

*Dubbing  
filmów animowanych*





PAŃSTWOWA WYŻSZA  
SZKOŁA ZAWODOWA W NYSIE

Iwona Sikora

# **DUBBING FILMÓW ANIMOWANYCH**

*STRATEGIE TRANSLATORSKIE  
W POLSKIM DUBBINGU ANGLOJĘZycznych  
FILMÓW ANIMOWANYCH*

OFICyna WYDAWNICZA PWSZ  
NYSa 2013

RECENZENCI

prof. zw. dr hab. Piotr Stalmaszczyk  
dr hab. Andrzej Łyda, prof. UŚ

OPRACOWANIE, SKŁAD

Ewa Bernat

KOREKTA

Joanna Rogowska

PROJEKT OKŁADKI

Bogusław Kaczmarczyk

SEKRETARZ OFICYNY

doc. dr Tomasz Drewniak

© Copyright by Oficyna Wydawnicza PWSZ w Nysie  
Nysa 2013

**ISBN 978-83-60081-73-0**

OFICyna WYDAWNICZA PWSZ W NYSIE

48-300 Nysa, ul. Armii Krajowej 7

tel.: 77 4090567

e-mail: [oficyna@pwsz.nysa.pl](mailto:oficyna@pwsz.nysa.pl)

[www.pwsz.nysa.pl/oficyna](http://www.pwsz.nysa.pl/oficyna)

Wydanie I

Druk i oprawa:

MAZOWIECKIE CENTRUM POLIGRAFII

MARKI, ul. DUŻA 1

[www.c-p.com.pl](http://www.c-p.com.pl)

+48 22 497 66 55

***Niniejszą książkę dedykuję mojej Rodzinie,  
bez pomocy której jej publikacja nie byłaby możliwa.***



## Spis treści

### WSTĘP

1. Prolegomena .....	13
2. Dubbing filmów animowanych jako przedmiot współczesnych badań translatorycznych .....	14
3. Cel pracy i metodologia badań .....	28

### ROZDZIAŁ I

#### PRZEKŁAD AUDIOWIZUALNY JAKO SZCZEGÓLNY TYP TŁUMACZENIA

1.1. Współczesne definicje tłumaczenia audiowizualnego – spór o podstawową terminologię .....	32
1.2. Formy tłumaczenia audiowizualnego .....	39
1.2.1. Napisy .....	39
1.2.2. Lista dialogowa, narracja, komentarz .....	41
1.3. Przekład audiowizualny jako tłumaczenie intersemiotyczne .....	43
1.4. Polisemiotyczna natura tekstów audiowizualnych .....	47
1.5. Relacje pomiędzy obrazem a tekstem w filmie animowanym .....	50
1.5.1. Wzajemne oddziaływanie elementów werbalnych i niewerbalnych oraz znaczenie tych relacji dla decyzji translatorskich .....	55
1.6. Bilans tłumaczenia – rachunek zysków i strat.....	58
1.7. Tłumaczenie czy adaptacja? .....	63

### ROZDZIAŁ II

#### SPECYFIKA DUBBINGU FILMÓW ANIMOWANYCH

2.1. Fantastyczny świat filmu animowanego .....	66
2.2. Etapy dubbingu .....	69
2.3. Ograniczenia w dubbingu .....	73
2.3.1. Synchronizacja w dubbingu .....	74
2.3.1.1. Synchronizacja z różnych perspektyw badawczych .....	74
2.3.1.2. Rodzaje synchronizacji .....	77
2.3.1.3. Znaczenie synchronizacji w dubbingowanym filmie animowanym .....	78
2.3.2. Dubbing jako typ tekstu i typ tłumaczenia .....	83
2.4. Dubbing w Polsce .....	85

### ROZDZIAŁ III

#### STRATEGIE TRANSLATORSKIE W DUBBINGU FILMÓW ANIMOWANYCH

3.1. Strategie translatorskie wobec tłumaczenia audiowizualnego .....	87
3.1.1. Dubbing jako strategia naturalizacji .....	96
3.1.2. Egzotyzacja – tłumaczenie nacechowane obcością .....	98

**ROZDZIAŁ IV**  
**STRATEGIE PRZEKŁADU TREŚCI KULTUROWYCH W DUBBINGU**  
**FILMÓW ANIMOWANYCH**

4.1. Przekład treści kulturowych .....	100
4.1.1. Elementy kulturowe w filmach animowanych .....	101
4.1.1.1. Klasyfikacja elementów kulturowych .....	103
4.1.1.1.1. Podział według kategorii leksykalnych .....	103
4.1.1.1.2. Podział tematyczny .....	105
4.1.1.1.3. Podział ze względu na kanał transmisyjny .....	106
4.2. Strategie tłumaczenia elementów kulturowych .....	107
4.2.1. Strategie tłumaczenia nazw własnych .....	107
4.2.1.1. Nazwy własne osobowe .....	107
4.2.1.1.1. Strategie tłumaczenia nazw własnych osobowych oraz nazw pospolitych użytych w funkcji imienia własnego .....	107
4.2.1.1.2. Fikcyjne nazwy własne .....	109
4.2.1.1.3. Intencjonalne nazwy własne .....	118
4.2.1.1.4. Autentyczne nazwy własne .....	130
4.2.1.1.5. Nazwy własne geograficzne .....	135
4.2.1.1.6. Nazwy instytucji, nazwy handlowe oraz tytuły książek i czasopism .....	142
4.2.2. Strategie przekładu treści kulturowych odnoszących się do różnych dziedzin życia .....	155
4.2.2.1. Organizacja życia .....	155
4.2.2.2. Obyczaje i tradycje, zwyczaje kulinarne .....	156
4.2.2.3. Aluzje erudycyjne – odniesienia do kultury popularnej .....	161
4.2.3. Strategie tłumaczenia treści kulturowych pojawiających się w warstwie wizualnej .....	166
4.2.3.1. Niewerbalne treści kulturowe .....	167
4.2.3.2. Elementy kulturowe w formie napisów .....	168
4.2.4. Kontaminacja kulturowa – elementy dodane w procesie przekładu .....	180

**ROZDZIAŁ V**  
**HUMOR I JĘZYK – TRANSFER KOMIZMU W DUBBINGU FILMÓW**  
**ANIMOWANYCH**

5.1. Rodzaje komizmu w dubbingowanych filmach animowanych .....	200
5.2. Analiza strategii translatorskich w przekładzie komizmu w dubbingu filmów animowanych .....	203
5.2.1. Humor wizualny – humor zawarty w modelu świata opisany za pomocą obrazu .....	203
5.2.2. Humor werbalny implikowany obrazem .....	203
5.2.3. Humor zawarty w modelu świata opisany za pomocą języka .....	219
5.2.4. Humor językowy – komizm wynikający z tworzywa językowego .....	220
5.2.4.1. Gra językowa .....	221
5.2.4.2. Idiomy i powiedzenia .....	238
5.2.4.2.1. Idiomy niezmodyfikowane .....	240



5.2.4.2.2. Idiomy zmodyfikowane .....	247
5.2.4.2.3. Powiedzenia i przysłowia .....	248
5.2.4.3. Neologizmy .....	249
5.2.5. Humor jako rezultat kontaminacji kulturowej .....	252
5.2.5.1. Komizm odniesień do polskich realiów .....	252
5.2.5.2. Komizm zawarty w języku .....	253
5.2.5.2.1. Obcy język w oryginale .....	257
5.2.5.2.1. Rodzaje języka angielskiego .....	260
5.2.5.2.2. Odmiany języka narodowego .....	262
5.2.5.3. Rejestr języka .....	270
5.3.5.4. Wyzwiska i przekleństwa .....	275

## **ROZDZIAŁ VI**

### **WNIOSKI KOŃCOWE**

6.1. Strategie translatorskie w tłumaczeniu treści kulturowych .....	281
6.2. Strategie translatorskie w transferze komizmu .....	287
6.3. Strategie stosowane w dubbingu filmów animowanych na język polski .....	292

SUMMARY: TRANSLATION STRATEGIES USED IN DUBBING OF ANIMATED FILMS FROM ENGLISH TO POLISH .....	295
---	-----

ZESTAWIENIE ANALIZOWANYCH FILMÓW WRAZ Z KRÓTKIM STRZESZCZENIEM FABUŁY .....	305
--	-----

BIBLIOGRAFIA .....	309
--------------------	-----

SPIS RYSUNKÓW .....	322
---------------------	-----

SPIS TABEL .....	322
------------------	-----

## SPIS SKRÓTÓW

### Tytuły filmów

1. <i>Auta</i>	(A)
2. <i>Dżungla</i>	(D)
3. <i>Epoka lodowcowa</i>	(EL)
4. <i>Iniemamocni</i>	(I)
5. <i>Kurczak Mały</i>	(KM)
6. <i>Madagaskar</i>	(M)
7. <i>Potwory i spółka</i>	(PS)
8. <i>Roboty (R)</i>	
9. <i>Rybki z ferajny</i>	(RF)
10. <i>Shrek</i>	(S)
11. <i>Skok przez płot</i>	(SPP)
12. <i>Szeregowiec Dolot</i>	(SD)
13. <i>Uciekające kurczaki</i>	(UK)
14. <i>Wallace i Gromit. Klątwa królika</i>	(WG)

BT – bez tłumaczenia

K – znaczenie napisu może być odczytane z kontekstu sytuacyjnego

N – element pojawia się w filmie w formie napisu, jako część obrazu

NP – napis przetłumaczony w polskiej wersji

TAW – tłumaczenie audiowizualne

## PODZIĘKOWANIA

Powstanie niniejszej książki stało się możliwe dzięki wsparciu i pomocy wielu osób, którym chciałabym złożyć najserdeczniejsze podziękowania.

Przede wszystkim chciałabym podziękować mojemu Promotorowi **prof. zw. dr. hab. Julianowi Maliszewskiemu** za cenne naukowe rady i wszelką pomoc udzieloną przy powstawaniu niniejszej książki oraz za inspirację i nieustanną motywację do rozwoju naukowego. Pragnę wyrazić Panu Profesorowi moją niezmierną wdzięczność nie tylko za merytoryczne wskazówki, ale również za jego wiarę we mnie, zachętę i troskliwą opiekę okazywaną przez cały okres naszej naukowej i zawodowej współpracy.

Pragnę również serdecznie podziękować Recenzentom mojej pracy doktorskiej, na podstawie której powstała niniejsza książka: **prof. zw. dr. hab. Piotrowi Stalmaszczykowi i prof. dr. hab. Andrzejowi Łydzie** za ich wartościowe uwagi i sugestie, które wzbogaciły niniejszą monografię, umożliwiły eliminację błędów i stały się ważnym źródłem inspiracji i refleksji w mojej dalszej pracy naukowej. Dziękuję im również za życzliwość i pomoc okazaną na etapie przygotowania książki do druku oraz za przygotowanie recenzji niniejszej monografii.

Słowa podziękowania kieruję również do **prof. zw. dr. hab. Piotra Fasta** za wszystkie wskazówki oraz przychyłność i wsparcie okazane początkującej doktorantce.

W tym miejscu chciałabym podziękować także moim **Przyjaciołom: Alinie Ostrowskiej-Mroczek, Alinie i Arkowi Bryllom, Marcinowi Walczyńskiemu, Kasi i Bogdanowi Kaczmarczykom, Joannie Krzywdzie i Marcie Wiśniowskiej** za wszelkie inspirujące rozmowy prywatne i wszelkie dyskusje na tematy naukowe i nienaukowe oraz za to, że motywowali mnie do działania, w trudniejszych momentach i chwilach zwątpienia.

Dziękuję również **Radzie Wydawniczej PWSZ w Nysie** za umożliwienie publikacji niniejszej książki, a w szczególności **doc. dr. Tomaszowi Drewniakowi**, za wszystkie wartościowe sugestie udzielone w trakcie przygotowywania jej do druku.

Na koniec, pragnę podziękować **Moim Najbliższym: Mojemu Mężowi, Babci, Dzieciom oraz mojej całej Rodzinie** za ich nieustające wsparcie i zrozumienie, czas i cierpliwość oraz pomoc okazaną na każdym etapie powstawania tej publikacji.

Opole, marzec 2013 r.

*Iwona Sikora*



## WSTĘP

### 1. Prolegomena

Wpływ komunikacji audiowizualnej na naszą rzeczywistość – ze względu na jej ogólnoświatowy zasięg, ilość tłumaczonych programów oraz natychmiastowość odbioru – jest ogromny. W końcu ubiegłego i początku obecnego stulecia, w dobie globalizacji i masowej komunikacji, kiedy przepływ informacji jest coraz szybszy, tłumaczenie tekstów audiowizualnych i multimedialnych stało się najważniejszym rodzajem działalności translatorskiej. Pojawia się coraz więcej programów o charakterze audiowizualnym a nawet multimedialnym, w związku z czym zapotrzebowanie na tłumaczenie tekstów o takim charakterze stale rośnie.

Każdego roku na ekrany polskich kin trafia kilka anglojęzycznych filmów animowanych, głównie produkcji amerykańskiej, które mimo tego, że teoretycznie adresowane są do najmłodszych widzów, produkowane są z myślą o widowni bez ograniczeń wiekowych. Ponieważ w zamyśle głównym odbiorcą jest jednak nadal widz dziecięcy, który nie opanował na tyle sztuki czytania, aby śledzić jednocześnie akcję rozwijającą się na ekranie oraz tłumaczenie w formie napisów, wymagają one zastosowania dubbingu. Z tego względu rośnie również zapotrzebowanie na tego rodzaju przekłady.

W polskim przemyśle kinematograficznym dubbing do niedawna traktowany był jako konieczność i stosowany przede wszystkim w produkcjach kierowanych do widza dziecięcego. W tłumaczeniu filmów fabularnych nadal preferowane są napisy, natomiast na potrzeby telewizji stosuje się budzącą wiele kontrowersji wersję lektorską. Jednak dubbing, jako dotychczas niezbyt lubiana przez odbiorców forma prezentacji filmów obcojęzycznych, zyskuje coraz większą popularność. Preferencje widzów dotyczące form przekładu filmowego ulegają zauważalnej zmianie, która jest rezultatem jakości pojawiających tłumaczeń.

Widzowie zaakceptowali tę formę tłumaczenia audiowizualnego, ponieważ uwierzyli, że dubbing nie musi być nudny, nienaturalny i źle zrealizowany. Tę dubbingową rewolucję zapoczątkował film *Shrek*<sup>1</sup> z dialogami autorstwa Bartosza Wierzbięty. Odbiorcy przekonali się, że dubbingowane dialogi mogą brzmieć swojsko i naturalnie, iskrzyć dowcipem, a głosy aktorów nie muszą być bezbarwne. Tłumaczenie *Shreka* określane jako rewelacyjne, a także wyśmienita kreacja aktorska Jerzego Stuhra w roli Osła, otworzyły przed dubbingiem filmowym serca polskich widzów i przyczyniły się do wzrostu jego popularności. Magnesem przyciągającym do kin jest nie tylko fabuła, perfekcyjna animacja, interesująco opowiedziana historia, ale

---

<sup>1</sup> *Shrek*, reż. Andrew Adamson, Vicky Jenson, 2001, DreamWorks, USA, dialogi Bartosz Wierzbięta.

przede wszystkim polski dubbing. Odbiorcy oczekują niecierpliwie premier filmowych i z ochotą wybierają się do kina, aby obejrzeć nowe popisy polskich dialogistów. Autor dialogów do *Shreka* znalazł wielu naśladowców i widz, idąc do kina, oczekuje przede wszystkim dialogów interesujących i zabawnych, dowcipnych i naturalnie brzmiących, pełnych odniesień do znanej mu rzeczywistości. I najczęściej nie wychodzi zawiedziony.

Ten nowy sposób tłumaczenia wpłynął na zmianę preferencji odbiorców oraz przyczynił się do zmiany statusu dubbingu na polskim rynku kinematograficznym. Fenomen popularności tej formy tłumaczenia audiowizualnego (TAW) postrzegany jest przede wszystkim jako rezultat dobrego przekładu, doskonale wpisującego się w oczekiwania widzów. Twórcy polskich wersji, reżyserzy, aktorzy, odbiorcy oraz sami tłumacze wypowiadają się na ten temat jednobrzmiącym głosem, przypisując wszelkie zasługi głównie stylowi tłumaczenia, który polega na dostosowaniu obcych realiów do rzeczywistości polskiego odbiorcy. Przyczyny popularności polskiego dubbingu są szeroko dyskutowane na forach internetowych i w recenzjach filmowych. Nie doczekały się jeszcze jednak omówienia z perspektywy translologicznej. Dlatego należy stwierdzić, że tak szeroko rozwinięta i zaawansowana praktyka tłumaczeniowa wymaga powstania gruntownego opracowania, analizującego aspekty praktyczne i teoretyczne tej formy TAW. Istniejące obecnie publikacje dotyczą głównie dubbingu na inne języki europejskie, brakuje natomiast opracowań analizujących aspekty tłumaczenia z języka angielskiego na język polski. Na tle bogatej literatury, poświęconej omówieniu problematyki dubbingu na inne języki, uwidacznia się luka badawcza, która jest tym bardziej dotkliwa, gdy uwzględni się fakt, że takich rozpraw doczekali się tłumacze dokonujący przekładu w formie napisów<sup>2</sup>.

## **2. Dubbing filmów animowanych jako przedmiot współczesnych badań translatorycznych**

Większość prac badawczych poświęconych zagadnieniom dubbingu powstała w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych ubiegłego stulecia. W latach dziewięćdziesiątych zainteresowanie tłumaczeniem audiowizualnym po okresie relatywnej stagnacji wzrosło ponownie i na te oraz następujące lata przypada rozkwit badań poświęconych problematyce omawianej dziedziny przekładu.

W roku 2002 Henrik Gottlieb opublikował listę pozycji poświęconych przede wszystkim zagadnieniom tłumaczenia w formie napisów, które uka-

---

<sup>2</sup> Por. A. Belczyk: *Tłumaczenie filmów*. Wilkowice: Wydawnictwo dla Szkoły 2007; T. Tomaszewicz: *Les opérations linguistiques qui sous-tendent le processus de sous-titrage des films*. Rozprawa doktorska, Poznań: UAM 1993; Ł. Bogucki: *A Relevance Framework for Constraints on Cinema Subtitling*. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódź 2004.

zały się na świecie od 1929 do 1999 roku<sup>3</sup>. Lista prac, które napisano i opublikowano właściwie od czasu pojawienia się filmu dźwiękowego jest imponująca – Gottlieb wymienia około 1200 tytułów. W swoim zestawieniu autor uwzględnia również prace dotyczące dubbingu, jednak w porównaniu do liczby pozycji poświęconych tłumaczeniu za pomocą napisów ilość opracowań na ten temat prezentuje się bardzo skromnie. Zostały one zamieszczone na tej liście, ponieważ są to najczęściej artykuły i eseje porównujące obie formy tłumaczenia lub rozdziały obszerniejszych opracowań poświęconych charakterystyce TAW. Trzeba jednak zaznaczyć, iż lista prac skompilowana przez duńskiego badacza jest zgodna z kierunkiem jego zainteresowań i badań, które prowadzi od wielu lat i dlatego koncentruje się głównie na tłumaczeniu w formie napisów. Niewielka liczba publikacji na temat dubbingu przedstawiona przez Gottlieba nie odzwierciedla zatem rzeczywistego stanu piśmiennictwa w tym zakresie.

Liczba prac poświęconych dubbingowi rośnie z roku na rok, niestety do tej pory nie powstała, jak w przypadku tłumaczenia za pomocą napisów, obszerna kompilacja, która ułatwiłaby badaczom i tłumaczom rozeznanie w obecnym stanie badań nad tą formą przekładu audiowizualnego. Poczyniono pewne próby stworzenia podobnego zestawienia, jednak nie jest ono tak przekrojowe i wyczerpujące jak to zaprezentowane przez duńskiego badacza. Dla porównania, lista publikacji na temat dubbingu skompletowana w ramach projektu *MLA<sup>4</sup> International Bibliography* zawiera około stu pozycji<sup>5</sup>. Nie oznacza to jednak, iż dubbing znaczenie rzadziej stanowi przedmiot zainteresowania teoretyków przekładoznawstwa. Jak powiedziano wcześniej, w latach dziewięćdziesiątych uwaga badaczy ponownie skupiła się na problematyce tłumaczenia audiowizualnego i od tego czasu pojawia się coraz więcej prac omawiających różne aspekty dubbingu. Lista publikacji z dziedziny tłumaczenia audiowizualnego jest dość imponująca i co roku przybywa klika nowych tytułów. Niniejszy przegląd stanu badań i piśmiennictwa celowo został jednak zawężony do osiągnięć w dziedzinie tłumaczenia w formie dubbingu oraz niektórych pozycji poświęconych zagadnieniom

---

<sup>3</sup> Zob. H. Gottlieb: *Titles on Subtitling 1929-1999. INT An International Annotated Bibliography: Interlingual Subtitling for Cinema, TV, Video and DVD*. RILA (Rassegna Italiana di Linguistica Applicata) vol. 34, no. 1-2/2002, s. 215-397; Bibliografia autorstwa H. Gottlieba dostępna jest w wersji elektronicznej na <http://www.unipv.it/wwwling/gottlieb.pdf>, z dnia 15.01.2008 r. Ponadto, zaktualizowany wykaz pozycji dostępny jest na stronie: <http://www.transedit.se/Bibliography.htm>, z dnia 01.03.2013 r.

<sup>4</sup> MLA – Modern Language Association of America, organizacja zrzeszająca ponad 30 000 członków, której celem jest szerzenie wiedzy oraz wymiana informacji na temat osiągnięć naukowych oraz doświadczenia z zakresu nauczania języków oraz literatury. Zob. <http://www.mla.org/>.

<sup>5</sup> Lista publikacji dostępna na: <http://www.unipr.it/arpa/dipling/helpdesk/dubbingMLA.pdf>, z dnia 15.01.2008 r.

TAW. Wymienienie bowiem wszystkich publikacji traktujących o poszczególnych formach TAW wydaje się tyle niemożliwe, co nie zawsze uzasadnione dla celów niniejszych rozważań. Ponadto zadaniem tego opracowania jest przedstawienie jedynie wąskiego, lecz jak dotąd nieomówionego w literaturze, problemu przekładu audiowizualnego w formie dubbingu z języka angielskiego na język polski – ukazanie jego specyfiki i miejsca wśród tłumaczeń tego typu na inne języki.

Wśród pozycji naukowych istnieje kilka monografii w całości poświęconych tematyce dubbingu, jednak w porównaniu do wielkości zainteresowania tą tematyką oraz ilości dokonywanych tłumaczeń, nadal są one nieliczne. Za jedną z ważniejszych pozycji, ze względu na swój prekursorski charakter, uznawana jest wydana w 1969 roku praca autorstwa niemieckiego badacza Otto Hesse-Quacka<sup>6</sup>. Studium to z perspektywy socjologiczno-empirycznej porusza problemy transferu międzykulturowego w dubbingu oraz, na przykładach niemieckich tłumaczeń francuskich i angielskich filmów, analizuje zmiany wprowadzone na płaszczyźnie lingwistycznej i kulturowej tekstu docelowego. Autor opiera swoje rozważania na założeniu, że produkty komunikacji masowej stanowią odzwierciedlenie wartości i norm charakterystycznych dla kultury, w której powstały<sup>7</sup>. Zmiany będące rezultatem procesu dubbingu uwidaczniają, zdaniem badacza, różnice pomiędzy dwoma kręgami kulturowymi, które zetknęły się ze sobą w procesie przekładu, a elementy językowe i kulturowe charakterystyczne dla systemu języka źródłowego, występujące w tłumaczonym tekście, dostosowywane są do norm językowych i kulturowych odbiorców docelowych.

W roku 1976 ukazała się natomiast monografia Istvana Fodora<sup>8</sup>, która uznana została za pionierską w tej dziedzinie, bowiem poświęcona jest zagadnieniom synchronizacji w dubbingu. Opracowanie to jest godne odnotowania, ponieważ stanowi jedną z pierwszych prób identyfikacji różnych rodzajów synchronizacji. Mimo jednak szumnych założeń wyłożonych we wstępie – analizy dubbingu z perspektywy semiotyki, estetyki, psychologii oraz językoznawstwa – badacz koncentruje się głównie na aspekcie fonetycznym, rozwijając koncepcję tzw. fonetyki wizualnej<sup>9</sup>.

Publikacje z dziedziny dubbingu ukazują się przede wszystkim w krajach mających dłuższą i bogatszą niż Polska tradycję dubbingowania, szczególnie w zakresie tłumaczenia na język hiszpański, niemiecki i włoski. Z tych krajów wywodzą się również badacze o największym dorobku nauko-

---

<sup>6</sup> Zob. O. Hesse-Quack: *Der Übertragungsprozeß bei der Synchronisation von Filmen. Eine interkulturelle Untersuchung*. München, Basel: Ernst Reinhard Verlag 1969.

<sup>7</sup> Por. O. Hesse-Quack: *Der Übertragungsprozeß ...*, s. 35.

<sup>8</sup> Zob. I. Fodor: *Film Dubbing. Phonetic, Semiotic, Esthetic and Psychological Aspects*. Helmut Buske Verlag, Hamburg, 1976, s. 9.

<sup>9</sup> Więcej na ten temat zob. rozdział 2.3.1.3. niniejszej pracy.



wym w tej dziedzinie. Wśród nich należy wymienić Thomasa Herbsta, który w 1994 roku opublikował studium, traktujące z perspektywy przekładoznawstwa, fonetyki oraz lingwistyki tekstu, o językowych aspektach dubbingowania seriali telewizyjnych<sup>10</sup>.

Wiele monografii ma charakter prac dyplomowych lub rozpraw doktorskich lub też niepublikowanych maszynopisów. Jak zauważa Jorge Diaz Cintas, większość pozycji opublikowana została nakładem małych wydawnictw lub w ogóle nie ujrzała światła dziennego. W konsekwencji dostęp do materiałów naukowych poświęconych tej tematyce jest utrudniony, a badania niejednokrotnie przeprowadzane są bez znajomości wcześniejszych dokonań na tym polu<sup>11</sup>. Należy jednak zaznaczyć, że w dobie Internetu śledzenie stanu badań nabiera innego wymiaru, bowiem niektóre z nowszych prac publikowane są w wersji elektronicznej. Dotyczy to zarówno prac dyplomowych jak i doktorskich oraz artykułów i materiałów konferencyjnych. Wśród przykładowych opracowań można wymienić pracę doktorską Nicole Baumgarten<sup>12</sup> oraz magisterską Alexandra Feyerke<sup>13</sup>, w których autorzy analizują wpływ dubbingu na normy kulturowe i językowe odbiorców docelowych. Godna uwagi jest również obszerna rozprawa Thorstena Schrötera<sup>14</sup>, charakteryzująca specyfikę przekładu gry językowej w obu najpopularniejszych formach TAW.

Istotne znaczenie dla stanu badań nad tym typem przekładu mają również publikacje, które omawiają zagadnienia dubbingu w szerszym kontekście tłumaczenia audiowizualnego. Należą do nich między innymi opracowania przygotowane przez Georga-Michaela Luykena *Overcoming Language Barriers in Television* (1991)<sup>15</sup> oraz Josephine Dries *Dubbing and*

---

<sup>10</sup> Zob. T. Herbst: *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien. Phonetik, Textlinguistik, Übersetzungstheorie*, Niemeyer: Tübingen 1994.

<sup>11</sup> Zob. J. Diaz Cintas: *Subtitling: The Long Journey to Academic Acknowledgement*. *The Journal of Specialised Translation* no. 1, 2004, s. 54.

<sup>12</sup> Zob. N. Baumgarten: *The Secret Agent: Film dubbing and the influence of the English language on German communicative preferences. Towards a model for the analysis of language use in visual media*, Hamburg 2005. [http://deposit.ddb.de/cgi-bin/dokserv?idn=97558300x&dok\\_var=d1&dok\\_ext=pdf&filename=97558300x.pdf](http://deposit.ddb.de/cgi-bin/dokserv?idn=97558300x&dok_var=d1&dok_ext=pdf&filename=97558300x.pdf), z dnia 16.01.2008 r.

<sup>13</sup> Zob. A. Feyerke: *The Effects of Dubbing on the Depiction of the United States in American Movies and Television Series in Germany*. Leipzig 2005. [http://www.24fps.de/ma\\_feyerke\\_neu.pdf](http://www.24fps.de/ma_feyerke_neu.pdf), z dnia 16.01.2008 r.

<sup>14</sup> Zob. T. Schröter: *Shun the Pun, Rescue the Rhyme? – The Dubbing and Subtitling of Language-Play in Film*. Karlstadt University Press 2005. <http://www.diva-portal.org/kau/undergraduate/abstract.xsql?dbid=704>, z dnia 16.01.2008 r.

<sup>15</sup> Zob. G.-M. Luyken, et al.: *Overcoming Language Barriers in Television: Dubbing and Subtitling for the European Audience*. Manchester, England: The European Institute for the Media 1991, s. i-iii.

*Subtitling: Guidelines for Production and Distribution* (1995)<sup>16</sup>. Projekt zrealizowany przez Luykena pod auspicjami European Institute for the Media w systematyczny sposób ujmuje i opisuje różne formy transferu językowego w komunikacji audiowizualnej ze szczególnym naciskiem na tłumaczenie w formie napisów i dubbingu. Ponadto Luyken, jako jeden z pierwszych, zaprezentował dane statystyczne dotyczące ilości tłumaczonych programów, kosztów produkcji oraz informacje dotyczące preferencji odbiorców. Praca Dries została z kolei napisana z myślą o profesjonalistach działających w przemyśle audiowizualnym. Jej celem było zwrócenie uwagi na niską jakość europejskich produkcji przeznaczonych na inne rynki, identyfikacja przyczyn takiej sytuacji oraz problemów transferu językowego, a także przedstawienie wytycznych dla produkcji i dystrybucji programów audiowizualnych, aby w konsekwencji umocnić rynkową pozycję europejskiego przemysłu audiowizualnego.

Powracając do braku obszerniejszych prac z dziedziny dubbingu i napisów, Diaz Cintas upatruje przyczyn takiego stanu rzeczy przede wszystkim w dylemacie: czy różnorodne formy TAW należy uznać za tłumaczenie, czy adaptację. Ze względu na istotne zmiany zachodzące zarówno w warstwie językowej jak i kulturowej tłumaczonych tekstów część badaczy była skłonna wykluczyć ten rodzaj działalności z zakresu przekładoznawstwa. Drugim powodem, który podaje hiszpański naukowiec, jest pracochłonność, jakiej wymaga przygotowanie materiału badawczego<sup>17</sup>.

Literaturę przedmiotu w dziedzinie tłumaczenia audiowizualnego i dubbingu stanowią w przeważającej części krótsze opracowania, mające charakter artykułów lub pisemnych wersji referatów wygłaszanych podczas konferencji naukowych. Spora część materiałów publikowanych jest w opracowaniach zbiorowych poświęconych zagadnieniom tłumaczenia audiowizualnego lub multimedialnego, gdzie tylko poszczególne rozdziały lub fragmenty rozdziałów traktują o różnych aspektach sztuki dubbingowania. Jednym z takich zbiorów jest praca pod redakcją Pilar Orero *Topics in Audiovisual Translation*<sup>18</sup> wydana w 2004 roku oraz cykl artykułów w opra-

---

<sup>16</sup> Zob. J. Dries: *Dubbing and Subtitling. Guidelines for Production and Distribution*. The European Institute for the Media 1995, s. 3.

<sup>17</sup> Wśród trudności Diaz Cintas wymienia: porównanie obu wersji językowych, zdobycie post-produkcyjnych zapisów listy dialogowej zarówno dla dubbingu jak i napisów, konieczność transkrypcji dialogów z ekranu w przypadku braku adekwatnych materiałów, audiowizualna natura tekstów, która wymaga skonfrontowania wersji oryginalnej z tłumaczeniem, obrazu z tekstem. Zob. J. Diaz Cintas: *Subtitling. The Long Journey...*, s. 51-53.

<sup>18</sup> Zob. P. Orero (red.): *Topics in Audiovisual Translation*. Philadelphia: John Benjamins 2004.

cowaniu Henrika Gottlieba<sup>19</sup> wydany trzy lata wcześniej. Należy do nich również zbiór referatów wygłoszonych podczas dwóch konferencji poświęconych multimediom opublikowany przez Yvesa Gambiera w tym samym roku<sup>20</sup>.

Prace traktujące o dubbingu – jako formie tłumaczenia – ukazują się również w zbiorach poświęconych ogólnej problematyce przekładu oraz różnym jego aspektom charakterystycznym nie tylko dla tłumaczenia audiowizualnego. Wśród nich można przykładowo wymienić zbiór esejów *Text Typology and Translation*, który ukazał się w 1997 roku pod redakcją naukową Anny Trosborg<sup>21</sup> oraz publikację poświęconą komunikacji niewerbalnej w przekładzie wydaną w tym samym roku przez Fernando Poyatosa<sup>22</sup>.

Artykuły dotyczące dubbingu publikowane są również w przeróżnych czasopismach i periodykach z dziedziny przekładoznawstwa, sporo materiału można odnaleźć w czasopismach filmowych oraz prasie o charakterze ogólnym. Wśród czasopism specjalistycznych należy wymienić między innymi dostępny w wersji elektronicznej *Journal of Specialised Translation*<sup>23</sup> pod redakcją Petera Newmarka, francuski kwartalnik *Meta: Journal des traducteurs*<sup>24</sup> również udostępniający swoje zbiory za pośrednictwem Internetu oraz czasopisma *Perspectives: Studies in Translatology* oraz *Babel* ukazujące się odpowiednio nakładem wydawnictw Multilingual Matters i John Benjamins.

Rosnące zainteresowanie oraz produktywność badaczy w dziedzinie TAW związane są z miejscem, jakie zajmuje obraz oraz produkt audiowizualny i multimedialny we współczesnym świecie. Ze względu na istotną rolę tej formy przekazu oraz technologiczne innowacje, które zwiększają jego szybkość oraz jakość, należy się spodziewać, iż ta forma komunikacji pozostanie formą dominującą w najbliższym czasie, generując jednocześnie większy popyt i ilość powstających tłumaczeń.

W literaturze przedmiotu podkreśla się konieczność interdyscyplinarnego podejścia do zagadnień dubbingu i tłumaczenia audiowizualnego w

---

<sup>19</sup> Zob. H. Gottlieb (red.): *Screen Translation. Seven studies in subtitling, dubbing and voice-over*. Center for Translation Studies, Department of English, University of Copenhagen 2001.

<sup>20</sup> Zob. Y. Gambier (red.): *(Multi) Media Translation. Concepts, practices and research*. Philadelphia: John Benjamins 2001.

<sup>21</sup> Zob. A. Trosborg (red.): *Text Typology and Translation*. John Benjamins Translation Library 26. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins 1997.

<sup>22</sup> Zob. F. Poyatos (red.): *Non-verbal Communication and Translation. New perspectives and challenges in literature, interpretation and the media*. John Benjamins 1997.

<sup>23</sup> Zob. [www.jostrans.org](http://www.jostrans.org).

<sup>24</sup> Zob. <http://www.erudit.org/en/revue/meta>.

ogóle. Ze względu na złożoną naturę tekstów audiowizualnych problematyka tłumaczenia tego typu związana jest z wieloma dziedzinami wiedzy i nauki. Wśród nich najistotniejsze znaczenie mają dokonania na polu przekładoznawstwa oraz filmoznawstwa. Inne dziedziny, z których czerpią badacze zajmujący się tłumaczeniem audiowizualnym, to między innymi językoznawstwo, psychologia, kulturoznawstwo, socjolingwistyka oraz komunikacja masowa. Konieczna jest również wiedza z zakresu technologii komunikacji, produkcji filmowej i telewizyjnej, a niezbędna wręcz jest znajomość technologii cyfrowej oraz specjalistycznego oprogramowania komputerowego do tworzenia dubbingu i napisów.

W piśmiennictwie dotyczącym dubbingu można wyodrębnić pewne grupy zagadnień poruszane przez autorów prac. Pierwsza z nich obejmuje opracowania poruszające zagadnienia związane z specyficzną naturą tekstów audiowizualnych, powiązaniemi pomiędzy obrazem i tekstem oraz wynikającymi stąd implikacjami dla procesu tłumaczenia. Druga grupa dotyczy aspektów technicznych i produkcyjnych dubbingu, a także ograniczeń typowych dla tej formy TAW. W trzeciej grupie znajdują się prace poświęcone problemom przekładowym, jakie pojawiają się w procesie tworzenia dubbingu.

Jednym z podstawowych zagadnień, stanowiącym punkt wyjścia dla wszelkich rozważań na temat dubbingu, jest polisemiotyczna natura tekstów audiowizualnych. Tę kwestię analizują w swoich pracach między innymi Dirk Delabastita<sup>25</sup>, Henrik Gottlieb<sup>26</sup> oraz Frederic Chaume<sup>27</sup>. Autorzy podkreślają istotną rolę struktury tekstów audiowizualnych oraz relacji zachodzących pomiędzy poszczególnymi elementami tworzącymi sens w procesie tłumaczenia oraz doborze strategii translatorskich. Tłumaczenie tekstów audiowizualnych podlega specyficznym ograniczeniom, bowiem informacja przekazywana jest za pomocą dwóch kanałów: wizualnego i akustycznego. Oba kanały komunikacyjne mogą transmitować zarówno informacje werbalne jak i niewerbalne i dlatego tłumacz musi uwzględnić aż cztery różne kombinacje znaków, które składają się na całość komunikatu w tekście audiowizualnym. Należą do nich zarówno dialogi, teksty piosek (kanał werbalno-akustyczny); wszelkiego rodzaju napisy (kanał werbalno-wizualny); muzyka oraz inne dźwięki (kanał akustyczno-niewerbalny)

---

<sup>25</sup> Zob. D. Delabastita: *Translation and Mass-communication: Film and TV. Translatio as Evidence of Cultural Dynamics*. BABEL 35 (4) 1989, s. 196.

<sup>26</sup> Zob. H. Gottlieb: *Subtitling*. [W:] M. Baker (red.): *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. New York: Routledge 1998, s. 245.

<sup>27</sup> Zob. F. Chaume: *Doblatge i subtitulació per la TV*. Biblioteca de Traducció i Interpretació no. 8 2003.

oraz sam obraz filmowy (kanał wizualno-niewerbalny)<sup>28</sup>. Wszystkie te elementy mogą być nośnikami istotnych informacji o charakterze kulturowym i językowym. Francesca Bartrina i Eva Espasa podkreślają, że tłumaczenie językowej części komunikatu jest w istotny sposób uzależnione od obecności innych elementów, które wymagają szczególnej uwagi, ponieważ mogą stanowić przyczynę wielu problemów w procesie przekładu<sup>29</sup>. Jednym z najistotniejszych ograniczeń jest konieczność uwzględnienia w przekładzie dialogów elementu wizualnego, który może wspomagać tłumacza w jego pracy bądź stanowić poważne utrudnienie.

Teresa Tomasziewicz konstatuje, iż sens dialogu, jaki dociera do odbiorcy, jest wypadkową kilku komponentów składających się na całość komunikatu zawartego w tekście audiowizualnym<sup>30</sup>. Również Chaume przypomina, że dialogi filmowe osadzone są w kontekście wizualnym, a przekład jest niemożliwy bez uwzględnienia i kompleksowej analizy wszystkich elementów narracji<sup>31</sup>. Tłumacz mając możliwość ingerencji jedynie w tekst dialogów, musi być świadomy istnienia relacji pomiędzy poszczególnymi elementami, bowiem powiązania te odgrywają kluczową rolę w doborze strategii i rozwiązań translatorskich. O wpływie specyfiki tłumaczenia audiowizualnego oraz poszczególnych jego form na działania i decyzje podejmowane przez tłumaczy pisze także Zoë Pettit. Analizując różne formy tłumaczenia TAW (napisy i dubbing) w obrębie pary języków angielski – francuski oraz gatunki programów audiowizualnych (film, serial telewizyjny, program informacyjny oraz film dokumentalny) autorka dochodzi do wniosku, iż relacje pomiędzy obrazem i warstwą językową mają bardzo istotny wpływ na proces tłumaczenia, bowiem obraz traktowany jest jako element nadrzędny w stosunku do tekstu. Z badań Pettit wynika, iż element językowy podporządkowany jest warstwie wizualnej, a tłumacze, aby ocalić spójność obrazu z tekstem, dążą raczej do oddania istoty filmu niż dosłownego przetłumaczenia dialogów i wiernego oddania ich znaczenia<sup>32</sup>. Tego samego zdania jest Chaume, który uważa, że narracja wizualna ma znaczenie priory-

---

<sup>28</sup> Por. H. Gottlieb: *Subtitling: People Translating People*. [W:] C. Dollerup, A. Lindegaard (red.): *Teaching Translation and Interpreting 2*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins 1994, s. 265.

<sup>29</sup> Zob. F. Bartrina, E. Espasa: *Audiovisual Translation*. [W:] M. Tinnant (red.): *Training for the New Millennium. Pedagogies for Translation and Interpreting*. Philadelphia: John Benjamins 2005, s. 83-84.

<sup>30</sup> Zob. T. Tomasziewicz: *Przekład audiowizualny*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2006, s. 102.

<sup>31</sup> Zob. F. Chaume: *Textual Constraints and the Translator's Creativity*. [W:] A. Beylard-Ozeroff, J. Králová and B. Moser-Mercer (red.): *Translators' Strategies and Creativity*. John Benjamins Translation Library 27 1998, s. 16.

<sup>32</sup> Zob. Z. Pettit: *The Audio-Visual Text: Subtitling and Dubbing Different Genres*. *Meta* 49 (1), 2004, s. 37.

tetowe, a rozwiązania podejmowane w stosunku do elementów werbalnych muszą respektować kontekst wizualny<sup>33</sup>.

Warstwa wizualna może być nośnikiem zarówno informacji werbalnych jak i niewerbalnych. Elementy niewerbalne, które należy uwzględnić w tłumaczeniu dialogów, to nie tylko obraz (sceneria, miejsce akcji), ale także gesty, mimika, mowa ciała oraz sposób mówienia postaci (elementy paralingwistyczne – np. brzmienie i ton głosu, nosowość). Elementy niewerbalne obecne w tekście audiowizualnym są źródłem informacji kulturowych i dlatego mogą również stanowić przyczynę wielu problemów translatorskich. Szczególnie wtedy, gdy w kulturze języka, na który tłumaczony jest film, nie występują podobne zjawiska. W takich sytuacjach tłumacz stoi przed poważnym dylematem, bowiem pominięcie informacji werbalnej, która jest również poparta informacją niewerbalną (gestem lub obrazem), jest niemożliwe. Tłumacz powinien zatem poszukiwać takiego rozwiązania, które umożliwi zachowanie spójności pomiędzy warstwą wizualną i werbalną, chociaż nieuniknioną konsekwencją będzie modyfikacja oryginalnego znaczenia. Kwestię szczególnej roli komunikacji niewerbalnej w TAW poruszają w swoich pracach między innymi: Frederic Chaume<sup>34</sup>, Yves Gambier<sup>35</sup> oraz Patrick Zabalbeascoa<sup>36</sup>.

Kolejnym zagadnieniem, szeroko omawianym w literaturze, jest sam proces produkcyjny charakterystyczny dla każdej z metod TAW. Xénia Martinez opisuje kolejne fazy tworzenia dubbingu, zwracając uwagę na złożoność tego procesu oraz fakt, iż końcowy efekt jest owocem pracy wielu specjalistów działających na poszczególnych etapach. Autorka zaznacza również, że ostateczna wersja dialogów, jaka dociera do widzów, może znacznie różnić się od wstępnego tłumaczenia przygotowanego przez tłumacza, bowiem w procesie dubbingu tekst jest wielokrotnie modyfikowany i dostosowywany do specyficznych wymogów medium<sup>37</sup>.

Specyfika produkcji dubbingu jest ściśle powiązana z ograniczeniami typowymi dla tej metody TAW. W dubbingu ograniczenia można podzielić

---

<sup>33</sup> Zob. F. Chaume: *Translating Non-verbal Information in Dubbing*. [W:] F. Poyatos (red.): *Non-verbal communication and translation: new perspectives and challenges in literature, interpretation and the media*. Amsterdam: John Benjamins 1997, s. 315-326.

<sup>34</sup> Zob. F. Chaume: *Translating Non-verbal Information in Dubbing...*, s. 315-326.

<sup>35</sup> Zob. Y. Gambier, E. Suomela-Salmi: *Audiovisual Communication. Problems and Issues at Stake in Subtitling*. *Intercultural Communication*, Actes du 17e colloque LAUD, Frankfurt: Peter Lang 23-27 mars 1992.

<sup>36</sup> Zob. P. Zabalbeascoa: *Dubbing and the Nonverbal Dimension of Translation*. [W:] F. Poyatos (red.): *Non-verbal communication and translation: new perspectives and challenges in literature, interpretation and the media*. Amsterdam: John Benjamins 1997.

<sup>37</sup> Zob. X. Martinez: *Film dubbing. Its process and translation*. [W:] P. Orero (red.): *Topics in Audiovisual Translation*. Philadelphia: John Benjamins 2004, s. 3-7.

na takie, które są rezultatem struktury tekstów audiowizualnych (a więc wynikają z ich polisemiotycznej natury oraz zależności występujących pomiędzy poszczególnymi elementami komunikatu) oraz ograniczenia techniczne (związane z formą tłumaczenia). W dubbingu za najpoważniejsze ograniczenie uważana jest synchronizacja, która polega na dopasowaniu przetłumaczonych dialogów do ruchu ust postaci pojawiających się na ekranie. Do niedawna wymóg synchronizacji postrzegany był jako element kluczowy, warunkujący cały proces tłumaczenia i nadrzędny w stosunku do znaczenia i sensu oryginału<sup>38</sup>. Badania przeprowadzone przez Frederica Chaume<sup>39</sup>, Gerharda Piska<sup>40</sup> i Thomasa Herbsta<sup>41</sup> dowodzą jednak, iż wymóg synchronizacji był we wcześniejszych pracach demonizowany. Autorzy argumentują, że doskonała synchronizacja jest nie tylko niemożliwa w praktyce, ale również niepotrzebna. Badacze doszli do wniosku, iż znaczenie synchronizacji w dubbingu było dotychczas przeceniane, bowiem widzowie nie dostrzegają niedoskonałości skupiając się przede wszystkim na odbiorze filmu<sup>42</sup>. Pewna precyzja w synchronizacji jest konieczna, bowiem zbyt duża dowolność i niedokładność w tej kwestii prowadzi do stworzenia dubbingu złej jakości. Istnieje jednak pewien margines akceptowalnego błędu, który nie ma wpływu na jakość odbioru filmu<sup>43</sup>. Dzięki temu tłumacz ma dużo więcej wolności w tworzeniu dubbingowanego dialogu. Synchronizacja fonetyczna nie jest jedynym typem synchronizacji. Chaume omawia i analizuje poszczególne jej rodzaje, koncentrując się również na czynnikach, które wpływają na wymagany poziom precyzji. Autor wielu cenionych publikacji argumentuje, iż poziom doskonałości uzależniony jest między in-

---

<sup>38</sup> Por. I. Fodor: *Film Dubbing ...*, s. 9.

<sup>39</sup> Zob. F. Chaume: *Synchronization in Dubbing. A Translational Approach*. [W:] P. Orero (red.): *Topics in Audiovisual Translation*. Philadelphia: John Benjamins 2004, s. 35-52.

<sup>40</sup> Zob. G. Pisek: *Die große Illusion. Probleme und Möglichkeiten der Filmsynchronisation*. Trier, WVT 1994.

<sup>41</sup> Zob. T. Herbst: *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien. Phonetik, Textlinguistik, Übersetzungstheorie*, Niemeyer: Tübingen 1994.

<sup>42</sup> Badania przeprowadzone przez Herbsta i Piska dotyczą widowni niemieckiej, przyzwyczajonej do tłumaczenia w formie dubbingu. Ze względu na długoletnią praktykę dubbingu filmowego w Niemczech tamtejszy odbiorca postrzega tę formę tłumaczenia jako zjawisko naturalne. W Polsce, gdzie przeważa tłumaczenie w formie napisów, a dubbing dopiero od niedawna stosowany jest na szerszą skalę, odczucia widzów mogą się znacznie różnić. Przede wszystkim dlatego, że polski widz nastawiony jest do tej formy tłumaczenia bardzo krytycznie i szczególną uwagę przywiązuje do jakości wykonania.

<sup>43</sup> Por. T. Herbst: *Dubbing and the Dubbed Text – Style and Cohesion: Textual Characteristics of a Special Form of Translation*. [W:] A. Trosborg (red.): *Text Typology and Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins 1997, s. 293.

nymi od typu programu, wieku i wykształcenia odbiorcy oraz warunków pracy, w jakich powstaje dubbing<sup>44</sup>.

Ze względu na uzależnienie elementu językowego od warstwy wizualnej oraz konieczność synchronizacji w procesie dubbingu tłumaczony tekst ulega daleko idącym modyfikacjom. Ingerencja w tekst oryginału i przekształcenia w tekście translatu są tak znaczne, iż dubbing oraz inne formy TAW postrzegane są jako forma adaptacji. Doprowadziło to do wszczęcia wśród badaczy dyskusji o naturę i charakter tego rodzaju tłumaczenia. Dylemat – czy dubbing należy uznać za działalność mieszczącą się w granicach tłumaczenia, czy jest to forma wolnej adaptacji – jest przedmiotem refleksji między innymi Diaz Cintasa. Autor rozwiewa wątpliwości w tej kwestii stwierdzając, że w obliczu zmian w sposobie komunikacji oraz osiągnięć technologicznych, które je warunkują, konieczna jest rewizja definicji tłumaczenia, tak aby możliwe było uwzględnienie nowych typów działalności translatorskiej, które są już niezaprzeczalnym faktem<sup>45</sup>.

W artykułach i esejach szczególną uwagę poświęca się aspektom praktycznym tłumaczenia w formie dubbingu. Koncentrują się one wokół problemów translatorskich, które w kontekście audiowizualnym nabierają innych wymiarów, bowiem strategie i techniki stosowane do ich rozwiązywania muszą być podporządkowane nadrzędnej roli elementu wizualnego. Kwestie transferu kulturowego w TAW oraz naturalizacji i egzotyzacji obcych treści omawia między innymi Nathalie Ramière<sup>46</sup>, Teresa Tomaszkiwicz<sup>47</sup> oraz Brigit Nedergaard-Larsen<sup>48</sup>. Problemy z przekładem dialektów i rejestrów językowych oraz zachowaniem elementów charakterystyki postaci, będących efektem specyficznego stylu mówienia, są przedmiotem rozważań Zoë Pettit<sup>49</sup> oraz Robina Queen<sup>50</sup>. Autorzy badają do jakiego stopnia możliwe jest przeniesie w dubbingu (oraz napisach) społeczno-kulturowych konotacji, jakie niesie ze sobą stosowanie danej odmiany językowej. Poruszają również kwestie zmian, jakie zachodzą na poziomie styli-

---

<sup>44</sup> Zob. F. Chaume: *Synchronization in Dubbing. A Translational Approach...*, s. 43-49.

<sup>45</sup> Zob. J. Diaz Cintas: *Audiovisual Translation in the Third Millennium*. [W:] G. Anderman, M. Rogers (red.): *Translation Today: Trends and Perspectives*. Clevedon: Multilingual Matters 2003, s. 194.

<sup>46</sup> Zob. N. Ramière: *Reaching a Foreign Audience: Cultural Transfers in Audiovisual Translation*. The Journal of Specialised Translation no. 6, 2006, s. 152. [http://www.jostrans.org/issue06/art\\_ramiere.php](http://www.jostrans.org/issue06/art_ramiere.php), z dnia 22.01.2008 r.

<sup>47</sup> Zob. T. Tomaszkiwicz: *Przekład audiowizualny...*, s. 152-175.

<sup>48</sup> Zob. B. Nedergaard-Larsen: *Culture-bound problems in subtitling*. Perspectives: Studies in Translatology 1993:2, s. 207-241.

<sup>49</sup> Zob. Z. Pettit: *Translating register, style and tone in dubbing and subtitling*. The Journal of Specialised Translation no. 4, 2005 s. 49-65. <http://www.jostrans.org/issue04/articles/pettit.html>, z dnia 19.12.2007 r.

<sup>50</sup> Zob. R. Queen: *"Du hast keene Ahnung": African American English dubbed into German*. Journal of Sociolinguistics 8/4, 2004, s. 515-537.



stycznym tekstu oraz w charakterystyce postaci w wyniku zastosowania konkretnej metody tłumaczenia. Zagadnienia te omawiane są również przez Nigela Armstronga<sup>51</sup>, Erica Plourde<sup>52</sup>, Jean Pierre Mailhaca<sup>53</sup> oraz wspomnianych wcześniej Xenię Martinez i Thomasa Herbsta. Dídac Pujol<sup>54</sup> oraz María Jesús Fernández Fernández<sup>55</sup> analizują tłumaczenie slangu i wulgaryzmów w dubbingu filmowym na język hiszpański i kataloński. Humor werbalny uzależniony od elementu wizualnego oraz strategie przekładu omawia Delia Chiaro<sup>56</sup> koncentrując się na tłumaczeniu komedii na język włoski oraz kwestii wpływu dubbingu na sukces filmu i odbiór tłumaczenia w kulturze docelowej. Transfer komizmu jest tematem często powracającym w pracach wielu badaczy, wśród których można między innymi wymienić wspomnianych wcześniej Thorstena Schrötera<sup>57</sup> i Dirka Delabastitę<sup>58</sup> skupiających się na aspektach tłumaczenia gry językowej oraz Patricka Zabalbeascoę<sup>59</sup>, który omawia problemy przekładu dowcipów w kontekście dubbingu telewizyjnego.

---

<sup>51</sup> Zob. N. Armstrong: *Voicing "The Simpsons" from English to French: a story of variable success*. The Journal of Specialised Translation no. 2, 2004. [http://www.jostrans.org/issue02/art\\_armstrong.php](http://www.jostrans.org/issue02/art_armstrong.php), z dnia 22.01.2008 r.

<sup>52</sup> Zob. E. Plourde: *The Dubbing of "The Simpsons". Cultural Appropriation, Discursive Manipulation and Divergences*. Texas Linguistic Forum 44 (1), 2000, s. 114-131.

<sup>53</sup> Zob. J. P. Mailhac: *Subtitling and Dubbing, for Better or Worse? The English Video Versions of Gazon Maudit*. [W:] M. Salama-Carr (red.): *On Translating French Literature and Film II*. Amsterdam/New York: Rodopi 2000, s. 129-153.

<sup>54</sup> Zob. D. Pujol: *The Translation and Dubbing of "Fuck" into Catalan: The Case of From Dusk till Dawn*. The Journal of Specialised Translation no. 6, 2006, s. 121-133. <http://www.jostrans.org/archive.php?display=06>, z dnia 22.01.2008 r.

<sup>55</sup> Zob. M. J. Fernández Fernández: *Screen Translation. A Case Study: The Translation of Swearing in the Dubbing of the Film South Park into Spanish*. The Translation Journal 10, 2006. <http://accurapid.com/journal/37swear.htm>, z dnia 22.01.2008 r.

<sup>56</sup> Zob. D. Chiaro: *Verbally Expressed Humour on Screen: Reflections on Translation and Reception*. The Journal of Specialised Translation no. 6, 2006, s. 200. [http://www.jostrans.org/issue06/art\\_chiaro.pdf](http://www.jostrans.org/issue06/art_chiaro.pdf), z dnia 02.12.2007 r.

<sup>57</sup> Zob. T. Schröter: *Of holy goats and the NYPD: a study of language based screen humour in translation*. [W:] G. Hansen, K. Malmkjær, D. Gile (red.): *Claims, Changes and Challenges in Translation Studies: Selected Contributions from the EST Congress in Copenhagen 2001*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins 2004 s. 157-168; T. Schröter: *Shun the Pun, Rescue the Rhyme?...*, <http://www.diva-portal.org/kau/undergraduate/abstract.xsql?dbid=704>, z dnia 16.01.2008 r.

<sup>58</sup> Zob. D. Delabastita: *Focus on the pun: wordplay as a special problem in translation studies*. Target: International Journal on Translation Studies 6:2 1994, s. 223-243.

<sup>59</sup> Zob. P. Zabalbeascoa: *Translating Jokes for Dubbed Television Comedies*. The Translator vol. 2, 1996, s. 235-257; P. Zabalbeascoa: *Dubbing and the Nonverbal Dimension of Translation ...*, s. 327-342.

W wielu pracach poruszano także kwestię preferencji odbiorców oraz zagadnienia, która z dwóch najbardziej rozpowszechnionych metod TAW najlepiej spełnia ich oczekiwania. Martine Danan<sup>60</sup> i Agnieszka Szarkowska<sup>61</sup> rozpatrują tłumaczenie w formie napisów i dubbingu z perspektywy historycznej, wyjaśniając przyczyny ich popularności w poszczególnych krajach europejskich. Autorki analizują wpływ każdej z metod tłumaczenia na sposób przekazu i odbiór treści kulturowych oraz kształtowanie świadomości narodowej odbiorców docelowych. Miguel Mera powraca do kwestii preferencji odbiorców, rozważając ponownie zalety i wady tłumaczenia w formie dubbingu i napisów. Autor analizuje ich artystyczne i estetyczne aspekty, zwracając szczególną uwagę na to, w jaki sposób każda z metod oddziałuje na ostateczny kształt informacji docierającej do widzów oraz odbiór obcego materiału językowego i kulturowego<sup>62</sup>. Wyższość jednej formy tłumaczenia nad drugą jest również przedmiotem zainteresowania Richarda Killborna, który omawia ograniczenia, problemy tłumaczeniowe i produkcyjne oraz straty (elementy, które zostają wyeliminowane lub spłaszczony) będące efektem zastosowania obranej przez tłumacza metody<sup>63</sup>. Zalety i wady każdej z metod są również przedmiotem rozważań Eithne O'Connell, która powtarzając za Luykenem, zauważa, że tłumaczenie w formie napisów zdobywa coraz większą popularność na europejskim rynku kinematograficznym nawet w krajach, które dotychczas preferowały tłumaczenie za pomocą dubbingu. Irlandzka badaczka, której główne zainteresowania skupiają się wokół niszowego zagadnienia tłumaczenia programów audiowizualnych na języki mniejszości etnicznych oraz na potrzeby widowni dziecięcej<sup>64</sup>, przyczyn rosnącej popularności napisów upatruje w znacznie niższych kosztach produkcyjnych tej formy TAW oraz mniejszej ingerencji w tekst oryginału<sup>65</sup>.

W polskim piśmiennictwie problematyka TAW jak dotąd traktowana była marginesowo. W *Vademecum tłumacza* Krzysztof Lipiński poświęca tłumaczeniu filmowemu dosłownie jeden akapit<sup>66</sup>. Temat ten poruszany jest

---

<sup>60</sup> Zob. M. Danan: *Dubbing as an expression of nationalism*. *Meta* 36 (4), 1991, s. 606-614.

<sup>61</sup> Zob. A. Szarkowska: *The Power of Film Translation*. *Translation Journal and the Author* 2005, <http://accurapid.com/journal/32fil.htm>, z dnia 20.01.2008 r.

<sup>62</sup> Zob. M. Mera: *Read my lips: Re-evaluating subtitling and dubbing in Europe*. *Links and Letters* 6, 1999, s. 73.

<sup>63</sup> Zob. R. Killborn: *"They don't speak proper English": A New Look at the Dubbing and Subtitling Debate*. *The Modern Language Journal*. vol. 10 (5), 1989, s. 421-434.

<sup>64</sup> Zob. E. O'Connell: *What Dubbers of Children's Television Programmes Can Learn from Translators of Children's Books?* *Meta* 48 (1-2), 2003.

<sup>65</sup> Zob. E. O'Connell: *The Role of Screen Translation: A Response*. *Current Issues in Language and Society*, vol. 7, No. 2 2000, s. 171.

<sup>66</sup> Zob. K. Lipiński: *Vademecum tłumacza*. Kraków: Wydawnictwo Idea 2000, s. 168.

również w skrótovej formie przez Alicję Pisarską i Teresę Tomaszkiwicz we *Współczesnych tendencjach przekładoznawczych*<sup>67</sup>. W ostatnich latach widoczny jest jednak wzrost zainteresowania tą dziedziną tłumaczenia również wśród polskich badaczy. Mimo to należy stwierdzić, że dubbing nadal pozostaje w cieniu tłumaczenia za pomocą napisów, jako formy najbardziej rozpowszechnionej i cieszącej się największą popularnością wśród polskich odbiorców. Prekursorem badań nad TAW w polskim piśmiennictwie jest Teresa Tomaszkiwicz, która już w 1993 roku opublikowała swoją rozprawę doktorską poświęconą praktyce tłumaczenia dialogów filmowych z języka francuskiego na polski za pomocą napisów<sup>68</sup>. Kolejna publikacja tej autorki zatytułowana *Przekład audiowizualny* ukazała się w 2006 roku, jednak pomimo bardzo obiecującego tytułu analiza aspektów praktycznych ogranicza się ponownie do obszaru tłumaczenia w formie napisów<sup>69</sup>. Również *Tłumaczenie filmów* autorstwa Arkadiusza Belczyka, praktyka zajmującego się tłumaczeniem filmowym na co dzień, koncentruje się głównie na tłumaczeniu w formie napisów<sup>70</sup>. Pozycja ta stanowi praktyczny poradnik dla osób zajmujących się przekładem tego typu, przyszłych adeptów tej sztuki oraz zainteresowanych widzów. Autor w szczegółowy sposób wyjaśnia i analizuje proces tworzenia napisów przede wszystkim z perspektywy językowej, skupia się na problemach tłumaczeniowych oraz aspekcie technicznym prezentacji napisów. Kolejnym badaczem zajmującym się problematyką napisów w tłumaczeniu filmowym jest Łukasz Bogucki, który omawia tę kwestię z perspektywy ograniczeń specyficznych dla tej formy przekładu<sup>71</sup>. Na uwagę zasługują również publikacje Michała Garcarza z zakresu tłumaczenia filmowego, poświęcone różnym jego aspektom (m.in. problematyka tłumaczenia slangu, wyrażeń obraźliwych czy wulgaryzmów<sup>72</sup>, specyfika tłumaczenia filmowego w Polsce – wersja lektorska, ale również

---

<sup>67</sup> Zob. A. Pisarska, T. Tomaszkiwicz: *Współczesne tendencje przekładoznawcze*. Poznań: UAM 1996, s. 191-196.

<sup>68</sup> Zob. T. Tomaszkiwicz: *Les opérations linguistiques qui sous-tendent le processus de sous-titrage des films...*

<sup>69</sup> Zob. T. Tomaszkiwicz: *Przekład audiowizualny...*

<sup>70</sup> Zob. A. Belczyk: *Tłumaczenie filmów...*

<sup>71</sup> Zob. Ł. Bogucki: *A Relevance Framework...*

<sup>72</sup> Zob. m.in.: M. Garcarz: *Alternative movie that contains derogatory terms: how to translate them*. [W:] H. Miatliuk, K. Bogacki, H. Komorowska (red.): *Problemy lingwistyki i nauczanie języków obcych*. Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku 2003, s. 147-159; M. Garcarz: *Do Translators Avoid Slang, Swearing or Untranslatability. Selected Translation Techniques Used in the Translations of "Gridlock'd"*. [W:] R. Sokolowski & H. Duda (red.): *Warsztaty Translatorskie/ Workshop on Translation III*. Lublin-Ottawa: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego & Slavic Research Group University of Ottawa 2003, s. 51-69.

dubbing<sup>73</sup>). Wśród tych pozycji wyróżnić należy książkę opublikowaną w 2007 roku pt. *Przekład slangu w filmie*, w której autor analizuje strategie i techniki przekładowe stosowane w polskim tłumaczeniu filmów emitowanych na ekranie telewizyjnym z wersją lektorską (tzw. *voice-over*)<sup>74</sup>. Jedną z niewielu prac dotyczących dubbingu jest esej autorstwa Przemysława Janikowskiego. Przedmiotem refleksji są społeczno-ekonomiczne czynniki warunkujące popularność tej formy tłumaczenia w Polsce. Janikowski w skrótovej formie dokonuje przeglądu strategii, które są stosowane przez tłumaczy oraz producentów i dystrybutorów filmowych w „oswajaniu” obcego materiału i tworzeniu efektu naturalności i swojskości dialogów<sup>75</sup>.

### 3. Cel pracy i metodologia badań

Jak wykazano powyżej, w polskim piśmiennictwie brakuje opracowań dotyczących dubbingu i ta luka, wobec rosnącego zainteresowania tą formą tłumaczenia oraz coraz większej ilości dokonywanych tłumaczeń, wydaje się szczególnie dotkliwa. Niniejsza praca stanowi próbę wypełnienia tej luki, a jej podstawowym celem jest prezentacja teoretycznych i praktycznych aspektów dubbingu filmów animowanych z języka angielskiego na polski, ze szczególnym uwzględnieniem strategii translatorskich stosowanych w przekładzie materiału kulturowego i językowego oraz transferze komizmu. Zamiarem autorki pracy jest opisanie pewnego wąskiego fragmentu praktycznej działalności tłumaczeniowej oraz zwrócenie uwagi na trendy i tendencje w niej dominujące, które są odzwierciedleniem konkretnych kulturowo-społecznych zjawisk i potrzeb.

---

<sup>73</sup> Zob. m.in.: M. Garcarz: *In Quest of Film Dubbing*. [W:] A. Piskorska i P. Mirecki (red.): *Interpreting for Relevance: Discourse a Translation*. Warszawa: Zakłady Graficzne Uniwersytetu Warszawskiego 2004, s. 16-18.; M. Garcarz: *Tłumaczenie Telewizyjne w Polsce: Teoria Przekuta w Praktykę*. [W:] A. Pławski & L. Zieliński (red.): *Medius Currens I*. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Toruńskiego 2006 (Współautorstwo: Piotr A. Majewski), s. 97-108; M. Garcarz: *The Original Enriched by the Translation: Theoretical Analysis of Voice-over – the Most Film Translation Method in Poland*. [W:] Z. Paunivić, K. Rasulić & I. Trobojević (red.): *English Language and Literature Studies: Interfaces and Integrations II*. Beograd: Belgrade University Press 2007, s. 341-361; M. Garcarz: *Pół wieku przekładu telewizyjnego w Polsce: o „szeptance” wczoraj, dziś i jutro*. [W:] K. Hejwowski, A. Szczęsny, U. Topczewska (red.): *50 lat polskiej translatoryki*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego 2010, s. 571-580.

<sup>74</sup> M. Garcarz: *Przekład slangu w filmie. Telewizyjne przekłady filmów amerykańskich na język polski*. Kraków: Wydawnictwo Tertium 2007.

<sup>75</sup> Zob. P. Janikowski: *Dobry polski Szrek. Wrażliwość kulturowa tłumacza w rękach magnatów popkultury*. [W:] P. Fast (red.): *Kultura popularna a przekład*. Katowice: Śląsk 2005, s. 43.

Punkt wyjścia dla badań przedstawionych w niniejszej pracy stanowi teza, że w dubbingu filmów animowanych tłumaczonym z języka angielskiego na polski stosowana jest strategia naturalizacji, mająca na celu stworzenie tłumaczenia, które spełnia specyficzne potrzeby i oczekiwania polskich odbiorców. Stwierdzenie to oparte jest na obiegowej opinii wyrażanej zarówno przez tłumaczy, autorów recenzji filmowych i artykułów poświęconych dubbingowi, a także samych odbiorców, dotyczącej tendencji panującej w polskim dubbingu. Zgodnie z tym poglądem w dubbingu filmów animowanych dominuje strategia naturalizacji (określana również mianem strategii polonizacji), która polega na dostosowywaniu tekstu tłumaczenia do realiów kultury docelowej. Celem takiego postępowania jest stworzenie tłumaczenia wpisującego się w oczekiwania odbiorców oraz spełnienie nadrzędnego wymogu atrakcyjności stawianego przez producentów i dystrybutorów twórcom polskich wersji językowych. Te dwa aspekty są ściśle ze sobą powiązane, bowiem atrakcyjność polskiego dubbingu jest gwarantem sukcesu finansowego filmu. W tym miejscu rodzi się pytanie o to, jakie są oczekiwania polskiego widza oraz co przeciętny odbiorca produktów kultury masowej rozumie przez atrakcyjne tłumaczenie? Powtarzając za Janikowskim, który poszukuje przyczyn popularności tej strategii przekładu: „przeciętny, masowy widz najbardziej ceni sobie naturalność słyszanego tekstu”<sup>76</sup>. Naturalność tekstu przejawia się przede wszystkim na płaszczyźnie językowej i kulturowej dialogów. Dążenie do osiągnięcia efektu naturalności czy wręcz swojskości w tłumaczeniu ma na celu stworzenie produktu łatwo przyswajalnego i niewymagającego szczególnej wiedzy lub wysiłku ze strony odbiorcy. Taki efekt osiągany jest dzięki zastosowaniu zabiegów adaptujących tłumaczenie do kultury odbiorców docelowych i jednocześnie eliminujących z dialogów obce treści. Aby przekonać się, co sądzą polscy odbiorcy o dubbingu filmowym, wystarczy zajrzeć na fora internetowe poświęcone tematyce filmowej. Z zamieszczanych na nich opinii wynika, iż gwarancją dobrej zabawy są nawiązania do polskiej rzeczywistości oraz odwołania do znanych odbiorcy filmów, piosenek oraz postaci, a także „chwytliwe teksty” pełne kolokwializmów, które ujmują widza „swojskością”. Preferencje odbiorców znajdują zatem odzwierciedlenie w strategiach stosowanych przez tłumaczy w polskim dubbingu filmowym.

Celem niniejszej pracy jest sprawdzenie prawdziwości postawionej tezy poprzez analizę materiału językowego pochodzącego z filmów wyprodukowanych w latach 2001-2007. Materiał badawczy obejmuje czternaście anglojęzycznych filmów animowanych, które pojawiły się na ekranach polskich kin w wersji z dubbingiem. Większość z nich jest również dostępna na płytach DVD w wersji oryginalnej oraz w polskiej wersji językowej z dubbingiem i napisami. Jedenaście z wyselekcjonowanych filmów jest produkcji

---

<sup>76</sup> P. Janikowski: *Dobry polski Szrek...*, s. 43.

amerykańskiej (*Iniemamocni, Auta, Kurczak Mały, Madagaskar, Shrek, Roboty, Potwory i Spółka, Rybki z Ferajny, Epoka lodowcowa, Skok przez płot, Dżungla*)<sup>77</sup>. Trzy zostały wyprodukowane przez wytwórnie brytyjskie (*Wallace i Gromit. Klątwa królika, Szeregowiec Dolot, Uciekające Kurczaki*). Wszystkie filmy są produkcjami zrealizowanymi techniką animacji i przeznaczone są dla widza bez ograniczeń wiekowych, z zastrzeżeniem, iż odbiorcą prymarnym jest widz dziecięcy. Oprócz tego, przy doborze materiału filmowego kierowano się kryterium popularności oraz kryterium ekonomicznym. Zbiór filmów obejmuje zatem produkcje, które cieszyły się stosunkowo dużą oglądalnością i zdobyły uznanie wśród widzów nie tylko ze względu na fabułę lub nowatorskie techniki animacyjne, ale głównie ze względu na ich polskie tłumaczenie. Szczególną uwagę zwracano na zawartość interesującego materiału badawczego.

Ponieważ prezentacja całości materiału językowego pochodzącego z wybranych filmów jest o tyle niemożliwa, co również niepotrzebna, zdecydowano, iż konieczne jest ograniczenie jego zakresu. W celu wyodrębnienia fragmentów dialogów, które zostaną poddane analizie, zastosowano dwa podstawowe kryteria selekcji. Po pierwsze zidentyfikowano obszary, które mogą stanowić źródło problemów translatorskich. Stwierdzono, że takimi najbardziej reprezentatywnymi obszarami są transfer treści kulturowych i językowych oraz przekład komizmu, które są ogólnie uznawane za problematyczne w jakimkolwiek rodzaju tłumaczenia oraz typie tekstu. Następnie spośród dialogów wyselekcjonowano te, które zawierają charakterystyczne dla danego zakresu problemów elementy (np. informacje kulturowe, idiomy, neologizmy, powiedzenia, gry językowe). Oprócz tego, zwrócono uwagę na polskie wersje filmów oraz dialogi, w których pojawiają się odniesienia do polskiej rzeczywistości, język codzienny i kolokwializmy. Dialogi te znalazły się również w zbiorze przeznaczonym do analizy, ponieważ ze względu na zawartość materiału językowego uznano je za przykłady ilustrujące szczególne upodobania polskich odbiorców. Badanie wyselekcjonowanego materiału przeprowadzone zostało przez porównanie wersji oryginalnej z polskim dubbingiem. Procedury badawcze sprowadzały się do zdobycia skryptów oryginalnych wersji językowych (z różnych źródeł internetowych), które następnie sprawdzono pod względem zgodności z oryginalnymi dialogami oraz ostatecznie porównano z polskim dubbingiem. Rezultaty przeprowadzonej selekcji przedstawiono w poszczególnych rozdziałach praktycznych.

W części praktycznej badaniu poddano techniki i strategie stosowane w rozwiązywaniu konkretnych problemów translatorskich. Pytanie, na któ-

---

<sup>77</sup> W załączniku nr 1 przedstawiono zestawienie filmów, które wybrano do analizy, podając krótkie informacje dotyczące kraju pochodzenia, roku produkcji, wytwórni filmowej oraz osoby tłumacza. Ponadto opatrzone je opisami zawierającymi streszczenie fabuły.

re poszukiwano odpowiedzi, dotyczy tego, czy postawiona teza odnosząca się do tendencji i strategii tłumaczeniowej dominującej w polskim dubbingu znajduje swoje potwierdzenie w materiale językowym. W tym celu przeanalizowano sposoby rozwiązywania jednostkowych trudności translatorskich w poszczególnych zakresach problemowych oraz zbadano techniki zastosowane w konkretnych przypadkach. Uzyskane wyniki będą pomocne w sformułowaniu wniosków dotyczących tego, jaka strategia translatorska jest stosowana oraz czy jest ona stosowana konsekwentnie w odniesieniu do wszystkich problemów translatorskich. W przypadku odkrycia braku konsekwencji w postępowaniu tłumaczy rezultaty badań posłużą jako narzędzie wyodrębnienia czynników, które warunkują użycie innej strategii.

Praca niniejsza składa się z pięciu rozdziałów. W części teoretycznej przedstawiono charakterystykę tłumaczenia audiowizualnego, zwracając szczególną uwagę na strukturę tekstów audiowizualnych oraz zależność warstwy językowej od elementu wizualnego. Następnie omówiono specyfikę dubbingu filmów animowanych oraz zaprezentowano krótki rys historyczny sztuki dubbingowania w Polsce. W kolejnej części podjęto próbę umiejscowienia strategii translatorskich w odniesieniu do tłumaczenia audiowizualnego oraz wyjaśniono, co rozumie się przez pojęcia naturalizacji i egzotyzacji. W praktycznej części rozprawy wyodrębniono obszary będące źródłem problemów translatorskich, a następnie poddano analizie strategię stosowaną w rozwiązywaniu problemów występujących na płaszczyźnie kulturowej, językowej oraz w transferze komizmu. Następnie przedstawiono wyniki przeprowadzonych badań oraz sformułowano wnioski dotyczące tendencji panujących w polskim tłumaczeniu filmowym metodą dubbingu.

## ROZDZIAŁ I

### PRZEKŁAD AUDIOWIZUALNY JAKO SZCZEGÓLNY TYP TŁUMACZENIA

Rozdział pierwszy stanowi wprowadzenie do tematyki przekładu audiowizualnego. W pierwszej jego części przedstawiono najważniejsze definicje TAW oraz podstawą terminologię z tego zakresu oraz dokonano próby ich uporządkowania i usystematyzowania. Następnie omówiono podstawowe typy tłumaczenia audiowizualnego (napisy, lista dialogowa, narracja oraz komentarz) z wyłączeniem dubbingu, którego charakterystykę przedstawiono w rozdziale 2. Kolejnym aspektem poruszonym w tym rozdziale, a kluczowym dla dalszych teoretycznych i praktycznych rozważań, jest poli-semiotyczna natura tekstów audiowizualnych. W rozdziale ukazano zatem wielopoziomową strukturę i specyficzne ograniczenia tego typu tekstów oraz wzajemne oddziaływanie pomiędzy obrazem i tekstem oraz elementami werbalnymi i niewerbalnymi, które mają istotne implikacje dla procesu przekładu.

#### 1.1. Współczesne definicje tłumaczenia audiowizualnego - spór o podstawową terminologię

W piśmiennictwie przekładoznawczym funkcjonują różne określenia tłumaczenia audiowizualnego, a wśród badaczy zajmujących się tą tematyką można zaobserwować niezdecydowanie dotyczące podstawowej terminologii. Najczęściej występujące określenia tego rodzaju tłumaczenia, ułożone chronologicznie według dat publikacji prac to: *Constrained Translation* (tłumaczenie ograniczone), *Film Translation* (tłumaczenie filmowe), *Film and TV Translation* (tłumaczenie filmowe i telewizyjne) *Screen Translation* (tłumaczenie ekranowe), *Media Translation* (tłumaczenie medialne), *Film Communication* (komunikacja filmowa), *Audiovisual Translation* (tłumaczenie audiowizualne) oraz *(Multi)Media Translation* (tłumaczenie multimedialne)<sup>78</sup>.

Różnorodność nazw oraz brak zgodności badaczy w kwestii podstawowego nazewnictwa nie jest przypadkowa. Wynika z trudności związanych z określeniem przedmiotu zainteresowania tej dziedziny przekładu oraz problemów dotyczących dokładniejszego wytyczenia jej granic. Analizując pierwsze człony poszczególnych terminów można zauważyć, iż stanowią one odzwierciedlenie tendencji zachodzących nie tylko w przekładoznawstwie, ale w otaczającej nas i coraz bardziej podporządkowanej mediom rzeczywistości.

---

<sup>78</sup> Por. P. Orero: *Audiovisual translation. A new dynamic umbrella*. [W:] P. Orero (red.): *Topics in Audiovisual Translation*. Philadelphia: John Benjamins 2004, s. vii.



Termin  *tłumaczenie ograniczone (constrained translation)* pojawił się po raz pierwszy w pracach Christophera Titforda<sup>79</sup> w roku 1982, a następnie został ponownie użyty przez Roberto Mayoral, Dorothy Kelly i Natividad Gallardo. Odnosi się on do takiego typu tłumaczeń, w których:

(...) the text is only one of the components of the message or when it constitutes only an intermediate stage for a speech read aloud or dramatized<sup>80</sup>.

Oznacza to, iż terminu  *tłumaczenie ograniczone* używa się w odniesieniu do tekstów, w których element językowy stanowi jedynie część składową większej całości, a przekaz komunikatu następuje z wykorzystaniem wielu środków i kanałów transmisyjnych: obrazu, muzyki, grafiki, słowa, dźwięku. Z kolei przekład warstwy językowej w tekstach tego typu wiąże się z koniecznością wzięcia pod uwagę pozostałych elementów całości, jako że są one ze sobą ściśle powiązane. Pierwotnie Titford użył tego określenia w odniesieniu do tłumaczenia w formie napisów, natomiast Mayoral, Kelly i Gallardo poszerzyli jego zakres znaczeniowy i w ich ujęciu odnosi się ono do innych tekstów wykorzystujących różne środki przekazu. W tym rozumieniu przymiotnik  *ograniczony* oznacza podporządkowanie, bądź też uzależnienie przekładu warstwy językowej od innych komponentów komunikatu.

Omawiany termin sugeruje, iż ze względu na specyfikę środka przekazu informacji, ten typ tłumaczenia podlega szczególnym ograniczeniom w odróżnieniu od tłumaczenia tradycyjnego, rozumianego jako tłumaczenie pisemne, a przede wszystkim literackie. Jest to stwierdzenie jak najbardziej słuszne, ale zgodnie z powszechnie uznawanym w literaturze badawczej założeniem, każdy rodzaj tłumaczenia podporządkowany jest różnego typu ograniczeniom. Wśród tych ograniczeń można wymienić możliwości intelektualne, wiedzę i doświadczenie tłumacza, warunki czasowe i warsztatowe jego pracy, rodzaj tłumaczonego tekstu, ograniczenia natury językowej oraz kulturowej czy tradycje tłumaczeniowe obowiązujące w danym środowisku. Dlatego też powyższy termin odnosi się właściwie do każdego rodzaju czynności tłumaczeniowej. Znajduje to potwierdzenie w pracach wielu badaczy, którzy są zdania, że termin  *tłumaczenie ograniczone* ma szerszy zakres znaczeniowy, w którym mieści się pojęcie  *tłumaczenia audiowizualnego*<sup>81</sup>.

---

<sup>79</sup> Zob. C. Titford *Sub-titling. Constrained Translation*. Lebende Sprachen 27 (3) 1982, s. 113.

<sup>80</sup> R. Mayoral, D. Kelly, N. Gallardo: *Concept of Constrained Translation. Non-linguistic Perspectives of Translation*. Meta 33 (3), 1988, s. 356-367.

<sup>81</sup> Por. Ł. Bogucki: *The Constraint of Relevance in Subtitling*. The Journal of Specialised Translation no. 1, 2004. [http://www.jostrans.org/issue01/art\\_bogucki\\_en.php](http://www.jostrans.org/issue01/art_bogucki_en.php); Por. F. Bartrina, E. Espasa: *Audiovisual Translation...*, s. 85.

Termin *tłumaczenie filmowe* (*film translation*) pojawia się głównie w pracach opublikowanych do 2000 roku i w wielu z nich stosowany jest w szerszym znaczeniu, niż wskazuje na to sama nazwa<sup>82</sup>. Używanie tego terminu w szerszym znaczeniu jest oczywiście mylące, bowiem odnosi się on do tłumaczenia filmów i jest jednym z podtypów należących do szerszej kategorii tłumaczenia audiowizualnego. Jego zakres znaczeniowy jest zbyt wąski, aby objąć wszystkie rodzaje tekstów audiowizualnych i nowe typy tłumaczeń. Mimo to, w pracach spotyka się próby rozszerzenia jego znaczenia tak, aby możliwe było uwzględnienie również innych rodzajów przekładu, między innymi programów telewizyjnych<sup>83</sup>. Początkowo nawet stosowano termin *tłumaczenie filmowe* jedynie w odniesieniu do filmów pełnometrażowych bądź filmów wyświetlanych w kinach<sup>84</sup>. Jednak badacze mieli świadomość ograniczoności i niewystarczalności tego określenia w stosunku do rzeczywistych potrzeb oraz dostrzegli konieczność znalezienia bardziej odpowiedniego terminu, który pozwoliłby na uwzględnienie różnorodnych rodzajów tłumaczenia.

Innym, często używanym terminem jest *tłumaczenie ekranowe* (*screen translation*), które pojawiło się między innymi w pracach Gottlieba oraz O'Connell<sup>85</sup>. W tym przypadku kryterium definiującym jest typ medium, za którego pośrednictwem widz odbiera informację audiowizualną. *Tłumaczenie ekranowe* obejmuje przekład wszelkich produkcji pojawiających się na ekranie telewizyjnym, kinowym bądź komputerowym. O'Connell podaje następującą definicję:

*Screen translation (ST) is a general term that refers to the various language versioning techniques now used by the post-production industry to make audiovisual material such as television programmes, films, videos, CD ROMs and DVDs available to wider audiences than the original language format of such products allows*<sup>86</sup>.

Zakres znaczeniowy tego terminu jest znacznie szerszy niż terminu *tłumaczenie filmowe* i dzięki temu możliwe jest zaliczenie do tej kategorii również tłumaczeń wszystkich innych produktów rozpowszechnianych za pomocą ekranu: tłumaczenia witryn internetowych, tekstów i dokumentów

---

<sup>82</sup> Por. M. Snell-Hornby: *Translation Studies. An Integral Approach*. Amsterdam: John Benjamins 1988.

<sup>83</sup> Por. D. Delabastita: *Translation and the Mass Media* [W:] S. Bassnett, A. Lefevere (red.): *Translation, History and Culture*. London: Pinter Publishers 1990, s. 105.

<sup>84</sup> Por. F. Karamitroglou: *Towards a Methodology for the Investigation of Norms in Audiovisual Translation: The Choice between Subtitling and Revoicing in Greece*. Amsterdam: Rodopi 2000, s. 2.

<sup>85</sup> Zob. np. H. Gottlieb (red.): *Screen Translation. Seven studies in...*; E. O'Connell: *The Role of Screen Translation...*

<sup>86</sup> E. O'Connell: *The Role of Screen Translation: A Response...*, s. 169-170.

przesyłanych za pośrednictwem Internetu, gier komputerowych, prezentacji konferencyjnych, płyt DVD i CD itp. Diaz Cintas podkreśla, iż określenie *tłumaczenie ekranowe* umożliwia uwzględnienie tłumaczenia wymienionych powyżej produktów, które do niedawna nie podlegały dokładniejszej kategoryzacji<sup>87</sup>.

Orero uważa natomiast, iż termin *tłumaczenie ekranowe* również nie obejmuje wszystkich przejawów działalności tłumaczeniowej, które trzeba zakwalifikować jako należące do dziedziny przekładu audiowizualnego. Autorka i redaktorka zbioru *Topics in Audiovisual Translation*, podkreśla konieczność znalezienia i uzgodnienia ogólnego terminu, który obejmowałby wszelkie sposoby tłumaczenia i rodzaje tekstów, które transmitowane są za pomocą różnych kanałów komunikacyjnych lub ich kombinacji<sup>88</sup>.

Takimi określeniami o szerszym znaczeniu są *tłumaczenie audiowizualne (audiovisual translation)* lub pojawiające się od niedawna w pracach *tłumaczenie multimedialne (multimedia translation)*. Pierwsze z nich funkcjonuje w literaturze przedmiotu od początku lat dziewięćdziesiątych i jest terminem najbardziej rozpowszechnionym oraz najczęściej używanym przez badaczy.

Przede wszystkim, dwa człony nazwy *audio* i *wizualny* podkreślają warunek jednoczesnego występowania dwóch płaszczyzn komunikacyjnych, a w konsekwencji konieczność uwzględnienia w procesie tłumaczenia aspektów charakterystycznych dla każdej z nich. Termin ten odnosi się zatem do tłumaczenia produkcji, w których informacja przekazywana jest zarówno kanałem akustycznym jak i wizualnym. Obejmuje on tłumaczenie różnych typów tekstów, w których obecne są te dwa elementy: programów telewizyjnych (filmów, programów informacyjnych, publicystycznych i dokumentalnych, seriali, programów sportowych i rozrywkowych, itp.), produkcji kinowych, stron internetowych, filmów DVD, programów i gier komputerowych, jak również tłumaczenie opery i sztuk teatralnych.

