

**OBRAZY I SŁOWA Z HISTORIĄ W TLE.
KILKA UWAG KRYTYCZNYCH O POLSKIM PRZEKŁADZIE
POWIEŚCI GRAFICZNEJ „KINDERLAND”**

**IMAGES AND WORDS WITH A BACKGROUND STORY.
A FEW CRITICAL REMARKS ABOUT THE POLISH TRANSLATION
OF THE GRAPHIC NOVEL “KINDERLAND”**

Katarzyna Barbara TymoszuK^{1(A,B,C,D,E,F)}

¹Uniwersytet Marii Curie Skłodowskiej w Lublinie
Maria Curie Skłodowska University in Lublin

TymoszuK K, (2019). Obrazy i słowa z historią w tle. Kilka uwag krytycznych o polskim przekładzie powieści graficznej „Kinderland”/ Images and words with a background story. A few critical remarks about the Polish translation of the graphic novel „Kinderland”, *Rozprawy Społeczne/Social Dissertations*, 13(3), 70-83. <https://doi.org/10.29316/rs/112768>

Wkład autorów/
Authors' contribution:
A. Zaplanowanie badań/
Study design
B. Zebranie danych/
Data collection
C. Dane – analiza i statystyki/
Data analysis
D. Interpretacja danych/
Data interpretation
E. Przygotowanie artykułu/
Preparation of manuscript
F. Wyszukiwanie i analiza
literatury/
Literature analysis
G. Zebranie funduszy/
Funds collection

Tabele/Tables: 0

Ryciny/Figures: 6

Literatura/References: 13

Otrzymano/Submitted:
lipiec/July 2019

Zaakceptowano/Accepted:
lipiec/July 2019

Streszczenie

Niniejszy tekst prezentuje wyniki krytycznej analizy translatorycznej przekładu niemieckiej powieści graficznej „Kinderland” autorstwa Grzegorza Janusza na język polski. Skrótowy zarys recepcji komiksu, jego cech najistotniejszych z perspektywy translatorycznej oraz charakterystyka powieści graficznej, jako jednego z typów narracji komiksowej, którego reprezentantem jest również Kinderland, stanowią niezbędne tło dla rozważań analitycznych. W dalszej części artykułu zostaną przedstawione problemy przekładowe, mające swoje podłoże zarówno w warstwie wizualnej jak i językowej wybranych fragmentów komiksu, a zastosowane przez polskiego tłumacza rozwiązania translatorskie staną się przedmiotem krytycznych rozważań autorki.

Słowa kluczowe: przekład komiksu, powieść graficzna, onomatopeje, typografia, strategie przekładowe

Summary

This article presents the results of a critical translational analysis of the translation of the German graphic novel “Kinderland” by Grzegorz Janusz into Polish. The necessary background for analytical considerations is provided by: a brief outline of the reception of the comic, its most important features from a perspective of a translator, the characteristics of graphic novel as one of the types of comic book narrative, which is represented by “Kinderland”. Later in the article, translation problems will be presented, both in the visual and linguistic layers of selected fragments of the comic. Also, the translation solutions used by the Polish translator will become the subject of the author’s critical considerations.

Key words: comic translation, graphic novel, onomatopoeia, typography, translation strategies

Adres korespondencyjny: dr Katarzyna Barbara TymoszuK, ul. Francuska 20, 21-500 Biała Podlaska, tel.: 509-494-507, katarzyna.tymoszuK@umcs.lublin.pl, ORCID: 0000-0001-7801-200X

Copyright by: Państwowa Szkoła Wyższa im. Papieża Jana Pawła II w Białej Podlaskiej, Katarzyna Barbara TymoszuK

Czasopismo Open Access, wszystkie artykuły udostępniane są na mocy licencji Creative Commons Uznanie autorstwa-użycie niekomercyjne-na tych samych warunkach 4.0 Międzynarodowe (CC BY-NC-SA 4.0, <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>).

Status i recepcja komiksu

Zjawisko komiksu przez lata było trywializowane w świadomości społecznej i pomijane, lub w najlepszym przypadku bagatelizowane, w dyskursie naukowym. Podejście takie do dziś zresztą nie jest obce wielu przedstawicielom nauki i zwykłym czytelnikom. Określone wartościowanie narzuca niejako już sama nazwa gatunku, nasuwająca skojarzenia z treściami o charakterze komicznym lub żartobliwym (Kaindl, 2008, s. 120). Odzwierciedlają je również polskie i zagraniczne definicje słownikowe, które koncentrują się przede wszystkim na humorystycznej i powierzchownej stronie komiksu. Internetowy słownik języka polskiego PWN podaje lakonicznie, że komiks to: „*Historyjka obrazkowa z tekstem ograniczonym do wypowiedzi bohaterów, umieszczonym w tzw. dymkach*” (Pobrane z: <https://sjp.pwn.pl/sjp/komiks;2472613.html>). Równie skrótowe definicje proponują internetowe wydania słowników angielsko-niemieckojęzycznych¹. Ponadto hybrydowość medium komiksowego, charakteryzującego się koegzystencją dwóch odrębnych kodów – werbalnego i graficznego – nie pozwala na jego jednoznaczną klasyfikację do określonej dyscypliny naukowej.

Pogardliwy stereotyp historii obrazkowych, postrzeganych, jako „[...] *bright, colorful magazines filled with bad art, stupid stories and guys in tights*”, próbował wyjaśnić jeden z najważniejszych teoretyków komiksu, rysownik i kulturoznawca Scott McCloud, twierdząc, że dla wielu uczestników kultury był on prawdopodobnie pierwszym medium masowym, z którym mieli oni styczność (McCloud, 1994, s. 2). W przypadku większości odbiorców kontakt ów został zerwany na początku okresu dojrzewania. Poznane do tego czasu historie obrazkowe (adresowane przede wszystkim do dzieci) odpowiadają za społeczne postrzeganie komiksów, jako rozrywki pozbawionej wartości artystycznych oraz literackich.

Uhonorowanie komiksu *Maus. Historia ocalałego* Arta Spiegelmana renomowaną nagrodą literacką Pulitzera w 1992 roku można uznać za przełom w postrzeganiu medium komiksowego. Należy przy tym zaznaczyć, że *Maus* to przedstawiciel stosunkowo nowego gatunku komiksu, który uznawany jest za doskonalszy od innych form historii obrazkowych. Mowa tu o powieści graficznej (ang. *graphic novel*), powołanej do życia w roku 1978 zbiorem opowiadań graficznych Willa Eisnerta *A Contact With God, and Other Tenement Stories*. Jej najistotniejszą, dystyngującą cechą, jest literacka narracja i domknięta forma². Poważna, często polityczna i autobiograficzna problematyka oraz książkowa forma i kilkusetstro-

Status and reception of the comic

The phenomenon of comics has been trivialized and ignored in social consciousness for years; or at best it has been ignored in scientific discourse. To this day, many scientists and readers share this approach. Certain values are imposed, as they were, by the very name of the genre, which brings to mind comic or humorous content (Kaindl, 2008, p. 120). They are also reflected in Polish and foreign dictionary definitions, which focus primarily on the humorous and superficial side of comics. The PWN (online Polish dictionary) briefly states that a comic is: “*A picture story with a text limited to the characters’ statements, placed in the so-called speech bubbles*” (retrieved from: <https://sjp.pwn.pl/sjp/komiks;2472613.html>). Equally abbreviated definitions are suggested by online editions of English or German dictionaries¹. In addition, the hybrid nature of the comic medium, characterized by coexistence of two separate codes - verbal and graphic - does not allow its unequivocal classification into a specific scientific discipline.

The cartoonist and culture scholar Scott McCloud tried to explain the contemptuous stereotype of pictorial stories, perceived as “[...] *bright, colorful magazines filled with bad art, stupid stories and guys in tights*”, claiming that for many cultural participants it was probably the first mass medium they came into contact with (McCloud, 1994, p. 2). For most recipients, this contact was broken at the beginning of puberty. Pictures stories known up to that time (addressed primarily to children) are responsible for the social perception of comics as entertainment devoid of artistic and literary values.

