



Agnieszka Palion-Musioł
Katowice

PRZEKŁAD AUDIOWIZUALNY JAKO WYZWANIE DLA WSPÓŁCZESNEGO TŁUMACZA. NARZĘDZIA ORAZ METODY WYKORZYSTYWANE W PROCESIE TRANSLATORYCZNYM

Zarys treści: Niniejszy artykuł w ujęciu diachronicznym przedstawia w sposób szczegółowy metody translatoryczne wykorzystywane w przekładzie audiowizualnym, takie jak dubbing, wersję lektorską oraz napisy, z równoczesnym uwzględnieniem technik pobocznych, wśród których należy wymienić audiodeskrypcję, komentarz, napisy w operze, podpisy dla niesłyszących oraz tłumaczenie symultaniczne, obserwowane w programach prowadzonych na żywo czy też wywiadach telewizyjnych. Tekst ma charakter porównawczy i zawiera szereg odniesień do przekładu audiowizualnego stosowanego w Hiszpanii oraz w Polsce.

Przekład audiowizualny, zwany z angielskiego *screen translation*, jest dynamicznie rozwijającą się odmianą tłumaczenia, którą coraz chętniej badają naukowcy, o czym świadczą ukazujące się publikacje, czy też licznie organizowane konferencje, kursy, warsztaty, a także powstające organizacje zawodowe, zrzeszające tłumaczy audiowizualnych. Samo pojęcie tłumaczenia audiowizualnego zakłada proces translacji, który wykorzystuje dźwięk (audio-) i obraz (-wizualny) do pełnego wyrażenia przekazywanych treści oraz specyficznego, jak to nazwał Gauthier, kodu referencyjnego¹, który w sposób bezpośredni nawiązuje do znanego w danym społeczeństwie przekazu wizualne-

¹ Termin „kod referencyjny” został użyty po raz pierwszy przez Gauthiera w 1979 r. T. Tomaszewicz (2008: 31) nazywa go w swojej książce „kodem kulturowym”.

go, obrazu i wpływa na sposób postrzegania rzeczywistości w tłumaczonym przekazie. Pieńkos (2003: 18) zwraca uwagę na etymologię słowa „tłumacz”, pochodzącego od łacińskiego *traductor*, które oznaczało osobę pomagającą przedostać się, przenieść się do innej grupy społecznej, rozumianej również w kategoriach grup etnicznych czy narodowościowych. Zatem tłumacz to osoba, która przybliża i oswaja odbiorcę z nieznaną mu kulturą i obu stronom ułatwia kontakt.

Początków tłumaczenia audiowizualnego, a konkretnie filmowego, upatruje się w powstaniu kina dźwiękowego na początku lat trzydziestych. Do tego czasu w kinie niemym również wykorzystywano dźwięk, który powstawał na żywo, za sprawą akompaniamentu orkiestry, a także specjalnie zatrudnianych osób, często aktorów, którzy wzbogacali wyświetlane obrazy przez tworzenie stosownych do danej sceny dźwięków, takich jak trzask drzwi, krzyki, aplauz, odgłosy burzy, kroków, szum wiatru etc. W niektórych kinach zatrudniano również aktorów, którzy czytali lub improwizowali dialogi widziane na ekranie (por. Izard Martínez 2001: 190). Praktyka ta musiała być powszechna, gdyż jak podaje Izard Martínez (2001: 190), w Stanach Zjednoczonych takie firmy jak Humonova, Actologue czy Dramatone wynajmowały własnych aktorów do takich właśnie interpretacji.

Luis Buñuel opisał po latach rolę tych aktorów-tłumaczy w swoich wspomnieniach: „W Saragossie, oprócz zwykłego pianisty, każda sala miała swojego interpretatora, tzn. człowieka, który stojąc obok ekranu, na głos objaśniał akcję filmu. [...] Kino dostarczało nowej formy narracji tak zawiłej, tak rzadko spotykanej, że ogromna większość publiczności z wielkim trudem rozumiała to, co działo się w filmie oraz w jaki sposób kolejne wydarzenia przechodziły z jednej sceny w drugą” (Buñuel 1982: 43; tłum. A.P.-M.). Również K. Loska w swoim artykule wzmiankuje o japońskich tłumaczach zwanych *benshi*, którzy „nie tylko czytali napisy czy wyjaśniali elementy obce kulturowo, ale uzupełniali fabułę dodatkowymi dialogami, posługując się w tym celu różnymi tonacjami głosu pozwalającymi na zróżnicowaną charakterystykę postaci. [...] Interpretowali oni świat przedstawiony według własnych schematów pojęciowych, współuczestniczyli w procesie kreacji, nadając sens obrazowi. [...] Nierzadko wychodzili poza tekst filmowy, odnosili się do kontekstów zewnętrznych, wyjaśniali znaczenie poszczególnych elementów, co odgrywało istotną rolę w przypadku produkcji zagranicznych wymagających od narratora wiedzy na temat obyczajów zachodnich” (Loska 2007: 59, 62–63).

