

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

ROLA OBRAZU W DYDAKTYCE PRZEKŁADU FILMOWEGO

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/RP.2018.016>

Zarys treści: Audiowizualność to jeden z podstawowych paradygmatów kultury XXI w. Obraz staje się częścią charakterystyki funkcjonalnej słowa. Wchodzi w interakcje znaczeniowe z warstwą werbalną filmu. Poza filmem natomiast jest źródłem weryfikacji jednostek nacechowanych kulturowo, konkretyzacji znaczeń wyrazów użytych w dialogach filmowych. Stąd też we wszystkich fazach procesu przekładu filmowego doniosła jest umiejętność dostrzegania relacji semantycznych „obraz-słowo” oraz korzystania z informacji graficznych udostępnianych m.in. przez wyszukiwarki internetowe. W artykule umówiono przykładowe mechanizmy wykorzystywania informacji wizualnej w dydaktyce przekładu filmowego, odbywającej się w ramach programu specjalizacji translatorskiej. Pokazano, w jaki sposób zastosowanie informacji wizualnej pomaga zrozumieć treść informacji słownych, niwelować błędy interpretacyjne oraz zachować skrótowość w przekazywaniu treści.

Słowa kluczowe: przekład filmowy, relacje „obraz – słowo”, dydaktyka przekładu

Audiowizualność kultury, której obecnie doświadczamy, stale dostarcza nam nowych narzędzi tworzenia i jednocześnie odbioru artefaktów kulturowych. Jednym z takich fenomenów jest niewątpliwie film, którego recepcja praktycznie w już momencie jego powstania przekracza granice kultury go tworzącej. Produkcje filmowe stają się istotnym medium komunikacji interkulturowej, pomagają poznać nowe kultury, zarówno realnie istniejące (bliskie i bardziej egzotyczne), jak i fantastyczne, będące dziełem wyobraźni twórców. Ta ogólnie naszkicowana rola filmu we współczesnym świecie rodzi potrzebę opracowania coraz większej liczby przekładów. Odpowiedzią na nią są licznie powstające tłumaczenia profesjonalne tworzone przez niezależnych tłumaczy filmowych, agencje oraz stacje telewizyjne, jak również coraz częstsze tłu-

maczenia amatorskie, z jakimi zwykle spotykamy się w Internecie. Istnienie ogromnej liczby przekładów filmowych jest wynikiem nie tylko wspomnianego zapotrzebowania na tego typu działalność tłumaczeniową, ale ujawnia również zainteresowania osób, które, znając język obcy i interesując się kinematografią danego kraju, chętnie oddają się pasji tłumaczenia filmowego. W tym miejscu należy dodać, że tłumaczenia o takim profilu coraz częściej widnieją wśród zajęć specjalizacji translatorskiej wpisanych w program studiów kierunków neofilologicznych lub są obiektem zainteresowań studentów w ramach studenckich kół naukowych działających na uczelniach¹. Zatem te dwie podstawowe przesłanki: zapotrzebowanie na przekłady filmowe oraz społeczne zainteresowanie taką formą działalności translatorskiej uzasadniają potrzebę skoncentrowania uwagi na zagadnieniach dydaktyki takiego przekładu. Nie ulega przy tym wątpliwości, że przekład filmowy ma swoje specyficzne cechy i uwarunkowania, również wyzwania. Różni się zasadniczo od przekładu literackiego czy też specjalistycznego. Film będąc przekazem audiowizualnym, jak słusznie zauważa Łukasz Bogucki:

ma charakter polisemiotyczny, złożony jest bowiem z dialogów, ścieżki dźwiękowej, obrazu i elementów tekstowych widocznych na ekranie; niemożliwe jest przetłumaczenie jedynie jednego z tych kanałów semiotycznych bez odniesienia do pozostałych (Bogucki 2015: 77).