Honouring the comic “*Maus. The story of the Survivor*” by Art Spiegelman with the renowned Pulitzer Prize in 1992 can be considered a breakthrough in the perception of a comic book medium. It should be noted that “*Maus*” is a representative of a relatively new genre of comics, which is considered to be more perfect than other forms of picture stories. We are talking here about a *graphic novel*, brought to life in 1978 by Will Eisner’s set of graphic stories “*A Contact with God, and Other Tenement Stories*”. Its most important, distinctive feature is literary narrative and closed form². Serious, often political and autobiographical issues, as well as book form and volume³ of several hundred pages are further features that allow classifying as elite *graphic novel*. Graphic novels are also referred to as authorial comics, because they

¹ Według Cambridge Dictionary comic to “a magazine or book that contains a set of stories told in pictures with a small amount of writing” zaś niemiecki Duden definiuje Comic jako „(meist als Buch oder Heft veröffentlichte) [gezeichnete] Bildgeschichte”.

² Według definicji proponowanej przez *Słownik literatury popularnej* forma ta posiada: wyraźnie wyznaczone kategorie początku i końca i jest uporządkowana w tak określonych ramach utworu, jako kompozycyjna i logiczna całość imitująca literacką powieść wraz z jej cechami charakterystycznymi. (Zabski, 1997, s.178).

¹ According to the Cambridge Dictionary, a comic is „a magazine or book that contains a set of stories told in pictures with a small amount of writing” and the German Duden defines Comic as „(meist als Buch oder Heft veröffentlichte) [gezeichnete] Bildgeschichte”.

² According to the definition proposed by the „Dictionary of Popular Literature”, this form has: clearly defined categories of beginning and end and is organized within the frames of the work, thus defined as a compositional and logical whole imitating a literary novel with its characteristic features. (Zabski, 1997, p. 178).

³ Graphic novels generally have several hundred pages (cf. e.g. Maus, A. Spiegelman, 296 pp.; „A Contract with God”, W. Eisner, 196 pp., *Persepolis* M. Satrapi, 352 pp.).

nicowa objętość³ są kolejnymi cechami pozwalającymi na zaklasyfikowanie do komiksowej elity *graphic novels*. Powieści graficzne określane są również, jako komiksy autorskie, stanowią, bowiem często istotny instrument ukazywania i „rozprawiania się” z trudnymi doświadczeniami – bądź to indywidualnymi wspomnieniami autora bądź kolektywną pamięcią reprezentowanej przez niego społeczności. Dotykają one szerokiej, często niezwykle trudnej tematyki historycznej i społecznej. Słynny *Maus* jest wizualnym zapisem wspomnień Holokaustu ojca autora⁴. Inni przedstawiciele gatunku podejmują równie ważne kwestie religijne, polityczne czy społeczne. Najwybitniejszymi przykładami są ukazujące wspomnienia imigrantki spoza Europy po okresie Rewolucji Islamskiej *Persepolis* irańskiej autorki Marjane Satrapi, powstały na podstawie filmu animowanego *Waltz z Baschirem* Ari Folmana, przedstawiający próbę rekonstrukcji wspomnień autora z wojny w Libanie, czy też trzytomowy komiks-reportaż *Fotograf* autorstwa Didiera Lefèvre i Emmanuela Guibert, ukazujący wspomnienia z podróży po północno-wschodnim Afganistanie śladami organizacji Lekarze bez granic. Przykłady *graphic novels* napotkamy również w polskojęzycznej twórczości komiksowej – Wilhelm Sasnal jako pierwszy w Polsce podjął tę formę narracji w powieści graficznej *Życie codzienne w Polsce w latach 1990-1992*. Jednym z najmłodszych przedstawicieli gatunku jest natomiast *Projekt: człowiek* autorstwa Agaty Nowickiej.

Dowodem rosnącego uznania narracji komiksowej w Polsce są bez wątpienia pierwsza nominacja do Nagrody literackiej Nike w 2013 roku dla Macieja Sieńczyka za jego powieść graficzną *Przygody na bezludnej wyspie*, czy też komiksowe publikacje historyczne instytucji z autorytetem i misją edukacyjną, takich jak IPN czy Muzeum Auschwitz⁵.

Przedmiot analizy

Opublikowana w 25. rocznicę upadku Muru Berlińskiego powieść graficzna *Kinderland* autorstwa urodzonego w Berlinie rysownika Markusa Witzela, bardziej znanego pod pseudonimem Mawil, zdaniem wielu krytyków mogłaby posłużyć jako podręcznik do historii. Nagrodzony w 2014 roku nagrodą *Max und Moritz Preis* dla najlepszego komiksu niemieckojęzycznego *Kinderland* zyskał sobie również ogromną przychylność czytelników – jego pierwszy, pięciotysięczny nakład został wyprzedany w ciągu dwóch miesięcy. *Kinderland* to subiektywny i sentymentalny zapis wspomnień siódmoklasisty Mirco Watzke (alter ego samego autora) odnoszących się do ostatnich dni przed zjednoczeniem Niemiec.

are often an important instrument of showing and “dealing” with difficult experiences - either the individual memories of the author or the collective memory of the community he/she represents. They refer to wide, often extremely difficult historical and social topics. The famous “Maus” is a visual record of the author’s father’s Holocaust⁴. Other representatives of the genre also take up important religious, political or social issues. The most outstanding examples are the memories of an immigrant from outside Europe after the period of the Islamic Revolution “Persepolis” by Iranian author Marjane Satrapi, based on the animated film “Waltz with Baschir” by Ari Folman, showing an attempt to reconstruct the Author’s memories from the war in Lebanon, or a three-volume comic-reportage “Photographer” by Didier Lefèvre and Emmanuel Guibert, showing memories of a journey through north-eastern Afghanistan in the footsteps of the Doctors Without Borders organization. Examples of *graphic novels* can also be found in Polish - comic books - Wilhelm Sasnal was the first in Poland to take this form of narrative in the graphic novel “Everyday life in Poland in the years 1990-1992”. One of the youngest representatives of the genre is “Project: human” by Agata Nowicka.

Evidence of the growing recognition of comic book narrative in Poland is undoubtedly the first nomination for the Nike Literary Award in 2013 for Maciej Sieńczyk for his graphic novel “Adventures on a Desert Island”, as well as comic historical publications of institutions with authority and educational mission such as the Institute of National Remembrance and Museum Auschwitz⁵.

Subject of the analysis

Published on the 25th anniversary of the fall of the Berlin Wall, the graphic novel “Kinderland” by the Berlin-born cartoonist Markus Witzel, better known by the nickname Mawil, according to many critics, could be used as a history book. Awarded in 2014 with the Max und Moritz Preis award for the best German-language comic book “Kinderland” also gained a huge favor of readers - its first, 5,000 edition was sold out in two months. “Kinderland” is a subjective and sentimental record of the memories of seventh grade Mirco Watzke (alter ego of the Author) referring to the last days before the unification of Germany. Difficult social moods, interrupted resumes and great political changes are in this case only the background for the typical problems of every boy at this age, whose childhood in East Berlin the Author draws with palpable

³ Powieści graficzne liczą na ogół kilkaset stron (por. np. *Maus*, A. Spiegelman, 296 s.; *A Contract with God*, W. Eisner, 196 s.; *Persepolis* M. Satrapi, 352 s.).

⁴ *Maus* wzbudzał na tyle silne kontrowersje (autor ukazuje w nim Żydów jako myszy, Niemców jako koty, zaś Polaków jako świnie), że jego polski przekład autorstwa Piotra Bikonta został wydany w Polsce dopiero w 2001 roku.

⁵ por. np. Serie *Epizody z Auschwitz*, M. Gałek i in. oraz *Wojenna odyseja Antka Srebrnego 1939-1944*, T. Robaczewski, H. Ronek.

⁴ “Maus” caused so much controversy (the author shows Jews as mice, Germans as cats, and Poles as pigs) that its Polish translation by Piotr Bikont was not published in Poland until 2001.

⁵ Cf. e.g. Series „Episodes from Auschwitz”, M. Gałek et al. and „The War Odyssey of Antek Srebrny 1939-1944”, T. Robaczewski, H. Ronek.