Ten rodzaj eksplikacji miał za zadanie nie tylko objaśnienie scen widzianych na ekranie, ale również przez grę aktorską wywołanie określonego sta-

nu emocjonalnego u widza oraz przeniesienie go do innej rzeczywistości lub innej sfery społecznej. Zatem można porównać rolę, jaką odgrywał interpretator w kinie niemym, do roli tłumacza, którego zadaniem jest transllokacja znaczeń z kultury źródłowej do kultury języka docelowego. Słusznie T. Tomasziewicz (2008: 64–65) wprowadza podział między terminami „przekład” oraz „tłumaczenie”, które często traktowane są jako wyrazy bliskoznaczne. Według autorki przekład to przeniesienie z jednego miejsca, z jednego źródła do innego, a tłumaczenie ma w zamyśle działanie interpretacyjne tłumacza za pomocą dostępnych mu środków. Agnieszka Szarkowska (2008: 9) odwołuje się w tej kwestii do terminu Gambiera, nazywając tłumaczenie audiowizualne „transadaptacją” (Gambier 2003: 178), twierdząc, że nie narzuca on tradycyjnych dychotomicznych podziałów, chociażby na tłumaczenie wolne i dosłowne czy na przekład i adaptację, które z kolei odrzuca Díaz-Cintas (2003: 194), uważając, że konieczne jest tu spojrzenie bardziej globalne, pozwalające uwzględnić w procesie translacji nowe zjawiska oraz obecne i przyszłe działania tłumaczeniowe.

Współczesny przekład audiowizualny nawiązuje do terminu zaproponowanego przez Jakobsona (1963), do tłumaczenia intersemiotycznego, zakładającego interpretację oraz objaśnianie znaków językowych za pomocą systemów znaków niejęzykowych z jednego języka na drugi, które przez swoją intertekstualność czy kontekst kulturowy mogą być dla widza niezrozumiałe. Tomasziewicz (2008: 100) odwołuje się do definicji Luykena, określając przekład audiowizualny „transferem językowym zastępującym tylko jeden element komunikatu, jakim jest tekst mówiony, na zasadach podobnych do innych typów tłumaczenia. [...] Nowy tekst musi tworzyć organiczny związek z innymi elementami dzieła [z obrazem, scenografią, muzyką, gestykulacją, mimiką twarzy aktorów etc.]², których transfer językowy nie może zmodyfikować” (Luyken 1991: 166).

Kino nieme wspomagane przez interpretatorów nie przyniosło zamierzonego efektu, a co więcej, nie rozwiązywało problemu tłumaczenia filmów obcojęzycznych. Pierwsze próby takiego przekładu pojawiły się na początku XX wieku wraz z narodzinami kina dźwiękowego, kiedy to dźwięk zapisywano, a następnie odtwarzano z płyty gramofonowej w pierwszym na świecie systemie dźwiękowym *Vitaphone* (por. Izard Martínez 2001: 192). Nie było to łatwe, gdyż ścieżkę dźwiękową odtwarzano z jednej płyty, a film z drugiej i nierzadko dochodziło do asynchronii. Zaletą takiego rozwiązania była moż-

² Uzupełnienie A.P.-M.

liwość nagrania kilku płyt z różnymi wersjami językowym, co powszechnie robiono. Z początkiem lat trzydziestych nastąpił przełom w historii kinematografii, gdyż wyświetlono pierwszy film dźwiękowy z nagraniem dialogami. Jak się okazało, koszt nagrania jednego filmu w kilku wersjach językowych był bardzo wysoki i na początku ograniczono się wyłącznie do nagrywania i odtwarzania filmów anglojęzycznych. W przypadku musicali czy operetek miało to swoje uzasadnienie, a nawet pewną zaletę, gdyż poza wrażeniami estetycznymi dawało poczucie obcowania z inną kulturą i było egzotyczne. O dominującej roli języka angielskiego w ówczesnej kinematografii może świadczyć wypowiedź Louisa B. Mayera, który uważał, że „olbrzymia popularność filmów amerykańskich doprowadzi do wykorzystania angielskiego jako języka uniwersalnego w kinie” (Gomery 1980: 158; tłum. A.P.-M.). Jednak w krótkim czasie zaczęto poszukiwać nowych sposobów przekładu filmowego, gdyż pogląd Mayera nie tylko się nie sprawdził, ale nawet wywołał protesty widzów, którzy byli już zmęczeni inwazją tego języka. Pręźnie działające wówczas studia amerykańskie zaczęły przekładać dialogi z angielskiego w formie napisów na trzy języki: francuski, niemiecki i hiszpański. Część krajów, takich jak Portugalia, gdzie akceptowano wersję hiszpańską, czy Holandia, w której aprobowano wersję niemiecką, nie widziało w tym ograniczeniu językowym problemów. W innych państwach najczęściej decydowano się na wersję angielską, która z braku alternatywy dalej królowała w filmach sprowadzanych ze Stanów. W krótkim czasie rozszerzono tłumaczenia o nowe języki, choć w dalszym ciągu przekład umieszczany w formie napisów był uciążliwy dla widza, zwłaszcza że w latach trzydziestych wielu ludzi nie potrafiło czytać (por. Izard Martínez 2001: 197). Pomimo ówczesnych wielu braków technicznych tej metody takie kraje jak Holandia czy Szwecja tak bardzo się do niej przyzwyczyły, że do dzisiaj wykorzystują napisy językowe jako metodę przekładu ekranowego.