Nowym określeniem jest *tłumaczenie multimedialne*, które pojawiło się w pracach badawczych stosunkowo niedawno i zyskuje coraz większą popularność. Jest to termin, którego powstanie związane jest z potrzebą ustosunkowania się do współczesnych możliwości technologicznych, pozwalających na przekazywanie informacji za pomocą wielu zróżnicowanych środków i kanałów transmisji oraz ich różnorodnych kombinacji. Teksty multimedialne definiowane są jako takie, w których:

---

<sup>87</sup> Zob. J. Diaz Cintas: *Audiovisual Translation in the Third Millennium*. [W:] G. Anderman, M. Rogers (red.): *Translation Today: Trends and Perspectives*. Clevedon: Multilingual Matters 2003, s. 194.

<sup>88</sup> Zob. P. Orero: *Audiovisual translation. A new dynamic umbrella*. [W:] P. Orero (red.): *Topics in Audiovisual Translation*. Philadelphia: John Benjamins 2004, s. vii-viii.

- informacja przekazywana jest jednocześnie za pomocą przynajmniej dwóch lub więcej form przekazu: tekstu, grafiki, obrazu, animacji, filmu i dźwięku,
- wykorzystano nowe technologie komunikacyjne.

Patrick Catrysse z kolei, do wymienionych powyżej aspektów dodaje wymóg interaktywności<sup>89</sup>. Jednocześnie podkreśla konieczność rozpatrywania tekstów multimedialnych jako całości, na którą składają się oprócz warstwy językowej również inne elementy tworzące całość komunikatu. Autor zwraca również uwagę na znaczenie relacji zachodzących pomiędzy wszystkimi komponentami komunikatu oraz konieczność zintegrowanego i interdyscyplinarnego podejścia umożliwiającego wykorzystanie osiągnięć innych dziedzin w badaniach nad tym rodzajem przekładu. Zdaniem autora taka perspektywa pozwala na ogarnięcie całej gamy tekstów, których klasyfikacja jako tłumaczenia przysparzała do tej pory niemałych trudności<sup>90</sup>.

Gambier i Gottlieb uważają, iż termin *tłumaczenie multimedialne* może funkcjonować jako termin – „parasol” obejmujący przekład szerokiego wachlarza produktów: filmów, programów telewizyjnych, tekstów tłumaczonych na potrzeby Internetu w trybie bezpośrednim, ale również poza nim, tłumaczenia CD-romów i DVD, sztuk teatralnych i opery, jak również tłumaczenie gier komputerowych, lokalizację oprogramowania i witryn internetowych oraz innych produktów. Autorzy argumentują, że dotychczasowe rozumienie tłumaczenia jako operacji zachodzącej w płaszczyźnie leksykalnej jest przestarzałe i nieodpowiadające współczesnej koncepcji tekstu (a więc materiału, z którym pracuje tłumacz). Przeważa pogląd, iż dotychczasowy sposób pojmowania tekstu jest zbyt ograniczony, ponieważ nowoczesny tekst stanowi polisemiotyczną kompozycję różnorodnych kodów i znaków, więc nie może odnosić się jedynie do części werbalnej komunikatu. Słowo, czy to w formie pisemnej czy ustnej, przy obecnym stanie rozwoju technik multimedialnych nie występuje właściwie w „czystej postaci”. We współczesnym tekście tworzy integralną i nierozzerwalną całość z dźwiękiem, obrazem i grafiką, Autorzy są zdania, iż właściwie wszystkie rodzaje tekstu można uznać za polisemiotyczne, ponieważ w większości z nich przekaz informacji następuje z wykorzystaniem elementów werbalnych, wizualnych i dźwiękowych, a nierzadko dodatkowych wrażeń dostarcza zmysł smaku czy dotyku<sup>91</sup>.

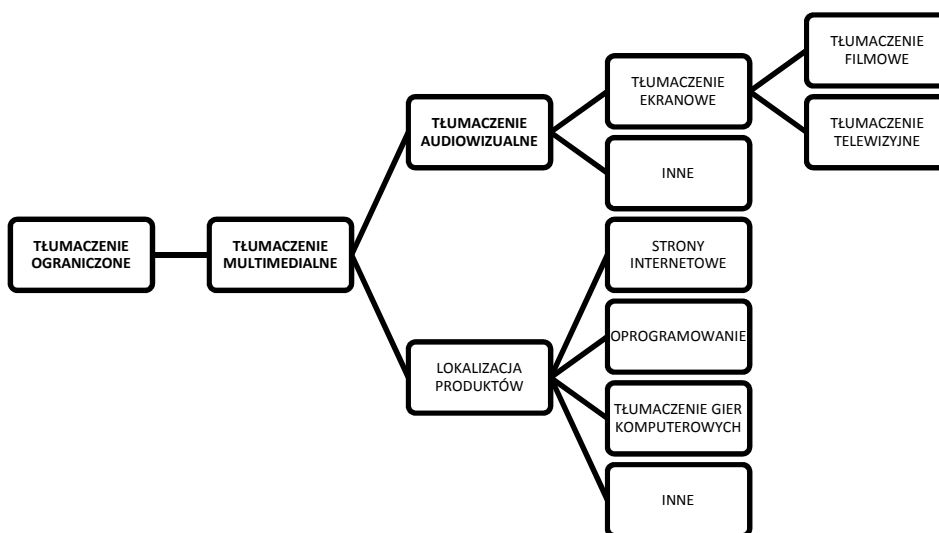
---

<sup>89</sup> Zob. P. Catrysse: *Multimedia and Translation: Methodological Considerations*. [W:] Y. Gambier (red.): *(Multi) Media Translation. Concepts, practices and research*. Philadelphia: John Benjamins 2001, s. 21.

<sup>90</sup> Zob. P. Catrysse: *Multimedia and Translation...*, s. 21-22.

<sup>91</sup> Zob. Y. Gambier, H. Gottlieb: *Multimedia, Multilingua: Multiple Challenges*. [W:] Y. Gambier (red.): *(Multi) Media Translation. Concepts, practices and research*. Philadelphia: John Benjamins 2001, s. 11.

W piśmiennictwie przekładoznawczym funkcjonują zatem obecnie trzy terminy: *tłumaczenie ekranowe*, *tłumaczenie audiowizualne* oraz najmłodszy z nich: *tłumaczenie multimedialne*. Terminem, który ma najszerszy zakres znaczeniowy jest *tłumaczenie ograniczone*. Jako, że każdy rodzaj tłumaczenia podlega ograniczeniom termin ten uznaje się za kategorię ogólną, w której mieści się pojęcie *tłumaczenia multimedialnego*. To z kolei odnosi się do przekładu tekstów, w których informacja przekazywana jest przynajmniej dwoma kanałami transmisyjnymi: wizualnym i akustycznym, a przede wszystkim do przekładu produkcji wykorzystujących nowe technologie. Przykładem *tłumaczenia multimedialnego* jest min. lokalizacja oprogramowania i stron internetowych (*software/web localization*)<sup>92</sup> oraz *tłumaczenie audiowizualne*. Do tej ostatniej kategorii należy *tłumaczenie ekranowe*, które z kolei zawiera pojęcia *tłumaczenia filmowego* i *telewizyjnego*. Zależności te zaprezentowano na poniższym diagramie:



**Rysunek 1.** *Tłumaczenie audiowizualne jako podkategoria tłumaczenia ograniczonego*<sup>93</sup>

<sup>92</sup> Lokalizacja produktów – *lokalizacja oprogramowania i stron internetowych (software/web localization)* – termin oznaczający proces adaptacji produktu (witryn internetowych, oprogramowania komputerowego, itp.) do kultury i języka innych krajów, czyli lokalnych warunków i potrzeb rynkowych. Lokalizacja produktu to wieloetapowy i złożony technologicznie proces, na który składa się tłumaczenie interfejsów użytkownika, dokumentacji technicznej (instrukcja obsługi, pomoc online) i materiałów reklamowych oraz dostosowanie elementów technicznych do lokalnych standardów. Odpowiednio zlokalizowany produkt musi spełniać również wszystkie wymogi prawne obowiązujące w danym kraju.

<sup>93</sup> Źródło: opracowanie własne na podstawie. Zob. Y. Gambier, H. Gottlieb: *Multimedia, Multilingua: Multiple Challenges...*, s. 11; P. Catrysse: *Multimedia and*

W kwestii definicji i podstawowego nazewnictwa panuje swego rodzaju niezdecydowanie, a granice pomiędzy poszczególnymi typami tekstów i tłumaczeń nie są jasno określone<sup>94</sup>. Diaz Cintas jest zdania, iż zróżnicowanie to jest odzwierciedleniem zmian zachodzących w środowisku badaczy i teoretyków przekładu. Uznaje to za pozytywną oznakę otwartego podejścia, wskazującego na zainteresowanie nowymi możliwościami i kierunkami, w jakich rozwija się praktyka tłumaczeniowa<sup>95</sup>.

Nasuwa się wniosek, że ze względu na kompleksowość zagadnienia oraz stale powiększające się, dzięki rozwojowi technologii komunikacyjnych, pole zainteresowań i działań tłumaczy, definicja tego rodzaju działalności przekładowej powinna być bardziej elastyczna, tak aby mogła objąć również nowe formy przekazu medialnego. Ponadto, powinna uwzględniać przekaz informacji różnymi kanałami komunikacyjnymi (akustyczny, wizualny, werbalny) oraz umożliwiać analizę aspektów językowych tłumaczenia w szerszym kontekście komunikacji audiowizualnej lub multimedialnej. Dlatego najtrafniejszą definicją tłumaczenia audiowizualnego wydaje się być ta zaproponowana przez Orero:

Audiovisual Translation will encompass all translations – or multisemiotic transfer – for production or postproduction in any media format, and also the new areas of media accessibility [...] <sup>96</sup>.

*Tłumaczenie audiowizualne* ma w literaturze badawczej status jednej z dynamiczniej rozwijających się gałęzi *Translation Studies*<sup>97</sup>. Wśród bada-

---

*Translation: Methodological Considerations...*, s. 21-22; J. Diaz Cintas: *Audiovisual Translation in the Third Millennium...*, s. 194; P. Orero: *Audiovisual translation. A new dynamic umbrella. ...*, s. vii-viii.

<sup>94</sup> Por. Y. Gambier, H. Gottlieb: *Multimedia, Multilingua: Multiple Challenges...*, 2001, s. 11.

<sup>95</sup> Zob. J. Diaz Cintas: *Audiovisual Translation in the Third Millennium...*, s. 194-195.

<sup>96</sup> P. Orero: *Audiovisual translation. A new dynamic umbrella...*, s. viii.

<sup>97</sup> *Translation Studies* – przekładoznawstwo – Mona Baker podaje w *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, iż termin ten został zaproponowany przez Jamesa Holmesa w 1972 roku w artykule „*The Name and Nature of Translation Studies*” jako termin obejmujący całokształt działań w dziedzinie przekładoznawstwa. Wkrótce zyskał aprobatę środowiska naukowego i przyjął się w piśmiennictwie badawczym. Początkowo jego znaczenie ograniczano głównie do tłumaczenia literackiego, kładąc mniejszy nacisk na inne rodzaje przekładu oraz aspekty praktyczne. Obecnie „*Translation Studies*” funkcjonuje jako termin odnoszący się do dziedziny nauki zajmującej się badaniami nad przekładem i obejmuje różnorodne rodzaje przekładu (literackie, specjalistyczne, maszynowe, techniczne, różne formy tłumaczenia ustnego oraz audiowizualnego). Ponadto w polu zainteresowania „*Translation Studies*” mieszczą się również działania badawcze i praktyczne m.in. w zakresie pedagogiki i szkolenia tłumaczy, tworzenia modeli badawczych i modeli oceny jakości tłumaczenia. Zob. M. Baker: *Translation Studies*. [W:]

czy obserwuje się tendencję do odchodzenia od definiowania przekładu w kontekście tłumaczenia tradycyjnego – literackiego bądź specjalistycznego. Przeważa opinia, iż takie pojmowanie przekładu jest zbyt konserwatywne i przestarzałe, ponieważ nie uwzględnia rzeczywistej praktyki zawodowej tłumaczy. Diaz Cintas podsumowuje te rozważania stwierdzeniem, że rzeczywistość wokół nas stale ewoluuje, tak samo jak nasze potrzeby, sposoby komunikowania oraz technologie w tym celu wykorzystywane. Zmieniają się również potrzeby tłumaczeniowe rynku i społeczeństwa. Dlatego definicja tak ważnej części naszej rzeczywistości, jaką jest komunikacja i umożliwianie zrozumienia przekazu ludziom posługującym się innym językiem, powinna być otwarta i pozwalać na uwzględnienie nowych form przekazu i typów tłumaczenia<sup>98</sup>.

## 1.2. Formy tłumaczenia audiowizualnego

Metody tłumaczenia tekstów audiowizualnych<sup>99</sup> dzieli się z reguły na pięć podstawowych rodzajów: *dubbing*, *napisy*, *listę dialogową* (wersja lektorska lub szeptanka) oraz *komentarz* i *narrację*. Jest to podział podstawowy i zarazem najbardziej rozpowszechniony. Poniżej zaprezentowane zostaną cztery z najbardziej popularnych metod tłumaczenia audiowizualnego: napisy, lista dialogowa, narracja oraz komentarz. Cechy charakterystyczne dubbingu, proces produkcyjny oraz ograniczenia specyficzne dla tej metody przedstawione zostaną w rozdziale 2.

### 1.2.1. Napisy

Napisy są jednym z bardziej rozpowszechnionych sposobów tłumaczenia ścieżki dialogowej w filmach i programach telewizyjnych. Według definicji zamieszczonej w *Dictionary of Translation Studies* oraz *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* napisy to proces nakładania tłumaczenia dialogu filmowego lub telewizyjnego w formie zsynchronizowanych napisów, które są prezentowane na ekranie jednocześnie z dialogami oryginalnymi<sup>100</sup>.

---

M. Baker (red.): *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. New York: Routledge 1998, s. 277-280.

<sup>98</sup> Zob. J. Diaz Cintas: *Audiovisual Translation in the Third Millennium...*, s. 194.

<sup>99</sup> W literaturze funkcjonują różnorodne określenia sposobów tłumaczenia tekstów audiowizualnych: mówi się o sposobach, rodzajach, technikach, strategiach, formach lub metodach tłumaczenia. Dla uniknięcia niejasności określenia strategia i technika będą używane jedynie w znaczeniu konkretnych rozwiązań translatorskich zastosowanych przez tłumacza w stosunku do całego tekstu bądź jego części. Pozostałe określenia rozumiane są jako technologiczne sposoby przedstawiania tłumaczenia tekstów audiowizualnych na inny język.

<sup>100</sup> Zob. M. Shuttleworth, M. Cowie: *Dictionary of Translation Studies*. Manchester: St. Jerome Publishing 1997, s. 161; Zob. H. Gottlieb: *Subtitling* [W:] M. Baker

Widzowie zasiadający w kinowych fotelach często zarzucają tłumaczom niedokładne bądź niepełne tłumaczenie dialogów filmowych, domagając się dosłowności i precyzji. Nie są rzadkością strony internetowe poświęcone takim „wpadkom”, gdzie internauci prześcigają się w wychwytywaniu błędów, pomyłek i nieprzetłumaczonych słów bądź wyrażzeń. Wynika to jednak z niezrozumienia, jak bardzo rezultat pracy tłumacza podporządkowany jest limitowi czasu i miejsca.

Napisy pojawiają się na ekranie równocześnie z wypowiedzianymi kwestiami w dwóch bądź jednej linijce, przy czym na jedną linijkę przypada około 36-38 znaków<sup>101</sup> (znaków typograficznych, które obejmują litery, numery, odstępy między słowami i znaki interpunkcyjne). Ze względu na ograniczoną ilość miejsca przeznaczoną na napisy, które powinny zajmować nie więcej niż 1/12 ekranu, istotne jest również, jakie litery pojawiają się w tekście. Litery takie jak np. *m* czy *w* zajmują znacznie więcej miejsca niż *t* czy *l*, co również ma wpływ na dobór środków językowych przez tłumacza<sup>102</sup>. Ponadto, istnieje cały szereg wytycznych dotyczących wyglądu i układu graficznego napisów uwzględniający takie elementy jak: umiejscowienie tekstu, typ czcionki, justyfikacja tekstu, kolor czcionki oraz tła, rodzaj użytych znaków interpunkcyjnych, edycja tekstu czy wreszcie długość wyświetlania pojedynczego napisu i przerwy pomiędzy kolejnymi partiami tekstu. Wytyczne te szczegółowo omawiają między innymi Belczyk i Karamitroglou<sup>103</sup>.

Podaje się, iż optymalny czas wyświetlania napisów wynosi średnio 3-4 sekundy w przypadku napisów jednolinijkowych i od 6 do 7 sekund dla napisów składających się z dwóch linijek<sup>104</sup>. Jest to średni czas (150-180 słów na minutę), jaki przeciętny widz potrzebuje na przeczytanie tekstu o takiej długości. Dwulinijkowy podpis zawierający od 60 do 70 znaków jest z reguły widoczny na ekranie przez około 5-7 sekund, a tempo prezentacji nie powinno przekraczać 12/15 znaków na sekundę<sup>105</sup>. Warto zauważyć, że czas wyświetlania napisów nie zależy jedynie od średniej szybkości czytania widza, dodatkowe utrudnienie stanowi złożoność tekstu, a przede wszystkim

---

(red.): *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. New York: Routledge 1998, s. 245.

<sup>101</sup> Por. A. Belczyk: *Tłumaczenie...*, s. 13.

<sup>102</sup> Por. A. Hassanpour: *Subtitling*. Museum of Broadcast Communications <http://www.museum.tv/archives/etv/S/htmlS/subtitling/subtitling.htm>, z dnia 05.11.2006 r.

<sup>103</sup> Zob. A. Belczyk: *Tłumaczenie...*, s. 13-14; F. Karamitroglou: *A Proposed Set of Subtitling Standards in Europe*. Translation Journal and the Author 1997, <http://accurapid.com/journal/04stndrd.htm>, z dnia 06.11.2006 r.

<sup>104</sup> Por. A. Belczyk: *Tłumaczenie...*, s. 13.

<sup>105</sup> Por. H. Gottlieb: *Subtitling*. [W:] M. Baker (red.): *Routledge Encyclopedia of Translation Studies...*, s. 247; Por. A. Belczyk: *Tłumaczenie...*, s. 13.

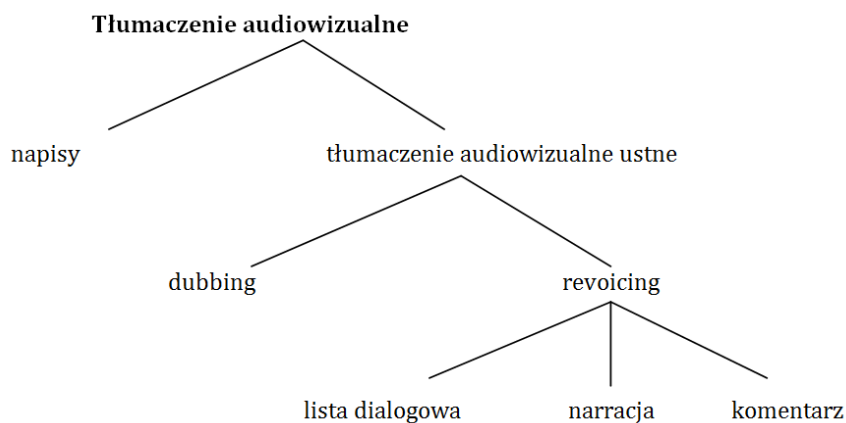


kim prędkość rozwijającej się akcji oraz szybkość mówienia i tempo konwersacji<sup>106</sup>.

Ze względu na znacznie większe tempo konwersacji w języku mówionym niż szybkość prezentacji napisów na ekranie i szybkość, z jaką widz może przeczytać napisy bez strat w zrozumieniu akcji, ilość tekstu w tym typie tłumaczenia ulega redukcji o około jedną trzecią. Również różnice syntaktyczne i leksykalne pomiędzy językami mogą mieć wpływ na ilość tekstu, który ulega redukcji<sup>107</sup>.

### 1.2.2. Lista dialogowa, narracja, komentarz

Pozostałe formy TAW należą do kategorii określanej mianem *revoicingu* i polegają na ponownym nagrywaniu głosu na oryginalną ścieżkę dźwiękową. Podstawowym kryterium odróżniającym je od dubbingu jest mniej restrykcyjny wymóg synchronizacji fonetycznej.



**Rysunek 2.** Podział form TAW<sup>108,109,110</sup>

<sup>106</sup> Por. A. Hassanpour: *Subtitling...*, z dnia 06.11.2006 r.

<sup>107</sup> Por. H. Gottlieb: *Subtitling*. [W:] M. Baker (red.): *Routledge Encyclopedia of Translation Studies...*, s. 247.

<sup>108</sup> Źródło: opracowanie własne na podstawie: F. Karamitroglou: *Towards a Methodology for the Investigation of Norms in Audiovisual Translation...*, s. 4-6; G.-M. Luyken, et al.: *Overcoming Language Barriers in Television: Dubbing and Subtitling for the European Audience...*, s. 31.

<sup>109</sup> Dubbing jest metodą transferu językowego polegającą na ponownym nagraniu dialogów przetłumaczonych na język odbiorców docelowych. Kryterium odróżniającym dubbing od pozostałych form jest wymóg synchronizacji czasowej i fonetycznej oraz zastąpienie głosu każdej postaci występującej w filmie głosem aktora dubbingującego.

Lista dialogowa to inaczej metoda tłumaczenia tekstów audiowizualnych, gdzie jeden lektor odczytuje przetłumaczone wcześniej kwestie wszystkich aktorów bez względu na ich płeć. Jest to forma tłumaczenia szczególnie popularna w krajach byłego bloku wschodniego. W Polsce od lat uprawiana jako forma tłumaczenia filmów i programów na potrzeby telewizji. Jest znacznie tańsza od dubbingu, ponieważ wymóg synchronizacji dotyczy jedynie dopasowania głosu lektora do długości kwestii wypowiedzianych przez poszczególnych aktorów. Nie ma konieczności stosowania synchronizacji fonetycznej. W produkcjach tłumaczonych tym sposobem głos lektora nakłada się na tekst oryginalny, który jest nadal słyszalny w tle i z reguły rozpoczyna się i kończy parę sekund przed tłumaczeniem. W krajach zachodnich stosuje się ją przede wszystkim jako metodę tłumaczenia programów publicystycznych, wywiadów, transmisji wydarzeń, konferencji lub debat politycznych<sup>111</sup>. Pomimo licznych wad oraz kosztów niewiele wyższych od tłumaczenia w formie napisów metoda ta nadal króluje na polskich ekranach telewizyjnych jako forma tłumaczenia filmów. Widzowie mają co prawda poczucie autentyczności i obcowania z wytworem innego systemu kulturowego, ponieważ mogą do pewnego stopnia rozkoszować się brzmieniem obcej mowy, jednak warstwa artystyczna filmu niewątpliwie ulegaubożeniu. Zadaniem lektora jest odczytanie poszczególnych kwestii, a więc skuteczne przekazanie informacji. Nie ma natomiast miejsca na grę aktorską.

W opracowaniach zachodnich badacze narracja określana jest jako modyfikacja listy dialogowej, ponieważ opiera się na podobnych zasadach i stosowana jest jako metoda tłumaczenia tych samych programów. Zarówno Georg-Michael Luyken jak i Amir Hassanpour wśród cech charakterystycznych obu metod wymieniają:

- synchronizację czasową z oryginalną wypowiedzią,
- możliwie najwierniejsze tłumaczenie oryginału, które jednak musi współgrać z tym, co jest widoczne na ekranie,
- brak synchronizacji fonetycznej.

Luyken uważa, że narracja i lista dialogowa (voice-over) to dwie odrębne metody, a różnica pomiędzy nimi polega na tym, że narracja jest formą tłumaczenia przygotowaną wcześniej i wobec tego charakteryzuje się bardziej formalną strukturą gramatyczną<sup>112</sup>. Rozróżnienie Luykena jest jednak sztuczne, a tak rozumiana lista dialogowa i narracja nie różnią się od

---

<sup>110</sup> Revoicing jest metodą transferu językowego polegającą na ponownym nagraniu ścieżki dialogowej, czytanej z reguły przez jednego aktora i niewymagająca precyzyjnej synchronizacji czasowej lub fonetycznej.

<sup>111</sup> Por. A. Hassanpour: *Voice-over*. Museum of Broadcast Communications <http://www.museum.tv/archives/etv/V/htmlV/voice-over/voice-over.htm>, z dnia 06.11.2006 r.

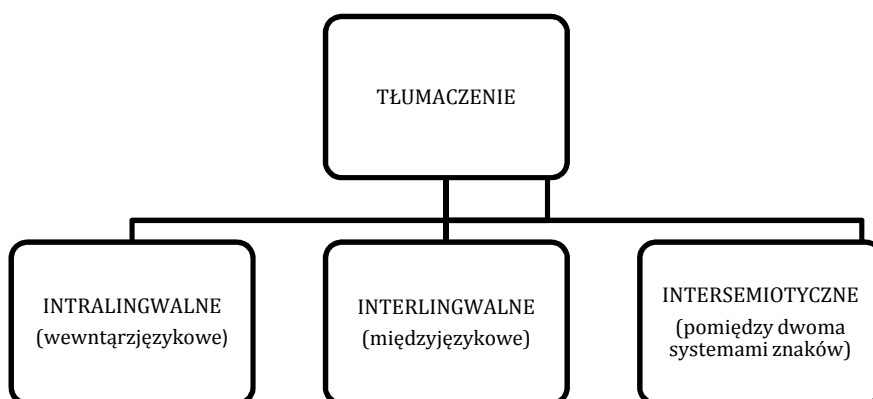
<sup>112</sup> Zob. G.-M. Luyken, et al.: *Overcoming Language Barriers in Television...*, s. 81.

siebie w żaden istotny sposób. Listę dialogową można traktować jako zupełnie odmienną formę TAW, wtedy kiedy chodzi o sposób tłumaczenia filmów w krajach Europy Wschodniej. Różnica nie będzie wtedy dotyczyć aspektów formalnych takiego rodzaju przekładu, ale rodzajów programów, do tłumaczenia których metody te są stosowane (lista dialogowa – filmy, narracja – programy publicystyczne, sportowe, relacje wydarzeń, debaty polityczne itp.).

Komentarz jest formą TAW, która różni się od narracji i listy dialogowej tym, że stanowi swego rodzaju wolną interpretację obrazów pojawiających się na ekranie. Jest to forma adaptacji programu stworzonego w obcym języku, która nie wymaga synchronizacji fonetycznej, ani nawet synchronizacji czasowej z tekstem oryginalnym. Ponadto, sam tekst tłumaczenia nie jest „wiernym” przekładem oryginału, ale nowym tekstem zawierającym elementy oryginalnego komunikatu, wzbogaconym o komentarz odautorski stworzony specjalnie dla potrzeb nowej widowni<sup>113</sup>.

### 1.3. Przekład audiowizualny jako tłumaczenie intersemiotyczne

Współczesna koncepcja tłumaczenia intersemiotycznego opiera się na zaproponowanym przez Romana Jakobsona rozróżnieniu trzech typów tłumaczenia<sup>114</sup>.



**Rysunek 3.** Typy tłumaczenia według Jakobsona<sup>115</sup>

<sup>113</sup> Por. G.-M. Luyken, et al.: *Overcoming Language Barriers in Television...*, s. 82.

<sup>114</sup> Zob. R. Jakobson [W:] R. A. Brower: *On the Linguistic Aspects of Translation*. Cambridge, MA: Harvard University Press/New York: Oxford University Press 1959/1966, s. 232-239.

<sup>115</sup> Źródło: opracowanie własne na podstawie: R. Jakobson: *On Linguistic Aspects of Translation ...*, s. 232-239.

Według tego podziału *tłumaczenie intersemiotyczne* jest operacją polegającą na objaśnianiu znaków jednego systemu za pomocą znaków innego systemu semiotycznego (np. system znaków wizualnych – system znaków werbalnych). W rozumieniu Jakobsona ten typ tłumaczenia odbywa się w obrębie jednego języka. Dla operacji tłumaczeniowych zachodzących pomiędzy dwoma systemami językowymi Jakobson rezerwuje pojęcie *tłumaczenia interlingwalnego*, czyli *właściwego*. W tej klasyfikacji te dwa typy tłumaczenia traktowane są jako niezależne i wzajemnie się wykluczające kategorie. Zdaniem Zabalbeascoy takie rozumowanie opiera się na założeniu, że *tłumaczenie właściwe* może dotyczyć jedynie informacji werbalnej, a tekst podlegający procesowi tłumaczenia składa się jedynie z elementów językowych<sup>116</sup>. Tak wąskie rozumienie tekstu wyklucza z zakresu działalności translatorskiej programy audiowizualne i multimedialne, w których przekaz informacji odbywa się za pomocą dwóch kanałów (akustycznego i wizualnego), a komunikat jest kombinacją elementów werbalnych i niewerbalnych.

Współczesna koncepcja tłumaczenia intersemiotycznego uwzględnia zmiany zachodzące w komunikacji masowej oraz pojawienie się nowych form przekazu, w których obraz stanowi integralną, o ile nie najważniejszą część. Obecnie pojęcie to definiowane jest w odniesieniu do kultury masowej, w której obraz zajmuje tak eksponowaną rolę. W tym świetle rozumiane jest jako rodzaj hybrydy łączącej w sobie *tłumaczenie intersemiotyczne* w rozumieniu Jakobsona oraz *tłumaczenie międzyjęzykowe*<sup>117</sup>. Używane jest ono dla oznaczenia tłumaczeń dokonywanych na potrzeby środków masowego przekazu i odnosi się do szeroko rozumianego *tłumaczenia audiowizualnego*, dokonywanego na potrzeby filmu, reklamy, Internetu czy telewizji. Obejmuje takie rodzaje tekstów, w których sens skonstruowany jest z wielu elementów, a warstwa językowa stanowi tylko jedną część skomplikowanej układanki.

Ewolucja koncepcji *tłumaczenia intersemiotycznego* wiąże się ze zmianą dotyczącą rozumienia operacji przekładu. Początkowo tłumaczenie definiowano jako proces zachodzący wyłącznie na poziomie językowym. Wraz z postępem badań translatorycznych nad tekstem i sensem komunikatu tłumaczenie zaczęto pojmować jako transfer pomiędzy komunikatem wyrażonym w języku wyjściowym i komunikatem w języku docelowym. Kolejnym etapem były badania w zakresie tekstologii porównawczej oraz rozumienie tekstu jako jednostki przekładowej, a procesu tłumaczenia jako operacji zachodzącej pomiędzy dwoma tekstami. Ten rozwój koncepcji i pojmowania procesu tłumaczenia Zabalbeascoa podsumował w następujący sposób:

---

<sup>116</sup> Zob. P. Zabalbeascoa: *Dubbing and the Nonverbal Dimension of Translation...*, s. 328.

<sup>117</sup> Por. T. Tomaszkiwicz: *Przekład audiowizualny...*, s. 100.

Translation was viewed first as something to do with the structures of languages, then with the functions of languages, and more recently, with the nature of communication, including the processes of producing and receiving texts, and, of course, their structures and functions<sup>118</sup>.

Zasadniczą kwestią jest wobec tego określenie, co oznacza tekst w operacji przekładu, a szczególnie w relacji do *tłumaczenia audiowizualnego*. Tomasziewicz sugeruje zastąpienie dotychczasowych schematów<sup>119</sup> własną propozycją, w której postrzega tłumaczenie jako proces transferu zachodzący pomiędzy dwoma *kompleksami semiologicznymi*.

kompleks semiologiczny wyjściowy – kompleks semiologiczny docelowy<sup>120</sup>

Przy czym kompleks semiologiczny oznacza zespół treści wyrażonych w różnych systemach semiotycznych oraz zależności pomiędzy nimi zachodzące, które konstruują sens komunikatu. Koncepcja zaproponowana przez Tomasziewicz ma na celu dostosowanie do zmienionych warunków sposobu pojmowania i definiowania zarówno operacji przekładu jak i pojęcia tekstu i jednostki przekładowej. Chodzi oczywiście o to, aby dostosować teorię do rzeczywistości i znaleźć określenie dla produktów, w których płaszczyzna językowa jest tylko jednym z elementów składających się na całość przekazu, a strona wizualna stanowi jego integralną część.

Pomiędzy warstwą językową i warstwą wizualną, ale także niewerbalnymi elementami akustycznymi zachodzą różnego rodzaju zależności, których tłumacz musi być świadomy i które determinują decyzje dotyczące strategii oraz technik translatorskich. Jak wiadomo, warstwa wizualna komunikatu może ułatwiać zrozumienie sensu przekazu, a także wspomagać tłumacza w jego pracy, ale może też stanowić poważne utrudnienie. Mimo, że przekaz wizualny wydaje się być uniwersalny i zrozumiały dla szerszego grona odbiorców, pochodzących z różnych kręgów kulturowych, istnieje wiele momentów, w których mogą mieć oni trudności ze zrozumieniem przekazu w formie wizualnej. Według Tomasziewicz przyczyną takich trudności mogą być:

1. różne konwencje kulturowe, przypisujące znakom niejęzykowym ich [różne] znaczenie oraz
2. różnice w bagażu kognitywnym odbiorców oryginału i przekładu.<sup>121</sup>

---

<sup>118</sup> P. Zabalbeascoa: *Dubbing and the Nonverbal Dimension of Translation ...*, s. 329.

<sup>119</sup> Schematy te to: 1. język wyjściowy – język docelowy; 2. komunikat wyjściowy – komunikat docelowy; 3. tekst wyjściowy – tekst docelowy. Zob. T. Tomasziewicz: *Przekład audiowizualny...*, s. 98-99.

<sup>120</sup> T. Tomasziewicz: *Przekład audiowizualny...*, s. 100.

<sup>121</sup> T. Tomasziewicz: *Przekład audiowizualny...*, s. 100.

Te niejęzykowe znaki, które mogą mieć odmienne znaczenie w różnych kręgach kulturowych, to **informacje niewerbalne** wyrażone w mimice i gestach towarzyszących mowie, barwie głosu i intonacji oraz znakach specyficznych dla danej kultury. Chaume dzieli te niewerbalne informacje na należące do kategorii: *parajęzyka* (elementy niewerbalne towarzyszące komunikacji werbalnej – barwa głosu, tonacja, głośność, intonacja, nosowość, skrzeczący lub matowy głos; a w formie pisemnej zastosowanie emotikonów, typów czcionki, koloru czy wielkich liter), *proksemiki* (znaczenie przestrzeni osobistej), *kinezyki* (mowa ciała) oraz *znaków kulturowych*<sup>122</sup>.

Niewerbalne informacje zakodowane w różnych systemach semiotycznych (obraz, dźwięki, muzyka, gesty, ruch, mimika, kolory, światło, itd.) mają istotne znaczenie w procesie translacyjnym, ponieważ wchodzą w szereg zależności z warstwą językową. Rodzaj i natura tych relacji jest ważna z punktu widzenia tłumacza, który chociaż może modyfikować jedynie warstwę werbalną, jest w swoich decyzjach uzależniony od relacji słowa z innymi, wymienionymi powyżej, znaczącymi elementami budującymi sens.

Pojmowanie przekładu jako operacji zachodzącej pomiędzy dwoma kompleksami semiologicznymi tym bardziej pozwala na znalezienie uzasadnienia dla stosowania pojęcia *tłumaczenia intersemiotycznego* w odniesieniu do dubbingu czy innych form tłumaczenia na potrzeby mediów. W TAW dochodzi bowiem nie tylko do transferu międzyjęzykowego, ale również do „wymiany” pomiędzy systemami semiotycznymi. Aby przekazać sens komunikatu oraz zrekompensować brak spójności pomiędzy poszczególnymi warstwami, tłumacz oprócz przekładu międzyjęzykowego niejednokrotnie dokonuje transferu pomiędzy systemem znaków wizualnych oraz werbalnych. Sytuacja taka ma miejsce, kiedy tłumacz w celu objaśnienia znaku kulturowego specyficznego dla systemu wyjściowego, a niewystępującego w kulturze odbiorcy lub mającego odmienne znaczenie zamienia informację niewerbalną na werbalną, np. dodając do dialogów w wersji docelowej brakujące treści<sup>123</sup>.

Trzeba jednak zaznaczyć, iż określenie „wymiany” zastosowane powyżej nie jest precyzyjne, bowiem w wyniku procesu przekładu system semiotyczny oryginału nie ulga naruszeniu, a raczej podlega pewnym modyfikacjom<sup>124</sup>. Sytuacja taka ma miejsce, kiedy tłumacz musi objaśnić znaczenie informacji (np. gestu, znaku lub napisu) występującej w warstwie wizu-

---

<sup>122</sup> Zob. F. Chaume: *Translating Non-verbal Information in Dubbing...*, s. 319.

<sup>123</sup> Bardzo dobrym przykładem jest przytaczana przez Chaume scena z filmu *Pulp Fiction*, gdzie Mia bezgłośnie oskarża Vincenta o zbytnią konwencjonalność, składając dłonie w kwadrat – w języku angielskim przymiotnik „square” oznacza właśnie osobę niedzisiejszą i nie na czasie – nie istnieje on natomiast w języku polskim i wymaga objaśnienia. Por. F. Chaume: *Translating Non-verbal Information in Dubbing...*, s. 320.

<sup>124</sup> Na podstawie uwag prof. zw. dra hab. Piotra Stalmaszczyka.

alnej utworu, ponieważ ma ona istotne znaczenie dla rozwoju i zrozumienia akcji. W tej sytuacji tłumacz może zignorować kłopotliwy fragment, pozostawiając odbiorcy jego interpretację lub poszukiwanie znaczenia. Może też, jeśli uzna to za konieczne, próbować wytłumaczyć jej znaczenie za pomocą innych środków np. dodając stosowne objaśnienie do tekstu tłumaczenia w formie ustnej w dubbingu, lub pisemnej w napisach. Wtedy informacja wyrażona za pomocą obrazu (znaków kodu wizualnego) w filmie oryginalnym przedstawiona jest w tłumaczeniu za pomocą znaków werbalno-akustycznych (dialog) lub werbalno-wizualnych (napisy). W takich sytuacjach dochodzi do zmiany systemu semiotycznego zastosowanego do przekazania danej informacji. Kompleks semiotyczny oryginału w rzeczywistości nie ulega naruszeniu, bowiem operacja ta nie dotyczy tekstu wyjściowego, ale zachodzi w tekście translatu. W tłumaczeniu bowiem dana informacja pojawia się zarówno w formie wizualnej, bo przecież nie zostaje ona usunięta z obrazu filmowego oraz w formie werbalno-wizualnej lub werbalno-akustycznej w postaci kwestii dodanej do dialogów czy napisów. Widz może ją jednocześnie zobaczyć, jak i usłyszeć, gdy film jest dubbingowany lub zobaczyć i przeczytać, oglądając film z napisami. W translacie kompleks semiotyczny utworu ulega zatem pewnym modyfikacjom. Zmieniona zostaje polisemiotyczna kompozycja produktu audiowizualnego, a harmonia panująca pomiędzy poszczególnymi płaszczyznami utworu zostaje zachwiana.

#### **1.4. Polisemiotyczna natura tekstów audiowizualnych**

Ze względu na specyficzną kompozycję tłumaczenie tekstów audiowizualnych podporządkowane jest dodatkowym ograniczeniom. W literaturze ograniczenia te określane są jako charakterystyczne dla danego środka przekazu<sup>125</sup> (ang. *medium-specific constraints*); gdzie przez środek przekazu rozumie się medium użyte do transmisji informacji. W przypadku tekstów audiowizualnych chodzi o media wykorzystujące dwa kanały komunikacyjne: akustyczny i wizualny (telewizja, kino, Internet, płyta DVD itd.). Teksty takie określane są mianem polisemiotycznych, ponieważ informacja docierająca do odbiorcy jest zakodowana w dwojaki sposób: w postaci obrazu i dźwięków. Oznacza to, że w tekstach polisemiotycznych informacja zapisana jest jednocześnie za pomocą znaków wizualnych i akustycznych. W tekstach typu monosemiotycznego, takich jak nieilustrowana książka lub audycja radiowa, informacja dociera do odbiorcy za pomocą tylko jednego kanału: albo w postaci obrazu albo dźwięków. Sama informacja może natomiast składać się z elementów werbalnych (pismo, mowa) oraz niewerbalnych (dźwięki, muzyka, obraz). W ten sposób w tekstach monosemiotycznych (w zależności od rodzaju medium) odbiorca ma do czynienia z informacją (werbalną lub niewerbalną) przekazywaną tylko kanałem wizualnym

---

<sup>125</sup> Por. H. Gottlieb: *Subtitling: People Translating People...*, s. 264.

lub tylko kanałem akustycznym (książka – komunikat w formie wizualno-werbalnej, fotografia bez napisów – komunikat w formie wizualno-niewerbalnej, audycja radiowa – komunikat w formie akustyczno-werbalnej i niewerbalnej).

W tekstach audiowizualnych informacja werbalna i niewerbalna przekazywana jest zarówno w postaci obrazów jak i dźwięków. Dlatego tłumacz musi wziąć pod uwagę nie jeden, ale cztery różne, jednocześnie istniejące i oddziałujące na siebie kanały komunikacyjne:

1. werbalno-dźwiękowy: dialogi, głosy w tle, teksty piosenek, narracja,
2. niewerbalno-dźwiękowy: muzyka, naturalne dźwięki i efekty dźwiękowe,
3. werbalno-wizualny: włączając nałożone napisy oraz znaki pisemne na ekranie (słowo pisane w jakiegokolwiek postaci, a więc przede wszystkim tłumaczenie w formie napisów, ale także materiał pisemny w samym filmie, np.: ogłoszenia, neony, listy, gazety, notatki, tytuły książek itp.),
4. niewerbalno-wizualny: obraz filmowy.<sup>126</sup>

W związku z tym, że przekaz następuje jednocześnie za pośrednictwem czterech, a nie jednego kanału komunikacyjnego, kształt wersji ostatecznej tłumaczonego filmu zależy nie tylko od jakości tłumaczenia, ale również od stopnia współgrania wszystkich czterech komponentów, bowiem wszystkie kanały przeplatają się wzajemnie i uzupełniają, tworząc całość. Polisemiotyczność tekstów audiowizualnych stanowi dla tłumacza z reguły dodatkowe obciążenie. Dzieje się tak, ponieważ ma on możliwość ingerencji jedynie w warstwę językową (werbalną) komunikatu (czy to w formie wizualnej w przypadku napisów, czy w formie akustycznej w dubbingu), którą musi przygotować w taki sposób, aby współgrała z pozostałymi elementami niepodlegającymi zmianie. Czasami jednak obecność dodatkowych kanałów transmisji może nie tyle nie stanowić przeszkody, ale nawet wspomagać tłumacza w jego pracy.

Oprócz tego, że teksty audiowizualne charakteryzują się polisemiotyczną kompozycją, do budowania komunikatu i przekazania informacji wykorzystywane są różnorodne kody komunikacyjne<sup>127</sup>. Delabastita oraz Chaume wśród kodów służących do konstruowania znaczenia filmu wymieniają: kod werbalny i niewerbalny (znaki kinetyczne i proksemiczne), para-

---

<sup>126</sup> H. Gottlieb: *Subtitling*. [W:] M. Baker (red.): *Routledge Encyclopedia of Translation Studies...*, s. 245 [Tłum. i uwagi w nawiasach I. S.].

<sup>127</sup> Nie należy mylić pojęć *medium*, *kanału* i *kodu komunikacyjnego*. *Medium* odnosi się do nośnika i sposobów przekazywania informacji i oznacza kino, TV, Internet, płyty CD i DVD, czasopisma i magazyny. *Kanał komunikacyjny* oznacza sposób przesyłania sygnałów zmysłowych – akustycznych, wizualnych, zapachowych i dotykowych. *Kod komunikacyjny* (semiotyczny) rozumiany jest natomiast jako system znaków wykorzystywanych do budowania znaczenia komunikatu, jakim jest obraz filmowy lub telewizyjny.



lingwistyczny (symbole stosowane przez specjalistów od synchronizacji i montażyście dźwięku), ikonograficzny (obraz filmowy), kod literacki (konstrukcja fabuły, strategie i techniki narracyjne, sposób konstruowania dialogów), kod kinematograficzny (gatunki filmowe, sposób realizacji obrazu filmowego, montaż, oświetlenie, sposób kręcenia poszczególnych scen), kod muzyczny oraz efektów specjalnych oraz aranżację dźwiękową<sup>128</sup>.

Tłumaczenie czy to w formie napisów, dubbingu, czy listy dialogowej jest zawsze ingerencją w wypracowaną przez twórców jakość i koncepcję. Gottlieb analizuje zmiany zachodzące w wyniku tłumaczenia w kompozycji semiotycznej obrazu filmowego jako całości, biorąc pod uwagę relacje zachodzące pomiędzy poszczególnymi kanałami komunikacyjnymi. W przypadku dubbingu ścieżka dźwiękowa (muzyka, efekty dźwiękowe, dźwięki naturalne – cała warstwa akustyczna oprócz dialogów i narracji) filmu oryginalnego pozostaje ta sama, a oryginalne dialogi zostają zastąpione dialogami w języku docelowym. Informacja przekazywana z wykorzystaniem kanału werbalno-akustycznego zostaje zastąpiona inną informacją zakodowaną w ten sam sposób. Zatem, w dubbingu zawartość semantyczna poszczególnych kanałów nie zmienia się i równowaga kompozycji semiotycznej zostaje zachowana. Tłumaczenie w formie napisów wiąże się natomiast z poszerzeniem zawartości kanału werbalno-wizualnego w postaci napisów nałożonych na istniejący już obraz filmowy. Przetłumaczone dialogi, pojawiające się jako tekst umieszczony na dole ekranu, to dodatkowe znaki werbalne przedstawione w formie wizualnej. W ten sposób, poprzez włączenie elementu werbalno-wizualnego, równowaga między poszczególnymi kanałami zostaje zaburzona. Te zmiany zachodzące w kompozycji semiotycznej poszczególnych kanałów nie pozostają bez wpływu na proces percepcyjny odbiorców produktu końcowego<sup>129</sup>.

Gottlieb, omawiając polisemiotyczną naturę tekstów audiowizualnych, przedstawia typologię tłumaczeń należących do tej kategorii (i nie tylko, bowiem pojawia się tam również np. tłumaczenie pisemne)<sup>130</sup>. Pozycja, jaką określone tłumaczenie w niej zajmuje, zależy od dwóch czynników: czasu oraz kompozycji semiotycznej danego tekstu. Pierwsze kryterium wiąże się z odstępem czasu pomiędzy prezentacją oryginału i tłumaczenia. Gottlieb wyróżnia w tej kategorii trzy rodzaje tłumaczeń: 1. *synchroniczne*, gdzie oryginał prezentowany jest równocześnie z tłumaczeniem – napisy i dubbing; 2. *niesynchroniczne*, gdzie prezentacja tłumaczenia jest opóźniona w stosunku do czasu produkcji wersji oryginalnej, a odbiorca docelowy nie „widzi” oryginału – do tej kategorii zalicza tłumaczenie pisemne (i czę-

---

<sup>128</sup> Zob. D. Delabastita: *Translation and Mass-communication...*, s. 196; F. Chaume: *Film Studies and Translation Studies: Two Disciplines at Stake in Audiovisual Translation*. *Meta* 49 (1), 2004, s. 12-24.

<sup>129</sup> Por. D. Delabastita: *Translation and Mass-communication...*, s. 265.

<sup>130</sup> Zob. H. Gottlieb: *Subtitling: People Translating People...*, s. 271.

ściowo również dubbing – odbiorca nie słyszy przecież dialogów oryginalnych równocześnie z tłumaczeniem), tłumaczenie książki nagrane w formie dźwiękowej, tłumaczenie komiksu i reklamy, komentarz; 3. *opóźnione*, gdzie prezentacja wersji oryginalnej poprzedza prezentację tłumaczenia – do tej kategorii należą m.in. napisy symultaniczne, tłumaczenie ustne symultaniczne i dla niesłyszących, wersja lektorska<sup>131</sup> (właściwie wersję lektorską należy zaliczyć do tłumaczeń synchronicznych – widz ma w rzeczywistości dostęp do oryginalnych dialogów, które są wyciszone, ale nadal słyszalne w tle).

Ze względu na kompozycję semiotyczną i liczbę kanałów, którymi informacja jest transmitowana, Gottlieb dzieli tłumaczone teksty na mono- i polisemiotyczne, gdzie przekaz informacji następuje odpowiednio: za pomocą jednego lub dwóch i więcej kanałów. Wyróżnia także tłumaczenia izosemiotyczne i diasemiotyczne. Do pierwszej kategorii należą tłumaczenia takich tekstów, gdzie zarówno oryginał jak i tłumaczenie transmitowane są tym samym kanałem komunikacyjnym (np. dubbing, tłumaczenie audycji radiowej – kanał akustyczny). Teksty diasemiotyczne charakteryzują się natomiast tym, iż tłumaczenie przekazywane jest innym (lub też więcej niż jednym) kanałem komunikacyjnym niż wersja oryginalna (np. napisy – w tym przypadku oryginał transmitowany jest kanałem akustycznym, a tłumaczenie kanałem wizualnym).

Zatem dubbing należy do kategorii tekstów *polisemiotycznych* – ponieważ wykorzystuje cztery kanały komunikacyjne, *izosemiotycznych* – oryginalne dialogi i dubbing nadawane są tym samym kanałem werbalno-akustycznym oraz *synchronicznych* – oryginał i tłumaczenie pojawiają się jednocześnie.

### 1.5. Relacje pomiędzy obrazem a tekstem w filmie animowanym

Z punktu widzenia tłumacza w przekładzie audiowizualnym, jakim jest dubbing filmów animowanych, interesującym zagadnieniem są relacje zachodzące pomiędzy tekstem<sup>132</sup> a obrazem. Ponieważ wpływają one na decyzje podejmowane przez tłumacza, dotyczące doboru strategii i technik translatorskich, warto dokładniej przyjrzeć się naturze tych relacji.

---

<sup>131</sup> Inne nazwy to: lista dialogowa, interpretacja lektorska. Por. M. Henrykowski: *Słowo o filmie*. Warszawa: PWN 1982, s. 113; stosuje się również nazwę angielską: *voice over*. Por. T. Tomaszewicz: *Przekład audiowizualny...*, s. 116.

<sup>132</sup> Termin „tekst” używany jest w dwóch znaczeniach: 1. tekst rozumiany jako zespół różnorodnych form komunikacyjnych służących budowaniu i przekazaniu sensu komunikatu (tekst jako film, strona www, książka, itp.) oraz 2. tekst rozumiany jako warstwa słowna komunikatu składającego się również z innych niejęzykowych elementów. W tym podrozdziale poświęconym analizie związków pomiędzy słowem i obrazem termin „tekst” używany jest w drugim znaczeniu, chyba, że podano inaczej.

Roland Barthes w artykule opublikowanym w 1964 roku analizuje współzależności zachodzące pomiędzy tekstem (warstwą słowną komunikatu) i obrazem, zastanawiając się przede wszystkim nad funkcją, jaką spełnia komunikat językowy w stosunku do przekazu wizualnego. Barthes analizuje dwa rodzaje takich współzależności (funkcji słowa w stosunku do obrazu) zachodzących pomiędzy płaszczyzną językową i wizualną, które określił mianem: *anchorage i relaying*<sup>133</sup>.

W pierwszym przypadku tekst (np. podpis pod fotografią) spełnia funkcję punktu odniesienia dla obrazu (z ang. *anchorage* – kotwica, odniesienie, ostoją), czyli stanowi pomoc w interpretacji bądź też identyfikacji poszczególnych elementów obrazu lub jego całości. Pomiedzy tekstem i obrazem zachodzi zatem *relacja redundancji*, ponieważ informacja językowa wyjaśnia i powtarza komunikat zawarty w obrazie. Jako przykład można podać napis objaśniający zawartość fotografii (funkcja identyfikująca) bądź tytuł dzieła sztuki ułatwiający właściwe odczytanie intencji autora (funkcja interpretacyjna).

*Relaying* dotyczy natomiast (*relay* – z ang. przekazywać, transmitować) sytuacji (np. dialog filmowy), w której tekst zawiera i przekazuje informacje nieobecne w obrazie, a więc uzupełnia przekaz wizualny. Ze względu na różnice w przekazie wizualnym i językowym pomiędzy słowem i obrazem zachodzi tutaj *relacja komplementarności*<sup>134</sup>.

Wprawdzie Barthes mówi o pierwotnej funkcji tekstu w stosunku do obrazu, a więc koncentruje się na jednostronnym oddziaływaniu słowa na element wizualny, to jednak relacja ta zachodzi również w odwrotnym kierunku, jako że i warstwa wizualna może stanowić dopełnienie dla warstwy słownej. Inaczej mówiąc, zarówno w przypadku funkcji interpretacyjnej jak i komplementarnej możemy mówić o obustronnych i dwukierunkowych relacjach o takim charakterze zachodzących pomiędzy tekstem i obrazem. Zatem również obraz może stanowić punkt odniesienia dla słowa i ułatwiać interpretację dwuznacznego bądź niejasnego tekstu (*anchorage*) lub też uzupełniać komunikat werbalny (*relaying*).

Podsumowując, Barthes wymienia dwie istotne relacje zachodzące pomiędzy słowem i obrazem w obrębie tekstu<sup>135</sup>: Jedna z nich oparta jest na zasadzie wzajemności i uzupełniania, natomiast druga na zasadzie redundancji, czyli powtórzenia (a jednocześnie wzmocnienia) tych samych treści w obu warstwach. Mimo, że podział ten nie jest wyczerpujący, może stanowić punkt wyjścia do dalszej analizy. W celu uzupełnienia tych dwóch pod-

---

<sup>133</sup> Zob. R. Barthes: *The Rhetoric of the Image*. [W:] R. Barthes: *Image-Music-Text*. 1964. Tłum. S. Heath. London: Wm. Collins Sons and Co. 1977, s. 32-51.

<sup>134</sup> Por. P. Larsen: *Mediated Fiction*. [W:] K. B. Jensen (red.): *Handbook of Media and Communications Research: Qualitative and Quantitative Research Methodologies*. Florence, KY, USA: Routledge 2002, s. 135.

<sup>135</sup> Tekst w pierwszym znaczeniu. Zob. przypis 132.

stawowych kategorii logicznym wydaje się dodanie trzeciego typu relacji, a mianowicie stosunku sprzeczności: informacja wizualna przeczy temu, co jest słyszalne bądź w formie werbalnej, bądź muzycznej, czy też jedynie pod postacią towarzyszących akcji dźwięków.

Jako jeden z nielicznych polskich naukowców, zajmujących się tematyką tłumaczenia na potrzeby ekranu, Tomasziewicz analizowała relacje zachodzące pomiędzy tekstem i obrazem. W wyniku tego zainteresowania autorka zaproponowała klasyfikację związków pomiędzy słowem i obrazem z podziałem na pięć następujących kategorii:

1. relacja substytucji, czyli ekwiwalencji,
2. relacja komplementarności,
3. relacja interpretacji,
4. relacja paralelizmu, przeciwwagi,
5. relacja sprzeczności<sup>136</sup>.

*Relacja substytucji* bądź *ekwiwalencji* według Tomasziewicz zachodzi w sytuacjach, kiedy te same treści wyrażone są dwoma kanałami: słownie i za pomocą obrazów. Autorka określa tę relację mianem ekwiwalencji, jednak zaznacza, iż równoważność ta nie dotyczy formy, ale treści, które są wyrażone w komunikacie i które są takie same w warstwie wizualnej i słownej. Tak jak w przypadku *anchorage* w klasyfikacji Barthesa, *relacja ekwiwalencji* (czyli równoważności) zakłada pewną redundancję informacji, która pojawia się zarówno w warstwie wizualnej jak i słownej. W ten sposób ulega powtórzeniu i wzmocnieniu.

Drugim przypadkiem omawianym przez Tomasziewicz jest *relacja substytucji*, czyli zastąpienia, która ma miejsce wtedy, gdy występuje brak jednego z elementów komunikatu – kodu językowego, który jest zastąpiony formą wizualną. Jako przykład autorka podaje piktogramy: znaki drogowe, informacje dla turystów, itp. pojawiające się w miejsce informacji werbalnej. *Relacja substytucji* jest według autorki możliwa, ponieważ zakłada pierwotne istnienie ekwiwalencji pomiędzy informacją werbalną a wizualną, a więc równoważności pomiędzy treściami wyrażonymi za pomocą dwóch różnych kodów.

Tomasziewicz stawia właściwie znak równości pomiędzy tymi dwoma związkami, nazywając pierwszą z kategorii w swojej klasyfikacji: *relacją ekwiwalencji, czyli substytucji*. Wydaje się, iż należałoby raczej te dwa przypadki rozdzielić i rozpatrywać osobno. Wprawdzie autorka wyjaśnia, iż *relacja substytucji* zakłada istnienie ekwiwalencji pomiędzy informacją wyrażoną słownie i obrazowo, a więc pierwotne istnienie komunikatu w formie werbalnej, co pozwala na zastąpienie najpierw kodu językowego piktogramem, a następnie transformację komunikatu wizualnego na językowy.

---

<sup>136</sup> Zob. T. Tomasziewicz: *Przekład audiowizualny...*, s. 59-62.

Jednak używanie tych nazw wymiennie wprowadza do przedstawionej klasyfikacji pewną niejasność i nieściśłość. Ze względu na fakt, że *relacja substytucji* zakłada jednak istnienie ekwiwalencji, można ten typ relacji potraktować jako jeden z przypadków w obrębie *relacji ekwiwalencji*.

W przypadku *relacji substytucji* informacja w komunikacie występuje tylko w postaci wizualnej (piktogram, znak), natomiast nie pojawia się element językowy<sup>137</sup>. Nasuwa się wobec tego pytanie, jakie znaczenie ma to dla tłumacza, skoro nie ma potrzeby tłumaczenia elementu językowego (którego w tekście nie ma), a tłumacz nie ma możliwości ingerencji w warstwę wizualną? Otóż mimo nieobecności elementu słownego tłumacz może napotkać i w tym momencie trudności. Taka sytuacja jest możliwa, kiedy komunikat w formie wizualnej jest nieczytelny dla odbiorcy docelowego, ponieważ nie występuje on w jego języku i kulturze, bądź też odbiorca nie dysponuje odpowiednią wiedzą pozwalającą na odczytanie komunikatu i przekształcenie go z powrotem z formy wizualnej na słowną. Wtedy tłumacz musi zidentyfikować potencjalną trudność i jeśli ta nieczytelna dla odbiorcy informacja wizualna (znak, piktogram) ma znaczenie dla rozwoju akcji, zastosować technikę kompensacji, dodając potrzebne informacje do warstwy słownej.

Druga z wymienionych przez Tomaszkiwicz kategorii to *relacja komplementarności*, która ma miejsce wtedy, gdy pewne elementy komunikatu wyrażone są wizualnie, a inne słownie<sup>138</sup>. Ten typ zależności to kategoria określana przez Barthesa jako *relaying*. W tym związku treści zakodowane na dwa różne sposoby, uzupełniają się wzajemnie i dopiero razem tworzą kompletną całość.

Trzeci rodzaj zależności to *relacja interpretacji*, przypominająca *anchorage* Barthesa, o której była mowa powyżej. W tej relacji obraz ma za zadanie interpretować i objaśniać tekst, a więc stanowić dla niego punkt odniesienia pozwalający na właściwe odczytanie komunikatu, szczególnie wtedy, kiedy odbiorca nie dysponuje odpowiednią wiedzą umożliwiającą poprawną identyfikację przedstawionych obiektów. Tomaszkiwicz wymienia na pierwszym miejscu funkcję interpretacyjną obrazu w stosunku do tekstu, odwrotnie niż Barthes. Jednak, tak jak w przypadku *anchorage* Barthesa, współzależność ta może działać obustronnie – objaśnienia w formie słownej są konieczne dla właściwego odczytania przekazu zawartego w formie wizualnej (np. bez odpowiedniego komentarza nie jesteśmy w stanie rozpoznać małego fragmentu jakiegoś większego przedmiotu w powiększeniu, itp.)<sup>139</sup> Warto również zaznaczyć, iż nie jest łatwe określenie czy w danym komunikacie tekst i obraz pozostają w relacji interpretacji, czy też ekwiwalencji. Bowiem, jak zauważa sama autorka, uzależnione jest to od

---

<sup>137</sup> Por. T. Tomaszkiwicz: *Przekład audiowizualny...*, s. 59.

<sup>138</sup> Zob. T. Tomaszkiwicz: *Przekład audiowizualny...*, s. 60.

<sup>139</sup> Zob. T. Tomaszkiwicz: *Przekład audiowizualny...*, s. 60-61.

wiedzy i kompetencji odbiorcy: jeśli podpis pod obrazem opisuje osobę lub przedmiot znany odbiorcy, wtedy zachodzi *relacja ekwiwalencji*. Natomiast, jeśli dla widza jest to informacja nowa, wtedy tekst ma funkcję *interpretacyjną* w stosunku do obrazu. Dlatego też *relacja interpretacji* wydaje się być podtypem należącym do szerszej kategorii, która obejmuje również *relację substytucji*, a zakłada istnienie pomiędzy warstwą słowną i wizualną pewnej ekwiwalencji bądź też redundancji informacji.

Związek pomiędzy tekstem a obrazem nazwany przez Tomaszkiwicz *relacją paralelizmu, przeciwwagi* ma miejsce wtedy, gdy każda warstwa przekazuje pewne treści niezależnie. Autorka uważa, iż w takich sytuacjach niezrozumienie jednego z komunikatów nie wyklucza zrozumienia drugiego<sup>140</sup>. Zatem nasuwa się wniosek, że przy tym typie relacji, dla zrozumienia sensu całości komunikatu wystarczające jest odczytanie informacji wyrażonej tylko w jednym z dwóch kodów. Oczywiście, takie sytuacje mają miejsce i niejednokrotnie wskutek zakłóceń lub innych komplikacji widz pozbawiony jest dostępu do obu kanałów informacyjnych i zmuszony jest do wykorzystania wiedzy i mechanizmów pozwalających na zrekomensowanie braków, dobudowanie brakujących treści i w ten sposób odczytanie całości komunikatu.

Jednak, analizując przykłady podane przez badaczkę dla zilustrowania tego typu zależności, nie można oprzeć się wrażeniu, że i w tym przypadku mowa jest o relacji, w której tekst i obraz wzajemnie się uzupełniają. Natomiast określenie czy jest to *relacja komplementarności*, czy też *paralelizmu* zależy ponownie od kontekstu odczytania informacji i wiedzy odbiorcy. Tomaszkiwicz podaje przykład sytuacji, w której odbiorca jest w stanie odczytać informację wizualną, mimo że nie zna języka komunikatu, bądź też nie ma możliwości przeczytania tekstu ją objaśniającego. Również funkcje jakie spełnia obraz w stosunku do tekstu (i odwrotnie), wymienione na przykładzie filmu reporterskiego, mają przede wszystkim zadanie wzajemnie się uzupełniać i objaśniać. Stosunek komplementarności można zatem potraktować jako prymarny. Natomiast *relacja paralelizmu*, jak już powiedziano, wynika ze specyficznego kontekstu odczytania komunikatu, kiedy jeden z kanałów komunikacyjnych jest niedostępny.

Ostatnim typem zależności pomiędzy tekstem i obrazem jest *relacja sprzeczności*, o której była wcześniej mowa. Ten typ relacji występuje, kiedy treści wyrażone wizualnie przeczą informacji zawartej w warstwie słownej. Brak kongruencji pomiędzy warstwą słowną i wizualną, tak jak i całą warstwą akustyczną, często wykorzystywany jest jako środek służący do budowania efektów komicznych<sup>141</sup>.

Klasyfikacja Tomaszkiwicz, choć jest szczegółowa i rozbudowana, w zasadzie sprowadza się do trzech podstawowych kategorii. Podział polskiej

---

<sup>140</sup> Zob. T. Tomaszkiwicz: *Przekład audiowizualny...*, s. 61.

<sup>141</sup> Por. T. Tomaszkiwicz: *Przekład audiowizualny...*, s. 62.

badaczki uwzględnia wprowadzie więcej możliwości i przypadków, jednak w rzeczywistości granice pomiędzy kategoriami są nieprecyzyjne, a poszczególne typy relacji nakładają się na siebie i powielają. Propozycję Tomaszewicz można właściwie uprościć, sprowadzając do wspomnianych już powyżej trzech podstawowych kategorii, które stanowiłyby ramy i punkt odniesienia do wymienionych przez badaczkę typów, które można traktować jako poszczególne przypadki w obrębie jednego typu relacji:

1. relacja komplementarności (paralelizmu),
2. relacja zgodności (ekwiwalencji, substytucji i interpretacji),
3. relacja sprzeczności.

Należy również wziąć pod uwagę fakt, że w komunikacji masowej mamy coraz częściej do czynienia z tekstami, które można określić mianem multimodalnych. Chodzi o takie teksty, które łączą w sobie wiele różnorodnych form komunikacji (obrazy, dźwięk, muzyka, przekaz werbalny, pismo, grafika, a w symulacjach komputerowych nawet elementy oddziałujące na zmysł węchu czy dotyku), czyli transmitują przekaz za pomocą wielu kanałów komunikacyjnych. Jest zatem oczywiste, iż elementy werbalne i wizualne nie są jedynymi formami komunikacji, które konstruują sens komunikatu. Dlatego też analizując związki zachodzące pomiędzy poszczególnymi elementami tekstu i mogące mieć wpływ na decyzje translatorskie, nie można pominąć relacji zachodzących pomiędzy innymi formami komunikacji. Ze względu na tak różnorodne formy komunikacji występujące w nowoczesnych tekstach, mówi się o potrzebie multimodalnego podejścia w analizie dyskursu, które pozwoli na włączenie do badań oraz analizę także wszystkich innych niż lingwistyczny sposobów komunikacji ludzkiej:

Discourse analysis has, on the whole, focused on the linguistically realized text. In the multi-modal approach the attempt is to understand all the representational modes which are in play in the text, in the same degree of detail and with the same methodological precision as discourse analysis is able to do with linguistic text<sup>142</sup>.

### **1.5.1. Wzajemne oddziaływanie elementów werbalnych i niewerbalnych oraz znaczenie tych relacji dla decyzji translatorskich**

W rozdziale poświęconym omówieniu współczesnej koncepcji *tłumaczenia intersemiotycznego* (1.3.) była mowa o relacjach pomiędzy elementami werbalnymi i niewerbalnymi przekazu. Zależności pomiędzy tymi dwoma płaszczyznami są równie ważne dla decyzji translatorskich, jak analizowane powyżej związki zachodzące pomiędzy tekstem i obrazem. Wy-

---

<sup>142</sup> G. Kress, T. Van Leeuwen: *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. London: Routledge 1996, s. 258.

mienione przez Chaume elementy niewerbalne<sup>143</sup> należące do kategorii parajęzyka, kinezyki, proksemiki i gestów kulturowych, można podzielić na takie, które realizowane są w formie wizualnej (np. gesty kulturowe, mowa ciała) oraz takie, które występują w formie dźwiękowej (np. elementy parajęzyka).

Zasadniczo treści niewerbalne i werbalne pozostają w tych samych relacjach jak słowo i obraz. Mogą się wzajemnie uzupełniać, negować bądź powielać. Z punktu widzenia tłumacza istotne są natomiast te przypadki, kiedy informacje niewerbalne uzupełniające przekaz werbalny w oryginale stanowią przeszkodę lub ograniczenie w tłumaczeniu. Ma to miejsce wtedy, gdy informacje niewerbalne i werbalne pozostają w relacji sprzeczności lub treści zawarte w przekazie niewerbalnym (np. gesty kulturowe) nie są znane odbiorcy docelowemu.

Chaume podkreśla jednak, iż zadaniem tłumacza nie jest jedynie przekazanie informacji wyrażonych w warstwie werbalnej i niewerbalnej komunikatu. Priorytetowym zadaniem jest zachowanie w tłumaczeniu koherencji i kohezji oryginalnego tekstu, która jest wynikiem współwystępowania i wzajemnych relacji wszystkich kanałów komunikacyjnych. Właśnie w procesie tłumaczenia często okazuje się, że utrzymanie spójności pomiędzy poszczególnymi elementami jest problematyczne i wymaga zastosowania konkretnych strategii i technik translatorskich. Chaume wspomina o konieczności zachowania pierwotnej spójności pomiędzy niewerbalnymi elementami parajęzyka, mową ciała oraz gestami specyficznymi dla danej kultury a przekazem werbalnym, któremu towarzyszą one w oryginale. Innymi słowy, zadanie tłumacza polega na utrzymaniu koherencji pomiędzy dialogiem i towarzyszącymi mu dźwiękami (parajęzyk i słowo), pomiędzy obrazem i tekstem (mowa ciała, proksemika i słowo); a także treściami kulturowymi i przekazem werbalnym<sup>144</sup>.

Sytuacje, kiedy wzajemne oddziaływanie treści werbalnych i niewerbalnych może stanowić utrudnienie w procesie przekładu, mogą w oryginale wyglądać następująco:

1. pokazanie jedynie informacji niewerbalnej i pozwolenie widzom na jej interpretację lub odkodowanie zgodnie z ich kulturą i wiedzą o świecie;
2. pokazanie informacji niewerbalnej i podanie werbalnego wyjaśnienia lub odniesienia do tej informacji;
3. pokazanie informacji niewerbalnej i zlekceważenie jej znaczenia semiotycznego poprzez zastosowanie nieprawdziwego wyjaśnienia słownego bądź gry słów pomiędzy obrazem i tekstem<sup>145</sup>.

---

<sup>143</sup> Informacje niewerbalne to również: kolorystyka, oświetlenie, scenografia, ujęcia i sposób filmowania, montaż, itp. W tym miejscu jest natomiast mowa o informacjach niewerbalnych istotnych w procesie przekładu.

<sup>144</sup> Zob. F. Chaume: *Translating Non-verbal Information in Dubbing...*, s. 319.

<sup>145</sup> F. Chaume: *Translating Non-verbal Information in Dubbing...*, s. 320, [Tłum. I.S.].



Według badacza, tłumacz ma do dyspozycji kilka metod przekazania odbiorcy translatu tych zależności. Dotyczy to oczywiście przypadków, w których informacja niewerbalna stanowi utrudnienie w procesie tłumaczenia, a więc w jakiś sposób pozostaje w stosunku sprzeczności z przekazem werbalnym lub odbiorca docelowy nie ma możliwości jej odkodowania.

W pierwszym przypadku, kiedy informacji niewerbalnej nie towarzyszy objaśnienie w postaci słownego komentarza (wspomniany wcześniej przykład z *Pulp Fiction*, kiedy Mia rysuje w powietrzu kwadrat, a gest ten nie jest opatrzony żadnym komentarzem i dodatkowo nie występuje w kulturze odbiorców), na tłumaczu spoczywa obowiązek odkodowania znaku i przekazania go odbiorcy. Utrudnieniem jest oczywiście fakt, iż jedyną płaszczyzną, w której można to uczynić jest przekaz werbalny<sup>146</sup>. Zatem tłumacz musi zrekompensować braki i dodać do oryginalnego dialogu brakujące treści, aby zachować spójność przekazu, ale przede wszystkim objaśnić widzowi niezrozumiałe dla niego, i może wprawiający w zdziwienie, gest. To oczywiście wiąże się z koniecznością dostosowania nowego, wzbogaconego dialogu do tego, co widać na ekranie. Wymóg synchronizacji nie dotyczy jedynie dostosowania dialogu do ruchu ust aktorów, ale także do długości wypowiedzianych kwestii – jeśli w oryginale aktorzy w ogóle mówią cokolwiek, tłumacz może dopasować tłumaczenie, stosując odpowiednie techniki. Gorzej, jeśli w tekście oryginalnym niezrozumiałemu gestowi towarzyszy milczenie – wtedy nie pozostaje nic innego, jak zrezygnowanie z wyjaśnienia lub, jeśli jest to informacja ważna dla rozwoju akcji, próba zamieszczenia jej w późniejszym momencie.

Sytuacja druga, kiedy informacji niewerbalnej towarzyszy słowny komentarz, nie powinna sprawiać większych kłopotów translatorskich, ponieważ w miejsce dialogu oryginalnego tłumacz może wstawić objaśnienie w języku docelowym. Ponownie ograniczeniem może być wymóg synchronizacji, czyli konieczność dostosowania długości przetłumaczonego dialogu do wypowiedzi oraz ruchu ust aktorów.

W sytuacji trzeciej tłumacz musi zmierzyć się z grą słów i zharmonizowaniem tłumaczenia z tym, co jest widoczne na ekranie. Kluczowym zadaniem jest natomiast osiągnięcie w tekście docelowym tych samych, bądź podobnych do zastosowanych w oryginale, zabiegów i efektów stylistycznych. Najczęściej będzie to efekt komiczny i tutaj tłumacz ma do dyspozycji szereg możliwości, a przede wszystkim swój talent, pomysłowość i poczucie humoru.

Tłumacz tekstów audiowizualnych świadomy tych zależności ma, według Chaume, następujące możliwości:

1. W przypadku, kiedy informacja niewerbalna (jakiegokolwiek rodzaju) występuje w kulturze docelowej, tłumacz powinien koncen-

---

<sup>146</sup> Zob. F. Chaume: *Translating Non-verbal Information in Dubbing...*, s. 321.

trować się na utrzymaniu spójności pomiędzy obrazem i słowem. Odnalezienie ekwiwalentu nie powinno przysparzać większych trudności, jednak nowy tekst musi spełnić kilka wymogów, czyli zostać dostosowany do ograniczeń występujących w danym typie tłumaczenia. W przypadku dubbingu są to: ograniczenie lingwistyczne (wymóg synchronizacji), komunikacyjne (adekwatność rejestru), pragmatyczny (zachowanie tych samych intencji), semiotyczny (równoważność mowy ciała w kulturze źródłowej i docelowej).

2. Jeśli informacja niewerbalna nie występuje w kulturze odbiorców tłumaczenia, Chaume zaleca zastosowanie eksplicytacji w celu osiągnięcia większej jasności tekstu.
3. W sytuacji, kiedy informacja niewerbalna nie występuje w języku docelowym, a oryginalne słowne objaśnienie jest niewystarczające, niezrozumiałe bądź mylące ze względu na zastosowaną grę słów, zalecanym rozwiązaniem jest całkowita substytucja oryginalnego wyrażenia, dialogu, żartu słownego takim wyrażeniem w języku docelowym, które pozwoli przede wszystkim na zachowanie równoważnego efektu w tłumaczeniu – wywołanie efektu komicznego i rozbawienie publiczności<sup>147</sup>.

Powyżej wykazano, że zależności pomiędzy słowem i obrazem, jak również, w szerszym ujęciu, pomiędzy elementami werbalnymi i niewerbalnymi komunikatu, mają istotne znaczenie dla procesu translacyjnego. Umiejętność zidentyfikowania poszczególnych rodzajów interakcji oraz ich specyfiki może być pomocna w wyborze odpowiednich rozwiązań translatorskich, których celem jest utrzymanie najwyższej jakości tłumaczenia, a tym samym zapewnienie odbiorcom satysfakcjonującej percepcji.

## 1.6. Bilans tłumaczenia – rachunek zysków i strat

W procesie przekładu tekstów audiowizualnych zachodzą różnego rodzaju przekształcenia, które mają wpływ na ostateczny kształt tekstu oraz recepcję produktu. Przekształcenia te wynikają z polisemiotycznej struktury tekstów audiowizualnych oraz ograniczeń typowych dla poszczególnych form TAW. Każda z metod tłumaczenia ma swoje wady i zalety, które niejednokrotnie były przedmiotem analizy wielu badaczy zajmujących się tą dziedziną<sup>148</sup>. Operacje dokonywane w procesie tworzenia dubbingu jak i napisów ingerują w znaczący sposób w oryginalną strukturę

---

<sup>147</sup> Zob. F. Chaume: *Translating Non-verbal Information in Dubbing...*, s. 325.

<sup>148</sup> Por. M. Mera: *Read my lips: Re-evaluating subtitling and dubbing in Europe...*, s. 73; R. Killborn: *"They don't speak proper English"...*, s. 421-434; E. O'Connell: *The Role of Screen Translation...*, s. 171; T. Tomaszewicz: *Przekład audiowizualny...*, s. 124; J. P. Mailhac: *Subtitling and Dubbing, for Better or Worse?...*, s. 129-153.

działa, modyfikując oryginalny produkt na wielu płaszczyznach (np. językowej, kulturowej, semiotycznej, równowagi pomiędzy poszczególnymi komponentami). Rezultatem tych operacji są straty w tłumaczeniu, czyli różnego rodzaju informacje, które ulegają redukcji bądź znikają całkowicie, powstające na różnych płaszczyznach tekstu: stylistycznej, znaczeniowej, estetycznej, kulturowej, itp.

W tłumaczeniu za pomocą napisów najbardziej widoczne są straty wynikające z konieczności skrócenia i redukcji tekstu, które są konieczne przy dostosowaniu tekstu oryginalnego do wymogów prezentacji napisów. W rezultacie widz otrzymuje niepełną i okrojoną wersję dialogów. Gottlieb stwierdza jednak, że pełne tłumaczenie, zachowujące wszystkie elementy obecne w języku mówionym, jest rzadko konieczne. Potrzebę zwięzłości w napisach motywuje istnieniem dwóch rodzajów redundancji<sup>149</sup> semiotycznej.

Pierwsza z nich to redundancja intersemiotyczna, a więc dotycząca relacji pomiędzy tekstem i innymi elementami przekazu. Widz mając do dyspozycji również kanał wizualny oraz akustyczny, ma możliwość uzupełnienia informacji zawartej w napisach, a więc może zrekompensować straty powstałe w procesie tłumaczenia. I pomimo, że niejednokrotnie nie zna języka oryginału, to potrafi z łatwością odczytać pozawerbalne elementy dźwiękowe takie jak: intonacja, tembr głosu, szybkość mówienia, akcentowanie wyrazów – oznaczające np. wściekłość lub znudzenie, itd. W ten sposób obraz i dźwięk ułatwiają tłumaczom w pewnym stopniu zadanie. Jednakże, w przypadku, np. tłumaczenia dialektu, publiczność nie może skorzystać z dźwiękowego przekazu pozawerbalnego, ponieważ z reguły, jeśli nawet posiada pewną znajomość języka oryginału, to jest ona niewystarczająca do rozróżnienia subtelności w wymowie.

Drugi rodzaj dotyczy redundancji w dialogu, a więc jest to nadmiarowość intrasemiotyczna. Gottlieb jest zdania, iż w przypadku spontanicznej konwersacji redukcja w napisach nie tylko nie szkodzi, a wręcz pozwala lepiej oddać informację semantyczną jak również styl mówiącego<sup>150</sup>.

Według Pisarskiej i Tomaszkiwicz w tłumaczeniu dialogów w formie napisów przeważają dwie techniki redundancji, a mianowicie: likwidacja

---

<sup>149</sup> *Tezaurus Terminologii Translatorycznej* podaje definicję dwóch rodzajów redundancji: języka i tekstu. Redundancja tekstu, o której mówi Gottlieb, to wg definicji zamieszczonej w *Tezaurusie* – „właściwość tekstu polegająca na nadmiarze środków językowych użytych do przekazania określonej informacji.” J. Łukaszyn (red.): *Tezaurus Terminologii Translatorycznej*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 1993, s. 265-266. Zobacz również: *Nadmiarowość* – nadmiarowe informacje pozwalające na zrozumienie niekompletnej lub niejasnej informacji – zniszczonego pisma lub niewyraźnej mowy. Zob. <http://pl.wikipedia.org/wiki/Redundancja>.

<sup>150</sup> Zob. H. Gottlieb: *Subtitling*. [W:] M. Baker (red.): *Routledge Encyclopedia of Translation Studies...*, s. 247.

fragmentów tekstu oraz reformułowanie dialogów, które są technikami wzajemnie się uzupełniającymi. W rezultacie tych przekształceń „gubi się” około jednej trzeciej dialogów oryginalnych. Autorki, opierając się na badaniach własnych, podają zestawienie elementów dialogów, które są najczęściej opuszczane w procesie tłumaczenia. Wśród najważniejszych wymieniają:

1. Elementy służące budowaniu sensu konwersacji oraz precyzowaniu intencji, a więc przyczyniające się do wzajemnego zrozumienia się partnerów. Do tej kategorii zaliczane są techniki tekstualizacji, a więc reformulacji, powtórzeń i poprawek;
2. Formułki grzecznościowe i okolicznościowe: powitania, pożegnania itd.;
3. Wyrażenia służące łagodzeniu bezpośredniości i siły wypowiedzi;
4. Fragmenty dialogów, które wsparte są gestami oraz mimiką aktorów;
5. Pytania i następujące po nich logicznie powiązane odpowiedzi, które często stanowią powtórzenie pytania ulegają skróceniu;
6. Zdania złożone<sup>151</sup>.

Natomiast Christopher Taylor odnotowuje, że opuszczeniu lub złagodzeniu ulegają kolokwializmy, slang, słownictwo objęte tabu językowym, a więc przekleństwa bazujące przede wszystkim na słownictwie związanym ze sferą seksualną<sup>152</sup>. Tendencja ta, jak słusznie zauważa autor, wynika z różnic między językiem mówionym i pisany, przy czym ten ostatni wykazuje intensywność słownictwa obscenicznego i języka potocznego. Innymi słowy, nie wszystko uchodzi na papierze lub, jak kto woli, taśmie filmowej. Skłonność do opuszczania bądź tonowania wymienionych elementów może również wynikać z ustalonych przez odpowiednie organy zaleceń i wytycznych dla tłumaczy, które zostały opracowane w trosce o czystość języka odbiorców oraz „wrażliwość” ich uszu<sup>153</sup>.

---

<sup>151</sup> Zob. A. Pisarska, T. Tomaszewicz: *Współczesne tendencje przekładoznawcze...*, s. 193-194.

<sup>152</sup> Zob. C. Taylor: *The Subtitling of Film: reaching another community*, University of Trieste, [www.claweb.cla.unipd.it/citatal/documenti/trieste/subtitling.rtf](http://www.claweb.cla.unipd.it/citatal/documenti/trieste/subtitling.rtf). s. 7-8.

<sup>153</sup> Powyższe stwierdzenie, dotyczące tendencji łagodzenia wulgaryzmów i opuszczania wyrażen slangowych i potocznych, potwierdza zjawisko, które można było zauważyć w polskich kinach, a bulwersujące widzów choć trochę władających językiem oryginału. Obserwując obecne tendencje w tłumaczeniu filmów, można jednak stwierdzić, iż są one bardziej liberalne. Inną sprawą natomiast jest kwitnący proceder tłumaczenia filmów w wersji DVX dokonywanych przez często nastoletnich adeptów tej trudnej sztuki, którym nie można odmówić pomyślności oraz znajomości aktualnego słownictwa slangowego i potocznego. Można natomiast na pewno zarzucić brak znajomości polskiej składni i ortografii oraz innych zasad tłumaczenia w formie napisów.

Redukcja i kondensacja tekstu nieuchronnie prowadzą do strat zarówno w warstwie stylistycznej jak i semantycznej dialogów. Oddanie w przekładzie specyficznych cech dialektu, socjolektu czy idiolektu, którym posługują się bohaterowie, sprawia znaczne trudności tłumaczom. Właściwości fonologiczne, syntaktyczne, leksykalne oraz prozodyczne repertuaru językowego bohaterów, takie jak: akcent regionalny, rejestr językowy, dobór i zasób słownictwa, intonacja, akcentowanie wyrazów, poprawność bądź niepoprawność gramatyczna czy sposób mówienia przekazują istotne informacje o bohaterach. Uzupełniając przekaz werbalny oraz wizualny, informują widza o relacjach panujących między bohaterami, stopniu zażyłości lub formalności tychże relacji, wykształceniu i pochodzeniu postaci, wreszcie odkrywają specyficzne cechy osobowości. Wszystko to wpływa na odbiór filmu, budowanie więzi pomiędzy widzami i bohaterami filmowymi, stosunek widza do bohaterów. Oddanie tych cech w tłumaczeniu pisemnym jest zadaniem trudnym, o ile prawie niemożliwym. Pole działania tłumacza jest mocno ograniczone: ma do dyspozycji jedynie środki leksykalne, składniowe, może też odpowiednio skonstruować rytmikę tekstu. O ile przez odpowiedni dobór słownictwa niektóre z tych elementów, jak również informacje, które są w nich zakodowane, można ocalić (potoczność języka, użycie slangu i wulgaryzmów, rejestr językowy, błędy gramatyczne), to na przykład oddanie dialektu lub specyficznego sposobu wymawiania już się nie udaje. Tłumacze często w takich przypadkach skłaniają się ku wersji standardowej języka, a to choćby ze względu na fakt, iż tłumaczenie sycylijskiego lub szkockiego na śląski nie wydaje się być uzasadnione, a wręcz wprowadzałoby widza w błąd. Ponadto stanowiłoby to swojego rodzaju uduchowanie i utrudnienie w czytaniu napisów, które pojawiają się na ekranie jedynie przez krótki moment i widz nie ma możliwości powrotu do partii dialogu, których nie zdążył przeczytać lub które były mało czytelne czy wręcz niezrozumiałe właśnie ze względów językowych<sup>154</sup>. Również gry słowne oraz dowcip poparty elementami wizualnymi niejednokrotnie tracą siłę wyrazu, ponieważ tłumacz zmuszony jest albo całkowicie z nich zrezygnować w tłumaczeniu bądź też zaproponować odmienną wersję, która nie będzie przeczyć obrazowi.

W dubbingu redukcja tekstu jest znacznie mniejsza, ponieważ tekst źródłowy i tłumaczenie mają tę samą formę. Nie zachodzi tu, tak jak w przypadku napisów, zmiana formy z ustnej na pisemną. Jednak w procesie translacyjnym również mają miejsce pewne przekształcenia, które wpływają na ostateczny efekt i jakość odbioru.

---

<sup>154</sup> Por. B. Schwarz: *Translation in a Confined Space – Film Subtitling with special reference to Dennis Potter's "Lipstick on Your Collar"*. *Translation Journal and the Author* 2002, s. 26. <http://accurapid.com/journal/22subtitles.htm>; C. Taylor: *The Subtitling of Film: reaching another community...*, s. 5.