Owa polisemiotyczność przekazu filmowego dostrzeżona już znacznie wcześniej w badaniach przez belgijskiego teoretyka przekładu Dirka Delabastita (Delabastita 1989) skłania zarazem do uznania przekładu filmowego za odrębny typ przekładu i wyznaczenia mu należytego miejsca w ogólnej typologii tłumaczeń (Mocarz-Kleindienst 2014: 178–179). Warto w tym miejscu nadmienić, że w literaturze przedmiotu funkcjonuje również inny termin eksponujący rolę obrazu w przekazie audiowizualnym. Jest nim „multimodalność”, będąca zestawem sygnałów paralingwistycznych i pozawerbalnych. W ramach tej propozycji metodologicznej proponuje się tzw. transkrypcję multimodalną z wykorzystaniem m.in. takich parametrów, jak: położenie kamery, rodzaj ujęć, elementy obrazu relewantne w kontekście prezentowanej fabuły, itd. (Baldry, Thibault 2006).

Film jest przestrzenią, gdzie spotyka się obraz ze słowem, wchodząc w cały złożony system relacji intersemiotycznych (podstawowe relacje: kom-

¹ Opis takiej działalności tłumaczeniowej w ramach Sekcji translatorskiej Koła Naukowego Rosjoznawców UMK zob. Krajewska 2016.

plementarności, interpretacji, paralelizmu, ekwiwalencji oraz sprzeczności zostały omówione w pracy Tomaszewicz 2006). Jednocześnie można przyjąć zasadę podrzędności warstwy werbalnej w stosunku do wizualnej w dzisiejszym przekazie audiowizualnym. O wtórności kodu werbalnego świadczy chociażby fakt istnienia kina niemego, w którym obraz funkcjonował samodzielnie, bez warstwy dźwiękowej. Poza tym, oglądając współcześnie film, mamy zapewnioną w nim ciągłość obrazów w następujących po sobie sekwencjach kadrów, którym nie zawsze towarzyszą dialogi.

W niniejszych badaniach swoją uwagę chciałabym skoncentrować na roli jednego kodu, współtworzącego wspomnianą polisemiotyczność. Jest nim obraz. Chociaż sam kod wizualny nie podlega bezpośrednio procesowi przekładu (nie dokonujemy bowiem zamiany systemu kodu²), to jednak, jak uważa Łukasz Bogucki, może on pełnić funkcję swoistego *tertium comparationis* w pracy przekładoznawczej (Bogucki 2015: 82). Może być zatem podstawą odniesienia do trafności doboru treści werbalnych, z którymi wchodzi w wiele wspomnianych uwarunkowań semantycznych.

Aby móc pełniej mówić o roli obrazu w dydaktyce przekładu filmowego, warto zwrócić uwagę na jeszcze jedną, tym razem pozafilmową sferę zastosowania informacji wizualnej, aktywizującą się wskutek rozwoju Internetu i nowych technologii przekazu informacji, wykorzystujących efekty wizualne. Otóż obraz staje, jak to trafnie ujmuje Mirosław Bańko, częścią charakterystyki funkcjonalnej słowa (Bańko 2013: 74). Wizualizacja znaczeń niezrozumiałych wyrazów jest dostępna m.in. dzięki zasobom ikonograficznym w bazach Internetu (np. w funkcji „Grafika” w wyszukiwarkach Google).

Powyższe sfery obecności obrazu jako komponentu konstytuującego dzieło audiowizualne oraz jako elementu dodanego w ramach charakterystyki funkcjonalnej wyrazów pozwalają wskazać na następujące funkcje obrazu istotne w dydaktyce przekładu audiowizualnego:

- 1) funkcja poznawcza,
- 2) funkcja redukująca,
- 3) funkcja objaśniająca,
- 4) funkcja komplementarności,
- 5) funkcja weryfikująca.

Poniżej zostaną omówione konkretne realizacje takich funkcji. W charakterze materiału ilustracyjnego wykorzystano obraz *O czym rozmawiają mężczyźni* (*О чем говорят мужчины*) w reż. Dmitrija Djaczenki z 2010 r.

² Mam tu na myśli „klasyczne” tłumaczenie filmowe z pominięciem np. audiodeskrypcji jako tłumaczenia intersemiotycznego.