Opisane wady doprowadziły w 1929 roku do powstania pierwszego filmu dubbingowanego – *Rio Rita*. Jego producentem było Radio Pictures, które podobnie jak w przypadku napisów nagrało trzy oddzielne wersje językowe – hiszpańską, niemiecką oraz francuską tego filmu. Następnie studia United Artists, Paramount, Fox i MGM dubbingowały filmy krótko- oraz długometrażowe. Jednak jakość tych produkcji pozostawiała wiele do życzenia, co spowodowało odrzucenie dubbingu przez widzów oraz krytyków. Według Ginette Vincendeau (1988: 33) widzowie postrzegali postaci oraz ich głosy jako nierozzerwalną całość, a dubbing, często asynchroniczny, powodował u nich poczucie oszustwa i manipulacji, co z kolei rodziło pytanie o rolę oraz możliwości kina w sztuce i życiu człowieka.

Należy w tym miejscu wspomnieć o jeszcze jednym rozwiązaniu, którym były wersje wielojęzyczne. Przykładem może być *The Threepenny Opera* (1931) po francusku i niemiecku czy *The Lady Lies* (1929), która miała nie tylko sześć wersji językowych, ale też tyle samo reżyserów. Złożoność tego procesu wymagała nie tylko olbrzymich nakładów finansowych, ale także zaangażowania czasu, nie wspominając już o problemach z doborem aktorów, którzy mogli występować w ograniczonej liczbie wersji językowych danej ekranizacji. Te oraz inne powody doprowadziły z nastaniem lat czterdziestych do zaniechania tej metody, a także umocnienia się dwóch wcześniejszych, czyli dubbingu i napisów. Te ostatnie przeszły od tego czasu szereg zmian oraz udoskonaliły swój warsztat i obecnie są dwiema z trzech wiodących technik na świecie. Popularności napisów, z angielskiego *subtitles*, dubbingu oraz trzeciej do tej pory niewspomnianej metody – *voice-over*, czyli filmu z lektorem, można upatrywać w czynnikach ekonomicznych, kulturowych oraz ideologicznych danego społeczeństwa (por. Danan 1991, Ballester Casado 1995a).

Gottlieb (1998) podzielił kraje z uwzględnieniem przeważającej w nich metody przekładowej na kraje dubbingujące (znalazły się tu kraje posługujące się językiem hiszpańskim, włoskim, francuskim czy niemieckim), następnie kraje emitujące w większości filmy w języku ojczystym (głównie obszar anglojęzyczny), kolejno kraje z napisami (do których Gottlieb zaliczył nieduże państwa europejskie oraz pozaeuropejskie, na przykład Holandię, Izrael czy Portugalię) oraz kraje stosujące *voice-over* (należą do nich Polska, Rosja, Litwa, Słowacja, Czechy, Bułgaria, Węgry i Słowenia)³.

Wspomniane uwarunkowania, głównie ekonomiczne, ale także kulturowo-ideologiczne, wpłynęły w znacznym stopniu na wybór w Polsce metody wiodącej *voice-over*, zwanej potocznie szeptanką. Metoda ta polega na nałożeniu z kilkusekundowym opóźnieniem głosu lektora, który czyta wszystkie kwestie wypowiedane w oryginale przez aktorów. Henrykowski określa tę technikę „interpretacją lektorską” (Henrykowski 1982: 113), choć warto dodać, że jest to najczęściej jednostajnie czytany dialog, bez żadnej intonacji czy gry aktorskiej, w którym bohaterowie są pozbawieni często swojej charakterystyki oraz tożsamości. Ivarsson i Carroll (1998: 37) określają *voice-over* jako „połowiczny dubbing” stosowany głównie w Europie Wschodniej, o którym – jak piszą – wolą nawet nie wspominać, a Monika Woźniak cytuje w swoim artykule nagłówek z *New York Times*, w którym zadano ironiczne pytanie *Why Marilyn Monroe is a Polish Baritone?* (Woźniak 2008: 51).

