

Michał Garcarz
Wrocław
Piotr A. Majewski
Warszawa

TŁUMACZENIE TELEWIZYJNE W POLSCE: TEORIA PRZEKUTA W PRAKTYKĘ

Zarys treści: Niniejszy artykuł jest próbą uchwycenia w teoretyczne ramy praktyki dokonywania tłumaczeń filmowych na potrzeby telewizyjne w Polsce. Autorzy, będący jednocześnie tłumaczami teoretykami i praktykami, dokonują przeglądu współczesnych teorii tłumaczeniowych poświęconych przekładowi multimedialnym, konfrontując je z wieloletnim doświadczeniem wynikającym z praktyki, dzięki czemu możliwe jest potwierdzenie lub obalenie praw rządzących tego typu przekładami na gruncie polskim. Istotny wydaje się fakt, iż autorzy analizują tłumaczenia filmowe realizowane jedynie poprzez „szeptankę” – najpopularniejszą w Polsce metodę tłumaczeń filmowych, dzięki czemu jest to praca unikatowa, jako że z rzadka „szeptanka” jest tematem rozpraw naukowych.

Słowa kluczowe: tłumaczenie, tłumaczenie telewizyjne, szeptanka, lektor

Stwierdzenie ekwiwalencji dwóch tekstów – oryginału i przekładu – jest więc stwierdzeniem ekwiwalencji dwóch konceptualizacji. Ponieważ zdolność konceptualizacji wypływa z doświadczenia, ekwiwalencja w przekładzie może wynikać wyłącznie z ekwiwalencji w doświadczeniu¹.

Elżbieta Tabakowska

¹ E. Tabakowska, (1993): *Cognitive Linguistics and Poetics of Translation*, tłum. A. Pokojaska, *Językoznawstwo kognitywne a poetyka przekładu* (2001), Universitas, Kraków, s. 161–162.

0. Wstęp

W e współczesnych teoriach tłumaczeniowych coraz więcej miejsca poświęca się problematyce tłumaczeń multimedialnych, w tym także filmowych. Niestety, mało znane przeciętnemu odbiorcy tłumaczeń filmowych są same metody, które stosuje się do realizacji przekładów tego typu w Polsce. Nasz teoretyczny artykuł jest próbą potwierdzenia, za pomocą analizy praktyki tłumacza telewizyjnego, kilku kluczowych, jak się wydaje, teorii przewidzianych jako punkt początkowy do prowadzenia badań nad przekładem multimedialnym w ogóle, a/ oraz filmowym w szczególności. Pragniemy przyjrzeć się bliżej „szeptance” jako najbardziej rozpowszechnionej na polskim rynku tłumaczeń telewizyjnych metodzie realizacji tłumaczeń filmowych, która stała się dla Polaków ogólnie przyjętym sposobem odbioru tłumaczenia oryginału.

Postaramy się dokonać skrótovej analizy współczesnego rynku tłumaczeń telewizyjnych w Polsce i ocenić, czy i do jakiego stopnia współczesne teorie o nim rozprawiające mają pokrycie w praktyce.

1. Tekst pod postacią dzieła filmowego

Analizując dzieło filmowe, zarówno z perspektywy filmoznawstwa, jak i językoznawstwa, należy pamiętać, iż kluczową wartością komunikacyjną tego dzieła jest jego wartość tekstowa, zarówno ta werbalna, jak i niewerbalna. Według Hendrykowskiego (1982: 57) dzieło filmowe to „synchroniczny układ audiowizualny”, który także w czasie dokonywania przekładu musi zachować swoją pierwotną naturę, aby nie nastąpiła swoista „dekompresja” sensu – nośnika znaczenia poszczególnych elementów komunikatu tekstowego w TP (tekście początkowym), dla którego tłumacz powinien wyszukać ekwiwalenty socjokulturowe w języku TD (tekstu docelowego). „Słowa nie tworzą samodzielnego znaczeniowo porządku wypowiedzi filmowej, ale nie bywa w niej również samodzielny ani porządek ikoniczny, ani muzyczny, ani akustyczny czy jakikolwiek z dających się wyodrębnić pojedynczych subkodów” (Hendrykowski 1982: 88). Zadaniem tłumacza telewizyjnego jest w miarę sprawne przygotowanie polskiej wersji językowej filmów obcojęzycznych dla odbiorców z założenia niezających nie tylko języka, w którym powstał scenariusz, ale także realiów kulturowych przez ten film reprezentowanych. Analiza wspomnianych subkodów będących podstawą wartości komunikacyjnych tekstu odbywa się więc poprzez pryzmat wtórnej znajomości realiów kulturowych tekstu, który je reprezentuje lub w którym powstał, przez co tłumacz siłą rzeczy dokonuje „urodzimienia” (*Einbürgerung* – por. F. Schleiermacher 1813: 38–70) treści