W filmie poznajemy perypetie czwórki bohaterów: Kamila, Saszy, Loszy i Sławy w trakcie ich wyprawy do Odessy na koncert zespołu rokowego. Fabuła filmu nawiązuje do znanego w Rosji moskiewskiego teatru komedii *Kwartet „I”*, którego założycielami była czwórka aktorów: Aleksandr Demidow, Leonid Barac, Kamil Łarin oraz Rostisław Chait, występujących zresztą u Dżaczenki w głównych rolach. Film pojawił się na warsztacie tłumaczeniowym w czasie zajęć z przekładu filmowego z grupą studentów (24 osoby) w ramach specjalizacji translatorskiej na kierunku filologia słowiańska. Zajęcia są realizowane na II roku studiów drugiego stopnia. Przyjęto metodę pracy zespołowej i indywidualnej. Stąd też przykłady wykorzystane w poniższej analizie są rezultatem pracy zespołowej, z kolei propozycje rozwiązań translatorskich wątpliwych pod względem trafności doboru odpowiedników pochodzą od 1 lub 2 osób uczestniczących w zajęciach. Dodam, że film został przetłumaczony z wykorzystaniem dwóch technik: wersji lektorskiej oraz napisowej. Wybór właśnie tej produkcji filmowej był podyktowany kilkoma przesłankami. Po pierwsze, komedia dostarcza interesującego materiału opartego na grach językowych. Po drugie, film obfituje w liczne – pośrednie i bezpośrednie – odniesienia intertekstualne: obraz powstał na motywach spektaklu *Rozmowy mężczyzn wieku średniego o kobietach, kinie i widelcach aluminiowych* (*Разговоры мужчин среднего возраста о женщинах, кино и алюминиевых вилках*) z udziałem wspomnianych aktorów teatru komedii *Kwartet „I”*, pojawiają się w nim również odwołania np. do dramatu *Romeo i Julia*. Intertekstualność z reguły stanowi wyzwanie dla tłumaczy, zwłaszcza początkujących. Po trzecie, film cieszył się tak dużą popularnością wśród widowni rosyjskiej, że część pochodzących z niego cytatów funkcjonuje obecnie w obiegu pozafilmowym. Analiza fabuły oraz problemy wynikłe w trakcie tłumaczenia pokazały doniosłość warstwy wizualnej we wszystkich trzech fazach przekładu, od rozumienia treści filmu po jej reekspresję na język polski³.

Pierwsza funkcja – **poznawcza** – ujawnia się bardzo często w samym procesie odbioru filmu, na etapie opracowania wersji tłumaczonych, jak również w kontekście dydaktyki przekładu. Towarzyszący warstwie werbalnej obraz odsyła widza do świata innej kultury – realnej lub wykreowanej, jest wiarygodnym źródłem informacji o tej kulturze. My, widzowie mamy większe zaufanie do obrazów, często funkcjonują one w naszym przeświadczeniu jako znaki ikoniczne, „kopiujące” otaczającą nas rzeczywistość. Powstały obraz staje się wytworem tej kultury i zarazem jej reprezentantem. Zupełną rację ma Tomasz Piekot, twierdzący, iż „ekspansja wizualności sprawia [...], że

³ Podział na fazy procesu przekładu przyjmuję za: Pisarska, Tomaszkiwicz 1996: 77 i in.

odbiorcy coraz częściej skłaniają się do czerpania wiedzy o świecie ze zdjęć, a nie z tekstów” (Piekot 2006: 158). Wizualizacja elementów przedstawionego świata pozwala zachować w wersji tłumaczonej (lektorskiej, napisowej) nazwy realiów kultury, w której dany film powstał, również tzw. trzeciej, bez potrzeby odwoływania się do zabiegów adaptacji. Funkcja taka uwidacznia się w przypadku relacji paralelizmu między warstwą wizualną a werbalną, kiedy równoległe z informacją słowną pojawia się obraz, przedstawiający konkretny denotat pojęcia, o którym jest mowa. Zastosowanie w tłumaczeniu egzotyzmów pozwala osiągnąć wartość poznawczą w kontekście późniejszego odbioru filmu przez widzów. Nierzadko także jest wręcz konieczne ze względu na wartość referencyjną danego egzotyzmu. W celu ilustracji zjawiska posłużę się następującym przykładem:

Wersja oryginalna	Wersja tłumaczona
<p>Читаю: <i>дифлопе</i> из палаба с семечками <i>кацууса</i> – за 64 доллара. И ведь неловко спросить: – Простите, а что такое „дифлопе”? Потому что, кажется, что все обернутся и начнут смеяться. И официант еще так покровительственно: – Очень рекомендую, „дифлопе”! Он у нас лучший в Москве! Значит, во всех ресторанах это уже давно есть и только я один как дурак про это ничего не знаю! [...] И мне приносят ВОТ ТАКУЮ* тарелку, на которой лежит вот такое „дефлопе” с пятью-шестью семечками, а я даже уже не помню чего...(...) А тарелка такая огромная. Наверное, для того, чтобы подчеркнуть, что „дифлопе” на земле мало и что оно очень дорогое и что того „мало” достаточно, чтоб оно стоило 64 доллара.</p>	<p>Czytam: <i>deflope</i> z nasionami <i>katsiusa</i> – za 64 dolarów. Nie wypada zapytać: – Przepraszam, a co to jest „deflope”? Zapewne wszyscy odwrócą się w moją stronę i zaczną mnie wyśmiewać. Do tego kelner pobłażliwie doda: – Polecam „deflope”, najlepsze w całej Moskwie! Oczywiście wszyscy znają już to danie, oprócz mnie! [...] I oto przynioszą mi TAKI talerz, na którym leży ot takie „deflope” z pięcioma czy sześcioma ziarenkami, już zapomniałem czego... A talerz taki ogromny. Po to, aby podkreślić, że tego „deflope” jest tak mało na świecie, iż musi ono kosztować aż 63 dolarów.</p>

W powyższym przykładzie egzotyzmem jest francusko brzmiący wyraz „deflope”. Jeden z bohaterów – Kamil opowiada swoim towarzyszom podróży podczas postoju w niedrogim barze serwującym smaczne szaszłyki o swoich wrażeniach wyniesionych z pobytu w jednej w ekskluzywnych restauracji moskiewskich (poleconych zresztą przez innego kolegę – także jadącego

* W tym miejscu spełniając postulat analizy multimodalnej, należy dodać, iż zapisane wielkimi literami wyrazy odzwierciedlają przekaz wizualny: wskazują na talerz dużych rozmiarów, na którym umieszczone zostało miniaturowej wielkości danie o tajemniczej nazwie *deflope* z równie tajemniczymi dodatkami.

na koncert), w której serwowano m.in. tę potrawę. Mężczyzna wyraził swoje wielkie zdumienie, widząc na ogromnym talerzu podaną małą porcję potrawy wartą 64 dolarów. Narracji bohatera towarzyszą kadry, w których pojawia się owe wyszukane ekskluzywne danie. Mimo zagadkowości potrawy widowie mają możliwość ją zobaczyć. Te okoliczności sprawiają, że tłumacząc ten fragment filmu, studenci decydują się zachować egzotyzm w przekładzie. Poznawcza funkcja obrazu współgra z zamierzoną satyrą, ironicznym spojrzeniem na luksusowe życie wyższych sfer, podążaniem za modą kulinarną. Problem przekazu treści na język polski na zajęciach ćwiczeniowych wiąże się głównie z niezajomością języka francuskiego, co ewokuje pytanie o to, w jaki sposób dokonać retranskrypcji, tj. ponownie zapisać alfabetem łacińskim wyrazy przetranskrybowane w wersji oryginalnej filmu na język rosyjski. Pomocne w tym będą konsultacje z romanistami.