³ Rosyjski *voice-over* jest szczególnym przypadkiem, ponieważ w przeciwieństwie do innych krajów tylko tam istnieje podział na kwestie żeńskie i męskie, podobnie jak to jest w dubbingu.

Badania wykonane w 1995 roku przez Instytut Badania Rynku i Opinii Publicznej SMG KRC na zamówienie Canal Plus pokazują, że aż 50,1% ankietowanych preferuje wersję lektorską jako sposób tłumaczenia telewizyjnego, podczas gdy 42,3% woli dubbing, a jedynie 7,9% napisy (zob. Bogucki 2004: 69). W opinii Garcarza „Polska ze swoim zamiłowaniem do wersji lektorskiej jest traktowana przez teoretyków tłumaczenia telewizyjnego jako swego rodzaju skansen” (Garcarz 2007: 130), a Dries (1995: 6) dodaje, że środowisko branżowe uważa tę metodę za najgorszą z dostępnych, gdyż jest ona zbyt uproszczona, aby mogła w sposób pełny przekazywać zawarte w wersji oryginalnej treści czy też grę aktorską.

Pomimo krytycznych głosów na temat tej metody społeczeństwo polskie przyzwyczało się tak bardzo do jednostajnego głosu lektora w telewizji, że odrzuca wszelki wysiłek intelektualny towarzyszący chociażby czytaniu napisów umieszczanych w dolnej części ekranu. Liczne głosy krytyczne sugerują, że popularna szeptanka powinna być rozwiązaniem czasowym, choć z punktu widzenia ekonomicznego ma ona największą szansę na dalszą dominację na rynku tłumaczeń telewizyjnych w Polsce.

W przypadku tłumaczeń kinowych Polacy przyzwyczaili się do wybierania filmów z napisami bądź z dubbingiem. Ta pierwsza metoda, przez wymogi i ograniczenia techniczne co do długości, czasu, a także formy graficznej takiego napisu, z góry zakłada skrócenie oraz kondensację tekstu. Tłumacz opracowujący podpisy filmowe ciągle musi decydować, które wartości czy informacje tekstu oryginalnego pominąć, a które z nich zostawić, aby zachować charakter tekstu wyjściowego. Tomaszewicz (2008: 113) podaje, że około 30–40% oryginalnego tekstu znika w wersji tłumaczonej. Taka redukcja jest zabiegiem koniecznym, gdyż przeciętny widz czyta wolniej niż dociera do niego zapis dźwiękowy, stąd też, aby mógł on śledzić wszystkie elementy filmowe – dźwięk, obrazy pojawiające się w tym samym czasie na ekranie, muzykę – tekst musi zostać ograniczony do koniecznego minimum, aby współgrać z tymi elementami i stworzyć homogeniczną wizję. Wspomniane ograniczenia techniczne również w znacznym stopniu wpływają na odbiór wyświetlanych na ekranie komunikatów. Zarówno rodzaj, jak i kolor czcionki oraz jej umiejscowienie na dole lub w górnej części ekranu są istotne. Obecnie, w przypadku coraz popularniejszych filmów 3D są to często napisy przemieszczające się wraz z kolejnymi kadratami filmu, aby nie zasłaniać trójwymiarowej przestrzeni. Takie rozwiązanie bywa utrudnieniem dla widza, gdyż w przypadku filmów trójwymiarowych może nastąpić zmiana koloru czcionki z tradycyjnie stosowanej białej na żółtą, jak to było w filmie *Avatar*, co może nie tylko męczyć wzrok, ale również przeszkadzać w odbiorze komunikatu. Film

trójwymiarowy jest też dodatkowym utrudnieniem dla tłumacza, gdyż musi on dokładnie zaplanować rozmieszczenie oraz długość napisów w każdej wyświetlanej scenie. Ma on do dyspozycji specjalistyczne oprogramowania, np. popularny Subtitle Workshop, SSA Tool, Subedit-Player etc., które pokazują w okienku edycyjnym liczbę liter, które można umieścić w wyświetlanej linii tekstu. Standardowo przyjmuje się, że są to dwie linijki liczące 34–38 znaków w każdej i są umieszczane w dolnej części ekranu. Należy tu uwzględnić jeszcze jedną zależność – tekst artykułowany trwa zawsze krócej od przeczytania jego zapisu. Szacuje się, że widz potrzebuje około 2–3 sekund na przeczytanie jednej pełnej linijki tekstu. A zatem takie ograniczenia techniczne zmuszają tłumacza do kondensacji, za co bywa on często krytykowany przez widza, który uważa, że wykonał zadanie niestarannie, pomijając część informacji przekazanych w oryginale. Oczywiście wspomniana kondensacja musi być uzasadniona i nie może odbywać się przypadkowo. Tłumacz ustawicznie musi podejmować szereg odpowiedzialnych decyzji, dzięki którym tekst w języku docelowym będzie zgodny z intencją i zamysłem autora tekstu źródłowego.