tłumaczonego przez siebie tekstu na podstawie negatywnych (w tym wypadku polskich) *Vorwissen*, charakterystycznych dla kultury języka TD. Dayan (2001: 750) wspomina o „milczącej kwestii przekazu telewizyjnego” jako medium, co może tłumaczyć częściowe problemy nieobecności subkodu słownego w przekazie filmowym.

Na czym opiera się esencja przekazu filmowego? Treści przekazywane przez subkody zarówno werbalne, jak i niewerbalne muszą współgrać na poziomie skutecznej recepcji tekstu i oryginału, i przekładu. Kisielewska (2001: 152) jest zdania, że kanon językowy stał się towarem, przez co telewizja zyskała bardziej ludzki wymiar, pojawienie się więc kultury wizualnej było ze wszech miar wynikiem zmian ustrojowych w Polsce po 1989 r.

Zdaniem Mirzoeffa „istnienie kultury wizualnej uzależnione jest od zdolności [odbiorców przekazu tekstowego – M. G.] do myślenia transkulturowego, dzięki czemu odczytywanie kultury nabiera cech podejścia antropologicznego do sztuki przekładu” (Mirzoeff 1996: 10). Przekaz treści kanałami niewerbalnymi realizowany jest poprzez muzykę (ścieżkę dźwiękową oraz muzykę filmową), gest (ekspresje sceniczne aktora) oraz ruch (zabieg techniczny, taki jak obróbka obrazu filmowego czy ruch kamery (por. Montago 1998: 56–61)), co tłumacz musi wziąć pod uwagę w czasie procesu decyzyjnego.

2. Tłumacz i jego sprawca

Teoretyczne założenia dotyczące sposobów realizowania przekładów multimedialnych, w tym filmowych (por. Gambier 1994: 280), z zasady opierają się na przenikalności komunikatów werbalnych oraz niewerbalnych na poziomie struktury tekstu podczas interpretowania treści tegoż w czasie samego aktu tłumaczenia. Langackerowskie obrazowanie tekstu można, naszym zdaniem, aplikować także do filmowej wartości komunikacyjnej tekstu filmowego realizowanej w czasie jego projekcji w ramach „wspólnego pasma przekazu informacji” (Hendrykowski 1982: 85) dzielonego przez autorów filmu (reżysera i/oraz scenarzystę) oraz wszelkich jego odbiorców, także tych posługujących się językiem TD.

Praktyka tłumaczeniowa podpowiada, że tłumacz filmowy jest także widzem, odbiorcą dzieła filmowego, przez co jego obiektywizm jest zachwiany przez czynniki od niego niezależne, np. nieprzystawalność kultur języka TP oraz języka TD. MacGaffey (2003: 255) optuje za formułowaniem tłumaczeń niebędących jedynie kalką językową TP, lecz także będących uzupełnieniem tłumaczonego tekstu o te wartości (zarówno kulturowe, jak i czysto tekstowe), dzięki którym odbiorcy tłumaczenia zrozumieją sens przekazu. Przykładowym

zabiegiem stosowanym przez tłumaczy filmowych jest spolszczenie elementów TP, których bezpośrednie tłumaczenie może wprowadzić dysproporcje w wartościach semantycznych pomiędzy ładunkami poszczególnych kwestii dialogowych oryginału a ich tłumaczeniem. Prévost (1990: 120) pisze o nawykach odbiorców tekstu telewizyjnego do automatycznego akceptowania prawdziwości przekazu jego treści, które płyną z ekranu, w tym także do tłumaczeń. Także Franco (2001: 301–302) jest zdania, iż widzowie przyjmują informacje płynące z ekranu jako obiektywnie przygotowane, jako że media w ogóle cieszą się w ich oczach niesłabnącym zaufaniem.