Kolejna funkcja – **redukująca** – ma na celu wskazać te miejsca w materiale filmowym, gdzie obraz może zastąpić część informacji werbalnej. Funkcja redukująca komunikat słowny w przekładzie pojawia się ponownie w sytuacji paralelizmu znaczeniowego, jaki zachodzi pomiędzy warstwą wizualną i werbalną. Pozwala on wyeliminować zjawisko redundancji informacyjnej. Chodzi tu m.in. o zwroty adresatywne w replikach dialogowych, w których interlokutorzy są widoczni na ekranie, niektóre formuły powitalne z towarzyszącymi im gestami. Podczas zajęć tłumaczeniowych uświadomienie studentom tej pozornie oczywistej funkcji obrazu jest istotne z dwóch powodów: młodzi adepci często – zwłaszcza na początku kursu – mają tendencje do dosłownego i wiernego przekazu treści. Tymczasem, jak wiadomo, praktyki takie w przypadku tłumaczeń filmowych, szczególnie w wersji napisowej, zawodzą. Naczelną zasadą techniki sporządzania napisów jest skracanie. Zatem rezygnacja z elementów werbalnych mających swoje wizualne zamienniki na ekranie jest niekiedy zabiegiem koniecznym. Oczywiście kondensacja informacji słownej następuje już w wersji oryginalnej filmu, jednak w wersji tłumaczonej podlega ona dalszej redukcji. Poniżej przykład ilustrujący to zjawisko:

<i>Wersja oryginalna</i>	<i>Wersja tłumaczona</i>
– Саш, ну, в чем дело?	– Sasza, o co chodzi?
– А, вы уже здесь?	– Już jesteście?”
– Слав , я ж тебе сказал, у меня встреча.	– Mówiłem ci: mam spotkanie.
– Саш , нет времени вообще! Какая встреча?! Ну, давай, давай, Саш , давай!	– Nie ma czasu. Jakie spotkanie?! Szybciej!!!

Dialog dwóch kolegów, prezentujących się na ekranie w chwili prowadzonej rozmowy, daje możliwość rezygnacji z powtórných użyć imion własnych (wyróżnionych w cytacie).

Kolejna funkcja – **objaśniająca** – wynika ze specyfiki dialogów filmowych, odwzorowujących naturalną mowę potoczną w świecie rzeczywistym. Skrótowność, eliptyczność dialogów filmowych, czy wreszcie posługiwanie się słownictwem nacechowanym kulturowo bez stosowania eksplicacji słownej rodzi niekiedy problemy w odbiorze takiego słownictwa przez tłumaczy, w szczególności studentów. Te trudności pojawiają się, kiedy dostępny recepcji wzrokowej obraz nie dostarcza nam informacji objaśniających lub wręcz przeciwnie – gdy wchodzi w relację sprzeczności z tekstem mówionym. W celu ilustracji tego zagadnienia posłużę się kolejnym przykładem. W jednym z dialogów prowadzonych przez mężczyzn z właścicielką podrzędnego motelu (zatrzymali się tam na nocleg w drodze do Odessy) pojawia się następujące sformułowanie:

<i>Wersja oryginalna</i>	<i>Wersja tłumaczona</i>
– Может, хотя я бы чаю? – А чай в Титанике .	– Może przynajmniej herbaty? – Jest zaparzona.

Nie miałym wyzwaniem dla studentów jest właściwe zrozumienie wyrażenia „чай в Титанике”, dopasowanie jego znaczenia do danej sytuacji. Dodać należy, że tuż po tych słowach kobieta pokazuje ręką na stojący na stole wysoki aluminiowy warnik, z zainstalowanym kurkiem, po którego odkręceniu zapewne można otrzymać herbatę. Scena wydaje się wyjaśniać znaczenie wyrazu. Jednak niejasna jest motywacja semantyczna: dlaczego aluminiowy warnik kobieta nazywa „Titanikiem”. W tym miejscu z pomocą przychodzi wyszukiwarka Google, która po wpisaniu interesującego nas hasła „чай в Титанике” i kliknięciu w okno „Grafika” odkrywa następujące znaczenie:



Źródło: <https://www.google.pl>

Jak widać, enigmatyczny „Титаник” odnosi się do eleganckiej zaparzaczkę w kształcie legendarnego statku, bardzo popularnej obecnie w Rosji i dostępnej m.in. w wielu rosyjskich sklepach internetowych z akcesoriami kuchennymi. Powstaje pytanie, dlaczego tę nazwę właścicielka motelu przynosi na duży aluminiowy wurnik służący najwyraźniej do zaparzania herbaty. Zapewne jest to jeden ze sposobów żartobliwego czy wręcz ironicznego przedstawienia standardu miejsca, w którym czterej podróżujący bohaterowie widzą, oprócz wurnika, zamkniętą na kłódkę lodówkę, obdrapane ściany i stare łóżko. Odnalezienie pasującego do kontekstu znaczenia szukanego wyrazu jest jednak sukcesem połowicznym, bowiem kolejnym problemem jest znalezienie propozycji polskiego ekwiwalentu. Zaparzaczkę przypominającą formą legendarny statek nie są popularne w naszym kraju, stąd też raczej należy zaproponować inny, okazjonalny odpowiednik. Jedną z możliwych propozycji jest tłumaczenie oparte na rozwinięciu logicznym typu „herbata jest zaparzona”. Wersją do zaakceptowania byłaby również fraza „herbata jest tutaj”, jako że niemal jednocześnie z wypowiedzianymi słowami właścicielka wskazuje ręką na stojące w pokoju urządzenie. Tu można przytoczyć kolejną funkcję obrazu – **kompensacyjną**. Faza „herbata jest tutaj” jest akceptowalna w sytuacji, gdy istnieją przesłanki do ogólnego wskazania (bez jego nazywania) na miejsce obecności takiej herbaty. Funkcja kompensacyjna pojawia się w warunkach zaistnienia relacji komplementarności między warstwą wizualną a werbalną. Informacja werbalna, jako podrzędna w stosunku do kodu wizualnego, o czym była mowa powyżej, staje się pełnowartościowa pod warunkiem, że towarzyszy jej obraz. Wykorzystywanie wyrazów deiktycznych jest stosunkowo częstym zabiegiem pojawiającym się już w wersji oryginalnej tekstu, dodatkowo mogą być one wykorzystywane w wersji tłumaczonej, w której – jak wiadomo – konieczna jest kondensacja treści.

Funkcja **weryfikacyjna** obrazu z kolei pomaga skonfrontować zgodność treści werbalnych prezentowanych w przekładzie z ich reprezentacją wizualną. Jest ona zauważalna szczególnie w tych przypadkach, gdy informacja tekstowa pojawia się wcześniej, stosowny obraz natomiast ukazuje się na ekranie nieco później. Przykładem takiej sytuacji jest wyimaginowane, nieoczekiwane spotkanie jednego z mężczyzn z aktorką i piosenkarką Żanną Friske (w tej roli wystąpiła sama Żanna Friske). W trakcie ich rozmowy hotelowej, kiedy mężczyzna puka do pokoju kobiety, słyszymy wyraz „кипяильник”:

<i>Wersja oryginalna</i>	<i>Wersja tłumaczona</i>
– Кто там? – У вас кипяильника не найдется?!	– Kto tam? – Ma Pan może grzałkę?!

Podczas próby tłumaczenia tego fragmentu na zajęciach studenci, analizując kontekst wypowiedzi i strukturę wyrazu, skojarzyli wyraz rosyjski z urządzeniem służącym do gotowania wody. Dlatego też zaproponowano odpowiednik „czajnik” (młodzież obecnie niekoniecznie kojarzy urządzenie do gotowania wody z grzałką). Jednak po kilku minutach okazało się, że jest to niepoprawna propozycja, bowiem ciąg dalszy akcji filmu ujawnił, że wspomniana Żanna Friske zjawia się przed drzwiami pokoju hotelowego mężczyzny, trzymając w ręku nie czajnik, lecz grzałkę. Obraz zatem zweryfikował znaczenie wyrazu i wyeliminował niepoprawny ekwiwalent polski dobrany przez tłumaczących bez wcześniejszej weryfikacji znaczenia w słowniku dwujęzycznym.