Główną zaletą tej metody jest stosunkowo niewielka ingerencja tłumacza w dzieło, gdyż widz może śledzić zarówno grę, interpretację, jak i umiejętności występujących aktorów. Belczyk pisze, że „żaden dubbing nie odda kubańskiego akcentu Ala Pacino w *Człowieku z blizną* czy mamrotania Marlon Brando w *Ojcu chrzestnym*” (Belczyk 2007: 8). Dodatkowo widz obcujący z oryginalną wersją filmu w tle może porównać przekład z oryginałem oraz ma on bezpośredni kontakt z językiem i kulturą dzieła źródłowego, co jest niezwykle cennym doświadczeniem.

Teresa Tomaszkievicz, charakteryzując trzecią metodę – dubbing, cytuje Whitmana-Lisnena (1992), który uważa, że „obecnie założenia dubbingu są bardzo proste. Jest to pewne działanie kinematograficzne polegające na «doklejeniu» nagranego wcześniej głosu do mówiących, widocznych na ekranie aktorów” (Tomaszkievicz 2008: 106). To doklejanie, o którym mówi Whitman-Lisnen, polega na zastąpieniu oryginalnych wypowiedzi ich obcojęzycznymi tłumaczeniami. Jest to metoda często spotykana zwłaszcza w filmach animowanych dla dzieci, gdyż te nie są w stanie nadażyć za tempem zmieniających się napisów na ekranie, a jednostajny głos lektora i brak podziału na wypowiedane kwestie damskie i męskie byłby dla nich sporym utrudnieniem w zrozumieniu fabuły. Oprócz bajek widz ma do wyboru coraz częściej filmy sensacyjne oraz fabularne, a także musicale dostępne również w wersji dubbingowanej. Niekwestionowaną zaletą tej metody jest możliwość nieograniczonego dostępu widza do warstwy wizualnej dzieła filmowego, którą jest gra

aktorska, scenografia, stroje, muzyka etc., ponieważ wszelkie dialogi i wypowiedzi docierają do niego w warstwie dźwiękowej. Odbiorca może nie tylko skupić się całkowicie na tym, co dzieje się na ekranie, ale też chwilowa nieuwaga nie wytrąci go z fabuły, gdyż każda postać w dubbingu odgrywana jest przez inną osobę.

Wśród wad tej metody można wymienić jej sztuczność, gdyż nawet najlepiej dopasowane pod kątem czasu trwania czy rozłożenia spółgłosek bądź samogłosek przetłumaczone dialogi, tak aby odpowiadały one ruchowi ust aktorów widocznych na ekranie, bardzo często różnią się od oryginału i wywołują u widza uczucie nienaturalności. Tomaszewicz (2008: 108) zwraca uwagę, że owa synchronizacja to nie tylko zabiegi dostosowujące długość wypowiedzi z otwarciem ust bohatera widzianego na ekranie, ale też dopasowanie mimiki i gestów, które muszą zostać zinterpretowane często słownie w innym języku, bo inaczej nie będą zrozumiałe. Przeciwnicy tej metody posługują się nawet stwierdzeniem, że tłumacz dubbingowy jest drugim, oddzielnym autorem filmu, który tworząc przekład, tworzy zupełnie odmienny od oryginału tekst. Tłumacz ten ma na tyle dużą swobodę, wynikającą z faktu, że tekst oryginału jest niesłyszalny dla widza, iż zdarza się często, że wersje przetłumaczone na język obcy są o wiele zabawniejsze i odnoszą większy sukces niż ich oryginał. Na potwierdzenie tej tezy można przytoczyć dialogi z filmu *Shrek* z tłumaczeniem Bartosza Wierzbęty, które w Polsce stały się niezwykle popularne, a nawet są powszechnie używane w mowie potocznej. Sam dialogista, zabierając głos w tej kwestii, mówi w następujący sposób: „Jeśli się posłucha dialogów w *Shreku*, to wiadomo, że naszych odniesień kulturowych w oryginale nie było. Ja je wymyśliłem, więc w tym sensie nie jestem już tylko tłumaczem. [...] «Podrasowuję» oryginalny tekst, gdy zaczynam się nudzić przy pisaniu. Było sporo takich filmów, które podrasowałem w sposób daleko posunięty. Przykładem jest *Rogate ranczo* Disneya. W oryginale to film zabawny głównie w obrazie, natomiast w warstwie tekstowej – właściwie nijaki” (Długosz 2004: 1, 4).