3. Warsztat pracy tłumacza telewizyjnego

Tłumacz telewizyjny, naszym zdaniem, winien wzmóc czujność i w czasie procesu decyzyjnego dzielić materiał tekstowy (listę dialogową) nie na jednostki tekstu, tylko jednostki sensu (poszczególne elementy listy dialogowej wraz z odnoszącym się do niej przekazem niewerbalnym zapisanym na nośniku). To właśnie sens, według Gadamera ([1960] 1989), jest nośnikiem informacji, dzięki czemu możliwe jest interpretowanie płaszczyzny tekstowej przekazu dla dalszej wnikliwej interpretacji założeń leżących u podstaw całego tłumaczonego tekstu. Tłumacz ma za zadanie powtórzyć (nie skopiować) te wartości informacyjne tekstu, które składają się na sens oryginału, przez co dopuszczalna jest zmiana struktury tekstowej tłumaczonego dzieła (dewerbalizacja, rekontekstualizacja), tak aby ów sens nie zaginął w procesie samego tłumaczenia (por. Garcarz 2004: 77). „Dewerbalizacja dla przykładu, to etap procesu tłumaczenia występujący pomiędzy zrozumieniem tekstu wyjściowego a jego reekspresją w innym języku, a polegający na częściowym zapomnieniu formy języka wyjściowego, w których został wyrażony sens danego tekstu”, twierdzi Tomaszewicz (2004: 32). Tłumacz egzystuje na pograniczu kultur, ale przynależy zawsze tylko do jednej z nich. Analizując tłumaczenia dokonywane przez Polaków żyjących w Polsce zarówno z angielskiego na polski, jak i odwrotnie sądzimy, iż te drugie charakteryzują się znacznie mniejszą precyzją w doborze ekwiwalentów oraz ich synonimów, a także zgrabnością stylistyczną TD jako całości. Koniec końców, przekład tekstu obcojęzycznego dokonywany przez Polaków dla Polaków będzie, w naszych warunkach, wyrażał się namacalną optymalnością kulturową, a bilingwalne założenia rzekomej dwutorowości potencjału tłumacza muszą pozostać jedynie teorią.

3.1. Teoria przekuta w praktykę

Mówiąc o „szeptankach”, warto wspomnieć, że jeszcze niedawno, bo zaledwie kilkanaście lat temu, tłumacz nie był utożsamiany z autorem ostatecznej wersji polskiej filmu zagranicznego. Przygotowanie tekstu docelowego (zarówno dla telewizji, jak dla kina) odbywało się dwuetapowo. Najpierw powstawało tzw. „surowe tłumaczenie”, zwane w żargonie „surówką”, a potem „opracowanie” lub „wersja”, czyli tekst spełniający wymogi TD. Z zasady pracę tę wykonywały dwie osoby: tłumacz (autor „surówki”) i redaktor (autor „opracowania”). Zadaniem tłumacza było jak najwierniejsze przetłumaczenie tekstu, a redaktora – weryfikacja tłumaczenia pod względem wierności z TP i przystawalności do obrazu, a także dokonanie skrótów oraz wypisanie uwag pomocniczych dla lektora. Za jedynego twórcę wersji polskiej uznawano redaktora, tłumacz zaś pozostawał anonimowy i nie przysługiwały mu żadne prawa autorskie. Zwolennicy takiego podziału zadań twierdzili, że dzięki niemu właśnie powstaje TD bliski doskonałości, „świeże oko” redaktora wyłapuje bowiem wszystkie błędy i niedoskonałości tłumaczenia popełnione przez „nazbyt przywiązanego do swego tekstu” tłumacza. Efekty tej praktyki nie były jednak zachwycające. Autorzy „surówek” nie byli na ogół zawodowymi tłumaczami, lecz ludźmi traktującymi to zajęcie dorywczo. Nie dysponowali więc odpowiednim warsztatem translatorskim, a pracując wyłącznie na tekście (liście dialogowej), byli z góry skazani na popełnienie błędów wynikających z nieznamomości obrazu. Jednocześnie znakomita większość redaktorów opracowujących polskie listy dialogowe nie znała języka TP, więc tak naprawdę nie byli oni w stanie zweryfikować wartości tłumaczenia, przez co ich ingerencje redakcyjne były często chybione lub miały charakter kosmetyczny. Z początkiem lat 90. XX w. sytuacja uległa zmianie. W Telewizji Polskiej (zwanej wówczas Komitetem ds. Radia i Telewizji) coraz częściej zaczęły się pojawiać filmy tłumaczone i opracowane przez jedną osobę. Nie istniejąca już dziś Redakcja Opracowań i Repertuaru Filmowego, odpowiedzialna m.in. za przygotowanie wersji polskiej filmów zagranicznych, wzięła na siebie zadanie pozyskiwania i szkolenia współpracowników o odpowiednim przygotowaniu (studia filologiczne, długoletnie pobytu za granicą, praktyka translatorska itp.), aby podnieść jakość opracowań i jednocześnie nadać pracy tłumacza filmowego większą rangę. Ramy niniejszego artykułu nie pozwalają na dokładne zanalizowanie rozwoju i skutków tego przedsięwzięcia. Dość rzec, że stosowanie surowych tłumaczeń jest dziś anachronizmem, a tłumacze filmowi związani z polską telewizją publiczną do tej pory reprezentują najwyższy poziom profesjonalizmu i są najbardziej cenieni na rynku.