Trudne nastroje społeczne, przerwane życiorysy i wielkie zmiany polityczne stanowią w tym przypadku jedynie tło dla typowych problemów każdego chłopca w tym wieku, którego dzieciństwo w Berlinie Wschodnim autor rysuje z wyczuwalną czułością i nostalgią. Jednym z największych walorów *Kinderland* jest bowiem niezwykła, fotograficzna wręcz wierność w ukazaniu najmniejszych nawet szczegółów DDR-owskiej rzeczywistości, dzięki której krytycy wydawnictwa pisali, że dla osób chcących zrozumieć życie w Niemczech Wschodnich, *Kinderland* stanowi lekturę obowiązkową⁶, gdyż obrazuje je dokładniej nawet niż jakiegokolwiek muzeum DDR. Już na pierwszej stronie czytelnik zostaje zasypany szczegółami, które wzbudzą wiele sentymentu, zwłaszcza u równolatków autora. Piaskowy dziadek, figurka smerfa, plakat gangu Olsena, naklejka z Alfem czy stara bateria R20 to elementy znane również polskiemu odbiorcy. Czytelnik niemiecki dostrzeże zapewne szereg kolejnych tropów odsyłających go do czasów własnego dzieciństwa w podzielonych Niemczech. Na każdej niemal stronie *Kinderland* napotykamy na szczegóły i motywy bardzo mocno osadzające historię Mirco w historycznej rzeczywistości. Jednak realia ówczesnej Niemieckiej Republiki Demokratycznej czytelnik nie tylko widzi, lecz również bardzo wyraźnie „słyszy” - przekaz graficzny wzmacnia, a w zasadzie dopełnia tu bowiem warstwa językowa - dialekt berliński miesza się ze slangiem młodzieżowym i gwarą uczniowskim, grammi słów i odniesieniami kulturowymi.

Należy przyjąć, że zamiarem autora *Kinderland* było, aby również obcojęzyczny odbiorca, sięgając po przekład jego powieści graficznej, zanurzył się w wiernie oddany klimat Berlina Wschodniego na chwilę przed upadkiem Muru, przedstawiony równie wiernie w warstwie wizualnej jak i językowej. Tłumacz podejmujący się przekładu komiksu staje zatem przed zadaniem utrudnionym koegzystencją dwóch równoprawnych kodów - językowego i graficznego. Chcąc spełnić postulat ekwiwalencji funkcjonalnej (Reiß, Vermeer, 1984) w swoich poszukiwaniach „funkcjonalnie równoważnych relacji między treściami i formami tekstu wyjściowego i docelowego w ich funkcji tworzenia sensu” (Reiß, Vermeer, 1984, s. 170) zobligowany jest dodatkowo do zachowania jedności ikono-lingwistycznej (Toeplitz, 1985, s. 40) a zatem również poszukiwania funkcjonalnie równoważnych relacji elementów tekstu i obrazu. Analiza wybranych fragmentów przekładu *Kinderland* na język polski pozwoli stwierdzić, w jakim stopniu tłumaczowi *Kinderland* udało się spełnić oba te postulaty. Właściwa interpretacja wyników analizy wymaga jednak w pierwszej kolejności chociaż skrótowego zarysu definicyjnego zjawiska komiksu uwzględniającego najważniejsze, z translatorycznego punktu widzenia, cechy tego medium.

tenderness and nostalgia. One of the greatest advantages of *Kinderland* is the remarkable, almost photographic fidelity in showing even the smallest details of DDR reality, thanks to which critics of the publishing house wrote that for those who want to understand life in East Germany, *Kinderland* is a must read⁶ because it illustrates this country even more accurately than any DDR museum. On the very first page the reader is overwhelmed with details that arouse a lot of sentiment, especially among the Author's contemporaries. The Sandmännchen, the smurf figure, the Olsen gang poster, the Alf sticker or the old R20 battery are also elements familiar to Polish consumers. The German reader will probably notice a number of clues referring to his childhood in divided Germany. On almost every page of *Kinderland* the readers come across details and motifs embedding the story of Mirco in the historical reality. However, the reality of the German Democratic Republic is not only seen by the reader, but also “heard” - graphic messages strengthen, and in fact complement the language layer - the Berlin dialect mixes with youth slang and student dialect, word plays and cultural references.

It should be assumed that the intention of the author of *Kinderland* was that the foreign language recipient, by reaching for the translation of this graphic novel, would be immersed in the faithfully depicted atmosphere of East Berlin just before the fall of the Berlin Wall, presented equally faithfully in the visual and linguistic layer. A translator who undertakes the translation of this comic therefore faces a difficult task since there is a coexistence of two equal codes - linguistic and graphic. In order to fulfil the postulate of functional equivalence (Reiß, Vermeer, 1984) in the search for “functionally equivalent relations between the content and forms of the initial and target text in their function of creating sense” (Reiß, Vermeer, 1984, p. 170) the translator is additionally obliged to maintain iconographical and linguistic unity (Toeplitz, 1985, p. 40), therefore also the search for functionally equivalent relationships of texts and graphic elements. Analysis of selected fragments of the translation of *Kinderland* into Polish will allow to determine to what extent the Translator managed to realise both of these postulates. However, proper interpretation of the results of the analysis requires, first and foremost, a brief outline of the definition of a comic book phenomenon that takes into account the most important - from a translator's point of view - features of this medium.

⁶ „Wer das Leben in der DDR verstehen will, muss ‚Kinderland‘ von Mawil lesen”, Michael Pilz (<https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article129324535/In-Kinderland-traegt-Angela-noch-das-rote-Hals-tuch.html>)

⁶ „Wer das Leben in der DDR verstehen will, muss ‚Kinderland‘ von Mawil lesen”, Michael Pilz (<https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article129324535/In-Kinderland-traegt-Angela-noch-das-rote-Hals-tuch.html>)

Komiks z perspektywy translatorycznej

Już w pierwszej definicji Scott McCloud opisuje komiks jako „zestawienie kilku ilustracji i innych obrazów w konkretnej sekwencji, mające na celu przekazanie informacji wywołującej pewną estetyczną odpowiedź (reakcję) u odbiorcy” (McCloud 1995, s. 17) podkreślając niezwykle istotną syntezę słowa i obrazu, którą miał na myśli również prekursor badań komiksu w Polsce, Krzysztof Teodor Toeplitz, pisząc w swojej definicji o „szczególnej formie graficznego powiązania rysunku i tekstu literackiego (jedności ikono-lingwistycznej), służącej rozwijaniu narracji lub obrazowaniu znaczeń, których czytelność jest możliwa w ramach tego powiązania, bez dodatkowych znaczeń” (Toeplitz 1985, s. 40). Badania nad przekładem komiksu są stosunkowo jeszcze młodą dyscypliną, którą charakteryzuje mnogość perspektyw. Wszystkim im wspólne jest jednak przekonanie, że również z punktu widzenia translatoryki najistotniejszą cechą komiksu jest jego złożoność semiotyczna, w związku z czym badania przekładowe muszą wykraczać poza sferę językową, koncentrując się w równym stopniu na innych – graficznych oraz typograficznych – elementach konstytuujących przekaz. Niemiecki badacz przekładu komiksu Klaus Kaindl określa go jako „przekazywaną medialnie formę komunikacji” (Kaindl, 2004, s. 87) zaś jego tłumaczenie definiuje, jako „sumę wszelkich działań podejmowanych na płaszczyźnie językowej, obrazowej i typograficznej w celu przetransferowania tekstu lub jego elementów z kultury wyjściowej do docelowej”⁷ (Kaindl, 2004, s. 87). Zasady wspomnianej jedności ikono-lingwistycznej znajdują u Kaindla odzwierciedlenie w postaci podziału na dwie główne grupy elementów komiksu, podlegających translacji: elementy językowe i elementy wizualne.