W podsumowaniu warto jeszcze raz zaznaczyć, że doniosłość powyżej omówionych funkcji obrazu dotyczy wszystkich trzech faz procesu tłumaczenia. Funkcje te zostały wyróżnione na podstawie potrzeb różnych uczestników komunikacji dwujęzycznej, jakim jest przekład. Wskazano na konieczność odwoływania się do warstwy wizualnej filmu przez tłumaczy, w tym praktykujących studentów oraz potencjalnych odbiorców. Omówione funkcje obrazu pozwalają wysnuć wniosek następujący: obraz staje się pomocnym źródłem informacji, jej weryfikatorem lub dopełnieniem w przekładzie filmowym, którego w żaden sposób nie można zbagatelizować. Polisemiotyczna natura przekazu audiowizualnego sprawia, że niezbędne jest odwoływanie się do warstwy wizualnej, uważne oglądanie tego, co dzieje się na ekranie. Jest to szczególnie istotne w sytuacji, gdy tłumacz otrzymując zlecenie przetłumaczenia filmu, dostaje do ręki listę dialogową, w więc bezpośredni materiał, na którym będzie pracować. Uświadomienie sobie wagi obrazu sprawia, że tłumacz porównuje, konfrontuje treści podane w liście dialogowej z tym, co widzi na ekranie. Stąd też jednym z ważniejszych celów w dydaktyce przekładu filmowego jest utrwalenie wśród studentów nawyku pracy z materiałem słownym i wizualnym jednocześnie, jak również uświadomienie, że to właśnie kod wizualny z racji swej prymarności jest podstawą odniesienia do oceny jakości tłumaczenia. Różnorodność zaprezentowanych funkcji (choć na pewno nie jest to zbiór zamknięty) skłania do wyróżnienia w ramach pojemnej kompetencji tłumaczeniowych jeszcze jednej szczegółowej kompetencji tłumacza tekstów audiowizualnych. Jest nią kompetencja intersemiotyczna.

Literatura

- Baldry, A., Thibault, P., 2005, *Multimodal Transcription and Text Analysis*, London.
- Bańko, M., 2013, „Obrazy Google jako źródło informacji lingwistycznej”, [w:] *Na tropach korpusów. W poszukiwaniu optymalnych zbiorów tekstów*, W. Chlebda (red.), Opole, s. 73–84.
- Bączkowska, A., 2011, „Some Remarks on a Multimodal Approach to Subtitles”, [w:] *Linguistics Applied*, vol. 4, http://linguisticsapplied.pl/documents/LA4A_Baczkowska.pdf (dostęp: 28 września 2017 r.).
- Bogucki, Ł., 2015, „Metodologia badań w przekładzie audiowizualnym”, [w:] *Metodologie językoznawstwa. Od dialektologii do dialektyki*, P. Stelmaszczyk (red.), Łódź, s. 73–87.
- Delabastita, D., 1989, “Translation and mass-communication. Film and T.V. translation as evidence of cultural dynamics”, [w:] *Babel*, 35:4.
- Krajewska, M., 2016, „Pierwodka – dydaktyka po godzinach”, [w:] *Rocznik Przekładoznawczy*, t. 11, s. 217–230.
- Mocarz-Kleindienst, M. 2014, „Miejsce przekładu filmowego w badaniach translatorycznych”, [w:] *Rocznik Przekładoznawczy*, t. 9, s. 173–180.
- Piekot, T., 2006, *Dyskurs polskich wiadomości prasowych*, Kraków.
- Pisarska, A., Tomasziewicz, T., 1996, *Współczesne tendencje przekładoznawcze*, Poznań.
- Tomasziewicz, T., 2006, *Przekład audiowizualny*, Warszawa.

The role of the picture in teaching film translation

Summary

The audiovisuality of culture provides new tools of reception and creation of cultural artefacts, including film translations. The picture becomes a part of the functional characteristics of the word. It semantically interacts with the verbal layer of the film. Beyond the film, it is a source of verification of culturally marked units and specification of the meanings of words used in film dialogues. Therefore, in all the stages of film translation a factor of importance is the ability to discern the “picture-word” semantic relations and use graphic information made available inter alia through internet search engines. The paper discusses model mechanisms of using visual information in teaching film translation within the curriculum of the translation specialisation. It shows how the use of visual information helps to reduce interpretative errors and maintain the brevity of the information transferred.

Keywords: film translation, relations “picture – word”, teaching film translation