„Szeptanki” wykonuje się na zlecenie stacji telewizyjnych (bezpośrednio lub za pośrednictwem współpracujących z nimi studiów) oraz wydawców kaset wideo i płyt DVD. Czas, jakim dysponuje tłumacz na wykonanie swojej pracy, jest więc uzależniony od planów emisyjnych lub cyklu produkcyjnego zlecniodawcy. Można przyjąć, że średnio jest to około 3–4 tygodni. Nie znaczy to jednak, że tyle trwa przygotowanie szeptanki. Tłumacz może przystąpić do pracy dopiero wtedy, gdy otrzyma od zlecniodawcy komplet materiałów, czyli listę dialogową (na papierze lub w formie elektronicznej) oraz film, zapisany najczęściej na kasecie wideo lub płycie DVD. W trakcie kręcenia filmu napisane przez scenarzystę dialogi ulegają często gruntownym zmianom. Dopisuje się *ad hoc* nowe kwestie, inne się skreśla, czasem sami aktorzy zmieniają spontanicznie niektóre słowa. Dlatego też dobra lista dialogowa musi być sporządzona po zakończeniu produkcji filmu (ang. *final dialogue list*), aby zapisane w niej dialogi były identyczne z tymi, które słyszymy w filmie. Zdarza się, że zagraniczny dystrybutor zamiast ostatecznej wersji dialogów przysyła draft scenariusza. Pierwszą czynnością tłumacza musi więc być sprawdzenie, czy otrzymana lista dialogowa zgadza się z filmem. Jeśli nie, tłumacz musi sam nanieść poprawki i uzupełnić braki. Jest to zajęcie czasochłonne, znacznie wydłużające czas pracy nad przygotowaniem wersji, a także niewdzięczne, ponieważ zlecniodawcy rzadko uwzględniają je w kosztorysie. Bywa też, że lista dialogowa nie nadchodzi w ogóle i tłumacz musi spisać cały tekst ze słuchu, co wymaga dużej sprawności i powoduje podniesienie stawki (zwykle o 50%).

Wskazane jest, aby przed przystąpieniem do pracy tłumacz obejrzał cały film. Zdarzają się bowiem kwestie, których sens staje się jasny wraz z rozwojem akcji i próby ich zrozumienia w oderwaniu od całości są niepotrzebną stratą czasu (całość przekazu, zarówno werbalnego, jak i niewerbalnego). Nie znając tej całości, można też łatwo popełnić błąd, jak w jednej z wersji filmu „Szósty zmysł”, gdzie słowa *You got an hour* przetłumaczono jako „Macie godzinę”. Dopiero pod koniec filmu okazuje się, że wypowiadająca te słowa bohaterka nie używa liczby mnogiej, ponieważ sądzi, że zwraca się nie do dwóch, ale do jednej osoby. Z kolei użycie liczby pojedynczej zdradziłoby zamiar scenarzysty – widz nie powinien się jeszcze zorientować, że druga z tych osób jest dla bohaterki niewidzialna.