Do grupy elementów językowych badacz zalicza: tytuły, teksty narracyjne, teksty dialogów (wypowiedzi i myśli postaci w dymkach), etykiety oraz onomatopoeje. Wszystkie te składowe, oprócz bycia nośnikami samej akcji w wąskim znaczeniu, przekazują szereg dodatkowych informacji o tle historyczno-kulturowym przedstawianych wydarzeń oraz samych postaciach. Zawarte w dymkach wypowiedzi bohaterów, poprzez użycie różnorodnych wariantów języka, socjolektów, dialektów czy określonych gier językowych, przybliżają odbiorcy ich kontekst społeczno-regionalny, nadając każdej z postaci indywidualny charakter.

Na elementy wizualne komiksu składają się nie tylko obrazywo przedstawione przedmioty, figury i sytuacje, lecz również elementy graficzne, wprawiające te przedmioty w ruch. Należą do nich m.in. linie prędkości i symbole eksplozji, metafory wizualne i zwizualizowane⁸ oraz typografia, którą konstytuują m.in. krój, proporcje, obrys, kierunek czy kolor pi-

⁷ Tłumaczenie: K.Tymoszuk

⁸ Przykładami metafor wizualnych są np. spirale lub gwiazdki dla ukazania zawrotów głowy, natomiast za metafory zwizualizowane uznac należy przedstawienie świecy lub żarówki dla zwizualizowania metafory „komuś coś zaświtało”.

A comic from a translational perspective

In the first definition, Scott McCloud describes a comic as “a combination of several illustrations and other images in a specific sequence, aimed at providing information evoking a certain aesthetic response (reaction) of the recipient” (McCloud 1995, s. 17). He emphasized the extremely important synthesis of word and image, which was also meant by the precursor of comic book research in Poland, Krzysztof Teodor Toeplitz, in his definition about the “special form of graphic connection between drawing and literary text (iconographical and linguistic unity), which serves to develop narratives or depict meanings whose readability is possible within this connection, without any additional meanings” (Toeplitz 1985, p. 40). The study of comic translation is a relatively young discipline characterized by a multitude of perspectives. However, all of them have in common the belief that also from the point of view of translation, the most important feature of a comic is its semiotic complexity, therefore, translation studies must go beyond the language sphere, focusing equally on other - graphic and typographic - elements constituting the message. The German comic book translation researcher Klaus Kaindl defines a comic as “a media form of communication” (Kaindl, 2004, p. 87) and defines its translation as “the sum of all actions taken on the linguistic, pictorial and typographic level in order to transfer a text or its elements from source culture to target culture”⁷ (Kaindl, 2004, p. 87). The principles of this iconographical and linguistic unity are found in Kaindl’s division into two main groups of comic elements that are translated: linguistic elements and visual elements.

To the group of language elements, the researcher includes: titles, narrative texts, texts of dialogues (statements and thoughts of characters in bubbles), labels and onomatopoeias. All these components, in addition to being carriers of the action itself in a narrow sense, convey a number of additional information about the historical and cultural background of the presented events and characters. Characters’ speeches contained in speech bubbles, by using various language variants, sociolects, dialects or specific word plays, bring the recipient closer to their socio-regional context, giving each character individual features.

The comic’s visual elements include not only graphically depicted objects, figures and situations, but also graphic elements that set those objects in motion. These include speed lines and explosion symbols, visual and visualized metaphors, and typography⁸. Typography constitutes, among others, shapes, proportions, outlines, directions or colours of letters. Typographic elements give an

⁷ Translation: K.Tymoszuk

⁸ Examples of visual metaphors are, for example, spirals or stars to show dizziness, while visualized metaphors should be the representation of a candle or light bulb to visualize the metaphor of „something has dawned”.

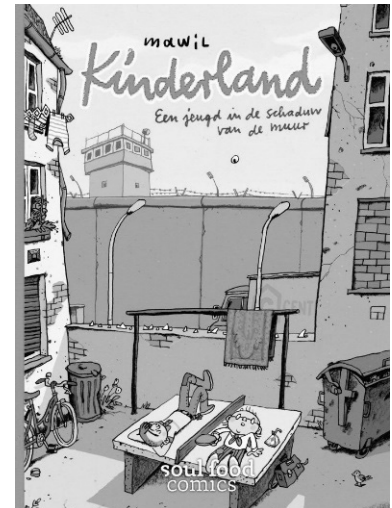
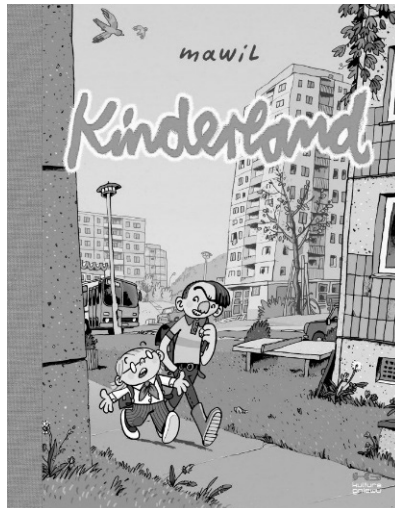
sma. Elementy typograficzne dają autorowi komiksu niezwykle bogaty wachlarz możliwości dla ukazania „brzmienia” tekstu, czyli takich aspektów jak sposób mówienia, nasilenie dźwięku czy emocje bohaterów.

Spełniając postulat jedności ikono-lingwistycznej elementy językowe i wizualne są ze sobą nierozzerwalnie związane, wzajemnie się dopełniając. Jednak, podobnie jak w przypadku elementów językowych, również te wizualne są często odmiennie skonwencjonalizowane w poszczególnych kulturach. Ich niewłaściwe zastosowanie, w równym stopniu, co błędy w warstwie językowej, może prowadzić do zaburzenia odbioru tekstu docelowego.

Elementy wizualne w przekładzie

Okładka

Pierwszym elementem wizualnym zwracającym uwagę w momencie konfrontacji oryginału *Kinderland* z jego przekładem jest okładka. Jeżeli przyjmujemy, że funkcją okładki książki lub komiksu nie jest jedynie, jak podaje *Encyklopedia wiedzy o książce* (Birkenmajer, Kocowski, Trzynadłowski, 1971, s. 346-347), zewnętrzna ochrona zawartości, lecz, iż jako element spójnej całości, pełni ona funkcję komunikatu (Dunin, 2003, s. 84), mając między innymi przekazywać informacje o zawartości, zwracać uwagę czytelników czy też przedstawiać obrazowo tytuł, to zrozumieliśmy będzie fakt dokonywania na tym komunikacie pewnych działań translatorskich, mających na celu dostosowanie go do możliwości recepcyjnych określonej grupy adresatów docelowych.



Rycina 1. Okładki różnych wersji językowych *Kinderland*, od lewej: niemieckiej, polskiej, niderlandzkiej
Figure 1. Covers of different language versions of “Kinderland”, from the left: German, Polish, Dutch

Okładka *Kinderland* w wersji oryginalnej jest funkcjonalnie spójna z całą powieścią graficzną - ma ona wzbudzać w potencjalnym czytelniku biorącym komiks po raz pierwszy do ręki jednoznaczne skojarzenia z okresem NRD. Przedstawia parę głównych bohaterów wśród grupy uczniów w strojach pionie-

author of a comic a very wide range of possibilities to show the “sound” of the text, that is, such aspects as the way of speaking, sound intensity and emotions of characters.

Fulfilling the postulate of iconographical and linguistic unity, the language and visual elements are inseparably connected, complementing each other. However, as with linguistic elements, visual ones are often differently conventional in various cultures. Their improper use, as well as errors in the language layer, can lead to impaired reception of the target text.

Visual elements in translation

Cover

The first visual element that draws attention when the original “Kinderland” is confronted with its translations is the cover. If we assume that the function of a book cover or comic book is not only, as stated in the “Encyclopedia of knowledge about the book” (Birkenmajer, Kocowski, Trzynadłowski, 1971, pp. 346-347), external protection of content, but that it is an element of a coherent whole, it has functions of a message (Dunin, 2003, p. 84), which, among others, provides information about the content, draws the attention of readers or presents the title visually, it will be understandable to carry out some translation activities on this message, aimed at adapting it to reception possibilities of a specific group of target recipients.