Wśród najważniejszych zarzutów wobec dubbingu wymienia się nienaturalność dialogów oraz mniejszą autentyczność przekazu. Głosy aktorów w zdubbingowanej wersji często krytykowane są jako monotonne i bez wyrazu, pozbawione naturalnego rytmu i intonacji. Herbst konstatuje, że większość ludzi słuchających ścieżki dźwiękowej filmu w wersji oryginalnej i filmu dubbingowanego jest w stanie odróżnić dialogi oryginalne od dialogów dubbingowanych, oczywiście nie widząc obrazu. Powody, dla których widzowie są w stanie określić czy mają do czynienia z filmem oryginalnym czy nie, to nienaturalna intonacja oraz styl mówienia. Według Herbsty, w dialogach dubbingowanych trudno o zachowanie zróżnicowania akcentów oraz zmian w tonacji, co sprawia, że sposób mówienia może wydawać się monotony. Innym czynnikiem przyczyniającym się do nienaturalności dubbingu jest częstsze użycie języka standardowego. Herbst na przykładzie filmów dubbingowanych na język niemiecki obserwuje, iż zachowanie w dubbingu regionalnych i socjologicznych subtelności (dialekty regionalne oraz socjologiczne) jest właściwie niemożliwe. Ze względu na trudności z utrzymaniem tych elementów obserwuje się ogólną tendencję w dubbingu do stosowania standardowego języka narodowego. Zastąpienie różnych dialektów regionalnych i społecznych jednolitym i bardziej neutralnym językiem narodowym zubaża film pod względem zróżnicowania językowego. Spłyceciu ulega charakterystyka poszczególnych postaci, których tożsamość i osobowość określane są również pochodzeniem społecznym i geograficznym manifestowanym w języku, jakim się posługują<sup>155</sup>. Mailhac odnotowuje na podstawie porównania wersji dubbingowanej i wersji z napisami, że w obu przypadkach złagodzeniu ulega również język potoczny, wulgaryzmy oraz slang, aczkolwiek dubbing radzi sobie w tym względzie znacznie lepiej niż napisy<sup>156</sup>. Badacze są zgodni, że w konsekwencji tych zmian cierpi barwność i dynamika języka oraz ekspresywność i bogactwo przekazu.

Dubbing uważany jest za metodę tłumaczenia zorientowaną na widza, zaś napisy za metodę zorientowaną na film. Mówiąc inaczej, dubbing nie stwarza dla widza takiego obciążenia kognitywnego jak napisy. Widz oglądając film z napisami zmuszony jest dzielić swoją uwagę pomiędzy obraz filmowy i akcję oraz tłumaczenie pojawiające się przeważnie na dole ekranu. Śledząc rozwój fabuły i informacje pojawiające się w kanale wizualnym, widz jednocześnie poświęca sporo swojej uwagi czytaniu napisów. Zatem uwaga podzielona jest pomiędzy odbieranie dwóch różnych rodzajów bodźców: wizualnych oraz akustycznych. Jednoczesne oglądanie i czytanie napisów nie pozwala na skoncentrowanie się na jednej z tych czynności. Biorąc pod uwagę szybkość czytania przeciętnego widza, limit czasu wyświetlania napisów oraz szybkość rozwoju akcji, oglądanie filmu z napisami jest dla

---

<sup>155</sup> Zob. T. Herbst: *Dubbing and the Dubbed Text...*, s. 293-295.

<sup>156</sup> Zob. J. P. Mailhac: *Subtitling or Dubbing, for Better or Worse?...*, s. 131.

widza znacznie mniej komfortowe niż filmu w wersji dubbingowanej. W przeciwieństwie do napisów dubbing nie wymaga od odbiorcy umiejętności szybkiego czytania ani wysokiej podzielności uwagi. Dlatego też uważa się, że każda z tych metod odpowiednia jest dla innej grupy odbiorców oraz lepiej służy różnym rodzajom programów. Filmy dubbingowane produkuje się z myślą o ludziach starszych, częściej mających problemy ze wzrokiem oraz dzieciach, które jeszcze w wystarczającym stopniu nie opanowały sztuki czytania. Filmy z napisami są bardziej popularne wśród wykształconej części społeczeństwa, zainteresowanej poznawaniem nowych kultur i uczeniem się języków obcych. Według Killborna stosunek do uczenia się języków obcych oraz odmienności kulturowej odzwierciedla się w stosunku i preferencjach danego społeczeństwa do metod tłumaczenia audiowizualnego<sup>157</sup>.

Wśród wszystkich typów tłumaczenia audiowizualnego dubbing wiąże się z najsilniejszą ingerencją w oryginalną strukturę dzieła. Przekształcenia dotyczą zarówno sfery tekstowej, leksykalnej jak i kulturowej tłumaczonych dialogów. Dzięki rozwojowi techniki cyfrowej możliwe jest również wprowadzanie zmian w animacji tłumaczonych filmów (obecnie niepraktykowane jeszcze w polskim dubbingu), co daje tłumaczowi większą swobodę działania w doborze środków leksykalnych oraz ułatwia synchronizację, szczególnie w zbliżeniach mówiących postaci, kiedy niezgodność ruchu ust z dźwiękiem jest szczególnie widoczna.

### 1.7. Tłumaczenie czy adaptacja?

W rezultacie tych wszystkich ograniczeń oraz przekształceń zachodzących w procesie translacyjnym, widz otrzymuje produkt, który pod wieloma względami różni się od oryginału. Dlatego też tłumaczenie audiowizualne było dotąd uznawane przez wielu badaczy za adaptację lub transfer językowy, natomiast odmawiano mu statusu tłumaczenia w tradycyjnym rozumieniu. Taki konserwatywny stosunek był również przyczyną słabego zainteresowania tłumaczeniem audiowizualnym ze strony teoretyków i badaczy przekładu, które ożywiło się dopiero pod koniec lat osiemdziesiątych.

Pojęcie „*przekładu właściwego*” rozumiane jako „maximally faithful linguistic recoding process”<sup>158</sup> coraz częściej spotyka się z krytyką ze strony teoretyków i praktyków zawodu. Diaz Cintas uważa, że takie podejście do przekładu jest zbyt purystyczne, ponieważ nie pozwala na uwzględnienie rzeczywistej praktyki translatorskiej<sup>159</sup>. Wobec rozwoju komunikacji masowej oraz nowych typów tekstów audiowizualnych i multimedialnych stało się ono po prostu nieaktualne. Autor wyraża przekonanie, że ze względu

---

<sup>157</sup> Zob. R. Killborn: *“They don’t speak proper English”...*, s. 430.

<sup>158</sup> D. Delabastita: *Translation and Mass-communication...*, s. 193-218.

<sup>159</sup> Zob. J. Diaz Cintas: *Audiovisual Translation in the Third Millennium...*, s. 194.

na rodzaj oraz ilość dokonywanych tłumaczeń, tempo i formę przepływu informacji przekład audiowizualny jest najważniejszą działalnością translatorską naszych czasów, docierającą do największego grona odbiorców<sup>160</sup>. Ponieważ mowa o zjawisku, które ma zasięg globalny i „dzieje się” na szerokość skale, zaistniała potrzeba rozszerzenia dotychczasowego sposobu rozumienia tłumaczenia i dostosowania teorii do rzeczywistości.

Operację przekładu tekstów audiowizualnych należy rozpatrywać jako proces transferu zachodzący pomiędzy dwoma kompleksami semiologicznymi, który polega na przeniesieniu z języka źródłowego do języka docelowego sensu komunikatu tworzonego przez różne jego składniki semiotyczne<sup>161</sup>. Pomimo tego, że w TAW tłumacz może ingerować jedynie w warstwę werbalną tłumaczonych dialogów, proces przekładu nie jest operacją zachodzącą jedynie na poziomie językowym. Takie postrzeganie operacji tłumaczenia nie uwzględnia struktury tekstów audiowizualnych, w których sens komunikatu jest wynikiem współwystępowania różnych kodów semiotycznych. Transfer językowy musi przede wszystkim respektować informacje przekazywane za pomocą obrazu, a nowo powstały tekst tworzyć jednolitą całość z pozostałymi składnikami komunikatu. W przypadku tekstów audiowizualnych przekład polega zatem na przeniesieniu sensu całości komunikatu, a dekodowanie warstwy werbalnej stanowi jedynie część tego procesu.

Pogląd ten zyskuje coraz szersze grono zwolenników. Powtarzając za Pisarską i Tomaszkiwicz, można zatem stwierdzić, iż jeśli celem tłumaczenia jest umożliwienie odbiorcy zrozumienia sensu dzieła, to przekład audiowizualny jak najbardziej taką rolę spełnia i w pełni zasługuje na takie określenie<sup>162</sup>.

Stwierdzenie to można uznać za zbyt lakoniczne i ograniczające podstawowe rozumienie procesu przekładu. Może ono prowadzić do mylnego wniosku, że przekład intersemiotyczny, którego celem jest zapewnienie odbiorcy jedynie zrozumienia sensu dzieła, można równie dobrze nazwać streszczeniem lub recenzją<sup>163</sup>. Jest to uwaga słuszna, jednak ani tłumaczenia w formie napisów, pomimo znacznej kondensacji i redukcji tekstu, a już na pewno dubbingu mimo odstępstw na płaszczyźnie semantycznej, nie można uznać za streszczenie oryginalnego utworu. Streszczeniem byłoby bowiem przedstawienie w skrótovej formie fabuły filmowej, a przecież w przypadku obu form TAW proces przekładu nie sprowadza się jedynie to zrelacjo-

---

<sup>160</sup> Zob. J. Diaz Cintas: *Subtitling: The Long Journey to Academic Acknowledgement*. The Journal of Specialised Translation no.1, 2004, s. 1.

<sup>161</sup> Por. T. Tomaszkiwicz: *Tłumaczenie filmowe*. [W:] U. Dąmbska-Prokop (red.): *Mała encyklopedia przekładoznawstwa*. Częstochowa: Educator 2000, s. 247.

<sup>162</sup> Zob. A. Pisarska, T. Tomaszkiwicz: *Współczesne tendencje przekładoznawcze...*, s. 191-192.

<sup>163</sup> Na podstawie uwag prof. zw. dra hab. Piotra Stalmaszczyka.



nowania najważniejszych wydarzeń i punktów akcji. Należy zatem podkreślić, iż funkcją przekładu, również w tekstach audiowizualnych, jest odtworzenie sensu tekstu oryginalnego zakodowanego na różnych płaszczyznach utworu w języku odbiorcy docelowego oraz odtworzenie jego wartości artystycznej. Twierdzenie to koresponduje z wypowiedzianym przeszło pół wieku poglądem Hansa-Georga Gadamera, że celem tłumaczenia jest przede wszystkim przeniesienie sensu tekstu oryginalnego do realiów językowych i kulturowych odbiorcy translatu<sup>164</sup>. Dlatego też „przekład audiowizualny (...) z pewnością należy do sfery przekładoznawstwa nie jako zjawisko marginalne, ale jako odrębna dziedzina.”<sup>165</sup>, pomimo że sens komunikatu ulega znaczącym modyfikacjom i jest adaptowany do norm językowych i kulturowych systemu docelowego.

---

<sup>164</sup> H.-G. Gadamer: *Semantyka i hermeneutyka*. Tłum. K. Michalski [W:] *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*. Wyb. K. Michalski, M. Łukasiewicz. Warszawa 2000, s. 119-131. Pierwodruk w: *Kleine Schriften*, III.

<sup>165</sup> T. Tomaszewicz: *Tłumaczenie filmowe*. [W:] U. Dąmbska-Prokop (red.): *Mała encyklopedia przekładoznawstwa...*, s. 247.

## **ROZDZIAŁ II SPECYFIKA DUBBINGU FILMÓW ANIMOWANYCH**

Celem rozdziału drugiego jest przedstawienie specyficznych uwarunkowań dubbingu filmowego, które został zakwalifikowany jako rodzaj tłumaczenia specjalistycznego. W pierwszej części zawarto rozważania dotyczące natury filmów animowanych, sposobów realizacji, środków, konwencji oraz strategii narracyjnych, jakimi operuje i jakie są wykorzystywane do przekazania zamierzonych treści. Wyeksponowano również zależności zachodzące pomiędzy środkami wizualnymi i akustycznymi, zwracając uwagę na znaczenie synchronizacji pomiędzy tymi dwoma płaszczyznami oraz na fakt, że jej brak może być wykorzystywany jako środek do budowania min. efektów komicznych. W rozdziale omówiono również techniczne aspekty dubbingu filmowego: przedstawiono poszczególne etapy jego powstawania, zwrócono uwagę na specyficzne ograniczenia tej formy TAW, związane przede wszystkim z koniecznością synchronizacji, oraz wynikające z tego problemy natury zarówno technicznej jak i translatorskiej. Przedstawiono również zagadnienie synchronizacji w dubbingu filmowym z różnych perspektyw badawczych oraz omówiono szczegółowo jej poszczególne rodzaje, a także zwrócono uwagę na rzeczywiste jej znaczenie dla jakości dubbingowanego filmu oraz implikacje dla procesu tłumaczeniowego.

### **2.1. Fantastyczny świat filmu animowanego**

Film animowany to specyficzne medium, które ze względu na technikę realizacji oraz tworzywo, jakim się posługuje, rządzi się odmiennymi prawami niż film realizowany techniką fotograficzną. Technika realizacji oraz materiał wykorzystywany w produkcji filmów animowanych – rysunek, tworzywo plastyczne, ożywienie przedmiotów i postaci specjalnie stworzonych na potrzeby konkretnego obrazu filmowego – daje artyście szeroki wachlarz możliwości i właściwie nieograniczoną wolność w tworzeniu fabuły oraz doborze środków służących wyrażeniu zamierzonych treści. Język filmu animowanego oraz środki i konwencje, jakimi się posługuje, ściśle wiążą się ze specyfiką sposobu realizacji. Technika animacji tradycyjnej, a w jeszcze większym stopniu animacji komputerowej, pozwala na swobodną i nieograniczoną manipulację tworzywem, które może być dowolnie kształtowane w celu oddania nawet najbardziej nierzeczywistych zamysłów autora. Stąd też wynikają konwencje, środki estetyczne oraz techniki narracyjne charakterystyczne dla tego gatunku filmowego jednocześnie umożliwiające kreację bajkowych, fantastycznych, a często odrealnionych światów.

Specyfika filmu animowanego opiera się na prostym założeniu, że wszystko jest możliwe. Dzięki nieograniczonym możliwościom kształtowa-

nia i manipulowania materią w animowanym filmie nie obowiązują odwieczne prawa natury, własności fizyczne przedmiotów nie mają znaczenia, grawitacja działa wybiórczo, a czas i przestrzeń dają się dowolnie modelować. Filmy rysunkowe przepełniają nierzeczywiste i bajkowe postacie doświadczone nieprawdopodobnych zdarzeń i przeżywające niemożliwe w świecie fizycznym przygody. W zasadzie ignorują świat rzeczywisty oraz jego porządek zdarzeń, ale jak stwierdza Andrzej Kossakowski:

Ten pozorny brak logiki tworzy jednak własną logikę, zrozumiałą i przyjmowaną przez widza jako oczywistą. Animowany świat fikcji tworzy własne wewnętrzne prawdy, równie logiczne i konsekwentne, choć inne od tych realnych<sup>166</sup>.

Dlatego też fantastyczna rzeczywistość filmu animowanego, wolność i całkowity brak ograniczeń w kształtowaniu fabuły jest dla widza czymś zupełnie naturalnym – rozumie on odmienność i unikalność tego gatunku, a abstrakcyjność postaci i absurdalność zdarzeń nie jest zaskakująca, a raczej mile widziana.

Podstawową płaszczyzną komunikacyjną, jaką posługuje się film animowany, jest warstwa wizualna – film przemawia do widza przede wszystkim za pomocą obrazu. Kossakowski określa to mianem zespołu środków wizualnych, bowiem obraz to: kompozycja, wykorzystanie kolorów, zastosowanie światła i cienia, relacje pomiędzy tłem i poszczególnymi planami, wykorzystanie różnego rodzaju ujęć czy zmiana perspektywy. Jednak film animowany to nie sam obraz, ale również uzupełniający go dźwięk. Na warstwę akustyczną składają się muzyka, dialogi oraz efekty akustyczne. Kossakowski uważa, że i w tym przypadku obowiązują odmienne zasady niż w filmie fotograficznym, jako że przy nagrywaniu ścieżki dźwiękowej do filmu rysunkowego nie wykorzystuje się dźwięków realnych przedmiotów, a samo nagrywanie odbywa się post-synchronicznie. Autor zaznacza również, iż warstwa audytywna stanowi dopełnienie obrazu i spełnia funkcję ilustratorską oraz dekoracyjną, której celem jest „podkreślenie rytmu, akcentowanie elementów dramaturgicznych, podmalowanie nastroju”<sup>167</sup>.

Film operuje przede wszystkim środkami wizualnymi, jednakże formę, czyli „zespół środków użytych przez autora do przekazania swojej idei”<sup>168</sup> stanowi zarówno warstwa wizualna jak i dźwiękowa. Nie należy umniejszać znaczenia warstwy akustycznej, mimo iż to obraz wydaje się być podstawowym środkiem przekazu, bowiem dopiero obie warstwy stanowią integralną całość. Pozostają one w ścisłej współzależności: dźwięk i obraz uzupełniają się nawzajem, jedno bez drugiego jest niekompletne, razem

---

<sup>166</sup> A. Kossakowski: *Polski film animowany 1945-1974*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1977, s. 136.

<sup>167</sup> A. Kossakowski: *Polski film animowany 1945-1974...*, s. 147.

<sup>168</sup> A. Kossakowski: *Polski film animowany 1945-1974...*, s. 134.

tworzą bardziej spójny i nasycony przekaz. Oczywiście istnienie każdej warstwy z osobna jest możliwe i pozwala niejednokrotnie na odczytanie komunikatu, jednak jest on w pewnym sensie zubożony. Odpowiednio zintegrowane i dopasowane stanowią narzędzie służące do realizacji zaplanowanej przez twórców treści. Dźwięk dodaje pełni, podkreśla i akcentuje istotne momenty, buduje atmosferę i jest instrumentem wykorzystywanym do tworzenia pełnej gamy różnorodnych efektów. Synchronizacja pomiędzy warstwą akustyczną i wizualną ma niemałe znaczenie jako narzędzie do przekazania sensu i zamysłów autorów. Natomiast brak kongruencji pomiędzy tymi dwoma elementami jest szczególnie często wykorzystywany jako środek do budowania efektów komicznych. Dla przykładu przytoczmy za Paulem Wellsem scenę z filmu *Duck Amuck*. W scenie tej efekt komiczny powstaje, kiedy zmagający się z swoją zależnością od wszechmocnego animatora Duffy, grając na gitarze wydaje, ku swemu przerażeniu i uciesze widzów, dźwięki karabinu maszynowego, rogu i osła<sup>169</sup>.

Jak zaznaczono powyżej, dźwięk i obraz to elementy stanowiące formę – tworzywo służące przekazaniu pewnych treści. Natomiast treść, czyli przekaz zawarty w filmie, inaczej też zespół idei i sensów, wyrażony jest za pomocą środków, które określa się mianem strategii narracyjnych. Kossakowski, wśród podstawowych elementów narracyjnych filmu animowanego wymienia gag, który jest definiowany jako:

(...) nagła zmiana losu, lub rodzaj rozwiązania scenicznego, który dzięki niespodziewanej śmieszności wzmacnia komizm sytuacji<sup>170</sup>.

Oczywiście odnosi się to przede wszystkim do filmów rysunkowych o charakterze komediowym. Jednak, można zaryzykować stwierdzenie, że większość filmów animowanych przeznaczonych dla odbiorcy masowego i dziecięcego, które stanowią przedmiot zainteresowania niniejszej rozprawy, należy do gatunku filmów o charakterze rozrywkowym.

Gag w filmie rysunkowym zbudowany jest z reguły wokół konfliktu rozgrywającego się pomiędzy głównymi bohaterami, którego konsekwencją jest nieustannie trwający pościg obfitujący w zabawne wydarzenia. Komizm sytuacji często polega na zaskakującym odkryciu głównego bohatera, który zupełnie niespodziewanie spostrzega niebezpieczeństwo swego pozornie niewinnego położenia. Nagłe zwroty akcji, szaleńcze tempo, pościg, niespodziewane zmiany perspektywy, groteska, karykatura, celowa przesada

---

<sup>169</sup> Por. P. Wells: *Deconstructing the Cartoon: Duck Amuck* [W:] J. Nelmes (red.): *An Introduction to Film Studies*. New York: Routledge 2003, s. 218-220. Wells prowadzi bardzo ciekawą dekonstrukcję filmu animowanego na podstawie kreskówki autorstwa Chucka Jonesa z 1957, pt. *Duck Amuck*, w której wyjaśnia aspekty kompozycji filmu animowanego.

<sup>170</sup> D. Chevalier: *J'aime le Dessin anime*. Paris 1969, s. 246 [W:] A. Kossakowski *Polski film animowany 1945-1974 ...*, s. 136.

i wyolbrzymienie – to techniki, które należą do repertuaru środków narracyjnych filmu animowanego.

Naturalnie, nie wszystkie wymienione elementy znajdziemy w każdym filmie rysunkowym. Wydaje się, że powyższy opis odnosi się przede wszystkim do pewnej określonej kategorii filmów animowanych, do których należą na przykład kreskówki z serii *Tom i Jerry*, *Goofy*, *Road Runner* czy przygody *Kaczora Donalda*, w których spotykamy się z nagromadzeniem tychże elementów.

Wśród strategii narracyjnych charakterystycznych dla filmu animowanego wymienia się między innymi: metamorfozę, kondensację, synekdochę, symbolizm i metaforę, dźwięk oraz choreografię<sup>171</sup>. Stosowane pojedynczo bądź w kombinacji z innymi są narzędziem służącym budowaniu fabuły oraz sensu przekazu – co ważne operują zarówno na płaszczyźnie akustycznej jak i wizualnej.

## 2.2. Etapy dubbingu

Dubbing<sup>172</sup> jest drugą po napisach najbardziej rozpowszechnioną formą tłumaczenia tekstów audiowizualnych. Hassanpour definiuje dubbing jako:

The replacement of the dialogue and narration of the foreign or source language (SL) into the language of the viewing audience, the target language (TL)<sup>173</sup>.

Innymi słowy, jest to metoda transferu językowego polegająca na układaniu na dialogi w języku źródłowym głosów aktorów grających w języku docelowym przetłumaczone wcześniej kwestie.

---

<sup>171</sup> Por. P. Wells: *Understanding animation*. New York: Routledge 2002, s. 69.

<sup>172</sup> Rozróżnia się dwie formy dubbingu. *Dubbing intralingwalny* – w obrębie tego samego języka, który inaczej bywa nazywany *postsynchronizacją*. Polega on na nagrywaniu dialogów i ścieżki dźwiękowej w studio w celu zapewnienia jak najlepszej jakości dźwięku, już po nakręceniu materiału filmowego na etapie montażu i udźwiękowania. Inne określenia tej metody to: *looping*, *re-recording* i *electronic line replacement*. Drugi rodzaj to *dubbing interlingwalny*, czyli metoda transferu językowego, polegająca na tłumaczeniu dialogów oryginalnych i nagrywaniu ich w języku odbiorców docelowych. Czasami w odniesieniu do dubbingu interlingwalnego stosuje się oba terminy dubbing oraz post-synchronizacja, nie należy ich jednak ze sobą mylić. W niniejszej pracy termin *dubbing* używany jest w odniesieniu do metody transferu językowego, natomiast *postsynchronizacja* oznacza metodę udźwiękowania programu nakręconego w tym samym języku. Zob. A. Hassanpour: *Dubbing*. Museum of Broadcast Communications: <http://www.museum.tv/archives/etv/D/htmlD/dubbing/dubbing.htm>, z dnia 11.07.2006 r.

<sup>173</sup> A. Hassanpour: *Dubbing ...*, z dnia 11.07.2006 r.

Dubbing filmowy jest procesem złożonym, składającym się z wielu etapów i wymagającym sporego nakładu czasu oraz pracy. Jest również operacją zespołową, bowiem w procesie tworzenia ścieżki dźwiękowej do filmu z dubbingiem bierze udział nie jeden, ale kilku lub nawet kilkunastu specjalistów, począwszy od tłumacza, poprzez reżysera dźwięku, a na aktorach dubbingujących skończywszy. Końcowy produkt jest zatem dziełem wielu ludzi, a jakość tego tworu jest efektem pracy zespołowej. Zależy także od środków finansowych, które ma do dyspozycji producent.

Cały proces produkcji dubbingu można podzielić na trzy następujące etapy: fazę przygotowawczą, tłumaczenie oraz fazę nagrywania<sup>174</sup>.

W fazie przygotowawczej producent filmowy, stacja telewizyjna lub dystrybutor wybiera film, który ma zostać przetłumaczony i zdubbingowany. W Polsce do dubbingu wybierane są przede wszystkim filmy, w których ważne są dialogi lub filmy animowane, fabularne i inne produkcje przeznaczone przede wszystkim dla dzieci<sup>175</sup>.

Na tym etapie producent polskiej wersji wybiera również studio dubbingujące, kierując się renomą i profesjonalizmem danej firmy, ale bardzo często wybór ten uzależniony jest od środków finansowych przeznaczonych na realizację całego przedsięwzięcia.

Producent polskiej wersji językowej otrzymuje od producenta oryginalnego programu i przesyła do studia dubbingującego kopię oryginalnego produktu. Kopii tej towarzyszy tzw. taśma IT (*international tape*), która zwiera jedynie ścieżkę dźwiękową i muzyczną bez dialogów. W procesie produkcji nagrywa się tylko dialogi, które są następnie montowane ze ścieżką dźwiękową znajdującą się na taśmie IT. Nie ma natomiast konieczności ponownego nagrywania efektów dźwiękowych i muzyki, co znacznie usprawnia cały proces.

Taśmie z oryginalnym produktem (zwanej *master copy*), przesyłanej do studia dubbingującego, towarzyszy również z reguły scenariusz w wersji oryginalnej, który ma stanowić materiał pomocniczy dla tłumacza. Scenariusz często zawiera dodatkowe instrukcje dotyczące, na przykład, metody tłumaczenia piosenek bądź napisów pojawiających się w wersji oryginalnej. Istotne jest, aby scenariusz towarzyszący taśmie głównej był wersją stworzoną już po nagraniu całego filmu i ścieżki dźwiękowej. Wielu badaczy,

---

<sup>174</sup> Proces i poszczególne fazy dubbingu opisano w oparciu o następujące źródła: *Etapy dubbingu* [http://dubbing.pl/index.php?option=com\\_content&task=view&id=13&Itemid=27](http://dubbing.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=13&Itemid=27), z dnia 10.07.2006 r.; X. Martinez: *Film dubbing. Its process and translation...*, s. 3-8; G-M. Luyken, et al. *Overcoming Language Barriers in Television...*, s. 71-80; G. Wojtowicz, K. Spór: *Dubbing, czyli sztuka trafiania w kłapy*. [http://dialogista.info/readarticle.php?article\\_id=1](http://dialogista.info/readarticle.php?article_id=1), z dnia 10.07.2006 r.; *Przygotowanie i opracowanie dialogów*. [http://dubbing.pl/index.php?option=com\\_content&task=view&id=14&Itemid=28](http://dubbing.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=14&Itemid=28), z dnia 10.07.2006 r.

<sup>175</sup> Por. *Etapy dubbingu...*, z dnia 10.07.2006 r.

między innymi Luyken<sup>176</sup> oraz Dries<sup>177</sup>, zwraca uwagę, iż niemałym utrudnieniem w procesie dubbingowania jest fakt, że tłumacz często otrzymuje wersję, która powstała przed ostatecznym zmontowaniem filmu (ang. *pre-production copy*), różniącą się znacznie od tego, co zawiera wersja ostateczna (ang. *postproduction copy*). Zmusza to tłumacza do wykonania dodatkowej pracy i odtworzenia niekompletnych dialogów ze słuchu, co jest nie tylko zajęciem praco- i czasochłonnym, ale również stwarzającym możliwość popełnienia błędu. Skrajnym przypadkiem jest sytuacja, kiedy tłumacz w ogóle nie ma dostępu do listy dialogowej i jest zmuszony do pracy wyłącznie w oparciu o materiał filmowy.

W tej fazie przeprowadza się również casting, czyli konkurs mający na celu skompletowanie obsady aktorskiej odpowiedniej do danego filmu. Zadanie to należy do reżysera, który wykorzystując kasetę castingową dostarczoną przez producenta filmu odpowiedzialny jest za dobranie aktorów, których głosy będą jak najbardziej zbliżone do brzmienia oryginalnych wykonawców (znaczenie ma barwa i dynamika głosu, temperament postaci). Kaseeta z materiałem castingowym zawiera często najtrudniejsze do zdubbingowania momenty z całego filmu. Proponowani aktorzy nagrywają wymagany materiał, który następnie odsyłany jest do producenta. Mimo, iż osobą odpowiedzialną za poszukiwanie odpowiednich do danej roli głosów jest reżyser, ostateczna decyzja akceptująca wybór aktorów należy do producenta filmu<sup>178</sup>.

Drugi etap to faza przygotowywania i opracowywania tłumaczenia, która składa się właściwie nie z jednego, ale z kilku powiązanych ze sobą kroków. Najpierw tłumacz przygotowuje tzw. surowe tłumaczenie, wykorzystując oryginalny film oraz dostarczoną przez producenta listę dialogową. To w tej fazie następuje wstępne dostosowanie dialogów do polskich realiów, aczkolwiek tłumaczenie, które powstaje, jest dalekie od wersji ostatecznej. Kolejnym krokiem jest opracowanie przetłumaczonego tekstu. Jak podaje autor polskiej strony poświęconej dubbingowi, na tym etapie dokonuje się wstępnej synchronizacji, która polega na dopasowaniu przetłumaczonego tekstu do ruchu ust aktorów<sup>179</sup>. Zadanie to należy do dialogisty (ang. *dialogue writer*), który niejednokrotnie jest również tłumaczem.

W fazie opracowywania dialogów do dubbingu, którą Grzegorz Wojtowicz oraz Krzysztof Spór dowcipnie określili jako „sztukę trafiania w kłapy”<sup>180</sup>, dialogista dokonuje synchronizacji nowego tekstu z obrazem w kilku

---

<sup>176</sup> Zob. G.-M. Luyken, et al.: *Overcoming Language Barriers in Television...*, s. 50-52; s. 73.

<sup>177</sup> Zob. J. Dries: *Dubbing and Subtitling...*, s. 22-23.

<sup>178</sup> Por. G. Wojtowicz, K. Spór: *Dubbing, czyli sztuka trafiania w kłapy, ...*, z dnia 10.07.2006 r.

<sup>179</sup> Zob. *Przygotowanie i opracowanie dialogów...*, z dnia 10.07.2006 r.

<sup>180</sup> G. Wojtowicz, K. Spór: *Dubbing, czyli sztuka trafiania w kłapy...*, z dnia 10.07.2006 r.

płaszczyznach. Przede wszystkim długość tłumaczenia musi zgadzać się z tekstem oryginalnym. W rozmowie z autorami artykułu Katarzyna Wojsz, autorka polskich dialogów do filmu *Grinch – Świąt nie będzie* – stwierdza, że „długość to drobiazg”<sup>181</sup>. O wiele trudniejszym zadaniem jest dopasowanie polskiego tekstu do ruchu warg aktorów pojawiających się na ekranie. Szczególną wagę przywiązuje się do synchronizacji w momentach występowania spółgłosek wargowych, samogłosek zamkniętych i otwartych. Poza tym dialogista musi zadbać o zgranie dialogów z rytmem i intonacją wypowiedzi oryginalnych oraz gestami i mimiką postaci.

Kiedy tłumaczenie jest już gotowe, adiustatorzy dokonują jego korekty. Etap tłumaczenia i opracowywania dialogów ma ogromne znaczenie dla jakości ostatecznego produktu, bowiem jak czytamy w wyżej wspomnianym artykule:

Tekst jest prawdopodobnie najistotniejszym elementem dubbingu. Stanowi surowiec, z którego pozostali mogą ulepić albo znakomity dubbing, albo dubbing fatalny - jeśli tekstu nie daje się zagrać lub dobrze ustawić i trzeba w studiu poprawiać każdą kwestię<sup>182</sup>.

Trzeci etap – nagrywania – rozpoczyna się od przygotowania przetłumaczonego i zsynchronizowanego tekstu, który dzielony jest na krótkie fragmenty, tzw. sklejki (ang. *takes*), zawierające określoną ilość linijek tekstu. Dodatkowo, w celu usprawnienia procesu nagrywania oraz ułatwienia poruszania się po filmie, wprowadza się do komputera kody czasowe (ang. *TCR - Time Code Record*), które pojawiają się na ekranie i wyznaczają początek i koniec każdego fragmentu czy kwestii wypowiedzianej przez aktora.

Sesje nagraniowe trwają przeważnie kilka tygodni i planowane są w taki sposób, aby do minimum ograniczyć czas i koszty. Dlatego też aktorzy dubbingujący nagrywają zwykle w pojedynkę, rzadziej w kilka osób. W nagraniach bierze udział reżyser, a czasami również przedstawiciel zlecającego bądź producenta filmu, który nadzoruje i wprowadza do nagrań poprawki zgodne z wytycznymi producenta. Reżyser dubbingu czuwa nad odpowiednią interpretacją i jakością wykonania całego przedsięwzięcia. Odpowiedzialny jest również za zrealizowanie wszystkich fragmentów materiału oraz korektę ewentualnych błędów i niedociągnięć zarówno w tłumaczeniu, synchronizacji tekstu z obrazem, jak i wykonaniu aktorskim.

Po ukończeniu nagrania i sprawdzeniu czy zrealizowano cały materiał, można przystąpić do montażu ostatecznej wersji: złożeniu nagranych w polskiej wersji dialogów z oryginalną ścieżką dźwiękową zawierającą muzykę oraz efekty dźwiękowe. Jak dowiadujemy się od autorów wspomnianego artykułu, w Polsce nie powstało jeszcze studio spełniające wysokie

---

<sup>181</sup> G. Wojtowicz, K. Spór: *Dubbing, czyli sztuka trafiania w kłapy...*, z dnia 10.07.2006 r.

<sup>182</sup> G. Wojtowicz, K. Spór: *Dubbing, czyli sztuka trafiania w kłapy...*, z dnia 11.07.2006 r.



standardy jakości i dlatego ostatecznego montażu polskiej wersji językowej dokonuje się w zagranicznych studiach<sup>183</sup>.

Na zakończenie warto zwrócić uwagę na to, co dzieje się z tekstem w trakcie realizacji nowej wersji językowej. Ponieważ dubbing jest procesem składającym się z wielu etapów, w który zaangażowanych jest wielu specjalistów mających wpływ na materiał językowy, pierwotny tekst tłumaczenia ulega wielokrotnym modyfikacjom. Dialogi poddawane są przeróbkom niemal na każdym etapie produkcji. Najpierw tekstem manipuluje tłumacz-dialogista, który dostosowuje tekst do realiów danego kraju i języka. Kolejne zmiany wprowadzane są w fazie synchronizacji, kiedy tekst niejednokrotnie ulega skróceniu (lub wydłużeniu), w celu dopasowania go do długości trwania oryginalnych wypowiedzi – wtedy część informacji może ulec utraceniu lub redukcji. W fazie podziału tekstu na poszczególne sklejki osoba, która przygotowuje materiał, ma również możliwość dokonania poprawek (jeśli oczywiście zna język docelowy w dostatecznym stopniu) i wykrycia błędów językowych oraz momentów, które zostały opuszczone przez tłumacza lub źle dopasowane w fazie synchronizacji. Ostateczne modyfikacje wprowadzane są w trakcie sesji nagraniowej, kiedy reżyser ma możliwość poprawienia wcześniej przeoczonych błędów w synchronizacji lub tłumaczeniu. Wiele zmian wprowadzanych jest przez samych aktorów, którzy improwizują w trakcie nagrania, proponując swoje rozwiązania bardziej problematycznych fragmentów<sup>184</sup>.

### 2.3. Ograniczenia w dubbingu

Ograniczenia w TAW uwarunkowane są specyfiką medium audiowizualnego oraz rodzajem stosowanego tłumaczenia. Można je podzielić na ograniczenia techniczne (związane z formą tłumaczenia) oraz ograniczenia będące wynikiem specyficznej kompozycji tekstów audiowizualnych. Do tych pierwszych zalicza się limit czasu i miejsca; drugi rodzaj ograniczeń wymaga wzięcia pod uwagę polisemiotycznej kompozycji tekstu i relacji zachodzących pomiędzy poszczególnymi komponentami produktu audiowizualnego<sup>185</sup>. Chodzi tutaj o relacje zachodzące pomiędzy elementami werbalnymi, niewerbalnymi i wizualnymi komunikatu oraz ich wpływ na decyzje translatorskie. Wszystkie rodzaje ograniczeń mają wpływ na proces

---

<sup>183</sup> Zob. G. Wojtowicz, K. Spór: *Dubbing, czyli sztuka trafiania w kłapy...*, z dnia 12.07.2006 r.

<sup>184</sup> Por. X. Martinez: *Film dubbing. Its process and translation...*, s. 5-7.

<sup>185</sup> Gottlieb używa w stosunku do ograniczeń technicznych w napisach określenia ograniczenia formalne, ograniczenia wpływające ze struktury tekstów audiowizualnych nazywa ograniczeniami tekstualnymi. Terminy te można również zastosować w odniesieniu do dubbingu. Por. H. Gottlieb: *Subtitling – a New University Discipline*. [W:] C. Dollerup (red.): *Teaching Translation and Interpreting 2*. Amsterdam: John Benjamins 1992, s. 161-170.

tłumaczenia, tekst translatu oraz decyzje translatorskie podejmowane przez tłumacza w stosunku do całego tekstu jak i poszczególnych problemów. W dubbingu ograniczenia techniczne koncentrują się wokół synchronizacji, która występuje w kilku formach. Oprócz tego poważne ograniczenie mogą stanowić koszty produkcji, które ze względu na złożoność operacji oraz liczbę specjalistów zaangażowanych w ten proces są znacznie wyższe niż w innych formach TAW. Luyken podaje, że koszty dubbingu są wyższe od tłumaczenia w formie napisów o około piętnaście razy<sup>186</sup>. Obejmują one wydatki na: zatrudnienie odpowiedniego zespołu aktorów (im sławniejsi, tym oczywiście drożsi), reżysera, specjalistów techników, tłumaczenie i adaptację, sprzęt oraz materiały. W przypadku filmów fabularnych czynnikiem podwyższającym koszty produkcji może być również fakt, iż widzowie są przyzwyczajeni do głosów zawsze tych samych aktorów dubbingujących (np. w Niemczech, gdzie prawie każdy ze znanych aktorów amerykańskich ma swoje „dubbingowe”, równie sławne, alter ego). Konieczność angażowania tej samej osoby na pewno znacznie zwiększa koszty. W polskim dubbingu filmów animowanych również zatrudnia się znanych artystów, a wraz z pojawianiem się następnych części jednego filmu (np. *Shrek*, *Epoka Lodowcowa*), w których występuje ten sam bohater (np. Shrek – Zbigniew Zamachowski, Osioł – Jerzy Stuhr, leniwiec Sid, Oskar z filmu *Rybki z ferajny* – Cezary Pazura) rośnie nie tylko ich popularność, ale także gaża.

### **2.3.1. Synchronizacja w dubbingu**

#### **2.3.1.1. Synchronizacja z różnych perspektyw badawczych**

Synchronizacja w dubbingu postrzegana jest jako najpoważniejsze ograniczenie w procesie przekładu i jednocześnie najbardziej charakterystyczna cecha tego rodzaju tłumaczenia. Problematyka synchronizacji zawsze wzbudzała spore zainteresowanie wśród badaczy i doczekała się wielu publikacji analizujących problem z różnych perspektyw. Ponieważ jest to zagadnienie kluczowe dla dubbingu, warto przyjrzeć się poszczególnym punktom widzenia oraz aspektom, które uważano za najistotniejsze. W artykule poświęconym omówieniu kwestii synchronizacji w dubbingu Chaume przedstawia w zarysie najważniejsze perspektywy, z których badano tę problematykę<sup>187</sup>. Poszczególne punkty widzenia i sposoby analizowania tego zagadnienia są o tyle ważne, że pokazują, w jaki sposób zmieniało się podejście do synchronizacji oraz rozumienie jej znaczenia w procesie tworzenia jakościowego przekładu i dubbingu.

---

<sup>186</sup> Zob. G.-M. Luyken, et al.: *Overcoming Language Barriers in Television...*, s. 105.

<sup>187</sup> Poniższe krótkie charakterystyki poszczególnych ujęć problematyki synchronizacji opierają się na artykule Chaume. Zob. F. Chaume: *Synchronization in Dubbing...*, s. 35-52.

Z profesjonalnego punktu widzenia, synchronizacja obrazu z dubbingiem jest kwestią priorytetową, określającą jakość tłumaczenia i samego filmu. Dobra synchronizacja to taka, która sprawia, iż tłumaczenie jest niezauważalne, a widz ma wrażenie oglądania programu powstałego w jego własnym języku. Innymi słowy, tłumaczenie i synchronizacja tekstu z obrazem musi być na takim poziomie, aby odbiorcy wydawało się, iż aktorzy rzeczywiście wypowiadają nagrane kwestie. Profesjonalne podejście różni dwa rodzaje synchronizacji: z ruchem ust postaci oraz długością trwania poszczególnych kwestii.

Z perspektywy funkcjonalnej (reprezentowanej w pracach Fodora<sup>188</sup>, Mayorala, Kelly i Gallardo<sup>189</sup>), synchronizacja jest narzędziem służącym do realizacji funkcji przekładu. Chaume stwierdza, iż jeśli zadaniem tekstu audiowizualnego jest zapewnienie rozrywki odbiorcom, to rola synchronizacji w dubbingu polega na tym, aby umożliwić tłumaczeniu wywołanie tego samego efektu: rozbawienia odbiorcy. Zatem synchronizacja obrazu z dubbingiem musi być zrealizowana na takim poziomie, aby nie rozpraszać widza i zapewnić mu maksymalny komfort w odbiorze.

Podejście wielosystemowe (reprezentowane m.in. przez Karamitroglou<sup>190</sup>) charakteryzuje się przesunięciem punktu ważności z funkcji, jaką spełnia tłumaczenie na normy i konwencje obowiązujące w tej specyficznej dziedzinie przekładu w kulturze docelowej. Synchronizacja w dubbingu filmowym analizowana jest jako norma tłumaczeniowa charakterystyczna dla danego języka i kultury. Zdaniem badaczy, synchronizacja z różnych powodów (historycznych, społecznych, politycznych lub ekonomicznych) dąży przede wszystkim w kierunku naturalizacji produktu pochodzącego z odmiennego kręgu kulturowego – czyli „oswojenia i udomowienia” tekstu powstałego w obcym języku i kulturze. Celem takiej strategii jest ukrycie ingerencji tłumacza oraz samego aktu tłumaczenia, a przede wszystkim faktu, że produkt powstał w innym języku i kulturze. Naturalizacja obcego produktu jest określana jako przeważająca tendencja w tym rodzaju tłumaczenia, a jej najistotniejszym elementem jest wizualna synchronizacja tekstu z obrazem (która obejmuje synchronizację ruchu ust, długości trwania wypowiedzi oraz gestów i mimiki)<sup>191</sup>. To podejście ma charakter przede wszystkim deskryptywny, mający na celu zbadanie i opisanie stanu rzeczy w tej dziedzinie i zwrócenie uwagi na to, jakie konwencje i prawidłowości rządzą tym rodzajem tłumaczenia audiowizualnego w poszczególnych krajach.

---

<sup>188</sup> Zob. I. Fodor: *Film Dubbing...*

<sup>189</sup> Zob. R. Mayorala, D. Kelly, N. Gallardo: *Concept of Constrained Translation. Non-linguistic Perspectives of Translation...*

<sup>190</sup> Zob. F. Karamitroglou: *Towards a Methodology for the Investigation of Norms in Audiovisual Translation...*

<sup>191</sup> Por. O. Goris: *The Question of French Dubbing. Towards a Frame for Systematic Investigation*. *Target* 5 (2), 1993, s. 169-190.

Kolejnym sposobem ustosunkowania się do problematyki synchronizacji jest analiza z kinematograficznego punktu widzenia (reprezentowanym w pracach takich badaczy jak np. Chaume<sup>192</sup>). W teorii filmu termin synchronizacji jest tożsamy z postsynchronizacją i odnosi się do nagrywania dialogów w studio już po nakręceniu materiału filmowego. Ponowne nagrywanie dialogów w studio odbywa się na etapie postprodukcyjnym – etapie montażu i udźwiękowienia – i ma na celu zapewnienie wysokiej jakości odbioru dialogów, bez zakłóceń powstających przy rejestracji dźwięku w naturalnej scenerii. Z kinematograficznego punktu widzenia najważniejszym aspektem postsynchronizacji jest nagrywanie dialogów w studio, w warunkach pozwalających na osiągnięcie wysokiej jakości dźwięku, już po nakręceniu wszystkich scen.

Proces postsynchronizacji wymaga oczywiście dopasowania dźwięków do ruchu ust aktorów na ekranie oraz odegrania przez aktorów nagrywanych kwestii. Z perspektywy teorii filmu termin ten jest zarówno procesem *intra-* jak i *interlingwalnym*. Postsynchronizacja w innym języku niż ten, w którym nagrano dialogi oryginalne (czyli dubbing), jest postrzegana jako wariant procesu podstawowego. Jak zauważa Chaume, niezależnie od tego czy jest to dubbing *intra-* czy *interlingwalny*, w procesie synchronizacji uwagę zwraca się na odpowiednie dopasowanie dźwięków do trzech aspektów warstwy wizualnej, o których była mowa powyżej: ruchu ust, ruchów ciała i mimiki oraz długości trwania wypowiedzianych kwestii<sup>193</sup>.

Kinematograficzne spojrzenie na wymóg synchronizacji koncentruje się zatem na stronie technicznej procesu, podkreślając konieczność dopasowania różnych elementów warstwy dźwiękowej i wizualnej. Kwestia językowa i związane z nią ograniczenia pozostają na dalszym planie. Zdaniem Chaume, synchronizacja postrzegana jest jako jeden ze składników języka filmowego, który jest skomponowany z wielu kodów<sup>194</sup> tworzących kanały akustyczny i wizualny. Synchronizacja jest zatem jednym z wielu elementów budujących komunikat i tworzących kompletny przekaz. Z tej perspektywy znaczenie synchronizacji, w procesie tworzenia produktu audiowizualnego czy też tłumaczenia metodą dubbingu, jest fundamentalne – tak jak i innych kodów składających się na poszczególne kanały komunikacyjne – synchronizacja jest elementem większej całości i spełnienie tego kryterium na odpowiednim poziomie jest konieczne dla prawidłowej transmisji i odbioru<sup>195</sup>.

---

<sup>192</sup> Zob. F. Chaume: *Doblatge i subtitulació per la TV...*

<sup>193</sup> Zob. F. Chaume: *Synchronization in Dubbing...*, s. 40-41.

<sup>194</sup> Kanał akustyczny obejmuje następujące kody: językowy i parajęzykowy, muzyczny, dźwiękowe efekty specjalne oraz aranżację; kanał wizualny to: kod ikonograficzny, fotograficzny, graficzny, plan zdjęciowy, montaż, kody ruchowe. Zob. F. Chaume: *Synchronization in Dubbing...*, s. 42.

<sup>195</sup> Zob. F. Chaume: *Synchronization in Dubbing...*, s. 41-42.

### 2.3.1.2. Rodzaje synchronizacji

Z perspektywy translologicznej proces synchronizacji polega na nagrywaniu w języku docelowym tłumaczenia dialogów oryginalnych w taki sposób, aby możliwie najdoskonalej i najwierniej dopasować nowy tekst do ruchu ust i gestów postaci. Proces ten definiowano na różne sposoby zwracając uwagę przede wszystkim na konieczność synchronizacji z ruchem ust, a pomijając inne warunki. Definicja zaproponowana przez Chaume w związku sposób określa, czym jest synchronizacja:

Synchronization is one of the features of translation for dubbing, which consists of matching the target language translation and the articulatory and body movements of the screen actors and actresses, as well a matching the utterances and pauses in the translation and those of the source text<sup>196</sup>.

Z powyższej definicji wynika, iż w procesie dubbingu można wyodrębnić trzy rodzaje synchronizacji:

1. *synchronizacja fonetyczna* (ang. *lip-synchronisation*) – synchronizacja z ruchem ust postaci;
2. *synchronizacja kinetyczna* – synchronizacja z ruchem ciała postaci;
3. *synchronizacja czasowa* – zwana inaczej izochronią (ang. *isochrony*) – synchronizacja długości kwestii oryginalnych z nagrywanym dubbingiem<sup>197</sup>.

W innych pracach wymienia się również synchronizację semantycznej zawartości warstwy werbalnej i warstwy wizualnej oraz synchronizację pomiędzy głosem i osobowością aktorów dubbingujących a postaciami widocznymi na ekranie<sup>198</sup>. Te dwa rodzaje określane są jako *synchronia zawartości* oraz *synchronia osobowości*<sup>199</sup>. Zdaniem Chaume nie są to jednak rodzaje synchronizacji, bowiem pierwsza z nich odnosi się właściwie do natury relacji semantycznych pomiędzy tekstem translatu i obrazem. Druga nie leży w gestii tłumacza, który nie ma wpływu na dobór obsady i wobec tego nie ma znaczenia dla samego procesu tłumaczenia<sup>200</sup>.

Wszystkie wymienione powyżej rodzaje synchronizacji mają istotny wpływ na jakość produktu, który trafia do odbiorców. Rzeczywiście, tak jak twierdzi Chaume, synchronizacja głosu z ekranową osobowością postaci

---

<sup>196</sup> F. Chaume: *Synchronization in Dubbing...*, s. 43.

<sup>197</sup> Por. F. Chaume: *Synchronization in Dubbing...*, s. 43.

<sup>198</sup> Chodzi o tzw. *voice personality*, czyli dopasowanie brzmienia głosu do osobowości aktora odgrywającego translata, a przede wszystkim jego wieku i płci. Znaczenie ma też budowa ciała, pochodzenie etniczne, klasa społeczna oraz osobowość aktora dubbingującego, co odzwierciedla się według badaczy w sposobie mówienia, brzmieniu i intonacji głosu. Por. I. Fodor: *Film Dubbing...*, s. 9.

<sup>199</sup> Por. R. Mayoral, D. Kelly, N. Gallardo: *Concept of Constrained Translation...*, s. 359.

<sup>200</sup> Zob. F. Chaume: *Synchronization in Dubbing...*, s. 45.

znajduje się poza sferą zainteresowań i wpływów tłumacza i jako taka nie ma istotnego znaczenia dla procesu translacyjnego. Jest to rodzaj synchronizacji, która nie jest związana z technicznym aspektem procesu dubbingu ani specyficzną kompozycją tekstu audiowizualnego. W argumentacji Chaume brakuje właśnie tego rozróżnienia, które pozwalałoby na uzasadnione wykluczenie dwóch ostatnich typów. Biorąc pod uwagę wspomniane wcześniej rodzaje ograniczeń (techniczne – *formalne* i związane ze specyfiką tekstu audiowizualnego – *tekstualne*) można wyodrębnić dwie główne kategorie synchronizacji. Do pierwszej z nich, którą można określić jako kategorię techniczną, należą *synchronizacja fonetyczna, czasowa oraz kinetyczna*. Drugą stanowić będzie *synchronizacja zawartości* wymagająca uwzględnienia polisemiotycznej kompozycji tekstu oraz relacji pomiędzy elementami werbalnymi, niewerbalnymi i wizualnymi. Synchronizacja głosu i osobowości postaci nie ma związku ani z aspektem technicznym ani tekstualnym i dlatego jej wyłączenie z tych dwóch kategorii można uznać za uzasadnione. Nie oznacza to jednak, iż taki rodzaj nie istnieje lub nie ma znaczenia dla ostatecznego efektu i jakości produktu – odpowiedni dobór aktorów dubbingujących może stanowić o finansowym sukcesie lub porażce filmu. Może również wpływać na stosowane przez tłumacza rozwiązania tak jak w przypadku dialogów tytułowego *Shreka* w wykonaniu Jerzego Stuhra (zob. rozdział 4.2.4.).

W dubbingu można, zatem wyodrębnić trzy rodzaje ograniczeń:

1. związane z rodzajem medium (film, program telewizyjny wykorzystujący kanał wizualny i akustyczny),
2. ograniczenia techniczne – różne rodzaje synchronizacji,
3. ograniczenie semiotycznej kompozycji tekstu – synchronizacja zawartości<sup>201</sup>.

### **2.3.1.3. Znaczenie synchronizacji w dubbingowanym filmie animowanym**

Wśród autorów prac opublikowanych w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych panowało przekonanie, iż wymóg synchronizacji jest ograniczeniem nadrzędnym, a doskonale dopasowanie dźwięków do ruchu ust postaci jest warunkiem osiągnięcia efektu jak największej naturalności i autentyczności<sup>202</sup>. W nowszych badaniach przeważa natomiast pogląd, iż

---

<sup>201</sup> Por. F. Chaume: *Textual Constraints and the Translator's Creativity...*, s. 21.

<sup>202</sup> Mowa o opracowaniu autorstwa Fodora, który rozwija w niej koncepcję fonetyki wizualnej (*visual phonetics*) mającej na celu zbadanie i przedstawienie zależności pomiędzy artykulacyjnym ułożeniem warg postaci widocznych na ekranie, a dźwiękami, które tłumacz powinien wybierać w celu jak najdoskonalszego dopasowania ich do ruchu warg i stworzenia jak najbardziej rzeczywistego efektu. Praca Fodora jest bardzo szczegółowa i drobiazgowo analizuje poszczególne

jakkolwiek wymagania techniczne stanowią znaczne ograniczenie w procesie translacyjnym, nie należy ich również wyolbrzymiać, ponieważ nie jest to wymóg tak restrykcyjny, jak dotąd uważano<sup>203</sup>. Podstawowym argumentem jest stwierdzenie, że perfekcyjna synchronizacja nie zawsze jest konieczna<sup>204</sup>.

Znaczenie synchronizacji w procesie dubbingu oraz poziom dokładności, konieczny dla osiągnięcia zadowalającego efektu, zależy od paru czynników i nie jest taki sam dla każdego produktu audiowizualnego.

Czynniki, które determinują stopień precyzji w realizacji i w konsekwencji znaczenie dokładności dubbingu dla jakości wersji ostatecznej to: rodzaj programu, sposób nakręcenia poszczególnych scen (liczba ujęć w zbliżeniu – ang. *close-ups* oraz scen, w których bohaterowie nie są widoczni bądź są odwrócenii od ekranu), widownia, dla której przeznaczony jest produkt końcowy, rodzaj medium (kino, telewizja, video, DVD) oraz normy dubbingowania obowiązujące w danym kraju.

Rodzaj programu określa również sposób jego realizacji. W przypadku produkcji audiowizualnych, w których pojawia się większa liczba ujęć w zbliżeniu lub półzbliżeniu, konieczność dopasowania dźwięków i ruchu ust będzie znacznie wyższa niż w filmie, gdzie takich ujęć jest mniej. W zależności od rodzaju programu sposób realizacji i kręcenia materiału filmowego będzie inny. Niektóre programy np. seriale telewizyjne, telenowele charakteryzują się większą ilością ujęć w zbliżeniu. Killborn zauważa, że w takich przypadkach silniejszy nacisk kładzie się na tłumaczenie zorientowane na przekazanie głównych wątków i ważnych punktów fabuły, niż na dokładne tłumaczenie poszczególnych zdań czy słów<sup>205</sup>. W ten sposób możliwe jest sprostanie wymogowi synchronizacji w zadowalającym stopniu i jednocześnie przetłumaczenie dialogów tak, aby zachować sens sytuacji. Luyken, jako pierwszy, postulował takie podejście do tłumaczenia, nazywa-

---

dźwięki i fonemy oraz ułożenie warg widoczne w różnych ujęciach pod różnymi kątami. Celem autora jest przedstawienie tych zależności, co ma ułatwić pracę zarówno tłumaczowi, reżyserowi dubbingującemu i aktorom, ale przede wszystkim zapewnić najwyższą jakość dubbingu. Poziom perfekcji, do której dąży Fodor, nie ma jednak wiele wspólnego z rzeczywistością, jako że warunki czasowo-finansowe nie pozwalają na tak drobiazgowość podejście. Ponadto w rzeczywistości doskonała synchronizacja nie jest zawsze konieczna, ponieważ tylko niektóre dźwięki w zbliżeniach i półzbliżeniach, bądź ujęciach pokazujących same usta mówiących postaci wymagają perfekcyjnego dopasowania. Zob. I. Fodor: *Film Dubbing...*, s. 9.

<sup>203</sup> Por. M. Baker, B. Hochel: *Dubbing*. [W:] M. Baker (red.): *Routledge Encyclopedia of Translation Studies...*, s. 74-76.

<sup>204</sup> Por. T. Herbst: *Dubbing and the Dubbed Text...*, s. 293-294.

<sup>205</sup> Zob. R. Killborn: *"They don't speak proper English"...*, s. 424-425.

jąc je pragmatycznym i zorientowanym na fabułę, argumentując, iż dzięki temu możliwe jest osiągnięcie lepszej jakości tekstu i tłumaczenia<sup>206</sup>.

Synchronizacja nie jest priorytetem w programach dokumentalnych, popularnonaukowych oraz innych, których podstawową funkcją jest przekazanie informacji. Według Chaume, wyższa jakość dubbingu i lepsza synchronizacja mają większe znaczenie w filmach, serialach telewizyjnych i filmach animowanych, które charakteryzuje funkcja ekspresywna, czyli przekazywanie i wywoływanie emocji<sup>207</sup>.

Według Luykena stopień dokładności w synchronizacji fonetycznej, oprócz typu programu, zależy również od rodzaju medium<sup>208</sup>. W przypadku filmów kinowych wyświetlanych na dużym ekranie wymagana jest większa precyzja, niż w produkcjach telewizyjnych oglądanych na znacznie mniejszych ekranach. Powody są oczywiste: duży ekran kinowy jest mniej pobłażliwy dla ewentualnych niedociągnięć, ponieważ wszelkie szczegóły są lepiej zauważalne i przyciągają baczniejszą uwagę publiczności.

Nie bez znaczenia jest również rodzaj głosek wypowiedzianych przez widoczne na ekranie postaci. Ustalono, iż nie wszystkie dźwięki wymagają dokładnej synchronizacji. Większej precyzji wymagają momenty, w których usta aktorów są zamknięte, a więc w przypadku spółgłosek wargowych i półwargowych (np. b, p, m) oraz samogłosek otwartych<sup>209</sup>. Dopasowywanie wszystkich dźwięków do rodzaju otwarcia ust, jak sugeruje Fodor, nie ma sensu, ponieważ oprócz pozycji zamkniętych i otwartych widz nie jest w stanie dostrzec niuansów w otwarciu ust pomiędzy poszczególnymi głoskami. Ponadto, nie zawsze osoba mówiąca znajduje się w takiej pozycji, aby dokładne śledzenie ruchu poruszających się warg i dostrzeżenie niewielkich niedociągnięć było możliwe. Jeśli chodzi o izochronię, niewielkie opóźnienia w synchronizacji również pozostają przez widzów niezauważone. Herbst podaje, że przeprowadzone badania wykazały, iż opóźnienie (0,84 sekundy – 21 klatek) lub przyspieszenie (0,56 sekundy – 14 klatek) synchronizacji w dubbingu nie ma znaczenia dla jakości odbioru, a widzowie nie są w stanie tych subtelności wychwycić<sup>210</sup>. Pozwala to tłumaczowi na większą swobodę w doborze środków leksykalnych oraz na sprostanie wymogom stawianym przez wizualne elementy kompozycji.

Kolejnym czynnikiem jest rodzaj widowni, dla której przeznaczony jest dubbingowany program. Chaume jest zdania, iż widz dorosły ma większe wymagania i jest bardziej wyczulony na niedociągnięcia i niedoskonało-

---

<sup>206</sup> Zob. G.-M. Luyken, et al.: *Overcoming Language Barriers in Television...*, s. 162-163.

<sup>207</sup> Zob. F. Chaume: *Synchronization in Dubbing...*, s. 46.

<sup>208</sup> Zob. G.-M. Luyken, et al.: *Overcoming Language Barriers in Television...*, s. 138.

<sup>209</sup> Por. M. Baker, B. Hochel: *Dubbing*. [W:] M. Baker (red.): *Routledge Encyclopedia of Translation Studies...*, s. 74-76.

<sup>210</sup> Zob. T. Herbst: *Dubbing and the Dubbed Text...*, s. 293-294.



ści w synchronizacji niż widz dziecięcy. Dlatego uważa się, że dbałość o wysoki standard synchronizacji nie jest konieczna. Według hiszpańskiego badacza dzieci nie zauważają ewentualnych opóźnień w izochronii i nie zwracają uwagi na dokładne dopasowanie ruchu ust oraz dźwięków. Świadomość precyzyjnej synchronizacji wzrasta, według Chaume, wraz z wiekiem odbiorcy, aczkolwiek nie przytacza on wyników żadnych badań na poparcie swoich uwag. Chaume stwierdza jednak, że w programach dziecięcych kluczową rolę odgrywa synchronizacja kinetyczna. Postacie z dziecięcych kreskówek charakteryzuje duża ekspresywność – mimika oraz gesty są niezwykle istotne w komunikacji z małym odbiorcą i dlatego ważna jest dbałość o dokładne dopasowanie dźwięków do ruchów ciała<sup>211</sup>.

Istotny wpływ na jakość synchronizacji mają normy oraz tradycje w dubbingowaniu filmów i programów obowiązujące w danym kraju. Standardy dubbingu nie wszędzie są takie same. Dla przykładu Chaume podaje, iż Hiszpanie przywiązują większą wagę do dokładnego zgrania długości trwania oryginalnych i dubbingowanych kwestii niż Włosi, dla których izochronia w dubbingu nie jest kwestią priorytetową<sup>212</sup>. Dla widzów niemieckich liczy się przede wszystkim dokładność w synchronizacji fonetycznej, a Włosi zwracają uwagę na naturalność dialogów<sup>213</sup>. Analizowaniem norm w tłumaczeniu audiowizualnym zajmowali się między innymi wspomniani wcześniej Karamitroglou<sup>214</sup> (Grecja) oraz Goris<sup>215</sup> (Francja). Jeśli chodzi o normy obowiązujące w polskim dubbingu, to do tej pory nie powstało jeszcze żadne opracowanie poświęcone analizie tego zagadnienia i wszelkie spostrzeżenia bazują na własnych obserwacjach poczynionych w trakcie praktycznej analizy materiału filmowego.

Polski dubbing, jako relatywnie młoda metoda tłumaczenia filmów, musi sprostać wysokim wymaganiom stawianym przez polskich widzów. Rodzimy odbiorca, wychowany na filmach z napisami i dialogach odczytywanych przez lektora, jest bardzo nieufny i wymagający w stosunku do tej nowej formy. Dubbing polskich filmów musi spełniać wysokie standardy, aby pozyskać przychylność i akceptację widzów przyzwyczajonych do słuchania głosów oryginalnych aktorów i bezlitośnie wychwytyjących wszystkie wpadki i niedociągnięcia w castingu, realizacji dubbingu, a także tłumaczeniu. Dowodem są liczne fora internetowe, na których widzowie nie szczędzą słów krytyki. Jednak doskonale pod względem technicznym zrealizowany dubbing, jak i dobry jakościowo przekład (dowcipny, zabawny, do-

---

<sup>211</sup> Zob. F. Chaume: *Synchronization in Dubbing...*, s. 46-47.

<sup>212</sup> Zob. F. Chaume: *Synchronization in Dubbing...*, s. 47.

<sup>213</sup> Por. T. Herbst: *Dubbing and the Dubbed Text...*, s. 293.

<sup>214</sup> Zob. F. Karamitroglou: *Towards a Methodology for the Investigation of Norms in Audiovisual Translation...*

<sup>215</sup> Zob. O. Goris: *The Question of French Dubbing...*, s. 169-190.

stosowany do polskich realiów i zrozumiały dla polskiego odbiorcy) ma ogromną siłę przekonywania i pozyskiwania nowych zwolenników.

Jak zaznaczono wcześniej, nie wszystkie programy wymagają tej samej precyzji w synchronizacji i nagrywaniu przetłumaczonych dialogów. Jak wiadomo, w dubbingu rola i jakość synchronizacji uzależniona jest od rodzaju dubbingowanego programu, widowni, dla której jest on przeznaczony oraz obowiązujących norm i praktyk. Większość dubbingowanych w Polsce filmów to produkcje animowane adresowane głównie do dzieci.

Zarówno Kossakowski<sup>216</sup> jak i Chaume<sup>217</sup> zwracają uwagę na fakt, iż w filmach animowanych dokładna synchronizacja jest znacznie mniej ważna, niż w przypadku filmów fabularnych. Dzieje się tak dlatego, że film animowany operuje specyficznym materiałem, jakim jest rysunek, kukiełka lub tworzywo plastyczne, a postacie występujące w kreskówkach są tworamifikcyjnymi. Ponieważ bohaterowie filmów animowanych są postaciami nierzeczywistymi, to nie mogą artykułować rzeczywistych dźwięków, a ruchy ust widoczne na ekranie niekoniecznie odpowiadają prawdziwym głoskom. Chaume zauważa, iż animowane postacie właściwie nie mówią, a jedynie poruszają ustami w sposób zupełnie przypadkowy, nie wypowiadając żadnych słów. Z tego względu dokładniejsza synchronizacja w filmach animowanych ma jedynie znaczenie w zbliżeniach i ujęciach, w których postacie wypowiadają samogłoski otwarte<sup>218</sup>. Kossakowski wyraża podobny pogląd stwierdzając, iż dialogi w filmie animowanym nie muszą odpowiadać ruchom ust bohaterów, ponieważ oczywistym jest, że słyszane słowa pochodzą od aktora dubbingującego, nagrywającego swoją kwestię w studio, a nie od rysunkowego bohatera. Mimo tego stwierdzenia, Kossakowski przyznaje, iż dokładna synchronizacja jest możliwa, podając za przykład hiperrealistyczne filmy Disneya. Uważa jednak, że nie jest to warunek konieczny do zrealizowania dobrej jakości filmu animowanego<sup>219</sup>.

Potwierdzeniem powyższych opinii jest pogląd wyrażony przez wspomnianą wcześniej Katarzynę Wojsz, która w rozmowie z autorami artykułu poświęconego sztuce dubbingowania zauważa, że:

Pisanie dialogów do filmu aktorskiego jest nieco trudniejsze niż opracowanie ich do kreskówki. Ruchy ust postaci animowanych są zwykle mniej wyraźne, dzięki czemu łatwiej jest „trafić w kłapy”, czyli zsynchronizować z nimi tekst. Zresztą, jeśli film pokazywany jest na małym ekranie telewizora, ewentualne niedociągnięcia nie są tak widoczne jak w kinie<sup>220</sup>.

---

<sup>216</sup> Zob. A. Kossakowski: *Polski film animowany 1945-1974...*, s. 138.

<sup>217</sup> Zob. F. Chaume: *Synchronization in Dubbing...*, s. 46.

<sup>218</sup> Zob. F. Chaume: *Synchronization in Dubbing...*, s. 46.

<sup>219</sup> Zob. A. Kossakowski: *Polski film animowany 1945-1974...*, s. 138.

<sup>220</sup> G. Wojtowicz, K. Spór: *Dubbing, czyli sztuka trafiania w kłapy...*, z dnia 15.07.2006 r.

Biorąc pod uwagę typ odbiorcy oraz rodzaj programu można stwierdzić, że synchronizacja w filmach animowanych nie ma takiego znaczenia jak w filmach przeznaczonych dla widza dorosłego. Być może synchronizacja na tak wysokim poziomie jak w filmach fabularnych nie jest konieczna, nie należy jednak zapominać, iż programy dla dzieci są często oglądane również przez ich rodziców. Większość animowanych superprodukcji pojawiających się na ekranach polskich kin przeznaczonych jest dla szerokiego grona odbiorców w różnym przedziale wiekowym. Standardy realizacji z pewnością mogą odbiegać od tych obowiązujących w filmie fabularnym lub telenoweli. Jednak stwierdzenie, iż w filmach animowanych synchronizacja nie ma znaczenia lub nie jest konieczna, jest dużym błędem i świadczy o lekceważeniu odbiorcy. Widz dziecięcy potrafi być również bardzo wymagający i wyczulony na brak autentyzmu i naturalności. Ponadto, aby pozyskać zwolenników wśród polskich widzów, przyzwyczajonych do napisów i głosu lektora, nawet dubbing filmów animowanych musi spełniać bardzo wysokie standardy jakości. Filmy rysunkowe przeznaczone są nie tylko dla małych dzieci, ale bawią również ich rodziców, rodzeństwo i opiekunów.

### 2.3.2. Dubbing jako typ tekstu i typ tłumaczenia

Dialogi w filmie dubbingowanym stanowią specyficzny rodzaj tekstu, który jest „hybrydą”, łączącą elementy języka mówionego i pisanego. Po pierwsze, dialogi filmowe różnią się od spontanicznej konwersacji, bowiem są tekstem powstającym najpierw w formie pisemnej, tworzonej przez scenarzystę, a dopiero później odgrywane są przez aktorów, których zadaniem jest przedstawienie ich w jak najbardziej autentyczny i naturalny sposób. Po drugie, dialogi filmowe różnią się także od tekstu pisanego, ponieważ przeznaczone są do słuchania a nie do czytania i jako takie powinny stwarzać wrażenie naturalnego języka mówionego<sup>221</sup>. Należy zwrócić również uwagę, iż dialogi w filmie dubbingowanym zostają ponownie zakodowane najpierw w formie pisemnej we wstępnej fazie tłumaczenia, a następnie zostają przekształcone na język mówiony i odegrane przez aktorów dubbingujących.

Według Herbsta dialogi filmowe, teatralne oraz dubbingowane można umiejscowić pomiędzy językiem pisanim i mówionym. Autor wymienia trzy czynniki, które odróżniają język dialogów filmowych od innych tekstów. Należą do nich:

---

<sup>221</sup> Tekstom pisanim z przeznaczeniem do wygłoszenia na głos przed publicznością poświęcony jest artykuł Mary Snell-Hornby, w którym autorka analizuje na podstawie przykładów (np. przemówienie Churchilla) cechy charakterystyczne tego typu tekstów oraz problemy translatorskie związane ze zmianą medium z pisemnego na mówione. Zob. M. Snell-Hornby: *Written to be Spoken. The Audio-Medial Text in Translation*. [W:] A. Trosborg (red.): *Text Typology and Translation*. Amsterdam: John Benjamins 1997, s. 277-290.

1. kanał odbioru – teksty filmowe są przeznaczone do słuchania, a nie czytania,
2. stopień przygotowania – teksty dialogów filmowych są przygotowywane i planowane wcześniej, a więc różnią się od spontanicznej konwersacji i nieformalnych rozmów,
3. autentyczność komunikacji – rzeczywista komunikacja odbywa się na płaszczyźnie widz – autor filmu. Komunikacja pomiędzy bohaterami filmowymi nie jest autentyczna i spontaniczna<sup>222</sup>.

Herbst omawia te trzy kryteria przede wszystkim w odniesieniu do dubbingu. Istotne znaczenie ma uwaga, iż język filmowy ma zadanie stwarzać pozory języka mówionego, kiedy w rzeczywistości nim nie jest, ponieważ został wcześniej zaplanowany i zapisany. W konsekwencji nosi znamiona charakterystyczne dla języka pisanego, a więc nie jest autentyczny i istnieje wiele elementów odróżniających go od naturalnej i spontanicznej konwersacji<sup>223</sup>.

Wśród cech charakterystycznych dla języka mówionego, które obok semantycznej zawartości samych słów tworzą przekazywaną informację, znajdują się formy ściągnięte (*I've, aren't*, itd.), znaczniki dyskursu, elementy para- i ekstralingwistyczne (okrzyki, westchnięcia, dźwięki wyrażające różnorodne stany emocjonalne). Należą do nich także sposób mówienia, tempo, rytm, pauzy, intonacja, wahania, powtórzenia oraz emfaza<sup>224</sup>. Odtworzenie tych elementów w formie pisemnej nie jest proste i w konsekwencji wiele z nich ulega redukcji lub zanika całkowicie w procesie tłumaczenia.

Znaczenie ma również rejestr językowy. Dialogi powstające naturalnie charakteryzuje z reguły język potoczny, obfitujący w kolokwializmy. Stosowanie żywego języka w dialogach filmowych i dubbingu nadaje obrazowi filmowemu i jego tłumaczeniu autentyczności. Elementy charakterystyczne dla tekstu pisanego pojawiające się w dubbingowanych dialogach to z reguły zbyt formalne wyrażenia, słownictwo oraz struktury gramatyczne, które w formie mówionej brzmią nienaturalnie lub zbyt oficjalnie.

Nie pozostaje to bez znaczenia dla procesu i decyzji translatorskich. Ze względu na inne reguły rządzące dyskursem języka pisemnego niż mówionego, zachowanie cech charakterystycznych naturalnej konwersacji i jednocześnie czytelności dialogów jest utrudnione i zmusza tłumacza do kompromisów<sup>225</sup>.

<sup>222</sup> T. Herbst: *Dubbing and the Dubbed Text ...*, s. 293-294. [Tłum. I. S.]

<sup>223</sup> Zob. T. Herbst: *Dubbing and the Dubbed Text ...*, s. 293-294.

<sup>224</sup> „Emfaza – podkreślenie, wzmocnienie wyrazistości uczuciowej słowa, zdania; przesadna uczuciowość wypowiedzi; afektacja, patos.” W. Kopaliński: *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*. Pierwsze wydanie w Internecie, Warszawa: De Agostini Polska, hasło: emfaza.

<sup>225</sup> Por. R. Killborn: *“They don't speak proper English”...*, s. 427-428.

Dubbing jako rodzaj tłumaczenia różni się również od tłumaczenia pisemnego i ustnego. Po pierwsze, dotyczy zarówno warstwy werbalnej jak i wizualnej tekstu, czego tłumacz musi być nieustannie świadomy. Po drugie, w procesie tłumaczenia kilkakrotnie dochodzi do zamiany kanałów transmisyjnych, bowiem jak zaznaczono wcześniej, dialogi filmowe (jak również dubbing) powstają początkowo w formie pisemnej i dopiero później pojawiają się w formie mówionej, a więc następuje zmiana kanału transmisyjnego z werbalno-wizualnego na werbalno-akustyczny. Po trzecie, tłumaczony tekst łączy w sobie zarówno elementy specyficzne dla tekstów pisemnych jak i mówionych. Ze względu na złożoność tego procesu, wielokanałowość przekazu oraz specyficzne ograniczenia, które również wymagają specjalistycznego przygotowania i wyposażenia, dubbing oraz wszystkie pozostałe formy TAW uznawane są za typy tłumaczenia specjalistycznego.

#### 2.4. Dubbing w Polsce

Najbardziej rozpowszechnione w Polsce metody tłumaczenia filmów zagranicznych to tłumaczenie w formie napisów oraz lista dialogowa, zwana inaczej szeptanką lub wersją lektorską. Te dwie formy dominują na polskim rynku kinematograficznym i telewizyjnym, jak również należą do form tłumaczenia preferowanych przez polskich odbiorców. W telewizji większość filmów pokazywana jest z tłumaczeniem w formie listy dialogowej, gdzie jeden lektor odczytuje kwestie wypowiedziane przez wszystkich aktorów bez względu na ich płeć lub wiek (wersja lektorska). Ta metoda tłumaczenia jest specyficzna dla krajów Europy Wschodniej, między innymi używa się jej nadal w Polsce i Rosji. Filmy wyświetlane w polskich kinach są natomiast z reguły pokazywane z tłumaczeniem w formie napisów, które również na dobre opanowały preferencje odbiorców.

Historia polskiego dubbingu sięga późnych lat trzydziestych dwudziestego wieku, a pierwszym filmem zdubbingowanym w Polsce była *Królowna Śnieżka*, zrealizowana przez Seweryna Nowickiego w 1938 roku.

Jedenaście lat później założono Wydział Dubbingu przy Łódzkiej Wytwórni Filmów Fabularnych, który w 1955 roku został przeniesiony do Warszawy i następnie przekształcony w Studio Opracowań Dialogowych. W latach sześćdziesiątych rozpoczęto opracowywanie filmów dla telewizji. Jak podają Grzegorz Wojtowicz i Krzysztof Spór „polska szkoła dubbingu” zyskała sobie całkiem niezłą renomę wśród studiów dubbingujących w Europie, między innymi dzięki Zofii Dybowskiej-Aleksandrowicz, która jako reżyser dubbingu pracowała przy takich filmach jak: *Pogoda dla bogaczy*, *Elżbieta – królowa Anglii*, *Między nami jaskiniowcami*, *Rodzina Straussów*, *Na wschód od Edenu*.

Ze względu na wysokie koszty całego procesu, w latach osiemdziesiątych, kiedy Polska znajdowała się na skraju załamania gospodarczego, polski dubbing znalazł się również w kłopotach finansowych, których rezultatem był zastój w pracach nad tego typu tłumaczeniem. W latach dziewięć-

dziesiątych w branży nastąpiło ożywienie związane z rosnącym zapotrzebowaniem na filmy dubbingowane oraz szybko rozwijającą się dystrybucją filmów wideo. Powstały prywatne firmy zajmujące się opracowywaniem dialogów do filmów animowanych, które dały początek nadal powstającym studiom dubbingowym. W 1995 roku wraz z wejściem Canal+ na polski rynek rozpoczęto prace nad dubbingiem seriali telewizyjnych. Obecnie dubbing, dzięki wysokiej jakości i atrakcyjności powstających polskich wersji językowych, zyskuje coraz większe rzesze miłośników, szczególnie wśród młodej widowni. Dubbing staje się coraz bardziej popularną formą tłumaczenia zagranicznych produkcji i prawie każda stacja telewizyjna wykonuje dubbing do polskiej wersji językowej swoich produkcji<sup>226</sup>.

Mimo coraz większej popularności tej formy tłumaczenia produkcji audiowizualnych, większość filmów zagranicznych w Polsce nadal tłumaczy się za pomocą napisów bądź listy dialogowej. Tylko niewielka część produkcji zagranicznych trafiających na polski rynek jest dubbingowana. Są to głównie filmy animowane, seriale i programy telewizyjne przeznaczone dla odbiorcy dziecięcego. Nadal rzadko spotykaną praktyką jest dubbingowanie filmu lub serialu przeznaczonego dla dorosłej widowni. Mimo, iż do tej pory zdubbingowano już kilka filmów zagranicznych, nadal można je zaliczyć do mniejszości. Należą do nich: *The Ring*, *8. Mila*, *Karol, człowiek, który został papieżem*, *Terminal*. Zresztą dubbing filmów przeznaczonych dla widzów dorosłych nie cieszy się zbyt wielką popularnością, nie mówiąc o uznaniu dla pracy i wysiłku twórców. Wciąż panuje przekonanie, że ta forma tłumaczenia to ostateczność i nawet najlepszy dubbing nie zastąpi wersji z napisami. Skrajne opinie głoszą, że lepsze jest nawet monotonne brzmienie głosu lektora niż „źle dobrany” dubbing<sup>227</sup>. W tym poglądzie manifestują się silnie zakorzenione preferencje polskich odbiorców ukształtowane przez lata obcowania głównie z filmami tłumaczonymi za pomocą napisów lub prezentowanych w wersji lektorskiej. Widzowie wysoko cenią sobie możliwość kontaktu z językiem oryginału i rozkoszowania się brzmieniem autentycznych głosów. Zmiana tych przyzwyczajeń, jak widać, nie jest zadaniem łatwym. Ze względu na coraz szerszą znajomość języka angielskiego wśród polskich odbiorców wydaje się jednak również niepotrzebna, a z powodów ekonomicznych wręcz nieuzasadniona. Można przypuszczać, że dubbing będzie nadal stosowany głównie w przekładzie filmów animowanych, jednak mimo to twórcy powinni dążyć do uzyskania jak najlepszej jakości i utrzymywania wysokich standardów.

---

<sup>226</sup> Informacje o historii polskiego dubbingu pochodzą z artykułu G. Wojtowicz, K. Spór: *Dubbing, czyli sztuka trafiania w kłapy...*, z dnia 19.07.2006 r. oraz *Dubbing reaktywacja, czyli i kto to mówi?* Dziennik Zachodni 17.07.2006 r. [http://www.wiadomosci24.pl/artykul/dubbing\\_reaktywacja\\_czyli\\_i\\_kto\\_to\\_mowi\\_2246.html](http://www.wiadomosci24.pl/artykul/dubbing_reaktywacja_czyli_i_kto_to_mowi_2246.html), z dnia 12.01.2008 r.

<sup>227</sup> <http://czestochowaforum.pl/viewtopic.php?t=1406>, z dnia 12.01.2008 r.

### ROZDZIAŁ III

#### STRATEGIE TRANSLATORSKIE W DUBBINGU FILMÓW ANIMOWANYCH

W pracach przekładoznawczych rozwiązania stosowane przez tłumaczy w procesie tłumaczenia określa się mianem strategii, technik, metod bądź procedur translatorskich. Terminy te stosowane są niejednokrotnie wymiennie i traktowane jako synonimy, pomimo iż odnoszą się do zupełnie innych czynności oraz etapów tłumaczenia. W niniejszym rozdziale zdefiniowano pojęcie strategii translatorskich jako sposobów postępowania tłumacza stosowanych na poziomie globalnym tekstu, a więc w odniesieniu do całego utworu, które z kolei determinują konkretne rozwiązania stosowane w odniesieniu do jednostkowych problemów translatorskich, określanych na potrzeby niniejszego opracowania mianem technik translatorskich. W oparciu o powyższe rozróżnienie wprowadzono oraz scharakteryzowano strategie naturalizacji i egzotyzyacji oraz ich znaczenie i zastosowanie w dubbingu filmowym.

#### **3.1. Strategie translatorskie wobec tłumaczenia audiowizualnego**

W pracach przekładoznawczych, obok terminu strategia, pojawiają się również pojęcia techniki<sup>228</sup>, metod oraz procedur translatorskich<sup>229</sup>. Pomimo, że każde z nich opisuje inne zjawisko i odnosi się do innej fazy procesu tłumaczenia, często traktuje się je jako synonimy i używa wymiennie. Wynika to między innym z faktu, iż zakresy pojęciowe poszczególnych terminów zazębiają się ze sobą. Przyczyn tej różnorodności terminologicznej należy upatrywać w braku rozróżnienia pomiędzy procesem tłumaczenia a jego rezultatem. Należy także rozgraniczyć strategie odnoszące się do tekstu w wymiarze globalnym i lokalnym, gdzie w pierwszym przypadku chodzi o operacje oddziałujące na tekst jako całość, a w drugim o czynności odnoszące się do poszczególnych fragmentów tekstu, stanowiących już konkretne problemy przekładowe.

Pojęcie strategii translatorskiej w teorii przekładu funkcjonuje zatem w trzech znaczeniach. Dwa pierwsze związane są ze spojrzeniem na tekst i problemy translatorskie w nim występujące z perspektywy globalnej i lokalnej. W trzecim znaczeniu strategia odnosi się do czynności zachodzących w kolejnych fazach powstawania tekstu translatu. Innymi słowy, w dwóch pierwszych przypadkach strategie odnoszą się do celów tłumaczenia i jego rezultatów, w trzecim chodzi o proces przekładu.

---

<sup>228</sup> Por. K. Hejwowski: *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2004, s. 76.

<sup>229</sup> P. Newmark: *A textbook of translation*. New York: Prentice Hall 1988, s. 81-93.

Ogólna definicja strategii określa ją jako „przemysłany plan działania w jakiejś dziedzinie”<sup>230</sup> oraz sposób postępowania mający na celu znalezienie rozwiązania dla pewnych sytuacji i problemów.

W teorii przekładu strategia w pierwszym znaczeniu rozumiana jest podobnie jako:

(...) sposoby postępowania tłumacza podczas tłumaczenia danego tekstu, podporządkowane określone modelowi translatorycznemu<sup>231</sup>.

Inne definicje proponowane przez badaczy zgodnie podkreślają te same aspekty: strategia to pewien sposób postępowania, który jest stosowany przez tłumacza napotyającego w procesie tłumaczenia na różnorodne problemy i który ma na celu znalezienie rozwiązania dla tychże problemów. Akcentuje się również fakt, iż obrane przez tłumacza sposoby postępowania podporządkowane są pewnemu określone wcześniej celowi, który determinuje kolejne decyzje<sup>232</sup>. Dodatkowo podkreśla się, że ustalenie i wybór konkretnej strategii następuje w fazie przygotowawczej, a więc przed przystąpieniem do właściwego tłumaczenia. Oznacza to, iż wybór strategii jest świadomą decyzją tłumacza, który wie, jaki jest cel tłumaczenia i jakie będą rezultaty stosowania danej strategii<sup>233</sup>.

Autorzy tomu *Terminologia tłumaczenia* podkreślają natomiast, iż w tym pierwszym znaczeniu cechą nadrzędną pojęcia strategii jest jej ogólny charakter, który określa, w jaki sposób tłumacz będzie traktował tekst jako całość.

W literaturze przedmiotu używa się również terminu *metoda translatorska*, jako że termin strategia jest w tym przypadku zarezerwowany dla operacji, rozumianych jako procesy mentalne zachodzące w trakcie tłumaczenia. W definicji autorzy zaznaczają, iż wybór metody (strategii) translatorskiej uzależniony jest od celu tłumaczenia. W zależności od tego, jaki efekt tłumacz chce osiągnąć, stosuje się odpowiednie metody, wśród których znajdują się tłumaczenie interpretatywno-komunikatywne, dosłowne, wolne lub filologiczne<sup>234</sup>.

W drugim znaczeniu strategia translatorska pojmowana jest jako sposoby postępowania wobec konkretnych problemów translatorskich, które stosowane są na poziomie jednostki tłumaczeniowej i manifestują się w

---

<sup>230</sup> *Słownik Języka Polskiego* [online] Wydawnictwo PWN <http://sjp.pwn.pl/haslo.php?id=2576315>, z dnia 19.11.2007 r.

<sup>231</sup> J. Delisle, H. Lee-Jahnke, M. C. Cormier (red.): *Terminologia tłumaczenia*. Przekład i adaptacja T. Tomaszewicz, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM 2004, s. 91.

<sup>232</sup> Por. L. Molina, A. Hurtado Albir: *Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Functionalistic Approach*. *Meta* 47 (4), 2002, s. 508; K. Lotfipour-Saedi: *Translation Principles vs. Translation Strategies*. *Meta* 41 (3), 1996, s. 389.