Z tych samych powodów tytuły filmów należy tłumaczyć na końcu. Niestety, tłumacz „szeptanek” nie zawsze może sobie pozwolić na ten luksus. Stacje telewizyjne przyjęły zasadę, wedle której film nadaje się pod tym samym tytułem, pod jakim był rozpowszechniany w kinach lub na kasetach. Przyczyny tej decyzji są dwojakie: po pierwsze, naciski krytyków filmowych i filmografów, którzy nieraz mają problemy z identyfikacją filmu, jeśli występował on pod kilkoma tytułami; po drugie, względy komercyjne – jeśli w najlepszej wierze

film „The Fifth Element” nadany zostanie pod tytułem „Piąty żywioł”, automatycznie spadnie oglądalność, ponieważ znaczna część widowni przełączy się na inny kanał, nie wiedząc, że chodzi o ten sam obraz, który wyświetlano w kinach jako „Piąty element”. Słodką tajemnicą naszych dystrybutorów pozostanie fakt, dlaczego tak wiele tytułów kinowych to translatorskie hybrydy, ze wspomnianym „Piątym elementem” na czele.

Mając więc sprawdzoną i ewentualnie uzupełnioną listę dialogową oraz film na kasecie lub płycie DVD, możemy przystąpić do tłumaczenia. Pisząc tekst polski, musimy stale mieć na względzie fakt, że będzie to lista dialogowa czytana przez lektora. Powinna więc być odpowiednio skrócona, aby lektor mógł czytać swobodnie, wyraźnie i w miarę równym tempem. Nawet najlepszy lektor zabrzmi źle, jeśli nie będzie miał dobrze przygotowanego tekstu.

Przede wszystkim nie tłumaczymy tych fragmentów oryginału, które naszym zdaniem będą zrozumiałe nawet dla widza nieznającego języka TP. Są to najczęściej imiona własne, powtórzenia, zwroty wykrzyknikowe itp. Już samo to sprawi, że tekst stanie się bardziej przejrzysty. Jak jednak skrócić pozostały tekst, nie zubożając oryginału, to kwestia osobistych umiejętności i wycucia tłumacza. Nie ma w Polsce żadnych opracowań, podręczników ani kursów, na których można by się tego nauczyć. Pogodzenie wymogu bezlitosnego skracania tekstu z jednoczesnym, jak najpełniejszym oddaniem treści dialogów, zachowaniem ich stylu, charakteru i atmosfery wymaga nieraz dużej ekwilibrystyki i stanowi o odrębności tego rodzaju tłumaczeń. Tłumacząc książkę lub sztukę teatralną, nie podlegamy tak drastycznym ograniczeniom. W książce nieprzetłumaczalny żart czy grę słów możemy wyjaśnić w przypisie. W tłumaczeniu filmowym nie ma na to ani czasu, ani miejsca. Stąd wysoce niesłuszna i krzywdząca wydaje nam się powszechna opinia, jakoby tłumaczenie filmów było zajęciem mniej poważnym i wymagającym mniejszych kwalifikacji niż tłumaczenie literatury.

Osobnym ograniczeniem, z jakim musi się liczyć tłumacz, jest kwestia wulgaryzmów i zwrotów szczególnie drastycznych. Krajowa Rada Radiofonii i Telewizji wydała zarządzenie mówiące, że „audycje, które mogą zagrażać prawidłowemu rozwojowi niepełnoletnich, nie mogą być rozpowszechniane między godz. 6 a godz. 23”. W myśl Ustawy o Radiofonii i Telewizji chodzi tu o audycje, „które zagrażają fizycznemu psychicznemu lub moralnemu rozwojowi niepełnoletnich, a w szczególności zawierają treści pornograficzne lub w sposób nieuzasadniony i nadmierny eksponują przemoc” (Dz.U. z 1993 r. Nr 7, poz. 34 z późn. zm.). Trudno dziś znaleźć film pozbawiony wulgaryzmów i scen przemocy, trudno też wymagać, by wszystkie filmy nadawano wyłącznie po godz. 23. Dlatego też zlecciodawcy bardzo często wymagają od tłumaczy pomijania i łagodzenia co ostrzejszych zwrotów. Pietyzm wobec oryginału musi

niestety ustąpić wobec tego twardego prawnego wymogu. Po raz kolejny wszystko zależy od wyczucia tłumacza. Może on wyjść z tej próby obronną ręką, ale może też pójść na łatwiznę i zmienić całkowicie charakter TP za pomocą tak siarczystych zwrotów jak „Ejże, hultaje” czy „Mam was, skurczybyki”.