The cover of “Kinderland” in the original version is functionally consistent with the entire graphic novel - it is intended to evoke in the potential reader who sees the comic for the first time unambiguous associations with the GDR period. It presents a few main characters among a group of students in the

rów FDJ (Wolnej Młodzieży Niemieckiej). Natomiast czytelnik polskojęzyczny widzi ich po raz pierwszy na tle typowego blokowiska z wielkiej płyty, które napotkamy w każdym większym mieście państw postkomunistycznych. Zmiana ta jest w pełni uzasadniona – mundurki członków organizacji FDJ nie stanowią na polskiego odbiorcy tak czytelny symbol okresu DDR, jak dla przedstawicieli starszego i młodszego pokolenia Niemców. W komunistycznej Polsce struktur Wolnej Młodzieży, pomimo prób, nigdy nie udało się zakorzenić ze względu na niezwykle silną pozycję innej młodzieżowej organizacji - Związku Harcerstwa Polskiego. Na nośnik analogicznych skojarzeń wybrano zatem bloki z wielkiej płyty, które każdy, młodszy i starszy, polski czytelnik odniesie analogicznie do czasów PRL. Zabiegu tego, z oczywistych względów, nie udało się jednak powtórzyć w przypadku wydania niderlandzkiego. Dla jego adresatów - obywateli Holandii, której historia po roku 1945 potoczyła się, jak wiadomo, zupełnie inaczej – nośnikiem zakładanych przez autora oryginału skojarzeń nie będą ani mundurki FDJ ani obrazy socjalistycznego blokowiska. Oczekiwaną funkcję komunikacyjną – wzbudzenie skojarzeń sytuujących akcję powieści we właściwym kontekście geograficzno-historycznym - pozwoliło osiągnąć jedynie bezpośrednie ukazanie muru w warstwie wizualnej, której przekaz wzmacnia warstwa językowa w formie podtytułu *Een jeugd in der schaduw van de muur* (pl. *Dzieciństwo w cieniu muru*).

Typografia

Typografia stanowi w medium komiksowym odrębny środek wyrazu, pozwalający przekazać cały szereg informacji odnośnie nasilenia, zabarwienia czy też długości wypowiedzi i dźwięków. Kolorystyka pisma może ponadto posłużyć ukazaniu określonych stanów emocjonalnych. Mawil korzysta w swojej powieści graficznej z całego bogactwa elementów typograficznych, dynamizując w ten sposób ukazwane sytuacje i czyniąc swoich bohaterów postaciami „z krwi i kości”. Tymczasem autor przekładu⁹ wy-



costumes of the pioneers of FDJ (German Free Youth). On the other hand, the Polish-language reader sees the main characters for the first time against the backdrop of typical blocks of flats that can be encountered in every major city of post-communist countries. This change is fully justified - the uniforms of members of the FDJ organization do not constitute for the Polish recipient such a clear symbol of the GDR period as for representatives of the older and younger generation of Germans. In communist Poland, the Free Youth structures, despite many attempts, were never rooted because of the unusually strong position of another youth organization - the Polish Scouting Association. Therefore, large blocks of flats were chosen as a carrier of analogous associations, since both young and old Polish readers will associate them with the times of the Polish People's Republic (PRL). This procedure, for obvious reasons, could not be repeated in case of Dutch edition. For the citizens of the Netherlands, whose history after 1945 panned out, as we know, completely different - the carrier of the associations assumed by the author of the original are not FDJ uniforms neither images of a socialist block of flats. The expected communication function - evoking associations situating the novel in the proper geographical and historical context - was possible to achieve only by a direct presentation of Berlin Wall in the visual layer, together with the reinforcing message in language layer in the form of the subtitle *Een jeugd in der schaduw van de muur* (Eng. *Childhood in the shadow of the Wall*).

Typography

Typography in a comic book medium is treated as separate means of expression that enables conveying a whole range of information regarding the severity, shade or length of speech and sounds. The magazine's colour scheme can also be used to show specific emotional states. In his graphic novel, Mawil uses the whole variety of typographic elements, and in this way he dynamizes the situations depicted and makes his characters figures of "flesh and blood". Meanwhile, the Author⁹ of the



Rycina 2. *Kinderland*, str. 75, wersja oryginalna i polski przekład
Figure 2. 'Kinderland', p. 75, original version and Polish translation

⁹ Określeniem tłumacz-autor posługuję się tutaj za Jerzym Jarniewiczem (Jarniewicz, 2018, s.21ff)

⁹ I use the term translator-author following Jerzy Jarniewicz (Jarniewicz, 2018, p. 21ff)

kazuje się w przekładzie elementów typograficznych pewną niekonsekwencją, czyniąc tym samym polski przekład dynamicznie i emocjonalnie nierównym.

W scenie przedstawiającej apel Wolnej Młodzieży Niemieckiej (Rycina 2) tłumacz, analogicznie do oryginału, stosuje wytłuszczenie i powiększenie pisma fragmentów tekstu, pozwalających czytelnikowi „usłyszeć” gromkie zawołanie nauczycielki i chóralne odezwy pionierów. W innych scenach jednak, bezzasadnie¹⁰ rezygnuje z rozwiązań typograficznych obecnych w wersji oryginalnej (Rycina 3) wskutek czego pełne emocji i wykrzykników wypowiedzi w oryginale zostają spłaszczone emocjonalnie i intonacyjnie a wypowiadające je postaci pozbawione istotnych cech charakteru, niejako ugrzecznione.



Rycina 3. *Kinderland*, str. 93, wersja oryginalna i polski przekład
Figure 3. 'Kinderland', p. 93, original version and Polish translation

Tego typu decyzje translatorskie w sferze elementów wizualnych można w medium komiksowym uznać za równie błędne jak nieuzasadnione pominięcia lub kompresowanie określonych fragmentów w przypadku tłumaczenia tekstów o charakterze wyłącznie językowym, które prowadzi do istotnego zubożenia warstwy informacyjnej, symbolicznej i emocjonalnej przekładu.

O tym, że pewne modyfikacje typograficzne w określonych przypadkach są uzasadnione, czy raczej językowo wymuszone, świadczyć mógłby kolejny fragment przekładu *Kinderland* (Rycina 4). Tym razem nieprzekraczalną barierą kulturową wydaje się być nie gramatyka, jak wyjaśniała to kiedyś Elżbieta Tabakowska (Tabakowska, 2002), a semantyka i zakres znaczeniowy słowa *Einsatz*, z którego Mawil korzysta kilkakrotnie, bawiąc się w tekście oryginału jego szeregiem dosłownych i przenośnych znaczeń. Właśnie w jednym z metaforycznych znaczeń słowo *Einsatz* zostało w wersji niemieckiej wytłuszczone, sugerując nacisk, który kładzie na niewypowiadającą całą frazę postać. Nie znalazłszy zadowalającej jednostki leksykalnej, pozwalającej również w polskim przekładzie na podobne zastosowanie, w analizowanym fragmencie tłumacz decyduje się na strategię parafrazy eksplikatywnej (Tymoszuć, 2016, s. 174),

This type of translational decisions in the sphere of visual elements in the comic medium can be regarded as erroneous as unjustified omissions or compression of specific fragments in case of translation of a purely linguistic text, which leads to a significant impoverishment of the informational, symbolic and emotional layers of translation.

The fact that some typographical modifications in certain cases are justified, or rather forced by the target language, could be demonstrated by another fragment of the translation of "Kinderland" (Figure 4). This time, the impassable cultural barrier seems to be not grammar, as Elżbieta Tabakowska (Tabakowska, 2002) once explained, but the semantics and semantic scope of the word *Einsatz*, which Mawil uses several times, playing in the original text with a series of literal and figurative meanings. In one of the metaphorical meanings of this word, *Einsatz* is bold in the German version, suggesting an emphasis placed on this word by the character who says the utterance. Having not found a satisfactory lexical unit, which enables for the similar use in Polish translation, in the analysed fragment the Translator chosen the strategy of explorative paraphrase (Tymoszuć, 2016, p. 174), as a result of which the word *Einsatz* is translated in

¹⁰ Usunięcie elementów typograficznych nie jest w tym przypadku uzasadnione ani względami graficznymi (brakiem miejsca w chmurkach), ani językowymi (różnicami w strukturze języków niemieckiego i polskiego, które nie pozwalają na wytłuszczenie analogicznych fragmentów tekstu).