Łatwo zatem wywnioskować, iż tłumacz w sposób znaczący manipuluje tekstem, aby zachować spójną wizję na płaszczyźnie słownej, dźwiękowej oraz wizualnej, dokonując przy tym szeregu skrótów, kondensacji, ale również domestykacji w języku docelowym, które mają pomóc we właściwym odczytaniu kontekstu kulturowego przekładanego komunikatu.

Ta wspomniana manipulacja tekstem może być również niebezpiecznym narzędziem w kreowaniu określonego światopoglądu danego społeczeństwa. Jako przykład możemy się odwołać do początków dubbingu w Hiszpanii, które było metodą cenzurowania filmów w epoce dyktatury generała Franco

(zob. Ballester 1995b). Metoda ta tak bardzo się rozpowszechniła i utrwaliła w społeczeństwie hiszpańskim, że po dziś dzień wszystkie filmy obcojęzyczne w telewizji oraz znakomita większość wersji kinowych przekładana jest tą właśnie techniką. Należy w tym miejscu uzupełnić, że tak w Hiszpanii, jak i w Polsce coraz częściej, idąc do kina, widz może decydować, czy woli wersję z napisami bądź z dubbingiem, jednak przywiązanie do tradycji determinuje często nasz wybór.

Wymienione do tej pory techniki przekładu audiowizualnego nie są jedynymi odmianami spotykanymi w tej dziedzinie. Tomaszkiwicz (2008: 121–123) wyszczególniła dodatkowo metody poboczne, takie jak komentarz, który jest sposobem adaptacji programów telewizyjnych do potrzeb nowego odbiorcy, np. znajduje on zastosowanie w programach dla dzieci, filmach dokumentalnych czy w programach promocyjnych. W tej metodzie oryginalne dialogi są usuwane i nie ma konieczności synchronizacji dźwięku z obrazem. Dalej autorka wymienia nadpisy w operze w postaci wyświetlanych komunikatów widocznych w wbudowanym ekranie fotelowym, np. Royal Opera House w Londynie, tłumaczenie symultaniczne, które można zaobserwować w programach na żywo czy wywiadach telewizyjnych, następnie tłumaczenie wielojęzyczne w formie teletekstu na płytach DVD, a także podpisy dla osób niesłyszących. Wymienione tu metody poboczne nawiązują bezpośrednio do dwunastu odmian przekładu audiowizualnego, które wymienił w swojej książce Gambier (2004). Niemniej jednak w obu opracowaniach zabrakło jeszcze jednej istotnej odmiany, którą jest audiodeskrypcja polegająca na umieszczeniu dodatkowej ścieżki dźwiękowej zawierającej narrację ze skróto- wym opisem scen widzialnych na ekranie, skierowaną do osób niewidomych. Mowa tu o tzw. tyflofilmach, które zostały po raz pierwszy wyprodukowane i wyemitowane w Polsce w 2006 roku. Więcej na ten temat Agnieszka Szarkowska (2008: 22).

Przykład audiodeskrypcji pokazuje, jak dynamicznie rozwija się rynek tłumaczeń na potrzeby ekranu. Teresa Tomaszkiwicz we wstępie swojej książki zaznacza, że „nie ma w Polsce zbyt wiele miejsc, gdzie kształci się tłumaczy w ogóle, nigdzie zaś nie oferuje się kształcenia w zakresie tłumaczenia audiowizualnego” (Tomaszkiwicz 2008: 8). Niespełna dwa lata od tej publikacji liczne ośrodki akademickie, m.in. w Krakowie, Warszawie, Poznaniu, Gdańsku czy Lublinie, kształcą przyszłych adeptów tej sztuki. Są organizowane również szkolenia i kursy z przekładu audiowizualnego⁴, które uczą

⁴ Stowarzyszenie Tłumaczy Audiowizualnych organizuje cykliczne szkolenia poświęcone metodom tłumaczeniowym.

nie tylko pracy z poszczególnym typem translacji, ale również z uwzględnieniem nowoczesnych narzędzi, którymi mogą być korpusy językowe, słowniki multimedialne, edytory tekstu, programy do tworzenia napisów filmowych, list dialogowych, aplikacje wspomagające przekład, aplikacje wykorzystujące pamięć tłumaczeniową, narzędzia terminologiczne, systemy rozpoznawania mowy etc.