Doświadczenie uczy nas, że najwygodniej i najszybciej pracuje się wtedy, gdy tłumaczymy dialogi bezpośrednio po obejrzeniu króciutkiego, 2–3-minutowego fragmentu filmu, kiedy kwestie oryginalne brzmią nam jeszcze w uszach. Mamy wtedy większe poczucie czasu ich trwania i możemy z góry ocenić, do jakich „rozmiarów” musi zostać ograniczony ich ekwiwalent w TD. W razie wątpliwości wracamy do danego fragmentu oryginału, słuchamy go, patrząc na przetłumaczony tekst i oceniamy, czy lektor będzie w stanie przeczytać go bez wysiłku. Jeśli nie – staramy się skrócić go jeszcze bardziej, pamiętając cały czas o tym, by pozostał jak najbardziej wierny oryginałowi. W skrajnych przypadkach, gdy mimo kolejnych skrótów tekstu jest nadal za dużo, trzeba pominąć fragment oryginału. Dla rasowego tłumacza jest to bolesna decyzja. Stara się on wtedy wybrać te słowa, które są najmniej istotne dla całej wypowiedzi, polegając ponownie jedynie na swoim wyczuciu.

W bibliotece tłumacza filmowego powinno się znajdować dużo specjalistycznych słowników. Wyobraźnia scenarzystów filmowych jest nieograniczona i tłumacz w każdej chwili może stanąć przed koniecznością zmierzenia się z tekstem naszpikowanym słownictwem z nieznanego sobie dziedziny. W tym względzie nieocenioną pomoc zapewnia dostęp do Internetu. Dzięki sieci można dziś w kilkanaście sekund znaleźć niemal każdą informację bez konieczności ślęczenia w bibliotekach, co może mieć także negatywne skutki – nadinterpretację. Tłumacze bardzo często konsultują się również między sobą, dzieląc się swoją wiedzą, doświadczeniem, kontaktami ze specjalistami z różnych dziedzin i native speakerami, a także pomagając sobie w rozwiązywaniu konkretnych problemów translatorskich. Jeśli tekst jest wyjątkowo skomplikowany, zlecniodawca może się zgodzić na zatrudnienie konsultanta, który sprawdzi tłumaczenie pod względem merytorycznym. W przypadku filmów dokumentalnych winno to być regułą.

Tłumaczenie filmu o przeciętnym stopniu trudności trwa zwykle około trzech dni. Wszystko zależy oczywiście od indywidualnego tempa pracy tłumacza. Niektórzy potrzebują więcej czasu, innym wystarczy nawet jeden dzień. Po zakończeniu pracy tekst powinien zostać oddany do adiustacji. „Powinien”, ponieważ nie wszyscy zlecniodawcy przestrzegają tej procedury. Osoba adiustująca zatwierdza tekst wersji polskiej, stara się wychwycić ewentualne błędy, niezręczności, szczegóły, które umknęły tłumaczowi. W skrajnych przypadkach

może także tekst odrzucić, stwierdzając, że nie spełnia on wymaganych standardów. Aby adiustacja miała sens, muszą zostać spełnione dwa warunki:

1. Osoba adiustująca nie może się ograniczać do przeczytania tekstu. Musi jednocześnie obejrzeć film, ponieważ tekst funkcjonuje w pełni tylko w połączeniu z obrazem.
2. Osoba adiustująca musi znać język oryginału. Najlepiej, jeśli adiustujący sam jest tłumaczem „szepłanek” – może wtedy wnieść własny, twórczy wkład w ostateczną wersję TD.

Ostatnim etapem pracy nad przygotowaniem „szepłanki” jest wgranie lektora. Biorą w nim udział trzy osoby – lektor, realizator dźwięku odpowiedzialny za stronę techniczną nagrania oraz tłumacz (autor wersji polskiej), który czuwa nad stroną językową.