¹⁰ The removal of typographic elements in this case is not justified by graphical reasons (lack of space in the clouds) nor linguistic reasons (differences in the structure of German and Polish languages that would not allow bolding of similar parts of the text).

wskutek której słowo *Einsatz* zostaje w przekładzie oddane w sposób opisowy, a w warstwie wizualnej pominięte zostaje obecne w oryginale wytłuszczenie. Jednak bariera ta jest chyba nie do końca nieprzekraczalna – wytłuszczenie innego słowa, chociażby „aktywnie”, byłoby uzasadnionym zabiegiem kompensacyjnym pozwalającym na, zgodne z zasadą jedności ikono-lingwistycznej i zamierzone przez autora, przekazanie znaczenia równoległe słowem i obrazem. Porównanie kadrów w wersji oryginalnej i w polskim przekładzie (Rycina 4) wyraźnie ukazuje częściową utratę znaczenia spowodowaną decyzją tłumacza.

a descriptive way, and in a visual layer the original bold is omitted. However, this barrier is probably not completely impassable – bolding of another word, even “actively”, would be a justified compensatory procedure enabling, in accordance with the principle of iconographical and linguistic unity intended by the Author, to convey the meaning in a parallel way – in a word and in an image. Comparison of the frames in the original version and in the Polish translation (Figure 4) clearly shows the partial loss of meaning caused by the translator’s decision.



Rycina 4. *Kinderland*, str. 33, wersja oryginalna i polski przekład
Figure 4. 'Kinderland', p. 33, original version and Polish translation

Elementy językowe w przekładzie

Szyld

Przykład tłumaczenia szyldu sklepowego (Rycina 5) zostanie przeanalizowany jako pierwszy spośród szeregu elementów językowych, ponieważ sytuuje się on w pewnym sensie na pograniczu warstw językowej i wizualnej – w wersji oryginalnej jest to nazwisko zapisane w języku tureckim, w związku, z czym w tym kontekście możemy go uznać raczej za znak symboliczny aniżeli stricte językowy. W analizowanym przypadku znak ten spełnia bardzo ważną funkcję informacyjną, służąc przekazaniu istotnych dla odbioru całej powieści graficznej informacji kulturowo-społecznych. W oryginalnym kadrze szyld nad warzywniakiem z napisem „Özdemir” znajduje się po sąsiedzku z budką z kebabem, sugerując jednoznacznie, że ukazana scena ma miejsce w dzielnicy Kreuzberg, która zarówno tuż po upadku Muru Berlińskiego, jak i dziś, zamieszkała jest w przewadze przez obywateli tureckiego pochodzenia. W polskim przekładzie ten cenny nośnik informacji kulturowych został przemianowany na „Owoce i warzywa”. Zabiegu takiego nie można raczej zinterpretować jako strategii eksplikatywnej, gdyż elementy wizualne w wystarczająco wyraźny sposób wyjaśnia-

Language elements in translation

Signboard

An example of translating a store signboard (Figure 5) will be analysed as the first of a number of language elements, because it is in a sense located on the border between linguistic and visual layers. In the original version it is a surname written in Turkish, so in this context it can be recognized as a symbolic rather than a strictly linguistic sign. In the analysed case, this sign has a very important informative function, serving to convey cultural and social information relevant to the reception of the entire graphic novel. In the original frame, the signboard above the greengrocer with the inscription “Özdemir” is located next to the kebab booth, suggesting unequivocally that this scene takes place in the Kreuzberg district, which, both after the fall of the Berlin Wall and today, has been inhabited by citizens of Turkish origin. In Polish translation, this valuable carrier of cultural information has been renamed “Fruit and vegetables”. Such a procedure can hardly be interpreted as an explicative strategy, because the visual elements explain clearly what the subject of sale is in Mr. Özdemir’s shop. A more inquisitive reader will

ją, co jest przedmiotem sprzedaży w sklepiku pana Özdemira. Bardziej dociekliwy czytelnik odnajdzie zresztą na szybie pod szyldem wyjaśnienie w postaci napisu „Obst und Gemüse”. W polskim przekładzie element ten został jednak całkowicie pominięty przez tłumacza. Czy usunięcie tureckiego szyldu było strategią udomowienia, mającą czytelnikowi polskojęzycznemu ułatwić odbiór powieści, dostosowując ją do jego (zakładanego) stanu wiedzy? Czy pominięcie w tłumaczeniu jednego elementu było wynikiem pobieżności w pracy tłumacza? Uzasadnienia tych decyzji, które należałoby chyba ocenić jako błędne, należy raczej szukać bezpośrednio u ich autora.

find an explanation in the form of the inscription “Obst und Gemüse” below the signboard, on the windowpane. In Polish translation, however, this element was completely omitted by the translator. Was the removal of the Turkish sign a strategy of domestication, aimed at facilitating the reception of the novel by a Polish-language reader, adapting it to his/her (assumed) state of knowledge? Was the omission of one element in the translation a result of cursoriness of the translator? The justifications for these decisions, which should probably be assessed as incorrect, should rather be sought directly from their Author.



Rycina 5. *Kinderland*, str. 269, wersja oryginalna i polski przekład
Figure 5. 'Kinderland', p. 269, original version and Polish translation

Dialekt berliński

W przypadku pozostałych elementów językowych tłumacz skonfrontowany był z podobnymi wyzwaniem translatorskimi, na jakie napotykają tłumacze literaccy.

Najtrudniejszym z nich był niewątpliwie przekład dialektu berlińskiego, obecnego w bardzo wielu wypowiedziach postaci. W przekładzie wszystkich fragmentów tekstu zabarwionych dialektalnie tłumacz wybrał strategię neutralizacji, wskutek której bardzo charakterystyczne i często zabawne wypowiedzi bohaterów w dialekcie berlińskim w polskim przekładzie wypowiedzane są standardową, szkolną polszczyzną.

JW: *Ick wohn inna Gagarin 77.*
JD: *Mieszkam na Gagarina 77*¹¹

JW: *Die ham nix gemerkt*
JD: *Niczego nie zauważyli*

Berlin dialect

For other language elements, the translator was confronted with similar translation challenges that the ones faced by literary translators.

The most difficult of them was undoubtedly the translation of the Berlin dialect, present in many characters' statements. In translating all the fragments containing dialect, the translator chose a neutralization strategy, as a result of which the very characteristic and often funny statements of the characters in the Berlin dialect in Polish translation are spoken in standard Polish.

JW: *Ick wohn other Gagarin 77*
JD: *Mieszkam na Gagarina 77.*
(*Eng. I live on Gagarin 77*)¹¹

JW: *Die ham nix gemerkt.*
JD: *Niczego nie zauważyli.*
(*Eng. They didn't notice anything*)

¹¹ Skróty JW i JD stosowane są dla odpowiednio: tekstu wyjściowego i tekstu docelowego.

¹¹ The abbreviations JW and JD are used respectively for the source and target texts.