<sup>233</sup> Por. K. Lipiński: *Vademecum tłumacza...*, s. 27.

<sup>234</sup> Por. L. Molina, A. Hurtado Albir: *Translation Techniques Revisited...*, s. 507-508.



wyborze konkretnych rozwiązań. W tym znaczeniu używają terminu *strategia* autorzy *Małej encyklopedii przekładoznawstwa*, którzy stwierdzają: „adaptacja jest jedną z 7 strategii translatorskich, tj. sposobów tłumaczenia rozróżnionych przez Jeana Vinaya i Jeana Darbelenta.”<sup>235</sup> W literaturze przedmiotu funkcjonują również inne określenia, które opisują to samo pojęcie za pomocą różnych słów. We wspomnianym słowniku terminów przekładoznawczych autorzy używają terminu *techniki tłumaczeniowe*<sup>236</sup>, podobnie jak Teresa Tomasziewicz i Krzysztof Hejwowski<sup>237</sup>. Newmark stosuje określenie *procedury translatorskie*, termin *strategia* pojawia się w pracy Kazema Lotfipour-Saedi’ego<sup>238</sup>, a Pisarska i Tomasziewicz mówią w tym sensie o *technikach* bądź *operacjach przekładowych*<sup>239</sup>. Pomimo stosowania różnych terminów badacze są zgodni co do tego, iż wybór danej strategii tłumaczeniowej determinuje sposób, w jaki będą rozwiązywane poszczególne problemy jednostkowe:

Each solution the translator chooses when translating a text responds to the global option that affects the whole text (the translation method) [strategia – przyp. I. S.] and depends on the aim of the translation. The translation method affects the way micro-units of the text are translated: the translation techniques<sup>240</sup>.

Oznacza to, że obrana strategia na poziomie globalnym tekstu ma decydujący wpływ na to, jakie techniki zostaną wykorzystane i manifestuje się w rozwiązaniach zastosowanych dla pojedynczych problemów na poziomie lokalnym. Jeśli zatem celem jest stworzenie tłumaczenia „przyjaznego”, a więc zorientowanego na odbiorcę, rezultatem takiej strategii będzie wykorzystywanie technik tłumaczeniowych pozwalających na naturalizację elementów obcych i przybliżenie ich odbiorcom: ekwiwalencji funkcjonalnej, rozwinięć, opuszczeń oraz adaptacji, itp. Podobnie rozumuje Tomasziewicz, która w odniesieniu do TAW konstatuje, iż to forma tłumaczenia produkcji audiowizualnych (napisy, dubbing, wersja lektorska) określa wybór strategii (naturalizacja, egzotyzacja), która z kolei decyduje o tym, jakie techniki tłumaczeniowe zostaną zastosowane<sup>241</sup>.

---

<sup>235</sup> U. Dąbska-Prokop: *Adaptacja*. [W:] U. Dąbska-Prokop (red.): *Mała encyklopedia przekładoznawstwa...*, s. 27.

<sup>236</sup> Zob. J. Delisle, H. Lee-Jahnke, M. C. Cormier (red.): *Terminologia tłumaczenia...*, s. 91.

<sup>237</sup> Zob. T. Tomasziewicz: *Przekład audiowizualny...*, s. 103; K. Hejwowski *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu...*, s. 76.

<sup>238</sup> Zob. K. Lotfipour-Saedi: *Translation Principles vs. Translation Strategies...*, s. 390.

<sup>239</sup> Zob. A. Pisarska, T. Tomasziewicz: *Współczesne tendencje przekładoznawcze...*, s. 112-114.

<sup>240</sup> L. Molina, A. Hurtado Albir: *Translation Techniques Revisited...*, s. 508.

<sup>241</sup> Zob. T. Tomasziewicz: *Przekład audiowizualny...*, s. 103; K. Hejwowski *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu...*, s. 103.

W definicji techniki tłumaczeniowej, przytoczonej powyżej, autorzy omawiają to pojęcie w kontekście mikrojednostek tekstu. We wspomianej *Terminologii tłumaczenia* czytamy również, że:

(...) W odróżnieniu od strategii tłumaczeniowej, która determinuje postępowanie globalne tłumacza w stosunku do określonego tekstu, techniki tłumaczeniowe są decyzjami jednostkowymi, dotyczącymi poszczególnych segmentów tekstu analizowanych w mikrokontekście<sup>242</sup>.

Takie podejście implikuje traktowanie tekstu jako tworu składającego się z dwóch warstw. Pierwsza z nich to makrokontekst utworu, który odpowiada spojrzeniu na tekst z perspektywy globalnej i w tym przypadku chodzi o jego ogólną strukturę i uwarunkowania kulturowe towarzyszące jego powstaniu. Mikrokontekst lub mikrojednostki tekstu stanowią drugą warstwę, i oznaczają spojrzenie na tekst i problemy translatorskie z perspektywy lokalnej. W ten sposób traktuje to zagadnienie Hanna Risku i w zgodzie z powyższym rozumowaniem dzieli strategię tłumaczeniową na makrostrategie i mikrostrategie, gdzie makrostrategie odpowiadają strategiom ogólnym, a mikrostrategie technikom tłumaczeniowym<sup>243</sup>.

Trzecie znaczenie odnosi się do procesu tłumaczenia i chodzi o pojmowanie strategii jako procesów myślowych, zachodzących w umyśle tłumacza w trakcie pracy nad tekstem. Definiowane są one jako:

(...) procedures (conscious or unconscious, verbal or nonverbal) used by the translator to solve problems that emerge when carrying out the translation process with a particular objective in mind<sup>244</sup>.

Ten rodzaj strategii translatorskich badany jest za pomocą protokołów głośnego myślenia (ang. *TAP – Think Aloud Protocol*) i ma na celu opisanie, jakie procesy umysłowe zachodzą w trakcie tłumaczenia. W tym sensie o strategiach mówią między innymi Wolfgang Lörcher<sup>245</sup>, Brigitta Englund Dimitrova<sup>246</sup> oraz Lucia Molina i Amparo Hurtado Albir<sup>247</sup>. Chodzi o procedury stosowane przez tłumacza, które są pomocne w rozwiązaniu problemu translatorskiego. Należą do nich techniki wykorzystywane dla zrozumienia, dewerbalizacji oraz reformulacji sensu zawartego w tekście i mogą to być takie operacje jak: parafrazowanie, czytanie i mówienie na głos,

---

<sup>242</sup> J. Delisle, H. Lee-Jahnke, M. C. Cormier (red.): *Terminologia tłumaczenia ...*, s. 95.

<sup>243</sup> Zob. H. Risku: *Translatorische Kompetenz. Kognitive Grundlagen des Übersetzens als Expertentätigkeit*. Tübingen: Stauffenburg 1998, s. 208.

<sup>244</sup> L. Molina, A. Hurtado Albir: *Translation Techniques Revisited...*, s. 508.

<sup>245</sup> Zob. W. Lörcher: *Investigating the Translation Process*. Meta 37 (3), 1992, s. 426-427.

<sup>246</sup> Zob. B. Englund Dimitrova: *Expertise and Explicitation in the Translation Process*. Philadelphia: John Benjamins 2005, s. 26.

<sup>247</sup> Zob. L. Molina, A. Hurtado Albir: *Translation Techniques Revisited...*, s. 508.

powtarzanie, używanie wyrazów synonimicznych itp. Lörscher uważa, że strategie translatorskie mają swój początek w momencie zdania sobie przez tłumacza sprawy z istnienia problemu tłumaczeniowego, mogą się one składać z kilku elementów (uświadomienie sobie istnienia problemu, werbalizacja problemu, poszukiwanie rozwiązania, znalezienie rozwiązania) i kończą się w momencie odnalezienia rozwiązania lub uzmysłowienia sobie, że jest to niemożliwe<sup>248</sup>.

W niniejszej pracy pojęcie strategii używane jest w znaczeniu makrostrategii, czyli metody tłumaczenia stosowanej przez tłumacza do całego filmu i podporządkowanej określonej formie TAW. W odniesieniu do mikrostrategii, czyli metod stosowanych w tłumaczeniu konkretnych przypadków, poszczególnych słów, wyrażzeń i zdań przyjęto określenie techniki translatorskiej.

W teorii przekładu audiowizualnego zagadnienie strategii translatorskich sprowadza się właściwie do dwóch opcji związanych z dwoma, najbardziej powszechnymi formami tłumaczenia tekstów audiowizualnych. Dubbing utożsamiany jest ze strategią *naturalizacji*, tłumaczenie w formie napisów postrzegane jest natomiast jako strategia *egzotyzacji*. Używając tych dwóch określeń badacze nawiązują do pojęcia naturalizacji (ang. *domestication*) i egzotyzacji (ang. *foreignization*) w ujęciu zaproponowanym przez Lawrence Venutiego<sup>249</sup>. Zdaniem Venutiego naturalizacja to strategia tłumaczenia w sposób płynny i transparentny, który przyczynia się do zniwelowania „obcości” tłumaczonego tekstu poprzez dostosowywanie się do wartości kulturowych oraz norm panujących w kulturze języka docelowego. Venuti postrzega naturalizację jako:

(...) a fluent strategy [that] performs a labor of acculturation which domesticates the foreign text, making it intelligible and even familiar to the target-language reader, providing him or her with the narcissistic experience of recognizing his or her own culture in a cultural other, enacting an imperialism that extends the dominion of transparency with other ideological discourses over a different culture<sup>250</sup>.

Egzotyzacja jest natomiast strategią, która zwraca się w kierunku kultury i języka źródłowego, a jej celem jest jak najdokładniejsze dopasowanie tłumaczonego tekstu do norm językowych i kulturowych oryginału. Zdaniem Venutiego strategia egzotyzacji polega na zachowaniu językowych i kulturowych różnic w tekście translatu poprzez odstępstwo od norm i wartości obowiązujących w kulturze docelowej. Jest to strategia, która zmierza

---

<sup>248</sup> Zob. W. Lörscher: *Investigating the Translation Process...*, s. 429.

<sup>249</sup> Por. J. Munday: *Introducing Translation Studies: Theories and Applications*. New York: Routledge 2001, s. 146.

<sup>250</sup> L. Venuti (red.): *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*. New York: Routledge 1992, s. 5.

do zachowania elementów „obcości” wersji oryginalnej. W przeciwieństwie do strategii naturalizacji, która stosowana jest w celu zamaskowania kulturowej odmienności tłumaczonego tekstu, egzotyzacja służy jej podkreśleniu i uwidocznieniu<sup>251</sup>.

Omawiając pojęcia naturalizacji i egzotyzacji Venuti nawiązuje do rozróżnienia dwóch zasadniczych sposobów tłumaczenia wprowadzonych przez Friedricha Schleiermachera. Zdaniem niemieckiego badacza proces przekładu można przyrównać do próby przybliżenia do siebie autora oryginału i czytelnika przetłumaczonego tekstu. W pierwszym przypadku zadaniem tłumacza jest poruszenie czytelnika i przybliżenie go do oryginału – tłumacz stara się zachować elementy obcości wersji wyjściowej, dostosowując tekst translatu do norm językowych i kulturowych tekstu źródłowego. Wtedy mamy do czynienia z ukierunkowaniem na kulturę/tekst źródłowy i egzotyzacją tekstu. Drugi sposób tłumaczenia polega na próbie przybliżenia oryginalnego tekstu odbiorcy – tłumacz dopasowuje komunikat, zarówno do norm językowych jak i kulturowych odbiorcy, eliminując tym samym wszelkie „obce” elementy – tekst translatu zorientowany jest na język i kulturę docelową<sup>252</sup>.

Te dwa sposoby tłumaczenia określane są również jako tłumaczenie komunikacyjne (wolne) i dosłowne. Odpowiednikiem naturalizacji jest tłumaczenie zorientowane na odbiorcę lub język docelowy, natomiast w odniesieniu do egzotyzacji używa się również określeń: tłumaczenie nacechowane obcością lub zorientowane na język źródłowy. Danuta Kierzkowska (omawiając zagadnienia tłumaczenia prawniczego) stosuje natomiast określenia: tłumaczenie kulturowe i źródłopodobne (lub językowe)<sup>253</sup>.

Stosowanie tych terminów spotyka się jednak z krytyką ze strony badaczy, ponieważ uważają oni, iż odnoszą się do dwóch odmiennych zjawisk. Według Palmy Zlatevy niemożliwe jest ich symetryczne porównanie, bowiem:

what is *domesticated* is the form and the content of the *source text* [... and] what is *foreignised* and *exoticised* [...] is the form and content of the *translated text*<sup>254</sup>.

---

<sup>251</sup> Zob. L. Venuti: *Strategies of translation*. [W:] M. Baker (red.): *Encyclopedia of Translation Studies*. New York: Routledge 1998, s. 240-244.

<sup>252</sup> Zob. F. Schleiermacher [W:] L. Venuti: *Strategies of Translation*. [W:] M. Baker (red.): *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. New York: Routledge 1998, s. 242.

<sup>253</sup> Zob. D. Kierzkowska: *Dyskurs w tłumaczeniu prawniczym* [W:] J. Maliszewski (red.): *Wybrane aspekty przekładu literackiego i specjalistycznego*. Częstochowa: Wydawnictwo Wydziału Zarządzania Politechniki Częstochowskiej 2003, s. 43.

<sup>254</sup> P. Zlateva: *Writing about "otherness": Authoring, translating, understanding*. Paper presented at the 4<sup>th</sup> International Congress on Cultural Transfer 4:

Oznacza to, że w przypadku naturalizacji bazą jest tekst źródłowy, który podlega procesowi dostosowania do systemu językowego i kulturowego odbiorców, natomiast w przypadku drugiej strategii bazą jest tekst docelowy i to jego forma i treść ulegają egzotyzacji. Należy jednak podkreślić, iż celem każdego sposobu tłumaczenia jest pewien stopień „udomowienia” – przystosowania – tekstu źródłowego do norm języka i kultury docelowej oraz przybliżenie odbiorcom nieznannej rzeczywistości, bowiem tłumaczenie odbywa się zawsze na język odbiorcy a nie odwrotnie<sup>255</sup>.

Egzotyzacja i naturalizacja postrzegane są jako strategie działające na poziomie globalnym tekstu, a więc jako makrostrategie określające postępowanie tłumacza w stosunku do całego tekstu. Należy jednak postawić pytanie: czy rzeczywiście obierając jedną z makrostrategii, tłumacz stosuje ją konsekwentnie również na poziomie mikrostruktury tekstu w stosunku do wszystkich problemów translatorskich? Innymi słowy, chodzi o sprawdzenie, czy tłumacz jest wierny raz obranemu planowi postępowania i czy wobec tego techniki tłumaczeniowe zastosowane w konkretnych przypadkach są również naturalizujące lub egzotyzujące. Czy może, mimo że dubbing uważany jest za strategię naturalizującą, a napisy za strategię egzotyzującą tłumaczenie, to poszczególne jednostkowe decyzje podejmowane są ad hoc i niekoniecznie wpisują się w ramy obranej makrostrategii?

Jak wcześniej ustalono, wybór określonej strategii tłumaczeniowej manifestuje się w technikach zastosowanych w rozwiązywaniu poszczególnych problemów. Według Hejwowskiego:

Efektom danej strategii może być częstsze użycie pewnych technik, na przykład strategia udomowienia zaowocuje częstszym wykorzystywaniem takich technik jak stosowanie ekwiwalentów funkcjonalnych i opisowych oraz opuszczanie, co będzie widoczne dzięki obecności w tekście przekładu ekwiwalentów funkcjonalnych, opisowych oraz opuszczeń<sup>256</sup>.

Jakie techniki są częściej używane, kiedy celem jest stworzenie tłumaczenia zorientowanego na odbiorcę, a jakie kiedy ma powstać wersja źródłopodobna? Czy można podzielić techniki tłumaczeniowe na dwie odrębne kategorie technik jedynie egzotyzujących bądź naturalizujących tłumaczenie? Według Ramière jest to niemożliwe, bowiem techniki tłumaczeniowe mogą być bardziej lub mniej sprzyjające stworzeniu tłumaczenia kulturowego lub źródłopodobnego i w różnym stopniu eksponować to, co obce lub rodzime i znane odbiorcy. Ramière proponuje rozmieszczenie poszczegól-

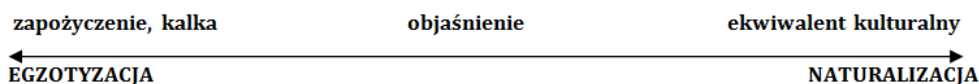
---

*Literature, Cinema, Translation*. Unpublished manuscript. Vitoria: University of the Basque Country 2004, s. 2.

<sup>255</sup> Por. K. Barbe: *The Dichotomy of Free and Literal Translation*. *Meta* 41 (3), 1996, s. 333.

<sup>256</sup> K. Hejwowski: *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu...*, s. 76.

nych technik tłumaczeniowych na osi pomiędzy dwoma ekstremalnymi punktami: naturalizacją i egzotyzacją tłumaczenia:



**Rysunek 4.** Techniki translatorskie na osi kontinuum<sup>257</sup>

Badaczka umiejscawia zabiegi takie jak przeniesienie, zapożyczenie oraz kalka bliżej lewego końca osi, zaś ekwiwalent kulturalny bliżej jej prawego skraju, jako technikę najbardziej naturalizującą obce elementy. Za problematyczną kwestię Ramière uważa natomiast ulokowanie na osi opuszczeń i neutralizacji. Jej zdaniem trudno zdecydować czy są to zabiegi bardziej naturalizujące, czy egzotyzujące, ponieważ są kulturowo neutralne i przyczyniają się do wymazania obcości oryginału. Wydaje się, że rozwiązaniem tego dylematu byłoby umieszczenie ich pośrodku skali – neutralnym i przejściowym punkcie pomiędzy dwoma skrajnościami. Kryterium pozwalającym na rozmieszczenie poszczególnych technik na osi jest stopień, w jakim każda z nich dostosowuje oryginał do kultury docelowej<sup>258</sup>. Z modelu tego wynika, iż naturalizacja i egzotyzacja postrzegane są jako strategie przeciwstawne i wzajemnie się wykluczające, a zabiegi stosowane przez tłumaczy w mniejszym lub większym stopniu eksponują kulturę oryginału i zbliżają bądź oddalają od niej widza.

W tym miejscu pojawia się pytanie: czy strategia egzotyzacji może być stosowana na wszystkich poziomach tłumaczonego tekstu? Zdaniem Katheriny Barbe:

In terms of differences between SL and TL culture, *foreignizing* or rather *keeping the foreign* has the goal to open up vistas, thus removed from the realm of translation. The ideal translation then is a translation that lets the reader experience the foreign without discouraging him/her from reading because of linguistic inaccessibility of the TL version<sup>259</sup>.

Zatem strategię egzotyzacji należy właściwie rozumieć jako strategię pozwalającą na zachowanie elementów obcości tekstu oryginalnego w tłumaczeniu przede wszystkim na płaszczyźnie kulturowej. Zachowanie obcości na poziomie stylistycznym, składniowym i morfologicznym wiązałoby

<sup>257</sup> Źródło: N. Ramière: *Reaching a Foreign Audience: Cultural Transfers in Audiovisual Translation...*, s. 156. [Tłum. I.S.]

<sup>258</sup> Zob. N. Ramière: *Reaching a Foreign Audience: Cultural Transfers in Audiovisual...*, s. 156.

<sup>259</sup> K. Barbe: *The Dichotomy of Free and Literal Translation...*, s. 333.

się ze stworzeniem tekstu niezrozumiałego dla odbiorcy docelowego. Egzotyzyzacja tłumaczenia może zatem dotyczyć warstwy kulturowej – zachowania elementów obcości i inności w tłumaczeniu, natomiast na płaszczyźnie morfologicznej i składniowej tłumacz powinien dążyć do stosowania struktur typowych dla języka oryginału. Na płaszczyźnie leksykalnej możliwe jest natomiast zachowanie elementów oryginału poprzez stosowanie odpowiednich technik translatorskich, takich jak zapożyczenia i kalki. Egzotyzyzacja w rozumieniu zaproponowanym przez Venutiego charakteryzuje się właśnie wiernością strukturom i składni języka oryginału, stosowaniem kalek językowych oraz dążeniem do zachowania obcych elementów kulturowych. Jednak, jak zauważa Jeremy Munday, sam Venuti przyznaje, iż egzotyzyzacja nierozzerwalnie zawiera pewne elementy udomowienia, jako że tekst tłumaczony jest na język kultury docelowej, której dominujące wartości wykorzystywane są w celu uwypuklenia obcości tłumaczonego tekstu<sup>260</sup>.

Należy również zaznaczyć, że *naturalizacja* oraz *egzotyzyzacja* mogą odnosić się zarówno do celów jak i strategii tłumaczenia. We wspomnianym słowniku *Terminologia Tłumaczenia* autorzy definiują cele tłumacza jako: „ogólne zasady przyjęte przez tłumacza podczas redakcji tekstu docelowego, które konkretyzują się w zastosowaniu odpowiedniej strategii tłumaczenia.”<sup>261</sup> i wymieniają wśród nich *tłumaczenie zorientowane na odbiorcę* oraz *tłumaczenie nacechowane obcością*. Jak ustalono powyżej, terminy te odnoszą się odpowiednio do strategii *naturalizacji* i *egzotyzyzacji*. Potwierdzają to również definicje *tłumaczenia zorientowanego na odbiorcę* i *tłumaczenia nacechowanego obcością* zamieszczone w tej samej publikacji, w których jako określenia synonimiczne podaje się właśnie terminy *naturalizacji* i *egzotyzyzacji*<sup>262</sup>. Wątpliwości budzi natomiast fakt, iż oba terminy definiowane są raz jako cele tłumacza, a następnie jako techniki tłumaczeniowe:

Tłumaczenie nacechowane obcością – jest to technika tłumaczeniowa, która zmierza do zachowania w tekście docelowym jak największej ilości elementów lingwistycznych, kulturowych i cywilizacyjnych tekstu wyjściowego<sup>263</sup>.

oraz:

Tłumaczenie zorientowane na odbiorcę – jest to technika tłumaczeniowa, która zmierza do oddania tekstu wyjściowego w sposób najbardziej naturalny jak to możliwe, z punktu widzenia formy, konwencji i kultury języka docelowego<sup>264</sup>.

---

<sup>260</sup> Zob. J. Munday: *Introducing Translation Studies: Theories and Applications...*, s. 148.

<sup>261</sup> J. Delisle, H. Lee-Jahnke, M. C. Cormier (red.): *Terminologia tłumaczenia ...*, s. 30 i s. 134.

<sup>262</sup> Por. J. Delisle, H. Lee-Jahnke, M. C. Cormier (red.): *Terminologia tłumaczenia...*, s. 106 i 110-111.

<sup>263</sup> J. Delisle, H. Lee-Jahnke, M. C. Cormier (red.): *Terminologia tłumaczenia...*, s. 106.

<sup>264</sup> J. Delisle, H. Lee-Jahnke, M. C. Cormier (red.): *Terminologia tłumaczenia...*, s. 10-111.

W świetle przytoczonej powyżej definicji, pochodzącej z tego samego opracowania, według której technika tłumaczeniowa to sposoby postępowania w odniesieniu do konkretnych elementów tekstu<sup>265</sup>, nasuwa się wnioski, że w obu przypadkach autorzy mają na myśli strategię tłumaczeniową odnoszącą do całego tekstu, a nie jednostkowych problemów. Uznano, że różnice te są wynikiem braku konsekwencji terminologicznej, a z podanego opisu można wywnioskować, że chodzi o makrostrategie odnoszące się do całego tekstu<sup>266</sup>. W niniejszej pracy terminy naturalizacja i egzotyzyacja stosowane będą w odniesieniu do strategii tłumaczeniowych w znaczeniu wyjaśnionym powyżej.

### 3.1.1. Dubbing jako strategia naturalizacji

W literaturze TAW można spotkać się z twierdzeniem, że dobry dubbing powinien stwarzać iluzję oglądania filmu oryginalnego, a widz nie powinien być świadomy jakiegokolwiek ingerencji ze strony tłumacza:

The ideal end-product would be the perfect illusion. The best possible response from the audience would be for them never to be aware that we had done anything at all. Dubbing, after all, is the art of being totally inconspicuous<sup>267</sup>.

Dubbing jest zatem tym lepszy, im skuteczniej twórcy nowej wersji dźwiękowej zdołają ukryć fakt, iż jakakolwiek ingerencja miała miejsce. W konsekwencji takiego poglądu, wyrażanego także przez innych badaczy<sup>268</sup>, dubbing postrzegany jest jako próba ukrycia „obcości i zagraniczności” dubbingowanego filmu – „zakamuflowania” przed widzami faktu, że oryginalna wersja powstała w innym systemie kulturowym. Ze względu na takie aspiracje dubbing uznawany jest za formę tłumaczenia ukierunkowaną na system kultury docelowej (ang. *target-oriented*)<sup>269</sup>. Celem jest dostosowanie się do rzeczywistości odbiorców zarówno pod względem językowym jak i kulturowym – zniwelowaniu ulegają wszelkie elementy świadczące o obcym pochodzeniu filmu. Oznacza to stosowanie rozwiązań, które wywołują

---

<sup>265</sup> Por. J. Delisle, H. Lee-Jahnke, M. C. Cormier (red.): *Terminologia tłumaczenia...*, s. 15.

<sup>266</sup> Por. J. Delisle, H. Lee-Jahnke, M. C. Cormier (red.): *Terminologia tłumaczenia...*, s. 30 i s. 106 i 110-111.

<sup>267</sup> M. Bakewell: *Factors Affecting the Cost of Dubbing*. EBU Review 38 (6), 1987, s. 16-17.

<sup>268</sup> Por. B. Osimo: *Dubbing*. [http://www.logos.it/pls/dictionary/linguistic\\_resources.cap\\_4\\_17?lang=en](http://www.logos.it/pls/dictionary/linguistic_resources.cap_4_17?lang=en), z dnia 15.10.2007r; M. Paolinelli: *Dubbing at the Gates of the Third Millennium*. <http://www.aber.ac.uk/mercator/images/mario.-pdf>, z dnia 13.02.2008 r.

<sup>269</sup> Por. M. Danan: *Dubbing as an expression of nationalism...*, s. 606-614.



znajome skojarzenia u widzów posługujących się językiem docelowym. Basil Hatim i Ian Mason są zdania, iż:

(...) Naturalizacja ma normalizujący i neutralizujący efekt, pozbawiający wytwórcę tekstu źródłowego jego własnego głosu poprzez reformułowanie wartości kulturowych należących do obcego systemu w kategoriach wartości znajomych (i dlatego niestawiających wymagań) kulturze docelowej<sup>270</sup>.

Zorientowanie na język i kulturę docelową sprawia, że dubbing postrzegany jest jako narzędzie służące wzmocnieniu poczucia narodowej jedności, kulturowej i językowej wspólnoty. Jako forma tłumaczenia ukierunkowanego na kulturę odbiorcy stwarza możliwości ingerowania w treść i może służyć jako skuteczne narzędzie politycznej manipulacji<sup>271</sup>. Według Danan w latach trzydziestych ubiegłego stulecia dubbing w rękach faszystowskich Niemiec, Włoch i Hiszpanii wykorzystywany był jako metoda kontroli obcych kulturowo treści mogących zagrozić narodowemu poczuciu jedności. Tłumaczenie stało się instrumentem nacjonalistycznej polityki, której celem była ochrona narodowej wspólnoty, wzbudzanie uczucia dumy z chwalebnej przeszłości, a nawet poczucia dominacji i wyższości wobec innych narodów. Danan, w protekcjonizmie tych państw oraz polityce względem języka i filmów importowanych w początkowym stadium rozwoju tłumaczenia filmowego, upatruje przyczyn dzisiejszego podziału krajów europejskich na dubbingujące i preferujące napisy<sup>272</sup>.

W pracach występują dwa przeciwstawne poglądy dotyczące natury dubbingu. Z jednej strony uważa się, że dobry dubbing stwarza pozory filmu oryginalnego, a widzowie nie są świadomi jego „obcości”. Z tej perspektywy dubbing traktowany jest jako forma tłumaczenia niejawnego oraz forma naturalizacji, podczas gdy tłumaczenie w formie napisów, gdzie oryginalny dialog pozostaje nadal słyszalny, jest przykładem tłumaczenia jawnego, w którym nie próbuje się ukryć jego obcego pochodzenia<sup>273</sup>.

Z drugiej strony badacze są zdania, że w dubbingu osiągnięcie iluzji filmu oryginalnego i zakamuflowanie jego obcego pochodzenia jest w rzeczywistości niemożliwe, ponieważ:

---

<sup>270</sup> B. Hatim, I. Mason: *The Translator as Communicator*. London: Routledge 1997, s. 145. [Tłum. I. S.]

<sup>271</sup> Por. A. Ascheid: *Speaking Tongues. Voice Dubbing in the Cinema as Cultural Ventriloquism*. Velvet Light Trap, no. 40, 1997, s. 32-41.

<sup>272</sup> Zob. M. Danan: *Dubbing as an expression of nationalism...*, s. 606-614.

<sup>273</sup> Por. A. Ascheid: *Speaking Tongues. Voice Dubbing in the Cinema as Cultural Ventriloquism...*, s. 35-36.

(...) in a dubbed film we are constantly aware through images and non-matching mouth movements of the presence of a foreign language and culture<sup>274</sup>.

Dlatego Mona Baker i Braño Hochel uważają, że film dubbingowany jest przykładem *tłumaczenia jawnego* (ang. *overt translation*)<sup>275</sup>, które zawsze będzie postrzegane jako tłumaczenie, ponieważ przynależność do innego systemu kulturowego manifestuje się w otwarty sposób poprzez elementy wizualne, których nie sposób zamaskować<sup>276</sup>.

### 3.1.2. Egzotyzacja – tłumaczenie nacechowane obcością

Napisy są postrzegane jako forma tłumaczenia ukierunkowana na tekst źródłowy. Ten sposób tłumaczenia nie narusza, w takim stopniu jak dubbing, wersji oryginalnej: warstwa akustyczna pozostaje niezmienną – film zachowuje oryginalną ścieżkę dźwiękową. Zmiany w warstwie wizualnej mają charakter addytywny<sup>277</sup> – napisy są elementem dodanym do istniejącego już obrazu. Poprzez dodanie elementu werbalnego w postaci znaków pisemnych napisy faktycznie ingerują w warstwę wizualną całości kompozycji, zaburzając jej spójność i stawiając większe wymagania odbiorcom. Jednak ingerencja ta nie ma na celu stworzenia iluzji produktu oryginalnego. Film w wersji z napisami nie ukrywa swojego obcego pochodzenia, a wręcz przeciwnie, poprzez oryginalne dialogi i ścieżkę dźwiękową, do których widz ma stały dostęp podczas projekcji, podkreśla swoją odmienność i przynależność do innego systemu kulturowego.

Dubbing oddala widza od realiów kultury źródłowej, koncentrując się na tym, co rodzime i znane. Napisy są natomiast formą egzotyzacji i umożliwiają widzom kontakt z kulturą i językiem źródłowym, nie próbując zakryć obcej natury dzieła ani udawać produktu stworzonego w kraju i wyłącznie dla odbiorców docelowych. Film z napisami, w przeciwieństwie do dubbingowanego, nie ma aspiracji stwarzania pozorów filmu oryginalnego. Poprzez wizję i fonię nieustannie podkreśla swoje zagraniczne pochodzenie i odsyła do realiów innego systemu kulturowego.

Obie formy tłumaczenia wywierają wpływ na sposób odbierania przez widzów wartości kulturowych zarówno kultury oryginału jak i tekstu docelowego. Dubbing jako technika tłumaczenia może spełniać rolę tarczy

---

<sup>274</sup> P. Fawcett: *Translation and Power Play*. *The Translator* 1 (2)1995, s. 177-92.

<sup>275</sup> Tłumaczenie jawne – „overt translation is required whenever the source text is heavily dependent on the source culture and has independent status within it” – J. House: *Quality of Translation*. [W:] M. Baker (red.): *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. New York: Routledge 1998, s. 199.

<sup>276</sup> Zob. M. Baker, B. Hochel: *Dubbing*. [W:] M. Baker (red.): *Routledge Encyclopedia of Translation Studies...*, s. 74-76.

<sup>277</sup> Por. H. Gottlieb: *Subtitling – a New University Discipline...*, s. 162.

ochronnej dla kultury i języka, ponieważ izoluje odbiorców od obcych wpływów, podkreślając jednocześnie znaczenie języka ojczystego i rodzimej kultury. Dubbing to przykład strategii zamkniętej, o konserwatywnym stosunku do innych kultur, które postrzegane są jako obce, a czasem nawet stanowiące zagrożenie dla narodowej jedności i pozycji języka. Napisy są natomiast przykładem strategii otwartej na wpływy z zewnątrz, których inność nie jest postrzegana jako zagrożenie dla języka i wartości danej kultury<sup>278</sup>.

---

<sup>278</sup> Preferencje dotyczące form tłumaczenia produkcji audiowizualnych wiążane są często ze stosunkiem do obcych języków i kultur. W krajach skandynawskich lub Holandii, preferujących tłumaczenie w formie napisów, nauczanie języków obcych stoi na wysokim poziomie. W krajach dubbingujących (Francja, Niemcy, Czechy, Wielka Brytania) nie przywiązuje się tak wielkiej wagi do umiejętności posługiwania się innymi językami, a wynika to według Killborna m.in. z „somewhat arrogant assumption that the majority of life’s activities – including broadcasting – can be satisfactorily conducted in English” oraz z izolacyjnego stosunku do reszty świata. – R. Killborn: *“Speak my language”: Current attitudes to television subtitling and dubbing*. Media, Culture and Society, London: SAGE 1993, vol. 15, s. 649.

## ROZDZIAŁ IV

### STRATEGIE PRZEKŁADU TREŚCI KULTUROWYCH W DUBBINGU FILMÓW ANIMOWANYCH

Niniejszy rozdział poświęcony jest omówieniu strategii stosowanych w przekładzie treści kulturowych, jakie zaobserwowano w analizowanych filmach. Przed przystąpieniem do właściwej analizy przedstawiono definicję elementów kulturowych, jaką przyjęto na potrzeby tego opracowania oraz scharakteryzowano specyfikę przekładu elementów nacechowanych kulturowo w dubbingu. Ponadto, aby ułatwić poruszanie się w obszernym materiale badawczym, treści kulturowe wyodrębnione w analizowanych filmach zostały podzielone na kilka kategorii (*kryterium leksykalne*, *kryterium tematyczne*, *kryterium kanału transmisyjnego*), z których szczegółowej analizie poddano:

1. elementy kulturowe pojawiające się w postaci różnego typu nazw własnych (antroponimy, toponimy oraz chrematonimy) (*kryterium leksykalne*),
2. odniesienia do rzeczywistości – organizacji życia, obyczajów i tradycji, zwyczajów kulinarnych oraz aluzje erudycyjne (*kryterium tematyczne*),
3. elementy kulturowe występujące w warstwie wizualnej (*kryterium kanału transmisyjnego*).

#### 4.1. Przekład treści kulturowych

Problematyka transferu treści kulturowych dotyczy nie tylko tłumaczeń audiowizualnych. Borykają się z nim tłumacze wszystkich innych typów tekstów i jest to problem uniwersalny dla przekładu w ogóle. Jednak specyfika tekstu audiowizualnego sprawia, że transfer treści kulturowych nabiera dla tłumacza tekstów audiowizualnych odmiennego znaczenia niż dla tłumacza tekstów pisemnych.

W przeciwieństwie do tekstów monosemiotycznych (i monomedialnych) informacja kulturowa w filmie zakodowana jest na więcej niż jednym poziomie. Przekaz słowny zawarty w dialogu lub komentarzu wzmocniony jest elementami wizualnymi, a czasem również dźwiękowymi. W zależności od obranej strategii (naturalizacji lub egzotyzacji) informacja niewerbalna, zawarta w obrazie lub dźwięku, może stanowić utrudnienie bądź pomoc w tłumaczeniu. Jeśli tłumacz chce ukryć obce treści i zastąpić je takimi, które wywołują u odbiorcy znajome skojarzenia, elementy obcego pochodzenia zakodowane w gestach, obrazie itp. mogą kolidować z tłumaczeniem przypominając widzom o swoim obcym pochodzeniu. Jeśli tłumacz decyduje się zachować koloryt i egzotykę oryginału, wtedy informacja niewerbalna będzie stanowić wzmocnienie przekazu słownego, jednakże w razie koniecz-

ności zamieszczenia dodatkowych objaśnień, dotyczących niewerbalnych elementów kulturowych, przeszkodą będzie limit czasu i wymóg synchronizacji.

W przekładzie pisemnym tłumacz ma do dyspozycji więcej środków pozwalających na wyjaśnienie nieznanym odbiorcy treści kulturowych. W razie konieczności może dodać przypisy tłumacza, komentarze, przypisy końcowe, bądź dodać do tekstu tłumaczenia konieczne informacje. W przypadku dubbingu możliwości te są ograniczone: tłumacz musi dostosować tekst tłumaczenia do długości trwania oryginalnych wypowiedzi i niewiele miejsca pozostaje na wyjaśniające komentarze.

#### 4.1.1. Elementy kulturowe w filmach animowanych

W analizie problematyki transferu międzykulturowego istotną kwestią stanowi definicja elementów nacechowanych kulturowo. Taką potrzebę podkreśla zarówno Hejwowski<sup>279</sup> jak i Ramière<sup>280</sup>, słusznie stwierdzając, iż wszystkie elementy tekstu są nacechowane kulturowo, jako że i sam język jest wytworem i odbiciem danej rzeczywistości. Dlatego kulturę i język należy rozważać łącznie, bowiem jedno warunkuje i określa istnienie drugiego. W konsekwencji, każdy element tłumaczonego tekstu nosi na sobie „piętno” kultury, w której powstał, a język tekstu jest elementem kulturowym stanowiącym odzwierciedlenie realiów danej epoki. Dlatego też, zdaniem obu autorów, konieczne jest dokładniejsze zdefiniowanie elementów kulturowych, które mogą stać się przyczyną problemów translatorskich. Według Hejwowskiego są to:

(...) takie elementy tekstu, które w sposób szczególny łączą się z kulturą danego kraju. Z tłumaczeniowego punktu widzenia ich wspólnym mianownikiem będzie to, że ich kulturowa specyficzność (fakt, że są charakterystyczne wyłącznie dla kultury wyjściowej lub lepiej znane w kulturze wyjściowej) rodzi problemy przekładowe<sup>281</sup>.

Hejwowski omawia trudności translatorskie związane z transferem kulturowym z szerszej perspektywy, jako problemy typowe dla procesu tłumaczenia w ogóle. Ramière odnosi się natomiast do tego zagadnienia w szczególnym kontekście tekstów audiowizualnych:

I understand culture-specific material to encompass the verbal and non-verbal (visual and auditory) signs which constitute a problem for cross-cultural transfer because they refer to objects or concepts that are specific to

---

<sup>279</sup> Zob. K. Hejwowski: *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu...*, s. 71.

<sup>280</sup> Zob. N. Ramière. *Reaching a Foreign Audience: Cultural Transfers in Audiovisual Translation...*, z dnia 10.09.2007 r.

<sup>281</sup> K. Hejwowski: *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu...*, s. 71.

the original sociocultural context of the film – i.e. that, at the time of distribution *do not exist*, or deviate significantly in their connotational value from similar objects and concepts in the target culture(s) considered<sup>282</sup>.  
[kursywa I. S.]

Oba stwierdzenia podkreślają, iż przez materiał kulturowy rozumie się takie elementy tekstu, które odnoszą się do zjawisk i koncepcji charakterystycznych dla kultury języka źródłowego, a nieistniejących w kulturze docelowej, bądź budzących odmienne konotacje u odbiorców tłumaczenia niż u odbiorców oryginału i w konsekwencji stanowiących przyczynę potencjalnych problemów translatorskich.

Ramière uwzględnia w swojej definicji elementów kulturowych aspekt werbalny i niewerbalny tekstów audiowizualnych (warstwa wizualna i akustyczna), zauważając, iż treści charakterystyczne dla danej kultury mogą pojawiać się zarówno w warstwie językowej jak i wizualnej filmu. Zarówno Ramière<sup>283</sup> jak i Tomaszewicz<sup>284</sup> przyczyn problemów tłumaczeniowych upatrują przede wszystkim w niemożności znalezienia ekwiwalentów dla pewnych zjawisk i pojęć, ponieważ nie występują one w kulturze docelowej i nie są znane odbiorcom tłumaczenia bądź budzą odmienne skojarzenia.

Czasami jednak problemem w transferze treści kulturowych nie jest znalezienie odpowiedników, ale specyfika tekstu audiowizualnego, która nie pozwala na ich wykorzystanie czy zamieszczenie w tekście. Przykładem mogą być informacje werbalne pojawiające się w warstwie wizualnej filmu – zakodowane w formie napisów, tablic informacyjnych, znaków drogowych czy kierunkowskazów, które nie są tłumaczone i nie pojawiają się w dubbingu. Doskonałą ilustracją takiej sytuacji jest film animowany *Shrek 2*<sup>285</sup> obfitujący w tego rodzaju informacje. Autorzy polskiej wersji językowej zdecydowali się pozostawić owe elementy w wersji oryginalnej i nie zamieszczać ich tłumaczenia, pomimo iż niejednokrotnie zawierają istotne treści o charakterze przede wszystkim informacyjnym. Przyczyną nie jest brak odpowiedników w języku docelowym, ale złożona natura tekstów audiowizualnych i specyfika ich przekładu. Wiadomo bowiem, że tłumacz nie ma możliwości ingerowania w warstwę wizualną tłumaczonego obrazu, a w dubbingu limit czasu i miejsca oraz względy estetyczne nie pozwalają na zamieszczenie dodatkowych informacji w warstwie dialogowej. W rezultacie widz otrzymuje wersję z polskim dubbingiem, w której występuje wiele

---

<sup>282</sup> N. Ramière: *Reaching a Foreign Audience: Cultural Transfers in Audiovisual Translation...*, s. 155, z dnia 20.10.2007 r.

<sup>283</sup> Zob. N. Ramière: *Reaching a Foreign Audience: Cultural Transfers in Audiovisual Translation...*, s. 155, z dnia 20.10.2007 r.

<sup>284</sup> Zob. T. Tomaszewicz: *Przekład audiowizualny...*, s. 153.

<sup>285</sup> *Shrek 2*, reż. Andrew Adamson, DreamWorks, USA, 2004, dialogi Bartosz Wierbięta. Film ten nie jest analizowany w niniejszej pracy.

niezrozumiałych dla nieznających języka oryginału tablic, napisów i informacji. Odbiorca może zdawać sobie sprawę z ich obcego pochodzenia i zastanawiać się nad ich znaczeniem. Mimo, że strategia naturalizacji uważana jest za powszechnie stosowaną we współczesnym polskim dubbingu, w tym przypadku odbiorca otrzymuje produkt zawierający sporą ilość danych obcego pochodzenia. Jedyne, co mu pozostaje – to próba odcyfrowania znaczenia niejasnej wizualno-werbalnej informacji z kontekstu i wykorzystanie własnej wiedzy o świecie.

#### 4.1.1.1. Klasyfikacja elementów kulturowych

Elementy kulturowe występujące w analizowanych filmach animowanych można podzielić według kilku kryteriów. Zastosowano kryterium kategorii leksykalnej, kryterium tematyczne oraz podział ze względu na sposób przekazywania informacji.

##### 4.1.1.1.1. Podział według kategorii leksykalnych

Pierwszą grupę elementów kulturowych, jaka zostanie omówiona poniżej, tworzą **nazwy własne**<sup>286</sup>, które stanowią najliczniejszą grupę w analizowanym materiale. Nazwa własna definiowana jest jako:

Jednostka leksykalna używana wielokrotnie do identyfikacji danego konkretnego, unikatowego w danym kontekście obiektu, z reguły niewymagająca stosowania dodatkowych technik identyfikacyjnych<sup>287</sup>.

Wśród **nazw własnych** występujących w filmach animowanych można wyróżnić:

1. **nazwy osobowe (antroponimy):** imiona i nazwiska bohaterów, nazwy zwierząt, postaci rzeczywistych i fikcyjnych, postaci historycznych, legendarnych i bajkowych.

Wśród nich można wyróżnić:

---

<sup>286</sup> „Nazwy własne, imiona własne (łac. nomina propria) – nazwy przysługujące jednostkom, w odróżnieniu od nazw pospolitych mogących się odnosić do dowolnych egzemplarzy desygnatów określonej klasy przedmiotów. Nazwy własne nie są definiowalne przez określenie znaczenia: np. słowo krzesło można zdefiniować przez wymienienie cech typowych dla wszystkich krzeseł, słowa Karol nie można zdefiniować w ten sposób. Nauka o nazwach własnych to onomastyka. Wyróżnić można dwie duże grupy nazw własnych. Jedną z nich to nazwy osobowe, odnoszące się do ludzi. Drugą to nazwy geograficzne nazywające miejsca. Wyróżnia się także mniejsze grupy, jak nazwy zwierząt, statków, czy ciał niebieskich.” K. Rymut: *Nazwy miast Polski*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1987, s. 8.

<sup>287</sup> K. Hejwowski: *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu...*, s. 89.

- a. fikcyjne<sup>288</sup> imiona własne (np. *Sally, Wallace, Sulley, Mike, Fiona* itp.),
- b. intencjonalne<sup>289</sup> imiona własne – nazwy „znaczące”<sup>290</sup> – czyli takie, które zostały wybrane celowo, a intencją autora było przekazanie widzowi pewnej informacji, która jest „zakodowana” w szczególnym brzmieniu i znaczeniu wybranego imienia (np. *Mrs. Mulch, Lightning McQueen, General von Talon, Valiant, Totty* itp.),
- c. autentyczne nazwy własne (postacie historyczne, bajkowe, filmowe i legendarne, np. *Tom Wolfe, Abominable Showman, Barbra Streisand* itp.).

**2. nazwy miejscowe (geograficzne): (toponimy: makrotoponimy i mikrotoponimy):** nazwy państw, miast, łańcuchów górskich, dolin, rzek, dróg.

Nazwy geograficzne występujące w analizowanym materiale można, podobnie jak nazwy własne, podzielić na:

- a. autentyczne (np. *California, Madagascar, San Diego, New York, Manhattan* itp.),
- b. fikcyjne (np. *Willy's Butte, Glacier Pass, itp.*),
- c. intencjonalne toponimy „znaczące” wzorowane na i/lub przypominające rzeczywiste nazwy lub miejsca wybrane celowo, aby przekazać odbiorcy pewien komunikat (np. *Carburetor County, Ornament Valley, Monstropolis, Rivet City, Radiator Springs* itp.).

**3. chrematonimy:**

- a. instytucjonimy (nazwy przedsiębiorstw, instytucji, organizacji, fabryk, sklepów, restauracji, barów itp.),
- b. nazwy handlowe (nazwy produktów i artykułów handlowych),

<sup>288</sup> W niniejszej pracy przez fikcyjne nazwy własne rozumie się nazwy odnoszące się postaci fikcyjnych stworzonych na potrzeby danego filmu, które to nazwy hipotetycznie mogłyby istnieć w świecie rzeczywistym i być nazwami rzeczywistych osób i przedmiotów.

<sup>289</sup> Określenie „intencjonalne nazwy własne” pochodzi z pracy K. Hejwowskiego – zob. K. Hejwowski: *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu...*, s. 91-101.

<sup>290</sup> Zdaniem Hejwowskiego każde imię własne jest imieniem znaczącym, mimo encyklopedycznej definicji, według której nazwy własne pozbawione są treści deskryptywnej. Por. K. Polański: (red.): *Encyklopedia językoznawstwa ogólnego*. Wrocław: Ossolineum 1999, s. 246-247.

Według Hejwowskiego, każda nazwa własna posiada oprócz znaczenia etymologicznego (motywacyjnego), specyficzne znaczenie aktywowane w umyśle przynajmniej jednego z uczestników komunikacji. Określenie „nazwy intencjonalne” – znaczące – odnosi się do takich nazw własnych, które niosą specyficzny komunikat zaplanowany przez autora i opisują jakąś charakterystyczną cechę bohatera. Zob. K. Hejwowski: *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu...*, s. 101-103.



- c. ideonimy (tytuły utworów literackich, czasopism, nagłówków prasowych).

Wśród **chrematonimów** możemy również wyróżnić **nazwy autentyczne** oraz **intencjonalne**. Najliczniej występują nazwy intencjonalne, które zostały zmodyfikowane w taki sposób, aby odzwierciedlały tematykę danego filmu. W *Rybkach z ferajny* pojawiają się nazwiska sławnych postaci oraz nazwy handlowe przerobione na „rybią modłę”: *Coral Cola, FishKing, Kelpy Kremer, Gup, Old Wavy, Newsreef*. W *Klątwie królika*, Wallace – wielki amator serów – ukrywa sekretne zapasy owego smakołyku za okładkami znanych pozycji literatury światowej, których oryginalne tytuły zmieniono na tytuły będące aluzjami do rozmaitych gatunków sera: *East of Edam, Fromage to Eternity, Waiting for Gouda, The Hunt For Red Leicester, How Green Was My Cheese, Brighton Roquefort, Grated Expectations, Swiss Cheese Family Robinson* oraz *Brie Encounter*. W tym samym filmie znajdziemy również w odpowiednio zmienionych imionach antycznych bohaterów, tytułach sztuk i powieści – aluzje do warzyw: *Spartichoke – Spartakus, Carrot on the Hot Tin Roof, The Loneliness of the Long Distance Runner Bean*. W *Autach, Rybkach z ferajny* i *Robotach* występują natomiast postacie noszące imiona intencjonalne, które są często wzorowane na rzeczywistych osobach i przypominają autentyczne nazwiska: *Darrel Cartrip – Darrel Waltrip, Bob Costas – Bob Cutlass (Auta), Katie Current – Katie Couric, Mussel Crowe, Jessica Shrimpson, Tuna Turner, Cod Stewart, Seal (Rybki z ferajny), Jeremy Irons, Orson Wheels (Orson Welles), Axle Rose (W. Axl Rose), Britney Gears (Britney Spears), Farrah Faucett (Farrah Fawcett), M.C. Hammer (Roboty)*.

4. Oprócz nazw własnych w analizowanym materiale wyodrębniono grupę **nazw pospolitych** (appellativum)<sup>291</sup>, które zostały użyte jednostkowo w funkcji imienia własnego i odnoszą się do określonej oraz jedynej w swoim rodzaju postaci (np. *Donkey – Osioł, Chicken Little – Kurczak Mały, Tiger – Tiger, Dash*<sup>292</sup> – Maks).

#### 4.1.1.1.2. Podział tematyczny

Kolejny podział oparty jest na kryterium tematycznym. Materiał kulturowy został podzielony ze względu na obszar rzeczywistości, do której dany element się odnosi. Z uwagi na ogromne zróżnicowanie tematyczne materiału wyodrębniono trzy główne kategorie:

---

<sup>291</sup> Nazwa pospolita to „wyrażenie rzeczownikowe nadające się do pełnienia funkcji predykatywnej, czyli takie, za pomocą którego można orzekać coś o dowolnym przedmiocie należącym do jego zakresu.” K. Polański (red.): *Encyklopedia językoznawstwa ogólnego...*, s. 52.

<sup>292</sup> *Dash* – pęd, zryw.

1. Odniesienia do rzeczywistości i organizacji życia kultury oryginału (np. system prawny, administracja, system oświatowy, ustrój polityczny, system monetarny, system miar i wag),
2. Obyczaje i tradycje, zwyczaje kulinarne (kuchnia i potrawy typowe dla kultury oryginału),
3. Aluzje erudycyjne – odniesienia do kultury popularnej.

#### 4.1.1.1.3. Podział ze względu na kanał transmisyjny

Ostatnie zastosowane kryterium podziału dotyczy rodzaju medium, jakim przekazywany jest kulturowy komunikat, a więc tego czy dany element zakodowany jest jako informacja występująca w kanale wizualnym, czy akustycznym. Kryterium to odnosi się do omówionej w rozdziale 1.4. polisemiotycznej kompozycji obrazu filmowego, na którą składa się kanał wizualny i akustyczny oraz warstwy werbalna i niewerbalna. Zgodnie z tym pierwotnym podziałem elementy kulturowe występujące w analizowanym materiale filmowym należą do dwóch podstawowych grup.

Pierwsza grupa obejmuje elementy kulturowe, które występują w warstwie *wizualnej* tekstu, czyli są reprezentowane głównie za pomocą obrazu filmowego. Do tej kategorii można zaliczyć zarówno elementy niewerbalne jak i werbalne.

1. Elementy kulturowe – **wizualno-niewerbalne** – zakodowane w warstwie wizualnej filmu i odsyłające widza do kultury i języka oryginału:
  - a. krajobraz i ukształtowanie terenu,
  - b. zwyczaje i tradycje uwidocznione w zachowaniu postaci bądź ich otoczeniu,
  - c. architektura i sceneria, w której osadzona jest akcja filmu,
  - d. charakterystyczne obiekty, budynki i miejsca,
  - e. specyficzny sposób filmowania i ujęcia,
  - f. fizjonomia i wygląd postaci.
2. Elementy kulturowe – **wizualno-werbalne** – pojawiające się w filmie w postaci wszelkiego rodzaju napisów (tablice informacyjne, ogłoszenia, listy, nagłówki gazet, listy, transparenty, ulotki, szyldy, itp.)  
Do drugiej grupy należą natomiast elementy kulturowe występujące w kanale *akustycznym*. Tutaj również można wyróżnić warstwę werbalną i niewerbalną. Przy czym fundamentalne znaczenie mają elementy werbalne pojawiające się przede wszystkim w dialogach, narracji i piosenkach. Drugoplanowe znaczenie mają natomiast elementy akustyczno-niewerbalne, jako że ich udział w tworzeniu komunikatu kulturowego jest stosunkowo mniejszy.
3. Elementy kulturowe – **akustyczno-werbalne**:
  - a. dialogi i narracja,

- b. piosenki,
  - c. charakterystyczny akcent, idiolekty i dialekty.
4. Elementy kulturowe – **akustyczno-niewerbalne**:
- a. charakterystyczny podkład muzyczny wykorzystujący np. typowe dla danej kultury rodzaje muzyki.

## 4.2. Strategie tłumaczenia elementów kulturowych

W dalszej części niniejszego rozdziału przedstawiono analizę strategii stosowanych w tłumaczeniu wyodrębnionych powyżej trzech głównych grup elementów kulturowych.

### 4.2.1. Strategie tłumaczenia nazw własnych

#### 4.2.1.1. Nazwy własne osobowe

##### 4.2.1.1.1. Strategie tłumaczenia nazw własnych osobowych oraz nazw pospolitych użytych w funkcji imienia własnego

Wśród **nazw własnych osobowych** najliczniejszą grupę tworzą **nazwy intencjonalne** (121), które zgodnie z zamiarem autora przekazują dodatkowe informacje o bohaterze. **Nazwy fikcyjne**, czyli takie, które są realistyczne i mogłyby hipotetycznie funkcjonować jako nazwy rzeczywistych osób, stanowią drugą pod względem liczebności grupę nazw osobowych (98). Znacznie mniejszą grupą są **nazwy pospolite użyte w funkcji imienia własnego** (24), najrzadziej pojawiają się natomiast **autentyczne nazwy własne** (15) odsyłające do bajkowych bohaterów lub rzeczywistych postaci ze świata kultury czy polityki.

W niektórych przypadkach zaistniały wątpliwości czy daną nazwę należy zakwalifikować do kategorii nazw realistycznych, czy intencjonalnych. Trudność wynika z tego, iż właściwie każdą z nazw można uznać w jakimś stopniu za „znaczącą”<sup>293</sup>. Czasami intencjonalność i potencjalne znaczenie nazwy mogą być trudne do odczytania, a zależy to od tego, czy informacja zawarta w nazwie własnej jest informacją mniej lub bardziej implicytną. W takich przypadkach jak: *Waternoose*, *Valiant* czy *Elast Girl*, komunikat w nich zawarty jest jasny, a umiejscowienie ich w kategorii nazw intencjonalnych nie sprawia trudności. Czasami jednak komunikat może być bardziej subtelny i wtedy daną nazwę można zakwalifikować do obu kategorii, w zależności od tego czy widz będzie w stanie odczytać owo „ukryte” znaczenie (np. *Ramone*, *Ozzie*, *Edwina*).

---

<sup>293</sup> Problem znaczenia nazw własnych wyjaśnia Hejwowski. Zob. K. Hejwowski: *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu...*, s. 86-87.

Nazwy pospolite użyte w funkcji imienia własnego można również zaklasyfikować jako nazwy intencjonalne, ponieważ niejednokrotnie opisują najbardziej charakterystyczną cechę swojego nosiciela: *Ginger, Stickers, Dash*. Dodatkowo, imię własne może mieć znaczenie dla odbiorców anglojęzycznych i odsyłać do konkretnych osób oraz zdarzeń, istniejących bądź mających miejsce w anglojęzycznej rzeczywistości. W tłumaczeniu jednak, te same imiona własne, ze względu na różnice w bagażu kulturowym odbiorców, mogą stracić swoją funkcję referencyjną i nie budzić u widza polskiego podobnych jak u odbiorców wersji angielskiej (bądź nawet żadnych) skojarzeń. Zatem imiona własne, które są intencjonalne w tekście wyjściowym, mogą w tekście docelowym należeć do grupy imion fikcyjnych, niemających szczególnego znaczenia.

Na przykład, w filmie *Uciekające kurczaki* jedna z kur imieniem Edwina na początku filmu zostaje w tradycyjny sposób zgładzona przez państwa Tweedych – poprzez ścięcie głowy, a powodem są jej słabe wyniki w znoszeniu jaj. Dla widza polskiego imię to nie ma szczególnego znaczenia. Odbiorca brytyjski skojarzy je natomiast z postacią Edwiny Currie, która piastowała stanowisko Ministra Zdrowia w gabinecie Margaret Thatcher. W 1988 roku Currie naraziła się producentom jaj, rolnikom i politykom, oznajmiając w wywiadzie telewizyjnym, iż większa część brytyjskiej produkcji jaj dotknięta jest salmonellą, co spowodowało załamanie na rynku i ogromne straty<sup>294</sup>. W rezultacie, została zmuszona do rezygnacji ze stanowiska, co w języku angielskim może być określone wyrażeniem: *“to get the chop”* stosowanym w odniesieniu do ministrów, którzy zostali odwołani lub złożyli rezygnację. *“To get a chop”* oznacza właśnie nic innego, jak zostać wylanym, ale dosłowne tłumaczenie tego idiomatycznego wyrażenia to *„ściąć, odrąbać głowę”*. W ten sposób angielski odbiorca skojarzy imię kury, której odrąbano głowę za zbyt małą ilość zniesionych jaj, z osobą pani Minister, która swoim nieodpowiedzialnym zachowaniem wywołała popłoch i straty wśród brytyjskich producentów. Obie imienniczki spotkała ta sama kara – *“to get a chop”* – z tym, że jedną w znaczeniu dosłownym tego wyrażenia, druga straciła natomiast tylko stanowisko, ale zachowała głowę. Dla widza polskiego imię *Edwina* nie jest jednak imieniem intencjonalnym, ponieważ nie ma wspólnego z odbiorcą brytyjskim bagażu doświadczeń. W ten sposób pewne niuanse i skojarzenia są dla polskiego widza niedostępne.

Sytuacja odwrotna jest również możliwa, kiedy w procesie tłumaczenia znaczenie jest „nadane” i imię „neutralne” dla odbiorców anglojęzycznych staje się imieniem „znaczącym” dla odbiorców polskich. W filmie *Szerogowiec Dolot*, główny bohater nazywa się *Valiant* (mężny), w polskiej wersji został on nazwany *Frankiem Dolotem*, co niesie dodatkowe konota-

---

<sup>294</sup> Por. [http://news.bbc.co.uk/onthisday/hi/dates/stories/december/3/newsid\\_2519000/2519451.stm](http://news.bbc.co.uk/onthisday/hi/dates/stories/december/3/newsid_2519000/2519451.stm), z dnia 10.09.2007 r.

cje. Imię to jest prawdopodobnie aluzją do postaci Franka Dolasa z filmu *Jak rozpętałem drugą wojnę światową*.

To zróżnicowanie nazw własnych występujących w jednym filmie wpływa na sposób tłumaczenia poszczególnych przypadków oraz wymaga od tłumacza stosowania różnych rozwiązań. Na podstawie przeprowadzonej analizy stwierdzono, iż w tłumaczeniu nazw własnych stosowano różne techniki translatorskie. Zdarzało się również, że w obrębie jednego filmu używano całkowicie różnych strategii translatorskich.

**4.2.1.1.2. Fikcyjne nazwy własne** W tabelach przedstawiono zestawienie fikcyjnych antroponimów oraz ich tłumaczeń występujących w analizowanym materiale filmowym:

**Tabela 1.** Zestawienie fikcyjnych nazw własnych występujących w analizowanych filmach<sup>295</sup>

**1. Rybki z ferajny**

Wersja oryginalna	Wersja polska - tłumaczenie
Oscar	Oskar
Lola	Lola
Angie	Angie
Sykes	Sykes
Don Lino	Don Lino
Frankie	Frankie
Lenny	Lenny
Ernie	Ernie
Bernie	Bernie
Luca	Luca

**2. Shrek**

Wersja oryginalna	Wersja polska - tłumaczenie
Shrek	Shrek
Lord Farquaad	Lord Farquaad
<b>Princess Fiona</b> <sup>296</sup>	<b>Królewna Fiona</b>
<b>Gorder</b> - <i>"Is that you, Gorder?"</i> - <i>How did you know?"</i>	<b>Zygmunt</b> - <i>„To ty Zygmunt?"</i> - <i>No, a kto ma być?"</i>

<sup>295</sup> Źródło: opracowanie własne.

<sup>296</sup> Tłustym drukiem wyróżniono te fikcyjne nazwy własne, które zostały przetłumaczone w polskiej wersji.

### 3. Skok przez płot

Wersja oryginalna	Wersja polska - tłumaczenie
RJ (szop)	RJ
Hammy (wiewiórka)	Hammy
Stella (skunks)	Stella
Ozzie (opos)	Ozzie
Heather (córka Ozziego)	Heather
Vincent (niedźwiedź)	Wincent
Verne (żółw)	Verne
Lou (jeź)	Lou
Penny (żona jeża)	Penny
Tiger (kot domowy)	Tiger
<b>Steve</b> – żywopłot <i>“Let’s call it <b>Steve!</b> It’s a pretty name. <b>Steve</b> sounds nice.”</i>	<b>Edward</b> <i>„Nazwijmy go <b>Edward. Edek</b> zdrobniale. W sumie może być <b>Edek.</b>”</i>

### 4. Epoka lodowcowa

Wersja oryginalna	Wersja polska - tłumaczenie
Sid	Sid
Diego	Diego
<b>Manny</b>	<b>Maniek, Maniutek</b>
Soto	Soto
Carl	Carl
Frank	Frank

### 5. Roboty

Wersja oryginalna	Wersja polska - tłumaczenie
<b>Tim the Gate Guard</b>	<b>Teks</b>

### 6. Uciekające kurczaki

Wersja oryginalna	Wersja polska - tłumaczenie
Edwina	Edwina
Babs	Babs
<b>Mr. Tweedy</b> <b>Mrs Tweedy</b>	<b>Pan Tweedy</b> <b>Pani Tweedy</b>
Mac	Mac
<b>Rocky, Rocky the Rhode Island Red</b> (Rhode Island Red – rasa kur – karmazyn)	<b>Rocky z rajskiego Rhode Island</b>

### 7. Potwory i spółka

Wersja oryginalna	Wersja polska - tłumaczenie
Mike Wazowski	Mike Wazowski
Sulley James P. Sullivan	Sulley James P. Sullivan
<b>Celia Mae</b>	<b>Celina Mae</b>
Roz	Roz
Frank Oz	Frank Oz
Jerry	Jerry
<b>Mrs. Flint</b>	<b>Pani Flint</b>
<b>George</b>	<b>Grzesiu</b>

### 8. Szeregowiec Dolot

Wersja oryginalna	Wersja polska - tłumaczenie
Victoria	Wiktoria
Rollo	Rollo
Jacques	Jacques
<b>Folix</b>	<b>Rożen</b>
Monty	Monty
Mercury	Merkury

### 9. Madagaskar

Wersja oryginalna	Wersja polska - tłumaczenie
Gloria	Gloria
Alex	Alex
Marty	Marty
<b>Melman Mankowitz</b>	<b>Melman Mańkiewicz</b>
<b>King Julien</b>	<b>Król Julian</b>
Rico	Rico
Kowalski	Kowalski
<b>Maurice</b>	<b>Maurycy</b>
Mort	Mort
<b>Phil the Chimpanzee</b>	<b>Benek/Edek</b> (nie mówi, ale zna język migowy)
Mason the Chimpanzee	BT <sup>297</sup> (Imię drugiego szympansa pozostawione jest bez tłumaczenia, bowiem nie było właściwie takiej konieczności. Szympanś Edek, który jest niemy i zna tylko język

---

<sup>297</sup> BT – bez tłumaczenia.

	migowy, nie zwraca się po imieniu do swojego towarzysza, który potrafi mówić. Dlatego też w polskiej wersji nie było takiej potrzeby.)
Dr Goldberg Melman: <i>"I can't be transferred. I have an appointment with dr Goldberg at 5."</i>	Dr Goldberg „Nie, nie, nie mogą mnie przenieść. Ja jestem umówiony z doktorem Goldbergiem na 5.”

### 10. Iniemamocni

Wersja oryginalna	Wersja polska - tłumaczenie
Robert Parr	Bob Parr
Helen Parr	<b>Helena</b> Parr
<b>Violet</b>	<b>Wiola</b>
Jack-Jack	Jack-Jack
<b>Lucius Best</b>	<b>Lucjusz Best</b>
Mirage	Mirage
Edna Mode	Edna Mode

### 11. Wallace i Gromit. Klątwa królika.

Wersja oryginalna	Wersja polska - tłumaczenie
Wallace	Wallace
Gromit	Gromit
<b>Hutch the Rabbit</b>	<b>Królik Balcer</b>
<b>Lord Victor Quartermaine</b>	<b>Lord Wiktor</b>
Phillip	Filip
<b>Police Constable Albert MacIntosh</b> (PC MacIntosh - żart językowy, który zostaje utracony w polskiej wersji)	<b>Policjant Albert MacIntosh</b>
<b>Reverend/Vicar Clement Hedges</b>	<b>Pastor/Wielebny Clement Hedges</b>

### 12. Auta

Wersja oryginalna	Wersja polska - tłumaczenie
<b>Mack</b>	<b>Marian, Maniek, Maniuchna, Maniusiek</b>
Bessy	Bessy
Sally Carrera	Sally Carrera
<b>Filmore</b>	<b>Ogórek</b>



<b>Flo</b>	<b>Lola</b> (dilerka pojazdów oraz właścicielka stacji benzynowej i kawiarni o nazwie: Flo's 8-V cafe)
<b>Ramone</b>	<b>Roman</b> (w oryginale mówi z hiszpańskim akcentem)
Luigi	Luigi
Guido	Guido
<b>Lizzie</b>	<b>Gienia</b>
<b>Chuck</b>	<b>Ziutek</b>
<b>Mia, Tia</b> – adoratorki Zygzaka "I'm Mia. I'm Tia" (aluzja do samochodu marki Mazda model Miata)	<b>Niunia, Dziunia</b> „Jestem Niunia. A ja Dziunia.”

### 13. Dżungla

Wersja oryginalna	Wersja polska - tłumaczenie
Samson the Lion	<b>Lew Sebastian</b>
Ryan – młody lew	<b>Franek</b>
Benny – wiewiórka	<b>Benek</b>
Nigel – miś koala	<b>Bazyl</b>
Bridget – żyrafa	<b>Bożenka</b>
Larry – wąż	<b>Wąż Ksysiek</b>
Kazar – przywódca bawołów ( <i>wildebeest</i> – gnu)	Kazar
Hamir – szalony gołąb	Hamir/Farafel

Już we wstępnej analizie ujawnia się strategia dominująca w polskim dubbingu filmów animowanych, stosowana przez tłumaczy w odniesieniu do fikcyjnych nazw osobowych. Jest to strategia egzotyzacji, czyli tłumaczenie skierowane na kulturę oryginału.

W 62 na 98 przypadków tłumacze zdecydowali się na pozostawienie imion bohaterów w ich oryginalnym brzmieniu (np. *Shrek, Fiona, Oscar, Heather, Bob, Rico* itp.). W stosunku do tych imion zastosowano technikę reprodukcji, zwaną inaczej transferem bezpośrednim, która polega na przeniesieniu obcego imienia własnego do tekstu docelowego bez lub z niewielkimi zmianami (np. *Babs – Babs, Helen – Helena, Phillip – Filip* itp.).

W tłumaczeniu pisemnym bezpośredni transfer imion własnych wiąże się z koniecznością dostosowania obcego elementu do pisowni języka docelowego. Imiona własne przenoszone są do tekstu docelowego w swojej oryginalnej formie, czasem jednak poddawane są niewielkim zabiegom adaptacyjnym (adaptacje ortograficzne). Dzięki tym modyfikacjom odbiorcy tekstu docelowego łatwiej jest odczytać i wymówić obcy element, który zostaje w pewien sposób „oswojony” i znaturalizowany.

W dubbingu obce imiona własne nie występują jednak w formie pisemnej<sup>298</sup> i w związku z tym nie ma konieczności adaptowania ich do zasad pisowni języka docelowego. Mogłoby wydawać się, że nazwy własne w dubbingu przenoszone są do tekstu docelowego w oryginalnej i niezminionej formie i brzmieniu. Tak jednak nie jest. Również w dubbingu nazwy własne podlegają pewnym modyfikacjom. Po pierwsze, w tym przypadku bezpośredni transfer to tylko pozornie technika polegająca na braku tłumaczenia, czyli reprodukcji elementu obcego w jego „oryginalnej” formie. W rzeczywistości imiona własne przeniesione do dialogów polskich podlegają przede wszystkim adaptacjom fonetycznym. Imiona własne w polskich dialogach wymawiane są przez polskich aktorów, w związku z czym realizacja fonetyczna różni się od ich oryginalnego brzmienia. Polscy aktorzy będą wymawiać je inaczej niż aktorzy angielscy. Po drugie, imiona własne, które słyszymy w przetłumaczonych dialogach, nie są używane jedynie w mianowniku, ale odmieniają się przez wszystkie przypadki (np. *Alex – Alexa – Alexowi*). Podlegają one procesowi adaptacji morfologicznej umożliwiającej traktowanie ich zgodnie z regułami gramatycznymi języka polskiego.

Rezultatem zastosowania transferu bezpośredniego jest pozostawienie w tekście docelowym elementów obcego pochodzenia, które mimo drobnych zmian fonetycznych i morfologicznych nadal brzmią obco i odsyłają widza do innego systemu kulturowego.

Pomimo ogólnie panującego przekonania, że strategią preferowaną w dubbingu jest naturalizacja (a wręcz polonizacja) obcojęzycznego filmu, analiza materiału tłumaczeniowego pozwala stwierdzić, iż jest ono nieprawdziwe w odniesieniu do fikcyjnych imion własnych, bowiem strategią najczęściej stosowaną przez tłumaczy jest w tym przypadku egzotyzyacja.

Tylko w 25 przypadkach zdecydowano się na przetłumaczenie angielskiego imienia własnego, stosując jego polski odpowiednik bądź zastępując go innym (np. *Gorder – Zygmunt, Steve – Edek, Manny – Maniek, George – Grzesiu* itp.). Taka sytuacja miała miejsce w ośmiu na trzynaście filmów. Technikę tę zastosowano w odniesieniu do jednego lub kilku imion wła-

---

<sup>298</sup> Pojawiają się natomiast w tytułach (*Madagascar, Shrek, The Incredibles, Valiant, Chicken Little, Wallace i Gromit*) i wtedy mogą być zaadaptowane do pisowni języka docelowego, ale nie muszą – w zależności od wymagań producenta. Mogą również występować w formie pisemnej jako napisy w obrazie filmowym. W tym przypadku pozostają poza obszarem ingerencji tłumacza i mogą stanowić dodatkowe utrudnienie, jeśli zdecydowano się na tłumaczenie lub zmianę pisowni imienia własnego (np. w filmie *Wallace i Gromit* główni bohaterowie piją z kubków ze swoimi inicjałami: W & G). Imiona własne pojawiają się jednak w polskiej wersji w recenzjach, napisach końcowych, stronach zawierających informacje o obsadzie itp. i wtedy konieczne są pewne zabiegi adaptacyjne. Jednak sprawdzanie czy taki zabieg miał miejsce i jakie zmiany w pisowni zostały wprowadzone, wykracza już poza sferę dubbingu oraz ramy tego opracowania.

snych, natomiast pozostałe przeniesiono bez zmian. Oznacza to, że w obrębie jednego filmu stosowano dwie różne strategie tłumaczeniowe w odniesieniu do tego samego problemu: fikcyjne nazwy własne tłumaczono stosując strategię egzotyzacji lub naturalizacji.

Użycie danego imienia wydaje się być uzasadnione w niektórych przypadkach – szczególnie, jeśli tłumacz zdecydował się na wykorzystanie polskiego odpowiednika lub imienia brzmiącego podobnie (np. *Manny* – *Maniek*, *Celia* – *Celina*, *Mankowitz* – *Mańkiewicz*). Często jednak stosowano imiona własne, które nie są odpowiednikami imion angielskich (np. *Gorder* – *Zygmunt*, *Steve* – *Edek*, *Phil* – *Edek*, *George* – *Grzesiu*, *Lizzie* – *Gienia*). Nasuwa się pytanie, dlaczego tłumacze zastosowali tę technikę tylko w odniesieniu do niektórych nazw własnych i jakimi kryteriami kierowali się dobierając poszczególne imiona? Można przypuszczać, iż zamiarem tłumacza, który zamienił angielsko brzmiące imię na swojskiego *Ziutka*, *Niunię*, *Dziunię* czy *Zygmunta*, było stworzenie efektu komicznego, bowiem kojarzą się one polskiemu odbiorcy w specyficzny sposób.

Jakakolwiek była przyczyna tych wyborów, w efekcie otrzymujemy produkt, w którym większość nazw pozostawionych jest w oryginale z kilkoma polskimi akcentami. W większości przypadków stosowano strategię egzotyzacji, pozostawiając w polskiej wersji egzotycznie brzmiące elementy. Tylko w jednym filmie tłumacz trzymał się konsekwentnie raz obranej drogi, pozostawiając wszystkie nazwy w ich oryginalnej wersji (*Rybki z ferajny*). W pozostałych filmach strategia egzotyzacji stosowana jest równocześnie ze strategią naturalizacji.

W przypadku nazw osobowych składających się z dwóch części: rodzajowej i gatunkowej,<sup>299</sup> tłumacze zastosowali kombinację dwóch technik. Część rodzajową przetłumaczono za pomocą typowego ekwiwalentu (np. *lord* – *lord*, *Mr.* – *Pan*, *Reverend* – *Pastor/Wielebny*), część gatunkową pozostawiono natomiast w wersji angielskiej. Dotyczy to takich nazw (11 przypadków) jak: *Lord Farquaad*, *Mr. i Mrs. Tweedy*, *King Julien*, *Reverend Hedges*. *Police Constable Albert Macintosh* pozostał *policjantem*, chociaż można było również użyć słowa *posterunkowy* (policjant wydaje się budzić większy respekt niż posterunkowy). W przypadku dwuczłonowych nazw własnych stosowano zatem strategię mieszaną, a rezultatem takiego podejścia jest pewnego rodzaju hybryda łącząca element „swojski” z obcym. Pomimo przetłumaczenia jednego członu nazwy, całość odsyła czytelnika do kultury oryginału. Rozwiązanie tego typu jest tylko częściową naturalizacją obcego elementu.

W analizowanym materiale filmowym występują również nazwy pospolite użyte w funkcji imienia własnego. W porównaniu do nazw własnych stanowią one znacznie mniejszą grupę i pojawiają się w następujących filmach:

---

<sup>299</sup> Por. K. Hejwowski: *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu...*, s. 93.

### **1. Shrek**

Donkey – Osioł

### **2. Uciekające kurczaki**

Ginger – Ginger

### **3. Kurczak Mały**

Chicken Little – Kurczak Mały

### **4. Skok przez plot**

Tiger – Tiger

Spike – Jerzy (kolec)<sup>300</sup>

### **5. Madagaskar**

Private – Szeregowy

Skipper – Szef (kapitan)

### **6. Auta**

Lightning (McQueen) – Zygzak (piorun, błyskawica)

Sheriff – Szeryf

Sarge – Kamasz (sierżant)

King – Król

Stickers – Lалуś (naklejka, nalepka – Zygzak, jako samochód wyścigowy nie ma prawdziwych świateł, tylko nalepki na ich miejscu)

Mack – Maniek (marka samochodu ciężarowego)

### **7. Roboty**

Fender – Gwoździu (błotnik w rowerze, zderzak)

Diesel – Diesel

Ratchet – Brzeszczot (zapadka, koło zapadkowe)

Madame Gasket – Madame Frezer (uszczelka)

Piper Pinwheel – Hania (*piper* – kobziarz, dudziarz; *pinwheel* – wirujący, fajerwerk)

Mr. Gunk – Pan Mazut (maż, glut)

Lug – Wkręt

Crank Casey – Max Kolanko<sup>301</sup> (*crank* – korba)

### **8. Wallace i Gromit. Klątwa królika**

Mrs. Suzanne Mulch – Pani Grządka (ściółka ogrodnicza)

Mr. Dibber – Pan Sadzak

Mrs. Girdling – Pani Kosiarka (obręcz na drzewie)

---

<sup>300</sup> W nawiasach podano słownikowe znaczenie wymienionych nazw pospolitych.

<sup>301</sup> Maksowi Kolanko głosu użycza Mariusz Max Kolonko, znany dziennikarz i publicysta, były korespondent TVP i TVN w USA, autor książek i producent telewizyjny.

Jak wynika z powyższego zestawienia, tylko w sześciu przypadkach nazwy pospolite zostały przetłumaczone z użyciem ich słownikowych odpowiedników (*Osiół, Pan Sadzak, Król, Szeregowy, Kurczak Mały, Szeryf*). Trzy imiona pozostawiono w oryginale (*Ginger, Diesel, Tiger*). Znakomita większość (15) została natomiast przetłumaczona za pomocą wyrażenia, które tłumacz uznał za odpowiednie w danej sytuacji i niekoniecznie są to najbliższe ekwiwalenty poszczególnych nazw pospolitych.

W filmie *Skok przez płot* trzej synowie pary jeży Lou i Penny noszą imiona: *Bucky, Quillo* oraz *Spike*, które przetłumaczono jako: *Igłek, Kłujek* oraz *Jerzy*. Pierwsze dwa można uznać za nazwy intencjonalne, w przypadku *Spike'a (kolec)* tłumacz i dialogista Bartosz Wierzbęta wykorzystał grę słów w języku polskim opartą na homofonii słów *jeź – Jerzy*.

W *Madagaskarze* ten sam autor dialogów zamienił *Skippera* na *Szeffa*, wykorzystując fakt, iż *Skipper* jest „najważniejszym” z pingwinów, pełniącym rolę dowódcy dzielnych agentów. Pomimo tego, iż w języku polskim ekwiwalentami tego wyrażenia jest *szyper* lub *kapitan*, tłumacz zastosował hiperonim, który podkreśla przede wszystkim funkcję, jaką ta postać pełni, ale pomija bezpośrednie nawiązania do morskiej podróży, w którą wybierają się pingwiny.

Jan Jakub Wecsyła, autor polskich dialogów do filmu *Auta*, tłumacząc imię głównego bohatera: *Lightning McQueen*<sup>302</sup> miał do wyboru dwa rozwiązania: błyskawica lub piorun. Błyskawica jest rodzaju żeńskiego, więc nie nadaje się dla bohatera, który jest pojazdem płci męskiej. Druga opcja wydaje się być raczej nieodpowiednia dla samochodu wyścigowego tej klasy, a dodatkowo mogłaby kojarzyć się z innym bohaterem tego filmu: *Markiem „Grzmotem” Maruchą*. Pomimo, iż zarówno piorun jak i błyskawica kojarzą się z szybkością, tłumacz-dialogista wybrał trzecią – *bardziej* neutralną opcję, wykorzystując rysunek błyskawicy na karoserii głównego bohatera – *Zygzak*. Podobnie w przypadku nazwy *Stickers* – tłumacz zrezygnował z tłumaczenia słownikowego i wykorzystał ponownie jedną z charakterystycznych cech głównego bohatera, nazywając go *Lalusiem*. W tym samym filmie *Sarge* z sierżanta stał się *Kamaszem*, a motywacją do takiego tłumaczenia było prawdopodobnie skojarzenie z wyrażeniem *wojskowe kamasze*, dobrze znanym polskim odbiorcom jako metafora służby wojskowej. Samochód przewożący *Zygzaka* nosi imię *Mack*, które jest jednocześnie autentycznym imieniem, jak również marką samochodów ciężarowych.

---

<sup>302</sup> *Lightning McQueen* został tak nazwany na cześć Glenna McQueena, animatora ze studia Pixar, który w 2002 r. zmarł na raka. Nazwisko to stanowi również nawiązanie do Stevena McQueena – legendy Hollywood – aktora, który był również wielkim miłośnikiem wyścigów samochodowych i niejednokrotnie ryzykował swoje życie na torze. Zob. R. Murray: *John Lasseter Returns to the Director's Chair for Cars* [http://movies.about.com/od/cars/a/cars-jl053006\\_2.htm](http://movies.about.com/od/cars/a/cars-jl053006_2.htm), z dnia 12.02.2008 r.

Widz anglojęzyczny ma do dyspozycji obie konotacje i w związku z tym imię *Mack* ma dla niego podwójne znaczenie. W polskiej wersji niestety te niuanse giną w tłumaczeniu. W tym przypadku tłumacz wybrał swojsko brzmiące polskie imię – *Marian, Maniek*, chociaż odbiorca wie, że nie jest to ciężarówka rodzimej produkcji, a imię (i jednocześnie nazwa marki) jest dobrze widoczne na masce.

W *Robotach* większość imion własnych można uznać za intencjonalne, z paroma wyjątkami, kiedy przynależność do klasy apelatywów wydaje się być oczywista (*Fender, Gasket, Ratchet*). W tych jednak przypadkach tylko oryginalne angielskie nazwy można uznać za nazwy pospolite, bowiem autorzy tłumaczenia i dialogów zrezygnowali ze znaczenia słownikowego, stosując w polskiej wersji takie nazwy, które swoim brzmieniem wskazują charakter i rolę danej postaci. *Fender* jest najbardziej zwariowanym robotem z całej paczki i w polskiej wersji nosi swojsko brzmiące imię *Gwoździu*, które co prawda ze znaczeniem oryginalnej nazwy nie ma nic wspólnego, ale swoją formą<sup>303</sup> podkreśla zwyczajność naszego bohatera i przynależność do „zwykłych” robotów. *Madame Frezer i Brzeszczot* to czarne charaktery o dyktatorskich zapędach, których marzeniem jest oczyszczenie świata robotów ze starych „zużytych” modeli i zastąpienie ich nowymi, co oczywiście ma przynieść ogromne zyski firmie, którą podstępnie przejęli od Spawalskiego – wynalazcy i opiekuna wszystkich robotów. Tłumacz zignorował oryginalne znaczenie tych wyrażen i wykorzystał twarde brzmienie wybranych przez siebie słów dla podkreślenia negatywnych cech postaci. Podobnie jednak jak w wersji oryginalnej, pochodzą one z dziedziny związanej z metalem i narzędziami, czyli nawiązują do świata robotów. W tych przypadkach tłumacz wykorzystując imię do przekazania pewnej informacji o postaci, nadał mu dodatkowe znaczenie i jednocześnie zmienił jego charakter: z nazw pospolitych w wersji angielskiej stały się one nazwami intencjonalnymi w wersji polskiej.

Jak wynika z powyższej analizy, większość (21) nazw pospolitych użytych w funkcji imion własnych tłumaczona jest bądź za pomocą ekwiwalentu słownikowego, bądź innego wyrażenia, które w opinii tłumacza podkreśla jakąś specyficzną cechę bohatera. Tylko w kilku przypadkach (3) nazwy własne zostały przeniesione do wersji polskiej w swoim oryginalnym kształcie.

#### 4.2.1.1.3. Intencjonalne nazwy własne<sup>304</sup>

Intencjonalne nazwy własne występują w jedenastu na czternaście poddanych analizie filmach i w dziesięciu z nich zostały przetłumaczone (film, w którym intencjonalnych nazw własnych nie przetłumaczono to RF).

---

<sup>303</sup> W języku potocznym, wśród młodzieży, panuje moda na stosowanie form adresatywnych z końcówką wołacza typu: łosiu, Fiszu, gościu.

<sup>304</sup> W nawiasach podano znaczenie danej nazwy własnej, uznanej za nazwę intencjonalną, które mogło stanowić prawdopodobną motywację do jej wyboru.

**Tabela 2.** Zestawienie intencjonalnych nazw własnych pojawiających się w analizowanych filmach<sup>305</sup>

**1. Uciekające kurczaki**

<b>Wersja oryginalna</b>	<b>Wersja polska – tłumaczenie</b>
Fowler (myśliwy polujący na ptactwo) <sup>306</sup>	Fowler
Ginger (rudy kolor włosów, imbir)	Ginger
Edwina ( <i>Edwina Currie</i> – brytyjska minister zdrowia za rządów Margaret Thatcher)	Edwina
<b>Mr. Tweedy</b> <sup>307</sup> <b>Mrs Tweedy</b> ( <i>tweedy</i> – arystokratyczny, wielkopiętny, lubiący polowania, jazdę konną i tweedowe ubrania)	<b>Pan Tweedy</b> <b>Pani Tweedy</b>
Nick (zwinąć coś, obrobić kogoś)	Nick
Fetcher ( <i>fetch</i> – przynosić, sprzedać się za dużą sumę lub sztuczka, wybieg)	Fetcher

**2. Epoka lodowcowa**

<b>Wersja oryginalna</b>	<b>Wersja polska – tłumaczenie</b>
<b>Pinky</b> (różowy kolor skóry ludzkiego dziecka)	<b>Bobas</b>

**3. Potwory i spółka**

<b>Wersja oryginalna</b>	<b>Wersja polska – tłumaczenie</b>
Randall Boggs (może pochodzić od słowa <i>bogy</i> , <i>bogey</i> , <i>boggie</i> – czart, lichy, zły duch porywający niegrzeczne dzieci)	Randall Boggs

<sup>305</sup> Źródło: opracowanie własne.