Wspomniana przez nas optymalność efektu tłumaczenia jest według koncepcji relewancji tłumaczenia wartością prymarną (Gutt 2001: 100–115), a akt tłumaczenia to interlingwalny akt interpretacyjny. Akt interpretacji tłumaczeniowej jest ze wszech miar możliwy, w przypadku kiedy kultury tłumaczonych języków (tekstów) posiadają jakiś wspólny mianownik, którym zazwyczaj są określone uniwersalia kulturowe, wspólne dla obu zaangażowanych w proces przekładu kultur (por. House 2002: 101–104). W praktyce, kiedy tłumacz napotyka na trudności związane z nieprzekładalnością danych jednostek sensu – konceptów kulturowych – może zastąpić go innym elementem, ekwiwalentnym zawsze pod względem funkcji, ale niekoniecznie formy. Taka sytuacja występuje w czasie tłumaczenia komedii, a zwłaszcza tych o humorze sytuacyjnym. Szczególnie komedie autorstwa klanu Zuckerów najeżone są niezliczoną ilością **intertekstualizmów** (pojedynczych scen, które ujawniają sens jedynie w kontakcie z odbiorcą znającym bezpośrednie odniesienie do socjokulturowego wymiaru, w którym powstał tekst), które polski tłumacz musi przełożyć, a nie przetłumaczyć.

4. Wnioski końcowe

Tłumacz filmowy, bazujący na własnej wiedzy uprzedniej (*Vorwissen*), wspólniej także dla jego odbiorców, jest w stanie zaproponować takie tłumaczenie, które na pierwszy rzut oka może wydawać się prymitywne, ale w rzeczywistości takie nie jest. Myślmy tu o tłumaczeniach samych tytułów filmów. Sava (2004: 166) tłumaczy, słusznie zresztą, iż komunikacja na linii autor–odbiorca TD „jest komunikacją poboczną”, gdyż „ci” właśnie odbiorcy nie byli w założeniu twórcy oryginału jego prymarnymi odbiorcami. „Tytuł powinien wyraźnie wskazywać na gatunek filmu w sposób łatwo dostępny dla czytelnika prze-

kładu. Dobór metody tłumaczenia gra tu zatem rolę drugoplanową i ma jedynie zapewnić osiągnięcie wskazanego w zasadzie celu nadrzędnego”, wyjaśnia Berezowski (2004: 317). Czy aby na pewno przekazanie treści zawartych w tłumaczeniu tytułu filmowego liczy się tak bardzo, iż możemy zapomnieć o wyselekcjonowaniu odpowiedniej techniki (nie strategii, por. Garcarz 2004) tłumaczeniowej do obróbki tekstu? Tytuł, jako immanentna część dzieła filmowego, pełni funkcję szczególną, stanowi pewną próbkę zawartych w samym dziele elementów, oczekiwanych bądź nieoczekiwanych przez widza, jak sądzi Schulze (1986: 41). Fukushima i Major (2002: 59) przekonują, iż w procesie realizacji przekładu filmowego jego autor wykorzystuje niezliczoną ilość metod oraz zabiegów edytorskich, mających na celu ułatwienie odbiorcom TD jego zrozumienia (zinterpretowania). Pośród wielu strategii (por. Newmark [1988] 1995) oraz technik (por. Garcarz 2004: 78–95) tłumaczeniowych wykorzystywanych w przekładach filmowych, najpopularniejsze okazują się te, których użycie nakierowuje tłumaczenie na jego odbiorcę, zgodnie z koncepcją *skoposu* Vermeera (1989), czyli np.: *technika przekładu dosłownego, słowo w słowo, opisu, wzbogacenia, pominięcia* itd. (Garcarz 2004: 78–95). Film to od czasów Mélièsa oraz braci Lumière kompilacja dwóch elementów: *λόγος* gr. – słowo), a także *εἰκόνα* (gr. – obraz). (Russo 1997: 190) widzi w tłumaczeniach filmowych aspekt łagodzenia różnic kulturowych, o czym tłumacze jako „mediatorzy kultur” (Katan 1999: 126) zawsze powinni pamiętać.

Literatura

- Berezowski, L. 2004, *Skąd się biorą polskie tytuły amerykańskich filmów*, [w:] *Przetłumaczając nieprzetłumaczalne*, red. O. Kubińska i in., Gdańsk, s. 312–323.
- Dayan, D. 2001, *The Peculiar Public of Television*, [w:] *Media, Culture & Society*, red. R. Boyle, London, 23, s. 743–675.
- Franco, E. 2001, *Voiced-over Television documentaries*, [w:] *Target*, red. G. Toury, Oxford: 13: 2, s. 289–304.
- Fukushima, T., Major, D. 2002, *Translation Case in Film Translation*, Transl. Review, red. A. Richardson, Texas, Vol. 64, s. 59–77.
- Gadamer, H.-G. 1960, *Wahrheit und Methode*, Trans. J. Weinsheimer & D. Marshall, 1989, *Truth and Method*, New York.
- Gambier, Y. 1994, *Audio-Visual Communication: Typological Detour*, [w:] *Teaching Translation and Interpreting. Insights, Aims, Vision*, red. C. Delleru & A. Lindegaard, Amsterdam, s. 275–283.