JW: *Is ja juut!*
 JD: *W porządku!*

Bezspornym jest fakt, iż tłumaczenie wszelkich niestandardowych wariantów języka stanowi niezwykle trudne zadanie translatorskie, tym bardziej, gdy w języku przekładu brakuje ich odpowiedników. Wśród współczesnych, czy też funkcjonujących w latach 80tych dwudziestego wieku odmian polszczyzny takiego odpowiednika dla dialektu, a właściwie metrolektu berlińskiego, raczej nie znajdziemy¹², a zatem decyzja tłumacza *Kinderland* o neutralizacji jest właściwie usprawiedliwiona. Jednak, jak twierdził Berezowski, oddanie pisanych dialektem fragmentów z języka źródłowego w standardowym języku docelowym pozbawia te fragmenty cech deiktycznych, sprawiających, że są one zakorzenione w specyficznym języku i społeczności a wypowiadające te fragmenty postacie nie mogą być uznawane za członków jakiejś określonej grupy (w tym przypadku Berlińczyków). Mówiąc standardowym językiem włączają się w szeroki nurt społeczny i przestają się wyróżniać (Berezowski, 1997, s. 51). Chcąc pozwolić bohaterom *Kinderland* wyróżniać się na tle innych Niemców również w polskim przekładzie, tłumacz mógł wybrać jedną z szeregu możliwości proponowanych przez Berezowskiego, takich jak leksykalizacja, tłumaczenie częściowe, „wada wymowy”, kolo-kwializacja i in. (tamże). Przykład może tu stanowić tłumaczenie wspomnianej już powieści graficznej, *Maus*, której tłumacz musiał oddać w polskim przekładzie błędy popełniane przez użytkownika języka angielskiego pod wpływem rodzimego języka polskiego. Nie chcąc tworzyć nowego, sztucznego żargonu, Piotr Bikont zdecydował się na tłumaczenie częściowe, nadając w przekładzie swojej postaci jedynie charakterystyczny rys, sposób mówienia sugerujący cudzoziemskie pochodzenie. Wydaje się, że w przypadku *Kinderland* tłumacz również mógł zdecydować się na podobną strategię, cechując wypowiedzi Berlińczyków elementami leksykalnymi oraz fonetycznymi nadającymi im wprawdzie nieokreślone, ale rozpoznawalne, jako dialektalne zabarwienie.

Gwara uczniowska i mowa dziecięca

O ile neutralizacja dialektu berlińskiego jest częściowo usprawiedliwiona brakiem jego odpowiednika w języku polskim, o tyle neutralizacji gwary uczniowskiej czy mowy dziecięcej nie można uzasadnić w żaden sposób. Oba te warianty języka są zjawiskami obecnymi i na tyle dobrze rozpoznawalnymi w polszczyźnie, że ich brak w polskim przekładzie razi nawet bez konieczności odnoszenia go do oryginału.

Dwuzdaniowy dialog:
 - *Bei wem hast'n Erste?*
 - *Russisch bei der Kranz*
 charakteryzuje się stosowaniem typowych skrót-

JW: *Is ja juut!*
 JD: *W porządku!*
 (Eng. *That's fine!*)

It is undisputed that the translation of any non-standard language variant is an extremely difficult translation task, all the more so when there are no equivalents in the target language. Among the contemporary or functioning in the 80s of the XX century varieties of Polish, it is difficult to find a counterpart to the dialect, (or, strictly speaking, Berlin¹² metrolect), therefore the decision of the Translator of “*Kinderland*” to use neutralization is properly justified. However, as Berezowski claimed, putting dialect fragments from the source language in a standard target language deprives those fragments of deictic features that make them rooted in a specific language and community, and the characters uttering these fragments cannot be considered members of any particular group (in this case: Berliners). By speaking standard language, they join the broad social trend and cease to stand out (Berezowski, 1997, p. 51). To make the heroes of “*Kinderland*” stand out from other Germans also in Polish translation, the Translator could have chosen one of a number of options proposed by Berezowski, such as lexicalization, partial translation, “speech impediment”, colloquialisation or others. An example can be found in the translation of the already mentioned graphic novel “*Maus*”, which the translator had to convey in Polish translation the mistakes made by an English speaker under the influence of native Polish. Not wanting to create a new artificial jargon, Piotr Bikont decided to partially translate, giving the character a characteristic feature, a way of speaking suggesting foreign origin, which was visible in translation. It seems that in the case of “*Kinderland*” the Translator could also have decided on a similar strategy, characterizing the statements of the Berliners with lexical and phonetic elements giving them an indefinite but recognizable as a dialectal tinge.

Student dialect and children's speech

While the neutralization of the Berlin dialect is partly justified by the lack of a Polish equivalent, the neutralization of student dialect or children's speech cannot be justified in any way. Both of these variants of the language are current phenomena and are well recognized in Polish so their lack in translation is glaring, even without having to refer to the original.

Two-sentence dialogue:
 - *Bei wem hast'n Erste?*
 - *Russisch bei der Kranz*

is characterized by the use of typical mental abbreviations: *Erste* for *erste Stunde* or giving

¹² Mogąca posłużyć za właściwy ekwiwalent gwara warszawska przestała funkcjonować tuż po drugiej wojnie światowej.

¹² The Warsaw dialect, which could have served as a proper equivalent, ceased to exist just after the Second World War.

tów myślowych: *Erste* dla *erste Stunde* czy też nadające lekceważący wydźwięk dodanie przed nazwiskiem nauczycielki rodzajnika określonego *der*, zamiast standardowej formy *Frau* – czyli Pani.

W polskim przekładzie czytelnik skonfrontowany jest z niemalże standardowym dialogiem:

- *Jaką masz pierwszą lekcję?*
- *Ruski z Kranz.*

W przekładzie jedynym elementem leksykalnym odbiegającym od standardowej normy językowej jest potoczne określenie *Ruski* dla lekcji języka rosyjskiego. Wydaje się jednak, że możliwe byłoby użycie większej liczby strategii translatorskich - po zastosowaniu podobnego jak w oryginale skrótu językowego pierwszą dla pierwszej lekcji i dodaniu do nazwiska nauczycielki typowej dla polskiego języka uczniowskiego końcówki *-owa* dialog, nawet bez współkonstytuujących znaczenie elementów wizualnych, może być postrzegany, jako rozmowa dwóch uczniów:

- *Z kim masz pierwszą?*
- *Ruski z Kranzową*

Z kolei okrzyk małej siostry bohatera „*Will au!*” wykazuje w oryginale charakterystyczne dla mowy dziecięcej uproszczenie składniowe oraz brak końcówki słowa w wygłosie. W polskim tłumaczeniu „*Też chcę!*” brak jest elementów znamionujących tę frazę, jako mowę dziecięcą. W polszczyźnie najbardziej charakterystyczną cechą mowy dziecięcej na wszystkich jej etapach jest zmiękczenie głosek, tak więc najprostszym rozwiązaniem byłby zapis transkrypcji tych zjawisk fonetycznych jako: *Też cie!*

Przedstawione w tym punkcie błędne decyzje translatorskie można uznać za szczególnie istotne w kontekście przekładu komiksu, którego najistotniejszą cechą jest nieodzowna koegzystencja i wzajemne uzależnienie kodów językowego i wizualnego. O ile, bowiem pozwolenie postaciom powieści, mieszkańcom Berlina, na mówienie w przekładzie językiem standardowym nie narusza odbioru całości a jedynie pozbawia czytelników tekstu docelowego dostępu do pewnych informacji kulturowych, o tyle ukazanie w jednym kadrze sprzecznych informacji wizualnych (uczniowie/ dzieci) oraz językowych (język standardowy) stanowi istotne naruszenie jedności ikono-lingwistycznej.

Onomatopeje

Onomatopeje, czyli wyrazy dźwiękonaśladowcze, są charakterystyczną cechą komiksu. Z uwagi na ich dużą różnorodność, sugeruje się również dużą ostrożność w procesie ich przekładu. I tak, jak twierdzi Sylwia Reinart (Reinart, 2014) w przypadku onomatopei skonwencjonalizowanych należy oczywiście zastosować przyjęte w kulturze docelowej odpowiedniki, jak np. *kikeriki* i *kukuryku*. W odniesieniu do tej grupy tłumacz *Kinderland* pozostaje w sferze poprawności, tłumacząc m.in. *Fring* jako *dryń*, *grummel* jako *grzmot*, *mööb* jako *tuut* czy też *Win-*

a disrespectful overtones by adding a definite article before the teacher's name *instead of* the standard form *Frau* - i.e. Lady.