<sup>306</sup> Definicje w języku polskim, podane w nawiasie obok nazw intencjonalnych, pochodzą ze słownika *The New Kościuszko Foundation Dictionary* pod redakcją J. Fisiaka. Zob. J. Fisiak (red.): *The New Kościuszko Foundation Dictionary*. [CD-ROM] The Kościuszko Foundation Inc. New York 2003. Definicje w języku angielskim zaczerpnięto ze słownika *Cambridge Advanced Learner's Dictionary*. [CD-ROM], version 1.0, Cambridge University Press 2003.

<sup>307</sup> Tłustym drukiem wyróżniono te nazwy, które zostały przetłumaczone w polskiej wersji.

<b>Walter J. Waternoose</b> ( <i>noose</i> – łąpać w sidła)	<b>Pan Moczyknur</b>
<b>Boo</b> (używane w celu nastraszenia kogoś)	<b>Bu</b>
<b>Mr. Bile alias Phlegm</b> ( <i>bile</i> – żółć)	<b>Pan Flegma, alias Glucio</b>
<b>Ms Fearmonger</b> ( <i>monger</i> – handlarz, sprzedawca)	<b>Pan Straszymorda</b>
<b>Waxford</b> (woskowina)	<b>Waliglut</b>
<b>Fungus</b> (grzyb)	<b>Fąflak</b>

#### 4. Roboty

<b>Wersja oryginalna</b>	<b>Wersja polska - tłumaczenie</b>
<b>Rodney Copperbottom</b> (miedziany tył)	<b>Radek Dekiel</b>
<b>Mr. Bigweld</b> (wielki spaw)	<b>Pan Spawalski</b>
<b>Ratchet</b>	<b>Brzeszczot</b>
<b>Phineas Ratchet</b>	<b>Honoriusz Brzeszczot</b>
<b>Loretta Geargrinder</b> (urządzenie, szlifierka)	<b>Loretta Electrolux</b>
<b>Madame Gasket</b>	<b>Madame Frezer</b>
<b>The Rusties: Fender</b>	<b>Gwoździu</b>
<b>Piper Pinwheeler</b>	<b>Hania</b>
<b>Crank Casey</b>	<b>Max Kolanko</b> (głos podkładany przez Mariusza Maxa Kolonko)
Diesel	Diesel
<b>Aunt Fanny</b> (pupa, tyłek)	<b>Ciocia Bania</b>
<b>Cappy</b> (nakrętka)	<b>Cynka Cykopulos</b>
<b>Mr. Nuts</b> (nakretka, ale także świrowaty, świrnięty)	<b>Pan Nakrętek</b>
<b>Mr. Gunk</b> (maż, glutny)	<b>Pan Mazut</b>
Silverman (N)	BT
Tinman (N)	BT
Steele (N)	BT



Orson Wheels <sup>308</sup> ( <i>wheel</i> – koło – <i>Orson Welles</i> ) (N)	BT
Axle Rose ( <i>axle</i> – wał osiowy – <i>W. Axl Rose</i> ) (N)	BT
Britney Gears ( <i>gear</i> – mechanizm – <i>Britney Spears</i> ) (N)	BT
Farrah Faucett ( <i>faucet</i> – kran – <i>Farrah Fawcett</i> ) (N)	BT
M.C. Hammer ( <i>hammer</i> – młot – <i>M. C. Hammer</i> ) (N)	BT
Jeremy Irons ( <i>iron</i> – żelazo – <i>Jeremy Irons</i> ) (N)	BT

### 5. Skok przez płot

Wersja oryginalna	Wersja polska – tłumaczenie
<b>Bucky, Spike i Quillo</b> (dzieci pary jeży)	<b>Igłək, Jerzy, Kłujek</b>

### 6. Rybki z ferajny

Wersja oryginalna	Wersja polska – tłumaczenie
Katie Current (w oryginale głos podkłada <i>Katie Couric</i> – amerykańska dziennikarka telewizyjna)	Katie Current (w polskiej wersji Katie Current mówi głosem Moniki Olejnik)
Jessica Shrimpson (N) ( <i>shrimp</i> – krewetka – <i>Jessica Simpson</i> )	BT
Mussel Crowe (N) ( <i>mussel</i> – małż – <i>Russell Crowe</i> )	BT
Cod Stewart (N) ( <i>cod</i> – dorsz – <i>Rod Stewart</i> )	BT
Tuna Turner (N) ( <i>tuna</i> – tuńczyk – <i>Tina Turner</i> )	BT
Seal (N) ( <i>seal</i> – foka – <i>Seal</i> )	BT

<sup>308</sup> W filmach *Rybki z ferajny*, *Roboty* oraz *Auta* występują nazwiska sławnych postaci, które zostały zmodyfikowane w taki sposób, aby przypominały autentyczne nazwiska rzeczywistych osób z kręgu kultury źródłowej i jednocześnie nawiązywały do tematyki danego filmu. Dlatego można je zakwalifikować zarówno jako nazwy autentyczne, jak i intencjonalne.

### 7. Szeregowiec Dolot

Wersja oryginalna	Wersja polska - tłumaczenie
<b>Valiant</b> (mężny, bohaterski)	<b>Szeregowiec Franek Dolot</b> (aluzja do postaci Franka Dolasa z filmu „Jak rozpętałem III wojnę światową”)
<b>Bugsy</b> (prawdopodobnie od słowa <i>bug</i> – owad, <i>robak</i> – Bugsy z racji swojego lekceważącego stosunku do higieny ma trzy stałe towarzyszkę – muchy)	<b>Bakier</b>
<b>Lofty Thaddeus Worthington</b> ( <i>lofty</i> – wyniosły o zachowaniu, <i>worthy</i> – szlachetny, czcigodny)	<b>Hrabia Gotfryd Smardz Wąty</b> (aluzja do nazwiska typu: Rydz-Śmigły; gatunek grzyba – cecha charakteru)
<b>Tailfeather</b>	<b>Heniek/Beniek</b>
<b>Toughwood</b>	<b>Pieniek</b>
<b>Wing Commander Gutsy</b> (odważny, pełen werwy)	<b>Komandor Śmigły</b> (aluzja do marszałka Edwarda Rydza-Śmigłego)
<b>General von Talon</b> (szpon)	<b>Generał von Szpon</b>
<b>Cufflingk</b> (spinka do mankietu)	<b>Fockewurst</b>
<b>Underlingk</b> (sługus, pomagier)	<b>MesserSchwein/Junkerschwein</b>
<b>Charles de Girl</b> (wymawiane jak <b>Charles de Gaulle</b> )	<b>Charlotte de Gaulle</b>

### 8. Wallace i Gromit. Klątwa królika

Wersja oryginalna	Wersja polska - tłumaczenie
Wallace	Wallace
Gromit	Gromit
<b>Hutch</b>	<b>Królik Balcer</b>
<b>Lady Campanula “Totty” Tottington</b> ( <i>totty, tottie</i> – seksualnie atrakcyjny człowiek)	<b>Milady Tottington, Totty, Kampanula</b>
<b>PC Albert Macintosh</b>	<b>Policjant Albert Macintosh</b>
<b>Mrs. Suzanne Mulch</b> (ściółka ogrodnicza)	<b>Pani Grządka</b>
<b>Mr. Clive Growbag</b>	<b>Pan Zraszacz</b>

<b>Mr. Dibber</b> (kołek do sadzenia)	<b>Pan Sadzak</b>
<b>Mrs. Girdling</b> (obręcz na drzewie po usunięciu kory)	<b>Pani Kosiarka</b>
<b>Were-Cow</b> (neologizm bazowany na słowie <i>werewolf</i> – wilkołak)	<b>Krowołak</b>
<b>Were-Rabbit</b> (neologizm bazowany na słowie <i>werewolf</i> – wilkołak)	<b>Królikołak</b>

### 9. Auta

Wersja oryginalna	Wersja polska – tłumaczenie
<b>Lightning McQueen</b> (aluzja do <b>Glenna McQueena</b> – animatora ze studia Pixar i <b>Stevena McQueena</b> – aktora i wielbiciela rajdów samochodowych)	<b>Zygzak McQueen</b>
<b>Stickers</b> (przezwiśko, którego używa Sally w stosunku do Zygzaka, który zamiast świateł ma nalepki, stąd Stickers – nalepki/naklejki)	<b>Laluś</b>
<b>“The King” Strip Weathers</b>	<b>Pan Król</b>
<b>Chick “Thunder” Hicks</b>	<b>Marek „Grzmot” Marucha</b>
<b>Mack</b>	<b>Marian, Maniek, Maniuchna, Maniusiek</b>
<b>Doc Hudson, Hudson Hornet</b> (Wzorem dla tej postaci/samochodu jest autentyczny <i>Fabulous Hudson Hornet</i> , który w latach 1951-1953 startował w wyścigach NASCAR. Pojazdem kierowali Herb Thomas i Marshall Teague, którzy są również autorami tego przezwiśka.) <sup>309</sup>	<b>Wójt Hudson</b>
<b>Tow Mater</b>	<b>Złomek</b>

<sup>309</sup> Por. [http://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_Cars\\_characters](http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Cars_characters), [http://en.wikipedia.org/wiki/Fabulous\\_Hudson\\_Horne](http://en.wikipedia.org/wiki/Fabulous_Hudson_Horne).

<b>Ramone</b>	<b>Roman</b> (imię uznane za intencjonalne, bowiem w oryginale Ramone mówi z hiszpańskim akcentem, a imię dodatkowo wskazuje na latynoskie pochodzenie bohatera)
Luigi	Luigi
Guido	Guido
<b>Red</b>	<b>Edek – Sikawka</b>
<b>Bob Cutlass</b> (postać wzorowana na osobie sprawozdawcy sportowego <b>Bobie Costasie</b> – mówi głosem Włodzimierza Zientarskiego)	<b>Ojciec redaktor</b>
<b>Darrel Cartrip</b> (postać wzorowana na <b>Darrelu Waltripie</b> – w polskiej wersji głos podkłada Maciej Zientarski)	<b>Drugi współsyn, także redaktor</b>
<b>Kori Turbowitz</b>	<b>Reporteka Turbicka</b>
<b>Rusty</b>	<b>Czesio</b>
<b>Dusty</b>	<b>Wiesio</b>
<b>Mia, Tia</b> – adoratorki Zygzaka “ <i>I’m Mia. I’m Tia</i> ” (aluzja do samochodu marki Mazda model Miata)	<b>Niunia, Dziunia</b> „ <i>Jestem Niunia. A ja Dziunia.</i> ”

### 10. Kurczak Mały

Wersja oryginalna	Wersja polska – tłumaczenie
<b>Chicken Little</b>	<b>Kurczak Mały</b>
<b>Mr. Buck Cluck</b>	<b>Pan Buck Gdak</b>
<b>Abby Mallard</b> (kaczka krzyżówka)	<b>Lucyna Kuperczak, Luśka</b>
<b>Master Runt of the Litter</b> ( <i>runt</i> – niedorostek, osobnik karłowaty, <i>litter</i> – miot)	<b>Szpek Zawiotki</b>
<b>Fish out of Water</b>	<b>Fiszu</b>
<b>Foxy Loxy</b>	<b>Zyta Kita</b>
<b>Goosey Loosey</b>	<b>Manusia Gąsiorek</b>
<b>Henny Penny</b>	<b>Kokoszka Wypłoszka</b>
<b>Ducky Lucky</b>	<b>Kaczka Luzowaczka</b>
<b>Fuzzy Wuzzy</b>	<b>Miś Niedziś</b>
<b>Morcubine Porcupine</b>	<b>Mroczykaj Kolczyza</b>
<b>Ugly Duckling</b>	<b>Paszteciara</b>

<b>Mr. Woolensworth</b>	<b>Pan Psor/Profesor Owczykłak</b>
<b>Buck "Ace" Chuck</b>	<b>Asior</b>
<b>Mayor Turkey Lurkey</b>	<b>Burmistrz Dożył Niedzielan</b>

### 11. Iniemamocni

Wersja oryginalna	Wersja polska - tłumaczenie
<b>The Incredibles</b>	<b>Iniemamocni</b>
<b>Mr. Incredible</b>	<b>Pan Iniemamocny</b>
<b>Elast Girl</b>	<b>Elastyna</b>
<b>Violet</b> (włosy czarne z fioletowym połyskiem)	<b>Wiola</b>
<b>Dash</b> (pęd, zryw)	<b>Maks</b>
<b>Frozone / Lucius Best</b>	<b>Mrożon/Lucjusz Best</b>
<b>Incrediboy</b>	<b>Iniemaboy</b>
Mirage	Mirage
Syndrome	Syndrom
Edna Mode	Edna Mode
Bomb Voyage	Bomb Voyage
Mr. Bernie Humph ( <i>humph</i> - hm! - dla wyrażenia irytacji, wrażliwości bądź rozdrażnienia)	Pan Humph
Harry Hardluck, Sally Sobstory ( <i>hardluck</i> - pech, <i>sobstory</i> - łzawa historia) Pan Humph do Roberta - rozmowa w jego biurze dotycząca postępowania z klientami: "Tell me how that's possible with you writing checks to every Harry Hardluck and Sally Sobstory that gives you a phone call?"	„Dlaczego zaczynasz wywalać gotówkę przez okno, ile razy jakaś <b>ofiara</b> zaczyna ci jęczeć przez telefon?"
<b>S. J. Paladino. Gazerbeam</b> ( <i>gaze</i> - spojrzenie, <i>beam</i> - strumień)	<b>Światłomił</b>
<b>Baron von Ruthless</b> (bezwzględny)	<b>Masakrator</b>
<b>Dynaguy</b> ( <i>dynamite</i> - dynamit)	<b>Dynamistrz</b>
<b>Thunderhead</b> ( <i>thunder</i> - grzmot)	<b>Groman</b>
<b>Stratogale</b> ( <i>stratosphere</i> i <i>gale</i> - stratosfera i wiatr, wichura)	<b>Honolata</b>
<b>Metaman</b>	<b>Maksymilion</b>
<b>Splash-down</b> ( <i>splash down</i> - wodować)	<b>Tornador</b>

W tłumaczeniu nazw własnych intencjonalnych, w przeciwieństwie do nazw fikcyjnych, widoczna jest tendencja do naturalizacji, bowiem większość z nich (88 na 119 zidentyfikowanych nazw własnych intencjonalnych), z paroma tylko wyjątkami (17), przetłumaczono na język polski.

W przypadku intencjonalnych imion własnych dodatkowe znaczenie może być komunikatem mniej lub bardziej oczywistym. Zadaniem tłumacza jest określenie prawdopodobnej intencji autora oraz odczytanie znaczeń i skojarzeń, jakie dane imię ze sobą niesie i odtworzenie ich w języku docelowym. Innymi słowy, tłumacz musi mieć świadomość wszelkich konotacji związanych z intencjonalnym imieniem własnym w tekście translatu. Powinien także dołożyć wszelkich starań, aby stworzyć imię, które wywoła podobne skojarzenia u odbiorców<sup>310</sup>. W przypadku imion, co do których nie ma wątpliwości, że zostały użyte intencjonalnie, sposób postępowania jest oczywisty. Autor dialogów oryginalnych wybrał dane imię po to, aby przekazać odbiorcy jakąś informację. Zadaniem tłumacza jest odczytanie tej informacji i przełożenie sensu. W przypadku, kiedy intencjonalność danego imienia nie jest jasna, tłumacz może przyjąć, że potencjalna informacja zawarta w imieniu jest mniej ważna i pozostawić imię w oryginale.

W *Uciekających kurczakach* dodatkowe znaczenie imion bohaterów, wskazujące na ich intencjonalne użycie, jest dość subtelne. Odczytanie implicytnego komunikatu zawartego w imionach bohaterów może sprawiać trudności nawet widzom anglojęzycznym. Tym bardziej, że niektóre z nich to imiona autentyczne (*Babs, Nick, Edwina, Ginger, Rocky*), które dopiero w zetknięciu ze specyficzną cechą danego bohatera uaktywniają dodatkowe znaczenie (np. *Nick, Edwina, Ginger*). Prawdopodobnie z tego względu tłumacz zdecydował się na pozostawienie ich w wersji angielskiej. Taką strategię przyjęto w stosunku do wszystkich imion występujących w tym filmie. Jedyne elementy nazw własnych, które przetłumaczono to formy adresatywne *Mr.* i *Mrs.*, które raziłyby w polskim tekście, gdyby pozostawiono je w wersji angielskiej.

W filmie pojawia się również sporo napisów w języku angielskim w postaci ulotek, napisów i szyldów, i jakakolwiek próba maskowania obcości w oryginale lub „polonizacji” nie ma większego sensu ze względu na zawartość warstwy wizualnej, która dobitnie świadczy o obcym pochodzeniu filmu. W *Uciekających kurczakach*, jako jednym z niewielu filmów, odstąpiono od polityki tworzenia tłumaczenia „przyjaznego” odbiorcy i dostosowywania za wszelką cenę dialogów do realiów kultury docelowej, praktykowanej nagminnie w innych filmach<sup>311</sup>.

---

<sup>310</sup> Por. K. Hejwowski: *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu...*, s. 101.

<sup>311</sup> Autorem dialogów jest Bartosz Wierzbięta, który zasłynął z tłumaczenia *Shreka* i niejako zapoczątkował ów „polonizacyjny” trend w polskim dubbingu filmów animowanych.

Imiona głównych bohaterów – *Wallace, Gromit i Hutch* – z filmu *Wallace i Gromit. Klątwa królika* należy w zasadzie uznać za nazwy intencjonalne. *Wallace* może kojarzyć się z angielsko-indyjskim słowem “*wallah*” oznaczającym specjalistę w jakiejś dziedzinie, jakim niewątpliwie jest główny bohater, zapalony konstruktor i miłośnik serów, który specjalizuje się tworzeniu kolejnych, przysparzających licznych kłopotów, wynalazków. *Gromit* pochodzi prawdopodobnie od angielskiego słowa “*grommet*”, które oznacza plastikowe, metalowe lub gumowe kółko stosowane do wzmocnienia otworów w ubraniach lub materiałach. Może stanowić też ochronę dla lin, przewodów lub kabli elektrycznych przechodzących przez otwór, w którym mogłyby ulec uszkodzeniu. Jeśli imię *Gromit* pochodzi od słowa “*grommet*”, to jak najbardziej można uznać je za imię intencjonalne, bowiem ten sprytny pies niejednokrotnie chroni i ratuje z opresji swojego pomysłowego, ale znacznie mniej rozumnego pana. Oba wyrazy wymawia się identycznie, i odbiorca anglojęzyczny nie będzie mieć trudności z odczytaniem ukrytego znaczenia. Z kolei “*hutch*” to w języku angielskim określenie klatki, w której trzyma się zwierzęta domowe, a przede wszystkim króliki. Królik *Hutch* – wytwór nieudanego eksperymentu z manipulatorem umysłów, poddany próbie wyleczenia z warzywnego nałogu – stał się w polskiej wersji *Balcerem*. Być może jest to aluzja do reform Leszka Balcerowicza, które porównano do efektów osiągniętych przez *Wallace’a*. W polskim dubbingu imiona głównych bohaterów pozostawiono w oryginale, ponieważ pojawiają się w tytule filmu, a sympatyczna para przyjaciół występuje pod takimi samymi imionami również w innych krótkometrażowych filmach. Akcja filmu osadzona jest w latach 60-tych w małym angielskim miasteczku i wiele elementów plastelinowego świata daje temu świadectwo: *Wallace* ubiera się jak typowy Anglik, samochód, którym jeżdżą bohaterowie to Austin A35 w wersji van, porządku pilnuje angielski policjant, na ulicach i w witrynach sklepów wiszą plakaty z angielskimi napisami, a postacie w specyficzny i bardzo widoczny sposób wymawiają angielskie głoski (th). Wszystkie te fragmenty plastelinowej rzeczywistości dobitnie świadczą o tym, gdzie odbywa się akcja filmu. Podobnie jak w *Uciekających kurczakach*, również w tym filmie zachowano oryginalny koloryt i egzotykę, decydując się na pozostawienie większości imion w oryginale, a dialogi nie zostały „wzbogacone” o odniesienia do polskich realiów.

Jakakolwiek była motywacja tłumacza, zastanawiające jest, dlaczego zdecydowano się na tłumaczenie tylko niektórych imion, inne pozostawiając w oryginale. Oprócz królika *Balcera*, podobny los spotkał mieszkańców miasteczka i uczestników konkursu warzywnego: panią Grządkę, panią Kosiarke, pana Sadzaka oraz pana Zraszacza. W tłumaczeniu tych nazw zastosowano jednak nie ich słownikowe odpowiedniki, ale wyrazy o zupełnie innym znaczeniu. Jediną cechą wspólną łączącą je z oryginałem jest to, że nawiązują do tematyki warzywno-ogrodniczej. Tłumacz postąpił w taki

sposób prawdopodobnie po to, aby zachować elementy komizmu. Jak widać na podstawie powyższych przykładów, w filmie *Wallace i Gromit* przetłumaczono te nazwy intencjonalne, których znaczenie jest eksplicytne. W oryginale pozostawiono natomiast te, w których dodatkowa informacja jest bardziej subtelna.

W pozostałych filmach intencjonalne nazwy zbudowane są według kilku wzorów. Pierwszy z nich polega na tworzeniu imion i nazwisk postaci, które nawiązują do tematyki filmu: *Rybki z ferajny* – odniesienia do świata podwodnego i różnych gatunków morskich stworzeń, *Roboty* – nazwiska postaci wzorowane na nazwach maszyn, narzędzi, metali itp., *Potwory i spółka* – nazwiska bohaterów skonstruowane są ze słów, które znajdują się w polu semantycznym związanym z pojęciem strachu lub swoim brzmieniem nasuwają podobnie nieprzyjemne konotacje. Drugi rodzaj to nazwy podkreślające jakąś specyficzną cechę lub właściwość bohatera – *Szeregowiec Dolot*, *Iniemamocni*, *Auta*, *Epoka lodowcowa*, *Skok przez płot*.

Imiona i nazwiska w filmie *Roboty* uznano za nazwy intencjonalne, chociaż tylko niektóre z nich bezpośrednio nawiązują do specyficznych cech bohatera, np. *Aunt Fanny* – *Ciocia Bania* (pol. *tyłek*, *pupa*) nosi takie imię z racji posiadania ogromnej tylnej części ciała. Uznano je za nazwy intencjonalne, bowiem w większości przypadków nawiązują do świata robotów, narzędzi i maszyn. Zadaniem tłumacza było stworzenie w podobnej konwencji imion i nazwisk w języku polskim oraz zachowanie aluzji do mechanicznej rzeczywistości robotów.

W filmie *Iniemamocni* – w polskiej wersji – nazwisko rodziny państwa Niesamowitych/Niewiarygodnych musi zaczynać się na literę „I”, bowiem bohaterowie noszą kostiumy, na których na wzór stroju supermana widnieje wielka litera „I”. Nie sposób jej zignorować i dobrze zorientowany widz domyśli się od razu, iż owo „I” to litera, na którą zaczyna się imię lub nazwisko bohatera. W tym miejscu widoczna jest silna współzależność istniejąca pomiędzy obrazem i słowem. Tłumacz w polskiej wersji musiał dostosować swoje tłumaczenie do wizji. Z tego względu zdecydował się na porzucenie dosłownego znaczenia oryginalnego nazwiska i stworzenie neologizmu, który będzie zaczynał się na literę „I”, a jednocześnie umożliwi zawarcie w owym nazwisku dodatkowej informacji. Tak jak to uczyniono w oryginale.

W analizowanym materiale wyodrębniono grupę antroponimów, które są zmodyfikowanymi imionami lub nazwiskami sławnych postaci ze świata kultury. Nazwy tego typu występują w *Rybkach z ferajny*, *Robotach* i *Autach*. Są to imiona i nazwiska znanych aktorów (*Russell Crowe*, *Farah Fawcett*, *Jeremy Irons*, *Jessica Simpson*), muzyków (*Axl Rose* z grupy *Guns'n Roses*, *Seal*, *M. C. Hammer*, *Rod Stewart*) i piosenkarek (*Britney Spears*, *Tina Turner*, *Jessica Simpson*), reżysera i producenta filmowego (*Orson Welles*), kierowcy rajdowego (*Darell Waltrip*) oraz reporterów (*Kate Couric*, *Bob Costas*), które „stylizowane” są zgodnie z tematyką danego filmu. W na-



zwach występujących w *Rybkach z ferajny* zawarte są aluzje do gatunków ryb i innych morskich stworzeń: np. *Mussel* (małż) *Crowe – Russell Crowe*, *Tuna* (tuńczyk) *Turner – Tina Turner*, *Jessica Shrimpson* (krewetka) – *Jessica Simpson*. W *Robotach* odsyłają one do nazw narzędzi, metali lub urządzeń: np. *Britney Gears* (*gear – mechanism*) – Britney Spears, *Jeremy Irons* (bez modyfikacji – żelazo), *Farrah Faucett* (*faucet – kran*) – Farrah Fawcett.

Komiczne modyfikacje sławnych nazwisk można uznać za formę parodiowania rzeczywistości, której celem jest łagodna kpina i żartobliwa ironia skierowana pod adresem znanych postaci. Przekręcone nazwiska aktywują w umyśle odbiorcy skojarzenia z autentycznymi postaciami, ale jednocześnie wywołują śmiech. W filmie *Rybki z ferajny* drwina ze stylu życia gwiazd jest wyraźnie czytelna. Animowane rozgwiezdzy zastępują chodnikowe gwiazdy z nazwiskami sław w słynnej Alej Gwiazd przy Hollywood Boulevard. W tej scenie zawarta jest delikatna ironia do rozpowszechnionego (również w Polsce) zwyczaju upamiętniania znanych postaci ze świata kultury i umieszczania płyt z ich nazwiskami w tzw. alejach sławy.

W *Autach* nazwiska reporterów komentujących wyścig to gra słów oparta na nazwiskach autentycznych sprawozdawców sportowych – Boba Costasa i Darrella Waltripa,<sup>312</sup> którzy używają swoich głosów komentatorom wyścigu w filmie. Odniesienia do tych autentycznych postaci są w polskiej wersji zneutralizowane, bowiem w tłumaczeniu nie pojawiają się żadne nazwiska. Oryginalne nazwy zastąpiono ogólnymi wyrażeniami (*ojciec redaktor, współsyn redaktor*), które jeśli wzbudzają jakiegokolwiek konotacje, to są to odniesienia do polskiej rzeczywistości (ojciec redaktor/dyrektor kontrowersyjnej rozgłośni katolickiej – Radia Maryja).

Nazwy tego typu zakwalifikowano do kategorii nazw intencjonalnych, ponieważ stwierdzono, że intencją autorów było wywołanie u odbiorcy natychmiastowych skojarzeń ze sławnymi postaciami. Jest to akcent humorystyczny oparty na grze słów, która wzbudza zainteresowanie odbiorcy i odwołuje się do jego wiedzy o świecie. Nazwy te występują jednak w filmach tylko w formie pisemnej i nie są przetłumaczone na język polski. (Wyjątkiem jest film *Rybki z ferajny*, gdzie nazwiska sławnych postaci pojawiają się również w dialogu. Tak jak w pozostałych przypadkach nie są one jednak przetłumaczone, tylko przeniesione w angielskiej wersji.) Wobec tego wszelkie konotacje ze znanymi postaciami są dla polskiego widza, nieznanego języka angielskiego i niepotrafiącego odczytać dodatkowych znaczeń, niedostępne.

W *Kurczaku Małym* bohaterowie noszą imiona i nazwiska, które ujawniają ich zwierzęcą tożsamość (np. *Mayor Turkey Lurkey*, *Henny Penny*, *Abby Mallard*, *Morcupine Porcupine*). Jeden z elementów oparty jest na na-

---

<sup>312</sup> Darrell Waltrip to trzykrotny mistrz wyścigów NASCAR Winston Cup. Obecnie komentator wyścigów dla stacji telewizyjnej Fox. Bob Costas to również sławny sprawozdawca sportowy pracujący dla stacji NBC.

zwie zwierzęcia, drugi natomiast często rymuje się z pierwszym, tworząc humorystyczne połączenie. W kilku przypadkach imię lub nazwisko bohatera opisuje jakąś właściwość bądź cechę postaci (np. *Chicken Little*, *Ducky Lucky*). W polskich dialogach tłumacz przy tworzeniu polskich odpowiedników starał się zachować konwencję oryginału, budując neologizmy oraz wykorzystując brzmienie i asocjacje użytych wyrazów (np. *Szpek Zawiotki*, *Mroczykaj Kolczyza*, *Zyta Kita*).

W tłumaczeniu nazw intencjonalnych widoczna jest strategia naturalizacji, bowiem w 88 na 119 przypadków zostały one przetłumaczone na język polski. Ponieważ nazwy intencjonalne mają z założenia przekazywać odbiorcy jakąś informację o bohaterze, takie postępowanie było nie tylko właściwe, ale przede wszystkim konieczne. Zadaniem tłumacza było w takich sytuacjach przekazanie widzom intencji autora i zachowanie sensu oryginału. Dlatego pożądanym sposobem postępowania jest znalezienie odpowiedników angielskich imion w języku z polskim, z możliwie jak najbliższym odtworzeniem intencji i znaczenia wersji oryginalnej. Rozwiązaniem nieakceptowalnym byłoby natomiast przeniesienie imion intencjonalnych do polskiej wersji bez tłumaczenia. Należy zaznaczyć jednak, iż w analizowanym materiale taką technikę zastosowano w kilku przypadkach (17 nazw własnych intencjonalnych przeniesiono do polskiej wersji w oryginalnym brzmieniu, 14 pozostawiono bez tłumaczenia – tzn. nie pojawiły się one w ogóle w polskiej wersji dialogów, choć występowały w wersji angielskiej). Ten sposób postępowania jest jednak uzasadniony tym, iż intencjonalne znaczenie nazw własnych w odniesieniu, do których zastosowano taką metodę, jest stosunkowo mało wyraźne lub należały one do postaci o drugo- lub trzecioplanowym znaczeniu.

Tworząc polskie odpowiedniki angielskich nazw intencjonalnych, tłumacze starali się zachować podobną konwencję w konstrukcji i funkcji wyrażenia jak w wersji oryginalnej. W wielu wypadkach wiązało się to z koniecznością stworzenia neologizmów (*Potwory i spółka* – *Pan Moczyknur*, *Iniemamocni* – *Tornador*, *Kurczak Mały* – *Mroczykaj Kolczyza*, *Skok przez płot* – *Kłujek*). Stosowano również już istniejące słowa lub wyrażenia, które nie zawsze są zgodne ze słownikowym znaczeniem imion z tekstu wyjściowego, ale wskazują na specyficzną funkcję lub cechę bohatera (*Auta* – *Lightning/Zygzak*, *Wallace i Gromit* – *Mrs. Mulch/pani Grządką*, *Szeregowiec Dolot* – *Bugsy/Bakier*, *Roboty* – *Mr. Bigweld/pan Spawalski*, *Epoka lodowcowa* – *Pinky/Bobas*).

#### **4.2.1.1.4. Autentyczne nazwy własne**

W tabeli trzeciej zaprezentowano autentyczne antroponimy, które pojawiły się w ośmiu z czternastu analizowanych filmów.

**Tabela 3.** Zestawienie autentycznych nazw własnych występujących w analizowanych filmach

### 1. Shrek

Wersja oryginalna	Wersja polska – tłumaczenie
<b>Robin Hood</b> <sup>313</sup>	<b>Robin Hood</b>
<b>Gingerbread Man</b>	<b>Ciastek</b>
<b>Magic Mirror</b>	<b>Magiczne Z zwierciadło</b>
<p>Dialog pomiędzy Lordem Farquaadem i Ciastkiem:  <i>“C: Do you know the <b>muffin man</b>?”</i>  <i>LF: The muffin man?</i>  <i>C: The muffin man.</i>  <i>LF: Yes, I know, the muffin man who lives on the <b>Drury Lane</b>?</i>  <i>C: Well, she’s married to the muffin man...</i>  <i>LF: The muffin man?</i>  <i>C: The muffin man!</i>  <i>LF: She’s married to the muffin man...”</i></p>	<p>„C: Słyszałeś o <b>Muchomorku</b>?”  <i>LF: O Muchomorku?</i>  <i>C: Tak, o Muchomorku.</i>  <i>LF: Tak, znam Muchomorka. To ten od <b>Żwirka</b>, tak?</i>  <i>C: Tak, Żwirek kręci z Muchomorkiem.</i>  <i>LF: Z Muchomorkiem?</i>  <i>C: Tak! Z Muchomorkiem!</i>  <i>LF: Żwirek kręci z Muchomorkiem...”</i></p>
<p><b>Heimlich</b>                      Osioł w scenie, kiedy Shrek zostaje trafiony strzałą w tylną część ciała:  <i>“Does anyone know the <b>Heimlich</b>?”<sup>314</sup></i></p>	<p>„Czy jest na sali <b>lekarz</b>?”</p>

### 2. Madagaskar

Wersja oryginalna	Wersja polska – tłumaczenie
<p><b>Tom Wolfe, Lincoln Center</b>                      Dialog pomiędzy dwoma szympanсами uciekającymi z zoo:  <i>“I heard <b>Tom Wolfe</b> is speaking at <b>Lincoln Centre</b>”</i></p>	<p>„W radiu mówili, że <b>Clinton</b> ma jakiś odczyt w <b>Narodowym</b>”</p>

<sup>313</sup> Tłustym drukiem wyróżniono elementy kulturowe w postaci antropimów autentycznych oraz ich polskie tłumaczenie.

<sup>314</sup> Henry Heimlich – amerykański lekarz, który jest wynalazcą tzw. manewru Heimlicha, zwanego także tłocznią brzusznią, która jest techniką pomocy przedlekarskiej stosowaną przy zadławieniach.

<b>Lady Liberty</b> Alex na plaży próbując zapalić pochodnię na konstrukcji przypominającej Statuę Wolności: <i>"We're not using wild fire on <b>Lady Liberty!</b>"</i>	<b>Dziedzictwo narodowe</b>  <i>„Nie będziemy bezcześcić <b>dziedzictwa narodowego, chyba.</b>"</i>
<b>New York Giants</b> Lemury na powitanie zwierzaków z nowojorskiego zoo: <i>"All hail to <b>New York Giants!</b>"</i>	<b>Olbrzymy z Nowego Jorku</b>  <i>„Niech żyją <b>olbrzymy z Nowego Jorku!</b>"</i>

### 3. Potwory i spółka

Wersja oryginalna	Wersja polska - tłumaczenie
Abominable Showman	Yeti

### 4. Rybki z ferajny

Wersja oryginalna	Wersja polska - tłumaczenie
Godfather	Ojciec chrzestny

### 5. Kurczak Mały

Wersja oryginalna	Wersja polska - tłumaczenie
<b>Barbra Streisand</b> Mama Szpeka Zawiotkiego grozi synowi: <i>"Don't make Mummy take away your <b>Streisand collection.</b>"</i>	<b>Ich Troje</b>  <i>„Nie zmuszaj mamusi, żeby ci zabrała wszystkie płyty <b>Ich Troje.</b>"</i>

### 6. Wallace i Gromit. Klątwa królika

Wersja oryginalna	Wersja polska - tłumaczenie
Loch Ness	Loch Ness
Big Foot	Wielka Stopa

Autentyczne antroponimy występujące w tekście wyjściowym tworzą najmniej liczną grupę (15 zidentyfikowanych przykładów)<sup>315</sup>. Można je podzielić na nazwy postaci legendarnych i bajkowych (*Abominable Snowman, Gingerbread Man, Magic Mirror, Loch Ness, Robin Hood*), nazwy postaci filmowych (*Godfather*), nazwy postaci rzeczywistych (*muffin man, Barbra*

<sup>315</sup> Sporo nazw tego typu pojawia się natomiast w wersji polskiej, gdzie są elementami dodanymi w procesie tłumaczenia. Omówieniu tego zjawiska zostanie poświęcony jeden z kolejnych punktów niniejszego rozdziału.

*Streisand, Tom Wolfe, Henry Heimlich*), nazwy zespołów sportowych (*New York Giants*) i symboli narodowych (*Lady Liberty*).

Prawie wszystkie nazwy (6 na 7) należące do dwóch pierwszych kategorii (*Robin Hood, Abominable Showman, Magic Mirror, Godfather*) przetłumaczono na język polski, stosując ich uznane ekwiwalenty.

W przypadku nazwy *Gingerbread Man* zastosowano ekwiwalent wymyślony przez tłumacza. *Gingerbread Man* to postać (zrobiona z ciasta i przypominająca swym kształtem człowieka) znana angielskim dzieciom z bajki pod tym samym tytułem. Opowiadanie to nie należy do kanonu polskich bajek i można przypuszczać, że postać Piernikowego Ludka jest raczej nieznaną polskim odbiorcom. Jako że w języku polskim nie istnieje odpowiednik tej nazwy, tłumacz musiał poszukać nowego wyrażenia i zdecydował się na zastąpienie tego imienia neologizmem odsyłającym do najbardziej charakterystycznej cechy tego bohatera. *Gingerbread Man* stał się *Ciastkiem*, bowiem jego specyficzną cechą jest to, że jest zrobiony z piernikowego ciasta (co notabene było przyczyną jego zagłady w angielskiej bajce). Zastosowanie tego neologizmu jest w tym kontekście uzasadnione, jednak wymazuje wszelkie konotacje do angielskiego oryginału.

W odniesieniu do nazw postaci rzeczywistych zastosowano różne techniki translatorskie, których efektem było zastąpienie elementu mniej znanego bardziej znaną nazwą pochodzącą z tego samego kręgu kulturowego, neutralizacja obcych elementów bądź zastosowanie polskich ekwiwalentów.

W przypadku *Barbry Streisand* tłumacz użył ekwiwalencji wewnątrz języka docelowego, zastępując element kultury wyjściowej elementem kulturowym języka docelowego, który wywołuje podobne konotacje. W przytoczonym w tabeli zdaniu, matka bohatera – Szpeka Zawiotkiego – w ramach kary za nieodpowiednie zachowanie grozi mu konfiskatą płyt ulubionego wykonawcy. W polskim dialogu tłumacz opuścił nazwisko amerykańskiej piosenkarki i zastąpił je nazwą popularnego wśród polskich nastolatków zespołu *Ich Troje*. W zasadzie osiągnięto podobny efekt jak w oryginale, chodziło bowiem o konfiskatę nagrań muzycznego idola. Jednak Streisand to piosenkarka większego formatu niż kontrowersyjny zespół *Ich Troje*, która dodatkowo pasuje bardziej na ulubienicę matki naszego bohatera niż idola współczesnej młodzieży. Można zatem podejrzewać, iż oryginalne zdanie zawiera nutkę ironii, przypisując Szpekowi takie gusta muzyczne i jednocześnie sugeruje, że pozostaje on w tyle za muzycznymi trendami. W polskim dubbingu ta informacja zostaje utracona.

W filmie *Madagascar* nazwisko *Toma Wolfe'a*, amerykańskiego pisarza i dziennikarza, zastąpiono w polskim tłumaczeniu postacią *Billa Clintona*. Tłumacz zastosował ekwiwalencję wewnątrz języka źródłowego, zastępując mniej znaną postać taką, która również pochodzi z kręgu kultury źródłowej, ale jest lepiej znana odbiorcy tłumaczenia. Podobne rozwiązanie

zastosowano także w przypadku toponimu *the Lincoln Center*, występującego w tym samym zdaniu, który tłumacz zamienił na (Teatr) *Narodowy* (w Warszawie). Zastosowano tutaj ekwiwalent funkcjonalny wewnątrz języka docelowego, bowiem oba obiekty pełnią podobną funkcję jednego z ważniejszych centrów kulturalnych. Nie wiadomo tylko, w jaki sposób warszawski Teatr Narodowy znalazł się w Nowym Jorku, w którym rozgrywa się akcja filmu. Jest to oczywisty przykład zastosowania strategii naturalizacji bez uwzględnienia innych elementów kontekstu. Chyba, że przyczyną takiego wyboru tłumacza jest dość powszechne mniemanie, że w każdym państwie jest Teatr Narodowy.

W *Shreku*, w odniesieniu do metody Henry'ego Heimlicha, zastosowano hiperonim. Nazwisko wynalazcy tej techniki zostało opuszczone i zastąpione terminem ogólnym, który pozwala polskiemu odbiorcy odczytać komunikat zawarty w zdaniu. Pozostawienie obcego nazwiska uniemożliwiłoby widzom zrozumienie sensu tej informacji, czyli tego, że potrzebna jest pomoc lekarska. Zastąpienie konkretnego nazwiska ogólnym wyrażeniem neutralizuje obcy element i pozwala zachować znaczenie oryginalnego zdania, nie psując jednocześnie efektu komicznego.

Również w przypadku *Lady Liberty* zneutralizowano element kulturowy, bowiem wyrażenie z tekstu źródłowego zastąpiono ekwiwalentem opisowym (*dziedzictwo narodowe*), eliminując z tekstu tłumaczenia obcy kulturowo element i zamieniając go na wyrażenie bez odniesień do konkretnej kultury. Jest to jednak eliminacja pozorna, bowiem dotyczy tylko elementu werbalnego. Także neutralizacja treści kulturowych dotyczy jedynie warstwy językowej. W filmie widać bowiem dokładnie, iż wyrażenie *dziedzictwo narodowe* odnosi się do amerykańskiego symbolu – pomnika Statuy Wolności (która została skonstruowana przez Iwa Alexa w celu wezwania pomocy). Z drugiej jednak strony, element werbalny jest w tym kontekście redundantny w stosunku do elementu wizualnego i zastosowanie bardziej neutralnego kulturowo wyrażenia nie zubaża przekazu.

Kolejny przykład to nazwa sławnej drużyny futbolu amerykańskiego z Nowego Jorku. Nazwa drużyny *New York Giants* została na język polski przetłumaczona dosłownie jako: *Olbrzymy z Nowego Jorku*. W filmie odnosi się ona do grupy zwierząt, które podczas misji ratowania przyjaciela z opresji uciekły z Nowego Jorku i w wyniku splotu wydarzeń zostały wyrzucone przez morze na Madagaskarze, w krainie lemurów. W porównaniu do grupy lemurów, której przewodzi samozwańczy król Julian, czworo przyjaciół z nowojorskiego zoo to faktycznie olbrzymy, które okazują się bardzo pomocne w odstraszeniu odwiecznych wrogów. Na powitanie wybawców lemurów skandują: *"All hail to New York Giants"*. Okrzyk ten jest również oficjalnym okrzykiem tej sławnej drużyny. W tym kontekście zastosowane tłumaczenie jest jak najbardziej uzasadnione, aczkolwiek konotacje do sławnej nowojorskiej drużyny futbolowej przepadają w polskim tłumaczeniu.

Ostatni z przytoczonych przykładów to *muffin man*, który jest aluzją do angielskiej rymowanki<sup>316</sup> i nie jest właściwie nazwą własną, bowiem nie odnosi się do jedyne go w swoim rodzaju obiektu, ale do całej klasy obiektów. Został jednak zakwalifikowany do tej kategorii, bowiem w przekładzie zastosowano antroponimy pochodzące z języka docelowego. *Muffin man*, to człowiek roznoszący drożdżowe bułeczki w czasach wiktoriańskich. Wymiana zdań pomiędzy Ciastkiem i Lordem Farquaadem natychmiast nasuwa odbiorcy angielskiemu skojarzenia z tym dziecięcym wierszykiem, który jest polskiemu odbiorcy nieznany. Z tego względu tłumacz zrezygnował z rymowanki, która dla polskiego odbiorcy byłaby niezrozumiała i w polskim tekście nienaturalna. W zamian za to wykorzystał postacie *Żwirka* i *Muchomorka* (dobrze znane polskiemu widzowi) i stworzył podobny dialog, wykorzystując tę samą figurę retoryczną. Powtarzając imię *Muchomorka*, osiągnął podobny efekt jak w oryginale i jednocześnie wykreował komiczną sytuację adresowaną do odbiorcy dorosłego, sugerując pomiędzy *Żwirkiem* i *Muchomorkiem* związek homoseksualny. W obu powyższych przypadkach zastosowano strategię naturalizacji, zastępując obce elementy polskimi.

Reasumując, w tłumaczeniu autentycznych antroponimów dominuje tendencja do neutralizacji obcych elementów. W rezultacie w tekście translatu znikają odniesienia do kultury źródłowej, które są zastąpione wyrażeniami ogólnymi nieodsyłającymi do konkretnego kręgu kulturowego. Tylko w dwóch sytuacjach zastosowano strategię naturalizacji, zastępując angielski element kulturowy odniesieniami do polskich realiów, a motywacją takiego działania było prawdopodobnie dążenie do stworzenia efektu komicznego. Strategia egzotyzyacji ujawnia się natomiast w dialogu z filmu *Madagaskar* i w tym przypadku nazwisko postaci, które uznano za słabo znane polskiemu odbiorcy, zastąpiono nazwiskiem polityka pochodzącego również z kultury źródłowej, ale dobrze znanego widzowi docelowemu.

#### 4.2.1.1.5. Nazwy własne geograficzne

Toponimy występujące w analizowanym materiale można podzielić na trzy kategorie.

1. Do pierwszej kategorii należą autentyczne nazwy miejscowe, które stanowią największą grupę obejmującą nazwy miast (razem 20 nazw): *New York, San Diego, Prague, Milan*; stanów: *Connecticut, (New) Jersey*; ulic i autostrad: *5th Avenue, Lexington, Interstate 40*; parków narodowych: *the Rockies, Serengeti*; budowli i dzielnic: *Grand Central Terminal, Central Park Zoo, Battery Park, Manhattan, Hoover Dam*; kontynentów i krajów: *Africa, Kenya, Tahiti*.

---

<sup>316</sup> Tekst tej dziecięcej rymowanki jest następujący: "Do you know the muffin man? The muffin man, the muffin man. Do you know the muffin man? He lives in Drury Lane."

2. Drugą grupę tworzą nazwy intencjonalne, czyli takie, które są wzorowane na nazwach autentycznych, ale przekazują pewien komunikat (15): miasta: *Monstropolis, Rivet Town, Robot City, West Nestington, Radiator Springs, Radiation Stinks*; parki i drogi: *Battery Park, Interreef 95*; regiony i okręgi: *Carburetor County, Starling Hampshire Area*; góry i doliny: *Cadillac Range, Ornament Valley*.
3. Trzecia kategoria obejmuje nazwy fikcyjne (4): *DuLoc Castle, Half Peak, Glacier Pass, Willy's Butte*.

**Tabela 4.** Zestawienie geograficznych nazw własnych występujących w analizowanych filmach<sup>317</sup>

### 1. Shrek

Wersja oryginalna	Wersja polska - tłumaczenie
DuLoc Castle	Zamek DuLoc

### 2. Epoka lodowcowa

Wersja oryginalna	Wersja polska - tłumaczenie
Half Peak	Czuby
Glacier Pass	Przesmyk

### 3. Madagaskar

Wersja oryginalna	Wersja polska - tłumaczenie
New York	Nowy Jork
<b>Central Park Zoo</b> "Ladies and gentlemen, children of all ages. The <b>Central Park Zoo</b> proudly presents..."	Głos gospodarza wita zwiedzających: „Witamy Państwa w <b>Central Park Zoo</b> ” (nazwa wymówiona po angielsku – także „zoo”)
<b>Manhattan</b>	<b>Manhattan</b>
<b>Connecticut</b>	<b>Connecticut</b>
Budynek dworca z napisem <b>Grand Central Terminal</b>	Z dialogów wiadomo, że zwierzaki udają się na <b>Dworzec Centralny</b>
Napis na skrzyni, w której znajdują się bohaterowie: <b>“SHIP TO KENYA WIDLIFE PRESERVE AFRICA”</b>	(BT)

<sup>317</sup> Źródło: opracowanie własne.



<p><b>San Diego</b> Dialog pomiędzy zwierzętami po wylądowaniu na wyspie lemurów i odpowiedź na pytanie, gdzie się znajdują: <i>"San Diego. San Diego?"</i> <i>"I'm telling you his could be the San Diego Zoo."</i></p>	<p><b>Sopot, San Diego</b>  <i>„W Sopocie. To gdzie jest molo?"</i> <i>„A tak poważnie to jest zoo w San Diego."</i></p>
<p><b>Hoover Dam, New York</b> Pingwiny na wieść, że są stale w Nowym Jorku. W rozmowie z Martym, po przekopaniu tunelu: <i>"Hoover Dam! We're still in New York!"</i></p>	<p><i>„Och, ty w dzioba! Ciągłe jesteśmy w Nowym Jorku!"</i></p>
<p><b>5<sup>th</sup> Avenue, Grand Central.</b> Marty do Alexa: <i>"It's straight shot down 5<sup>th</sup> Avenue to Grand Central."</i></p>	<p><b>Piata Aleja, Dworzec Centralny</b>  <i>„To rzut beretem Piątą Aleją na Dworzec Centralny."</i></p>
<p><b>Lexington</b> Melman do towarzyszy wymykających się z zoo na poszukiwanie Marty'ego: <i>"You should take Lexington."</i></p>	<p><b>Czterdziesta druga (ulica)</b>  <i>„Idźcie czterdziestą drugą."</i></p>
<p><b>Jersey</b> Alex do Marty'ego po kłótni i podziale plaży na gorszą i lepszą część: <i>"You're on the Jersey side of his pool."</i></p>	<p><b>Bronx</b>  <i>„Mieszkasz w jakimś Bronxie zwyczajnie."</i></p>

#### 4. Potwory i spółka

Wersja oryginalna	Wersja polska - tłumaczenie
Monstropolis	opuszczone w dialogach 3 razy

#### 5. Roboty

Wersja oryginalna	Wersja polska - tłumaczenie
Rivet Town	Śrubowo Dolne (raz opuszczone, raz tylko pojawia się w tekście dialogu)
Robot City	Robotowice

<b>Battery Park, Bigweld Industries</b> “Cross-town Express to foundry district with stops at <b>Bigweld Industries</b> and <b>Battery Park</b> only.”	<b>Park Akumulatorowy, Zakłady Spawalskiego</b> „Hiper-ekspres do odlewni z przystankami przy <b>Zakładach Spawalskiego</b> i <b>Parku Akumulatorowym</b> .”
---	---

#### 6. Skok przez płot

Wersja oryginalna	Wersja polska – tłumaczenie
<b>The Rockies</b> Do uwięzionego misia Wincenta: “Here we go off to the <b>Rockies</b> for you, Smoky.”	<b>Park Yellowstone</b> „A teraz pojedziemy. <b>Park Yellowstone</b> czeka, Misiaczkę.”

#### 7. Rybki z ferajny

Wersja oryginalna	Wersja polska – tłumaczenie
Interreef 95 (aluzja do Interstate 95 – drogi międzystanowej 95 prowadzącej z Maine na Florydę)	<b>Międzymiastowa 95</b>

#### 8. Szeregowiec Dolot

Wersja oryginalna	Wersja polska – tłumaczenie
<b>Starling Hampshire area</b>	<b>Zadupiórkownica Niżna, Wyżna</b>
<b>West Nestington</b>	<b>Kurza Wólka</b>

#### 9. Auta

Wersja oryginalna	Wersja polska – tłumaczenie
<b>Radiator Springs</b>	<b>Chłodnica Górską</b>
<b>Radiation Stinks</b> (Radiator Springs – ironiczna nazwa, której używa agent Zygzaka)	<b>Stolnica Wsiórska</b>
<b>Willy’s Butte</b> ( <i>butte</i> – ostaniec skalny z wapienia lub piaskowca na pustyni)	<b>Krowi Plac</b>
<b>Interstate 40</b>	<b>Autostrada</b>
<b>Carburetor County</b> Sally o Chłodnicy Górskiej: “The cutest little town in <b>Carburetor County</b> .”	<b>Miasteczko na wschód od Rio Grate</b> „To najfajniejsze miasteczko na wschód od <b>Rio Grate</b> .”

<p><b>Cadillac Range, Ornament Valley, Carburetor County, Radiator Springs, Interstate 40</b>          Napisy na mapie, która pojawia się na ekranie, kiedy Sally objaśnia Zygzakowi, co się stało z Chłodnicą Górską.</p>	(BT)
<p><b>Tahiti</b>          Zygzak o aktualnym miejscu pobytu swojego adwokata:  <i>"I don't know. <b>Tahiti</b> maybe. He's got a time share there."</i></p>	<p><b>Seszele</b>  <i>„Na <b>Seszelach</b> chyba, jak znam życie. Wynajmuje tam garaż.”</i></p>

### 10. Dżungla

Wersja oryginalna	Wersja polska - tłumaczenie
<p><b>Serengeti</b>          Lew Sebastian do syna:  <i>"So there I was face to face with the biggest, meanest leopard of the <b>Serengeti</b>."</i></p>	<p><b>Kilimandżaro</b>  <i>„I wtedy okazało się, że stoję oko z największym, najstraszliwszym lampartem po tej stronie <b>Kilimandżaro</b>.”</i></p>
<p><b>Battery Park</b>          Dwa krokodyle w kanałach tłumaczące grupie zwierzaków które mają iść:  <i>"All right tourists. Listen up. You gotta get to <b>Battery Park</b>."</i></p>	<p><b>Nabrzeże</b>  <i>„Dobra. Grupa, proszę o uwagę. Musicie się dostać na <b>nabrzeże</b>.”</i>          (Battery Park w Nowym Jorku na Manhattanie rzeczywiście znajduje się na samym końcu półwyspu i jest parkiem nabrzeżnym.)</p>

### 11. Iniemamocni

Wersja oryginalna	Wersja polska - tłumaczenie
<b>Prague, Milan</b>	<b>Buenos</b>

Jedenaście (z 20) autentycznych nazw geograficznych to makrotoponimy, które mają znaczenie uniwersalne i są rozpoznawalne poza granicami kraju, w którym znajdują się ich referenty. Nazwy tego typu często posiadają uznane ekwiwalenty w innych językach (*New York, Prague, Serengeti*) i ich tłumaczenie nie powinno być szczególnie problematyczne.

Jak wynika z tabeli, jest to prawdą tylko w odniesieniu do części nazw. Niektóre z makrotoponimów mimo tego, że posiadają swoje polskie odpo-

wiedniki lub funkcjonują jako zasymilowane zapożyczenia, zostały zastąpione toponimami, które uznano za bardziej uniwersalne i lepiej znane polskiemu odbiorcy (*Jersey – Bronx, the Rockies – Park Yellowstone, Tahiti – Seszele, Serengeti – Kilimandżaro, Prague, Milan – Buenos (Aires)*).

W dwóch pierwszych przypadkach zastosowano ekwiwalencję wewnątrz języka źródłowego. Tłumacze prawdopodobnie uznali, iż nazwy *Jersey* i *the Rockies* niewiele mówią odbiorcy docelowemu. O ile w pierwszym przypadku, takie rozwiązanie można by uznać za uzasadnione, to w drugim owa zamiana wydaje się niepotrzebna, bowiem o Górach Skalistych większość odbiorców słyszała na lekcji geografii w szkole podstawowej.

Zupełnie niezrozumiałe jest natomiast postępowanie tłumaczy w pozostałych przypadkach. Nazwy, w odniesieniu do których zastosowano to rozwiązanie, są tak samo rozpoznawalne jak ich zamienniki. Sprzeciw może budzić również zamiana *Serengeti* na obiekt geograficzny innej kategorii, bo chociaż oba znajdują się na terenie Tanzanii, to jednak istnieje pomiędzy nimi różnica, której nie sposób zignorować. Wiązą się z nimi także odmienne konotacje. Mimo przedstawionych powyżej uwag, wprowadzone przez tłumaczy zmiany nie ingerują jednak w znaczący sposób w treść komunikatu i nie znajdują się w relacji sprzeczności z elementami wizualnymi.

W tłumaczeniu makrotoponimów widoczna jest tendencja do zastępowania nazw ocenionych jako mało znane w kulturze docelowej nazwami, które wydały się tłumaczom bardziej uniwersalne. Nazwy mikrotoponimów potraktowane zostały w podobny sposób – zastosowano terminy ogólne lub kulturowo neutralne (*Grand Central Terminal – Dworzec Centralny, Battery Park – nabrzeże, Interstate 40 – Autostrada*), opuszczenie (*Hoover Dam*), ekwiwalent funkcjonalny wewnątrz języka źródłowego (*Lexington – ulica Czwadziesta Druga*). Z dialogów wyeliminowano elementy egzotyczne, usuwając tym samym odniesienia do kultury oryginału. W tym przypadku można mówić o neutralizacji elementów kulturowych, bowiem zastosowane wyrażenia są określeniami ogólnymi, nienawiązującymi w szczególności do polskich realiów.

Toponimy intencjonalne w języku angielskim wzorowane są na nazwach autentycznych miejsc (np. *Monstropolis – “Monster City” – Indianapolis, Minneapolis, Annapolis; Radiator Springs – Steamboat Springs, Peach Springs, Colorado Springs*), ale do ich stworzenia wykorzystano wyrazy, które nawiązują do tematyki danego filmu (*Robot City – w filmie Roboty; Carburetor County, Cadillac Range – w filmie Auta*).

Nazwy te uznano za intencjonalne, bowiem zostały stworzone z zamysłem przekazania odbiorcy pewnych informacji. Pierwsza z nich dotyczy treści filmu, do którego tematyki nawiązują. Druga to informacja opisująca specyficzne cechy konkretnego miejsca. W większości (17 na 18) analizowanych przypadków toponimy wzorowane są na nazwach autentycznych, które wywołują u odbiorców określone konotacje: sufiks *polis* kojarzy się

z większym ośrodkiem miejskim, nazwy zawierające wyraz *springs* nasuwają skojarzenia z miejscowościami wypoczynkowymi, człon *city* występuje w nazwach dużych miast.

Nazwy w tekście oryginalnym zostały skonstruowane w taki sposób, aby przekazać odbiorcy informację o charakterze danego miejsca. Podobne rozwiązanie zastosowano w dialogach polskich. Do stworzenia polskich odpowiedników wykorzystano autentyczne nazwy miejscowe niosące ze sobą określone konotacje (np. *Robotowice* mogą kojarzyć się z Katowicami, *Chłodnica Górska* z Krynica Górską, itp.) lub ironiczne nazwy bazujące na autentycznych (np. wykorzystano pejoratywne asocjacje nazw złożonych zawierających człony: Niżna, Dolne lub Wólka, które są używane w języku polskim na określenie małych miejscowości o niewielkim znaczeniu i słabym zapleczu kulturowym). Na tej bazie stworzono neologizmy, które dodatkowo mają wydźwięk humorystyczny (np. *Kurza Wólka*, *Zadupiórkownica Niżna*, *Stolnica Wsiórska*, *Śrubowo Dolne*).

Część (5) nazw pozostawiono w oryginale, ponieważ pojawiły się w filmie w formie napisów na mapie (*Auta – Carburetor County, Cadillac Range, Ornament Valley*<sup>318</sup>), niektóre opuszczono (*Monstropolis* – występuje trzy razy w dialogach i tyleż razy zostało opuszczone w tekście polskim, *Robot City* pojawia się dwa razy, w pierwszym przypadku zastosowano opuszczenie, w drugim przetłumaczono nazwę jako *Robotowice*).

W pozostałych dwóch przykładach zastosowano ekwiwalent funkcjonalny, zastępując mniej znane pojęcie z języka źródłowego zjawiskiem lepiej znanym w obrębie kultury docelowej (*Interreef – Międzymiastowa*) oraz adaptację (*Rio Grate* – aluzja do Rio Grande).

W filmie *Rybki z ferajny* pojawia się nazwa *Interreef 95*, która jest aluzją do międzystanowej drogi Interstate 95 łączącej stan Maine z Florydą. Nazwa ta została przetłumaczona jako *Międzymiastowa*, którą można uznać za ekwiwalent funkcjonalny angielskiego wyrażenia, mimo iż *międzymiastowa* kojarzy się przede wszystkim z rozmowami telefonicznymi. Nazwę tę można również przetłumaczyć jako *autostradę*, ale byłby to mniej trafny wybór, niewspółgrający z obrazem, ponieważ autostrady z reguły nie przebiegają przez zatłoczone centra miast, gdzie rozgrywa się omawiana scena.

Z kolei nazwę *Carburetor County*<sup>319</sup> zastąpiono wyrażeniem „*miasteczko na wschód od Rio Grate*”. *County* to jednostka podziału administracyjnego w Stanach Zjednoczonych, która jest mniejsza od stanu, ale większa

---

<sup>318</sup> Nazwy i krajobrazy w filmie *Auta* wzorowane są na autentycznych miejscach w Stanach Zjednoczonych i są w mniejszym lub większym stopniu związane z historią legendarnej Route 66, której historia była inspiracją dla twórców filmu. Por. <http://movies.about.com/od/cars/a/carsj1103006.htm>; <http://movies.about.com/od/cars/a/carsj1103006.htm>; [http://en.wikipedia.org/wiki/Cars\\_\(film\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Cars_(film)), z dnia 13.09.2007 r.

<sup>319</sup> Tłum. dosł. *Hrabstwo/Okręg Gaźnika*.

od miasta. Gdyby tłumacz chciał użyć ekwiwalentu funkcjonalnego, musiałby odwołać się do podziału administracyjnego Polski i wybrać jego polski odpowiednik, którym w tym przypadku byłby powiat. Wtedy ten fragment mógłby wyglądać następująco: „*najfajniejsze miasteczko w Powiecie Gaźnika*”. Zastosowanie takiego rozwiązania byłoby przykładem strategii naturalizacji. Tłumacz zachował jednak w tłumaczeniu egzotyczny akcent i jednocześnie wykorzystał go do „nadania” mu dodatkowego znaczenia. W tym sensie ocalił pierwotną funkcję nazwy oryginalnej, która jest nazwą intencjonalną poprzez skojarzenia motoryzacyjne. W polskim tłumaczeniu „*najfajniejsze miasteczko na wschód od Rio Grate*” tłumacz użył bardziej rozpoznawalnego toponimu. Wykorzystując podobieństwo wyrazów *grande* oraz *grat* (stary samochód) uzyskał efekt komiczny zachowując jednocześnie motoryzacyjne asocjacje.

Ostatnia kategoria obejmuje nazwy fikcyjne: *DuLoc Castle*, *Half Peak*, *Glacier Pass*, *Willy's Butte*, które przetłumaczono stosując neutralne kulturowo ekwiwalenty. Wyrażenia, których użyto, oprócz *DuLoc Castle*, nie odpowiadają słownikowemu znaczeniu oryginałów.

Na podstawie powyższych obserwacji nie można jednoznacznie stwierdzić czy dominującą strategią w tłumaczeniu toponimów była strategia naturalizacji bądź egzotyizacji. Dobór strategii wydaje się być uzależniony od rodzaju toponimu, a dokładniej od tego czy daną nazwę oceniono jako mniej lub bardziej znaną odbiorcy. Odnosi się to również do makrotoponimów, które swoim znaczeniem i zasięgiem wychodzą przecież poza granice jednego kraju. Jak wykazano powyżej, mimo posiadania uznanych ekwiwalentów w języku polskim, niektóre z nazw usunięto i zastąpiono innymi wyrażeniami – w opinii tłumacza lepiej znanymi odbiorcy docelowemu.

#### **4.2.1.1.6. Nazwy instytucji, nazwy handlowe oraz tytuły książek i czasopism**

Część nazw własnych występujących w analizowanym materiale to tzw. chrematonimy<sup>320</sup>, wśród których wyróżniono następujące kategorie:

- instytucjonimy (nazwy przedsiębiorstw, instytucji, organizacji, fabryk, sklepów, restauracji, barów, itp.),
- nazwy handlowe (nazwy produktów i artykułów handlowych),

---

<sup>320</sup> Chrematonimia (z grec. *chrema*, *chrematos* – rzecz, przedmiot, towar) jest nauką, która zajmuje się badaniem nazw własnych rozmaitych wytworów ludzkich. Do chrematonimów zalicza się trzy główne grupy: nazwy zjawisk społecznych, nazwy instytucji społecznych oraz nazwy przedmiotów i produktów. – zob. E. Rzetelska-Feleszko, A. Cieślukowa (red.): *Słowiańska onomastyka*. tom 2. Warszawa-Kraków: TNW 2003, s. 370-372, 375-37; A. Szczyra: *Nawy firm i sklepów w Wodzisławiu Śląskim*. Stokholms Universitet, Sławistyka instytucjonalna 2006, s. 12 – [http://www.diva-portal.org/diva/get-Document?urn\\_nbn\\_se\\_su\\_diva-7055-1\\_fulltext.pdf](http://www.diva-portal.org/diva/get-Document?urn_nbn_se_su_diva-7055-1_fulltext.pdf), z dnia 23.09.2007 r.

- ideonimy<sup>321</sup> (tytuły utworów literackich, czasopism, nagłówków prasowych, filmów).

Najliczniejszą grupę (34) stanowią instytucjonimy (zwane również ergonimami<sup>322</sup>), które obejmują nazwy sklepów, restauracji, fabryk, itp. Ponad połowa (20) z analizowanych instytucjonimów pojawia się materiale badawczym w formie pisemnej: w postaci szyldów, tablic, billboardów lub innych napisów<sup>323</sup>. Tylko niewielka ich część została przetłumaczona na język polski (3 na 20) (tab. 5).

**Tabela 5.** Zestawienie przetłumaczonych instytucjonimów pojawiających się tylko w formie napisów<sup>324</sup>

(WG <sup>325</sup> ) <b>Antiques</b> (nazwa sklepu) (N <sup>326</sup> )	<b>Antyki</b> (w oryginale tylko napis, w polskiej wersji tłumaczenie czyta lektor – napis został przetłumaczony, ponieważ uznano, że jest ważny dla rozwoju akcji i zrozumienia wydarzeń)
(SD) <b>Department of Pigeon Propaganda</b> (N)	<b>Ptasie Radio Propagandowe</b> (w oryginale tylko napis, w wersji polskiej napis czyta lektor)
(SD) <b>RHPS</b> (N) (Royal Air Force Homing Pigeon Service – Królewska Służba Gołębi Pocztowych) <sup>327</sup>	<b>Królewski Pułk Gołębi Pocztowych</b> (w oryginale tylko napis, w wersji polskiej napis czyta lektor)

<sup>321</sup> Ideonim to termin stosowany w odniesieniu do tytułów dzieł literackich, muzycznych, filmów i dzieł sztuki. – zob. E. Rzetelska-Feleszko, A. Cieślakowa (red.): *Słowińska onomastyka...*, s. 370.

<sup>322</sup> E. Breza: *Nazwy obiektów i instytucji związanych z nowoczesną cywilizacją*. [W:] E. Rzetelska-Feleszko (red.): *Polskie Nazwy Własne. Encyklopedia*. Warszawa-Kraków 1998, s. 344.

<sup>323</sup> W materiale badawczym wyselekcjonowano 34 przypadki instytucjonimów, z czego 20 pojawia się w tekście źródłowym jedynie w formie pisemnej. Pozostałe, które zebrano w tabeli 7, występują przeważnie w dwóch formach: w dialogu i jako napis. Tylko trzy nazwy pojawiają się wyłącznie w formie ustnej: *RAF*, *nsuricare* i *Federal DOT*.

<sup>324</sup> Źródło: opracowanie własne.

<sup>325</sup> W nawiasach podane skróty od pełnych tytułów filmów. Wykaz skrótów zamieszczono na str. 10 książki.

<sup>326</sup> N – skrót ten oznacza, że dana nazwa pojawia się w filmie w formie napisu.

<sup>327</sup> W czasie II Wojny Światowej m.in. brytyjska armia używała gołębi pocztowych do przesyłania informacji. Zob. <http://www.rpra.org/RPRA/RPRAHistory-/tabid/73/Default.aspx>.

Postępowanie tłumaczy w tej sytuacji wydaje się być uzależnione od dwóch czynników: 1) czy dana nazwa została uznana za ważną dla zrozumienia przez odbiorców fabuły, 2) ogólnej strategii przyjętej przez tłumacza w odniesieniu do wszystkich napisów w filmie.

W przypadkach, kiedy zdecydowano, że tłumaczenie napisu jest konieczne, jest on w polskim dialogu odczytywany przez narratora. W tekście źródłowym pojawia się jedynie napis, zatem informacja przekazywana jest wyłącznie kanałem werbalno-wizualnym. W wersji polskiej odbiorca otrzymuje napis w języku angielskim oraz polskie tłumaczenie napisu dodane do dialogu. Informacja przekazywana jest zarówno kanałem werbalno-wizualnym (napis) jak i werbalno-akustycznym (dialog). Jeśli widz zna język angielski, kanały te uzupełniają się wzajemnie. W przeciwnym wypadku odbiorca otrzymuje komunikat kulturowy w dwóch formach i w dwóch językach.

**Tabela 6.** Zestawienie nieprzetłumaczonych instytucjonimów pojawiających się tylko w formie napisów<sup>328</sup>

(WG) <b>Rarebits</b> ( <i>rare bits</i> – dosł. rzadkie kawałki w znaczeniu artykuły deficytowe; nazwa sklepu, wymawia się jak <i>rabbits</i> ) (N)	BT
(WG) <b>Dogwarts University</b> (aluzja do Hogwarts University z filmu <i>Harry Potter</i> ) (N)	BT
(RF) <b>Old Wavy</b> (Old Navy) ( <i>wave</i> – fala) (N)	BT
(RF) <b>FishKing</b> (Burger King) (N)	BT
(RF) <b>Gup</b> (Gap) ( <i>guppy</i> – gupik) (N)	BT
(R) <b>Flathead Floyd's</b> (nazwa zakładu usługowego) ( <i>flathead</i> – płaska główka np. śruby, gwoździa) (N)	BT
(R) <b>Barber Shop</b> (nazwa zakładu usługowego) ( <i>barber</i> – fryzjer, golarz) (N)	BT
(R) <b>Auntie Freezer's Ice Grease Cones</b> (nazwa baru) ( <i>ice grease cones</i> – lody smarowe) (N)	BT

<sup>328</sup> Źródło: opracowanie własne.



(R) <b>Gunk's Grease Spoon</b> (nazwa restauracji) ( <i>gunk</i> – maź, glutę; <i>grease</i> – smar) (N)	BT
(R) <b>Rusty Nail</b> (nazwa sklepu) (zardzewiały gwóźdź) (N)	BT
(PS) <b>Hidden City Café</b> <b>espresso/cappuccino</b> (N)	BT
(PS) <b>FRUIT &amp; VEGETABLES</b> <b>GROSSERY</b> (na straganie) ( <i>gross</i> – ohydny, obleśny; <i>grocery</i> – sklep spożywczy) (N)	BT
(PS) <b>Monster City Café</b> (nazwa restauracji) (N)	BT
(PS) <b>Cyclops Optical</b> (nazwa sklepu) (N)	BT
(PS) <b>Tony's Grossery</b> (nazwa sklepu) ( <i>gross</i> – ohydny, obleśny; <i>grocery</i> – sklep spożywczy) (N)	BT
(PS) <b>Screamtronics</b> (nazwa sklepu) ( <i>scream</i> – wrzask) (N)	BT

Resztę instytucjonimów, które występują w formie pisemnej (tab. 6), pozostawiono w wersji angielskiej (np. *Flathead Floyd's*, *Auntie Freezer's Ice Grease Cones*, *Gunk's Grease Spoon Old Wavy*, *Hidden City Cafe* itp.). W niektórych przypadkach oznacza to dla odbiorcy docelowego utratę sporej dawki humoru, bowiem nie ma on możliwości odczytania dodatkowego znaczenia tych nazw (np. *Dogwarts University*, *Rarebits* – objaśnienia w tabelach). Znaczenie to jest dostępne dla tych, którzy znają język angielski. Instytucjonimy wzorowane na oryginalnych i autentycznych nazwach (*Fish King*, *Gup*, *Old Wavy*) są łatwiejsze do rozszyfrowania, bowiem wyglądają jak ich autentyczne odpowiedniki (*Burger King*, *Gap*, *Old Navy*). Nazwy te powinny wywołać u polskiego odbiorcy odpowiednie skojarzenia ze znanymi markami. Nie znając angielskiego, widz nie odczyta niestety dodatkowej informacji w nich zawartej i nie zrozumie zastosowanej przez twórców gry słów. Są to smaczki dostępne dla wtajemniczonych.

**Tabela 7.** Zestawienie instytucjonimów, które zostały przetłumaczone<sup>329</sup>

(A) <b>Cozy Cone</b> (Nazwa motelu, który prowadzi Sally, a który jest wzorowany na autentycznym motelu – Wigwam Motel w Holbrook w stanie Arizona, usytuowanym przy Route 66, gdzie motelowe domki mają kształt tipi.)	<b>Czułe Czuby</b>
(A) <b>Flo’s 8-V Cafe</b>	<b>Pod Cylindrami</b>
(A) <b>Casa della Tires</b>	<b>Casa della Gumma</b>
(A) <b>Dinoco</b>	<b>Dajnococo</b> (wymawiane przez c)
(A) <b>Federal DOT</b> (Federal Department of Transport)	<b>„według przepisów”</b>
(PS) <b>Harryhausen’s</b> <sup>330</sup> (restauracja)	<b>Harryhausen</b>
(SD) <b>RAF</b> (Royal Air Force)	<b>RAF</b>
(PS) <b>Child Detection Agency</b> (pojawia się w dialogu i również jako napis)	<b>Czyściciele</b>
(R) <b>Bigweld Industries</b>	<b>Zakłady Spawalskiego</b>
(R) Billboard z logo firmy <b>Monsters Inc.</b> (N)	<b>Potwory i spółka</b>
(WG) <b>Insuricare</b>	<b>Zuslife</b>
(WG) <b>Anti-pesto</b>	<b>Szkodnikuritas</b>
(WG) <b>Supplies/Angry Mob Supplies</b> (nazwa stoiska na konkursie warzyw)	<b>Artykuły dla wściekłego tłumu</b> (zarówno w oryginale i polskiej wersji nazwę czyta właściciel sklepu)
(RF) <b>Whale Wash</b> ( <i>car wash</i> )	<b>Myjnia Wielorybów</b>

Instytucjonimy, które zostały przetłumaczone, to w przeważającej części te nazwy, które pojawiają się w dialogach. Większość z nich występuje również w formie napisu (np. *Harryhausen*, *CDA*, *Antipesto*, *Flo’s 8V Cafe*,

<sup>329</sup> Źródło: opracowanie własne.

<sup>330</sup> Ray Harryhausen – amerykański producent filmowy i twórca efektów specjalnych, sławny szczególnie ze względu na stworzoną przez siebie metodę animacji modeli techniką poklatkową. Współtwórca takich filmów jak: (1977) *Sindbad i Oko Tygrysa* (*Sinbad and the Eye of the Tiger*); (1974) *Podróż Sindbada do Złotej Krainy* (*The Golden Voyage of Sinbad*); (1981) *Zmierzch tytanów* (*Clash of the Titans*); (1963) *Jason and the Argonauts*.

*Casa della Tires*). W takich przypadkach polski odbiorca otrzymuje podwójną informację: napis w języku angielskim oraz polskie tłumaczenie. Oznacza to, że pomiędzy obrazem filmowym a tekstem translatu zachodzi relacja sprzeczności w obszarze komunikatu kulturowego.

Tylko dwie z nazw przeniesiono do polskich dialogów w ich oryginalnym brzmieniu: RAF oraz nazwisko twórcy efektów specjalnych Raya Harryhausena. O ile angielska nazwa Królewskich Sił Powietrznych jest polskiemu odbiorcy znana, może zaskakiwać decyzja pozostawienia nazwiska amerykańskiego twórcy efektów specjalnych, którego dokonania na tym polu są z pewnością ogromne, jednak samo nazwisko jest mało znane przeciętnemu polskiemu widzowi. W angielskiej wersji nazwanie restauracji imieniem sławnego animatora jest formą oddania mu hołdu za jego dokonania. Prawdopodobnie również z tego powodu nazwisko to pojawia się w wersji polskiej, mimo iż inne obce elementy zostały spolonizowane.

Nazwy *Casa della Tires*, *Dinoco*, *Insuricare* i *Antipesto* zostały spolszczone poprzez zastosowanie różnych technik. W pierwszym przypadku (*Auta*) *Casa della Tires* jest sklepem z oponami należącym do dwóch samochodów włoskiego pochodzenia (Luigi i Guido). W celu zachowania odniesień do włoskiego rodowodu właścicieli sklepu w wersji polskiej pozostawiono włoskie słowa, zamieniając element angielski na jego polski odpowiednik (guma). Ekwiwalent ten został dodatkowo zitalianizowany (*Casa della Gumma*), dla wzmocnienia efektu.

Drugi z przykładów również pochodzi z filmu *Auta*. W tym przypadku wymowa pierwszej części tej nazwy wzorowana jest na wymowie angielskiej, druga część wymawiana jest „z polską” przez „c” – *Dajnoco*. Taki łączony sposób wymowy sugeruje, z jednej strony, niezajomość zasad wymowy angielskich słów, co z pewnością było efektem zamierzonym. Z drugiej, taki sposób wymowy nadaje w polskim języku dodatkowe znaczenie. *Dinoco*<sup>331</sup> to sponsor Mistrzostw Złotego Tłoka. Wszyscy uczestnicy, a szczególnie dwaj zawodnicy rywalizujący o pierwsze miejsce: Zygzak i Marek Marucha, marzą o zawarciu z nim intratnego kontraktu. W wersji polskiej, wybierając opisany powyżej sposób wymowy, tłumacz zasugerował dodatkowo roszczeniowe podejście zawodników do sponsora mistrzostw: *daj – no – co*.

W tłumaczeniu nazw *Insuricare* i *Antipesto* – *Zuslife* i *Szkodnikuritas* wykorzystano nazwy polskich instytucji (ZUS oraz *Securitas* – popularną nazwę agencji ochrony w Polsce). W ten sposób angielskie nazwy zostały spolonizowane, obcojęzyczne akcenty wyeliminowane i zastąpione odniesieniami do polskiej rzeczywistości.

Odrębną kategorią chrematonimów są ideonimy, czyli tytuły książek, czasopism i filmów. W tabeli ósmej przedstawiono zestawienie ideonimów pojawiających się w analizowanym materiale.

---

<sup>331</sup> Angielska nazwa mogła powstać od Dino – *dinosaur* i co – *company*, tym bardziej, że w swoim logo firma wykorzystywała postać dinozaura.

**Tabela 8.** Ideonimy występujące w analizowanym materiale filmowym<sup>332</sup>

<p><b>(WG) "The Observer's Book<sup>333</sup> of Monsters"</b> (tytuł książki) (N)</p>	<p><b>„Księga Potworów”</b> (w oryginale tytuł pojawia się tylko w wersji pisemnej, w polskiej wersji tłumaczenie tytułu zostało dodane do dialogów i odczytane przez lorda Wiktora)</p>
<p><b>(WG) "East of Edam"</b> (tytuł książki) (N) (aluzja do powieści Johna Steinbecka <i>East of Eden – Na Wschód od Edenu</i>)</p>	<p>BT</p>
<p><b>(WG) "Waiting for Gouda"</b> (tytuł książki) (N) (aluzja do dramatu Samuela Becketta <i>Waiting for Godot – Czekaając na Godota</i>)</p>	<p>BT</p>
<p><b>(WG) "How Green Was My Cheese"</b> (tytuł książki) (N) (aluzja do powieści Richarda Llewellyna <i>How Green Was My Valley – Zielona Dolina</i>)</p>	<p>BT</p>
<p><b>(WG) "Grated Expectations"</b> (tytuł książki) (N) (aluzja do powieści Charlesa Dickensa <i>Great Expectations – Wielkie nadzieje</i>)</p>	<p><b>„Pleśniowe Nadzieje”</b> (w oryginale tytuły tylko w formie pisemnej, w polskiej wersji tytuły książek czyta Wallace)</p>
<p><b>(WG) "The Hunt For Red Leicester"</b> (tytuł książki) (N) (aluzja do <i>The Hunt for Red October – Polowanie na Czerwony Październik</i> – filmu na bazie powieści Toma Clancy)</p>	<p><b>„Polowanie na Czerwony Oscypek”</b></p>
<p><b>(WG) "Brighton Roquefort"</b> (tytuł książki) (N) (aluzja do powieści Grahama Greena <i>Brighton Rock – W Brighton</i>)</p>	<p>BT</p>

<sup>332</sup> Źródło: opracowanie własne.

<sup>333</sup> Observers Books (Observer Guides – wydawca Frederic Warne & Co. Ltd.) – seria wydawnicza poświęcona bardzo różnorodnej tematyce, która publikowana jest w kieszonkowej formie już do roku 1937.

<p><b>(WG) "Swiss Cheese Family Robinson"</b>  (tytuł książki) (N)  (aluzja do powieści Johanna Wyssa  <i>The Swiss Family Robinson – Szwajcarscy Robinsonowie</i>)</p>	<p><b>„Szwajcarscy Parmezanowie”</b></p>
<p><b>(WG) "Fromage to Eternity"</b>  (tytuł książki) (N)  (aluzja do powieści Jamesa Jonesa  <i>From Here to Eternity – Stąd do wieczności</i>)</p>	<p>BT</p>
<p><b>(WG) "Brie Encounter"</b>  (tytuł książki/filmu) (N)  (aluzja do filmu <i>Brief Encounter – Spotkanie</i> w reżyserii Davida Leana)</p>	<p>BT</p>
<p><b>(WG) "Carrot on the Hot Tin Roof"</b>  (tytuł książki) (N)  (aluzja do sztuki Tennessee  Williamsa <i>Cat on the Hot Tin Roof – Kotka na gorącym, blaszanym dachu</i>)</p>	<p>BT</p>
<p><b>(WG) "The Loneliness of the Long Distance Runner Bean"</b>  (tytuł książki) (N)  (aluzja do powieści Alana Sillitoe  <i>The Loneliness of the Long Distance Runner – Samotność długodystansowca</i>)</p>	<p>BT</p>
<p><b>(WG) "The Morning Post"</b>  (tytuł gazety) (N)</p>	<p>BT</p>
<p><b>(WG) "Nun Wrestling"</b>  (tytuł czasopisma, które czyta Wikary) (pojawia się jako napis oraz w dialogu)</p>	<p><b>„Zapasy dla Zakonnicy”</b>  (w oryginale i w wersji polskiej Wiktor czyta tytuł czasopisma)</p>
<p><b>(M) "To Serve Lemur"</b>  (tytuł książki kucharskiej) (N)</p>	<p><b>„Jak rozgryźć lemura”</b>  (w oryginale tylko napis, w wersji polskiej jeden z lemurów czyta na głos tytuł książki, tłumaczenie dodane do dialogu)</p>
<p><b>(PS) "Monstropolis Horn"</b>  <i>"Baby Born with Five Heads – Parents Thrilled"</i>  (tytuł gazety i nagłówek) (N)</p>	<p>BT</p>

<b>(PS) "The Daily Glob"</b> (Daily Globe) "Scream Shortage Looms – Modern Kids Hard to Scare." (tytuł gazety i nagłówek) (N)	BT
<b>(PS) "Businnes Shriek"</b> (Business Week) (tytuł gazety) (N) ( <i>shriek</i> – wrzask)	BT
<b>® "What to expect. The first fifty Thousand Miles"</b> (tytuł książki) (N)	BT
<b>(RF) "Newsreef"</b> (aluzja do Newsweek) (tytuł gazety) (N) ( <i>reef</i> – rafa)	BT
<b>(RF) "Fin"</b> (tytuł gazety) (N) (płetwa)	BT
<b>(RF) "Fathom"</b> (tytuł gazety) (N) (sondować)	BT
<b>(RF) "Floating on the Reef"</b> (tytuł gazety) (N) (dryfowanie na rafie)	BT
<b>(RF) "Crustacean"</b> (tytuł gazety) (N) (skorupiak)	BT
<b>(RF) "Modern Fry"</b> (tytuł gazety) (N) (nowoczesny narybek)	BT
<b>(RF) "Pisces"</b> (tytuł gazety) (N) (ryby)	BT
<b>(RF) "Reef"</b> (tytuł gazety) (N) (rafa)	BT
<b>(RF) "Ripple"</b> (tytuł gazety) (N) (falowanie)	BT
<b>(RF) "Teen Fish"</b> (tytuł gazety) (N) (nastorybki)	BT
<b>(RF) "The Lion King"</b> (tytuł filmu) (N)	BT
<b>(KM) "Modern Mallard"</b> (tytuł gazety) (N) (kaczka krzyżówka)	„Mycie na Męcoco”
<b>(KM) "Cosmo Duck"</b> (Cosmopolitan) (tytuł gazety) (N) (cosmo kaczka)	„Kosmopopytan”
<b>(KM) "Beautiful Duckling"</b> (tytuł gazety) (N) (piękne kaczątko)	„Kaczka i Życie”

Jak wynika z powyższego zestawienia, ideonimy występują w filmach przede wszystkim w formie pisemnej. Tylko jeden z tytułów: „*Nun Wrestling*” („zapasy zakonnice” – tytuł magazynu czytanego skrycie przez wielbego Clementa Hedges) pojawia się również w formie ustnej. Ze względu na formę prezentacji większość (24 z 33) ideonimów pozostawionych jest bez tłumaczenia. Specyfika dubbingu nie pozwala na zamieszczenie tłumaczenia wszystkich tytułów książek i nagłówek gazet. Z przeprowadzonych badań wynika, iż przetłumaczono tylko te, które uznano za istotne dla rozwoju akcji. Ponieważ tłumaczenie tytułu w formie napisu wiąże się z wstawieniem dodatkowych elementów, należało rozwiązać kwestię sposobu ich prezentacji. Ze względu na to, że są to filmy dubbingowane, nie zdecydowano się na wprowadzenie elementu dodatkowego w formie napisów. Jedną z możliwości było, podobnie jak w przypadku instytucjonimów, wykorzystanie głosu narratora. Drugą możliwością to wprowadzenie dodatkowej informacji w samym dialogu i wykorzystanie do jej przekazania jednego z bohaterów. Taką technikę zastosowano w tłumaczeniu ideonimów w filmach *Wallace i Gromit. Klątwa królika* i *Madagaskar*.

W pierwszym z filmów nie wszystkie nazwy oryginalne zostały przetłumaczone. Z dziewięciu tytułów książek odbiorca docelowo mógł usłyszeć tylko trzy. Tytuły powieści, za którymi Wallace ukrywa przed Gromitem zapasy serów, nawiązują do znanych pozycji literatury i filmu oraz zawierają „serowe” aluzje (np. *Fromage to Eternity – From Here To Eternity* Jamesa Jonesa, *The Swiss Cheese Robinson – The Swiss Family Robinson* autorstwa szwajcarskiego pastora Johanna Davida Wyssa, *Grated Expectations – Great Expectations* Charlesa Dickensa itp.). Brak tłumaczenia w polskiej wersji pozbawia widza możliwości rozkoszowania się grą słów i komicznymi aluzjami do innych dzieł literackich i filmowych. Jednak te trzy tytuły, które przetłumaczono, stanowią pewną namiastkę oryginalnej gry słów i pozwalają widzowi domyślać się, jaki był zamiar autorów.