- Garcarz, M. 2004, *Tłumaczenie – Zmaganie z tekstem. Analiza technologii przekładu filmowego w oparciu o dwa tłumaczenia filmu „Wieczna miłość”*, [w:] *Aspekty Współczesnych Dyskursów*, red. P. P. Chruszczewski, Kraków, t. 1, s. 71–98.
- Gutt, E. 1991, *Translation and relevance. Cognition and context*, Oxford.
- Hendrykowski, M. 1982, *Słowo w filmie*, Warszawa.
- House, J. 2002, *Universality Versus Culture Specificity*, [w:] *Translation Studies Perspective on an Everyday Discipline*, red. A. Riccardi, Cambridge, s. 92–110.
- Katan, D. 1999, *Translating Cultures: An Introduction for Translators, Interpreters and Mediators*, Oldham.
- Kisielewska, A. 2001, *Język telewizyjny – kanon nowej komunikacji*, [w:] *Przyszłość języka: Kultura i Przyszłość*, red. S. Krzemień-Ojniak i in., Białystok, s. 147–160.
- MacGaffey W. 2003, *Structural Impediments to Translation in Art*, [w:] *Translating Cultures: Perspectives on Translation and Anthropology*, red. P. Rubel i in., Oxford–New York, s. 249–268.
- Mirzoeff, N. 1998, *What is the Visual Culture?*, [w:] *Visual Culture Reader*, red. N. Mirzoeff, London, s. 68–79.
- Montago, J. 1998, *How to Read a Film. The Art Technology, Language History and Theory of Film and Media*, Oxford.
- Newmark, P. [1988] 1995, *A Textbook of Translation*, New York.
- Prévos, A. 1990, *Television as Religion, Religion as Television*, *Journal of Popular Culture*, red. G. Hoppenstand, Oxford: 24: 3, s. 113–130.
- Russo, M. 1997, *Film Interpreting: Challenges and Constrains of a Semiotic Practice*, [w:] *Conference Interpreting: Current Trends in Research*, red. Y. Gambier i in., Amsterdam, s. 188–192.
- Sava, J. 2004, *Translation as Gift*, [w:] *Cultural Perspectives*, red. D. Cmeciu i in., Bacău: 9, s. 161–174.
- Schulze, L. 1986, *Text/Context/Reading and Made-for-Television-Movie*, *Cinema Journal*, red. L. Lewis, Austin, 25: 2, s. 35–50.
- Schleiermacher, F. 1813, *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens*, [w:] 1973, *Das Problem des Übersetzens*, red. H.-J. Störig, Darmstadt, s. 38–70.
- Tomaszkiewicz, T. 2004, *Terminologie de la Traduction – Terminologia tłumaczenia*, [w:] *Translation and adaptation*, red. J. Delisle i in., Poznań.
- Vermeer, H. 1989, *Skopos und Translationsauftrag*, Heidelberg.

Film translation for the TV translation purposes in Poland: from theory into practice

Summary

This particular paper is, in general, a deep analysis of the translation circumstances (either cultural, ethnic and/or religious) which the translator has to have in mind in the process of text interpretation and translation. The authors deem to confront theoretical and practical assumptions which lie at the foundation of film translations which are realized for the TV purposes. The topic in question is thoroughly analyzed from the perspective of both the translator and the target text receiver(s); hence the authors rest their knowledge on their solid theoretical knowledge as well as on their experience as translation practitioners. An all-too-crucial ingredient of this article is limitation of the translation spectrum investigated, namely the particular way in which film translation is realized for TV purposes- 'voice over'. Voiceover – the most commonly employed translation method in Poland, remains obscure to translation theoreticians, in particular to those from the countries favoring dubbing and subtitles.

Key words: translation, film translation, voice-over