In Polish translation, the reader is confronted with an almost standard dialogue:

- *Jaką masz pierwszą lekcję?*
- (Eng. *What is your first class?*)
- *Ruski z Kranz.* (Eng. *Rusky with Kranz.*)

In translation, the only lexical element deviating from the standard language norm is the colloquial term “*Ruski*” for Russian lessons. It seems, however, that it would be possible to use more translation strategies - after using the language shortcut similar to the original, the first one for the first lesson and adding the end to the teacher's name typical of the Polish student dialect - this dialogue, even without the co-constituting meaning of visual elements, can be seen as a conversation between two students:

- *Z kim masz pierwszą?*
- (Eng. *With whom is your first?*)
- *Ruski z Kranzową.*
- (Eng. *Rusky with Kranzowa.*)

In turn, the shout of the little sister of the character *Will au!* shows in the original a syntactic simplification characteristic of children's speech and no word ending in the final position. In Polish translation *Też chcę!* (Eng. *I want it too!*) there are no elements that mark this phrase as children's speech. In Polish, the most characteristic feature of children's speech is sound softening, so the easiest solution would be to use the transcription of these phonetic phenomena – *Też cie!*

The erroneous translation decisions presented at this point can be considered particularly important in the context of comic translation, the most important feature of which is the indispensable coexistence and mutual dependence of linguistic and visual codes. While allowing the characters of the novel, the inhabitants of Berlin, to speak in standard language does not affect the reception of the whole text but only deprives readers of the target text of access to certain cultural information, showing in one frame conflicting visual (students / children) and linguistic (standard language) information is a significant violation of iconographical and linguistic unity.

Onomatopoeia

Onomatopoeia, or echoic words, are a characteristic feature of the comic. Due to their large variety, it is recommended to be very careful in the process of their translation. As Sylwia Reinart claims (Reinart, 2014) in case of conventional onomatopoeias, obviously the counterparts adopted in target culture should be used, such as *kikeriki* and *cock-a-doodle-doo*. In relation to this group, the Translator of “*Kinderland*” remains in the sphere of correctness, translating, among others *Fring* as “*dryń*”, *grummel* as “*grzmot*”, *mööb* as “*tuut*” or

sel jako *skoml*. W przypadku słów-dźwięków, które zostały oryginalnie stworzone przez autora, jak dalej stwierdza Reinart (tamże), tłumacz zawsze musi dopilnować, by nowe twory słowne zostały przetranskrybowane zgodnie z zasadami fonetycznymi języka docelowego, jak na przykład w przypadku angielskiego *poof* i jego niemieckiego tłumaczenia jako *puff*. Strategią transkrypcji posługuje się również Grzegorz Janusz tłumacząc chociażby anglojęzyczne *posh* jako *posz*. Do tej samej kategorii zakwalifikować można również kadr z dyskoteki szkolnej (Rycina 6), podczas której nastolatki, jak sami dokładnie pamiętamy z własnej przeszłości, śpiewają własną fonetyczną rekonstrukcję tekstu piosenki w języku angielskim, którego właściwych słów ani nie znają ani nie rozumieją. W tym przypadku chodzi o piosenkę *People are people* grupy Depeche Mode. Niestety w wersji polskojęzycznej czytamy fonetyczny zapis, który jest zgodny z zasadami wymowy niemieckiej, nie zaś polskiej, wskutek czego polski czytelnik po zakończonej lekturze jest uboższy o kolejny, niezwykle zabawny fragment.

Winsel as “*skoml*”. In case of word-sounds that were originally created by the author, as Reinart (ibid.) further states, a translator must always ensure that new verbal formations are transcribed according to the phonetic principles of the target language, such as in English *poof* and its German translation *puff*. Grzegorz Janusz also uses the transcription strategy, translating for example English *posh* as “*posz*”. Frame from the school disco can be qualified as the same category (Figure 6), during which teenagers, as we can remember from our own past, sing their own phonetic reconstruction of English lyrics, whose proper words they neither know nor understand. In this case, it’s about the song *People are people* by Depeche Mode. Unfortunately, in the Polish version there is a phonetic notation that complies with the principles of German rather than Polish pronunciation, as a result of which the Polish version lacks another extremely funny fragment.



Rycina 6. *Kinderland*, str. 132, wersja oryginalna i polski przekład
 Figure 6. 'Kinderland', p. 132, original version and Polish translation

Wnioski

Celem artykułu było zbadanie i omówienie decyzji translatorskich, dotyczących warstwy wizualnej i językowej, w polskim przekładzie *Kinderland* oraz odniesienie skutków tych rozwiązań do postulatów ekwiwalencji funkcjonalnej i jedności ikono-lingwistycznej. Przeprowadzona analiza wykazała, że wskutek większości zastosowanych strategii przekładowych w polskim przekładzie nastąpiły zmiany w warstwie informacyjnej lub emocjonalnej, prowadzące w niektórych przypadkach do zaburzenia

Conlusions

The aim of the article was to examine and discuss translation decisions regarding the visual and linguistic layer in Polish translation of “*Kinderland*” and to relate the effects of these solutions to the postulates of functional equivalence and iconographical and linguistic unity. The analysis showed that due to the translation strategies used in Polish translation, there were changes in the information and emotional layers, leading in some cases to disturbances in the mutual relations

wzajemnych relacji tekstu i obrazu. Za w pełni uzasadnioną uznać można jedynie decyzję dotyczącą zmiany okładki, jako elementu wizualnego, pełniącego istotną funkcję informacyjną. Błędy translatorskie tłumacza, dotyczące pozostałych elementów wizualnych (typografia) oraz językowych (sztyld, dialekt, gwara uczniowska i język dziecięcy oraz onomatopoeje), spowodowały utratę w przekładzie istotnych informacji historycznych, kulturowych i społecznych oraz zmiany w rysach postaci bohaterów.

Mając do dyspozycji jedynie wynik operacji przekładowych dokonanych na materiale oryginalnym, można jedynie snuć przypuszczenia na temat faktycznych przyczyn obierania przez tłumacza przedstawionych decyzji przekładowych. Zweryfikowanie ich umożliwiłaby jedynie retrospektywna analiza własnych decyzji przez samego autora przekładu.

of text and image. Only the decision to change the cover as a visual element with an important informative function can be considered fully justified. The Translator's errors regarding other visual (typography) and linguistic (signboard, dialect, student dialect and children's speech as well as onomatopoeia) elements resulted in the loss of important historical, cultural and social information as well as in changes of characters' features.

Having only the results of the translation operations performed on the original material; one can only assume the actual reasons for the Translator's choice of the translation decisions. Verifying them would be possible only by the Translator's retrospective analysis of his translational decisions.

Literatura/ References:

1. Berezowski, L. (1997). *Dialect in Translation*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
2. Dunin, J. (2003). *Okładka i obwoluta jako komunikat*. W: M. Komza (red.), *Sztuka książki. Historia - teoria - praktyka* (s. 81-90). Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
3. Birkenmajer, A., Kocowski, B., Trzynadłowski, J. (red.). (1971). *Encyklopedia wiedzy o książce*. Wrocław: Ossolineum.
4. Jarniewicz, J. (2018). *Tłumacz między innymi. Szkice o przekładach, językach, kulturze*. Wrocław: Ossolineum.
5. Kaindl, K. (2004). *Übersetzungswissenschaft im interdisziplinären Dialog. Am Beispiel der Comicübersetzung*. Tübingen: Stauffenburg.
6. Kaindl, K. (2008). *Visuelle Komik: Sprache, Bild und Typographie in der Übersetzung von Comics*. *Meta*, 53/1, 120-138. <https://doi.org/10.7202/017978ar>
7. McCloud, S. (1994). *Understanding Comics. The Invisible Art*. New York: Harper Collins & Kitchen Sink Press.
8. Reinart, S. (2014). *Lost in Translation (Criticism)? Auf dem Weg zu einer konstruktiven Übersetzungskritik*. Berlin: Frank & Timme.
9. Reiss, K., Vermeer, H.J. (1984). *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Niemeyer.
10. Tabakowska, E. (2002). Bariery kulturowe są zbudowane z gramatyki. W: R. Lewicki (red.), *Przekład – Język – Kultura* (s. 25-34). Lublin: Wydawnictwo UMCS.
11. Tymoszek, K. (2016). *Przetwarzanie tekstu w tłumaczeniu symultanicznym*. Lublin: Wydawnictwo UMCS.
12. Toeplitz, K.T. (1985). *Sztuka komiksu*. Warszawa: Czytelnik.
13. Żabski, T. (red.) (1997). *Słownik literatury popularnej*. Wrocław: Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej.