

**Maria Mocarz-Kleindienst**  
Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II  
momar@kul.pl

## **TERTIUM COMPARATIONIS W BADANIACH NAD PRZEKŁADEM FILMOWYM**

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/RP2020.012>

---

**Zarys treści:** Zagadnienie *tertium comparationis* (TerComp) od wielu lat absorbuje uwagę badaczy próbujących ustalić wspólną platformę odniesienia zarówno dla porównywanych elementów systemów językowych, jak i realizacji tych systemów w konkretnych aktach mowy (tekstach). W badaniach nad przekładem filmowym jako tekstem intersemiotycznym TerComp wymaga odrębnej uwagi. Punktem wyjścia w podjętych badaniach jest – przyjęte za A. Bogustawskim – założenie, że nadrzędnym TerComp jest konkretna sytuacja użycia znaków językowych. Na potrzeby badań nad przekładem filmowym sytuacja ta została doprecyzowana. Ustalono, że w warunkach przekładu filmowego należy uwzględnić sytuację dwojakiego typu: zewnętrzną, tj. sytuację komunikacyjną, w której funkcjonuje dzieło filmowe jako kompleksowy komunikat, z dominującą w niej pozycją nadawcy (nadawców), oraz sytuację wewnątrz filmu jako przekazu intersemiotycznego z dominującą rolą obrazu i wspomaganą – dźwięku.

**Słowa kluczowe:** *tertium comparationis*, przekład filmowy, wersja lektorska, napisy, dubbing

---

### **1. O pojęciu *tertium comparationis***

**T**ytułowe *tertium comparationis* (TerComp), będące podstawą porównania lub – ujmując inaczej – wspólną platformą odniesienia minimum dwóch obiektów, opiera się na miarodajnym porównaniu tych obiektów wchodzących w pewien logiczny związek pomiędzy sobą. Warunkiem miarodajności każdego porównania jest ustalenie, a następnie zastosowanie kryterium takiego porównania. Status ontologiczny tego pojęcia sprawia, że pytanie o pewien wspólny mianownik jest fundamentalne w każdym badaniu o charakterze porównawczym. Innymi słowy, można rzec, że istota TerComp za-

wiera się w pytaniu: co sprawia, że porównywane ze sobą obiekty są tożsame, równoważne lub różne, a nawet sprzeczne. TerComp jest konstruktem myślenia abstrakcyjnego, teoretycznego, funkcjonującym na poziomie metaopisu, pozwalającym na uporządkowanie istniejących relewantnych poznawczo lub funkcjonalnie faktów językowych (na płaszczyźnie *langue*) oraz ich realizacji tekstowych (na płaszczyźnie *parole*) według przyjętego kryterium. Zagadnienie to od wielu lat absorbuje uwagę językoznawców i przekładoznawców próbujących ustalić wspólną platformę odniesienia zarówno dla porównywanych elementów systemów językowych, jak i realizacji tych systemów w konkretnych aktach mowy (tekstach).

## 2. *Tertium comparationis* w badaniach lingwistycznych i przekładoznawstwie

TerComp jest pojęciem pierwotnie stosowanym w klasycznej retoryce na oznaczenie relacji semantycznej jak podstawy porównywanych pojęć. Nie-wyzolowana, tj. uwikłana w zorganizowany system natura jednostek językowych sprawia, że stanowią one podstawowy budulec systemów porównań i odniesień podlegających opisom na gruncie językoznawstwa porównawczego, w tym kontrastywnego (Bogusławski 1976, 1997, Krzeszowski 1984, 1990), językoznawstwa kognitywnego (Lewandowska-Tomaszczyk 1999), przekładoznawstwa (Piotrowski 2011b), leksykografii dwujęzycznej, w tym przekładowej (Chlebda 2011, Piotrowski 2011a) czy powiązanej z poprzednimi subdyscyplinami kontrastywnej lingwistyki przekładowej (Bogusławski 2013) oraz językoznawstwa korpusowego ze swoim obiektem badań obejmującym porównanie dwóch i więcej języków (Lewandowska-Tomaszczyk 2005, Egan 2013). Przegląd literatury przedmiotu wyraźnie pokazuje, że pionierskie przemyślenia i badania na temat TerComp Andrzeja Bogusławskiego, opublikowane po raz pierwszy w 1976 roku, nie tracą na swej aktualności, stając się punktem wyjścia także w obecnych badaniach poszukujących owej platformy odniesienia dla zjawisk sprofilowanych językoznawczo i przekładoznawczo. Przypomnijmy, za podstawę porównania przekładowego A. Bogusławski przyjął konkretną sytuację użycia znaków językowych. Twierdzi, że

rozstrzygającą podstawą identycznościową, czyli ich ogólnym i najwyższym *TerComp* jest konkretna sytuacja wypowiedzi, znaczy to, że staramy się utworzyć taki tekst w języku przekładu, który normalny nosiciel tego języka utworzyłby w sposób

maksymalnie naturalny w sytuacji właściwej tekstowi wyjściowemu (Bogusławski 1976: 46)<sup>1</sup>.

Z koncepcją Andrzeja Bogusławskiego bardzo dobrze koresponduje stanowisko Tadeusza Piotrowskiego, według którego

koncepcja *tertium comparationis* w badaniach kontrastywnych zakłada, że tekst językowy jest elementem sytuacji, ale ją nie konstytuuje, raczej jest na odwrót: dobór właściwych (czyli aprobowanych społecznie, skutecznych etc.) form językowych zależy od danej sytuacji (Piotrowski 2011b: 185).

Oba stanowiska, mimo dzielącej ich różnicy czasowej, są zbieżne z koncepcją Johna Catforda w obszarze badań przekładoznawczych, według którego tekst oryginału i przekładu można uznać za ekwiwalentne, jeżeli dadzą się zastosować w tej samej sytuacji (Catford 1965: 45).

Te ogólne konstatacje na temat kluczowej roli sytuacji jako podstawy porównania przekładowego rodzą szereg pytań szczegółowych. Najważniejsze wydaje się to, w jaki sposób można rozumieć i definiować taką sytuację w kontekście różnych form realizacji przekładu oraz jakie komponenty ją konstytuują. Skoro, podążając tokiem myślenia T. Piotrowskiego, przyjmujemy, że tekst jest jedynie elementem sytuacji, to znaczy, że każdą sytuację komunikacyjną współtworzą jeszcze inne parametry, jak np. nadawca, z reguły projektowany odbiorca, kanał przepływu informacji czy wreszcie typ wypowiedzi (tekstu), kod, w jakim została ona sformułowana, i kanał jej przepływu. To one (na razie nie rozstrzygamy, czy w jednakowym stopniu) mogą sprawić, że rezultaty działań translatorskich w postaci jednostkowych propozycji w zakresie par odpowiedniości przekładowych często wykraczają poza utrwalone odpowiedniości systemowe. Aby lepiej przybliżyć istotę zagadnienia, posłużę się następującym przykładem: *А у меня деньги кончились!* To zdanie można w języku polskim przekazać w sposób maksymalnie niezależny od kontekstu i sytuacji komunikacyjnej w dwojaki sposób: *Skończyły mi się pieniądze. / Nie mam pieniędzy.* W materiale filmowym (*Metro*, reż. A. Miegierdiczew), z którego zostało ono bezpośrednio zaczerpnięte, otrzymuje natomiast następujące brzmienie: *A ja mam zero na karcie.* Aby uzasadnić właśnie takie jego tłumaczenie, konieczne jest odwołanie się do „filmowej”, tj. wykreowanej w filmie, sytuacji użycia tej wypowiedzi. W kadrze widz dostrzega uwięzioną

---

<sup>1</sup> Ta myśl w nieco doprecyzowanej formule pojawia się także w późniejszych pracach A. Bogusławskiego (1997, 2013).

w moskiewskim metrze kobietę wraz z kilkoma innymi pasażerami, która trzyma w ręku telefon komórkowy i nagle zauważa, że nie może do nikogo zadzwonić po pomoc, bo właśnie ma *zero na karcie*. W tej sytuacji propozycja tłumacza wydaje się zupełnie naturalna. Jednocześnie pojawia się kluczowe dla naszych rozważań pytanie, jak powinniśmy doprecyzować taką sytuację w warunkach przekładu filmowego, czy wszystkie wcześniej wymienione komponenty są doniosłe i równoważne w jej wyznaczaniu. Stąd też dalsza, zasadnicza część niniejszego artykułu będzie poświęcona doprecyzowaniu TerComp na potrzeby badań nad przekładem filmowym.

### 3. *Tertium comparationis* w badaniach nad przekładem filmowym

Na początek uzasadnione wydaje się wyjaśnienie, dlaczego poszukiwania i próba zdefiniowania TerComp w badaniach nad przekładem filmowym (również w szerszym ujęciu – przekładu audiowizualnego) wymagają odrębnego podejścia. Film, jak się powszechnie uważa, jest dziełem polisemiotycznym lub – stosując inny termin – multimodalnym (np. Chaume 2004: 12) z obecnymi w nim kodami: werbalnym, wizualnym oraz dźwiękowym. Informacje w nich zawarte docierają do widza czterema kanałami: za pomocą dialogów, obrazu, napisów oraz dźwięków. Henrik Gottlieb, pisząc o obecności w filmach następujących kombinacji tych kanałów: werbalno-dźwiękowego (dialogi, słowa piosenek, odgłosy w tle), werbalno-wizualnego (np. napisy, znaki, strony tytułowe gazet), niewerbalno-wizualnego (obrazy, sceny) oraz niewerbalno-dźwiękowego (muzyka, efekty dźwiękowe) (Gottlieb 1998: 245; por. także Garcarz 2007: 27), pośrednio wskazuje na ich powiązany, interakcyjny charakter. Ana Tamyo (2017) uważa za zasadne mówienie o intersemiotycznej koherencji i kohezji w filmach. Kierując się tym tokiem myślenia, uważam za uzasadnione mówienie o filmie jako przekazie multisensorycznym o strukturze intersemiotycznej. To znaczy, że do odbiorcy (widza) komunikat dociera jednocześnie kilkoma kanałami (modusami), jednak znaczenia globalnego płynącego z takiego przekazu nie da się rozczłonkować na znaczenia odrębnych modusów (systemów znakowych), gdyż stanowi ono pewną komplementarną całość. Za Jolantą Maćkiewicz można stwierdzić, że „komunikat mutlimodalny jest jak partytura orkiestrowa, gdzie poszczególne partie instrumentalne współgrają ze sobą, tworząc całość, która nie jest tylko i po prostu sumą części” (Maćkiewicz 2017: 35). Wszak słowo i obraz, dopełniane poprzez dźwięk, funkcjonują w filmie w złożonym systemie relacji intersemiotycznych (podstawowe z nich: komplementarności, interpretacji,

paralelizmu, ekwiwalencji oraz sprzeczności zostały omówione w pracy Tomaszewicz (2006). Tę nierozdzielność kodów budujących film podzielają także filmoznawczy, formułując następujące wnioski:

Słowa nie tworzą samodzielnego znaczeniowo porządku wypowiedzi filmowej, ale nie bywa w niej również oddzielny ani porządek ikoniczny, ani muzyczny, ani akustyczny czy którykolwiek z dających się wyodrębnić pojedynczych subkodów (Hendrykowski 1982: 88).

Mówiąc o intersemiotycznej strukturze filmu, konieczne wydaje się doprecyzowanie, że prefiks *inter-* wskazuje tu jedynie na relacyjny układ dwóch wielkości (kodów i kanałów), natomiast nie oznacza stosunku równorzędności pomiędzy nimi. Jednocześnie można przyjąć zasadę dominacji ilościowej przekazu wizualnego w stosunku do werbalnego w produkcji filmowej. O zależności kodu werbalnego od wizualnego świadczy chociażby fakt istnienia kina niemego, w którym obraz funkcjonował samodzielnie, bez warstwy dźwiękowej, zaś obecne w nim nieliczne dialogi przybierały postać napisów międzyujęciowych. Ponadto oglądając współcześnie filmy, widzimy w nich ciągłość obrazów, którym nie zawsze towarzyszą dialogi (np. w sugestywnych dynamicznie rozwijających się i zjawiskowych filmach akcji lub katastroficznych). Widz, poza przewijającą się na czarnym tle ekranu sekwencją napisów końcowych, zasadniczo przez cały czas projekcji filmu ma przed sobą obraz w następujących po sobie sekwencjach kadrów. Konieczne jest również przynajmniej zasygnalizowanie specyficznej struktury narracji werbalnej w filmie, którą jest tekst dialogowy (poza nielicznymi wyjątkami monologów, np. w filmach dokumentalnych), często stylizowany na mowę potoczną, mocno osadzony sytuacyjnie w strukturze obrazu, tj. z widocznymi w nim rolami komunikacyjnymi ich bezpośrednich uczestników (wyjątkiem są tzw. głosy z offu, czyli osób niewidocznych na ekranie). Dialogi filmowe bardzo często cechuje potoczność wypowiedzi, a za co za tym idzie, eliptyczność struktur, skrótowość, silne osadzenie w kontekście i sytuacji komunikacyjnej, doprecyzowanej w kadrze.

Jednak fakt, że film stanowi medium intersemiotyczne, nie oznacza, że taką też naturę powinien mieć jego przekład. Trzy podstawowe techniki tłumaczenia audiowizualnego: napisy, wersja lektorska oraz dubbing są tłumaczeniem interlingwalnym (zewnętrznyjęzykowym w klasyfikacji Romana Jakobsona). Operacje tłumaczeniowe dokonywane są na materiale językowym, na systemie znaków werbalnych (rozumianych szeroko – jako jednostki języka, wyrażenia), to one podlegają tłumaczeniu i to one zarazem two-

rzą tekst przekładu, stanowiąc tym samym obiekt podlegający porównaniu. Znaki werbalne funkcjonują w obrazie, współgrają z dźwiękiem, jednak są osadzone w komunikatach werbalnych. Znamienna jest tu zatem sytuacja funkcjonowania tekstu werbalnego bezpośrednio podlegającego tłumaczeniu interlingwalnemu, uwikłanego w relacje intersemiotyczne z warstwą wizualną (czasami również dźwiękową) filmu. Zatem fakt zmienności kodu werbalnego przy jednoczesnej niezmienności obrazu w przekładzie<sup>2</sup> takiemu przekazowi werbalnemu towarzyszącego powoduje, że to właśnie kod wizualny może pełnić funkcję swoistego TerComp w porównaniu przekładu filmowego. Ta koncepcja, wysunięta już wcześniej na przykład przez Łukasza Boguckiego (2015), jest godna uwagi, tym bardziej że w obrazie klaruje się sytuacja użycia pojedynczych jednostek języka, dłuższych sekwencji wypowiedzi lub też tekstu w całości. W celu ilustracji zagadnienia przytoczę następujący przykład krótkiego dialogu z filmu *Elena* (reż. A. Zwiagincew): *Скажите, пожалуйста, кому мне лучше поставит свечку? – Кому ро-виннат запалиć свічку?* Wierząca choć niepraktykująca tytułowa bohaterka filmu, wchodząc do cerkwi, postanawia odmówić modlitwę w intencji członków swojej rodziny. Pyta spotkanego w świątyni prawosławnego duchownego, do jakiego świętego powinna się pomodlić, zapalając symboliczną świeczkę. Obraz rejestruje dwójkę bohaterów, zatem początkowa formuła prośby o udzielenie odpowiedzi pozostaje w polskiej wersji lektorskiej pominięta. Wypowiedź w języku polskim jest adekwatna do zaistniałej sytuacji komunikacyjnej zarejestrowanej przez obraz. Te wyjaśnienia połączone z materiałem egzemplifikacyjnym zdają się potwierdzać doniosłość obrazu jako platformy odniesienia działań translatorskich oraz oceny jakości przekładu. Obraz spełnia warunki TerComp z racji swej inności semiotycznej, ciągłości i stałości w stosunku do zmieniających się kodów językowych (oryginału i przekładu).

W intersemiotycznej strukturze filmu obecna jest, jak wiadomo, także ścieżka dźwiękowa. To właśnie kanałem głosowym dociera do widza zdecydowana większość informacji werbalnej współtworzącej fabułę filmu i zorganizowanej według reguł semantyczno-składniowych jednego kodu językowego (lub kilku – w przypadku filmów wielojęzycznych). W przekładzie ten kod językowy ulega zmianie, ale w końcowym efekcie w filmie dostępnym

<sup>2</sup> Wprawdzie w historii przekładu filmowego znane są przypadki wycinania pewnych kadrów, m.in. pod wpływem działań cenzury (tak się stało na przykład w filmie *Seksmisja* w reż. J. Machulskiego emitowanym w ZSRR), ale brak sekwencji kadrów w materiale udostępnianym widzom docelowym powoduje jednocześnie brak sekwencji dialogowych w nich użytych. Poszukiwania TerComp opierają się na porównaniu dwóch tekstów lub ich części, elementy nieobecne w przekładzie nie stanowią obiektu takiego porównania.

widowni docelowej oryginalna ścieżka dźwiękowa nie zawsze znika: zostaje zachowana w oryginalnym brzmieniu i skali nagłośnienia – w przypadku napisów – lub zostaje przyciszona – w wersji lektorskiej, jednak znaczna jej część jest dostępna percepcji słuchowej odbiorcy przekładu. Jak celnie zauważa Marek Hendrykowski:

projekt odbioru zakłada w tym przypadku [tj. w wersji lektorskiej – M. M.-K.] z reguły ścisłą korelację obu nurtów realizowania się ekranowych wypowiedzi, rozdzielonych z konieczności na: 1) strefę transmisji brzmień, 2) strefę transmisji znaczeń (Hendrykowski 2018: 90).

Odmierna jest natomiast sytuacja jej funkcjonowania w dubbingu, gdzie po prostu znika i w rezultacie obserwujemy największy stopień ingerencji w pierwotną tkankę produkcji filmowej. Przedstawiona pokrótce sytuacja ścieżki głosowej może skłaniać do refleksji, czy i w jakim stopniu ona również może być platformą odniesienia w porównaniu przekładowym, w sytuacji gdy jest wielkością niezmienną (w swoim fizycznym brzmieniu) zarówno w oryginale, jak i w przekładzie lub podlegającą wprawdzie deformacji, ale nie zupełnemu wyłączeniu. Stanowisko M. Hendrykowskiego, twierdzącego, że w przypadku wersji lektorskiej w przekładzie mamy ścisłą korelację obu nurtów i, co więcej, powtórna transmisja znaczenia w przekładzie często nie jest wskazana, warto doprecyzować przez odniesienie do konkretnego materiału. Dzieje się tak choćby w przypadku słyszanych kilkakrotnie imion bohaterów, powtórzeń leksykalnych, np. w filmie *Metro* uwięziony w moskiewskim metrze zalany wodą lekarz usilnie poszukuje swojej córki, wołając: *Ксюша! Ксюша! Ксюша!* W polskiej wersji lektorskiej odbiorca słyszy te zawołania w wersji oryginalnej. W celu uściślenia warto dodać, iż imię to pojawia się już wcześniej w wersji lektorskiej w identycznej formie brzmieniowej. Tak więc jego kilkakrotne późniejsze opuszczenie nie zakłóca odbioru, nie zmniejsza sugestywności emocjonalnego przekazu (nawoływania) zrozpaczonego bohatera, a w odniesieniu do całości komunikatu nie powoduje straty informacyjnej. Ponadto postulat zachowania identycznej formuły brzmieniowej z wersji oryginalnej (*Ксюша*) wzmacnia oddziaływanie oryginalnej ścieżki dźwiękowej, wpływa na ilość i jakość tłumaczonej informacji (w danym wypadku imienia) w wersji lektorskiej. Oryginalna wersja brzmieniowa w postaci *Ксюша* narzuca ten wariant także w przekładzie – by zachować identyczność brzmieniową. Ewentualny polski analog funkcjonalny *Kasia* tę spójność by naruszył. Już ten jeden prosty przykład na poziomie mikroanalizy pojedynczego leksemu pokazuje, że warstwa brzmie-

niowa filmu również może stanowić płaszczyznę odniesienia w porównaniu przekładowym.

Przytoczone powyżej rozwiązania translatorskie można zastosować także w wersji napisowej jako technice diasemiotycznej (Gottlieb 1998: 245), tj. ze zmianą kanału, najmniej ingerującej w pierwotną strukturę filmu, w której mamy do czynienia ze zmianą kanału przepływu informacji tłumaczonej, ale oryginalna ścieżka dźwiękowa jest w pełni zachowana. Praktyka kondensacji i skracania informacji, typowa dla napisów, zmusza tłumacza do uważnej analizy warstwy dźwiękowej i oceny, jakie elementy zachowujące brzmienie oryginalne w języku przekładu może pominąć w napisie. Analizując stopień udziału oryginalnej ścieżki dźwiękowej w ewentualnym profilowaniu TerComp w filmowym przekładzie interlingwalnym, nie można zapominać o trzeciej podstawowej technice, czyli dubbingu. Tu, jak wiadomo, mamy sytuację zgoła odmienną, bowiem ścieżka ta (tj. oryginalna) jest wyłączona. Widz obcojęzyczny ma do dyspozycji wyłącznie wersję tłumaczoną, która podlega ścisłym restrykcjom synchronizacyjnym: fonetycznym, czasowym, kinetycznym (Chaume 2014: 43–46), a nawet synchronizacji osobowości i zawartości z wersją oryginalną (te ostatnie Frederic Chaume nazywa raczej zabiegami spójnościowymi). Rola kodów werbalno-dźwiękowych w profilowaniu TerComp jest tym donioślejsza, im bardziej obecny (tj. słyszalny) jest komunikat wyjściowy w tekście tłumaczonym. Zatem znaczenie dźwięku we współtworzeniu wewnętrznego (w ramach intersemiotycznej struktury filmu) TerComp jest stopniowalne i pomocnicze w stosunku do kluczowej roli obrazu. Największy udział kodu dźwiękowego obserwujemy w wersji napisowej, w której oryginalny dźwięk w przekładzie wybrzmiewa w sposób niezakłócony, znacznie słabszy – w lektorskiej, zerowy – w dubbingu. W praktyce oznacza to, że w dubbingu platformą odniesienia jest sam obraz, który podlega makroanalizie (tj. analizie sytuacji komunikacyjnej w kadrze z uwzględnieniem typów bohaterów, tematu rozmowy) i skrupulatnej mikroanalizie (z oceną stopnia, rodzaju i czasu otwarcia ust). Ta z kolei jest dodatkowo uzależniona od rodzaju planu filmowego: im bliższy (tj. bardziej widoczny układ ust – półzbliżenie i zbliżenie), tym jest ona dokładniejsza.

Film jako złożony w swej formie nadawczy komunikat intersemiotyczny wchodzi w różne relacje nadawczo-odbiorcze w kulturze, w której powstał, oraz w kulturze, do której został transponowany za pośrednictwem przekładu. Jest to drugi typ sytuacji komunikacyjnej, zewnętrznej, której częścią jest tekst jako całościowy komunikat (pierwszy typ to sytuacje wewnątrz filmu tworzące jego fabułę). Powołując się na pracę Agnieszki Szarkowskiej, możemy zatem mówić o przejściu na 2. i 3. poziom komunikacji w tłuma-



czeniu list dialogowych, gdzie poziom 2. odnosi się do komunikacji między scenarzystą a widzami (w przestrzeni kultury wyjściowej), zaś 3. – między tłumaczem a odbiorcami (Szarkowska 2009: 11)<sup>3</sup>. Uwzględnienie właśnie takich poziomów pozwala mówić o pragmatyczno-dynamicznym podejściu w badaniach nad przekazem multimodalnym, z nastawieniem na interakcje między nadawcą a odbiorcą (Bucher 2015: 90–92). Zatem konieczne jest uwzględnienie w charakterze TerComp parametrów zewnętrznych obecnych poza filmem jako uporządkowaną strukturą intersemiotyczną. Są nimi: cel komunikacyjny tłumaczonego filmu, powiązany z jego funkcją (np. rozbawienie w przypadku komedii, oddziaływanie na emocje, wzbudzanie uczucia grozy i strachu w przypadku filmu katastroficznego lub filmu grozy, horroru, dostarczenie informacji faktograficznej: historycznej lub biograficznej – w przypadku filmu historycznego oraz biograficznego), uwarunkowania środowiskowe (społeczno-obyczajowe, polityczne, marketingowe), okoliczności prezentacji danej produkcji oraz projektowana widownia jako docelowy odbiorca (telewizyjna, festiwalowa czy odbiorcy indywidualni).

Poszukiwania i próby ustalenia TerComp w parametrach zewnętrznych zawsze będą wiązać się ze strategią makroanalizy, w której skupiamy się na komunikacie jako spójnej całości, nawet jeżeli próbujemy ustalić TerComp dla układów pojedynczych syntagm lub wyrażen nacechowanych kulturowo, wyabstrahowanych z dialogów (np. imion własnych lub nazw realiów). Poprzez analizę szczegółowych rozwiązań translatorskich można pozyskać informacje o uwarunkowaniach zewnętrznych sytuacyjnych tłumaczonego filmu. W celu ilustracji prezentowanych rozwiązań posłużę się przykładem z dubbingowanych propozycji translatorskich w filmie *Shrek*:

**Oryginał:** You know what else everybody likes? *Parfaits*. – *Parfaits* are delicious.  
– No!

**Przekład pol.:** Wiesz, co jeszcze wszyscy lubią? *Kremówki*. – *Kremówki* są pyscha.  
– Nie!

**Przekład ros. 1 (studio „Pifagor”):** Знаешь, что еще нравится практически всем? *Совершенство*. – *Совершенство* – это чудо. – Нет!

**Przekład ros. 2 (Goblin):** А знаешь, что нравится всем на свете? *Зефир*! – *Зефир* очень вкусный! – Нет!<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Dla przejrzystości wyводу dodam, że poziom 1. obejmuje komunikację między postaciami na ekranie.

<sup>4</sup> Przykład pochodzi z niepublikowanej pracy magisterskiej Aleksandry Golety (2018) napisanej i obronionej pod moim kierunkiem.

Obiektem uwagi w kontekście poszukiwań TerComp jest tu leksem nacechowany kulturowo *parfaits* jako rodzaj mrożonego deseru, bardzo popularnego we Francji, a także w kulturze amerykańskiej (w kuchni brytyjskiej to danie jest przygotowywane również ze składników mięsnych). Na atrybut popularności wskazuje zacytowany kontekst użycia tego wyrazu (*everybody likes*). Zacytowana fraza jest pozbawiona ilustracji wizualnej tej potrawy, co dało tłumaczom możliwość wolnego przekładu. Zarówno w wersji polskiej, jak i obu wersjach rosyjskich zostały użyte odpowiedniki funkcjonalne (autorskie propozycje tłumaczy) odnoszące do słodkich deserów: polska *kremlówka* – do ciastka, rosyjskie *Совершенство* to nazwa znanych czekoladek, zaś *зефир* – bardzo popularne pianki cukrowe. Zaproponowane w poszczególnych przekładach rozwiązania translatorskie różnią się zakresem znaczenia referencjalnego. Jednak kierując się przesłankami pragmatycznymi ich użycia, tj. zamiarem wywołania efektu komicznego zrozumiałego dla widzów, można przyjąć, że to właśnie parametry funkcjonalne zadecydowały o zabiegach adaptacyjnych. Oczywiście uwarunkowania intersemiotyczne w filmie, tj. konieczność zastosowania synchronizacji (wszystkie przykłady pochodzą z wersji dubbingowanych), również nie pozostają bez wpływu na poszczególne wersje językowe. Jednak możliwość porównania dwóch przekładów w jednym języku (rosyjskim) z dwoma różnymi analogami funkcjonalnymi w każdym przypadku umacnia w przekonaniu, że decydującym kryterium było właśnie kryterium zewnątrzsytuacyjne, ukierunkowane na efekt pragmatyczny, nie zaś językowe (np. niedopasowanie artykulacyjne w zakresie szerokości otwarcia sylab).

Potrzeba poszukiwania wspólnej platformy odniesienia w postaci zewnętrznej sytuacji funkcjonowania obiektów podlegających przekładowi filmowemu wydaje się niezbędna w przypadku analizy przekładów tytułów filmowych z racji ich polifunkcjonalnego charakteru (por. np. Nord 1993, Berzowski 2004). Wielość funkcji ewokuje szeroką gamę rozwiązań translatorskich – od bezpośredniego transferu do adaptacji, w tym częstych przesunięć w warstwie referencyjnej i stylistycznej w stosunku do wersji oryginalnej<sup>5</sup>. Poniżej kilka przykładów:

ang. *The Shape of Water* – pol. *Kształt wody*, ros. *Форма воды*, niem. *Shape of Water* – *Das Flüstern des Wassers*;

---

<sup>5</sup> Szerzej na ten temat w pracy Mocarz-Kleindienst 2018. Tam również bibliografia prac na temat zagadnień polifunkcjonalności tytułów filmowych.

ang. *On the Waterfront* – pol. *Na nabrzeżach*, ros. *В порты*, niem. *Die Faust im Nacken*;

ang. *Grand Hotel* – pol. *Ludzie w hotelu*, ros. *Гранд-отель*, niem. *Menschen im Hotel*.

Te nieliczne, ale dosyć różnorodne w propozycjach translatorskich przykłady wskazują na potrzebę uwzględnienia w badaniach nad przekładem w charakterze TerComp zewnętrznej sytuacji funkcjonowania tłumaczonego filmu. W kilku miejscach bowiem zaproponowany w przekładzie tytuł nie jest semantycznie motywowany swoim oryginałem (np. *Die Faust im Nacken*). Ta sytuacja jednak, o czym była mowa powyżej, presuponuje wpływ kilku czynników (nadawcy, odbiorcy, funkcji filmu, celu, kontekstu społecznego, politycznego). W związku z tym rodzi się pytanie, czy te wszystkie parametry sytuacyjne powinny być w jednakowym stopniu brane pod uwagę przy próbach wyznaczania TerComp, czy w równym stopniu przy ocenie TerComp powinniśmy brać pod uwagę wpływ nadawcy, czy może profilowanie odbiorcy, czy raczej skupić się na samej funkcji tekstu lub jego uwarunkowaniach społecznych, politycznych. Czy może komponenty doniosłe dla wyznaczenia TerComp, zależne od zewnętrznej sytuacji funkcjonowania filmu, należy ustalać każdorazowo, mając do dyspozycji konkretny typ dwutekstu filmowego. Generalnie specyfika przekazu filmowego, tj. szeroka skala jego odbioru za pośrednictwem różnych form mediów (wzmacniana wizualnymi preferencjami odbiorczymi), generuje ogólnospołeczny typ kontaktu, a co się z tym wiąże, uprzywilejowaną rolę nadawcy. Jego pozycję dodatkowo wzmacnia charakter mediów, jako że mamy do czynienia z dwoma typami nadawców: jednym jest twórca (twórcy) filmu, drugim zaś jego dystrybutor za pośrednictwem mediów. To właśnie strategia drugiego typu nadawcy, nazwijmy go nadrzędnym, powiązana z intencjami komunikacyjnymi twórców filmów w wersji oryginalnej i tłumacza (w warunkach emisji wersji tłumaczonej) w znacznym stopniu determinują jakość przekazu filmowego. Dystrybutor decyduje o samej technice przekładu filmowego (tłumacz otrzymuje zlecenie opracowania tłumaczenia w konkretnej technice), często także o brzmieniu tytułu czy nawet strategii przekładu (np. adaptacji ewokowanej względami społeczno-politycznymi (wspomniany przykład z *Seksmisją*) lub w zakresie użycia leksyki niecenzuralnej). Zresztą niejednokrotnie produkcje filmowe powstają na zamówienie nadawcy mediów lub przy jego udziale, to on dokonuje wyborów z zazwyczaj szerokiej oferty produkcji filmowych. Tłumacz realizuje te zalecenia, pracując na materiale językowym zanurzonym, o czym była mowa powyżej, w sieci relacji z innymi kodami. Wpływ takiego

zewnątrznego kryterium sytuacyjnego z doniosłą rolą intencji informacyjno-komunikacyjnej nadawcy wydaje się zatem kluczowy w próbach wyznaczenia TerComp w porównaniu przekładowym materiału filmowego. Jednak nie da się ukryć, że stopień przejrzystości (jawności) tego kryterium jest zdecydowanie niższy niż kryterium wewnętrznego opartego, przypomnijmy, na sytuacji użycia znaków werbalnych w odniesieniu do pozostałych kodów obecnych na ekranie. W szczególności mam tu na myśli działania intencyjne nadawców mediów, które w społecznym odbiorze przekładów filmowych są utożsamiane z intencjami i działaniami samych tłumaczy. Bywają one na tyle istotne, czasami rozbieżne, że powinny być uwzględniane w rzetelnej analizie dwutekstów kinematograficznych.

## 5. O użyteczności pojęcia *tertium comparationis*

Powyższe rozważania nad swoistym metajęzykiem przekładu, jakim jest niewątpliwie TerComp, rodzi pytanie o jego użyteczność. Włączenie tego pojęcia w obręb metajęzyka podaje w wątpliwość stosowanie go w takiej zwerbalizowanej formule w praktyce przekładu. Tłumacz, jak słusznie zauważa T. Piotrowski (2011b: 184), wykazuje się umiejętnością intuicyjnej konceptualizacji sytuacji, zdolnością wyodrębnienia jej najważniejszych cech. Tak więc potrzeba odwołania się do zewnętrznej platformy istnieje w świadomości praktyków, jest wyznacznikiem operacjonalizacji przekładu, ale jest werbalizowana w odmienny sposób niż ma to miejsce na poziomie samej teorii przekładu. W przypadku praktyki tłumaczenia (jego procesu) wydaje się uzasadnione mówienie raczej o pewnej platformie odniesienia (nie zaś porównania *sensu stricto*), natomiast samo pojęcie TerComp jako właśnie podstawy porównania można stosować w odniesieniu do już istniejącego dwutekstu, czyli układu oryginał – przekład zgodnie z logiką czynności porównania, odwołującej się do zestawienia ze sobą dwóch fizycznie istniejących obiektów. TerComp w badaniach nad przekładem filmowym jest ważnym kryterium uzasadniającym wybory translatorskie, rozstrzygającym o ekwiwalencji pomiędzy oryginałem a przekładem, rozszerzającym zakres stosunków ekwiwalencyjnych o parametry funkcjonalne (przykład z *parfaits* z filmu *Shrek*), a także wspomagającym wyznaczanie jednostek przekładowych i poszukiwania par odpowiedności przekładowych. Ten ostatni obszar zastosowania TerComp może budzić pewne wątpliwości z uwagi na intersemiotyczne uwarunkowania tłumaczonego tekstu, wskutek czego zaproponowane przez tłumacza odpowiedniki mogą znacznie odbiegać od odpowiedników słownikowych. Listy dialo-

gowe odwzorowują codzienne realia, typowe wzorce zachowań językowych obsługujące komunikację międzyludzką, specyficzne typy kontaktów w różnych kontekstach sytuacyjnych (zawodowym, społecznym, domowym, itp.). Wpisana w naturę współczesnej fabularnej produkcji filmowej formuła dialogiczności oznacza zwrot ku specyficznej płaszczyźnie *parole*, czyli w stronę języka w codziennym użyciu. Obecne w dialogach filmowych potoczne zwroty i wyrażenia, choć powszechnie stosowane, są jednak nie zawsze z łatwością odtwarzane i rejestrowane w języku obcym. Posłużmy się przykładem z filmu *Lewiatan* (reż. A. Zwiagincew): (ros.) *Выбрали что-нибудь?* – (pol.) *Mogę przyjąć zamówienie?* Zastosowana technika modulacji przyczyniła się do powstania pary odpowiedniości przekładowych uwarunkowanych sytuacyjnie. Sama sytuacja wydaje się często odtwarzalna w realnych warunkach: kelnerka podchodzi do dwójki bohaterów siedzących w pustym barze i pyta, czy dokonali wyboru dań (w wersji oryginalnej). W wersji polskiej pada zaś kluczowe w tej sytuacji pytanie, powiązane logicznie z jego pierwowzorem: czy może przyjąć zamówienie. W wersji oryginalnej pojawia się pytanie o decyzję ze strony adresatów, w przekładzie na pierwszą pozycję wysuwa się z kolei działanie nadawcy (kelnerki). Chociaż zmieniona zostaje perspektywa mówienia, to wypowiedź jest w pełni naturalna dla tej sytuacji. Zatem odwołanie się do czynnika sytuacyjnego czyni te parę odpowiedniości funkcjonalnie ekwiwalentną.

## 6. Podsumowanie

W toku rozważań ustalono, że tytułowym TerComp w interligwalnym przekładzie filmowym jest sytuacja funkcjonowania jednostek języka werbalnego. Sytuacja ta jest dwojakiego typu: 1) zewnętrzna – jako sytuacja komunikacyjna, w której funkcjonuje dzieło filmowe jako kompleksowy komunikat, z dominującą w niej pozycją nadawcy (nadawców) oraz 2) sytuacja wewnątrz filmu jako przekazu intersemiotycznego z dominującą rolą obrazu i wspomagającą dźwięku. Rola dźwięku we współtworzeniu wewnętrznego TerComp jest stopniowalna: największa — w napisach, znacznie słabsza – w wersji lektorskiej, zerowa – w dubbingu.

## Filmografia

- Elena, reż. A. Zwiagincew, 2011. Tekst polski: Krystyna Łozowska, TVP Kultura, 2017.
- Metro, reż. A. Miegierdiczew, 2010. Tekst polski: Krystyna Łozowska, TVP Kultura, 2018.
- Lewiatan, reż. A. Zwiagincew, 2014. Test polski: Piotr Kotowski, TVP Kultura, 2019.

## Literatura

- Berezowski L., 2004, Skąd się biorą polskie tytuły amerykańskich filmów?, [w:] Przekładając nieprzekładalne II, W. Kubiński, O. Kubińska (red.), Gdańsk, s. 313–324.
- Bogucki L., 2015, Metodologia badań w przekładzie audiowizualnym, [w:] Metodologie językoznawstwa. Od dialektologii do dialektyki, P. Stelmaszczyk (red.), Łódź, s. 74–96.
- Bogusławski A., 1976, Problem tertium comparationis w porównaniu lingwistycznym, „Kwartalnik Neofilologiczny”, XXIII(3), s. 295–303.
- Bogusławski A., 1997, Zagadnienie jednostek przekładowych, [w:] Współczesny język polski i rosyjski. Konfrontacja przekładowa, A. Bogusławski, J. Mędelska (red.), Warszawa, s. 7–22.
- Bogusławski A., 2013, Podstawy konfrontatywnej lingwistyki przekładowej, Łask, „Rozumienie – Interpretacja – Przekład”, 10.
- Bucher H. J., 2015, Rozumienie multimodalne lub recepcja jako interakcja. Teoretyczne i empiryczne podstawy systematycznej analizy multimodalności, [w:] Lingwistyka mediów. Antologia tłumaczeń, R. Opiłowski, J. Jarosz, P. Staniewski (red.), Wrocław–Dresden, s. 79–112.
- Catford J., 1965, A linguistic theory of translation. An essay in applied linguistics. London.
- Chaume F., 2004, Film studies and translation studies. Two disciplines at stake in audiovisual translation, „Meta. Translator’s Journal”, 49(1), s. 12–24.
- Chaume F., 2014, Synchronisation in dubbing. A translational approach, [w:] Topics in audiovisual translation, P. Orero (red.), Amsterdam, s. 35–52.
- Chlebda W., 2011, Ekwiwalencja a ekwiwalenty: między słownikiem a tekstami, [w:] Na tropach tłumaczeń. W poszukiwaniu odpowiedników przekładowych, W. Chlebda (red.), Opole, s. 21–43.

- Egan T., 2013, *Tertia comparationis in multilingual corpora*, [w:] *Advances in corpus-based contrastive linguistics. Studies in honour of Stig Johansson*, K. Aijmer, B. Altenberg (red.), Amsterdam, „*Studies in Corpus Linguistics*”, 54, s. 7–24.
- Garcarz M., 2007, *Przekład slangu w filmie. Telewizyjne przekłady filmów amerykańskich na język polski*, Kraków.
- Goleta A., 2018, *Adaptatsiya kak strategiya perevoda v dublirovanii fil'ma (na primere russkoyazychnoy i pol'skoyazychnoy versiy fil'ma «Shrek»)* [Адаптация как стратегия перевода в дублировании фильма (на примере русскоязычной и польскоязычной версий фильма «Шрек»], niepubl. praca magisterska.
- Gottlieb H., 1998, *Subtitling*, [w:] *Routledge encyclopedia of translation studies*, M. Baker (red.), London–New York, s. 244–248.
- Hendrykowski M., 1982, *Słowo w filmie. Historia, teoria, interpretacja*, Warszawa.
- Hendrykowski M., 2018, *Drugie spojrzenie. Analizy i interpretacje*, Poznań.
- Krzyszowski T. P., 1984, *Tertium comparationis*, [w:] *Contrastive linguistics. Prospects and problems*, J. Fisiak (red.), Berlin, s. 301–312.
- Krzyszowski T. P., 1990, *Contrasting languages. The scope of contrastive linguistics*. Berlin–New York.
- Lewandowska-Tomaszczyk B. 1999, *A cognitive-interactional model of cross-linguistic analysis. New perspectives on 'tertium comparationis' and the concept of equivalence*, [w:] *Cognitive perspectives on language*, B. Lewandowska-Tomaszczyk (red.), Frankfurt am Main, s. 53–76.
- Lewandowska-Tomaszczyk B. (red.), 2005, *Podstawy językoznawstwa korpusowego*, Łódź.
- Maćkiewicz J., 2017, *Badanie mediów multimodalnych – multimodalne badanie mediów*, „*Studia Medioznawcze*”, 2, s. 33–42.
- Mocarz-Kleindienst M., 2018, *Tytuły filmów oskarowych w wielojęzycznym przekładzie*, „*Acta Polono-Ruthenica*”, XXIII(2), s. 75–84.
- Nord Ch., 1993, *Einführung in das funktionale Übersetzen. Am Beispiel von Titeln und Überschriften*, Tübingen–Basel.
- Piotrowski T., 2011a, *Ekwiwalencja w słownikach dwujęzycznych*, [w:] *Na tropach translatów. W poszukiwaniu odpowiedników przekładowych*, W. Chlebda (red.), Opole, s. 45–69.
- Piotrowski T., 2011b, *Tertium comparationis w przekładoznawstwie*, [w:] *Metodologie językoznawstwa. Od genu języka do dyskursu*, P. Stalmaszczyk (red.), Łódź, s. 175–191.
- Szarkowska A., 2009, *Przekład audiowizualny w Polsce – perspektywy i wyzwania*, „*Przekładaniec*”, 20, s. 8–25.

- Tamyo A., 2017, Signifying codes of audiovisual products. Implications in subtitling for the D/deaf and the hard of hearing, „inTRalinea”, numer specjalny: Building bridges between film studies and translation studies, <http://www.intralinea.org/specials/article/2249> (dostęp: 26.04.2020).
- Tomaszkiewicz T., 2006, Przekład audiowizualny. Warszawa.

### ***Tertium comparationis* in the studies of film translation**

#### **Summary**

The paper attempts to present a review of the term *tertium comparationis* (TerComp) in the studies of film translation. For many years this issue has attracted the attention of linguists and translators trying to determine a common reference platform for both the compared elements of linguistic systems and the realization of those systems in specific speech acts (texts). In the studies of film translation as a polysemiotic text, TerComp requires separate attention. The starting point for this study is the same assumption as in A. Bogusławski that the superior TerComp is a concrete situation of the use of linguistic signs. For the purpose of the studies of film translation, this situation was specified more precisely. It was determined that in the case of film translation, a two-type situation should be considered: external, i.e. a communication situation in which the compared elements of the text were used and a situation within a film as polysemiotic communication, in which only verbal messages – which are in different intersemiotic relations with the visual code, also with the audio code – are translated and, at the same time, remain in interlingual relations with the original verbal text – in the case of voice-over and subtitles. TerComp in film translation is an important criterion in translation choices, determining the equivalence between the original and the translation, helping to identify translation units and to search for pairs of translation equivalents.

**Keywords:** *tertium comparationis*, film translation, voice-over, subtitles, dubbing