W filmie *Madagaskar* pojawia się natomiast jeden przetłumaczony tytuł i jest to tytuł książki kucharskiej widoczny w zbliżeniu na ekranie. Polskie tłumaczenie, tak jak angielski oryginał, również opiera się na grze słów. Oryginalny tytuł „*To Serve Lemur*” może być rozumiany dwojako: jak obsłużyć lemura albo jak podać lemura. Tłumacz zachował w polskiej wersji to podwójne znaczenie (*Jak rozgryźć lemura* – jak zrozumieć lemura i jak zjeść lemura), chociaż tylko jedno z nich kojarzy się z jedzeniem. Udało się natomiast zachować efekt komiczny.

Niektóre z tytułów czasopism łatwo rozpoznać i skojarzyć z autentycznymi magazynami (np. *Newsreel*), bowiem okładki fikcyjnych czasopism wyglądają identycznie jak ich rzeczywiste odpowiedniki. Zmieniono natomiast tytuły w taki sposób, aby nawiązywały do tematyki danego filmu (np. *Newsweek – Newsreel* w filmie *Rybki z ferajny*).

Podsumowując wyniki analizy stwierdzono, że tłumaczenie ideonimów jest uzależnione od tego, czy informacja w nich zawarta została oceniona jako istotna dla zrozumienia fabuły. Zauważono również, iż tłumaczono takie nazwy, które zawierają elementy komizmu.

Prawie wszystkie analizowane ideonimy występują tylko w warstwie werbalno-wizualnej. W filmie dubbingowanym nie ma technicznej możliwości włączenia do dialogów tłumaczenia każdego z nich. Każdy z tytułów zawiera dodatkowy komunikat zaplanowany jako element humorystyczny, a wykorzystanie w tytułach odniesień do świata morskiego (*Rybki z ferajny*) czy serów i warzyw (*Wallace i Gromit*) jest celowe. Ze względu na ograniczenia tej formy TAW, należało dokonać selekcji i zdecydować, które z tytułów powinny znaleźć się w polskich dialogach. Ponieważ większość tytułów nie została przetłumaczona, widz jest częściowo pozbawiony dostępu do dodatkowych informacji i efektów. Straty powstałe w wyniku tłumaczenia rekompensuje obraz, ponieważ w filmie animowanym wizja uzupełnia słowo mówione. Odbiorca nadal otrzymuje komunikat wizualny (napis i szata graficzna), co w pewnym stopniu rekompensuje brak tłumaczenia w dialogu, chociaż językowe niuanse są nie do uratowania.

Kolejną kategorią chrematonimów są nazwy handlowe, czyli wszelkiego rodzaju nazwy produktów i towarów. Zestawienie nazw handlowych znajduje się w tabeli 9.

**Tabela 9.** Nazwy handlowe występujące w analizowanym materiale filmowym<sup>334</sup>

(WG) <b>Smug</b> ( <i>smug</i> – zadowolony z siebie, gładki, schludny; marka lodówki, aluzja do oryginalnej marki SMEG) (N)	BT
(WG) <b>Brown Flakes</b> (nazwa płatków śniadaniowych) (N)	BT
(WG) <b>Middle Age Spread</b> (nazwa pasty do smarowania chleba) (N)	BT
(RF) <b>Coral Cola (Coca-Cola)</b> (N)	BT
(UK) <b>Mrs. Tweedy Chicken Pies</b> (N na plakacie)	BT
(UK) <b>Rocky the flying Rooster</b> (N na plakacie)	BT
(WG) <b>Pansy Spray</b> (nazwa produktu ogrodniczego) ( <i>pansy</i> – bratek) (N)	<b>Sprej na mimozy</b> (w oryginale jest tylko napis, w polskiej wersji nazwę produktu podaje Totty)

<sup>334</sup> Źródło: opracowanie własne.



(SPP) Nazwy rodzajów ciastek: "Love Handles, Skinny Mints, Neener Neeners, Smackeroons."	„A oto najbardziej pożądana ciastka w kraju. <b>Słodka Truchna, Krzepki Pionier.</b> To tylko niektóre.”
(SPP) <b>Spuddies</b> (nazwa chipsów, opakowanie wzorowane na chipsach Springles)	<b>Pyrki</b>
(RF) <b>Kelpy Kreme</b> (Krispy Kreme Doughnuts – producent pączków) (pojawia się jako napis oraz w dialogu)	<b>Glonflejki</b> (od zapożyczenia funkcjonującego w języku polskim: kornflejks)
(M) Marty o wprowadzaniu pierwiastka świeżości w swoje dziesięcioletnie życie w zoo: "Oh. I'm going to be fresh. Straight out the ground. Tasty fresh. Freshalicious. <b>Ziploc fresh</b> " – nazwa handlowa	„A ja se pójde w świeżość. Po prostu szok! No do schrupania! Świeżość na maksa! <b>Jak na reklamie pasty.</b> ”
(A) Zygzak reklamujący maść na zardzewiałe zderzaki: <b>Rust-eze Medicated Bumper Ointment</b> "Rust-eze Medicated Bumper Ointment, new rear end formula. Wow, look at that shine!"	<b>Zadolux</b> „Stosuję Zadolux w sztyfcie z kulką, bo mam kłopoty wiecie gdzie. Tył pełen blasku!”
(A) Motto Zygzaka: "Float like a <b>Cadillac</b> , sting like a <b>Beamer</b> "	„Zwinny jak <b>jaszczurka</b> , ostry jak <b>przecinak</b> "
(A) <b>Corvette</b>	Jakiś <b>Merc</b>

W tłumaczeniu nazw produktów handlowych zauważono dwie tendencje. Pierwsza z nich odnosi się do tłumaczenia nazw pojawiających się w napisach. Tutaj, podobnie jak w przypadku ideonimów omówionych powyżej, nie ma możliwości umieszczenia tłumaczenia wszystkich nazw. W związku z tym przetłumaczono tylko te nazwy, które uznano za istotne (9 z 18). Tak się stało w filmie *Wallace i Gromit*, gdzie Lady Tottington posłużyła się butelką *Pansy Spray*, broniąc zamienionego w królika Wallace'a przed mającym mordercze zapędy Lordem Wiktorem. Oryginalny *Pansy Spray* to specyfik na bratki, który w wersji polskiej stał się *Sprejem na mi-mo-zy*. Tłumacz mógł sobie pozwolić na tę zamianę, ponieważ tytułowe bratki nie są widoczne na ekranie, wobec czego tłumaczenie nie przeczy obrazowi. Wybór tłumacza podyktowany był prawdopodobnie chęcią od-

tworzenia oryginalnej gry słów. Niewinny z pozoru bratek, czyli angielski *pansy* ma również inne znaczenia, które autorzy wykorzystali w subtelnej zabawie językowej. *Pansy* to także obraźliwe określenie mężczyzny o homoseksualnej orientacji (pol. *ciota*) lub mężczyzny, który zachowuje się w dziecinny lub zniewieściały sposób. Jest to oczywista aluzja do Lorda Wiktora, który właśnie odkrył swoje nieczne zamiary wobec samej Lady Tottington i Wallace'a, zamienionego w królikołaka. Polskie tłumaczenie jest znacznie mniej dosadne, chociaż tłumacz starał się zachować oryginalną grę słów – *mimoza* to określenie osoby niezdecydowanej, powolnej i mało energicznej. Aluzję do mimozy można akurat w tym wypadku uznać za wybór nieco chybiony, bowiem Wiktor jest raczej postacią energiczną i zdecydowaną, ale przynajmniej w pewnym stopniu intencja oryginalnego dialogu została zachowana.

Druga tendencja dotyczy nazw handlowych produktów, w tłumaczeniu których stosowano z reguły strategię neutralizacji. Nazwy produktów lepiej znanych wśród odbiorców kultury źródłowej zostały z polskich dialogów wyeliminowane wraz ze wszelkimi konotacjami, jakie się z nimi wiążą (np. *Kelpy Kreme* – Krispy Kreme, *Corvette*, *Cadillac*, *Beamer* – BMW, *Ziploc* – torebki zamykane na specjalny plastikowy suwak). Niektóre z nich zastąpiono neologizmami (*Glonflejki*, *Słodka Truchna*, *Krzepki Pionier*) lub wyrażeniami, które częściowo oddają ideę oryginału i wywołują w pewnym stopniu podobne skojarzenia (*Merc* – luksusowy i niezawodny samochód, *Ziploc* – przewodnim hasłem reklamowym jest zachowanie świeżości przechowywanych w torebkach produktów, reklamy pasty do zębów gwarantują zachowanie świeżego oddechu).

W przypadku nazwy *Kelpy Kreme*, która jest modyfikacją autentycznej nazwy pączków i jednocześnie zawiera aluzję do wodnego świata (*kelp* – duży brązowy wodorost), tłumacz zastosował neologizm. Na bazie słowa *glon* i funkcjonującego w języku polskim zapożyczenia *kornflejki* (płatki śniadaniowe) stworzył podobne wyrażenie. W tym przypadku można mówić o naturalizacji obcej nazwy (zapożyczenie pochodzi co prawda z języka angielskiego, ale w tłumaczeniu wykorzystano wyrażenie funkcjonujące w języku polskim). Jednak w polskiej wersji gubi się aluzja do popularnego w Stanach rodzaju pączków. Podobnie jak dodatkowa informacja, którą można odczytać z tej sceny – odniesienia do bardzo rozpowszechnionego wśród amerykańskich urzędników zwyczaju, skądinąd znanego polskim widzom z filmów, spożywania pączków w pracy. W omawianej scenie Oscar (główny bohater) podaje Angie (która się w nim skrycie podkochuje) torebkę z rzeczonymi pączkami. Dociekliwy odbiorca mógłby zastanowić się, dlaczego płatki śniadaniowe przynoszone są w torebkach, w które przeważnie pakuje się ciastka i drożdżówki na wynos. Wydaje się, że rozwiązaniem budzącym mniejsze wątpliwości byłoby zrezygnowanie z tematycznych skojarzeń

z morzem i zastosowanie ekwiwalentu funkcjonalnego znanego polskim odbiorcom, np. pączki z marmoladą, drożdżówki z jabłkiem.

W filmie *Auta* całkowicie wyeliminowano z polskich dialogów wyrażenie „*Float like a Cadillac, sting like a Beamer*”<sup>335</sup>, które prawdopodobnie okazało się zbyt wymagające w tłumaczeniu. Bo jak w zwięzły sposób, jednym zdaniem, wytłumaczyć widzom, z których większość nie miała raczej okazji siedzieć w tej legendzie amerykańskiej motoryzacji, co to znaczy „float like a Cadillac”? Tworząc frazę: „Zwinny jak **jaszczurka**, ostry jak **przecinak**” tłumacz zastosował technikę adaptacji i w konsekwencji obce elementy zostały zneutralizowane, ale końcowy efekt dobrze wpasowuje się w charakterystykę Zygzaka.

Produkt reklamowany przez Zygzaka to w angielskiej wersji *Rust-eze Medicated Bumper Ointment*, który w polskich dialogach przetłumaczono jako: *Zadolux w sztyfcie z kulką*. W tym przypadku widoczna jest strategia naturalizacji, bowiem zastosowany neologizm wykorzystuje typowy dla polskiego rynku sposób tworzenia nazw handlowych (zado – lux, charakterystyczna końcówka „x”) oraz wyrażenie, które kojarzy się z głośną w swoim czasie reklamą dezodorantu „*Fa w kulce*”.

We wszystkich powyższych przykładach angielskie nazwy handlowe zostały usunięte, a przekaz kulturowy zneutralizowany.

#### 4.2.2. Strategie przekładu treści kulturowych odnoszących się do różnych dziedzin życia

##### 4.2.2.1. Organizacja życia

Najwięcej odniesień do organizacji życia kultury źródłowej pojawia się w formie wyrażen związanych z systemem monetarnym oraz określeniami odległości. Elementy kulturowe tego typu występują w:

1. *Uciekających kurczakach* (Pani Tweedy liczy zyski: „...*nine shillings and threepence, seven and sixpence times three, two and nine four pence and a penny*” – „dziewięć, czternaście **szylingów** czterdzieści, siedemnaście pięćdziesiąt razy pięć, siedem, w sumie to mi daje...”),
2. *Madagaskarze* (Pingwiny oceniają postęp prac: “*We’re only 500 feet from the main zoo line*” – „Jeszcze **250 metrów** i jesteśmy w kanale”),
3. *Potworach i spółce* (“*Temperature’s a balmy 65 degrees* [Fahrenheit]” – „Termometr wskazuje cudne **25 stopni**”),
4. *Rybkach z ferajny* (“**5 grand**” – „**5 patoli, 5 tałzenów**”),
5. *Robotach* (“*That will be 50 bucks*” – „Kopsaj **5 dych**”),

---

<sup>335</sup> *Beamer* (lub *Beemer/Bimmer*) – w amerykańskim slangu nazwa samochodu marki BMW. Źródła internetowe podają jednak, iż w rzeczywistości nazwa *Beamer* odnosi się do motocykli, natomiast samochody tej marki to *Bimmers*. Por. <http://carwoo.com/blog/knowing-your-bmw-slang/>, z dnia 27.04.2013 r.

6. *Epoce lodowcowej* ("How much further? **Three miles**" – „Daleko jeszcze? **Trzy kilometry**”),
7. *Dżungli* ("He was **14 feet tall**" – „Miał ze **cztery metry** w kłębie!").

Jak wynika z powyższego zestawienia, tylko w jednym przypadku zachowano w polskiej wersji nazwę angielskiej jednostki monetarnej. W pozostałych przypadkach zastosowano ekwiwalenty funkcjonalne, zastępując jednostki angielskie ich polskimi odpowiednikami. Przy tym nie zawsze pilnowano, czy podany polski ekwiwalent jest równoważny ilościowo jednostce angielskiej. Niedbałość w tym względzie wynika prawdopodobnie z tego, że odbiorca oglądając dubbingowany film i tak nie ma możliwości skonfrontowania polskiego tłumaczenia z oryginałem i nie może zweryfikować poprawności użytych liczb. W tłumaczeniu elementów kulturowych tego typu widoczna jest strategia naturalizacji.

Oprócz tego, określenia odległości pojawiają się w formie napisów na tablicach informacyjnych lub jako napis na ekranie. W dubbingu nie są one jednak tłumaczone.

#### **4.2.2.2. Obyczaje i tradycje, zwyczaje kulinarne**

Na podstawie analizy przykładów z tabeli 10 stwierdzono, że w tłumaczeniu elementów kulturowych, związanych ze zwyczajami kulinarnymi oraz obyczajami i tradycjami, najczęściej stosowano techniki translatorskie, których wynikiem była neutralizacja obcych elementów. Jedną z chętniej używanych technik była generalizacja (np. *Nacho chip, SUV, timeshare, Queensberry rules, fillet mignon itp.*), polegająca na zastąpieniu elementu pochodzącego z kultury źródłowej elementem ogólnym, o bardziej uniwersalnym i neutralnym charakterze. Jednocześnie usunięto jakiegokolwiek odniesienia do kultury źródłowej, nie dając tym samym widzowi możliwości poznania zwyczajów panujących w krajach, w których filmy te powstały. Trzeba jednak pamiętać, iż wprowadzenie obcego kulturowo elementu do polskich dialogów wymagałoby zamieszczenia dodatkowych objaśnień, jeśli celem tłumacza byłoby zapoznanie widza z innymi realiami kulturowymi. A na takie działania niestety w dubbingu raczej nie ma miejsca. Inną możliwością jest zachowanie w dialogu pierwiastka egzotycznego bez objaśnienia. Jednak jest to technika rzadko stosowana w polskim dubbingu.

**Tabela 10.** Elementy kulturowe odnoszące się do obyczajów i tradycji oraz zwyczajów kulinarnych<sup>336</sup>

### 1. Shrek

Wersja oryginalna	Wersja polska - tłumaczenie
Shrek do rycerzy na turnieju: "Can't we just settle this over a <b>pint?</b> "	„Może omówimy to przy <b>bezalkoholowym?</b> "
Osiół do Shreka: "This is gonna be fun. We can stay up late, swappin' manly stories and in the morning I'm making <b>waffles.</b> "	„Ale będzie ubaw, męskie rozmowy, takie o życiu i śmierci...a rano zrobię... <b>jajecznicę.</b> "
Magiczne Zwierciadło o kandydatce nr 1: "She likes sushi and <b>hot tubbing</b> any time. Her hobbies include cooking and cleaning for her two evil sisters."	„Jej ulubione zajęcia <b>to pranie, sprzątanie i gotowanie</b> dla macochy i jej dwóch podłych córek."
Shrek opieka coś na rożnie, do Fiony odpowiadając na pytanie, co to za zwierzę, które jedzą: "Weedrat. <b>Ratissierie style.</b> " ( <i>Ratissierie style</i> – opiekany na rożnie – informacja redundantna, ponieważ widać, w jaki sposób posiłek został przyrządzony)	„Szczur polny. <b>Moja specjalność</b> "

### 2. Uciekające kurczaki

Wersja oryginalna	Wersja polska - tłumaczenie
Kury przygotowują kolejny wynalazek, który ma im pomoc w ucieczce z kurnika. Działanie urządzenia opiera się na zasadzie procy, która ma je wystrzelić poza ogrodzenie. Kury demonstrują działanie maszyny, wykorzystując warzywo jako model: "Good Grief! The <b>turnip</b> bought it!"	„Rany boga! Właśnie zabiłyście <b>selera!</b> "
" <b>chicken pie</b> "	„ <b>placki drobiowe</b> "

<sup>336</sup> Źródło: opracowanie własne.

### 3. Epoka lodowcowa

Wersja oryginalna	Wersja polska - tłumaczenie
Dwa rozwścieczone nosorożce do mamuta Mańka o leniwcu Sidzie, który zniszczył im składnik sałatki w postaci ostatniego mleczka: "We'll take our furry <b>piñata</b> and go." ( <i>piñata</i> – słowo meksykańskiego pochodzenia, oznacza balon wypełniony zabawkami i cukierkami – pojawia się jako niespodzianka w czasie różnych imprez dla dzieci.)	„Duży, kopsnij nam <b>wypłosa</b> i spadamy.”

### 4. Madagaskar

Wersja oryginalna	Wersja polska - tłumaczenie
Marty podsumowując dzień w zoo i żegnając się z odwiedzającymi: "In fact, I'll be here for my whole life, 360 days a year including <b>X-mass, Halloween, Hanukah, Kwanzaa.</b> "	„W zasadzie to będę tu przez całe życie, przez 365 dni w roku, włączając <b>Gwiazdkę, Wielkanoc, Halloween i 1-go Maja.</b> "
Marty żegnając zwiedzających zoo: "Please don't forget <b>to spay or neuter your pets. And tip your cabbie</b> , "cause he's broke."	„I pamiętajcie, że <b>paszy mogą uratować wam życie. A bez nich walisz w konsolę i czapka.</b> "
Alex śniąc: "My little fillet. My little <b>fillet mignon</b> with a little fat around the edges."	„No, chodź tu moje mięsko. <b>Mój ty mały befsztyczku</b> z tłuszczową otoczką.”

### 5. Potwory i spółka

Wersja oryginalna	Wersja polska - tłumaczenie
Mike wychodząc z pokoju dziecka, które rozśmieszał: "Hey, thanks a lot. I'll be here all week. <b>Remember to tip your waitresses.</b> "	„Pamiętaj o napiwku dla kelnerki!”

### 6. Rybki z ferajny

Wersja oryginalna	Wersja polska - tłumaczenie
Luca zamawiając pizzę przez telefon: "Give me a pie with everything on it: <b>anchovies, meatballs...</b> "	„Dzień dobry, chciałem zamówić <b>pizzę z podwójnym serem i krewetkami i wieprzowiną i pieczarkami...</b> "

### 7. Skok przez płot

Wersja oryginalna	Wersja polska - tłumaczenie
<p>RJ objaśnia zwierzętom, co to jest chips, pokazując chips typu Nacho (kukurydziany w kształcie trójkąta):</p> <p><i>"That, my friend, is a magical combination of corn flour, dehydrated cheese solids, BHA, BHT and good old MSG, a.k.a., the chip. <b>Nacho cheese flavor.</b>"</i></p>	<p><i>„To moi drodzy cudowne połączenie mąki kukurydzianej, opiłków syntetycznego sera, BHA, BHT i glutamianu potasu znane również jako <b>chips</b> [wymawiane przez h], w tym przypadku serowy.“</i></p>
<p>RJ prowadzi zwierzęta przez dzielnicę domków jednorodzinnych i objaśnia, co to jest samochód:</p> <p><i>"That thing is huge! What is that?"</i></p> <p><i>"That is an SUV."</i></p>	<p><i>„Co to jest? To? To tak zwany samochód.“</i></p>

### 8. Szeregowiec Dolot

Wersja oryginalna	Wersja polska - tłumaczenie
<p>Franek w samolocie przed misją boi się i pociesza sam siebie:</p> <p><i>"Come on! Cheer up, Valiant! <b>Stiff upper beak, Valiant!</b>"</i></p> <p>(<i>stiff upper lip</i> – angielskie powiedzenie dosł. „sztywna górna warga” – oznacza umiejętność zachowania twarzy i nieokazywania emocji)</p>	<p><i>„No, już! Spokój Franek! <b>I dziób do góry!</b>"</i></p>

### 9. Wallace i Gromit. Klątwa królika

Wersja oryginalna	Wersja polska - tłumaczenie
<p>Lord Wiktor do Wallace'a zmieniającego się w królika:</p> <p><i>"You're not going anywhere, Pesto! Not until I've taught you a jolly good lesson. Come on! <b>Queensberry rules!</b>"</i></p> <p>(<i>Queensberry rules</i> – kodeks ogólnie akceptowanych zasad w boksie)</p>	<p><i>„Ty nigdzie nie będziesz szedł, zarazo! <b>No, dalej zasady znasz!</b>"</i></p>

## 10. *Auta*

Wersja oryginalna	Wersja polska - tłumaczenie
Zygzak o miejscu pobytu swojego adwokata: <i>"I don't know. Tahiti maybe. He's got a timeshare there."</i> ( <i>timeshare</i> – domek wakacyjny kupiony na spółkę i użytkowany na zmianę)	<i>„Bo ja wiem? Na Seszelach, chyba, jak znam życie. Wynajmuje tam garaż.”</i>

Z powyższego zestawienia wynika, że tylko dwa wyrażenia przetłumaczono dosłownie. W jednym z przykładów mamy do czynienia z neutralnym przekazem kulturowym („*Pamiętaj o napiwku dla kelnerki!*”); w drugim zastosowano tłumaczenie dosłowne, zachowując element obcości w polskim dialogu. Tak się stało w przypadku „placków drobiowych”. Jest to element kulturowy, który nie ma swojego odpowiednika w języku polskim. Nasz rodzimy placek kojarzy się najczęściej z plackiem ziemniaczanym lub ewentualnie naleśnikiem, może być to także ciasto z owocami. Różni się on jednak od angielskiego „*pie*”, który jest potrawą z nadzieniem warzywno-mięsnym lub owocowym, pokrytym warstwą chrupiącego (po upieczeniu) ciasta. Angielski „*pie*” różni się zatem strukturą i zawartością od polskiego placka, co zresztą dobrze widać na filmie.

Gdyby to wyrażenie przetłumaczono jako *paszteciki drobiowe*<sup>337</sup>, pomiędzy obrazem i słowem zasłaby relacja sprzeczności. Widz ma bowiem okazję naocznie przekonać się o tym, iż taki angielski „*pie*” wygląda inaczej i składa się z innych warstw niż polski placek lub pasztecik. Jest to szczególnie widoczne w scenie, w której Ginger i Rocky lądują w piecu maszyny do robienia placków drobiowych. Próbując wydostać się na zewnątrz, wpadają w owe placki składające się z ciasta, warzywno-mięsnej mieszanki i sosu, którym polana jest całość. Odbiorca może zresztą przekonać się, jak wygląda proces produkcji takiego drobiowego „*pie*”.

Zastosowane rozwiązanie pozostawia w dialogu element obcości, a odbiorca ma okazję poznać typową dla angielskiej kuchni potrawę. Widoczna jest w tym przypadku strategia egzotyzacji polegająca na zachowaniu w polskim tekście egzotycznego pierwiastka.

W siedmiu przypadkach zastosowano strategię naturalizacji, wybierając wyrażenia nawiązujące do polskich realiów (*jajecznicę* zamiast *waffles* – *gofrów* na śniadanie, *pizza* w typowo polskim stylu – z *wieprzowiną*, *pieczarkami*, *podwójnym serem* i wszelkimi możliwymi dodatkami; *piwo bezal-*

<sup>337</sup> Takie tłumaczenie pojawiło się w kilku recenzjach tego filmu, np. G. Wojtowicz: *Kurcze, a jednak warto uciekać*, [www.stopklatka.pl](http://www.stopklatka.pl), 18 sierpnia 2000 r., <http://www.stopklatka.pl/film/film.asp?fi=1896&sekcja=recenzja&ri=112>, z dnia 04.10.2007 r.



*koholowe* – prawdopodobnie aluzja do zakazu reklamy piwa alkoholowego, który obowiązywał jeszcze w roku pojawienia się filmu w kinach (2001) oraz polskich świąt i jednego zasymilowanego amerykańskiego – Halloween).

W tłumaczeniu elementów kulturowych tego typu widoczna jest przede wszystkim tendencja do eliminacji egzotycznych treści i zastępowania ich zjawiskami o uniwersalnym charakterze. W większości przypadków (13 na 21) zastosowano rozwiązania, których efektem jest neutralizacja treści kulturowych.

#### **4.2.2.3. Aluzje erudycyjne – odniesienia do kultury popularnej**

Aluzje erudycyjne pojawiają się w filmach animowanych pod różnymi postaciami. Najliczniej występują one w warstwie wizualnej. W filmach animowanych są to przede wszystkim sceny, które przypominają lub odsyłają do innych dzieł lub postaci filmowych. Niejednokrotnie aluzje te są bardzo subtelne i odczytanie ich może być trudnym zadaniem nawet dla widza z kręgu kultury źródłowej. Aby rozpoznać i zrozumieć odniesienia do innych filmów i kultury popularnej, odbiorca musi posiadać odpowiednią „bazę kognitywną”, w której zgromadzone są wszelkiego rodzaju informacje (oczytanie, zdobyta wiedza, dotychczas obejrzone filmy, itp.) pozwalające na odczytanie tego subtelnego komunikatu. Sama wiedza jest jednak niewystarczająca, bowiem aby te odniesienia rozszyfrować, konieczna jest jeszcze umiejętność kojarzenia faktów oraz refleks i czujność.

W dubbingu, ze względu na ograniczenia tej formy, nie ma miejsca na tłumaczenie wszystkich aluzji erudycyjnych występujących w filmie. Byłoby to bardzo trudne zadanie, tym bardziej, że większość odniesień pojawia się w warstwie wizualnej i tłumacz nie ma możliwości uwzględnienia ich w tekście dialogu. Zresztą nawet odbiorca z kręgu kultury źródłowej, oglądając wersję oryginalną, nie zawsze może być w stanie odczytać wszystkie odniesienia. Umiejętność odszyfrowania aluzji erudycyjnych zależy od zasobów wiedzy poszczególnych odbiorców. Jest to właściwie indywidualna sprawa każdego z widzów i nie jest rolą tłumacza odkrywanie wszystkich kart. Poza tym, odczytywanie aluzji może być traktowane jako świetna zabawa, a ujawnianie wszystkich skojarzeń pozbawiłoby widza tej możliwości.

Struktura współczesnych filmów animowanych jest wielopoziomowa. Oznacza to, że zamiarem twórców jest zapewnienie rozrywki jak najszerszemu audytorium i stworzenie takiego produktu, który będzie miał coś do zaoferowania wszystkim grupom wiekowym potencjalnych odbiorców. Jak zauważa Aleksandra Urbańska twórcy filmów animowanych dążą do tego, aby uwzględnić potrzeby również widzów starszych i dlatego współczesne

produkcje starają się oferować „dla każdego coś dobrego”<sup>338</sup>. Filmy rysunkowe kuszą widzów w każdym wieku efektowną animacją, wyszukanymi efektami specjalnymi, atrakcyjnym scenariuszem i ekwilibrystyką słowną dialogów. Dzieci bawi komizm sytuacyjny, aluzje erudycyjne ukierunkowane są na starszego odbiorcę. Wplatanie odniesień do kultury popularnej przybiera postać strategii mającej na celu zapewnienie rozrywki również starszemu widzowi. Jest to oczywiście zabieg marketingowy, którego podłożem jest zapewnienie wysokiej oglądalności i osiągnięcie wysokich wyników finansowych.

Wizualne aluzje erudycyjne występują w:

- scenach, które przypominają ujęcia z innych filmów (np. scena, w której potwory wchodzą na halę, przypomina sposób filmowania – w zwolnionym tempie – amerykańskich bohaterów wyruszających lub powracających z jakiejś ważnej misji),
- elementach scenerii (np. w *Autach* ostańce skalne na pustyni przypominają swym kształtem maski, bagażniki i zderzaki amerykańskich modeli samochodów),
- piosenkach i podkładzie muzycznym (np. *Madagaskar* – „New York, New York”, „Stay Alive” – Bee Gees, *Rybki z ferajny* – temat muzyczny z filmu *Szczęki*),
- sprzętach i urządzeniach (np. maszyna do placków w filmie *Uciekające kurczaki* może kojarzyć się z obozowym krematorium, jako że cały film nawiązuje do filmu *Wielka ucieczka*<sup>339</sup>, opowiadającego o ucieczce więźniów z obozu jenieckiego),
- głosach aktorów, czyli doborze obsady zarówno do wersji oryginalnej jak i polskiego dubbingu (np. nawiązania do dotychczasowego dorobku aktorskiego i charakterystycznych ról aktorów znanych np. z filmów fabularnych),
- wyglądzie i cechach charakterystycznych bohaterów (np. modele samochodów w *Autach*; w *Rybkach z ferajny* wygląd bohaterów wzorowany jest na aktorach podkładających głosy, np. Sykes, który mówi głosem Martina Scorsese ma charakterystyczne brwi, Don Lino przypomina Roberta de Niro i mówi również jego głosem, Lola wygląda jak Angelina Jolie itp.)<sup>340</sup>;

---

<sup>338</sup> Zob. A. Urbańska: *Dla kogo dubbingowane są długometrażowe filmy animowane w Polsce?* [http://dubbing.pl/index.php?option=com\\_content&task=view&id=91&Itemid=105](http://dubbing.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=91&Itemid=105), z dnia 20.07.2006 r.

<sup>339</sup> *Wielka ucieczka*, reż. John Sturges, 1963, USA.

<sup>340</sup> *Rybki z ferajny* to ciekawy przypadek wśród analizowanych filmów, bowiem jest on filmem „dla dzieci”, który opowiada o problemach dorosłych i w dodatku jest parodią filmów mafijnych z udziałem De Niro i w reżyserii Scorsese. Jest to właściwie film animowany dla dorosłych, w którym przeplatają się aluzje do innych filmów, a bohaterowie wyglądają tak jak aktorzy, którzy użyczają im głosów.

- napisach – tytułach gazet, czasopism, filmów (*Wallace i Gromit* – „se-  
rowe” tytuły książek) oraz chrematonimach (*Rybki z ferajny* – omó-  
wione powyżej chrematonimy bazujące na nazwach oryginalnych).

Aluzji erudycyjnych zakodowanych w warstwie wizualnej jest tak du-  
żo, że wymienianie wszystkich wykracza poza ramy tego opracowania. Tym  
bardziej, że z perspektywy translologicznej interesujące są te, które wy-  
stępują w warstwie werbalnej filmu.

Zjawisko to jest jednak warte zaakcentowania, bowiem ogromna ilość  
wizualnych aluzji erudycyjnych sprawia, że filmy są wręcz przesycone od-  
niesieniami do kultury popularnej (zarówno źródłowej jak i docelowej). Z  
reguły aluzje te są bardziej czytelne dla odbiorcy prymarnego, bowiem od-  
syłają do postaci, dzieł literackich i filmowych, które powstały w kulturze  
odbiorcy tekstu źródłowego. Przeciętny polski widz, mimo globalizacji i  
szybkiego przepływu informacji, posiada inną wiedzę i doświadczenia, a  
więc w konsekwencji jego możliwości odczytania dodatkowych konotacji są  
inne, o ile nie bardziej ograniczone.

Jak powiedziano wyżej, z punktu widzenia tłumacza interesujące są  
aluzje erudycyjne zakodowane w warstwie werbalnej. Wiele z nich to jed-  
nocześnie omówione powyżej przykłady różnych typów nazw własnych  
(antroponimy, ideonimy, itp.). W celu uniknięcia powtórzeń skoncentrowa-  
no się na oczywistych odniesieniach do kultury popularnej, które pojawiły  
się w tekście translatu i zostały przetłumaczone w polskiej wersji. Pomię-  
to natomiast aluzje, które nie zostały przetłumaczone i pojawiają się, na  
przykład, w formie pisemnej.

W tabelach uwzględniono tylko część przypadków, aby zasygnalizo-  
wać istnienie tego zjawiska oraz zbadać kierunki w postępowaniu tłumaczy.  
Wobec wygłoszonego powyżej stwierdzenia o częstym występowaniu tego  
zjawiska, poniższe zestawienie może wydawać się skromne pod względem  
ilości przytoczonych przykładów. Należy jednak pamiętać, że większość  
aluzji erudycyjnych zakodowanych jest w obrazie. Ponadto, jak wyjaśniono  
poniżej w podrozdziale poświęconym kontaminacji kulturowej (4.2.4.), wie-  
le z nich pojawia się nie tyle w oryginale, co w wersji polskiej jako elementy  
kulturowe dodane w procesie tłumaczenia.

---

Słowami Pawła Mossakowskiego: „Film roi się od świadomych i wręcz podkre-  
ślanych zapożyczeń, spotyka się w nim „kino gangsterskie” i „gangsta rap”, pod-  
wodna rafa, gdzie rozgrywa się akcja, chwilami bardzo przypomina Nowy Jork:  
mówiąc skrótowo, „Chłopcy z ferajny” wspomagani przez „Ojca Chrzestnego”  
działają na terytorium „Szczęk”, gdzie służą im weseli kolesie z „Myjni samocho-  
dowej”. P. Mossakowski: *Rybki z ferajny*. 15.10.2004 r. [http://serwisy.gazeta.  
pl/film/1,22531,2341216.html](http://serwisy.gazeta.pl/film/1,22531,2341216.html), z dnia 29.09.2007r.

Tabela 11. Aluzje erudycyjne występujące w analizowanym materiale filmowym<sup>341</sup>

### 1. Shrek

Wersja oryginalna	Wersja polska - tłumaczenie
(aluzje do programu „Randka w ciemno”)	
(aluzje do innych bajek i postaci bajkowych)	

### 2. Uciekające kurczaki

Wersja oryginalna	Wersja polska - tłumaczenie
Rocky - „latający kogut” - przylatuje na teren kurnika krzyząc: <b>“Freedom”</b> (aluzja do okrzyku Williama Wallace’a z filmu <i>Braveheart</i> )	„ <b>Wolność</b> ”

### 3. Epoka lodowcowa

Wersja oryginalna	Wersja polska - tłumaczenie
Mamut Manfred do Diego: <i>“Through there? What do you take me for?”</i>	„Tędy? Co ja <b>Batman</b> jestem?”
Leniwiec Sid, któremu udało się rozpalić ogień, pocierając dwa patyki: <i>“I’m a genius. From now on, you’ll have to refer to me as <b>Sid Lord of the Flame.</b>”</i> (aluzja do filmu <i>Lord of the Rings</i> )	„Od dzisiaj macie tytułować mnie <b>Sid Władca Płomieni.</b> ”

### 4. Madagaskar

Wersja oryginalna	Wersja polska - tłumaczenie
Alex do Melmana, który przez nieuwagę zniweczył misternie konstruowaną przez Alexa figurę Statuy Wolności, która miała służyć jako pochodnia do wezwania pomocy: <b>“You maniac! You burned it up! Darn you all the heck!”</b> (aluzja do filmu <i>Planeta Małp</i> )	„Ty potworze! Spaliłeś ją! Co to jest? <b>Planeta Małp?</b> ”

<sup>341</sup> Źródło: opracowanie własne.

Okrzyk lemurów: “ <i>All hail the New York Giants!</i> ” (aluzja do drużyny futbolu amerykańskiego z Nowego Jorku)	„ <i>Niech żyją Olbrzymy z Nowego Jorku!</i> ”
Pingwiny o tym, co zrobiły z ludźmi znajdującymi się na statku, który przejęły: “ <i>We killed them and ate their livers</i> ” (aluzja do Hannibala Lectera z filmu <i>Milczenie Owiec</i> )	„ <i>Wyrwałem im wątroby i popiłem Chianti.</i> ”

### 5. Potwory i spółka

Wersja oryginalna	Wersja polska - tłumaczenie
Randall do Mike'a i Sulleya: “ <i>Shh, shh, shh... Do you hear that? It's the wind of change.</i> ” (aluzja do piosenki grupy <i>Scorpions</i> – <i>The Wind of Change</i> )	„ <i>Ciii... Słyszycie? Przemijacie z wiatrem...</i> ”

### 6. Rybki z ferajny

Wersja oryginalna	Wersja polska - tłumaczenie
Angielski tytuł: <i>Shark tale</i>	Polski tytuł: <i>Rybki z ferajny</i> (Aluzja do filmu <i>Goodfellas</i> , którego tytuł w polskiej wersji brzmi: <i>Chłopcy z ferajny</i> . Zgrabne rozwiązanie sugerujące widzom aluzje do filmów mafijnych z udziałem Roberta de Niro i w reżyserii Martina Scorsese (np. <i>Ojciec Chrzestny</i> ), do których odniesienia przewijają się w całym filmie – są one szczególnie czytelne w wersji angielskiej, bowiem te dwie sławy amerykańskiego kina występują w filmie jako Don Lino i Sykes. W polskim dubbingu, niestety, te aluzje znikają. Tytuł jest zatem formą kompensacji skojarzeń utraconych w wyniku podłożenia głosów polskich aktorów.)

### 7. Szeregowiec Dolot

Wersja oryginalna	Wersja polska - tłumaczenie
Gołębie zamawiają w barze: "Bug juice. <b>Shaken not stirred.</b> " (aluzja do sławnej frazy głównego bohatera serii filmów o Jamesie Bondzie)	„ <b>Żukówka. Czysta, bez popitki.</b> ”

### 8. Wallace i Gromit. Klątwa królika

Wersja oryginalna	Wersja polska - tłumaczenie
Wallace do Gromita: "What's up dog?" (aluzja do sławnego zwrotu królika Bugsa - What's up, doc?)	„ <b>Co tam, piesku?</b> ”

### 9. Auta

Wersja oryginalna	Wersja polska - tłumaczenie
Legendarna Route 66 i wszelkie konotacje z nią związane	

### 10. Skok przez płot

Wersja oryginalna	Wersja polska - tłumaczenie
Opos Ozzie, udając nieżywego na ulicy widzi donicę z kwiatami i woła: "Rosebud" (scena w zbliżeniu - aluzja do filmu <i>Obywatel Kane</i> i tajemnicze słowo, które Charles Foster Kane wypowiada przed śmiercią)	„ <b>Więcej światła</b> ” (możliwe, że jest to nawiązanie do rzekomo ostatnich słów wypowiedzianych przez J. W. Goethego)
Opos Ozzie - aluzja do Ozzy'ego Osbourne	
Tiger woła: "Stella, Stella" (aluzja do filmu <i>Tramwaj zwany pożądaniem</i> )	„ <b>Stella, Stella</b> ”

#### 4.2.3. Strategie tłumaczenia treści kulturowych pojawiających się w warstwie wizualnej

Również w warstwie wizualnej występują treści odsyłające widza do kultury oryginału. Można je podzielić na elementy kulturowe werbalne

(wszelkiego rodzaju napisy) oraz elementy kulturowe niewerbalne, zakodowane jedynie w obrazie.

#### 4.2.3.1. Niewerbalne treści kulturowe

Informacja kulturowa przekazywana jest nie tylko za pośrednictwem komunikatu werbalnego, ale może być również zakodowana w formie wizualnej. Chaume zauważa, iż pomiędzy warstwą wizualną i komunikatem werbalnym zachodzą szczególne współzależności, bowiem "cultural signs transmitted by visual information [...] complement the verbal subtext in the source text [...]"<sup>342</sup>.

Wizualna informacja kulturowa stanowi uzupełnienie przekazu słownego i jednocześnie umożliwia identyfikację kraju pochodzenia oglądanego filmu:

In a subtitled version it is evident that the film or programme is foreign as we hear the original dialogues. However, in a dubbed version, the actors speak the public's language. All the same, the image reveals elements which point to the "nationality" of the film<sup>343</sup>.

W filmach dubbingowanych informacja kulturowa jest w pewien sposób okrojona, bowiem dociera do widza właściwie tylko za pośrednictwem kanału wizualnego. Odbiorca ogląda wprawdzie oryginalny obraz, jednak dialogów słucha w swoim ojczystym języku. Zastąpienie dialogów oryginalnych tłumaczeniem w rodzimym języku odbiorców docelowych umożliwia manipulowanie tekstem i dowolne dostosowywanie dialogów do realiów kultury docelowej, przy jednoczesnym wyzbywaniu się elementów egzotycznych. Jednak całkowita eliminacja obcych treści kulturowych jest niemożliwa, ponieważ znajdują się one również w wizualnych elementach fabuły: scenerii, wyglądzie postaci, języku ciała, itp.

W filmach z napisami informacja kulturowa, świadcząca o pochodzeniu filmu, jest bardziej czywista, bowiem odbiorca czytając tłumaczenie dialogów w swoim rodzimym języku, jednocześnie ogląda oryginalny obraz i słucha oryginalnych dialogów. Jakiegokolwiek próby wywołania iluzji oglądania filmu stworzonego specjalnie dla odbiorcy docelowego nie są możliwe, bowiem do odbiorcy dociera oryginalny komunikat zarówno w formie wizualnej jak i akustycznej.

W filmach animowanych wizualne elementy kulturowe występują w mniejszym natężeniu niż w filmach fabularnych, jako że świat i postacie w nich przedstawione są wyimaginowane i stworzone specjalnie dla potrzeb filmu. Można by przypuszczać, iż animowane światy zaludnione przez potwory, mówiące auta, morskie stwory i sympatyczne nieme psy nie ujawnia-

---

<sup>342</sup> Por. F. Chaume: *Translating Non-Verbal Information in Dubbing...* s. 321.

<sup>343</sup> Z. Pettit: *The Audio-Visual Text: Subtitling and Dubbing Different Genres...*, s. 31.

ją tak łatwo swojego kulturowego podłoża. O ile fizjonomia i wygląd postaci faktycznie mogą nie odsyłać do konkretnego kręgu kulturowego, (lecz na przykład w filmie *Auta* występują zantropomorfizowane samochody i wiele z nich jest wzorowanych na typowo amerykańskich modelach znanych przede wszystkim odbiorcom z tamtego kręgu kulturowego), to informacje takie zakodowane są w scenerii i miejscu, gdzie rozgrywa się akcja. Niektóre z filmów (np. *Wallace i Gromit, Auta, Madagaskar, Dżungla, Rybki z ferajny*) są bardzo mocno osadzone w realiach kultury źródłowej i scenerii. Również pewne elementy życia codziennego zawierają silny kulturowy komunikat i dobitnie świadczą o obcym pochodzeniu filmu. W filmie *Madagaskar* bohaterowie uciekają z zoo usytuowanego w samym centrum Manhattanu, otoczonego charakterystycznymi i rozpoznawalnymi nowojorskimi wieżowcami, podróżują nowojorskim metrem i wpadają w obławę policyjną na dworcu Grand Central. Bohaterowie w filmie *Auta* to różne modele amerykańskich samochodów, a sama akcja rozgrywa się w małym miasteczku usytuowanym przy legendarnej Route 66 w Kalifornii oraz w scenerii przypominającej pustynię południowego zachodu Stanów Zjednoczonych. Akcja filmu *Rybki z ferajny* dzieje się w podwodnym mieście stworzonym na wzór wielkich amerykańskich metropolii, w *Dżungli* bohaterowie również poruszają się ulicami Nowego Jorku. A Wallace i jego wierny pies Gromit ratują przed warzywnymi szkodnikami mieszkańców angielskiego miasteczka z lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku, jeżdżąc samochodem marki Austin A35.

Informacji tego typu jest znacznie więcej, jednak przytaczanie wszystkich przykładów wykracza poza ramy niniejszego opracowania, bowiem treści kulturowe zakodowane w warstwie wizualnej znajdują się poza obszarem ingerencji tłumacza. Są one jednak godne wspomnienia i zauważenia, ponieważ mają istotne znaczenie w procesie tłumaczenia. Przede wszystkim zawierają komunikat kulturowy odsyłający widza do konkretnego miejsca i dający świadectwo obcego pochodzenia filmu. Po drugie, stanowią dopełnienie warstwy językowej i zmuszają tłumacza do stosowania takich rozwiązań, które nie będą z warstwą wizualną kolidowały. W filmie *Madagaskar* komunikat kulturowy jest tak oczywisty, że tłumacz nie mógł pozwolić sobie na pominięcie amerykańskich toponimów bądź zastąpienie ich polskimi nazwami – taka operacja spowodowałaby powstanie sprzeczności pomiędzy obrazem a tłumaczeniem.

Zabiegi naturalizujące polską wersję mogą dotyczyć warstwy językowej bądź innych werbalnych elementów kulturowych, jednak rozbijają się o rafę warstwy wizualnej.

#### **4.2.3.2. Elementy kulturowe w formie napisów**

Napisy występujące w analizowanych filmach animowanych stanowią odrębną kategorię treści kulturowych, bowiem są to elementy zakodowane zarówno w warstwie werbalnej jak i wizualnej filmu. Z tego względu czę-



ściowo znajdują się poza obszarem manipulacji translatorskich. Jednak tłumacz ma do dyspozycji parę rozwiązań, które pozwalają na uwzględnienie tłumaczenia napisów w dialogach.

Na podstawie przeprowadzonej analizy stwierdzono, że w przypadku tłumaczenia napisów stosowano dwa rozwiązania. Pierwszym z nich było odczytanie tłumaczenia napisu przez narratora, którego głos został w tym celu wprowadzony do polskich dialogów. Drugim rozwiązaniem było włożenie tekstu tłumaczenia w usta postaci, która uczestniczyła w dialogu w momencie pojawienia się przetłumaczonego napisu. Oba rozwiązania polegają na wprowadzeniu w kanale akustycznym dodatkowego elementu, którego nie było w oryginale, a który pojawiał się jedynie w kanale wizualnym.

**Tabela 12.** *Tekst źródłowy i docelowy – rozkład treści wizualnych i akustycznych w dubbingu elementów kulturowych występujących w oryginale tylko w formie obrazu<sup>344</sup>*

	kanał wizualny	kanał akustyczny
wersja angielska	+	-
wersja polska	+	+

Jak wynika z zaprezentowanego w tabeli 13 zestawienia napisów pojawiających się w analizowanych filmach oraz omówionych powyżej przypadków ideonimów i toponimów, napisy w filmach animowanych w przeważającej części nie są tłumaczone. Ponieważ tłumacz nie ma możliwości modyfikowania warstwy wizualnej, pozostawione są one w oryginale. Dotyczy to większości z nich, z kilkunastoma wyjątkami, kiedy zdecydowano, iż konkretny napis ma istotne znaczenie dla zrozumienia tego, co dzieje się na ekranie.

Należy uwzględnić fakt, iż w wielu przypadkach znaczenie napisów ujawnia się w kontekście sytuacyjnym. W takich okolicznościach odbiorca, nawet nie znając języka angielskiego, jest w stanie zrozumieć komunikat. Oznacza to, że informacja werbalno-wizualna może zostać uznana za redundantną w stosunku do komunikatu zawartego w obrazie i jej tłumaczenie nie jest konieczne. W większości przypadków odbiorca jest jednak pozostawiony sam na sam z napisem i nie znając języka oryginału, nie ma możliwości odczytania dodatkowej informacji.

**Tabela 13.** *Informacje kulturowe pojawiające się w filmach w formie pisemnej<sup>345</sup>*

**Legenda:**

**BT – bez tłumaczenia**

NP – napis przetłumaczony w polskiej wersji (pojawia się w dialogu)

**K – znaczenie napisu może być odczytane z kontekstu sytuacyjnego**

<sup>344</sup> Źródło: opracowanie własne.

<sup>345</sup> Źródło: opracowanie własne.

W tabelach nie uwzględniono napisów, które pojawiają się zarówno w formie pisemnej jak i w formie ustnej, ponieważ wszystkie napisy tego rodzaju zostały przetłumaczone. Napisy w tabelach występują w analizowanym materiale jedynie w formie wizualnej (z paroma wyjątkami) i nie pojawiają się w formie ustnej.

### 1. *Shrek* (sposób postępowania: napisy tłumaczone wybiórczo)

Wersja oryginalna	Wersja polska - tłumaczenie
<b>You're parked in Lancelot</b>	NP, Osioł - „Strefa parkingowa Lancelot”
W punkcie informacyjnym: INFORMATION PULL	BT, K
Dworzanie pokazują tablice z napisami podpowiadającymi publiczności, jak ma reagować (na wzór telewizyjnych sitcomów) Applause Laugh Revered Silence Awww!	BT, K
<b>Tablice ostrzegawcze na bagnie Shreka</b> <b>Beware of Ogre</b>	NP, Osioł - „Zły ogr, Wstęp wzbroniony” (najpierw napis pozostawiony bez tłumaczenia; w późniejszej scenie Osioł przychodząc ze Shrekiem do jego domu, czyta napis na tablicy)
<b>Wanted Ogres</b> <b>Reward</b>	BT BT

### 2. *Uciekające kurczaki* (sposób postępowania: napisy tłumaczone wybiórczo)

Wersja oryginalna	Wersja polska - tłumaczenie
Napis na ulotce, którą zauważyła pani Tweedy:  “TURN YOUR CHICKEN FARM INTO A GOLDMINE” - napis istotny dla rozwoju akcji	NP - napis przetłumaczony jako myśl pojawiająca się w głowie pani Tweedy i wypowiedziany jej głosem. Pani Tweedy nie otwiera ust: „DRÓB ZŁOTY INTERES” (prawdopodobnie zamierzona gra słów drób/zrób złoty interes)

<b>Napis na ulotce:</b> <b>“Sick and tired of miniscule profits?” – napis istotny dla rozwoju akcji</b>	<b>NP, K – najpierw pani Tweedy mówi:</b> <b>„Mam dość tych żałośnie znikomych zysków!”</b> <b>(i dopiero potem pojawia się na ekranie ulotka)</b>
Na ekranie pojawia się lista, na której pani Tweedy zaznacza codzienny zbiór jaj z napisami: MON, TUE, WED, itp. EGG YIELD i wykres obrazujący zbiór jaj na przestrzeni tygodnia i pokazujący, iż nastąpił znaczny spadek w ilości zniesionych przez kury jaj – informacja istotna dla rozwoju akcji	BT BT
Ginger i Rocky trafiają na taśmę maszyny do produkcji placków drobiowych i Rocky blokuje dozownik sosu SYSTEM BLOCKAGE GRAVY PRESSURE	BT, K BT, K
Nalepka na opakowanie: MRS. TWEEDY CHICKEN PIES	BT, K
Napis na plakacie: ROCKY THE FLYING ROOSTER	BT, K – plakat wyjaśnia znaczenie napisu.

### **3. Madagaskar (sposób postępowania: napisy tłumaczone wybiórczo)**

<b>Wersja oryginalna</b>	<b>Wersja polska – tłumaczenie</b>
<b>CENTRAL PARK ZOO</b>	<b>Tłumaczenie w późniejszej części filmu – patrz analiza toponimów.</b>
<b>Napisy na skrzyniach, w których znajdują się zwierzęta:</b> <b>SHIP TO KENYA</b> <b>WILDLIFE PRESERVE</b> <b>AFRICA</b>	<b>NP</b> <b>NP</b> <b>NP</b> <b>(tłumaczenie pojawia się w kolejnej scenie)</b>

Napis na komputerze, który próbują obsługiwać pingwiny: ACCESS DENIED	NP PINGWIN: „Niedobrze, szefie. Nie mogę złamać hasła.”
Lemury mają zebranie we wraku samolotu. Maurycy używa napisu: FASTEN YOUR SEATBELT do przywołania wśród zebranych porządku.	NP - „Proszę zapiąć pasy” - głosem automatycznej stewardesy.
Tytuł książki kucharskiej “TO SERVE LEMUR”	NP - „Jak rozgryźć lemura”
Napis na drzwiach prowadzących na część plaży należącą do Martiego: NO SOLICITING	NP - Alex czyta (nie widać postaci) - „Akwizytorom dziękujemy”
Napis na wycieracze: WILD SWEET WILD	NP - Alex czyta (nie widać postaci) - „Nie ma to jak w dzicy”
Alex ułożył na plaży z drzew palmowych napis: HELP HELL	BT BT
KEEP YOUR ZOO CLEAN	BT
Nazwy ulic w metrze	BT
GRAND CENTRAL TERMINAL	BT, K

#### 4. Potwory i spółka (sposób postępowania: napisy nie są tłumaczone)

Wersja oryginalna	Wersja polska - tłumaczenie
Billboard z logo firmy: Monsters Inc.	BT, NP, K - z dialogów wiadomo, że firma nazywa się Potwory i spółka, ale plakat po angielsku pojawia się w wersji pisemnej
FRUIT & VEGETABLES GROSSERY	BT
Hidden City Café espresso/cappuccino	BT
“Monstropolis Horn”	BT
“The Daily Glob”	BT
“Business Shriek”	BT
Napis na hali, z której prowadzą korytarze do miejsc, gdzie pracują potwory: TO SCAREFLOORS	BT

### 5. Roboty (sposób postępowania: napisy tłumaczone wybiórczo)

Wersja oryginalna	Wersja polska - tłumaczenie
Napis na pudełku: <b>BUILD A BABY</b>	NP – pan Dekiel (ojciec Radka – głównego bohatera) czyta napis: „Model do samodzielnego montażu.“
Tableau z imionami i nazwiskami absolwentów szkoły <b>RODNEY COPPERBOTTOM YOU CAN SHINE NO MATTER WHAT YOU’RE MADE OF.</b>	NP – napis czyta narrator – „Możesz błyszczeć bez względu na to, z czego cię skręcili.” (tylko motto pod nazwiskiem głównego bohatera jest przetłumaczone)
Radek na dworcu patrzy na napis: <b>WELCOME TO ROBOT CITY</b>	NP – w oryginale Radek mówi: “Wow!”, w polskiej wersji: „Witamy w stolicy”
Flathead Floyd’s	BT
Barber Shop	BT
Auntie Freezer’s Ice Grease Cones	BT
Gunk’s Grease Spoon	BT
Rusty Nail	BT
“What to expect. The first fifty Thousand Miles”	BT
Napis na pudełku: <b>TRAINING WHEELS</b>	BT
<b>THINK BIG</b>	BT
Napisy na plakatach w pokoju Radka i w restauracji, w której pracuje jego ojciec.	BT
Roboty stoją na dworcu z tabliczkami z nazwiskami podróżnych: <b>SILVERMAN TINMAN STEELE</b>	BT BT BT
Plakat z napisem: <b>GOT OIL?</b> (aluzja do kampanii <b>GOT OXYGEN?</b> <b>GOT MILK?</b> )	BT

**6. Skok przez płot (sposób postępowania: większość napisów została przetłumaczona)**

Wersja oryginalna	Wersja polska - tłumaczenie
Napis na tabliczce: <b>DON'T FEED THE BEAR</b>	NP - Szop RJ mówi do siebie: „Nie karmić niedźwiedzi”
Puszka z napisem <b>SPUDDIES</b>	NP - nazwa Pyrki pojawia się w dialogu
Billboard z napisem: <b>YOUR GATEWAY TO THE GOOD LIFE</b>	NP - w wersji polskiej napis odczytany jest przez RJ: „To brama do nowego życia”
Dziewczynki rozwożące ciasteczka spotykają wiewiórkę Hammiego, który ma zadanie udawać wściekłego, aby zdobyć podstępem ciastka. Dziewczynki trzymają książkę, w której znajdują się opisy wściekłych zwierząt: <b>RABIES, FOAMY MOUTH</b>	NP - dziewczynki czytają napisy w książce: „Wścieklizna, Piana na pysku”

**7. Rybki z ferajny (sposób postępowania: napisy nie są tłumaczone)**

Wersja oryginalna	Wersja polska - tłumaczenie
“Newsreef”	BT
“Fin”	BT
“Fathom”	BT
“Floating on the Reef”	BT
“Crustacean”	BT
“Modern Fry”	BT
“Pisces”	BT
“Reef”	BT
“Ripple”	BT
“Teen Fish”	BT
“The Lion King”	BT
Coral Cola	BT
Old Wavy	BT
FishKing	BT
Gup	BT

**8. Szeregowiec Dolot (sposób postępowania: napisy tłumaczone wybiórczo)**

<b>Wersja oryginalna</b>	<b>Wersja polska - tłumaczenie</b>
<b>Department of Pigeon Propaganda</b>	NP - w wersji polskiej napis czytany lektor: „Ptasie Radio Propagandowe”
<b>RHPS</b> (Royal Air Force Homing Pigeon Service)	NP - w wersji polskiej napis czytany lektor: „Królewski Pułk Gołębi Poczтовых”
Mapa na ścianie z angielskimi napisami: LONDON, BRUSSELS, ENGLISH CHANNEL	BT, K
London 57 miles	BT, K
SECRET MESSAGES	BT
Napisy na mundurach gołębi: BUGSY VALIANT	BT BT
Napis na medalu: “FOR VALOUR” – aluzja do imienia głównego bohatera – VALIANT – mężny	BT

**9. Auta (sposób postępowania: napisy nie są tłumaczone)**

<b>Wersja oryginalna</b>	<b>Wersja polska - tłumaczenie</b>
Na mapie, która pojawia się na ekranie, kiedy Sally objaśnia Zygzakowi, co się stało z Chłodnicą Górską: <b>Cadillac Range, Ornament Valley, Carburetor County, Radiator Springs, Interstate 40</b>	BT, K niektóre z nazw pojawiają się również w dialogach (Carburetor County, Radiator Springs, Interstate 40)
Napis na tablicy: INTERSTATE HIGHWAY – UNDER CONSTRUCTION WELCOME INTERSTATE TRAVELERS	BT BT

W filmie pojawia się bardzo dużo napisów w formie szyldów, transparentów, neonów, nazw sklepów, itp. – wszystkie pozostawione są bez tłumaczenia. Część z nich pojawia się w dialogach i ich znaczenie jest wiadome z kontekstu, jednak w momencie pojawienia się napisu nie ma tłumaczenia. PISTON CUP MOTOR SPEEDWAY OF THE SOUTH DINOCO	BT  BT, K
BRAKING NEWS	BT
CASA DELLA GUMMA	BT, K
FLO'S 8V CAFE	BT, K – POD CYLINDRAMI
HUDSON HORNET CHAMPION 1951	BT, K
Nagłówek artykułu: CRASH HUDSON HORNET OUT FOR SEASON	BT, K
TOW MATER	BT, K
SARGE'S SURPLUS HUT	BT
COZY CONE MOTEL VACANCY	BT, K
RAMONE'S BODY ART	BT, K
WHEEL WELL HOTEL	BT
MOODY'S MUDFLAP	BT
MISS PISTON	BT
TIRE REPAIR	BT
OUT OF BUSINESS/CLOSED/OPEN	BT
RUSTY BUMPER	BT

**10. Wallace i Gromit. Klątwa królika (sposób postępowania: napisy tłumaczone wybiórczo)**

Wersja oryginalna	Wersja polska – tłumaczenie
"The Observer's Book of Monsters"	NP – Wiktor czyta napis: „Księga Potworów”
"Swiss Cheese Family Robinson"	NP – Wallace czyta napis: „Szwajcarscy Parmezanowie”
"Grated Expectations"	NP – Wallace czyta napis: „Pleśniowe Nadzieje”



<b>"The Hunt For Red Leicester"</b>	<b>NP – Wallace czyta napis: „Polowanie na Czerwony Oscypek”</b>
"East of Edam"	BT
"Waiting for Gouda"	BT
"How Green Was My Cheese"	BT
"Fromage to Eternity"	BT
"Brie Encounter"	BT
"Carrot on the Hot Tin Roof"	BT
"The Loneliness of the Long Distance Runner Bean"	BT
"The Mornining Post"	BT
Dogwarts University	BT
Rarebits (gra słów, ponieważ wymawia się ją jak <i>rabbits</i> )	BT
The 517 <sup>th</sup> Annual Tottington Hall Giant Vegetable Competition	BT, K (polska nazwa konkursu pojawia się w dialogach w całym filmie)
<b>Antiques</b>	<b>NP – narrator czyta napis: „Antyki”</b>
<b>Pansy spray</b>	<b>NP – Totty czyta nazwę na pojemniku: „Sprej na mimozy”</b>
<b>Słabo widoczny plakat na sklepie: The Great Annual Tottington Hall Giant Vegetable Competition</b>	<b>NP – narrator objaśnia napis: „Wielki Konkurs Wielkich Warzyw na Dworze Tottington”</b>
<b>Napis na płocie: Protected by Anti-pesto</b>	<b>NP – narrator czyta napis: „Obiekt chroniony przez Szkodnikuritas”</b>
<b>Napisy w domu Wallace’a i Gromita: OUR VALUED CLIENTS ACTIVATE LAUNCH</b>	<b>NP – narrator objaśnia napisy: „Nasi drodzy klienci” „ODPALANIE” „AUTOSTART”</b>
<b>Napis na pojemniku: CHEESE</b>	<b>NP – Wallace czyta napis: „SER”</b>
Rejestracja samochodu, którym poruszają się Wallace i Gromit: HOP 2IT	BT

Plakat reklamowy na ścianie budynku: GROW BIGGER YOUR VEG VEG B BIG	BT
Napisy na tablicy alarmowej w kuchni: SLIPPERS BREAKFAST  NEWSPAPER WALKIES	BT BT, K (lampa przy napisie świeci się, napis nie jest przetłumaczony, ale z tego, co mówi Wallace wiadomo, że wzywa Gromita, aby przyrzadził mu śniadanie) BT BT
Napis na ścianie: ASSISTANCE	BT, K (chodzi o pomoc dla Wallace'a, który utknął w otworze z powodu swojej tuszy, pomoc ta ma postać wielkiego młota)
W kuchni pełnej królików, po której krząta się Gromit usiłujący złapać wszystkie psotniki. Smug Brown Flakes Middle Age Spread Tea Bags Napis na pojemniku na bułeczki, w którym siedzą króliki. (gra słów: <i>Bunny</i> – królik, <i>bun</i> – bułeczka) Buns	BT BT BT BT  BT
Napis w aucie na automatycznej skrzyni objaśnia pozycje drążka: LIGHT RAIN HEAVY RAIN HEAVY LOAM	BT BT BT
<b>Napisy objaśniające pozycje drążka przy kolejnym wynalazku:</b> <b>DE-ICE</b> <b>DE-MIST</b> <b>DE-MUD</b>	<b>NP, narrator czyta:</b>  <b>„ROZMRAŻANIE</b> <b>ROZMGŁAWIANIE</b> <b>ROZBŁACANIE”</b>

<p><b>Napis na drodze:</b>  <b>ROAD CLOSED</b>  <b>W:</b>          "It's lucky for us that her          Ladyship was so understanding"</p>	<p><b>NP</b>   <b>W:</b>          „Ooo, droga zamknięta! Całe          szczęście, że Milady jest taka          wyrozumiała.”</p>
<p><b>Na konkursie warzywnym se-          kwencja napisów, które uznano          za istotne dla zrozumienia akcji:</b>  <b>ANTIQUES, ELEPHANT GUN</b></p>	<p><b>NP – narrator czyta:</b>          „ANTYKI, STRZELBA NA SŁONIE”</p>
<p><b>Napisy w wesołym miasteczku,          Gromit wykorzystuje samolot na          monety z karuzeli, aby ratować          swojego pana:</b>  <b>INSERT COINS</b>  <b>CHILD LIMITER</b>  <b>DOG FIGHT (gra słów: <i>dogfight</i></b>  <b>to walka powietrzna, walka za-          cięta oraz walka psów – wszyst-          kie trzy znaczenia są w tym kon-          tekście prawdziwe, bowiem w          powietrzu na karuzelowych sa-          molotach walczą ze sobą psy          dwóch antagonistów: Gromit –          sprytny pies Wallace’a i Filip –          pies przebiegłego Wiktora)</b></p>	<p><b>NP – narrator czyta:</b>          „WRZUĆ MONETĘ”          „BOBO GAZ LIMIT”          „WOJNA W CHMURACH”</p>
<p><b>Pansy spray</b></p>	<p><b>NP – Totty objaśnia:</b>          „Spray na mimozy”</p>

### 11. *Iniemamocni* (sposób postępowania: napisy nie są tłumaczone)

<b>Wersja oryginalna</b>	<b>Wersja polska – tłumaczenie</b>
MUNICBERG BANK	BT
<p>Napisy na transparentach i nagłówki          w gazetach w czasie demonstracji:  <b>HANG UP THE CAPE</b>  <b>GO SAVE YOURSELF</b>  <b>STOP HIDING BEHIND THE MASK</b>  <b>DOWN WITH SUPERS</b></p>	<p>BT, K – napisy nie są przetłumaczo-          ne, ale z kontekstu dialogów można          się domyślić, że demonstranci pro-          testują przeciw INIEMAMOCNYM i          innym superbohaterom</p>
<p>Napis na szkole:  <b>WESTERN HIGH</b>  <b>JUNIOR HIGH</b></p>	BT
<p>Napis na plakacie:  <b>GLORY DAYS</b></p>	BT

PRINCIPAL	BT
HIGH VOLTAGE DANGER	BT
Tytuł książki: "GET IN SHAPE"	BT
Wszystkie napisy na ekranie komputera, m.in.: "SEARCH: ELAST GIRL, FROZONE, MR. INCREDIBLE" "LOCATION, UNKNOWN, KNOWN, TERMINATED"	BT

### 12. *Kurczak Mały*

Wersja oryginalna	Wersja polska - tłumaczenie
Napis na ekranie; ONE YEAR LATER	BT
Napis na tablicy: MUTTON CLASS	BT, K – z kontekstu wiadomo, że odbywa się lekcja języka „baraniego”
Ochrona pokazuje burmistrzowi Dożyłowi Niedzielanowi, jak ma reagować w czasie wystąpienia publicznego: STAND WAVE CHECK ZIPPER WEEP HELPLESSLY	BT, K – znaczenie napisów objaśnione jest przez reakcje burmistrza

#### 4.2.4. Kontaminacja kulturowa – elementy dodane w procesie przekładu

W analizowanym materiale filmowym wyróżniono również elementy kulturowe, które pojawiają się jedynie w polskiej wersji językowej, natomiast nie występują w wersji oryginalnej. Są to aluzje narodowe odsyłające widza do polskiej rzeczywistości, które jako takie, chociaż jest to oczywiście teoretycznie możliwe, w oryginale występować właściwie nie mogą. Dotyczy to takich sytuacji, kiedy dialogi oryginalne nie zawierają żadnych elementów kulturowych, czyli nie występują w nich również odniesienia do systemu języka źródłowego. Takie fragmenty można określić jako neutralne kulturowo. W wersji polskiej występuje natomiast materiał kulturowy, który został dodany do dialogów w procesie tłumaczenia. Polskie dialogi są zatem kulturowo nacechowane, bowiem elementy dodane to odniesienia do polskich realiów.

Elementy kulturowe niewystępujące w oryginale, a pojawiające się w polskiej wersji językowej można podzielić na:

- aluzje narodowe – odniesienia do polskiej rzeczywistości i kultury,
- elementy manifestujące się w warstwie językowej w postaci specyficznych dla języka docelowego wyrażen i zwrotów.

Zjawisko wplatania do dialogów odniesień do polskich realiów, których w tekście oryginalnym nie było, określane jest w niniejszej pracy mianem kontaminacji kulturowej. Praktyka ta, zaobserwowana w większości filmów, wpisuje się w ramy ogólnego trendu w polskim dubbingu filmów animowanych, który przejawia się w dążeniu do stworzenia przekładu jak najbardziej „naturalnego” czy wręcz „swojskiego”. Wzbogacanie tekstu translatu o odniesienia do kultury docelowej jest jedną ze stosowanych technik umożliwiających osiągnięcie efektu „swojskości”. W tabeli 14 przedstawiono zestawienie aluzji narodowych dodanych w procesie przekładu.

**Tabela 14.** Elementy kulturowe dodane w procesie przekładu<sup>346</sup>

**1. Shrek**

Wersja oryginalna	Wersja polska - tłumaczenie
Osioł w scenie, kiedy wznosi się w powietrze obsypany magicznym proszkiem: <i>“That’s right fool, now I’m a flying talking donkey! You mighta seen a house fly, maybe even a superfly, but I bet you ain’t never seen a donkey fly!”</i>	<i>„Hohoho... A jak Ty głupku? Gadam, latam... Pełny serwis... <b>Latać, każdy może... czasem trochę lepiej, a czasem trochę gorzej... Ale niestety ja mam talent!</b>”<sup>347</sup></i>
Osioł nad fosą pełną lawy, na moście linowym prowadzącym do zamku królowny Fiony: <i>“Okay, don’t look down. Don’t look down. Don’t look down. Keep on moving. Don’t look down. Shrek! I’m lookin’ down!”</i>	<i>„<b>Nie patrz w dół! Nie patrz w dół! Nie patrz w dół! Shrek, ja w dół patrzę!</b>”</i>
Osioł na widok krwi: <i>“That’s...is that blood?”</i>	<i>„<b>To krew jest!</b>”</i>

<sup>346</sup> Źródło: opracowanie własne.

<sup>347</sup> Tłustym drukiem wyróżniono elementy kulturowe dodane do polskich dialogów.

Osioł do Shreka: "You know what else everybody likes? Parfaits. Have you ever met a person you say, "Let's get some parfait," they say, "Hell no, I don't like no parfait"? Parfaits are delicious."	„Wiesz, co wszyscy jeszcze lubią? <b>Kremówki!</b> Znasz kogoś, kto jak mu powiesz: „Ej, chodźmy na <b>kremówki!</b> ” To powie: „Nie, stary, nie lubię kremówek?” <b>„Kremówki są pycha!”</b>
Dialog ślepych myszy harcujących w domu Shreka: "I found cheese. Awful staff."	„Znalazłem ser. <b>Podlaski.</b> ”
Shrek do rycerzy na turnieju: "Can't we settle this over a pint?" W oryginale Osioł nic nie mówi, tylko pojękuje ze strachu.	„Może omówimy to przy <b>bezalkoholowym?</b> ” O: „To ja pójde po <b>precelki.</b> ”

## 2. Uciekające kurczaki

Wersja oryginalna	Wersja polska - tłumaczenie
Rocky po przebudzeniu "Not in there. Get out. Got to get...."	„ <b>Ciemność, ciemność widzę...</b> ” (aluzja do <i>Seksmisji</i> – Maks po wybudzeniu z hibernacji)
"Cleared for takeoff!"	„ <b>Ku chwale ojczyzny!</b> ”

## 3. Epoka lodowcowa

Wersja oryginalna	Wersja polska - tłumaczenie
Mamut Maniek do Leniwca Sida w odpowiedzi na pytanie, czy mogą podróżować razem na południe: "Great. Jump on my back and relax the whole way."	„ <b>Taa, jasne wskakuj mi na plecy i zajmuj kuszetkę.</b> ”

## 4. Madagaskar

Wersja oryginalna	Wersja polska - tłumaczenie
San Diego (dialog pomiędzy zwierzętami po wylądowaniu na wyspie lemurów i odpowiedź na pytanie, gdzie się znajdują) "San Diego. San Diego?" "I'm telling you his could be the San Diego Zoo."	„ <b>W Sopocie. To gdzie jest molo?</b> ” „A tak poważnie to jest zoo w San Diego.”

Alex mający i bełkocze, chodząc po plaży: "Marty, Melman, Gloria, Morty, Gelman, Regis, Kelly, Matt, Katie"	„Marty, Melman, Gloria, <b>Lolek i Bolek, Kasia i Tomek</b> ”
Zwierzęta znalazły się na Madagaskarze, biegają w kierunku słyszalnej muzyki i komentują wygląd nowego miejsca: " - Yeah, what a dump! - We shall call it the San Dilemo zoo! - First they tell you: Hey! We gotta this great open plan thing. - Let me handle this for a while! - Next thing you notice: <b>flower in your hair and everybody is hugging everybody!</b> "	"Noo, trochę taka wieś, nie? - Nie, to <b>kołchoz</b> jakiś jest. - W teorii super, otwarte przestrzenie, zwierzęta na wolności, wszystko pięknie, a potem <b>kartki na mięso i kłeska stonki ziemniaczanej.</b> " (w oryginale aluzje do ruchu hippisowskiego)
Król lemurów Julian objaśnia, kim są Marty, Melman, Gloria i Alex: "They are aliens. Savage aliens from the savage future."	„To są olbrzymy. Straszne olbrzymy ze straszliwego <b>Wąchocka!</b> "
Gloria, po wyjściu z oceanu, do rozgwiazd i kraba, które znajdują się na jej intymnych miejscach: "All righty boys. Fun is over."	„No, dobra chłopaki! <b>Pozdrówcie Krzyśka.</b> "
Pająk, który zaatakował Aleksa: "Well, how do you do?"	„ <b>Bileciki do kontroli.</b> "

### 5. Potwory i spółka

Wersja oryginalna	Wersja polska - tłumaczenie
Max	<b>Max Kolanko</b> (głos podkładany przez Maxa Kolonko)
Mike do Sulleya: "Oh, that darn paperwork. Wouldn't it be easier if it all just blew away?"	„Ach te przeklęte obowiązki! Nie kusi cię czasem, by <b>wsiąść do pociągu byle jakiego?</b> " (aluzja do popularnej piosenki Maryli Rodowicz)

Bu w toalecie śpiewa piosenki po angielsku	Bu w toalecie śpiewa polskie piosenki: „ <b>Wlazł kotek...</b> ”, „ <b>Deszcze niespokojne...</b> ”, „ <b>Nie wiedziały co to smutki trzy wesołe krasnoludki</b> ”
Mike w czasie ucieczki przed Randallem: “Looks like we caught the express, pal.”	„Przepraszam, którą na <b>Giewont?</b> ”
Slogan reklamowy firmy Potwory i spółka: “The future is bright at Monsters Inc.”	„Potwory i spółka <b>gwarancją świetlanej przyszłości.</b> ”
Roz do Mike, który notorycznie nie wypełnia papierów: “Don't let it happen again!”	„ <b>Jeszcze raz i Kaukaz!</b> ”
Mike i Sulley rozmawiają o zapachu odorantów (dezodorantów): “How about a wet dog?”	„ <b>A matjas z beczki?</b> ”
Mike i Sulley uciekają z zakładu pracy: “We got to get out of here now! We can start a whole new life somewhere far away.”	„Stary, musimy stąd wiać. Zaczniemy nowe życie. Będziemy <b>sadzić truskawki!</b> ”
Roz do Mike: “Wazowski, you didn't file your paperwork, last night.” “I'm watching you Wazowski. Always watching.” “But guess what? You didn't turn in your paperwork last night.” “The office is now closed.”	„ <b>Wazowski, raporcików to wczoraj nie wypełniście, co?</b> ” „ <b>Mam was na oku Wazowski. Nie folgujcie sobie.</b> ” „ <b>Ale wiecie, co? Raporcików to wczoraj nie dostałam.</b> ” „ <b>Przerwa to zdobycz socjalna.</b> ”
Głos z megafonu: “We have a new scare leader, Randall Boggs!”	„Uwaga, mamy nowego <b>przodownika pracy, Randall Boggs!</b> ”



<p>W czasie alarmu w zakładzie pracy spowodowanego pojawieniem się jednego ze straszaków z dziecięcą skarpetką na plecach. Panika wybuchła, ponieważ dzieci uważane są za szczególnie niebezpieczne, a ich dotyk za śmiertelny:  <i>"Please remain calm. This is not a drill"</i></p>	<p><b>„Uprasza się o spokój. Stres wrogiem zdrowia.”</b></p>
<p>Sulley w rozmowie z panem Moczyknurem tłumacząc, kim jest Bu w przebraniu potwora i dlaczego znalazła się na terenie zakładu:  <i>"Bring an Obscure Relative to Work Day"</i></p>	<p><b>„Fabryka dzieciom, dzieci w fabryce.”</b></p>
<p><i>"See you on the scare floor, buddy!"</i>   <i>"Hey, Marge. Hey, how was jury duty?"</i>  <i>"Morning, Sulley!"</i></p>	<p><b>„Hej siemanko! Do zobaczyska na hali!”</b>  <b>„Hej mordzia, teściowa nadal cierpiąca?”</b>  <b>„Cześć pracy!”</b></p>
<p>Sulley w restauracji uciekając:  <i>"They don't have anything I like here."</i></p>	<p><b>„Wszystko tu mają z zasmażką, także ja lecę!!!”</b></p>
<p><i>"I saw the whole thing!"</i></p>	<p><b>„To prawda, czy te oczy mogą kłamać?”</b></p>

## 6. Roboty

Wersja oryginalna	Wersja polska - tłumaczenie
<p>Pan Spawalski:  <i>"One idea will lead to another, and before you knew it you've done it."</i></p>	<p><b>„Kiedy staniesz się wynalazcą to pamiętaj: <i>miej wewnątrz i patrzaj wewnątrz!</i>”</b>  (aluzja do mickiewiczowskiego „miej serce i patrzaj sercem”)</p>
<p>Gwoździu do Madame Frezer:  <i>"And you we'll be defeated by the very outmodes you scorned and defaced!"</i></p>	<p><b>„I dlatego wykończymy cię jak ta lala, <i>bo ty zła kobieta jesteś!</i>”</b>  (aluzja do słynnej kwestii Bogusława Lindy z filmu <i>Psy</i>)</p>

Gwoździu sprzedaje zegarki na dworcu: G: "Buddy, wanna buy a watch?" Zegarki: "Don't buy us we are fakes."	„Koleś, chcesz kupić zegarek?” „Nie kupuj nas, <b>jesteśmy enerdownskie.</b> ”
Gwoździu: "Outmoded? Well, that's fine."	„Wycofany? Jak <b>trabant.</b> ”
Sprzedawca w sklepie z częściami zapasowymi do robotów: "Well, when we had your parts, they we're on sale!"	„Teraz twoje części są <b>tanie jak barszcz!</b> ”
Hania: "We're not junk. We're not strap and we'll not be treated this way."	„Śmieć to nie my, złom to nie my. <b>Nie będzie Brzeszczot pluł nam w twarz.</b> ” (aluzja do cytatu z Roty – „ <b>Nie będzie Niemiec pluł nam w twarz!</b> ” – pieśni patriotycznej i hymnu autorstwa Marii Konopnickiej)
Gwoździu o ojcu Radka: "...and if they can't find new parts for him, He's got only a few miles left"	„...i jeśli nie znajdą do niego części, skończy chłopina jak <b>wartburg.</b> ”
Gwoździu do swojej siostry Hani: "You're the only thing I've got to leave behind. Goodbye!"	„ <b>Nie płacz, kiedy odjadę. Sercem będę przy tobie</b> ” (aluzja do popularnej piosenki Marino Marini)
Pan Spawalski śpiewa: "If you're happy and you know it, clap your hands."	„ <b>Zatańczymy sobie pięknie labado, labado</b> ”
Gwoździu w oryginale wydaje niezidentyfikowane dźwięki	W polskiej wersji śpiewa na znaną melodię „Hej, hej, sokoły” następujące zdanie: „ <b>Hej, hej roboty, złomowane śmieci...</b> ”

### 7. Skok przez płot

Wersja oryginalna	Wersja polska – tłumaczenie
W czasie akcji rabunkowej przygotowanej przez zwierzęta, które szykują się do wyniesienia zapasów pożywienia z domu ludzi, podstępem odciągają od drzwi pilnującego	

<p>kota. Ich zadaniem jest włączenie miauczenia kota, zamiast tego pomyłkowo wybierają krowę:  <i>"She's supposed to be a cat. Put it on cat. Maybe the cat likes the cow."</i></p>	<p>„Nie krowa, udajemy kota, miał być kot. <b>Odgłos paszczą.</b>”  (aluzja do filmu <i>Rejs</i>)</p>
---	---

### 8. Rybki z ferajny

Wersja oryginalna	Wersja polska – tłumaczenie
<p>Katie Current o zagrożeniu napadami rekinów:  <i>"Who can stop this shark menace?"</i></p>	<p>„Gdzie jest <b>Belka</b>... ostatniego ratunku”  (aluzja do Marka Belki – premiera RP od 1.05.2004 r. do 31.10. 2005 r.)</p>
<p>Katie Current mówi głosem znanej amerykańskiej dziennikarki Katie Couric.</p>	<p>Katie Current mówi głosem znanej polskiej dziennikarki Moniki Olejnik.</p>
<p>Ernie i Bernie – dwie rastafariańskie meduzy:  <i>"Hey, what's up man? Man, it's good to see y'all...huh?"</i></p>	<p>„<b>Babilon płonie</b>, no nie? No jak tam ziomki? Radość wielka?  (aluzja do piosenki KSU) (kompensacja jamajskiego akcentu)</p>
<p>Ernie i Bernie do swojego szefa Sykesa:  <i>"Easy boss, find your happy place."</i></p>	<p>„Luzik szefie. <b>Pozytywne wibracje.</b>”</p>
<p>Sykes i Oskar śpiewają na wyścigach koników morskich:  <i>"We're moving up."</i></p>	<p>„<b>Poszły konie po stadionie</b>”  (aluzja do piosenki z filmu <i>Zmiennicy</i> Przemysława Gintrowskiego i „<b>Przeżyj to sam</b>”  (aluzja do piosenki o tym samym tytule grupy Lombard)</p>
<p>Oskar do Lenniego:  <i>"Just get over with it."</i></p>	<p>„No, skończ już. <b>Wstydu oszczędź!</b>”  (aluzja do słynnego cytatu z <i>Potopu</i> Henryka Sienkiewicza)</p>

<p>Katie Current przeprowadzając wywiad z Oskarem pogromcą rekina:</p> <p><i>"Does this mean that you're now protector of the reef, new sheriff in town?"</i></p>	<p><i>„Czy to znaczy, że już zawsze będziesz bronił Rify? Będziesz naszym wybawcą, naszym <b>Hausenerem?</b>”</i></p> <p>(aluzja do planu Hausnera – planu naprawy finansów publicznych byłego wiceministra oraz ministra gospodarki i pracy Jerzego Hausnera)</p>
<p>Oskar wchodząc do swojego nowego apartamentu na najwyższym piętrze wieżowca:</p> <p><i>"Let's get this party started, right."</i></p>	<p><i>„<b>Niech sąsiedzi walą, walą do drzwi.</b>”</i></p> <p>(aluzja do piosenki <i>Party Oddziału Zamkniętego</i>)</p>
<p>Oskar wychodząc z paszczy rekina Lenniego:</p> <p><i>"Are you not entertained?"</i> (aluzja do filmu <i>Gladiator</i>)</p> <p><i>"You can't handle the truth."</i> (aluzja do filmu <i>A Few Good Man</i>)</p> <p><i>"You had me at hello."</i> (aluzja do filmu <i>Jerry Maguire</i>)</p>	<p><i>„<b>Bóg, Honor, Ojczyzna</b>”</i> (dewiza Polskich Sił Zbrojnych od 1993 r. i podstawa <i>Kodeksu Rycerskiego</i>)</p> <p><i>„<b>Co ty wiesz o przetykaniu?</b>”</i> (aluzja do słynnej kwestii Bogusława Lindy z filmu <i>Psy</i> – „Co ty wiesz o zabijaniu?”)</p> <p><i>„<b>Nie ze mną te numery, Kloss.</b>”</i> (aluzja do filmu <i>Stawka większa niż życie</i>)</p>
<p>Sykes śpiewa:</p> <p><i>"We're gonna party like it's your birthday party"</i></p>	<p><i>„<b>U cioci na imieninach</b>”</i> (aluzja do piosenki w wykonaniu Muńka Staszczyka)</p>

### 9. Szeregowiec Dolot

Wersja oryginalna	Wersja polska - tłumaczenie
<p>Gołębie przy barze składają zamówienie:</p> <p><i>"Bug juice. Shaken, not stirred."</i> (aluzja do filmów z Jamesem Bondem)</p>	<p><i>„<b>Żukówka. Czysta, bez popitki.</b>”</i> (aluzja do Żubrówki i polskiego sposobu picia wódki)</p>

<p>Program propagandowy prezentujący rolę gołębi i ich udział w II wojnie światowej:  <i>"Laundry bird bath"</i></p>	<p>„<i>Kąpiel w ptasim mleczku, czemu nie?</i>”</p>
<p>Gołąb złapany przez niemieckie jastrzębie, odmawiający zeznań:  <i>"This canary will never sing."</i></p>	<p>„<i>Nie ze mną te numery, Bruner.</i>”  (aluzja do filmu <i>Stawka większa niż życie</i>)</p>
<p>Bakier do Franka Dolota uciekając przed ptakami, które oszukał w grze w kubki, widząc posterunek rekrutacyjny:  <i>"I'm feeling rather patriotic myself all of a sudden."</i></p>	<p>„<i>Jak to mówią. Rodacy do broni! Tylko gdzie ta Bronia?</i>”</p>
<p>Dwa oszukane ptaki do Bakiera:  <i>"If I see your ugly face around, I'm gonna have you!"</i></p>	<p>„<i>Następnym razem przerobię cię na gołąbki!</i>”</p>
<p>Bakier na wieść, że następnego dnia wyrusza na misję dostarczenia meldunku:  <i>"I'd love to die. Can't. Not Sunday. Bad for me."</i>  Odpowiada na pytanie Komandora Śmigłego, czy już skończył swoje wywody:  <i>"Not quite. Listen. Maybe, I'm not that conscientious, but I do object!"</i></p>	<p>„<i>Nie dzisiaj. Względy religijne.</i>”   „<i>Bo słuchaj, ja jestem jedyny żywiciel, a jak umrę?</i>”</p>
<p>Bakier:  <i>"That's it. We'll be dead."</i></p>	<p>„<i>Bryndza. Klops. Kicha.</i>”</p>
<p>Gołębie dolatują do kryjówki francuskich myszy. Charlotte de Girl podaje hasło;  <i>"Baa, baa, black sheep. Have you any wine?"</i></p>	<p>„<i>Najlepsze kasztany są na Placu... Boju?</i>”</p>
<p>Bakier śpiewa:  <i>"There will be blue birds over the white cliffs of Dover"</i></p>	<p>„<i>Leży Wanda w polskiej ziemi, bo nie chciała Niemca.</i>”</p>

### 10. Kurczak Mały

Wersja oryginalna	Wersja polska - tłumaczenie
W czasie gry w baseball: "Stay on target! Give'em a taste of the other white meat!"	„ <b>Nie będzie obcy pluł nam w dziób!</b> ”

### 11. Auta

Wersja oryginalna	Wersja polska - tłumaczenie
Dwa auta opowiadają dowcipy: "I met this car from Swampscott. He was so rusty that he didn't even cast a shadow."	„Szkoda, że nie widzieliście naszej cioci <b>Wołgi</b> , staruszka miała taką korozję, że nie rzucała cienia.”

### 12. Wallace i Gromit. Klątwa królika

Wersja oryginalna	Wersja polska - tłumaczenie
"We'll call him Hutch. Shall we?"	„Nazwiemy go <b>Balcer</b> , dobra?"

### 13. Dżungla

Wersja oryginalna	Wersja polska - tłumaczenie
Wiewiórka Benek do żyrafy Bożenki, do której żywi głębsze uczucia, całując żyrafę pod pretekstem wykonywania sztucznego oddychania: "Just your daily dose of vitamin Benny, baby!"	„Twoja dzienna dawka witaminy <b>M jak Miłość, bejb!</b> ”
Miś Bazyl salutując na wezwanie lwa Sebastiana, aby dać z siebie wszystko w grze w zółwing: "Absolutely, captain!"	„ <b>Ku chwale ogrodu!</b> ”
Lew Sebastian opowiada o swoim spotkaniu z największym bawołem na Czarnym Łądzie: "He was 14 feet tall! I meant 1401 feet tall!"	„Miał ze cztery metry w kłębie! 4? Chciałem powiedzieć <b>czterdzieści i cztery</b> i czterdzieści centymetrów!” (aluzja do symbolicznej liczby czterdzieści i cztery z Dziadów Adama Mickiewicza)

#### 14. Iniemamocni

Wersja oryginalna	Wersja polska – tłumaczenie
Rozmowa rodziny Iniemamocnych przy stole, Wiola nie ma ochoty jeść mięsa, Maks sugeruje w odpowiedzi na pytanie mamy, na co miałyby ochotę, że miałyby ochotę na swoją sympatię: <i>“What are you hungry for?”</i> <i>“She’d eat if we were having a Tonyloaf.”</i>	<i>„Na co miałybyś ochotę?”</i> <b>„Na tego z trzeciej Ce!”</b>
<b>Insuricare</b>	<b>Zuslife</b>
W scenie, w której Syndrom łapie całą rodzinę Iniemamocnych. Syndrom: <i>“Oh, no! Elastgirl! You married Elastgirl. And you Got busy. It’s a whole family of supers. Looks like I hit the jackpot. Oh, this is just too good.”</i>	<i>„Raju! Elastyna. Wyszłaś za tego młotka? I masz z nim dzieci! No, to cały rodzinny interes. Normalnie <b>sami swoi</b>. Kurde, nie wyrobie!”</i>

Na podstawie zamieszczonych przykładów można zaobserwować, że nawiązania do polskiej rzeczywistości manifestują się w:

1. Wykorzystaniu postaci i specyficznego idiolektu aktorów podkładających głos: np. w filmie *Shrek*, Bartosz Wierzbęta – autor dialogów, wykorzystał charakterystyczny sposób mówienia Jerzego Stuhra, który zagrał filmowego Ośła, wkładając w jego usta wyrażenia, które widzowie skojarzą z poprzednimi kreacjami tego autora: *„Latać każdy może”* oraz specyficzny szyk zdania: *„Shrek, ja w dół patrzę!”*, *„To mnie się podoba, stary!”*, *„To krew jest!”*, *„Nie wiesz czasem?”*<sup>348</sup>.
2. Wykorzystaniu kultowych kwestii znanych odbiorcom z innych polskich filmów, nawiązań do literatury oraz tytułów popularnych seriali (odwołania do filmów i programów telewizyjnych): *„Nie ze mną te numery, Bruner.”* (SD – aluzja do filmu *Stawka większa niż życie*), *„Ciemność, ciemność widzę...”* (UK – aluzja do filmu *Seksmisja*), *„Odgłos paszczą.”* (SPP – aluzja do filmu *Rejs*), *„No, skończ już. Wstydu oszczędź!”* (RF – *Potop* film na podstawie powieści Henryka Sienkiewicza), *„Co ty wiesz o przeżykaniu?”* (RF – aluzja do słynnej kwestii Bogusława Lindy z filmu

<sup>348</sup> Janikowski uznaje wykorzystanie kontekstu biograficznego występujących w filmie aktorów za strategię stosowaną w celu pozbawienia filmu egzotyczności i stworzenia wrażenia naturalności i „swojskości”. Zob. P. Janikowski: *Dobry polski Szrek...*, s. 43.

- „Psy” – „Co ty wiesz o zabijaniu?”), „Chciałem powiedzieć czterdzieści i cztery.” (D – odniesienie do *Dziadów* cz. III Adama Mickiewicza), „Twoja dzienna dawka witaminy M jak Miłość, bejb!” (D); w *Shreku* pojawiają się aluzje do serialu „Na dobre i na złe”, programu TV „Z kamerą wśród zwierząt” oraz „Gali piosenki biesiadnej” (S).
3. Wykorzystaniu fragmentów i melodii polskich piosenek oraz pieśni: „Nie kusi cię czasem, by wsiąść do pociągu byle jakiego?”, „Włazł kotek na płotek...”, „Deszcze niespokojne...”, „Nie wiedziały, co to smutki trzy wesołe krasnoludki”, „Zatańczymy sobie pięknie labado, labado”, „Czy te oczy mogą kłamać?” – (PS); „Hej, hej roboty, złomowane śmieci...” „Nie płacz, kiedy odjadę. Sercem będę przy tobie”, „Nie będzie Niemiec pluł nam w twarz!” (R); „Babilon płonie”, „Poszły konie po stadionie”, „Przeżyj to sam”, „Niech sąsiedzi walą, walą do drzwi.”, „U cioci na imieninach” (RF).
  4. Odniesieniach do polskich potraw i zwyczajów konsumpcyjnych: „Wiesz, co wszyscy jeszcze lubią? Kremówki!”, „Znalazłem ser. Podlaski.”, „Może omówimy to przy bezalkoholowym?”, „To ja pójdę po precelki.” – (S); „A matjas z beczki?”, „Wszystko tu mają z zasmażką, tak że ja lecę!!!” (PS); „Żukówka. Czysta, bez popitki”, „Następnym razem przerobię cię na gołąbki!”, „Kąpiel w ptasim mleczku, czemu nie?” (SD).
  5. Wykorzystaniu nazwisk polskich polityków: „Gdzie jest Belka... ostatniego ratunku”, „Czy to znaczy, że już zawsze będziesz bronił Rafy? Będziesz naszym wybawcą, naszym Hausenerem?” (RF); „Nazwiemy go Balcer, dobra?” (WG).
  6. Odniesieniach do polskiego systemu polityczno-społecznego i rzeczywistości z czasów polskiego socrealizmu: „Nie, to kołchoz jakiś jest.” „Kartki na mięso i klęska stonki ziemniaczanej.”, „Bileciki do kontroli.” (M); „Potwory i spółka gwarancją świetlanej przyszłości.”, „Jeszcze raz i Kaukaz!” „Wazowski, raporczików to wczoraj nie wypełniliście, co?”, „Mam was na oku Wazowski. Nie folgujcie sobie.”, „Ale wiecie, co? Raporczików to wczoraj nie dostałam.”, „Przerwa to zdobycz socjalna”, „Uwaga, mamy nowego przodownika pracy, Randall Boggs!”, „Uprasza się o spokój. Stres wrogiem zdrowia.”, „Fabryka dzieciom, dzieci w fabryce.” (PS)<sup>349</sup>; „Nie kupuj nas, jesteśmy enerdowskie.”, „...I jeśli nie znajdą do niego części, skończy chłopina jak wartburg.”, „Wycofany? Jak trabant?” (R); „Nie dzisiaj. Względy religijne.”, „Bo słuchaj, ja jestem jedyny żywi- cieł, a jak umrę?” (SD).

---

<sup>349</sup> W filmie *Potwory i spółka* zjawisko dodawania odniesień do polskiej rzeczywistości ujawnia się jako przemyślana i systematycznie realizowana strategia, stosowana na makro-płaszczyźnie tekstu. Tłumacz wprowadza do tekstu translatu, gdzie to tylko możliwe, odniesienia do rzeczywistości Polski socjalistycznej ze wszystkimi barwnymi i śmieszącymi nas dziś elementami życia klasy pracującej. Por. P. Janikowski: *Dobry polski Szrek...*, s. 43.



7. Zastosowaniu popularnych cytatów i powiedzeń: „Najlepsze kasztany są na Placu...Boju?”, „Leży Wanda w polskiej ziemi, bo nie chciała Niemca.”, „Jak to mówią: Rodacy do broni! Tylko gdzie ta Bronia?” (SD); „Bóg, Honor, Ojczyzna” (RF); „Miej wewnątrz i patrzaj wewnątrz!” (R); „Ku chwale ojczyzny!” (UK); „Nie będzie obcy pluł nam w dziób!” (KM); „Ku chwale ogrodu!” (D); „Raju! Elastyna. Wyszłaś za tego młotka? I masz z nim dzieci! No, to cały rodzinny interes. Normalnie sami swoi. Kurde nie wyrobie!” (I).
8. Wpleceniu do dialogów polskich toponimów: „W Sopocie. To gdzie jest molo?”, „To są olbrzymy. Straszne olbrzymy ze straszliwego Wąchocka!” (M); „Przepraszam, którędy na Giewont?” (PS).
9. Wykorzystaniu głosu polskich znanych dziennikarzy i reporterów: Monika Olejnik używa głosu reporterce Katie Current w filmie (RF); redaktorzy programów motoryzacyjnych Włodzimierz i Maciej Zientarscy grają postacie sprawozdawców sportowych na wyścigach samochodowych w filmie (A); Mariusz Max Kolonko gra postać, której imię i nazwisko w polskiej wersji brzmi *Max Kolanko* (R); Reporterka Turbicka (A) mówi głosem Martyny Wojciechowskiej.
10. Za technikę sprzyjającą oswojeniu polskiego tekstu można również uznać dobór sławnych i lubianych aktorów do głównych ról<sup>350</sup>, np. Cezary Pazura jako Sid (M) i jako Oskar (RF), Jerzy Stuhr jako Osioł, Zbigniew Zamachowski jako Shrek (S), Daniel Olbrychski jako Wójt Hudson, Krzysztof Kowalewski jako Szeryf, Piotr Adamczyk jako Zygzak (A), Agnieszka Dygant (znana z serialu *Niania*) jako żyrafa Bożenka (D), Piotr Fronczewski i Dorota Segda grają główne role w filmie *Iniemamocni*, itp. W filmach pojawia się cała plejada sławnych aktorów, znanych nie tyle z dubbingu filmowego, co z filmów fabularnych i ról komediowych. Pomijając oczywisty fakt, że pojawienie się sławnych nazwisk w obsadzie jest chwytem marketingowym, mającym na celu przyciągnięcie odbiorców przed ekrany, to zatrudnianie popularnych aktorów można rzeczywiście uznać za metodę „oswojania” obcojęzycznego filmu. W ten sposób odbiorca otrzymuje szeroki wachlarz dodatkowych i rodzimych skojarzeń z dotychczasowymi kreacjami konkretnego aktora i filmami, w których dany aktor występował itp.

Proces naturalizacji przekładu realizowany jest również na poziomie warstwy językowej i odbywa się przez stosowanie języka codziennego, wyrażeń slangowych i powiedzeń potocznych typowych dla języka polskiego, które natychmiast aktywują w bazie kognitywnej odbiorcy odpowiednie skojarzenia.

---

<sup>350</sup> Por. P. Janikowski: *Dobry polski Szrek...*, s. 44.

Poniżej przedstawiono zestawienie wyrażen pojawiających się w tekście translatu, które są typowe dla języka polskiego i służą stworzeniu wrażenia „swojskości”.

### **1. *Auta***

„Trener mnie nie zdejmuję.”  
„I tu jest kruczek pogrzebany.”  
„Oż, ty go w maskę! McQueenowi poszła guma!”  
„Bez nerw, Ziutek!”  
„No, ale żeś dzisiaj zapodawał, jak baba z cielęcina!”  
„Dzięki, Dzidka!”  
„No szczypior! Wal Dajnocu bajerować!”  
„Powiedziała babcia i wpadła pod tramwaj.”  
„Spoko Maroko.”  
„Panowie tera odpalita motory.”

### **2. *Kurczak Mały***

„I tu jest pies pogrzebany.”  
„Ja strasznie nie umiem wyczaić bazy.”  
„Żołędzie Pany znów!”  
„Ja normalnie piórkuję!”  
„Bułka z masłem.”

### **3. *Epoka lodowcowa***

„Nie, nic nie kumam stary.”  
„Pecha mam dzisiaj, kumas, o co mi biega?”  
„Manfred? Ja cię kręcę.”  
„Kit wciskałeś? Taa, to był kit.”  
„Dobra, burak jesteś.”  
„Mówił ci już ktoś, że jesteś pogięty?”  
„Którędy on wypuszcza klocka?”  
„Przeiąłeś koleś!”  
„Nie pyskuj, bo jesteś za chudy w uszach. Dosyyyć.”  
„Ubaw po pachy i to za darmola.”  
„Znajdź se babkę, zrób sobie małe mamutki.”  
„Stól dziób.”  
„Tylko tak żartowałem, ty głupolu jeden.”  
„Ja cię kręcę.”  
„Dawaj pyska.”

### **4. *Potwory i spółka***

„Potkłem się?”  
„Ludzie, kryjta się.”

„Są do bani!”  
„Tak. Śmierdziej se.”  
„Mamy przechłapanie.”  
„A może od razu cześć i czołem i na głupa do fabryki?”  
„Uszanowanko.”  
„Pełen luz, pełen luz, pełen luz.”  
„Co tym razem znowu spaprałeś?”

### **5. Rybki z ferajny**

„Mamę zapuszkowali.”  
„Ale najpierw Martyna i wiadomości drogowe.”  
„Bo jesteś tak splukany, że nawet na waciki cię nie stać.”  
„Joł, ziom.”  
„Oskar jesteś gościem.”  
„Joł, sie ma złotko, Angie ma potrzebę rozrywki, zaczekaj dosłownie jeden moment, tak? Dzięki, ziom.”  
„Wyrwiemy chwast, bośmy rasta.”  
„Wszystko gra, w porządku, dawaj stary, przybij płetwę, no przybij.”  
„No stary, co jest, zacznij nawijkę.”  
„Przybij piono, stary, przybijaj.”  
„Człowieku przestań świrować, bo zachowujesz się jakby ci palma odbiła, no!”  
„Widziałeś moja wypasioną grafę?”  
„Sie wie, wycapista, co nie?”  
„Karałuchy pod poduchy, a szczypawki...”

### **6. Skok przez płot**

„Niech ci będzie RJ. To ja ponownie uderzam w kime.”  
„Gdzie szama? Tu jest jakaś szama, bo głodny jestem.”  
„Było odwalić kite, trzeba się było położyć i zdechnąć.”  
„Mógłbyś trochę wyluzować, wiesz?”  
„Ach ty gadzino, ty.”  
„Dawać mi tu te ciacha!”  
„Spoko Maroko kochana.”  
„Szacuneczek koziucha!”  
„No łap, je mój ty oszołomku.”  
„Łał, ale wypas....”  
„Ty szopie w mordę niedoprany!”

### **7. Uciekające kurczaki**

„Kurza wasza morda!”  
„Daj cynk, Mac.”  
„Podobnie jest sprawa.”

„Sie rozumie, słońce.”  
„To ma być kasa? To kurza szama.”  
„To po francuskiemu.”  
„Co to za chryjka, słodziutka?”  
„Ale obciach. Co one piły?”  
„Miał być szal ciał, a zaszedł zwał.”  
„Jak ryba? Głupi cieciu tyyy.”  
„Aż zjarałem buraka.”  
„Poskakamy sobie?”  
„Nawet tego nie dotkłem!”  
„Aleście szwindel ukręciły!”

### **8. Wallace i Gromit. Klątwa królika**

„Streszczaj się!”  
„Psycholka!”  
„Gość dobrze gada!”  
„Gdzieś ty kundlu przepadł?”  
„Nie kapujesz, stary?”  
„I zwolnij może na litość grzyba.”  
„I nie pozwolę, aby jakiś parszywy burak mi ja rąbnął.”  
„On łże jak pies!”

### **9. Shrek**

„A to się szarpnął!”  
„A ty nagle z bani! Kolesie pryskali we wszystkich kierunkach!”  
„Rany, ale palant!”  
„Wiem, że na siebie leccie!”  
„Wymiataj stąd.”  
„Przeciętni inaczej.”

### **10. Madagaskar**

„Wyluzuj, Marty!”  
„W mordę... Rico! Robisz wypad solo po sprzęt.”  
„Oż ty, w dzioba!”  
„Wiesz, co to są dane poufne mój ty barwny inaczej przyjacielu?”  
„Wyluzuj się...”  
„Jaja sobie robisz Marty?”  
„Jak to przeze mnie? Jakoś nie czaję, czemu to jest moja wina...”  
„Po długim i dogłębnym procesie tentegowania w głowie.”  
„Jak w ryj strzelił.”  
„O, zesz w mordę!”  
„Ja cię pikolę.”  
„Nie? Świetnie, to morda w kubek.”

„To jest autentyczny wypas!”  
„No, już stary czas przysmażyć trampki.”  
„Weź nie ściemniaj.”  
„Szybciej ty leniwa małpo, ty!”

### **11. Dżungla**

„A znasz ten (kawał), jak ze strachu przede mną jeden goryl puścił pawia?”  
„Eee, cho no!”  
„No weź, cho!” (chodź)  
„Ku chwale ogrodu!”  
„Ooo, to takie buty!” (na widok dwóch krokodyli)  
„Ten podziobany gołąb miał rację.”  
„Kurde blaszka!”

### **12. Roboty**

„Super, kopsaj 5 dych!”  
„Dziś na szczęście nikt już nie dba o takie bzdety.”  
„Zrywaj się!”  
„Hej Diesel, zamontuj se głośnik.”  
„To ten gościu.”  
„Ale wypas!”  
„Wypadziocha!”  
„O co biega?”  
„Zmasakrował cię dzionek, co?”  
„Zagwoździste.”  
„Co, to najbardziej wypasiona biba.”  
„Nieżła była jazda.”  
„W porzo, jak ty się czujesz?”  
„Twoje bety.”  
„Gościu, kopsaj jeden bilet dokądkolwiek.”  
„Zapitalam w szpilkach jak zardzewiały, a ten wszystko wie.”  
„Będę się streszczał.”  
„No to po zawodach.”

### **13. Szeregowiec Dolot**

„Jak tak dalej pójdzie, to wkrótce będzie po ptokach.”  
„Oż, ty w gniazdo!”  
„Wojna to nasz chleb powszedni, ale nie jest to bulka z masłem.”  
„Te skrzydełka to w panierkę, wróbel.”  
„Chlup w dziób!”  
„W jajo nas zrobił. Wyskakuj z pestek.”  
„Szacuneczek”  
„No, to będzie afera.”

„Przefasonuje ci dziob.”  
„Oż, ty w dziuplę, ażem go zdzielił!”  
„A jak, kurza mordą!”  
„Bryndza. Klops. Kicha.”  
„Masz babo placek!”

#### 14. *Iniemamocni*

„Sraty-taty. No, nawijka.”  
„Czekaj! O, kurka!”  
„Wylali mnie?”  
„Ale, co tu jest właściwie grane?”  
„Elegancko wydolę, żeby nie wiem, co się działo.”  
„Kurde, nie wyrobię.”

Słyszając takie frazy jak: „*Nie, nic nie kumam stary*”, „*Kit wciskałeś? Taa, to był kit.*”, „*Mamy przechłapane.*”, „*Przeciętni inaczej*” czy „*O żesz, w mordę!*” odbiorca ma wrażenie, jakby film został stworzony specjalnie dla niego. Pomijając kwestię poprawności stosowanych wyrażenia, funkcji edukacyjnej filmów i odpowiedniości stosowanego języka dla docelowej grupy odbiorców (jaką z założenia powinny być dzieci), stosowanie naturalnej mowy znanej widzom z własnego środowiska okazuje się być „strzałem w dziesiątkę”. Im więcej tego typu wyrażenia, im bardziej „swojskie” są dialogi pod względem językowym, tym większa popularność filmu wśród przeciętnych, masowych odbiorców.

Analizując przekłady filmów animowanych zaobserwowano silną tendencję do stosowania dużej liczby wyrażenia kolokwialnych i slangowych oraz aluzji narodowych przeplatanych hojnie aluzjami intertekstualnymi. Wzbogacanie neutralnego kulturowo materiału o odniesienia do polskiej rzeczywistości ma na celu stworzenie wersji „przyjaznej” odbiorcy i oferującej znajome polskiemu widzowi treści, które będzie mógł, w zależności od swojego obycia i stanu wiedzy, z mniejszym lub większym wysiłkiem zidentyfikować. Bowiem, jak zauważa Wojsz, chodzi o to, aby polski widz nie miał żadnych problemów z odczytaniem obcych i potencjalnie niejasnych treści:

(...) tekst musi być zrozumiały dla polskiego widza, dostosowany do naszych realiów. Często w oryginale zdarzają się fragmenty nieprzekładalne na nasz język czy kulturę. Zastępuje się je wtedy takimi, które będą czytelne dla polskiego widza<sup>351</sup>.

---

<sup>351</sup> G. Wojtowicz, K. Spór: *Dubbing, czyli sztuka trafiania w kłapy...*, z dnia 20.07.2006 r.

Niektóre z analizowanych filmów są wręcz pełne treści narodowych, w innych tłumacze stosowali ten zabieg bardzo oszczędnie lub wcale. Pojawianie się znanych widzom odniesień do polskiej rzeczywistości jest odzwierciedleniem panującej w polskim dubbingu filmów animowanych, i w pewnym sensie narzucanej przez producentów i widzów, tendencji do „polonizacji” obcojęzycznych produkcji<sup>352</sup>. Uważa się, że tendencja ta została zapoczątkowana w polskim dubbingu przez Wierzbietę<sup>353</sup> i dzięki sukcesowi *Shreka* zdobyła uznanie zarówno odbiorców jak i producentów, dla których jest gwarancją dużej oglądalności i sukcesu kasowego filmu:

(...) technika polonizacji zyskała w ostatnich latach miano techniki pożądanej, oczekiwanej nie tylko przez audytorium, ale również przez producentów. (...) dzisiaj od wszystkich dialogistów wymaga się, aby spolszczali oryginalne wersje filmów<sup>354</sup>.

Wzbogacanie polskiego tłumaczenia aluzjami narodowymi i językowymi jest najbardziej jaskrawym sposobem naturalizowania przekładu w analizowanych filmach. Zaprezentowane przykłady nie oddają jednak pełnej skali tego zjawiska. Kontaminacja tekstu translatu odniesieniami do polskiej rzeczywistości to tylko pewien fragment składający się na większą całość. Dla dopełnienia tego obrazu należy jeszcze dodać tłumaczenie toponimów i antroponimów, różne techniki translatorskie stosowane w odniesieniu do zjawisk kulturowych tekstu źródłowego (ekwiwalencja kulturowa, funkcjonalna, opisowa, neologizmy, hiperonimy, adaptacja), przekształcenia w warstwie językowej, sposób traktowania piosenek oraz transfer komizmu. Dopiero uwzględnienie tych wszystkich aspektów umożliwia ocenę stopnia „polonizacji” dialogów i ingerencji tłumacza w tekst oryginalny.

---

<sup>352</sup> Por. T. Tomaszewicz: *Przekład audiowizualny...*, s. 203.

<sup>353</sup> Por. A. Urbańska: *Siła głosu tłumacza dialogów w dubbingowanych filmach animowanych*. [http://dubbing.pl/index.php?option=com\\_content&task=view&id=90&Itemid=104](http://dubbing.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=90&Itemid=104), z dnia 20.07.2006 r.

<sup>354</sup> A. Urbańska: *Siła głosu tłumacza dialogów w dubbingowanych filmach animowanych...*, z dnia 26.11.2007 r.

## ROZDZIAŁ V

### HUMOR I JĘZYK – TRANSFER KOMIZMU W DUBBINGU FILMÓW ANIMOWANYCH

Rozdział piąty przedstawia praktyczną analizę strategii oraz technik translatorskich zastosowanych w przekładzie elementów komicznych, które zidentyfikowano w badanym materiale filmowym. W pierwszej części rozdziału zaprezentowano typologię elementów komicznych, według której dokonano podziału sytuacji komicznych i związanych z nimi problemów translatorskich na trzy główne kategorie. Pierwszą grupę stanowią sytuacje, w których komizm kreowany jest na płaszczyźnie wizualnej, druga grupa obejmuje humor werbalny implikowany obrazem, a ostatnia, najobszerniejsza, dotyczy sytuacji komicznych, gdzie humor wynika z tworzywa językowego. W części drugiej, zgodnie z zaprezentowanym podziałem sytuacji komicznych, przeprowadzono analizę wybranych przykładów w celu zidentyfikowania dominujących strategii translatorskich zastosowanych w badanym materiale filmowym. W każdej kategorii omówiono również typowe źródła problemów translatorskich oraz niektóre z możliwych rozwiązań.

#### **5.1. Rodzaje komizmu w dubbingowanych filmach animowanych**

W analizowanym materiale filmowym komizm przejawia się na kilku płaszczyznach, które podzielono na trzy podstawowe grupy: komizm występujący na płaszczyźnie niewerbalnej, werbalnej oraz komizm werbalno-wizualny.

Poniższy podział oparto na opracowaniu autorstwa Wojciecha Kalagi, który analizując aspekty przekładalności komizmu, wyróżnił trzy podstawowe sytuacje komiczne:

1. gdy komizm umiejscowiony jest w języku i wynika z samego tworzywa językowego;
2. gdy komizm ma charakter pozajęzykowy i wynika z modelu lub obrazu świata, język zaś pełni funkcję nośnika;
3. gdy komizm wynika z modelu świata, ale ten model świata jest nie tyle bezpośrednio komunikowany przez język (jako nośnik), co jest w języku zawarty i wynika z języka<sup>355</sup>.

W pierwszym przypadku komizm tworzony jest przez język, a nieprzekładalność wynika z „leksykalnej, morfologicznej lub gramatycznej idiosynkracji języka oryginału nieznajdującej odpowiedników w innych

---

<sup>355</sup> W. Kalaga: *Komizm a przekładalność* [W:] P. Fast. *Komizm a przekład*. Katowice: Śląsk 1997, s. 12.



językach”<sup>356</sup>. W analizowanych filmach animowanych źródłem tego rodzaju humoru są: różnego typu gry językowe, ironia, dowcip, a także neologizmy, idiomatyka i powiedzenia charakterystyczne dla języka danego kręgu kulturowego. W sytuacji drugiej:

(...) język pełni funkcję opisową, zaś źródłem komizmu jest **przedmiot, sytuacja, relacja** czy **istota** wyłaniająca się z tego opisu i przedstawiona dzięki deskryptywnej zdolności języka, ale w swym komizmie od języka niezależna<sup>357</sup>. [wytluszczenie W. K.]

W tekstach audiowizualnych nośnikiem tego rodzaju komizmu – umiejscowionego i wynikającego z „modelu świata” – może być zarówno kanał wizualny jak i werbalny. Oznacza to, że funkcję opisową pełni słowo lub obraz, a komizm jest w swej naturze „pozajęzykowy” (szczególnie w przypadku pierwszym; w drugim, kiedy obraz pełni funkcję nośnika oczywistym jest, że humor ma „pozajęzykowy” charakter).

Ta grupa sytuacji komicznych podzielona została na dwie odrębne kategorie. Pierwsza obejmuje komizm wizualny, gdzie komizm sytuacyjny i komizm postaci opisany jest za pomocą obrazu. Druga kategoria to komizm werbalny, jednak, zgodnie ze słowami Kalagi, jest to komizm niezależny od języka i również wynikający z „modelu świata”. Ten rodzaj komizmu określono jednak jako werbalny, bowiem narzędziem służącym do jego opisanie jest język. Jak twierdzi Kalaga, ten typ humoru jest w pełni przekładalny, o ile nie pojawią się trudności z przekładem treści kulturowych<sup>358</sup>.

W klasyfikacji Kalagi trzecia grupa obejmuje takie sytuacje, w których komizm jest rezultatem „konotacyjnych skojarzeń charakterystycznych dla danego kręgu kulturowego”<sup>359</sup>. Przypadek ten przypomina omówioną powyżej drugą grupę sytuacji komicznych. Z tym, że ta komiczna rzeczywistość nie jest opisywana za pomocą języka, ale wynika z konotacji kulturowych, jakie niesie ze sobą specyficzny język użyty do opisanie danego modelu świata. Przykładem, którym autor ilustruje to dość skomplikowane objaśnienie, jest dowcip z serii „Przychodzi baba do lekarza”, gdzie obraz polskiej rzeczywistości oraz stan polskiej medycyny jest opisany nie w samym dowcipie, ale „wpisany jest w poziom leksykalny” i wynika ze zwrotów i wyrażen użytych do jego opowiedzenia.

Ten typ komizmu występuje również w analizowanym materiale filmowym. W kilku przypadkach jest to humor wynikający z modelu świata, ale wyrażany za pomocą języka i w nim zawarty. Chodzi tutaj o skojarzenia, jakie może nasunąć odbiorcy specyficzny sposób mówienia bohaterów, np.

---

<sup>356</sup> W. Kalaga: *Komizm a przekładalność ...*, s. 12.

<sup>357</sup> W. Kalaga: *Komizm a przekładalność...*, s. 14.

<sup>358</sup> Zob. W. Kalaga: *Komizm a przekładalność...*, s. 14.

<sup>359</sup> W. Kalaga: *Komizm a przekładalność...*, s. 14.

niepoprawność gramatyczna i akcent Złomka (akcent charakterystyczny dla południowych stanów USA), odmiany języka angielskiego w oryginalnych dialogach (szkocki, brytyjski, amerykański, itp.). Oczywiście, duża część tych konotacji, które będzie miał odbiorca z kręgu kultury anglojęzycznej, niestety ginie w procesie przekładu.

Z perspektywy translatologicznej interesujące są natomiast rozwiązania zastosowane w polskim tłumaczeniu oraz wynikające z nich konotacje dla polskich odbiorców. Dotyczy to takich sytuacji, kiedy efekty komiczne w dubbingu (choć mogą występować również w wersji oryginalnej) są rezultatem zastosowania specyficznych rejestrów i odmian języka (slangu, języka potocznego, dialektów, idiolektów, socjolektów). Również w tym przypadku humor może być związany ze skojarzeniami, jakie dla polskich widzów niesie ze sobą charakterystyczny sposób mówienia postaci czy dobór słownictwa.

Z powyższych względów oba omówione powyżej typy uznano za rodzaj komizmu zawartego w języku. W niektórych przypadkach komizm ten wynika z wersji oryginalnej, w innych pojawia się w polskim tłumaczeniu. Często dzieje się tak, iż obydwie wersje są humorystyczne, ale komizm polskiego tłumaczenia jest rezultatem zastosowanych rozwiązań, które mogą różnić się od zabiegów wykorzystanych w dialogach oryginalnych. W takich sytuacjach humor nie wypływa z użycia języka w oryginalnym tekście, ale kreowany jest poprzez odmiany i wyrażenia typowe dla języka polskiego. Specyficzny sposób mówienia bohaterów w polskiej wersji jest również źródłem całej gamy skojarzeń kulturowych. Rozdzielanie tych dwóch typów sytuacji komicznych wiązałoby się często ze zbędnym komplikowaniem zakresu przeprowadzanych badań. Aby tego uniknąć, przypadki takie umieszczono w grupie sytuacji, w których efekty humorystyczne są rezultatem kontaminacji kulturowej.

Rodzaje komizmu występujące w analizowanych filmach podzielono na następujące kategorie:

**Komizm niewerbalny:**

1. Humor wizualny – humor zawarty w modelu świata opisany za pomocą obrazu (2)<sup>360</sup>,

**Komizm werbalny i wizualny:**

2. Humor werbalny implikowany obrazem,

**Komizm werbalny:**

3. Humor zawarty w modelu świata opisany za pomocą języka (2),
4. Humor językowy – komizm wynikający z tworzywa językowego (1),
5. Humor jako rezultat kontaminacji kulturowe:
  - a. Komizm odniesień do polskich realiów (2),
  - b. Komizm zawarty w języku (komizm odmian i rejestrów językowych) (częściowo 2 i 3).

---

<sup>360</sup> Liczby podane w nawiasach oznaczają przynależność do grupy według klasyfikacji sytuacji komicznych autorstwa W. Kalagi.

## **5.2. Analiza strategii translatorskich w przekładzie komizmu w dubbingu filmów animowanych**

W rozdziale tym przedstawiono analizę strategii oraz technik translatorskich zastosowanych w transferze elementów komicznych występujących w analizowanym materiale filmowym według podziału zaprezentowanego powyżej w punkcie 5.1.

### **5.2.1. Humor wizualny – humor zawarty w modelu świata opisany za pomocą obrazu**

Pierwsza z wymienionych kategorii odnosi się do płaszczyzny wizualnej, gdzie obraz jest źródłem humoru. Wizualne efekty humorystyczne związane są z komizmem postaci oraz komizmem sytuacyjnym. Tego rodzaju elementy komiczne są podstawowym sposobem wzbudzania śmiechu nie tylko wśród najmłodszej publiczności. Przykładem niech będą perypetie „szablozębnej wiewiórki” Scrata z filmu *Epoka lodowcowa*, która przyczyniła się do nadejścia epoki lodowcowej, a swoimi wyczynami zaskarbiła serca widzów.

Inne przykłady to: wygląd Złomka oraz scena straszenia traktorów z filmu *Auta*; scena w piecu z filmu *Uciekające kurczaki*, w której Rocky wpada w drobiowe placki; hiperaktywna wiewiórka Hammy z filmu *Skok przez płot*; wymowna mimika niemego psa Gromita z filmu *Wallace i Gromit. Klątwa królika*, itp.

Przykłady można mnożyć w nieskończoność, jednak komizm wizualny pozostaje poza obszarem ingerencji tłumacza. Z perspektywy translologicznej o wiele bardziej interesujący jest komizm językowy oraz takie fragmenty tekstu, gdzie humor powstaje na styku słowa i wizji, a obraz wzmacnia efekt komiczny słowa lub nawet go tworzy.

### **5.2.2. Humor werbalny implikowany obrazem**

W tej kategorii znalazły się sytuacje, gdzie komizm dialogu uzależniony jest od aspektu wizualnego. Trzeba jednak wyjaśnić, że wiele przypadków pojawiających się w tej kategorii można również zakwalifikować do grupy sytuacji komicznych, w których podstawą humoru jest tworzywo językowe. W wielu scenach, które zostaną tutaj omówione, występują wyrażenia idiomatyczne lub gra językowa, których przekład poddano analizie w rozdziale 5.2.4. Uznano jednak, że w dialogach przedstawionych poniżej obraz spełnia rolę dominującą i dlatego powinny znaleźć się w tej kategorii.

Sytuacje komiczne, występujące w analizowanym materiale, gdzie humor w dużej mierze uzależniony jest od warstwy wizualnej, podzielono na następujące grupy:

- a. **Dialogi, w których obraz spełnia funkcję interpretacyjną w stosunku do tekstu** – w dialogach wykorzystano obraz, aby nadać użytemu wyrażeniu (najczęściej idiomatycznemu, ale również grze słownej opartej na homonimii, polisemii lub homofonii wyrazów) podwójne znaczenie. Jedno ze znaczeń manifestuje się w warstwie werbalnej, drugie jest natomiast implikowane obrazem. W takich przypadkach obraz spełnia najczęściej funkcję interpretacyjną i objaśniającą w stosunku do tekstu. Oznacza to, że obraz wyjaśnia za pomocą tego, co się dzieje na ekranie drugie znaczenie i tym samym warunkuje odczytanie dwuznaczności użytego wyrażenia. Bez komunikatu zawartego w warstwie wizualnej większość z tych przypadków nie byłaby komiczna.
- b. **Dialogi, w których obraz znajduje się w relacji ekwiwalencji w stosunku do tekstu** – obraz znajduje się w relacji ekwiwalencji (substytucji) w stosunku do tekstu. Odnosi się to do takich sytuacji, w których znaczenie idiomatycznego wyrażenia zilustrowane jest za pomocą środków wizualnych. Relację tę można również określić jako redundantną, bowiem komunikat zawarty w warstwie słownej powtórzony jest w warstwie wizualnej.
- c. **Dialogi, w których obraz znajduje się w relacji sprzeczności w stosunku do tekstu** – kiedy słowa negują to, co jest widoczne na ekranie – powstaje efekt komiczny. W wielu dialogach komizm powstaje dzięki zastosowaniu ironii. Ironiczne znaczenie dialogu ujawnia się jednak dopiero w zetknięciu z komunikatem wizualnym. Bez informacji zawartych w warstwie wizualnej ironia nie byłaby czytelna, a dialog nie miałby humorystycznego wydźwięku. Pomiedzy tekstem a obrazem zachodzi relacja sprzeczności, bowiem obraz przeciwstawia się przekazowi słownemu. Inaczej mówiąc, komunikat werbalny „jest negowany za pomocą środków wizualnych”<sup>361</sup>.
- d. **Dialogi, w których wprowadzono grę językową w tłumaczeniu** – w wersji docelowej zastosowano idiom lub grę językową, pomimo że nie występuje ona w oryginale, a obraz wykorzystano do uzyskania lub wzmocnienia efektu komicznego. Wprowadzona w polskim dubbingu gra językowa lub idiomatyczne wyrażenie eksploatuje warstwę wizualną celem stworzenia humorystycznej dwuznaczności. Takie przypadki można uznać za przejaw stosowania technik kompensacyjnych. Mają one jednak przede wszystkim na celu spełnienie postulatu atrakcyjności polskiego tłumaczenia, o którym Wierzbęta mówi, że jest kryterium ostatecznym i najważniejszym<sup>362</sup>. W takim wymiarze zabiegi tego typu można również uznać za przejaw stosowania strategii naturalizacji.

---

<sup>361</sup> Por. T. Tomaszewicz: *Przekład audiowizualny...*, s. 62.

<sup>362</sup> Zob. *Co ja tu robię? Bartosz Wierzbęta – autor dialogów do Shreka* „Polityka” nr 27(2459), 03.07.2004, s. 55.

Wymienione powyżej grupy to najbardziej typowe rodzaje sytuacji komicznych, w których humor werbalny uwarunkowany jest obrazem. Podane przykłady nie tworzą zamkniętej listy i z pewnością znajdzie się ich znacznie więcej w filmach, które są przedmiotem analizy. Te, które przedstawiono poniżej, stanowią jednak dość reprezentatywną grupę najbardziej charakterystycznych sytuacji, pozwalającą na zaobserwowanie rozwiązań i tendencji panujących w przekładzie tego typu humoru. W celu zilustrowania rozwiązań zastosowanych przez tłumaczy przytoczono dialogi, które zakwalifikowano również do innych kategorii. Aby uniknąć powtórzeń, dialogi te pozostawiono bez komentarza, ponieważ zostały one szczegółowo omówione w kolejnych podpunktach niniejszego rozdziału.

**a) Dialogi, w których obraz spełnia funkcję interpretacyjną w stosunku do tekstu**

---

***Epoka lodowcowa***

So, where's Eddie?

He said he was **on the verge of an evolutionary breakthrough.**

*Wspominał, że musi najpierw załatwić sprawę swojej ewolucji.*

Really?

*Serio?*

**I'm flying.**

*Ja chcę latać!*

**Some breakthrough.**

*Załatwił.*

W wersji angielskiej efekt komiczny powstaje dzięki wykorzystaniu idiomu: *“on the verge of”* – „na skraju, o krok od czegoś”. Dosłowne tłumaczenie tego wyrażenia brzmi: *„jestem na skraju/o krok od przełomu ewolucyjnego”* i znajduje potwierdzenie w obrazie. Podobny do pancernego żółwia zwierzak wypowiadający to zdanie stoi na wysokiej skale i, mimo iż nie ma do tego warunków, bierze długi rozbieg i skacze, próbując swoich sił w lataniu. Próba kończy się fiaskiem, a żółwiopodobny stwór spada ze skraju skały, o której była właśnie mowa w angielskiej wersji. W polskim dialogu nie wykorzystano elementu wizualnego, chociaż polskie tłumaczenie mogłoby przykładowo brzmieć: *„jestem u progu wiekopomnego odkrycia”* lub *„jestem o krok od przełomowego odkrycia”*. Takie rozwiązanie pozwoliłoby na eksploatację materiału wizualnego oraz zachowanie dwuznaczności oryginalnego znaczenia. Dodatkowo umożliwiłoby wykorzystanie dwuznaczności drugiego wyrażenia (*“breakthrough”*), które w oryginale oznacza przełom i nawiązuje do upadku zwierzęcia ze skały (prawdopodobnie chodzi o połamane w czasie upadku kości). W polskim dialogu tłumacz zrezygnował z zachowania oryginalnej gry słów, zastępując ją wyrażeniem oddającym sens zdania, ale stało się to kosztem efektu komicznego.

---

### **Rybki z ferajny**

Oskar do Sykesa: Mind bringing us back some drinks? That would be great, thanks.

*Super, słuchaj, mógłbyś przynieść coś do picia? Kochany jesteś wiesz, dzięki.*

And some of them little **wiener thingies**.

*A wiesz, co? Jeszcze, **jeszcze parówki**, dwie porcje.*

E&B: The ones with the toothpicks?

**Z musztardą czy z keczupem?**

S: Don't listen to him.

*Odbiło ci?*

E&B: Oscar, you're cute, but you're a nobody.

*Oskar jesteś słodkim, ale nikim, wiesz...*

E: Wait. Lola. Come back. **I'm not a nobody. I'm a wiener.**

*Nie, Lola, nie porzucaj, ja nie jestem nikim, ja jestem przekąską.*

Dialog ma miejsce na wyścigach koników morskich, gdzie Oskar pojawia się, aby oddać dług swojemu szefowi Sykesowi. W holu spotyka piękną, ale niebezpieczną Lolę, która jest zainteresowana zawieraniem znajomości jedynie z osobnikami o okazałym portfelu. Oskar, będący akurat w posiadaniu większej sumy pieniędzy przeznaczonej na oddanie długu, zadowolony Lolą, proponuje jej miejsce w łoży Sykesa, udając, że należy do niego. Lola na wieść o tym, że pieniądze to dług, który Oskar ma zwrócić Sykesowi, odwraca się na pięcie i znika wyśmiewając ubóstwo Oskara.

Komizm dialogu oparty jest na grze słów „wiener” i „winner” oraz komizmie wizualnym sytuacji. „Wiener” ma kilka znaczeń: pierwsze znaczenie to „kiełbaska, parówka”, o której mowa w dialogu i która jest widoczna na ekranie. „Wiener” to również „siusiak/ptaszek” lub „głuptas”. W filmie Ernie i Bernie przynoszą zamówione parówki udekorowane keczupem oraz musztardą i potrząsając nimi pozbawiają je keczupowo-musztardowych ust i oczu. To, co pozostaje, niezwykle sugestywnie przypomina męski narząd płciowy. Humor bazowany jest na dwuznaczności słowa „wiener”, które jest wymawiane podobnie jak „winner” (pol. zwycięzca). Oskar przychodząc na wyścigi, postawił wszystkie pieniądze przeznaczone na spłatę długu na jednego konia, więc istnieje prawdopodobieństwo, że zostanie zwycięzcą, pomnoży swoje finanse i w ten sposób zdobędzie względy Loli. Dlatego pomocnicy Sykesa, przedrzeźniając Lolę, wykrzykują: „I'm not a nobody. I'm a wiener!” Potrząsając jednocześnie parówkami przypominającymi fallusa, dają jasno do zrozumienia, co tak naprawdę myślą o Oskarze.

W polskim dialogu tłumacz nie mógł zbudować efektu komicznego na bazie tych samych elementów leksykalnych, ponieważ w języku polskim nie istnieją odpowiednie homonimy. W tłumaczeniu podtekst seksualny (obecny w oryginale) zostaje wyeliminowany. Wynika to, po pierwsze, z braku podobnych środków leksykalnych. Po drugie, możliwe również, iż skojarze-

nia z penisem uznano za nieodpowiednie w filmie przeznaczonym dla dzieci. Tłumacz próbował odtworzyć efekt komiczny wykorzystując słowo „przekąska”, które w tym kontekście odnosi się zarówno do parówki jak i Oskara. Dla Loli, wyszukującej bogatych osobników po to, aby wykorzystać ich finansowo, Oskar jest niczym innym jak tylko smacznym kąskiem. W pewien sposób gra słów została zachowana, jednak komizm dialogu jest częściowo zubożony. Komizm w polskiej wersji jest również w mniejszym stopniu uzależniony od obrazu.

Strategia zastosowana w tłumaczeniu powyższego przykładu jest w pewnym sensie narzucona przez zasób leksykalny języka polskiego, który wymaga użycia innych wyrazów.

---

### **Shrek**

Fiona: And what of my groom-to-be? Lord Farquaad? What's he like?

*A mój przyszły mąż, Lord Farquaad? Jaki on jest?*

Shrek: Let me put it this way, Princess. Men of Farquaad's stature are **in short supply**.

*Jak by ci to powiedzieć, królowno? O takich ludziach jak Lord Farquaad **mam dość...** (gest ręką pokazujący jak niskiego wzrostu jest Lord Farquaad) **niskie mniemanie**.*

Osiół: I don't know. There are those who think **little of him**.

*Nie Shrek! Ty go po prostu **za mało, za krótko** znasz.*

W tej scenie Shrek i Osiół tłumaczą Fionie, jaki jest jej przyszły mąż, który nie należy do osób grzeszących posturą – jest właściwie bardzo niski, a dodatkowo ma raczej nikczemny charakter. Dialogowi towarzyszy odpowiedni gest ręką pokazujący, jakiej postawy jest Lord Farquaad. Gra słów oparta jest na wyrazie opisującym wzrost „*short*”, który występuje również w idiomatycznym wyrażeniu „*in short supply*” – „*brakować czegoś*”. Dodatkowo efekt wzmacnia przymiotnik „*little*” – „*mały*”, użyty w kolokacji „*think little of somebody*” – „*mieć o kims niskie mniemanie*”. W polskim tłumaczeniu udało się zachować efekt komiczny oraz dwuznaczność wyrażenia. Tłumacz musiał dopasować tekst dialogu do wspomnianego gestu, którego nie można było w tym przypadku zignorować.

---

### **Wallace i Gromit. Klątwa królika**

LW: Well, then perhaps they'd be humane. Enough to give me back my dignity.

*To może będą na tyle humanitarni, żeby mi zwrócić mój honor i moją godność.*

[tupecik – peruka Lorda Wiktora został wessany do królociągu służącego do humanitarnej eksterminacji królików]

LW: **I want... toupeé**, please.

**I chcę ..... Odzyskać tupet.**

Wallace: Oh, yes, of course. We take cheques or cash.

**Ooo, tupet, ja też mam za mało tupetu....**

LW: Toupeé, you idiot! **My hair** is in... in your machine!

**Tupet, ty idioto, ta maszyna wessała moje włosy.**

W: **Oh, no, it's only rabbits in there. The hare, I think you'll find, is a much larger mammal.**

*O nie, w królociągu są tylko króliki, roślin nie łapaliśmy, żadnych kłósów tam nie ma.*

W tym dialogu komizm wynika z zastosowania podwójnej gry językowej opartej zarówno na homofonii wyrażen jak i wykorzystaniu elementów wizualnych do wykreowania dwuznaczności. W pierwszym przypadku gra słów oparta jest na homofonii wyrażen „*toupeé*” – „*tupecik*”, „*peruka*” i „*to pay*” – „*zapłacić*”; w polskiej wersji niemożliwa do oddania ze względu na brak odpowiednich środków leksykalnych. Tłumacz wykorzystał w dubbingu podwójne znaczenie słowa „*tupet*” – „*peruka*” i „*czelność*” do stworzenia podobnego efektu komicznego. W drugim przypadku wykorzystano identyczne brzmienie wyrazów „*hair*” – „*włosy*” i „*hare*” – „*zajac*”. Maszyna skonstruowana przez Wallace'a służy do humanitarnego oczyszczania ogrodów z plagi królików, zagrażających mającemu się wkrótce odbyć „Wielkiemu Konkursowi Warzyw”. Królociąg wsysa króliki, nie czyniąc im przy tym krzywdy. W angielskiej wersji „*hair*” i „*hare*” perfekcyjnie łączą tekst dialogów z obrazem: na ekranie widzimy przeurocze króliczki, które przecież niejednym mógłby pomylić z zajęcem.

Dwuznaczność gry językowej dialogów w obu opisanych przypadkach kreowana jest przez obraz. Gdyby pozbawiono dialogi elementu wizualnego, owa dwuznaczność zostałaby wyeliminowana. To za sprawą tego, co widzimy na ekranie, słowa nabierają dodatkowego znaczenia. Tłumacz polskiej wersji miał ponownie do rozwiązania trudne zadanie, musiał bowiem dobrać tak wyrażenia, aby dopasować je do obrazu. Oprócz tego, musiał postarać się o ocalenie komizmu dialogu, co jest jednoznaczne z zachowaniem gry językowej. W pierwszym przypadku udało się zastosować grę słów opartą na homofonii wyrazu „*tupet*”, w drugim tłumacz wykorzystał rym do wyrazu „*włosy*”. Ponieważ cała akcja rozgrywa się na wielkim trawniku, w królociągu mogły również znaleźć się jakieś „*kłósy*”. To rozwiązanie również w pewien sposób wykorzystuje wizję, a przynajmniej jej nie neguje. Jednak wersja oryginalna jest zgrabniejsza i lepiej współgra z obrazem.

---

**Wallace i Gromit. Klątwa królika – dialog opisany w podpunkcie 5.2.4.2.1. (Idiomy niezmodyfikowane)**

WH: Ah, Mr. Growbag. **I have a hunch** this is a night to remember.



***Ale mieliśmy garbate szczęście z tym konkursem, nieee?***

**PZ: I just have a hunch.**

***Ja mam to na co dzień.***

WH: To kill such a creature would require nerves of steel and...a bullet.

*Żeby zabić taką bestię, mieć by trzeba nerwy ze stali i kulę.*

WH: A bullet of pure gold.

*Kulę ze szczerego złota.*

WH: **Twenty-four karat.**

***Dwudziestoczero-karotkowe.***

W wersji oryginalnej gra słów oparta jest na homonimii słów "carrot" i „karat”. W polskiej wersji posłużono się podobną techniką, słowo „karotka” jest dobrze znane polskiemu odbiorcy i dlatego taki zabieg mógł zostać zastosowany.

---

#### ***Uciekające kurczaki – dialog opisany w podpunkcie 5.2.4.1 (Gra językowa)***

Nick: **sunny side up.**

***Żółtkiem do góry.***

N: Now they're **over easy!**

***Głupia, nie udawaj śłupa.***

N: definitely scrambled.

***Uważaj na jaje.***

N: Is that your first **of-fence?**

***Czy to twój pierwszy płot?***

Gra słów polega na wykorzystaniu w złożeniu dwóch wyrazów "fence" i "offence", które oznaczają odpowiednio „płot” i „wykroczenie, przewinienie, zniewaga”. W tej scenie jedna z kur nieszczęśliwie ląduje na ogrodzeniu po kolejnej nieudanej próbie wzbicia się w powietrze. W angielskiej wersji komentarz Nicka można rozumieć na wiele sposobów: jako pierwszy zaliczony płot, pierwsze wykroczenie lub zniewagę (jako taką można potraktować nieudaną próbę latania zakończoną wylądowaniem na płocie) oraz jako pierwszy lot za płot lub upadek z płotu. W polskim tłumaczeniu te wszystkie niuanse znikają, pozostało tylko znaczenie, które jest ilustrowane obrazem.

---

#### ***Madagaskar***

Policjant w Nowym Jorku po scenie, w której zebra Marty rozmawia z koniem policjanta i prosi go o wskazówki, jak dojść na Dworzec Centralny. Policjant rozmawia przez telefon:

P: Yeah, that's right. Zebra. Right in front of me.  
*No dokładnie tak. Zebra, tuż przede mną.*

W tej scenie z filmu *Madagaskar* policjant i koń stoją przed przejściem dla pieszych popularnie zwanym zebra. W tym przypadku tłumacz nie miał żadnych trudności z odnalezieniem polskiego odpowiednika. Dlatego też zachowanie dwuznaczności oryginału z wykorzystaniem obrazu było zadaniem łatwym i niewymagającym szczególnych poszukiwań.

---

### **Roboty**

Gwoździu: He's been **rear-ended**.  
**Zaparkowali na nim.**

W tej scenie roboty znajdują się w mieszkaniu Cioci Bani, której charakterystyczną cechą jest ogromnych rozmiarów tylna część ciała. Żart bazuje na wyrażeniu: "rear-ended" oraz elemencie wizualnym. Ciocia Bania przyparła Radka do ściany swoją ogromną pupą, a wyrażenie "to rear-end" oznacza wjechać w tył innego auta. Jednocześnie słówko "rear" jest również używane jako potoczne określenie tylnej części ciała i oznacza „tyłek”. Wyrażenie "rear-ended" zawiera więc podwójną informację, która w polskiej wersji nie została w całości utrzymana: przygwożdżenie Radka do ściany tyłkiem Cioci Bani oraz nawiązanie do tematyki robotów. W polskim dialogu obraz pomaga w zrozumieniu aluzji, której nie można było oddać w podobny sposób jak w wersji angielskiej.

---

### **Roboty – dialogi opisane w podpunkcie 5.2.4.1. (Gra językowa)**

I just talked to my wife.

**My baby's gonna be delivered any minute.**

**Mój dzidzius może zostać skręcony w każdej chwili.**

You missed **the delivery**.

**Minął cię moment dostawy.**

It's okay.

**Making the baby's the fun part.**

**Cudem jest montaż dziecka.**

**Push, push. Push!**

**Pchaj, przyj mocno!**

**Twelve hours of labor.**

**12 godzin męki.**

---

### **Skok przez płot**

RJ: We eat to live, they live to eat.

*My jemy po to, żeby żyć, oni żyją po to, żeby jeść.*

RJ: Let me show you what I'm talking about.

*Może wyjaśnię wam to od podstaw.*

RJ: The human mouth is called a "**pie hole.**"

**Ludzie z natury są kanapkożerni.**

[na ekranie człowiek oblizuje wargi i wkłada do ust podłużną kanapkę]

RJ: The human being is called a "**couch potato.**"

**Przy czym samce dodatkowo na nich przesiadują.**

[na filmie widać człowieka siedzącego na kanapie przed telewizorem]

Ostatni przykład w tej kategorii pochodzi z filmu *Skok przez płot*. W dialogu gra językowa oparta jest ponownie na idiomatycznym wyrażeniu oraz obrazie, który ilustruje jego znaczenie. W tym przypadku komizm dialogu wynika z zastosowania idiomatycznego zwrotu "*couch potato*", który można przetłumaczyć jako „*telemaniak*”. Wyrażenie to nawiązuje do warstwy wizualnej, bowiem "*couch*" to kanapa lub sofa, na której telemaniak uwielbia przesiadywać i opychać się niezdrowymi przekąskami. Trudność tłumaczeniowa polega na znalezieniu polskiego ekwiwalentu tego idiomu i zachowaniu obecnych w oryginale nawiązań do jedzenia oraz obrazu. „*Telemaniak*” nie jest wyrazem odpowiednim, ponieważ nie odsyła bezpośrednio do kanapy widocznej na ekranie. Tłumacz opuścił idiomatyczne wyrażenie z języka źródłowego, zastępując je grą słów bazującą na wizji oraz podobieństwie brzmieniowym kanapy i kanapki. W ten sposób powstały wyrażenia „*kanapkożerni*” i „*przesiadawać na kanapie*”, które łączą się w żart słowny. Idiom z języka źródłowego został zastąpiony opisem objaśniającym jego znaczenie, a jednocześnie wyeliminowano obce treści kulturowe. Jest to przykład zastosowania strategii neutralizacji.

### **b) Dialogi, w których obraz znajduje się w relacji ekwiwalencji w stosunku do tekstu**

W drugiej grupie informacja werbalna znajduje się w relacji ekwiwalencji w stosunku do obrazu, bowiem wizja ilustruje jej dosłowne znaczenie. W tej kategorii znalazły się następujące przykłady:

---

### **Epoka lodowcowa – dialog opisany w podpunkcie 5.2.4.2.1. (Idiomy niezmodyfikowane)**

S: Ok, so you've got issues. You won't even know I'm here. **I'll just zip the lip.**

*Dobra, dobra niech ci będzie. Ładnie poprosić i się zamknę. **Dziób na kłódkę i tyle.***

---

**Wallace i Gromit. Klątwa królika – dialog opisany w podpunkcie 5.2.4.2.1. c (Idiomy niezmodyfikowane)**

Wallace: **Caught red-handed**, eh, lad?  
**Złapałeś mnie za rękę na łakomstwie.**

---

**Uciekające kurczaki**

N: **It's raining hen!**  
Ty zobacz **kuropady!**

W przykładzie pochodzącym z filmu *Uciekające kurczaki* zastosowano żart słowny oparty na idiomie “*it's raining cats and dogs*” – „leje jak z cebra”, który został zmodyfikowany tak, aby zilustrować akcję rozgrywającą się na ekranie. W tym przypadku obraz stanowi podstawę komizmu słownego. Kurczaki uwięzione w kurniku uczą się latać, bowiem jest to ostatnia deska ratunku mająca im pomóc w ucieczce z więzienia i uniknięciu przerobienia na drobiowe paszteciki. Próby latania kończą się niepowodzeniem i mało lotne kury spadają na ziemię jedna za drugą. W polskiej wersji tłumacz wybrnął bardzo ładnie z tej sytuacji, tworząc neologizm. Efekt komiczny gry słów został zachowany, a wyrażenie dopasowano do wizji.

---

**Uciekające kurczaki**

N: Poultry in motion! **Birds of a feather flop together!**  
**Miał być szal ciał, a zaszedł zwał.**

W angielskiej wersji pojawia się zmodyfikowane przysłowie “*birds of feather flock together*” – „ciągnie swój do swego”, które zostało dopasowane do akcji rozgrywającej się na ekranie. Ponownie dialog odbywa się w trakcie nauki latania, kiedy po nieudanych próbach kury lądują jedna na drugiej, tworząc poplątany stos kurzych skrzydeł, kuprów i łap. Zdanie wypowiedziane przez szurka Nicka jest dowcipnym komentarzem do tej sceny, wykorzystującym do stworzenia efektu komicznego skojarzenia ze znanym powiedzeniem. W polskiej wersji tłumacz mógł wykorzystać polski ekwiwalent tego przysłowia, a obraz posłużyłby wtedy jako element wyjaśniający właściwe znaczenie. Wybrał jednak inne rozwiązanie, które jest również humorystyczne, ale nie zawiera dwuznaczności występującej w oryginale.

**c) Dialogi, w których obraz znajduje się w relacji sprzeczności z tekstem**

W trzeciej grupie znalazły się sytuacje, w których przekaz werbalny negowany jest za pomocą środków wizualnych.

---

### ***Rybki z ferajny***

Krewetka do rekina Lenny'ego, który będąc wegetarianinem odmówił jej pożarcia:

You're a good **person**.

*Jesteś dobrym **człowiekiem**.*

Wizja w oczywisty sposób zaprzecza słowom. Rekin nie jest człowiekiem i to zestawienie wywołuje śmiech odbiorcy.

---

### ***Epoka lodowcowa***

Maniek: Think I **saw a spark**.

*Ej, tylko się nie poparz.*

W tym dialogu ironiczną wymowę zdania wspomaga warstwa wizualna. Leniwiec Sid pociera w ulewie dwa patyki, żeby rozpalić ogień. Źródłem humoru jest żartobliwa uwaga mamuta Mańka oraz obraz, który ujednoznacznia wypowiedź i jednocześnie sprawia, iż jest ona ironiczna. Bez kontekstu wizualnego stwierdzenie to miałoby zupełnie neutralną wymowę. Polska wersja jest bardziej dosadna niż zdanie angielskie i przez to bardziej zabawna.

---

### ***Wallace i Gromit. Klątwa królika***

**There's no nonsense with Victor Quartermaine. What you see is what you get.**

*Nie ma grama fałszu w Wiktorze Q...*

Komizm tej sytuacji polega na przeciwstawieniu elementu wizualnego słowom wypowiedzianym przez bohatera. Dosłowne tłumaczenie angielskiego zdania „dostajesz, co widzisz”, przeczy temu, co dzieje się na ekranie. W momencie wypowiedzania tego zdania lord Wiktor traci swoją perukę, która została wciągnięta do królociągu skonstruowanego przez Wallace'a. Słowa te kierowane są do Lady Tottington, której Wiktor chce zaimponować i przedstawić się w jak najlepszym świetle. W polskim dialogu nie wykorzystano oryginalnego zdania, prawdopodobnie ze względów stylistycznych. Rozwiązanie wybrane przez tłumacza również bazuje na obrazie, jest dowcipne, a ponadto dostosowane zostało do stylu mówienia postaci.

---

### ***Potwory i spółka***

M: **Roz, my tender, oozing blossom you're looking fabulous today.**

*Roz, moja kwitnąca brukselio, jesteś dziś boską wiesz?* [tonem podrywacza]

**Is that a new haircut?**  
**Zrobiłaś trwałą?**  
**It's a new haircut, isn't it?**  
**No powiedz, zrobiłaś, prawda?**  
**That's got to be a new haircut.**  
**To musi być kwestia trwałości.**  
**New makeup? You've had a lift.**  
**Albo hennę, nie to lifting.**  
**You've had a tuck.**  
**Albo przeszczep.**  
**You've had something.**  
**Coś na pewno.**  
**Something has been inserted in your skin that makes you look like...**  
**Coś z twoją skórą, co sprawia, że wyglądasz jak.....**  
**Listen, I need a favor.**  
**Słuchaj, mam prośbę.**

W tym przykładzie wizja wzmacnia efekt komiczny, który powstaje dzięki zastosowaniu ironii: ślimaczycy Roz jest potworną kreaturą i bezwzględną służbistką, a jej wygląd w żaden sposób nie zmienił się na lepsze. Dobór słownictwa w polskiej wersji wskazuje na zastosowanie strategii naturalizacji. Zmiany leksykalne są subtelne, jednak wyrażenia użyte w polskim dialogu wydają się być bardziej rozpoznawalne dla polskiego odbiorcy (*henna, trwałość*). Wprowadzone zwroty brzmią lepiej w kontekście wizualnym (Roz jest ślimaczycą w średnim wieku) oraz kontekście sytuacyjnym (w polskiej wersji filmu *Potwory i spółka* pojawia się dużo odniesień do czasów PRL-u, a Roz w polskim tłumaczeniu została wykreowana na bezduszną urzędniczkę stroju socjalistycznego. Użycie słowa „trwała” zamiast „nowa fryzura” lepiej pasuje do tego wizerunku, tym bardziej, iż w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych trwałość ondulacji królowała na salo-  
nach.)

---

### ***Potwory i spółka***

Sulley: How could I be so stupid? This could destroy the company.  
*Ale dlaczego? Dlaczego ja byłem taki głupi? Przecież to może zniszczyć firmę.*  
 Mike: The company? Who cares about the company?! What about us? That thing is a killing machine!  
*Firmę? Co mnie obchodzi firma? Co z nami? **To to nas tu pozabija!***  
 Bu: [niewinnie] La-la-la-la-la-la  
 M: I bet it's just waiting for us to fall asleep and then wham! **Oh, we're easy prey, my friend... easy prey.**  
*Pewnie tylko czeka, aż zmorzy nas sen, a wtedy trach!! **Mamy przechłapane, jak Pinokio w krainie termitów!***

S: Hey, Mike, this might sound crazy but I don't think that kid's dangerous.  
*Wiesz Mike, może to dziwnie zabrzmie, ale ona chyba nie jest niebezpieczna.*

M: Really? Well, in that case, let's keep it. **I always wanted a pet that could kill me!**  
*Taaak? Nieee... No to ją przygarnijmy. Zawsze chciałem hodować małego mordercę!*

Mike: **Okay, look, I think I have a plan here. Using mainly spoons, we dig a tunnel under the city and release it into the wild.**  
*Więc słuchaj, opracowałem szczegółowy plan. Bierzemy łyżki do zupy, ryjemy tunel pod miastem i wypuszczamy draństwo w lesie.*

Sulley: **Spoons.**  
**Łyżki?**

M: **That's it, I'm out of ideas. We're closed. Hot air balloon? Too expensive.**  
**Giant slingshot? Too conspicuous. Enormous wooden horse? Too Greek!**  
*No i dobra. Nie to nie. Projekt upadł. Sterowiec? Jest zbyt kosztowny? Proca gigant? Nie ma gumy... Atrapa konia? To już było.*

Powyższe trzy przykłady również pochodzą z filmu *Potwory i spółka*. Dialogi dotyczą osoby małej Bu, która wskutek nieuwagi jednego ze straszaków przedostała się ze świata realnego do świata potworów. W tej rzeczywistości dzieci uważane są za niezwykle niebezpieczne, a ich dotyk za śmiertelny. Efekt humorystyczny osiągnięty jest dzięki zastosowaniu ironii oraz hiperboli – zarówno zagrożenie ze strony Bu jak i sposoby rozwiązania problemu proponowane przez Mike'a są wyolbrzymione i nieadekwatne do problemu. Dodatkowo, śmiechy ton głosu oraz intonacja, z jaką Mike wypowiada powyższe zdania.

We wszystkich trzech dialogach udało się odtworzyć efekt komiczny z zachowaniem znaczenia wersji oryginalnej. Żaden z nich nie zawiera elementów językowych i kulturowych, które mogłyby stanowić problem tłumaczeniowy. W pierwszym przykładzie efekt komiczny został dodatkowo wzmocniony poprzez dodanie frazy „*Mamy przechłapane jak Pinokio w krainie termitów*”. Wprowadzone do polskiej wersji porównanie to zabawa z skojarzeniami, jakie wywołuje postać Pinokia w umyśle odbiorcy. Dowcip jest prosty i oparty na znajomości bajki o drewnianym chłopczyku. Elementem humorystycznym jest opozycja: drewniana lalka i owady żywiące się drewnem. Komunikat zawarty w tym porównaniu jest jasny: drewniany chłopczyk nie ma szans na przeżycie w świecie „drewnožernych” owadów – podobnie jak Mike i Sulley w kontakcie z ludzkim dzieckiem. Wzbogacenie dialogu polskiego o to dodatkowe zdanie można uznać za przykład zastosowania techniki kompensacji, aczkolwiek niemożliwe jest precyzyjne określenie miejsca, gdzie powstała strata. Bardziej prawdopodobne jest jednak,

iż zdanie to zostało dodane do polskiego dialogu nie po to, aby zrekompensować straty powstałe w innym miejscu, ale aby spełnić postulat atrakcyjności polskiego dubbingu, o którym była mowa w podpunkcie 5.2.2. Wprowadzono również dwa elementy charakterystyczne dla polskiego języka potocznego: „przechlapane” i „draństwo”, które można potraktować jako oznakę zastosowania strategii naturalizacji. Tym bardziej, że w dialogach angielskich bohaterowie mówią językiem standardowym.

Tych kilka zamieszczonych powyżej przykładów pokazuje, iż w przypadku komizmu opisanego za pomocą języka i opartego na ironii, problemy translatorskie z reguły nie występują. Rzadko pojawiają się w takich sytuacjach elementy kulturowe, a komizm nie jest w pełni uzależniony od języka.

#### ***d) Dialogi, w których do stworzenia efektu komicznego w tłumaczeniu wykorzystano elementy wizualne***

W ostatniej, czwartej grupie, znalazły się dialogi, w których w polskiej wersji stworzono dwuznaczność dzięki zastosowaniu wyrażenia eksploatującego warstwę wizualną. Przy czym w niektórych przypadkach w wersji angielskiej nie występuje gra słów.

---

#### ***Potwory i spółka***

Mike mówi do Sulleya, po tym jak Sulley zostawił go w Nepalu w lodowej jaskini Człowieka Śniegu i wrócił do świata potworów, aby ratować małą Bu z łap Randalla:

**But you shouldn't have left me out there.  
Jak mogłeś mnie tak zostawić na lodzie?**

Polskie tłumaczenie zawiera idiom „zostawić kogoś na lodzie” – „opuścić kogoś w trudnej sytuacji”, który nie występuje w wersji angielskiej. Tłumacz polskich dialogów wykorzystał scenerię i połączył ją z idiomatycznym wyrażeniem, które doskonale pasuje do sytuacji. W rezultacie w polskim dialogu pojawia się dowcipna dwuznaczność oparta zarówno na komunikacie werbalnym jak i wizualnym, nieobecna w oryginale. Zabieg ten ma na celu uatrakcyjnienie polskiej wersji i zrekompensowanie strat powstałych w innych miejscach. Możliwe jest również, iż tłumacz wybrał tę wersję, działając nieświadomie i nie kierując się żadnymi szczególnymi przesłankami, a rozwiązanie nasunęło się automatycznie. W tłumaczeniu dialogu widoczna jest strategia naturalizacji, bowiem wyrażenie angielskie zostało przetłumaczone za pomocą polskiego idiomu (ang. odpowiednik “*leave somebody out in the cold*”).



---

### **Wallace i Gromit. Klątwa królika**

Totty: Can't we at **least shake hands**? Part as friends?  
**Może podamy sobie chociaż dłonie na znak przyjaźni?**  
Wallace: **It's not very convenient** at the moment.  
**To nie bardzo mi na rękę w tej chwili.**

Totty kieruje te słowa do Wallace'a, który w trakcie rozmowy przemienia się w królikołaka. Widzimy jak powoli rosną mu ogromne uszy, a ręce zamieniają się w królicze łapy. Ten element wizualny w zestawieniu z propozycją podania sobie dłoni, która jest w takiej sytuacji niemożliwa do przyjęcia, kreują efekt komiczny. Wyrażenie "*it's not very convenient*" znaczy dokładnie „*to nie jest mi na rękę*” i tutaj tłumacz polskich dialogów znalazł się w bardzo dogodnej sytuacji. Bez szczególnych poszukiwań mógł wykorzystać wyrażenie idiomatyczne, które dodatkowo bardzo zgrabnie nawiązuje do rozgrywającej się sceny. Angielskie zdanie nie jest powiązane z obrazem, (choć to nawiązanie znajduje się w zdaniu poprzednim) i dlatego polskie tłumaczenie można uznać za wersję wzbogaconą.

---

### **Madagaskar**

We're all **in crates**.  
**Przyskrzynili nas.**

Po nieudanej próbie ratowania przyjaciela, który poczuł zew wolności i uciekł z zoo, zwierzaki zostały złapane na Dworcu Centralnym w Nowym Jorku i wysłane statkiem do rezerwatu w Afryce. Zwierzęta budzą się na statku zamknięte w skrzyniach. W polskim dialogu wykorzystano element wizualny i dzięki temu, iż wyrazy „*skrzynia*” i „*przyskrzynić*” brzmią podobnie, a synonimem drugiego z nich jest zamknięcie lub aresztowanie, można było wykreować dwuznaczność niepojawiającą się w oryginale. Ponownie ze względu na to, iż użyto wyrażeń typowych dla języka polskiego, rozwiązanie to jest przykładem zastosowania strategii naturalizacji.

---

### **Szeregowiec Dolot**

Niemiecki jastrząb: How important do you think you are?  
*Zdaje ci się, że jesteś taki ważny?*  
Gołąb: VIP. Very important pigeon!  
**Zdaje mi się! Jestem bardzo... potrzebny... gołąb!**  
Jastrząb: **Very impudent pigeon!**  
**Chyba zapluty gołąb!** [ściera plwocinę z oka]

W tym przykładzie w polskiej wersji nie ma gry słów, która występuje w dialogu angielskim, gdzie skrót znany również polskim odbiorcom VIP – “*very important person*” został wykorzystany do stworzenia gry językowej. Angielski VIP „przerobiono” na “*very important pigeon*” i następnie na “*very impudent pigeon*” – „*bardzo bezczelny gołąb*”. W polskim dubbingu nie udało się stworzyć gry językowej z zachowaniem tego samego elementu. Skrót VIP (w angielskiej wersji literowany “vi-aj-pi”) zastąpiono innym zdaniem, które musiało być w tym miejscu dodane, aby nie zostawiać pustego miejsca, kiedy gołąb w angielskiej wersji otwiera dziób („*zdaje mi się!*”). W polskim dialogu wprowadzono natomiast nowy element komiczny odnoszący się do tego, co widać na ekranie: plującego z emocji gołębia, pomimo iż w oryginale nie ma odniesienia do plucia. W tym przypadku widoczna jest strategia neutralizacji, bowiem skrót VIP, funkcjonujący również w języku polskim i będący zapożyczeniem z języka angielskiego, został z polskiego tekstu wyeliminowany i zastąpiony innym wyrażeniem bazującym na elemencie wizualnym.

---

### **Dżungla**

Lew Sebastian do wiewiórki Benka, który wrywa dziecku cukierka i odrzucony przez pokrzywdzonego ląduje w dziurce nosa lwa:

Benny, stealing candy from a baby?

*Sie masz! Jak miło, że **wpadłeś** Benek.*

Koala Bazyl, który zeskakuje z gałęzi i ląduje okrakiem na płocie:

Here I come! Who put that bar here?

*Uwaga przybywam! **No i kulą w płot!***

Komentator na zawodach zółtvingu, komentując działania drużyny Sebastiana, której zawodnicy lądują jeden na drugim w wyniku nieszczęśliwego upadku jednego z jej członków:

What's up with Samson's team tonight? Brutal!

*Jak widzimy drużyna Sebastiana **trzyma się w kupie!***

Jeden z krokodyli, które prowadzą grupę bohaterów kanałami pod miastem do zatoki, gdzie mają wsiąść na statek do Afryki:

I'm gonna say it looks like you and your crew here are a little far from your borough! Far from your borough! I love it!

*Szeroki wybór mięs: **lwina, żyrafina, wężyca i jakaś taka golonka w fu-trze. Niezły pasztet. A to dobre!***

W powyższych czterech przykładach oryginalne dialogi zostały całkowicie zmienione. Polskie tłumaczenie wykorzystuje element wizualny w znacznie większym stopniu niż wersja angielska. Dzięki powiązaniu konwersacji z obrazem możliwe było stworzenie dwuznaczności, która kreuje wartość komiczną. W ten sposób humor polskiej wersji został wzmocniony.

---

### **Rybki z ferajny**

Oskar: From now on, any shark tries to bother this reef, **it's his funeral.**  
*Następny rekin, który odważy się zadrzeć z prawem, **niech odkłada na wieniec.***

W tym przypadku trudniej określić, jaka strategia tłumaczeniowa została zastosowana, ponieważ w dialogach nie pojawiają się elementy kulturowe. Kluczowym czynnikiem jest tutaj połączenie obrazu z warstwą werbalną, zarówno w angielskiej jak i polskiej wersji. Oskar wypowiada swoją groźbę pod adresem rekinów i zaraz potem następuje przejście do sceny pogrzebu Frankiego. Pierwsze ujęcie to wieniec pogrzebowy, a właściwie koło ratunkowe z napisem "M.S. Titanic R.M.", które za taki wieniec może służyć. W angielskim dialogu połączenie wizji ze słowem zrealizowane jest za pomocą nawiązania do pogrzebu, w polskim funkcję tę spełnia ów wieniec – koło ratunkowe. Pomimo, iż oba elementy jasno nawiązują do tekstu dialogu, polska wersja wydaje się eksploatować obraz w znacznie większym stopniu. Wieniec pogrzebowy, o którym mowa, jest pierwszą rzeczą, jaką odbiorca widzi w kolejnej scenie.

Podsumowując przypadki przedstawione powyżej można stwierdzić, że priorytetowe znaczenie w ich przekładzie miało zachowanie związków pomiędzy obrazem i tekstem. Tłumacze poszukiwali takich rozwiązań, które umożliwiały dopasowanie warstwy werbalnej do akcji rozgrywającej się na ekranie i jednocześnie pozwalały na odtworzenie komizmu tłumaczonych dialogów. Starano się również ocalić sens oryginalnych wypowiedzi, chociaż ze względu na priorytet warstwy wizualnej nie zawsze możliwe było zachowanie ich znaczenia.

#### **5.2.3. Humor zawarty w modelu świata opisany za pomocą języka**

Ten rodzaj komizmu, jak powiedziano powyżej, obejmuje komizm sytuacyjny oraz komizm postaci, który jest opisany za pomocą języka. Język pośredniczy jedynie w opisywaniu efektów humorystycznych, nie jest natomiast narzędziem służącym do wzbudzania śmiechu.

Na płaszczyźnie językowej humor może być całkowicie niezależny od obrazu, jednak często zdarza się tak, że obraz spełnia funkcję wspomagającą w stosunku do tekstu. Przykładem takiej sytuacji jest żart w filmie *Potwory i spółka* opowiedziany przez Needlemana i Smittiego (alias Gamoń I i Gamoń II), gdzie wygląd opowiadającego wzmacnia wymowę i treść opowiedzianego żartu. W przytaczanym przykładzie, Needleman/Gamoń I relacjonuje sprzeczkę. Sposób opowiadania oraz dobór wyrażen sugerują, iż kłótnia miała miejsce pomiędzy bohaterem a jego dziewczyną lub żoną. Takie wnioski nasuwają się automatycznie, tym bardziej, że Gamoń wygląda na osobnika w odpowiednim wieku do opuszczenia gniazda rodzinnego i zało-

żenia własnej rodziny lub przynajmniej posiadania partnerki. Elementem zaskakującym i humorystycznym jest ujawnienie, że chodzi o matkę opowiadającego. Dodatkowo śmiech wzbudza specyficzne brzmienie głosu bohatera dowcipu. Wygląd Gamonia dopełnia ostatecznie efekt komiczny – nasz bohater mówi i wygląda na dorosłego „ciamajdę” i nieudacznika.

Needleman:

*So I said,*

**„If you talk to me  
like that again,  
we’re through!”**

Smitty: *“What’d she say?”*

N: **“You know my mom.**

**She sent me to my room.”**

Gamoń I:

*A ja na to:*

**„Jeszcze raz mnie tak powiesz i  
odchodzę!”**

Gamoń II: *„A ona coo?”*

Gamoń I: **„Jak to matka. Zabrała  
mi kieszonkowe.”**

Mimo, że w polskiej wersji zmieniono treść puenty, to najważniejszy element będący podstawą żartu (opozycja partnerka – matka) został zachowany. Zmiana treści nie jest jednak, jak można by przypuszczać, podyktowana koniecznością synchronizacji z ruchem ust, bowiem w momencie wypowiedzania końcowego zdania Gamoń nie jest widoczny na ekranie. Znaczenie zostało zmodyfikowane, lecz efekt humorystyczny oryginału udało się zachować.

Scen, w których komizm postaci i sytuacji opisany jest za pomocą języka, występuje w analizowanym materiale znacznie więcej. Do tej kategorii można także zaliczyć dialogi, które opisano w punkcie 5.2.2.c niniejszego rozdziału.

#### **5.2.4. Humor językowy – komizm wynikający z tworzywa językowego**

Czwarta kategoria obejmuje takie dialogi, w których uzyskanie komizmu jest wynikiem zastosowanych środków językowych. W analizowanym materiale wyróżniono następujące sposoby tworzenia efektów komicznych:

1. Gra językowa oparta na homonimii, homofonii, polisemii, paronomii, powtórzeniach, rymie i rytmie.
2. Idiomy.
3. Powiedzenia i przysłowia.
4. Neologizmy.

Precyzyjne określenie elementów tworzących efekt komiczny jest w niektórych przypadkach problematyczne, bowiem humor jest często rezultatem zastosowania kilku wzajemnie się dopełniających środków. Dlatego też w analizie materiału filmowego skoncentrowano się przede wszystkim na omówieniu strategii translatorskich stosowanych w przekładzie elementów komizmu.

#### 5.2.4.1. Gra językowa

Gra językowa<sup>363</sup> oraz komizm z niej wynikający są ściśle powiązane z formą, znaczeniem oraz brzmieniem słów danego języka źródłowego. Wśród rodzajów gry językowej można wyróżnić zabawy słowne oparte na: homonimii, homofonii, paronimii, polisemii, powtórzeniach, rymie oraz rytmie.

Przekład gry językowej sprawia z reguły tłumaczom sporo kłopotów, bowiem język docelowy najczęściej nie oferuje podobnych środków leksykalnych, które pozwalałyby na zachowanie wieloznaczności i humoru oryginału<sup>364</sup>.

Dodatkowe trudności powstają, jeśli w tekście oryginalnym występują elementy kulturowe, które nie mają swoich odpowiedników w kulturze języka docelowego.

Delia Chiaro stwierdza, iż przekład humoru werbalnego (VEH – *Verbally Expressed Humour* – humor wyrażany werbalnie), który z zasady przysparza tłumaczom sporo problemów, jest w tekstach audiowizualnych szczególnie wymagającym i kunsztownym zadaniem. Tłumacz musi uporać się ze „zwykłymi” trudnościami translatorskimi, cały czas mając na uwadze inne kanały transmisyjne, które mogą uczestniczyć w tworzeniu efektu komicznego. Obecność warstwy wizualnej, która znajduje się poza obszarem ingerencji tłumacza, zwielokrotnia trudności z zachowaniem i przekazaniem efektów komicznych w tekście docelowym. Zdaniem Chiaro, w przypadku, kiedy humor językowy jest niezależny od obrazu, trudności z transferem komizmu nie różnią się od sytuacji, kiedy tłumacz pracuje tylko z tekstem w formie pisemnej lub ustnej, ponieważ różnice językowe i kulturowe nie są, tak jak w tekstach audiowizualnych, zilustrowane za pomocą obrazu. W filmie zależność przekazu werbalnego od komunikatu wizualnego intensyfikuje złożoność, którą charakteryzuje się transfer komizmu w ogóle<sup>365</sup>.

W przekładzie gry językowej tłumacz musi określić priorytety, bowiem nie zawsze możliwe jest jednoczesne zachowanie sensu dialogu i komizmu wynikającego z manipulacji językiem oraz powiązań zachodzących pomiędzy obrazem i tekstem. W tłumaczeniu filmów animowanych, które w większości przypadków są filmami komediowymi, z reguły pierwszoplanowe znaczenie ma zachowanie komizmu wersji oryginalnej w jak najpełniejszym wymiarze. Zabalbeascoa analizując zagadnienie priorytetów i

---

<sup>363</sup> Bardzo szczegółowe omówienie problematyki gry językowej w przekładzie zawiera rozprawa Thorstena Schrötera pt. *Shun the Pun, Rescue the Rhyme? The Dubbing and Subtitling of Language-Play in Film...*, z dnia 03.01.2007 r.

<sup>364</sup> Por. K. Hejwowski: *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu...*, s. 106.

<sup>365</sup> Zob. D. Chiaro: *Verbally Expressed Humour on Screen: Reflections on Translation and Reception...*, z dnia 02.12.2007 r.

ograniczeń w dubbingu telewizyjnych komedii sytuacyjnych, wyraża podobną opinię. Zdaniem hiszpańskiego badacza, w dubbingu programów komediowych należy dążyć do osiągnięcia efektu komicznego ekwiwalentnego do tego zamierzonego przez twórców oryginału. Oznacza to, że odtworzenie komizmu dialogów jest celem nadrzędnym w stosunku do wymogu wierności tłumaczenia i zachowania znaczenia oryginalnych dialogów<sup>366</sup>.

Teoretycznie tłumacz może zignorować kłopotliwy fragment, ale takie rozwiązanie przyczyniłoby się do wyeliminowania efektów humorystycznych i w konsekwencji zubożenia przekładu. W praktyce musi wybierać pomiędzy ocaleniem efektu komicznego lub zachowaniem sensu oryginalnego dialogu. Decydując się na zachowanie komizmu wersji oryginalnej, musi liczyć się z koniecznością zmiany sensu wypowiedzi. Z kolei wierne przeniesienie sensu wiąże się z koniecznością zrezygnowania z zabawy językowej i utratą części komizmu. Oczywiście, istnieją również rozwiązania pośrednie, które pozwalają na przynajmniej częściowe ocalenie oryginalnego znaczenia i efektu komicznego.

Tłumacz ma zatem zasadniczo trzy możliwości:

1. Zastąpienie źródłowej gry językowej grą słów języka docelowego. Czasami możliwe jest dokładne odtworzenie dwuznaczności oryginału. W wielu przypadkach z braku odpowiednich środków językowych gra słów musi zostać zmieniona i dostosowana do zasobów języka polskiego. Wtedy mamy do czynienia z rozwiązaniem, które Tomasziewicz nazywa adaptacją<sup>367</sup>, sugeruje je także Hejwowski<sup>368</sup>. Zastąpienie gry językowej oryginału nowym dowcipem w języku polskim, wymyślonym przez tłumacza, pozwala na możliwie najpełniejsze zachowanie humoru wersji angielskiej, nawet jeśli wybrane rozwiązanie odbiega od oryginału i wiąże się ze zmianą znaczenia dialogów lub utratą części sensu oraz konotacji.
2. Znalezienie podobnego wyrażenia, które, jeśli pozwalają na to środki językowe oraz kontekst wizualny dialogu, tylko w pewnym stopniu umożliwia odtworzenie dwuznaczności oryginału. W tym przypadku możliwa jest zmiana znaczenia oraz częściowa utrata konotacji oryginału lub częściowe zubożenie efektu komicznego.
3. Dosłowne przełożenie gry językowej, co bardzo często wiąże się z rezygnacją z wieloznaczności i gry językowej oraz utraceniem komizmu oryginalnego dialogu.

Jako jeszcze jeden „zabieg translatorski” Tomasziewicz wymienia kompensację, kiedy tłumacz nadrabia niemożność zachowania komizmu

---

<sup>366</sup> Por. P. Zabalbeascoa: *Translating Jokes for Dubbed Television Situation Comedies...*, s. 244-247.

<sup>367</sup> Zob. T. Tomasziewicz: *Przekład audiowizualny...*, s. 185.