Ciekawe z punktu widzenia badacza okazuje się zastosowanie narzędzi wspomagających przekład, tzw. z angielskiego CAT-ów, *Computer-Assisted Translation*, w pracy nad przekładem audiowizualnym, które ma określone cechy tekstu literackiego i zdecydowanie rzadziej specjalistycznego, do którego z powodzeniem oprogramowania te są używane. Należy jednak zwrócić uwagę, że ograniczenia takie jak synchronizacja dialogów w dubbingu z ruchem ust aktora, długość napisów oraz stosowanie określonego typu translacji mają charakter *stricte* techniczny, a także fakt, że przekład audiowizualny odnosi się nie tylko do filmów, seriali, ale też programów specjalistycznych, w których z powodzeniem mógłby znaleźć zastosowanie. Pomimo to należy pamiętać, że w tłumaczeniu ekranowym najważniejszy jest nie sam tekst, „który z powodzeniem może takie oprogramowanie przetłumaczyć, a kontekst, bez którego przetłumaczony dialog nie ma sensu i będzie dla widza niezrozumiały. Łukasz Bogucki zwraca uwagę na język filmowy, „który może być niezwykle zróżnicowany, nierzadko bardzo potoczny czy wulgarny, a te czynniki mogą stanowić dla systemów przekładu maszynowego barierę nie do przeskoczenia”, dalej dodaje, „przekład audiowizualny jest działalnością zróżnicowaną. [...] W niektórych sytuacjach, szczególnie w przypadku napisów charakteryzujących się niewielkim stopniem skomplikowania syntaktyczno-leksykalnego, a wtedy automatyzacja jest możliwa” (Bogucki 2009: 77–78).

Równolegle w wielu ośrodkach akademickich, przykładowo w *Universidad Autònoma de Barcelona* w Hiszpanii, są prowadzone badania nad systemami rozpoznawania mowy, które znajdują zastosowanie w tworzeniu napisów na żywo, które mogą mieć formę tłumaczenia wewnątrzjęzykowego, jako napisy dla niesłyszących, lub międzyjęzykowego oraz mogą być wykorzystywane jako alternatywa dla tłumaczenia symultanicznego. Jednak są to projekty w fazie wstępnej i na tym etapie nie można jeszcze mówić o skuteczności prowadzonych badań.

To pobieżne omówienie nowoczesnych narzędzi oraz oprogramowań wykorzystywanych w procesie przekładu powinno skłonić tłumacza do refleksji nad istotą tłumaczenia oraz zdroworozsądkową automatyzacją procesu translacji, w której to on decyduje i ma ostateczny wpływ na efekt końcowy swojej pracy. Omówione przeze mnie metody przekładu audiowizualnego

ukazują zalety, ale też liczne problemy oraz wady każdej z technik, z którymi musi się zmierzyć tłumacz. Z jednej strony ma on do dyspozycji cały pakiet oprogramowań oraz aplikacji, które mają ułatwić mu to zadanie, a z drugiej ograniczenia, które te programy generują. Oprócz braków technicznych musi się on też zmierzyć z ograniczeniami socjokulturowymi, które kształtują jego osobowość i rzutują na przekład. Tabakowska zauważa, że „zmieniony [...] sposób mówienia o rzeczywistości prowadzi do zmiany w obrazie świata” (Tabakowska 2002: 33), a to może spowodować nieświadome narzucenie widzowi określonej wizji, którą zastał tłumacz w oryginalne.

Licznie prowadzone badania nad przekładem audiowizualnym świadczą o jego coraz większej popularności oraz znaczeniu, a przecież do niedawna, jak zauważa Szarkowska (2008: 8), cytując Delabastitę, uważano, że: „bardziej prestiżowe jest prowadzenie studiów nad Szekspirem niż nad literaturą popularną czy takimi zjawiskami pochodnymi jak tłumaczenia. Osoby zajmujące się przekładem, wolą wziąć pod lupę tłumaczenia Szekspira, a nie seriale telewizyjne” (Delabastita 1990: 97), na co w odpowiedzi zacytujmy słowa Whitman-Linsen (1992: 10) „niektórzy uważają, że tłumaczenie filmowe jest problemem peryferyjnym w teorii przekładu i niezbyt ważnym. A jednak [...] tłumaczenie filmowe prawdopodobnie w obecnej dobie ma większy wpływ na komunikację międzynarodową niż tłumaczenie książek” (Tomaszkiewicz 2008: 104).

Literatura

- Ávila, A., 1997, *El doblaje*, Madrid, Cátedra.
- Ballester Casado A., 1995a, *La política del doblaje en España (número monográfico de Eutopías, 94*, Valencia, Episteme.
- Ballester Casado A., 1995b, „The Politics of Dubbing. Spain: A Case Study”, [w:] *Translation and the manipulation of discourse. Selected papers of the CETRA research seminars in Translation Studies 1992–3*, P. Jansen (red.), Lovaina, The Leuven Research Center for Translation, Communication and Cultures, s. 125–132.
- Belczyk, A., 2007, *Tłumaczenie filmów*, Wilkowice, Wydawnictwo dla Szkoły.
- Bogucki, Ł., 2004, *A Relevance Framework for Constraints on Cinema Subtitling*, Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu w Łodzi.
- Bogucki, Ł., 2009, *Tłumaczenie wspomaganie komputerowo*, Warszawa, PWN.
- Bueno García, A., 2000, *Publicidad y Traducción*, Soria, Vertere.
- Buñuel, L., 1982, *Mon dernier soupir*, Paris, Robert Laffont.

- Danan, M., 1991, „Dubblings as an Expression of Nationalism”, *Meta*, 36, s. 606–614.
- Dąbska-Prokop, U. (red.), 2000, *Teoria i praktyka tłumaczenia: dzieje i perspektywy*, Częstochowa, Edukator.
- Delabastita, D., 1990, „Translation and the Mass Media”, [w:] *Translation, History, Culture*, S. Bassnett, Lefevere (red.), Londyn–Pinters, s. 97–109.
- Díaz Cintas, J., 2003, „Audiovisual Translation in the Third Millennium”, [w:] G. Anderman, M. Rogers, *Translation Today: Trends and Perspectives*, Clevedon, Multilingual Matters, s. 192–204.
- Długosz, K., 2004, „Mój Shrek myśli po polsku”, *Tygodnik Przegląd*, nr 27, s. 1–4.
- Dries, J., 1995, „Breaking Eastern European Barriers”, „Sequentia”, vol. II, nr 4, 6.
- Gambier, Y., 2003, „Screen Transadaptation: Perception and Reception”, *The Translator*, 9 (2), s. 171–189.
- Gambier, Y., 2004, „La traduction audiovisuelle: un genre en expansion”, *Meta*, 49/1, s. 1–11.
- Gauthier, G., 1979, *Initiation la sémiologie de l'image*, Paris, Les cahiers de l'audiovisuel.
- Garcarz, M., 2007, *Przekład slangu w filmie. Telewizyjne przekłady filmów amerykańskich na język polski*, Kraków.
- Gomery, D., 1980, „Economic Struggle and Hollywood Imperialism: Europe converts to Sound”, *Yale French Studies*, 60, s. 158–161.
- Gottlieb, H., 1998, „Subtitling”, [w:] *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, M. Baker (red.), London–New York, Routledge, s. 244–248.
- Henrykowski, M., 1982, *Słowo w filmie*, Warszawa, PWN.
- Ivarsson, J., Carroll, M., 1998, *Subtitling*, Simirshamn TransEdit HB.
- Izard Martínez, N., 1992, *La traducció cinematogràfica*, Barcelona, Centre d'Investigació de la Comunicació.
- Jakobson, R., 1963, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit.
- Loska, K., 2007, „Benshi jako współautor filmu”, *Kwartalnik Filmowy*, 57, s. 59–65.
- Luyken, G.M. i in., 1991, *Vaincre les barrières linguistiques à la télévision. Doublage et sous-titrage pour le public européen*, Manchester, Institut Européen de la Communication.
- Pieńkos, J., 2003, *Podstawy przekładoznastwa, od teorii do praktyki*, Kraków, Kantor Wydawniczy Zakamycze 2003.
- Szarkowska, A., 2008, „Przekład audiowizualny w Polsce – perspektywy i wy-

- zwania”, *Przekładaniec*, nr 20, Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Tabakowska, E., 2002, „Bariery kulturowe są zbudowane z gramatyki”, [w:] *Przekład, język, kultura*, R. Lewicki (red.), Lublin, s. 25–34.
- Tomaszkiewicz, T., 2008, *Przekład audiowizualny*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Vincendeau, G., 1988, *Hollywood Babel*, Screen, s. 30–41.
- Whitman-Lisnen, C., 1992, *Through the Dubbing Glass*, Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Woźniak, M., 2008, „Jak rozmawiać z kosmitami? Kilka uwag o tłumaczeniu lektorskim telewizyjnych filmów fantastyczno-naukowych (na przykładzie *Star Trek*)”, *Przekładaniec*, nr 20, Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Audiovisual translation as a challenge for the contemporary translator. The tools and methods employed in the translation process

Summary

The main objective of this paper shows in diachronic perspective the methods applied in audiovisual translations such as dubbing, voiceover and subtitling as well as including the secondary aids such as audio description (AD), narration, surtitles in operas, sign language and subtitles for the hard-of-hearing together with simultaneous interpreting applied in live programmes or TV interviews. This article is a comparative study and has many references to audiovisual translations as practised in Spain and Poland.

The author also analyzes programmes and tools aiding the translation process, emphasising the role of the translator, whose application of linguistic equivalents and sociology of culture makes him the co-author of the end result.