<sup>368</sup> Zob. K. Hejwowski: *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu...*, s. 108.

dialogów w jednym miejscu, dodając i tworząc efekty humorystyczne w innym momencie, nawet jeśli nie było ich w oryginale. W przypadku transferu humoru kompensacja stosowana jest po to, aby utrzymać efekt stylistyczny tłumaczenia na podobnym poziomie jak w filmie anglojęzycznym. Innymi słowy, celem jest przetłumaczenie filmu tak, aby był równie śmieszny jak oryginał (a często nawet śmieszniejszy). Z tego względu, w kontekście dubbingu filmowego, kompensacja nie jest techniką tłumaczeniową stosowaną do rozwiązywania konkretnych problemów z transferem sytuacji komicznych, ale zabiegiem, który należy rozpatrywać w szerszej perspektywie, jako strategię służącą zachowaniu oryginalnej konwencji filmu i intencji autorów.

Delabastita wśród technik translatorskich stosowanych w tłumaczeniu gry słów wymienia między innymi następujące rozwiązania:

1. **gra słów – gra słów** (gra słów języka źródłowego zastąpiona jest grą słów w języku docelowym, w tekście translatu gra słów jest zachowana, ale może mieć takie samo lub zupełnie inne znaczenie, stopień komiczności dialogu oraz elementy z których wynika, mogą także ulec zmianie);
2. **gra słów – brak gry słów** (gra słów przetłumaczona jest za pomocą zdania lub wyrażenia, które zachowuje przynajmniej jedno lub czasami dwa znaczenia oryginalnego wyrażenia; w tłumaczeniu przeważnie dochodzi do utraty dwuznaczności oryginału i części efektu komicznego, często zmienione jest również znaczenie);
3. **gra słów – środki stylistyczne** (gra słów zastąpiona jest innym wyrazem wykorzystującym różne środki stylistyczne (aliteracja, rym, powtórzenie, ironia), co pozwala na częściową kompensację „nieprzekładalnej” gry słów i utraconego efektu komicznego; ten zabieg często skutkuje utratą dwuznaczności oryginału oraz uzyskaniem innego efektu stylistycznego i humorystycznego);
4. **gra słów – zero** (cały fragment wraz z grą słów zostaje opuszczony);
5. **wyrażenie – gra słów** (jest to rozwiązanie należące do technik kompensacyjnych, bowiem wyrażenie z tekstu źródłowego, które nie jest grą słów, zamienione jest w tekście docelowym na grę słów);
6. **zero – gra słów** (ponownie jest to technika kompensacji, bowiem w miejscu, gdzie w tekście źródłowym nie występuje gra słów, w tekście docelowym zostaje ona celowo wprowadzona);
7. **techniki edytorskie** (przypisy, objaśnienia, komentarze tłumacza)<sup>369</sup>.

---

<sup>369</sup> Więcej zob. D. Delabastita: *Focus on the pun: wordplay as a special problem in translation studies...*, s. 223-243; D. Delabastita: *Introduction. The Translator: Studies in Intercultural Communication 2:2* (special issue: *Wordplay and Translation*) 1996, s. 127-139.

Niektóre techniki zaproponowane przez Delabastitę mogą być stosowane w dubbingu tylko z pewnymi zastrzeżeniami. Opuszczenie całego fragmentu zawierającego grę językową jest w dubbingu możliwe tylko wtedy, gdy postać mówi spoza ekranu, odwrócona jest do widza tyłem lub gdy usta mówiącego są niewidoczne. W innym przypadku taki zabieg równałby się stworzeniu luki w warstwie akustycznej wersji docelowej. Podobnie rzecz ma się w przypadku techniki opisanej w punkcie 6. Zastosowanie tego wariantu jest możliwe tylko wtedy, kiedy usta mówiącego nie są widoczne. Niemożliwe jest natomiast użycie technik edytorskich w postaci komentarzy tłumacza lub objaśnień w formie przypisów, ponieważ nie pozwala na to forma tłumaczenia.

W momentach, kiedy humor werbalny uzależniony jest od elementu wizualnego, tłumacz ma jeszcze mniej opcji do wykorzystania. „Pozbycie się problemu” przez opuszczenie nieprzekładalnego dowcipu jest niemożliwe, podobnie jak zastosowanie jakiegokolwiek innej gry słów wymyślonej przez tłumacza. Jedynym wyjściem jest poszukiwanie takiego rozwiązania, które umożliwi dopasowanie dialogu do wizji oraz przynajmniej częściowe zachowanie oryginalnego humoru.

Poniżej przedstawiono omówienie najciekawszych przykładów sytuacji komicznych, gdzie humor oparty jest na grze słownej.

---

### ***Potwory i spółka***

Człowiek Śniegu:

"**Abominable**"! Can you believe that? Do I look **abominable** to you?

*I ja mam **straszyć**? Nie, no dobre. **Czy ja mam do tego warunki?***

Why can't they call me the **adorable snowman** or...

*A dlaczego na przykład, nie mogę być **artystą**?*

Or the **agreeable snowman**, for crying out loud?

*Albo tym, no, **kominiarzem**, czy cokolwiek?*

[*Abominable Snowman* – człowiek śniegu, yeti; *abominable* – odrażający, obrzydliwy]

W tym dialogu podstawą gry słownej jest zamiana przymiotnika *abominable* na inny przymiotnik o podobnej konstrukcji (z przyrostkiem *-able*) i rozpoczynający się na samogłoskę „a”, który jest właściwie jego antonimem. Tłumacz polskich dialogów nie miał do dyspozycji tych samych środków leksykalnych i zastosował inne rozwiązanie. *Abominable Snowman*, podobnie jak Mike i Sulley, pracował w firmie *Potwory i spółka* jako „straszak” i został zesłany do Nepalu za karę. Zastosowanie nazw zawodów nawiązuje do funkcji, którą Yeti wykonywał w firmie i ma na celu stworzenie efektu komicznego poprzez przeciwstawienie innych zawodów profesji straszaka.



Podobny przykład pojawia się w filmie *Szeregowiec Dolot*. W tym przypadku chodzi o znalezienie wyrazów, które zaczynają się na tę samą literę, a ostatni z nich przekazuje sens określenia zastosowanego w angielskiej wersji.

---

### ***Szeregowiec Dolot***

Komandor Śmigły: **You're Squad F.** You know what that means?

**Jesteście pluton J.** *Wiecie, co to znaczy?*

Gołębie: Squad **fantastic!**

**Jot jak juhu!**

I've got it! Squad **formidable!**

**Jot jak junacy,**

**Philosophical!**

**Jot jak jidiota!**

No, it means you are the **fliers of the future.**

*Niee, pluton jot, bo jesteście lotnikami jutra.*

Tłumacz musiał rozpocząć poszukiwania odpowiednich środków leksykalnych od przetłumaczenia wyrażenia: *"fliers of the future"*, które stanowi podstawę całej gry językowej. Decydując się na określenie „*jesteście lotnikami jutra*” dopasował do niego pozostałe wyrazy, które również zaczynają się na literę „j”. W ten sposób polska wersja dostosowana została do konwencji dialogu oryginalnego, gdzie dowcip polega na wymienianiu nazw plutonu zaczynających się na literę „f”. Znaczenie oryginalnego dialogu zostało zmienione, ale efekt komiczny i sens zostały zachowane.

---

### ***Rybki z ferajny***

Frankie: Mom's not here.

**Mamę zapuszkowali.**

W polskiej wersji żart słowny oparty jest na słowie „*zapuszkować*” – „*wsadzić do więzienia*” lub „*wsadzić do puszki*”. „*Puszka*” jest synonimem aresztu i stąd dwuznaczność tego wyrażenia. W dalszej części filmu okazuje się, że rodzina rekinów to mafia, więc rzeczywiście mama rekinów mogła trafić za kratki. W oryginale jednak nie pojawia się żart słowny, a więc efekt komiczny został stworzony w procesie tłumaczenia. Wyrażenie „*zapuszkować*” jest synonimem frazy „*wsadzić kogoś do więzienia*”, które przy okazji „*rybnej tematyki*” filmu stanowi podstawę gry językowej w polskim dialogu. Na tym przykładzie widać, iż w stosunku do tekstu oryginalnego zastosowano strategię naturalizacji, bowiem do stworzenia efektu komicznego wykorzystano polski element językowy. Jednocześnie zastosowane rozwiązanie można uznać za przykład techniki kompensacji, jako że w polskiej wersji dodano akcent humorystyczny.

---

### ***Rybki z ferajny***

Oskar i Lenny:

**You dig, dog?**

**Kumasz czaczę?**

**Dig. Dog.**

**Jasne taak.**

**Dog dig. Dig dog.**

**Cza cza cza cza.**

**Yeah, yo diggy dog.**

**Raz dwa cza cza.**

It was like an Oscar-splasion.

***Oskarowa-kreacja.***

W pierwszym przypadku, humor wymiany zdań pomiędzy Lennym i Oskarem polega na wielokrotnym powtórzeniu i zabawie z wyrażeniem „*you dig, dog?*”. Jest to zwrot pochodzący ze slangu amerykańskiego i można go przełożyć na język standardowy jako: „*rozumiesz, przyjacielu?*” W slangu amerykańskim frazy „*What’s up, dog?*” lub „*He’s my dog.*” niekoniecznie mają znaczenie pejoratywne. W polskim slangu odpowiednikiem byłoby wyrażenie: „*kumasz, bracie?*” lub „*kumasz, ziom?*” Wybierając tę wersję, tłumacz mógł spróbować odtworzyć komizm dialogu za pomocą słowa „kumasz” i powtórzenia onomatopei „kum, kum”.

Wybrane rozwiązanie jest przejawem zastosowania strategii neutralizacji, bowiem slangowe wyrażenie typowe dla języka amerykańskiego zastąpiło zwrotem neutralnym i uniwersalnym kulturowo. W ten sposób zamieniono również nieformalny rejestr języka na język standardowy.

Drugi przykład został umieszczony w tej kategorii, bowiem w polskiej wersji pojawia się gra słów, bazująca na imieniu głównego bohatera i polskiej nazwie nagród przyznawanych przez Amerykańską Akademię Filmową. *Oskarowa-kreacja* to odegranie roli filmowej zasługującej na przyznanie nagrody AAF zwanej potocznie Oskarem. Inaczej mówiąc, to spektakularny i wyjątkowy występ, a tak właśnie można określić wyczyn Oskara, który będąc małą rybką, pokonał w pojedynkę żarłocznego rekina. (W rzeczywistości Oskar nie zjadł rekina, który został zabity przez spadającą kotwicę. Sprytny i żądny luksusów Oskar wykorzystał ten zbieg okoliczności oraz brak świadków zdarzenia i przypisał sobie całą zasługę). W polskim dialogu tłumacz zręcznie wykorzystał zbieżność imienia głównego bohatera i potocznej nazwy nagród filmowych. Efekt okazał się zabawniejszy niż w oryginale. Zastosowana technika jest przejawem strategii naturalizacji, bowiem oryginalna gra słów została zastąpiona typowo polskim wyrażeniem. (Oscar – jako potoczna nazwa nagród AAF – funkcjonuje również w języku angielskim, ale w tym przykładzie użyto wyrażenia złożonego, które jest charakterystyczne dla języka polskiego.)

---

### **Rybki z ferajny**

Don Lino i Sykes:

DL: What does that mean? I bring you in here, look you in the eye, tell you what's what, and what...?

*A co to ma niby znaczyć? To ja cię do siebie zapraszam, patrzę prosto w oczy, mówię ci co i jak, i co?*

S: What?

*Co?*

DL: What's what?

*Co co?*

S: What-what nothing. You said "what?" first.

*Co? Nic. To pan powiedział „co?”.*

DL: I didn't say "what?" first. I asked you what.

*Ja nie powiedziałem co, tylko zapytałem „co?”.*

S: You said "and then what?" and I said "what?".

*Nie, powiedział pan „co”, a wtedy ja „co?”.*

DL: No, I said what, what? like what what?

*Nie powiedziałem co, co w sensie co „co?”.*

S: You said "what?" first.

*To znaczy, że pan zaczął.*

D: Now you're making fun of me?!

*Jaja sobie ze mnie robisz?*

Humor dialogu pomiędzy Sykesem i Don Lino wynika z wielokrotnego powtórzenia słowa "what". Sytuacja ta nie przysporzyła tłumaczowi zbyt wielu trudności i została przetłumaczona dosłownie. Zachowanie efektu komicznego było również prostym zadaniem, ponieważ humor dialogu nie jest uzależniony od obrazu i nie wykorzystuje środków językowych, które nie miałyby swoich odpowiedników w języku polskim.

Jednak część skojarzeń składających się na całokształt efektu komicznego tej wymiany zdań została w polskiej wersji utracona. Dla odbiorcy anglojęzycznego dodatkowymi elementami humorystycznymi są głosy aktorów oraz ich zawodowe kariery. W oryginale Sykes i Don Lino mówią głosami Martina Scorsese i Roberta de Niro. Już sam specyficzny sposób mówienia i akcent de Niro nasuwa skojarzenia z filmami gangsterskimi i włoską mafią, których aktor ma niemało w swoim dorobku (m.in. *Wściekły byk*, *Chłopcy z ferajny*, *Kasyno* Martina Scorsese oraz *Ojciec Chrzestny* w reżyserii Francisa Forda Coppoli). Fakt, iż obaj artyści występują w jednym filmie, jest komiczny sam w sobie i nasuwa skojarzenia z ich dorobkiem filmowym. Polski odbiorca nie słyszy oryginalnych głosów i w konsekwencji spora część informacji, które wzmacniają efekt humorystyczny, jest dla niego niedostępna.

---

### ***Rybki z ferajny***

O: Oh! Hey! Sykes?

*Hej, hej hej, kogo ja widzę?*

S: **Hey, there he is. My brotha, my player, the Sharkslayer.**

***Uśmiech słońca, rekinów pogromca.***

W tej scenie gra językowa oparta jest na rymie. W polskim dubbingu tłumacz zastosował tę samą technikę, ale treść zdania została zmieniona. Aby zachować ten sam efekt w polskiej wersji, tłumacz musiał znaleźć rym do nowego przezwiska Oskara, okrzykniętego (w wersji polskiej) pogromcą rekinów. Rezultat jest równie dobry jak w oryginale, rym został zachowany, a zdanie ma wydzźwięk humorystyczny.

Inne przypadki gry językowej wykorzystującej rymy zamieszczono poniżej:

---

### ***Rybki z ferajny***

Oskar: **Any shark try to mess around in Oscar town is goin' down.**

*Jeśli jakiś rekin zacznie podskakiwać w moim mieście, to już po nim!*

[W oryginale rym i rytm, w polskiej wersji nie zachowane.]

**Snuggly, buggly, wuggly.**

***Karaluchy pod poduchy, a szczypawki...***

---

### ***Uciekające kurczaki***

Rocky: **Sleep tight, angel face. The Rock's on the case.**

***Śpij słodko aniele i nie myśl za wiele.***

[W polskiej wersji zmieniono znaczenie zdania, ponieważ tłumaczenie dosłowne uniemożliwiłoby zachowanie rymu: „Rocky zajmuje się tą sprawą”.]

---

### ***Madagaskar***

Alex: **I feel like a mile-high pastrami on rye, on the fly from the deli in the sky!**

***Normalnie kraj, że raj, jak masz stek to daj, poza tym ajwaj, jednym słowem pełen haj.***

Zebra Marty: Alex! Do not interrupt me when I'm daydreaming. **If a zebra's in the zone, leave him alone.**

***Nie mogłeś poczekać, aż przestanę marzyć? Nie musisz się spieszyć, ja nie przejdę dla pieszych!***

---

### **Roboty**

Hania: By the way, the name's **Piper**. Rhymes with "**viper**."

Nazywam się **Hania**. Rymuje się z **pirania**.

---

### **Wallace i Gromit. Klątwa królika**

**Good night. Sleep tight. And don't let the bed bugs bite.**

**Karaluchy pod poduchy, a szczypawy do zabawy. Dobranoc, pchły na noc.**

Jak wynika z powyższych dialogów, w przypadku gry językowej opartej na rymach w polskim dubbingu z reguły starano się uzyskać podobną stylistykę. Tylko w jednym z wymienionych przypadków tłumacz zrezygnował całkowicie z zachowania rymu. W pozostałych, z mniejszym (*Roboty*: Hania – pirania) lub większym powodzeniem, udało się stworzyć polską wersję za pomocą tej samej techniki. Rymy oryginalne zastępowano rymami w języku polskim, jednak wiązało się to z koniecznością modyfikacji oryginalnych wypowiedzi. Okazuje się, że najlepsze rozwiązania to takie, gdzie tłumacz zrezygnował z zachowania oryginalnego znaczenia dialogu i wybrał nawet dość odległe rozwiązanie, pozwalające na zastosowanie rymu w języku polskim. W dwóch, zresztą podobnych przypadkach, zastosowano polskie powiedzenie (*karaluchy pod poduchy*), które jest odpowiednikiem angielskiej rymowanki (*Good night. Sleep tight*) i bardzo podobnym wyrażeniem do "*snuggly, buggy, wuggly*".

W tłumaczeniu tego typu gry językowej dominuje strategia naturalizacji, bowiem dążąc do zachowania stylistyki oryginalnych wypowiedzi, tłumacz zmuszony był zmodyfikować lub całkowicie zmienić ich znaczenie, używając środków dostępnych w języku polskim. Zastosowanie takich rozwiązań pozwoliło na stworzenie podobnego efektu, ale nie miało większego znaczenia dla fabuły i rozwoju akcji.

Najwięcej przykładów błyskotliwej gry językowej, często wspomaganej przez obraz i wykorzystującej specyficzną idiomatykę języka angielskiego, pojawia się w filmach brytyjskiego reżysera Nicka Parka: *Wallace i Gromit. Klątwa królika* i *Uciekające kurczaki*. Część z nich umieszczono w kategorii gry językowej, pozostałe znajdują się w omawianej nieco później kategorii sytuacji komicznych bazujących na idiomach oraz w podrozdziale poświęconym omówieniu humoru słownego uzależnionego od obrazu.

---

### **Wallace i Gromit. Klątwa królika**

PC MacIntosh: Know what. I'll tell ya. If you ask me this was **arson**.

Do tego czasem mogą jak teraz,... nawiedzić... nas... **po..wodzie**.

A man: **Arson**.

**Po...wodzie?**

PCM: Yeah. **Someone arsin' around.**  
**Tak, po...wodzie.... ognistej rozrabiał ktoś.**

W dialogu oryginalnym występuje gra słów oparta na skojarzeniu słowa "arson" – „podpalenie” i "arse" – wulgarnym określeniu tylnej części ciała (pol. *dupa*). Wykorzystano również idiom "arsing around", który oznacza bycie leniwym, próżnowanie. W polskim dubbingu tłumacz spróbował odtworzyć grę słów, ale z wykorzystaniem innych środków. Po pierwsze, w języku polskim nie istnieją jednostki o podobnym znaczeniu pozwalającym na stworzenie takiej samej wieloznaczności. Po drugie, oryginalne wyrażenie "arsing around" można zaliczyć do wulgaryzmów i prawdopodobnie dlatego zdecydowano się na zmianę jego intensywności. Po polsku mogłoby ono brzmieć „*ktoś tu się opierdala*”, jednak taka wersja byłaby zbyt dosadna, zwłaszcza w filmie dla dzieci.

Zastosowane rozwiązanie jest zaskakujące, ale tłumacz pomysłowo nawiązał do poprzedniej części dialogu, w której była mowa o kłeskach nawiedzających miasteczko hodowców warzyw. Do plagi ślimaków dodał powodzie, które pozwoliły na wplecenie żartu językowego.

Polskie tłumaczenie jest przykładem zastosowania strategii naturalizacji – oryginalny idiom zastąpiono polskim wyrażeniem. Stało się tak nie dlatego, że nie ma on swojego odpowiednika w języku docelowym – można było zastosować wyrażenie „*opierdalać się*” – ale dlatego, iż polski odpowiednik jest zbyt wulgarny. Zatem przyczyną naturalizacji polskiego tłumaczenia nie jest brak odpowiednich środków leksykalnych, ale normy obowiązujące w polskim dubbingu filmów dla dzieci (i nie tylko)<sup>370</sup>.

---

### ***Uciekające kurczaki***

Fowler: Popycock! Pushy Americans, always showing up late for every war. **Overpaid, oversexed, and over here.**

***Odrobinę godności! Bezczelni Amerykanie! Przepłacani, przereklamowani i przepraszam bardzo.***

Efekt komiczny jest wynikiem trzykrotnego powtórzenia słowa "over". Ostatni człon "over here" jest zaskakujący i jednocześnie stanowi akcent humorystyczny, bowiem należy do innej kategorii tzn. nie jest przymiotnikiem jak dwa poprzednie. W polskiej wersji tłumacz odtworzył grę słów, stosując wyrazy z prefiksem „*prze-*”. Przy trzecim wyrazie zachowany został również element zaskoczenia, bo „*przepraszam bardzo*” też jest nieoczekiwanym dopełnieniem dwóch przymiotników. W tej scenie wizja uzupełnia dialog, bowiem przy wypowiedzianiu ostatniego wyrażenia "over

---

<sup>370</sup> Belczyk zauważa, że ugrzecznienie polskich wersji wynika między innymi z norm narzucanych przez dystrybutorów filmowych. Zob. A. Belczyk. *Tłumaczenie filmów...*, s. 108.

*here/przepraszam bardzo* – Fowler wychodzi. W angielskiej wersji *over here* (pol. *tutaj*) oznacza, że ci przepłacani i nadpobudliwi seksualnie (*over-sexed*) Amerykanie znajdują się w brytyjskim kurniku (w osobie Rockiego), co były żołnierz RAFu uważa za oburzające. W polskiej wersji Fowler daje wyraz swojemu oburzeniu wychodząc z kurnika i mówiąc „*przepraszam bardzo*”, które tutaj nie odnosi się już do Amerykanów, ale jest zwrotem grzecznościowym i jednocześnie ironicznym.

Tłumaczenie jest równie udane jak oryginalny dialog, lecz aluzje do stylu życia intymnego Amerykanów zostały usunięte. Ponownie przyczyną tego zjawiska jest specyfika tłumaczenia dla dzieci oraz brak odpowiednika w języku polskim. Zwrot „nadpobudliwi seksualnie” byłby zbyt długi i nie komponowałby się z pozostałymi przymiotnikami. Dodatkowo użycie wyrażenia „*przereklamowani*” nawiązuje do stosunku i wyobrażeń Polaków o Stanach Zjednoczonych oraz tamtejszym życiu, które czasami noszą znamiona bezkrytycznej fascynacji. W użyciu tego przymiotnika manifestuje się dostosowanie tłumaczenia do polskich realiów.

---

### ***Uciekające kurczaki***

Mac: And what brings you to England, Mr. Rhodes?

*A co pana tu sprowadza?*

Rocky: Why, all the beautiful **English chicks**, of course.

*No jak to, oślawiona uroda tutejszych kur.*

Gra słów oparta jest na dwuznaczności słowa „*chick*”, które w języku angielskim oznacza zarówno kurczaka jak i laskę – ładną dziewczynę. Ponieważ w języku polskim nie ma wyrazów o podobnej wieloznaczności, tłumacz musiał wymyślić inne rozwiązanie. W analizowanym przykładzie udało połączyć się oba znaczenia w jednym zdaniu.

Powyższy dialog jest przykładem zneutralizowania elementów kulturowych w tłumaczeniu. W polskim dialogu pominięto przymiotnik „*English*” i zamieniono go na „*tutejszy*”, eliminując jednocześnie informację o miejscu akcji. Podobną tendencję można zauważyć w całym filmie. Jakikolwiek odniesienia do kraju pochodzenia filmu są neutralizowane. Za przykład niech posłuży następująca wymiana zdań:

---

### ***Uciekające kurczaki***

Mac: You took a nasty fall. Spraining a tendon connected to the humerus. I gave it a wee bit of a tweak and wrapped her up.

*Atrozeza pozastawowa stawu barkowego grozi dysplazją łagiewki, ale na prędcie zrobiłam proktoskopię i będzie cacy.*

Rocky: **Was that English?**

*To po naszymu?*

Jednak w tym przypadku zamiana *angielskiego* na *nasze* nie wynika jedynie z chęci eliminacji obcych akcentów. Przetłumaczenie tego zdania dosłownie „*to po angielsku?*” stworzyłoby w polskim dubbingu absurdalną sytuację. Przecież w polskiej wersji kury mówią po polsku, zatem takie dosłowne tłumaczenie byłoby nonsensem. W ten sposób tłumacz uniknął niezręczności w polskim dialogu. Wersja znaturalizowana „*to po polsku?*” była by natomiast zbyt odważna, bowiem widz zdaje sobie jednak sprawę z tego, że ogląda film produkcji brytyjskiej.

---

### ***Uciekające kurczaki***

Nick: **Sunny side up.**

***Żółtkiem do góry.***

N: Now they're **over easy!**

***Głupia, nie udawaj słupa.***

N: Definitely **scrambled.**

***Uważaj na jaje.***

W tym przypadku tłumacz stanął przed zadaniem przetłumaczenia określeń kulinarnych odnoszących się do sposobu przygotowywania jaj w kuchni amerykańskiej. Nie byłoby w tym nic trudnego, gdyby wyrażenia te nie były dodatkowo wsparte elementami wizualnymi oraz nie zawierały dwuznaczności. W pierwszym przypadku chodzi o sposób podawania jaj sadzonych. Tradycyjnie jajka sadzone w kuchni amerykańskiej przygotowywane są w taki sposób, że żółtko jest zakryte cienką warstwą ściętego białka (jajka smaży się na jednej stronie, a później obraca). Sposób przygotowywania najbardziej rozpowszechniony w Polsce określany jest mianem „*sunny side up*” – „*żółtkiem do góry*”. W wymienionej sytuacji kura ucząca się latać ląduje kuprem do góry w konewce, a „*sunny side*” (*słoneczna strona*) odnosi się do kupra i jednocześnie jest aluzją do potrawy. Przetłumaczenie tego zwrotu nie jest trudne, ale z polskiego wyrażenia znika owa żartobliwa „*słoneczna strona*”. Tłumacz nie mógł całkowicie zrezygnować z kulinarnych skojarzeń, bowiem musiał dostosować tłumaczenie do obrazu i odnieść się w jakiś sposób do owego kurzego kupra widocznego na ekranie.

Trudniej było z pozostałymi wyrażeniami. W kuchni amerykańskiej jajka sadzone serwuje się na cztery sposoby: *over easy*, *over medium*, *over hard* i *sunny side up*<sup>371</sup>. W polskiej kuchni niuanse te nie są znane. Stąd też

---

<sup>371</sup> Krótki opis sposobów przygotowywania jaj sadzonych znaleziony na stronie internetowej wyjaśnia różnice pomiędzy poszczególnymi metodami przyrządzenia tej potrawy:

„\**Over Easy: The egg is flipped briefly. The yolk does not stand out as strikingly, but is still liquid. The white is no longer liquid.*



wynika trudność przełożenia tych elementów kulturowych. Z kolei wyraz "scrambled" jest wieloznaczny, bowiem może odnosić się do jajecznicy, ale także do szamotaniny i wdrapywania się. Właśnie to drugie znaczenie wzmacnia obraz i komizm sytuacyjny – kury po nieudanych próbach latania łądują jedna na drugiej, formując wielki stos, z którego próbują rozpaczliwie się wydostać. Polski dialog jest znacznie mniej zabawny, tłumacz próbował nadrobić straty, wymyślając nowe określenia, jednak są one mniej efektowne.

---

### **Szeregowiec Dolot**

Mysz Charles de Girl: I am **Charles de Girl**.

**Charlotte de Gaulle**.

**De Girl? Why did they call you de Girl?**

**De Gaulle? To chyba raczej Charles.**

Because I am a **girl. The one and only girl.**

**Wszyscy tak myślą. Ale to tylko kamuflaż.**

[w tym momencie mysz zrywa sztuczną przyklejoną brodę]

Gra językowa w tym przykładzie oparta jest na homofonii dwóch wyrazów. Po angielsku "de Girl" i "de Gaulle" wymawia się bardzo podobnie. Szczególnie w wypowiedzi myszy mówiącej po angielsku z francuskim akcentem nie słychać żadnych różnic. Podczas gdy angielska gra językowa wykorzystuje homofonię nazwisk, w polskim dubbingu tłumacz skupił się na imionach, jako że nie mógł wykorzystać podobnego brzmienia wyrazów "girl" i nazwiska francuskiego polityka. Pomimo tej zmiany udało się w bardzo zręczny sposób osiągnąć efekt humorystyczny.

---

### **Szeregowiec Dolot**

Gotfryd Smardz-Wąty: Can you burp **on cue**?

**Czy na zawołanie umiesz też bekać?**

Bakier: I can burp on all the letters. Not just **q**.

**Tak mogę zawołać, kiedy chcę, nie tylko po serze.**

B: Watch this. A. B. C (beka) **ei bi si** ...

**Ej... ty... halo!**

---

*\*Sunny-Side Up: The egg is never flipped. The yolk is a bright yellow hemisphere sitting in the middle of the pristine white. The yolk is liquid, and some of the white around the yolk may have a jelly-like consistency.*

*\*Over Medium: The white is cooked to a firmer texture, and the yolk is solid around the edges, and oozy in the middle.*

*\*Over Hard: The white is firm, the yolk is a lighter color and flakey."*

Zob. <http://au.answers.yahoo.com/answers2/frontend.php/question?qid=20070929025732AAystxs>, z dnia 18.11.2007 r.

W tym dialogu komizm werbalny oparty jest na homofonii słowa "cue" i litery q. Stąd w angielskiej wersji występuje gra słów bazująca na tym jednym dźwięku. Wyrażenie "on cue" – można przetłumaczyć jako „zrobić coś na zawołanie” i to znaczenie zostało w polskim tłumaczeniu zachowane. Dialog w polskiej wersji jest trochę niezrozumiały, bowiem tłumacz nie poradził sobie z dalszą częścią konwersacji. W angielskiej wersji "cue" jest wymawiane tak jak litera alfabetu i dlatego Bakier mógł „wybekać” w ten sposób pozostałe litery. W tłumaczeniu treść ostatniej linijki została zmieniona, Bakier wybekuje: „Ej, ty halo” – co ma łączyć się z deklaracją, że może zawołać, kiedy chce. Polska wersja jest znacznie mniej udana i raczej mało zabawna dla widza, który musi doszukiwać się ukrytego efektu komicznego. Zastosowane rozwiązanie neutralizuje obcy kulturowo element – wymawiany po angielsku alfabet – i jednocześnie eliminuje jeden z elementów, na którym opiera się oryginalna gra słów. W tym przypadku strata jest nie do uniknięcia, ale można było pokusić się o stworzenie bardziej zrozumiałej konwersacji.

---

### **Skok przez płot**

RJ: What we're going for here is a **vicious, man-eating, rabid squirrel**.

*Otóż potrzebna nam jest taka wściekła, i kurka, ludożerna wiewiórka.*

RJ: Can you handle that?

*Poradzisz sobie?*

Hammy: Excuse me?

*Ooo, mogę?*

RJ: Yes... Hammy.

*Tak Hammy?*

H: Ok. **Rabbits aren't vicious**. They're all cute and cuddly, so...

**No, bo kury to ptaki i najwyższej mają grypę...**

RJ: **Rabid, not rabbit**.

**Wiewióra, wściekła wiewióra.**

Angielska gra słów bazuje na homofonii dwóch wyrazów: "rabbit" i "rabid" – „królik” i „wściekły” (choroba). W polskiej wersji tłumacz posłużył się słowem „kurka” – użytym w funkcji łagodnego przekleństwa oraz jako środek do stworzenia podobnej gry językowej. Aluzje do wścieklizny wiewiórki, którą widz ma okazję oglądać na ekranie, tłumacz wyraził bezpośrednio w dialogu, nie uciekając się do stosowania wieloznaczności. Przyczyną jest oczywiście brak homofonów o podobnym znaczeniu w języku polskim. W porównaniu do angielskiej wersji polskie tłumaczenie jest mniej efektowne, a samo sedno żartu uzależnionego również od obrazu zmienione (wiewiórka Hammy ma udawać osobnika zarażonego wścieklizną po to, aby wystraszyć dziewczynki rozwożące ciastka, które są celem fortelu, jaki zaplanował szop RJ).

---

### **Skok przez płot**

RJ: Vincent, this'll only take a second  
*Spokojnie, Wincent, daj mi jeszcze jedną sekundę.*

Verne: Vincent?

*Wincent?*

RJ: Where?

*Gdzie?*

V: Who's Vincent?

*Kto to Wincent?*

RJ: Oh, Verne, **Vincent. Simple slip of the bear. Tongue! Just bear with me is what I meant to say. There's no bear.**

*Verne, Wincent, tak misie powiedziało, to znaczy mi .... się powiedziało.*

**Wiesz, nie chodzi o niedźwiedzia, a zresztą, dlaczego by miało?**

*Jaki tam niedźwiedź?*

W ostatnim przykładzie należącym do tej kategorii, w grze słów wykorzystano wieloznaczność wyrazu "bear", które może odnosić się do wyrażenia "to bear sb/sth" – „znosić kogoś/coś”, ale także „niedźwiedź”. Wincent to niedźwiedź, któremu szop RJ musi oddać ukradzione na początku filmu zapasy. Cała fabuła zbudowana jest wokół tego wydarzenia. Aby uniknąć pożarcia, RJ wpada na pomysł, aby odzyskać utracone łupy, wykorzystując bliskie sąsiedztwo ludzi. W tym celu wykorzystuje grupę zwierzaków i z ich pomocą gromadzi zapasy jedzenia, które z wykorzystaniem różnych przemyślnych sztuczek wynoszone są z domów, samochodów i śmietników. Aby zachować w polskim dialogu aluzję do niedźwiedzia Wincenta, tłumacz wykorzystał polską składnię i połączył dwa wyrazy. W ten sposób powstała aluzja do *misia* Wincenta. Dodatkowo, aby zrekompensować straty w grze językowej, tłumacz użył rymu. Rozwiązanie jest bardzo pomysłowe, a efekt ostateczny równie udany jak wersja angielska. Jest to przykład zastosowania strategii naturalizacji, bowiem angielskie wyrażenie zastąpiono polskim sformułowaniem, aby uzyskać podobny efekt.

Osobną grupę w kategorii sytuacji komicznych opartych na grze językowej stanowią dialogi, w których pojawia się podtekst seksualny. Najwięcej takich przypadków występuje w filmie *Roboty*, który rozpoczyna się sceną montażu dziecka. Początkowo odbiorca widzi ojca głównego bohatera, który wracając do domu uradowany, oznajmia wszystkim dookoła, iż wkrótce zostanie ojcem. Dopiero kiedy pan Dekiel dociera do domu, okazuje się, że rzeczywiście właśnie został ojcem, ale dziecko nie narodziło się w sposób naturalny, tylko ma zostać zmontowane z części, które przed chwilą dostarczono. W wersji angielskiej pojawiają się aluzje do porodu i płodzenia dzieci. W tłumaczeniu zostały one wyeliminowane.

---

## **Roboty**

Pan Dekiel: I just talked to my wife.

**My baby's gonna be delivered any minute.**

***Mój dzidzius może zostać skręcony w każdej chwili.***

W pierwszym przypadku gra słów oparta jest na homonimii wyrazu „*deliver*”, który w języku angielskim ma dwa znaczenia. Pierwsze z nich to „dostarczać”, drugie „wydać na świat, powić dziecko”. Ponieważ zdanie to wypowiedziane jest w innym kontekście wizualnym (w momencie, kiedy ojciec dziecka biegnie do domu, aby zdążyć na ten ważny moment; scena dostawy pojawia się później) ma ono w języku angielskim podwójne znaczenie. Pierwsze skojarzenie, jakie się nasuwa (na podstawie sceny powrotu do domu rozentuzjasmowanego i podekscytowanego tym, co ma się za chwilę wydarzyć ojca), dotyczy naturalnego sposobu przychodzenia na świat. Dopiero właściwa scena ujednoznacznia sens wypowiedzi: odbiorca widzi, że „poród” to dostawa części do montażu dziecka.

W polskim dialogu te dwuznaczności nie zostały zachowane. Homonim „*deliver*” nie ma swojego odpowiednika w języku polskim. Tłumacz miał do wyboru trzy opcje: mógł zachować znaczenie, które nasuwa się jako pierwsze i ocalić skojarzenia z rodzeniem dzieci. Wtedy zdanie to mogłoby brzmieć następująco: „*moje dziecko urodzi się lada chwila*”. Wybór tej opcji oznacza jednak rezygnację z drugiego znaczenia i stwarza sytuację, w której obraz znajduje się w relacji sprzeczności z tekstem (dziecko ma się urodzić, a odbiorca widzi, że w rzeczywistości jest montowane z części). Rozwiązaniem neutralnym i właściwie łączącym oba znaczenia byłoby ogólnikowe stwierdzenie: „*za chwilę zostanę ojcem*”. Zdanie to zachowuje intencję oryginału, pierwsze skojarzenie jest podobne do tego, jakie ma odbiorca, słuchając wersji angielskiej i dopiero kolejna scena pokazuje jego właściwy sens. Trzecia opcja to ta, którą wybrał tłumacz: „*mój dzidzius może zostać skręcony w każdej chwili*”. Pierwsze znaczenie i skojarzenia z porodem zostały wyeliminowane, zachowano natomiast znaczenie, które współgra z wizją. W tym momencie powstaje pytanie, czy trzecie rozwiązanie zostało wybrane celowo, czy też tłumacz nie miał innych pomysłów. Właściwie najlepszą opcją pozwalającą na zachowanie chociaż cienia dwuznaczności wersji angielskiej jest propozycja druga.

---

## **Roboty**

Pani Dekiel: It's okay. **Making the baby's the fun part.**

***Cudem jest montaż dziecka.***

W drugiej sytuacji źródłem humoru i dwuznaczności jest wyrażenie „*make a baby*” – „*zrobić/zmajstrować dziecko*”, które w kontekście filmu

nabiera innego znaczenia – „skręcać/montować dziecko z części”. Podobnie jak w poprzednim przypadku pierwsze skojarzenie ma podtekst seksualny i dopiero w kontekście wizualnym ujawnia się znaczenie właściwe. Również w tym dialogu wybrano rozwiązanie, które nie pozwala na zachowanie podwójnego znaczenia oryginalnego zdania. Aluzje do aktu płodzenia dzieci zostały ponownie wyeliminowane z polskiego tłumaczenia.

W obu omówionych powyżej przypadkach tłumacz wybrał opcję, która zachowuje tylko jedno ze znaczeń oryginalnych dialogów i jest to znaczenie, które jest komunikowane za pomocą obrazu. Strategię tę można określić jako zorientowaną na kulturę docelową, ponieważ tłumacz posłużył się w tłumaczeniu środkami dostępnymi w języku docelowym i jednocześnie zrezygnował z dwuznaczności dostępnej w języku źródłowym.

W pozostałych dwóch przykładach udało się zachować w polskim dubbingu dwuznaczność oryginału.

---

### **Roboty**

Pan Dekiel: **Push, push. Push!**

**Pchaj, przyj mocno!**

Pan Dekiel: **Twelve hours of labor.**

**12 godzin męki.**

Na tej podstawie można sądzić, iż eliminacja podtekstu seksualnego w omówionych powyżej przykładach wynika raczej z braku odpowiednich środków leksykalnych w języku polskim, niż chęci ukrycia takich treści jako nieodpowiednich dla dziecięcego widza.

---

### **Roboty**

Tato Radka: **From the second you were born.**

**Odkąd cię zmajstrowaliśmy...**

Potwierdza to również ostatni przykład, w którym podtekst seksualny jest oczywisty w polskim dialogu, chociaż nie ma go w oryginale. W polskiej wersji gra językowa oparta jest na wyrażeniu „zmajstrować coś” i „zmajstrować dzieciaka”. Tłumaczenie zostało wzbogacone o dodatkowe treści prawdopodobnie po to, aby zrekompensować niemożność zachowania dwuznaczności w dwóch pierwszych sytuacjach.

---

### **Roboty**

Radek: I'm Rodney **Bigbottom...**

*Jestem Radek Dupiel.*

No, I'm Rodney Copperbottom.

*Nie, to znaczy nazywam się Dekiel, Radek.*

Ostatni z przykładów w tej kategorii pochodzi również z filmu *Roboty*, a zabawność sytuacji wynika tutaj z przejęzyczenia. Omyłka zaskoczonego Radka jest reakcją na spotkanie z ciotką Banią, której tylna część ciała jest bardzo okazałych rozmiarów. W polskiej wersji tłumacz zgrabnie wybrnął z tego problemu, tworząc neologizm, który nawiązuje do przyciągającej wzrok pupy Cioci Bani. Wykorzystując słowo „dupa”, a nie np. „pupa”, tłumacz uczynił jednak polską wersję bardziej wulgarną niż oryginał.

#### 5.2.4.2. Idiomy i powiedzenia

Idiomy występujące w analizowanym materiale filmowym można podzielić na idiomy pojawiające się w niezmienionej formie i idiomy zmodyfikowane. W tej kategorii znajdują się również wyrażenia, które funkcjonują w języku źródłowym jako ustalone zwroty i powiedzenia.

Według definicji zamieszczonej w *Longman Dictionary of Contemporary English* idiom to: „wyrażenie, które oznacza coś innego niż znaczenia poszczególnych słów, z których dany idiom jest zbudowany”<sup>372</sup>. Ta podstawowa definicja zwraca uwagę na semantyczny aspekt idiomów, ignorując całkowicie ich aspekt kulturowy. Z punktu widzenia tłumacza istotne znaczenie ma natomiast fakt, iż idiomy to charakterystyczne dla danego języka ustalone konstrukcje, które nie posiadają dokładnie takich samych ekwiwalentów w innych językach. Z tego względu, tłumaczenie idiomów należy rozpatrywać w kontekście transferu treści kulturowych. Idiomy należy traktować jako elementy pojawiające się w tekście translatu, bardzo mocno związane z kulturą języka źródłowego, niosące dla odbiorców oryginału określone informacje kulturowe. Tłumaczenie tego typu wyrażeń polega na znajdowaniu jak najbliższych odpowiedników w języku kultury docelowej.

Ponieważ chodzi o transfer międzykulturowy, w tłumaczeniu idiomów widoczne są strategie egzotyzacji i naturalizacji. Egzotyzacja tłumaczenia ma miejsce wtedy, kiedy idiom pojawiający się w tekście źródłowym zostanie przetłumaczony dosłownie lub syntagmatycznie. Przyczyny takiego postępowania mogą być różne. Po pierwsze, w języku docelowym nie zawsze istnieje ekwiwalent wyrażenia idiomatycznego. Po drugie, nawet wtedy, kiedy taki ekwiwalent istnieje, jego zastosowanie ze względu na element wizualny może być niemożliwe. W takim przypadku tłumacz musi posłużyć się wymienionymi technikami bądź wymyślić inne rozwiązanie. Dosłowne lub syntagmatyczne tłumaczenie idiomu zachowuje w tekście translatu egzotyczne elementy kulturowe na płaszczyźnie leksykalnej i jest przejawem zastosowania strategii tłumaczenia źródłopodobnego.

Strategia naturalizacji, czyli tłumaczenia ukierunkowanego na kulturę docelową (kulturowego), widoczna jest w takich przypadkach, kiedy idiom

---

<sup>372</sup> R. Quirk: *Longman Dictionary of Contemporary English*. Longman 1992, s. 517.  
[Tłum. I. S.]

pojawiający się w tekście źródłowym zastąpiony zostaje jego polskim odpowiednikiem. Nawet jeśli wyrażenia te różnią się pod względem użytych środków leksykalnych, to z reguły mają to samo lub bardzo zbliżone znaczenie, a często nawet podobną strukturę. Jak stwierdza Hejwowski, różnice leksykalne nie odgrywają istotnej roli w tłumaczeniu. Problem pojawia się dopiero wtedy, kiedy metafora będąca podstawą idiomu wykorzystana jest do stworzenia efektu komicznego<sup>373</sup> lub/i zilustrowana jest za pomocą obrazu.

Neutralizacja wyrażenia idiomatycznego rozumiana jest jako zastąpienie idiomu języka wyjściowego innym wyrażeniem, które nie jest idiomem języka docelowego, i które jest neutralne, bowiem nie zawiera treści kulturowych (wyrażeń idiomatycznych) typowych ani dla języka oryginału ani dla języka docelowego.

Hejwowski proponuje cztery sposoby postępowania w tłumaczeniu idiomów:

1. oczywisty ekwiwalent, czyli najbliższy odpowiednik,
2. ekwiwalent funkcjonalny, idiom języka źródłowego zastąpiony jest idiomem języka docelowego, który ma podobne znaczenie, chociaż może być zobrazowany w inny sposób,
3. przekład syntagmatyczny<sup>374</sup> (lub tłumaczenie dosłowne),
4. odpowiednik o podobnym znaczeniu, który nie jest idiomem<sup>375</sup>.

Propozycje przedstawione przez Hejwowskiego można rozszerzyć o kolejne cztery warianty, uwzględniające konieczność utrzymania relacji pomiędzy słowem i wizją oraz priorytet efektu komicznego, będącego w dużym stopniu rezultatem gry językowej bazującej na elemencie wizualnym.

W analizowanym materiale filmowym zidentyfikowano następujące sposoby tłumaczenia wyrażeń idiomatycznych:

1. tłumaczenie idiomu języka wyjściowego za pomocą ekwiwalentu oczywistego lub funkcjonalnego, który został zmieniony w taki sposób, aby dostosować go do wizji,
2. tłumaczenie idiomu języka wyjściowego za pomocą innego idiomu, o innym znaczeniu, ale pozwalającego na zachowanie gry językowej i związków z obrazem,
3. tłumaczenie idiomu języka wyjściowego za pomocą innego idiomu, o zupełnie innym znaczeniu, bez uzasadnienia w konieczności zachowania relacji pomiędzy tekstem i obrazem,

---

<sup>373</sup> Zob. K. Hejwowski: *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu...*, s. 109.

<sup>374</sup> Przekład syntagmatyczny polega na automatycznym zastępowaniu struktur języka wyjściowego (poszczególnych słów lub całych fraz) najbardziej typowymi ekwiwalentami słownikowymi lub stereotypowymi zwrotami i typowymi strukturami języka docelowego. Zob. K. Hejwowski: *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu...*, s. 49, 57, 126-127.

<sup>375</sup> Zob. K. Hejwowski: *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu...*, s. 109.

4. tłumaczenie idiomu języka wyjściowego za pomocą innego wyrażenia języka docelowego, które nie jest idiomem, pozwalającego na zachowanie związków pomiędzy tekstem i obrazem.

#### 5.2.4.2.1. Idiomy niezmodyfikowane

Wyrażenia w tej kategorii to idiomy pojawiające się w dialogach w niezmienionej formie. Na podstawie przeprowadzonej analizy pogrupowano je według kryterium zastosowanej strategii translatorskiej. W pierwszej części omówione zostaną przypadki, gdzie zastosowane techniki tłumaczeniowe pozwalają na stwierdzenie, iż w tłumaczeniu tych dialogów dominuje strategia naturalizacji. Kolejna grupa to przypadki, w których zachowano elementy egzotyczne, czyli widoczna jest strategia tłumaczenia źródłopodobnego. Ostatnia grupa obejmuje takie dialogi, gdzie trudno określić rodzaj zastosowanej strategii, bądź idiomy traktowane jako treści kulturowe języka wyjściowego, które zostały zneutralizowane.

##### ***a) Idiomy języka wyjściowego, w stosunku do których zastosowano strategię naturalizacji***

---

#### ***Epoka lodowcowa***

S: Ok, so you've got issues. You won't even know I'm here. **I'll just zip the lip.**  
*Dobra, dobra niech ci będzie. Ładnie poprosić i się zamknę. **Dziób na kłódkę i tyle.***

W tej scenie leniwiec Sid wykonuje gest zamykania ust na zamek, który ilustruje angielski zwrot. W polskiej wersji wykorzystano polski odpowiednik, który ma ten sam sens i oznacza milczenie, jednak realizowany jest za pomocą innych środków leksykalnych. Gest, który towarzyszy zdaniu, jest słabo widoczny, ponieważ widzimy Sida od tyłu i zmiana na polskie wyrażenie „zamknąć dziób na kłódkę”, które musiałoby być zobrazowane innym ruchem ręki, nie przeczy wobec tego obrazowi. W tym przykładzie zastosowano tłumaczenie za pomocą najbliższego ekwiwalentu/ekwiwalentu funkcjonalnego<sup>376</sup>.

---

#### ***Wallace i Gromit. Klątwa królika***

W: I'm sorry, Gromit. I know you're doing this for my own good, but the fact is **I'm just crackers about cheese.**  
*Ale prawda jest taka, że mam hysia na punkcie sera.*

---

<sup>376</sup> Jak stwierdza Hejwowski, granice pomiędzy poszczególnymi wariantami są płynne, bowiem idiomy mogą mieć podobną strukturę i znaczenie oraz dotyczyć tej samej sfery życia, ale być realizowane za pomocą innych środków językowych. Zob. K. Hejwowski: *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu...*, s. 109.



W dialogu angielskim pojawia się idiom *“to be crackers about something”*, który oznacza „być stukniętym, mieć bzika”. W tym wyrażeniu zawarto dwie informacje, które są czytelne jedynie dla odbiorcy tekstu angielskojęzycznego. Prawda jest bowiem taka, że Wallace ma także hysia na punkcie krakersów. W polskim dialogu ta informacja ginie, a po angielsku mamy zręczny dowcip – aluzje do dwóch słabości Wallace’a. W tym dialogu zastosowano tłumaczenie za pomocą ekwiwalentu funkcjonalnego, o podobnym znaczeniu i jest to przykład zastosowania strategii naturalizacji.

---

### **Skok przez płot**

RJ: Loads of food. Heaps of food. Food **out the wazoo!**

*Góry żarcia, całe morze żarcia, no normalnie kupę żarcia, noo!*

Verne: Well, whatever kind of food comes **out of a wazoo**, I don't think we're interested in eating.

*Taaak? Akurat w kontekście jedzenia to raczej kupą nie specjalnie jesteśmy zainteresowani.*

W tej konwersacji przedmiotem gry językowej jest angielski idiom *“out the wazoo”* (również *“up the wazoo”*), który oznacza „być/mieć w nadmiarze/ w obfitości”. Dowcip bazuje na tym wyrażeniu oraz na słowie *“wazoo”*, które w slangu amerykańskim oznacza „dupsko”. Drugie wyrażenie *“out of a wazoo”* dzięki przyimkowi *“of”* odnosi się do odchodów, a oryginalne zdanie można przetłumaczyć następująco: „nie jesteśmy zainteresowani jedzeniem czegokolwiek, co wychodzi z dupy”. Oczywiście, taka wersja jest zbyt wulgarna, aby zamieścić ją w filmie dla dzieci. W polskim dialogu tłumacz znalazł odpowiednik, który charakteryzuje się podobną dwuznacznością. Polska „kupa” nawiązuje do sfery fekalnej i jednocześnie tworzy frazeologizm „kupa czegoś”, który ma podobne znaczenie jak angielskie *“out of wazoo”*. Zarówno wersja angielska jak i polska wykorzystują podobne metafory i skojarzenia, aby wykreować efekt komiczny, z tym że polska wersja jest łagodniejsza. Zastosowane w polskim dialogu wyrażenia „kupa żarcia” i „kupa” w znaczeniu ekskrementów są mniej wulgarne. Użyty ekwiwalent funkcjonalny jest wyrażeniem języka docelowego, zatem w tym przypadku ujawnia się strategia naturalizacji.

---

### **Rybki z ferajny**

Komentator na wyścigach o koniu (koniku morskim), na którego postawił Oskar, który będąc na prowadzeniu i mając szansę na wygraną, w ostatniej chwili potyka się i przegrywa:

That's why they call him **a long shot**. [zawodnik niemający szans na wygraną]

*I dlatego nazywają go czarnym koniem.*

W tym przypadku angielski idiom *“to be a long shot”*, oznaczający zawodnika niemającego szans na wygraną, został zastąpiony związkiem frazeologicznym z języka docelowego. Jest to rzekomy ekwiwalent funkcjonalny, bowiem znaczenie tego idiomu jest w języku polskim zupełnie odmienne. *„Czarny koń”* to ktoś, kto niespodziewanie wygrywa, bądź osiąga sukces większy niż powszechnie zakładano. Wygląda na to, że tłumacz popełnił błąd i albo nie zrozumiał angielskiego wyrażenia, albo nie znał znaczenia polskiego idiomu. Możliwe jest też, że ów *„czarny koń”* powstał na bazie *„czarnej owcy”* i wtedy sens tego wyrażenia odpowiadałby oryginałowi. Nie znamy jednak intencji tłumacza i trudno dociekać, co „autor miał na myśli”. W polskim dialogu pojawia się informacja, która jest sprzeczna z akcją rozgrywającą się na ekranie. *Lucky Day* – koń, który tak nieszczęśliwie przegrał wyścig, na pewno nie jest czarnym koniem w znaczeniu podanym powyżej. Wyrażenie to ma również swój homonim w postaci produktu językowego, którym jest koń o czarnej sierści. Jednak i to znaczenie nie jest usprawiedliwione, bowiem nie znajduje potwierdzenia w warstwie wizualnej – konik jest niebieski. O ile słowa komentatora w polskim dialogu nie miały zabrzmieć ironicznie, można to uznać za oczywisty błąd tłumacza zauważalny dla widza znającego to wyrażenie. Odbiorca, który go nie zna, może jednak zrozumieć to zdanie zgodnie z intencją oryginału, bowiem najważniejsza informacja (koń, który przegrywa) zakodowana jest w warstwie wizualnej dialogu. Strategia zastosowana w tym przykładzie to tłumaczenie ukierunkowane na język docelowy.

---

### ***Uciekające kurczaki***

Rocky: Hey, easy, **miss hard boiled. I might think you’re turning soft.**  
***Ej, ostrożnie królowo lodu. Myślę, że topniejesz.***

W tym dialogu również zastosowano strategię naturalizacji, bowiem oryginalne frazeologizmy usunięto i zastąpiono polskimi ekwiwalentami funkcjonalnymi, które mają podobne znaczenie. Angielskie *“hard-boiled”* oznacza *„twardy, nieulegający sentymentom”*. W dialogu wyjściowym występuje gra słów, bowiem w zdaniu tym kierowanym do kury, której głównym zadaniem jest znoszenie jaj, przedmiotem metafory jest właśnie jajko. W polskiej wersji wykorzystano inną metaforę i w konsekwencji odniesienia do drobiu nie zostały zachowane, ale sens dialogu pozostał ten sam. W tym przypadku idiom języka wyjściowego zastąpiony został ekwiwalentem funkcjonalnym o podobnym znaczeniu, chociaż zobrazowanym za pomocą zupełnie odmiennych środków leksykalnych.

---

### ***Roboty***

Pan Spawalski: Kid, sometimes you just gotta know when **you’re licked.**

Dziecko, w życiu nie zawsze **jest się na wozie**.

[idiom: *pobić, spuścić lanie*]

Tato Radka:

I've just been a little **under the weather**. (niedysponowany)

Znaczy, **łamię mnie w stawach**.

Podobnie jak w poprzednich przykładach, rzecz ma się w dwóch dialogach pochodzących z filmu *Roboty*. W obu przypadkach zastosowano ekwiwalenty funkcjonalne angielskich idiomów. W pierwszym dialogu zmieniono strukturę zdania i zastosowano technikę modulacji, zmieniając zdanie na negatywne i wykorzystując pozytywną część polskiego odpowiednika („raz na wozie, raz pod wozem”). W drugiej sytuacji polski odpowiednik „łamię mnie w kościach” został częściowo zmodyfikowany.

---

### **Roboty**

Gwoździu: Stick with me. I know this town. **Like the back of my hand**.

Trzymaj się. **Znam to miasto jak własną łapę**.

Gwoździu: She's a little **artsy-fartsy**.

Mówi, że jest **szacher-macher**.

The **artsy's** okay, but when she gets **fartsy**...

**Szacher** spoko, ale **macher**...

W tym przykładzie występują dwa wyrażenia idiomatyczne. W stosunku do pierwszego zastosowano tłumaczenie dosłowne, drugi przetłumaczony został za pomocą techniki opisanej w punkcie 7, czyli za pomocą innego idiomu, o zupełnie innym znaczeniu, bez uzasadnienia w konieczności zachowania relacji pomiędzy tekstem i obrazem. „*Artsy-fartsy*” – oznacza osobę popisującą się wiedzą o sztuce. Wyrażenie to jest podstawą gry językowej, bowiem „*fartsy*” powstało na bazie wyrazu „*to fart/fart*”, które jest wulgaryzmem i odnosi się do puszczania wiatrów („*pierdzieć*”). W tym wyrażeniu zawarta jest aluzja do tyłka Cioci Bani, o której mowa w dialogu. Z racji tego, że jest on przeogromny, puszczanie wiatrów w jej wykonaniu może mieć straszliwe konsekwencje. W polskiej wersji znikają wszelkie wulgarne treści, a nawet skojarzenia z częściami ciała. Zostały one zastąpione wyrażeniem, które ma zupełnie odmienne znaczenie, ale zamiana ta nie jest podyktowana koniecznością dostosowania tekstu do kanału wizualnego.

W tym dialogu widoczne są dwie strategie tłumaczeniowe. W przykładzie pierwszego idiomu zastosowano strategię egzotyzacji, bowiem w polskiej wersji pojawia się jego dosłowne tłumaczenie, pomimo iż istnieje polski odpowiednik tego wyrażenia – „*znać coś jak własną kieszeń*”. W tłumaczeniu drugiego wyrażenia ujawnia się strategia naturalizacji, ponieważ idiom angielski zastąpiono idiomem języka docelowego.

---

### **Szeregowiec Dolot**

Komandor Śmigły: If we don't find some more birds fast,

**Our goose is going to be cooked.**

*Jak tak dalej pójdzie, to wkrótce **będzie po ptokach.***

Angielski idiom "cook somebody's goose" oznacza „załatwić kogoś/ pokrzyżować plany”. W polskiej wersji użyto innego wyrażenia, które ma zbliżone znaczenie „po ptokach” – „koniec, po wszystkim”. Odpowiednikiem angielskiego idiomu byłoby wyrażenie „pokrzyżować plany”, lecz tłumacz zdecydował się na inne rozwiązanie, bowiem jest ono humorystyczne, nawiązuje do tematyki filmu (film opowiada o gołębiach pocztowych służących w czasie II Wojny Światowej) i jednocześnie spaja słowo z obrazem.

---

### **Wallace i Gromit. Klątwa królika**

WH: Ah, Mr. Growbag. **I have a hunch** this is a night to remember.

**Ale mieliśmy garbate szczęście z tym konkursem, nieee?**

PZ: **I just have a hunch.**

**Ja mam to na co dzień.**

Gra słów w tym przykładzie oparta jest na idiomatycznym wyrażeniu: "to have a hunch" – „mieć przecucie”, oraz wyglądzie postaci, która uczestniczy w dialogu. W angielskiej wersji wykorzystano obraz i podwójne znaczenie angielskiego słowa "hunch". W polskim dialogu rozwiązanie problemu ułatwił idiom „mieć garbate szczęście”, który doskonale współgra z wizją – Pan Zraszacz rzeczywiście ma garbate szczęście na co dzień, bowiem sam jest garbaty. Tłumacz nie miał w tym przypadku problemów ze znalezieniem odpowiedniego rozwiązania, ale w wyniku tej manipulacji sens oryginalnego dialogu został całkowicie zmieniony. W angielskiej wersji pan Zraszacz konstatuje, iż przecucie mu podpowiada, że noc Wielkiego Konkursu Warzywnego będzie wydarzeniem wartym zapamiętania. W polskim dialogu tłumacz zdecydował się poświęcić tę informację, uznając, iż zachowanie komizmu i gry językowej współgrającej z obrazem ma znaczenie priorytetowe.

Zastosowano tutaj strategię naturalizacji. Idiom języka wyjściowego zastąpiono idiomem języka docelowego o innym znaczeniu, dzięki czemu możliwe było zachowanie gry językowej powiązanej z obrazem.

### **b) Idiomy języka wyjściowego, w stosunku do których zastosowano strategię neutralizacji**

---

#### **Epoka lodowcowa**

Sid: I'm up. I'm up.

**Rise and shine everybody.** Huh? Zak? Marshall?

**Hej, dobra fstałem,** w górę uszy kołki!

Zenek, Zosia, Berta? Wujek Grzyb?

Angielskie wyrażenie *“rise and shine”* zastąpiono nieidiomatycznym zwrotem, który jest neutralny kulturowo. Pierwsze automatycznie nasuwające się tłumaczenie to *„pobudka”*, ale *„hej, dobra, fstałem”* w wykonaniu sepleniącego Sida jest bardziej humorystyczne. Tłumacz mógł, co prawda, pokusić się o znalezienie wyrażenia, które jest tak jak w oryginale rozpoznawalnym powiedzeniem, np. *„wstawaj, szkoda dnia!”* znane współczesnemu odbiorcy z programu radia RMF FM<sup>377</sup>. Wtedy mielibyśmy do czynienia z rozwiązaniem dostosowującym przekład do kultury języka docelowego. Jednak zastosowane rozwiązanie, pomimo braku takich konotacji, jest wystarczające i zachowuje komizm oryginału.

---

### **Skok przez płot**

Opos Ozzie: **Playing possum** is what we do.

**To jedyna obrona, jaką oposom dała natura.**

Angielski idiom: *“playing possum”* oznacza udawać śpiącego, umarłego. Żart słowny opiera się na idiomie *“play possum”* i obrazie, bowiem w oryginale zdanie to wypowiada opos Ozzie, a opos po angielsku to właśnie *“possum”*. Tłumacz zrezygnował z gry słów, która jest niemożliwa do oddania w języku polskim i zdecydował się na inne rozwiązanie. Angielski idiom przetłumaczony został za pomocą innego wyrażenia, które nie jest idiomem języka docelowego. Tłumacz zdecydował się na wprowadzenie objaśnienia znaczenia oryginalnego związku frazeologicznego, rezygnując tym samym z gry językowej. Dzięki temu polska wersja jest bardziej zrozumiała, bowiem odbiorca dowiaduje się, jakie zwierzę widzi na ekranie (opos występujący w USA niekoniecznie musi być znany polskim dzieciom) oraz jakie zachowanie oposy wykorzystują w celach obronnych. Jednocześnie widz otrzymuje objaśnienie zachowania oposa Ozziego w poprzedniej scenie, w której udaje on nieżywego po „ataku” śniegu.

---

### **Skok przez płot – dialog opisany w podpunkcie 5.2.2. a (Humor werbalny implikowany obrazem)**

RJ: We eat to live, they live to eat.

*My jemy po to, żeby żyć, oni żyją po to, żeby jeść*

RJ: Let me show you what I'm talking about.

---

<sup>377</sup> Nazwa programu nawiązuje do popularnej w latach siedemdziesiątych piosenki zespołu *Dwa plus Jeden* o takim samym tytule.

Może wyjaśnię wam to od podstaw:

RJ: The human mouth is called a "**pie hole**."

**Ludzie z natury są kanapkożerni.**

[na ekranie człowiek oblizuje wargi i wkłada do ust podłużną kanapkę]

RJ: The human being is called a "**couch potato**."

**Przy czym samce dodatkowo na nich przesiadują.**

### **c) Idiomy języka wyjściowego, w stosunku do których zastosowano strategię egzotyzacji**

Dialogi zaprezentowane poniżej ilustrują przypadki zastosowania technik zachowujących elementy egzotyczne w tłumaczeniu.

---

#### **Roboty**

Gwóździu: Stick with me. I know this town. **Like the back of my hand.**

**Trzymaj się. Znam to miasto jak własną łapę.**

Gwóździu: She's a little **artsy-fartsy**.

**Mówi, że jest szacher-macher.**

The **artsy's** okay, but when she gets **fartsy**...

**Szacher spoko, ale macher...**

R: This is where you show **what you're really made of**.

**Zobaczmy, z czego nas skrecono.**

G: In my case, it's a rare metal. It's called "**afraidium**."

**Znaczy mnie z rzadkiego metalu, strachuli.**

It's yellow. It tastes like **chicken**.

**Jest żółty, smakuje jak kurczak.**

Pierwszą sytuację omówiono powyżej (s. 243). Drugi dialog, pochodzący z filmu *Roboty*, zawiera aluzję do idiomu "to chicken out", który oznacza „stchórzyć”. Po polsku zdanie o kurczaku jest niezrozumiałe i wydaje się wyjęte z kontekstu, ponieważ nie odnosi się do żadnego specyficznego polskiego wyrażenia zawierającego ten wyraz, ani nie nawiązuje do wyglądu bohatera. Angielski odbiorca skojarzy "afraidium" (słowo, które jest neologizmem na bazie wyrażenia "to be afraid" – „bać się”) z wyrażeniem "to chicken out". W oryginale oba wyrażenia wywodzą się z tej samej sfery pojęciowej. Dla polskiego widza niespodziewane pojawienie się kurczaka w dialogu może wydawać się dość osobliwe. Jedynym usprawiedliwieniem dla użycia tego wyrażenia jest to, że wypowiadający to zdanie Gwóździu znosi w tym samym momencie jajko (co również może wydawać się polskiemu odbiorcy dziwne). Owo jajko jest prawdopodobnie przyczyną pojawienia się kurczaka w polskim dialogu. Gdyby żart angielski nie był poparty tym wizualnym wydarzeniem, tłumacz być może zastosowałby inne rozwiązanie.

---

### **Wallace i Gromit. Klątwa królika**

Wallace: **Caught red-handed**, eh, lad?

**Złapałeś mnie za rękę na łakomstwie.**

W tym dialogu wykorzystano idiom „*catch somebody red-handed*” – „złapać kogoś na gorącym uczynku”. W angielskiej wersji obraz wzmacnia idiom, bowiem Wallace prezentuje czerwoną i pulsującą rękę, która została złapana w pułapkę na myszy, kiedy bohater próbował dobrać się do zakazanego sera. To powiązanie idiomu z obrazem stanowi przeszkodę tłumaczeniową, bowiem polski ekwiwalent, mimo identycznego sensu, nie zawiera odniesień do tej części ciała. Tłumacz miał do dyspozycji polski idiom: „złapać kogoś na gorącym uczynku”, ale wtedy nie współgrałby on z wizją, dlatego zdecydował się na rozwiązanie, które będzie wzmacniało obraz. Zastosowano wyrażenie, które nie jest dokładnym polskim odpowiednikiem angielskiego idiomu, ani też dosłownym tłumaczeniem angielskiego wyrażenia, jest ono raczej wyjaśnieniem dostosowanym do elementu wizualnego. Dialog ten uznano jednak za przykład zastosowania strategii egzotyzyacji, bowiem w polskim tłumaczeniu użyto wyrażenia zbudowanego z wykorzystaniem części idiomu języka źródłowego.

Jak widać na podstawie zaprezentowanych powyżej dialogów, najczęściej stosowaną strategią w tłumaczeniu wyrażen idiomatycznych jest strategia naturalizacji, gdzie idiomy języka wyjściowego zostały zastąpione ich polskimi ekwiwalentami.

#### **5.2.4.2.2. Idiomy zmodyfikowane**

---

##### ***Rybki z ferajny***

Sykes' Whale Wash.

**A whale of a wash**, and the price...

**Myjnia wielorybów.**

**Umyj wieloryba, a cena...**

[idiom: *a whale of a difference* – kolosalna różnica]

Don Lino: Oh, my gosh. You see, Sykes,

*Bo widzisz Sykes...*

**It's a fish-eat-fish world.** You either take or you are taken.

**Jak ryba rybie wilkiem niestety.** *Albo ty żresz albo żrą ciebie.*

[Scena przed akwariem, w którym pływają piranie, Don Lino karmi ryby, podczas wypowiedzania ostatniego zdania piranie rzucają się na coś, co zostało wrzucone do akwarium.]

---

***Uciekające kurczaki – dialog opisany w podpunkcie 5.2.2.b (Humor werbalny implikowany obrazem)***

N: **It's raining hen!**  
Ty zobacz **kuropady!**

---

***Szeregowiec Dolot***

Gołębie – bohaterscy lotnicy – piją w barze pożegnalną kolejkę zukówki:

**Beaks up, boys!**

**Chlup w dziób!**

[*Heads up!* – Głowy w górę!]

Wszystkie idiomy należące do tej kategorii zostały zmodyfikowane, tak aby dostosować słownictwo i metafory, którymi operują, do tematyki konkretnego filmu. W ten sposób powstała gra językowa, ponieważ takie zmienione wyrażenie frazeologiczne ma dwie płaszczyzny interpretacyjne: zwykłe, standardowe znaczenie idiomu oraz znaczenie nadane poprzez zastosowaną modyfikację i związek z obrazem. Wyrażenia tego rodzaju są szczególnie wymagającym zadaniem translatorskim, bowiem tłumacz musi jednocześnie uwzględnić i zmienić aż dwa elementy: zmodyfikować oryginalny idiom, tak aby zasygnalizować odbiorcy, że zmiana ta jest źródłem komizmu oraz dostosować go do elementu wizualnego i tematyki filmu.

W tłumaczeniu wszystkich przypadków wyeliminowano obce językowo i kulturowo elementy oraz zastąpiono angielskie wyrażenia ich polskimi odpowiednikami, które również zostały zaadaptowane do wizji. Pierwszy przypadek to przykład zastosowania strategii neutralizującej obce elementy – w polskiej wersji pojawia się wyrażenie, które jest neutralne kulturowo i nie jest polskim idiomem. Tłumacz spróbował zrekompensować niemożność zastosowania wyrażenia idiomatycznego i gry słów opartej na obrazie, wplatając do polskiego dubbingu rym. W pozostałych przypadkach użyto polskich zmodyfikowanych idiomów, wobec czego są to przykłady zastosowania strategii tłumaczenia ukierunkowanej na kulturę docelową.

#### **5.2.4.2.3. Powiedzenia i przysłowia**

---

***Rybki z ferajny***

**Snuggly, buggly, wuggly.**  
**Karaluchy pod poduchy, a szczypawki...**

---

***Wallace i Gromit. Klątwa królika***

**Good night. Sleep tight.**



**Dobranoc, pchły na noc.**  
**And don't let the bed bugs bite.**  
**Karaluchy pod poduchy, a szczypawy do zabawy.**

---

#### ***Uciekające kurczaki***

N: Poultry in motion!  
**Birds of a feather flop together!**  
**Miał być szal ciał, a zaszedł zwał.**

---

#### ***Roboty***

G: Here we are. **Home sweet home.**  
**Nadejszliśmy. Dom słodki dom.**

---

#### ***Szeregowiec Dolot***

Bakier: Indubitably! **Birds of a feather and all that.**  
**W rzeczy samej. Jeden za wszystkich ecetera.**

W tłumaczeniu ustalonych powiedzeń i przysłów języka wyjściowego w trzech przypadkach zastosowano strategię tłumaczenia kulturowego, zastępując oryginalne wyrażenie powiedzeniem z języka docelowego (*Rybki z ferajny*, *Wallace i Gromit. Klątwa królika*, *Szeregowiec Dolot*). W przypadku dialogu pochodzącego z filmu *Roboty* zastosowano strategię egzotyzacji, bowiem angielskie powiedzenie "home sweet home" zostało przetłumaczone dosłownie, pomimo tego, iż w języku polskim istnieje uznany ekwiwalent tego wyrażenia. Polska wersja powinna brzmieć: „nie ma jak w domu” lub „wszędzie dobrze, ale w domu najlepiej”. Wybór takiego rozwiązania był prawdopodobnie podyktowany koniecznością dostosowania wypowiedzi do ruchu „ust” bohatera. Z kolei w dialogu z filmu *Uciekające kurczaki* widoczna jest strategia neutralizacji – angielski idiom został zamieniony na inne wyrażenie, niebędące polskim idiomem i tym samym neutralne kulturowo.

#### **5.2.4.3. Neologizmy**

---

#### ***Rybki z ferajny***

Oscar, the **sharkslayer**.  
**Oskar, pogromca rekinów.**

---

#### ***Wallace i Gromit. Klątwa królika***

**The mind manipulation-omatic.**  
**Mózgo-manipulacjo-mator**

[Wynalazek Wallace'a, który ma sprawić, że króliki staną się niegroźne dla warzyw i zmieniają swoje upodobania żywieniowe.]

---

### **Roboty**

**Radek: Wonderbot**, go to work.

**Robocudzie robocuduj.**

Ladies and **gentlebots**...

*Panie i robotowie.*

Now, let's get down to the business of sucking every loose penny... Mr. And Mrs. **Average-knucklehead**.

*Przejdźmy do tego, w jaki sposób oskubać z kasy pana, panią, państwa **Zakuteblachofy**.*

---

### **Potwory i spółka**

Randall: Say hello to the **scream extractor**.

*Przywitaj się z moją **wrzaskosysarką**.*

**Schmoopsie-poo**

**Googley bear**

**Sulley-wulley**

**Celia-weelia**

**Googley-woogley**

**Rybcia-grzybcia**

**Misio-pysio**

**Salciu-halciu**

**Celinko-melinko**

**Misiaczkurobaczku**

---

### **Kurczak Mały**

**Mr. Buck Cluck**

**Abby Mallard**

**Master Runt of the Litter**

**Foxy Loxy**

**Goosey Loosey**

**Henny Penny**

**Ducky Lucky**

**Fuzzy Wuzzy**

**Morcubine Porcupine**

**Ugly Duckling**

**Mr. Woolensworth**

**Buck "Ace" Chuck**

**Mayor Turkey Lurkey**

**Pan Buck Gdak**

**Lucyna Kuperczak, Luśka**

**Szpek Zawiotki**

**Zyta Kita**

**Manusia Gąsiorek**

**Kokoszka Wypłoszka**

**Kaczka Luzowaczka**

**Miś Niedziś**

**Mroczykaj Kolczyza**

**Paszteciara**

**Profesor Owczykłak**

**Asior**

**Burmistrz Dożył Niedzielan**

---

### *Iniemamocni*

<b>The Incredibles</b>	<b><i>Iniemamocni</i></b>
<b>Mr. Incredible</b>	<b><i>Pan Iniemamocny</i></b>
<b>Elast Girl</b>	<b><i>Elastyna</i></b>
<b>Dash (pęd, zryw)</b>	<b><i>Maks</i></b>
<b>Frozone / Lucius Best</b>	<b><i>Mrożon/Lucjusz Best</i></b>
<b>Incrediboy</b>	<b><i>Iniemaboy</i></b>
<b>S. J. Paladino. Gazerbeam</b>	<b><i>Światłomił</i></b>
<b>Baron von Ruthless (bezwzględny)</b>	<b><i>Masakrator</i></b>
<b>Dynaguy</b>	<b><i>Dynamistrz</i></b>
<b>Thunderhead</b>	<b><i>Groman</i></b>
<b>Stratogale (<i>stratosphere i gale</i> – wiatr, wichura)</b>	<b><i>Honolata</i></b>
<b>Metaman</b>	<b><i>Maksymilion</i></b>
<b>Splash-down</b>	<b><i>Tornador</i></b>

---

### *Madagaskar*

Marty: I don't know, this place is **crackalacking**.

*Nie, dla mnie **bomba**, noo.*

W tłumaczeniu neologizmów najważniejsza jest inwencja tłumacza, który aby zachować sens i efekt stylistyczny oryginalnego wyrażenia, musi w tekście translatu również użyć neologizmu. Większość neologizmów zaprezentowanych powyżej to neologizmy strukturalne, utworzone na podstawie istniejących już wyrazów zgodnie z zasadami słowotwórstwa języka angielskiego. Pojawiają się również neologizmy kolokacyjne oraz absolutne.

Wyrażenia te przetłumaczono, stosując techniki podobne do tych użytych do ich stworzenia w oryginale. W większości przypadków tłumacze tworzyli nowe zwroty, stosując zabiegi słowotwórcze w odniesieniu do istniejących już wyrażań (neologizmy strukturalne). Stosowano również inne rozwiązania. W *Rybkach z ferajny* neologizm strukturalny zastąpiono neologizmem kolokacyjnym (*pogromca rekinów*), a w przypadku wyrażenia z filmu *Roboty* miał miejsce proces odwrotny (*scream extractor* – neologizm kolokacyjny zamieniono na neologizm strukturalny – *wrzaskosysarka*). Również w dialogu z filmu *Rybki z ferajny* neologizm strukturalny zastąpiono neologizmem frazeologicznym, zmieniając jednocześnie jego znaczenie. Angielski "*sharkslayer*" w dosłownym tłumaczeniu to zabójca rekinów. W polskiej wersji zastąpiony został zwrotem o łagodniejszej wymowie. W przypadku wyrażań z filmu *Potwory i spółka*, które są neologizmami absolutnymi, tłumacz użył technik mieszanych, aby stworzyć imiona bohaterów w podobnej konwencji oraz zachować efekt rymów z wersji angielskiej. Podobną technikę zastosowano w stosunku do imion z filmu *Kurczak Mały*, które w oryginale są neologizmami strukturalnymi i frazeologicznymi stwo-

rzonymi na podstawie istniejących już wyrażen. W przekładzie tych nazw własnych tłumacz musiał w polskiej wersji zastosować neologizm, który podobnie jak w wersji angielskiej tworzy rym. Nowo stworzony zwrot powinien ponadto nawiązywać do gatunku zwierzęcia, którym jest dana postać (jeśli bohater jest prosiakiem lub kaczką, to zostało to odzwierciedlone w wersji angielskiej w jednym z członów imienia – Henny Penny – *Kokoszka Wypłoszka*, Fuzzy Wuzzy – *Miś Niedziś*, *Morcubine Porcupine* – *Mroczykaj Kolczyza*). Ten element należało również uwzględnić przy tworzeniu neologizmu. Podobne techniki zastosowano w przekładzie neologizmów z filmu *Iniemamocni*. W tym przypadku tłumaczone imiona należą również do kategorii nazw intencjonalnych i tłumacz musiał uwzględnić tę informację przy tworzeniu neologizmów. W *Robotach* nowe wyrażenia należało tak zmodyfikować, aby nawiązywały do tematyki filmu (*Robocud, panowie* – *robotowie*), co jest zresztą zgodne ze stylistyką oryginału. Tylko w jednym dialogu (*Madagaskar*) neologizm języka źródłowego został zastąpiony wyrażeniem, które nie jest neologizmem, ale ma podobne znaczenie (*crackalacking* – *dla mnie bomba!*).

Zastosowane rozwiązania dążą z reguły do zachowania sensu oryginału, jednak na plan pierwszy wysuwa się odtworzenie podobnego efektu humorystycznego.

Ponieważ w polskich dialogach tłumacze musieli stworzyć nowe zwroty, posługując się środkami dostępnymi w języku docelowym, można uznać, iż zastosowano w tych przypadkach strategię naturalizacji.

## **5.2.5. Humor jako rezultat kontaminacji kulturowej**

### **5.2.5.1. Komizm odniesień do polskich realiów**

W polskiej wersji źródłem komizmu są również, dodane w procesie tłumaczenia, odniesienia do polskich realiów w postaci aluzji kulturowych: polskich piosenek, znanych cytatów, odniesień do polskich filmów, itp.

Aluzje kulturowe do polskiej rzeczywistości nie są komiczne same w sobie. Efekt humorystyczny zależy właściwie od wiedzy i skojarzeń odbiorcy. Komizm odniesień kulturowych ujawnia się w specyficznym kontekście filmu i jest uzależniony również od warstwy wizualnej oraz fabuły. Jednak przede wszystkim komizm tych aluzji ujawnia się w kontekście tłumaczenia i wersji oryginalnej. Polski odbiorca ma przecież świadomość tego, iż ogląda film produkcji zagranicznej. Wszelkie aluzje do polskiej rzeczywistości stanowią potencjalne źródło humoru, choćby dlatego, że widz uświadamia sobie kuriozalność sytuacji: w filmie nakręconym w innym języku i kręgu kulturowym pojawiają się nawiązania do wydarzeń, postaci i powiedzeń typowych oraz znanych z rodzimego „podwórka”. Śmieszy zatem samo pojawienie się takich bezpośrednich odniesień, na przykład do postaci ze świata polityki (*Rybki z ferajny*: „*Będziesz naszym wybawcą, naszym Hau-*

serem?”, „Gdzie jest Belka... ostatniego ratunku?”). Elementem komicznym jest kontrast zestawienia obcojęzycznego filmu z polskimi realiami. Zjawisko to określono w poprzednim rozdziale mianem kontaminacji kulturowej. Jednym z najbardziej znanych i szeroko przytaczanych przykładów kontaminacji kulturowej jest kwestia z filmu *Shrek*, w której Osioł głosem Jerzego Stuhra wykrzykuje, że „latać każdy może, czasem trochę lepiej, a czasem trochę gorzej”. Jest to nawiązanie do słynnego występu tego aktora na festiwalu w Opolu. W oryginalnej wersji piosenka Osła jest pastiszem piosenki o latającym słoniu z filmu *Dumbo*. Angielski dialog też śmieszy, ale odbiorców anglojęzycznych, którzy znają ten utwór. Dla polskich widzów nawiązanie do tej piosenki nie byłoby czytelne. Polskiego odbiorcę rozbawia aluzja do słynnej kwestii polskiego aktora. I właśnie zastosowanie w tłumaczeniu obcojęzycznego filmu odniesień do zdarzeń znanych odbiorcy z rodzimej rzeczywistości – kreuje efekt humorystyczny.

Osioł:

That's right fool, now I'm a *flying* talking donkey! You mighta seen a *house fly*, maybe even a *superfly*, but I bet you ain't never seen a *donkey fly*!

*Hohoho... A jak? Ty gupku! Gadam, latam... Pełny serwis... Latać, każdy może... Czasem trochę lepiej, a czasem trochę gorzej... Ale niestety ja mam talent!*

Powyzsze spostrzeżenia mają na celu zwrócenie uwagi na aspekt humorystyczny kontaminacji kulturowej. Przykłady oraz strategie translatorskie stosowane w tłumaczeniu takich przypadków (których konsekwencją jest kontaminacja kulturowa) przedstawiono i omówiono w rozdziale 4.2.4., a szczegółowe zestawienie zamieszczono w tabeli nr 14. Z tego powodu w tym miejscu ograniczono się do przytoczenia tylko jednej ze scen, aby zasygnalizować humorystyczny wymiar tego zjawiska.

Na podstawie analizy wybranych przykładów można stwierdzić, że komizm na tej płaszczyźnie jest rezultatem tłumaczenia. Widać wyraźnie, iż efekty humorystyczne w przekładzie są wynikiem konotacji, jakie wywołują u odbiorców zastosowane rozwiązania. Humor polskich dialogów rodzi się w świadomości widza, który dostrzega komizm i kontrast zestawienia obcojęzycznego filmu z odniesieniami do polskich realiów. Bardzo jasno widoczna jest tutaj strategia naturalizacji, której efektem jest „polonizacja” obcej językowo i kulturowo produkcji.

#### 5.2.5.2. Komizm zawarty w języku

Zarówno w wersji oryginalnej jak i polskiej efekt humorystyczny osiągnięty jest przez użycie różnych odmian oraz rejestrów językowych. Ten rodzaj humoru określono mianem komizmu zawartego w języku, bowiem humor jest przede wszystkim rezultatem specyficznego użycia języka i konotacji, jakie konkretny styl lub odmiana językowa wywołuje u odbiorcy.

Nie wynika natomiast z samego modelu świata (humor postaci i humor sytuacyjny) lub tworzywa językowego (gra językowa). W tłumaczeniu audiowizualnym nie można jednak całkowicie rozdzielić tych zazębiających się elementów, bowiem element wizualny (wygląd postaci, sceneria, akcja rozgrywająca się na ekranie) zawsze wspomaga ostateczny efekt. Oczywiście, nie wszystkie dialogi, w których uczestnicy mówią dialektem, używają rejestru potocznego lub slangu, muszą być komiczne. Jednak w przypadku analizowanych filmów dotyczy to większości sytuacji. Nawet jeśli dialog oryginalny nie wydaje się szczególnie śmieszny, bardzo często komizm polskiej wersji jest rezultatem rozwiązań zastosowanych w tłumaczeniu i wynika np. ze zmiany rejestru ze standardowego na nieformalny, użycia języka potocznego, wyrażen slangowych lub wplecenia zwrotów i powiedzeń mających charakter aluzji erudycyjnych (np. „*Luzik szefie, pozytywne wibracje...*”). Efekty komiczne osiągane są również poprzez stosowanie typowych dla języka polskiego wyrażen z języka potocznego, które w oryginale nie mogły się pojawić, a dodane do polskiej wersji śmieszą (zob. rozdział 4.2.4.).

Odmiany i rejestry językowe stosowane są dla osiągnięcia określonego efektu stylistycznego. Służą również jako narzędzie charakteryzacji, bowiem język, jakim mówią bohaterowie, zawiera istotne informacje o: pochodzeniu, wieku, płci, społecznym statusie i osobowości postaci oraz relacjach pomiędzy poszczególnymi bohaterami. Ocalenie tych informacji w tłumaczeniu ma duże znaczenie dla zachowania atmosfery i stylistyki oryginału, portretowania postaci oraz spójności wszystkich elementów tekstu audiowizualnego.

Odmiany i rejestry językowe uznawane są przez niektórych badaczy za nieprzekładalne lub tylko częściowo przekładalne. Olgierd Wojtasiewicz nazywa informacje tego rodzaju aluzjami językowymi, w których informacje kulturowe przekazywane są za pomocą formy, czyli sposobu posługiwania się językiem przez różnych bohaterów (w odróżnieniu od aluzji erudycyjnych, w których materiał kulturowy występuje na poziomie treści). Wojtasiewicz jest zdania, iż aluzje językowe są bardzo rzadko całkowicie przekładalne. Dotyczy to przede wszystkim dialektów, gwar lokalnych oraz zawodowych. Według Wojtasiewicza największy stopień przekładalności istnieje w przypadku słownictwa: „w gwarach zawodowych, złodziejskich itp., gdzie (...) terminy z gwary języka oryginału można zastąpić odpowiednimi terminami analogicznej gwary języka przekładu.”<sup>378</sup> Zupełną nieprzekładalnością, w opinii badacza, charakteryzują się natomiast aluzje językowe związane z charakterystyczną dla danej odmiany języka wymową lub (nie)poprawnością gramatyczną konkretnych idiolektów czy socjolektów. Stwierdzenie to odnosi się przede wszystkim do „gwar i dialektów lokal-

---

<sup>378</sup> O. Wojtasiewicz: *Wstęp do teorii tłumaczenia*. Warszawa: TEPIS 1996, s. 71.

nych, odznaczających się szczególnymi cechami leksykalnymi, gramatycznymi i fonetycznymi, jak np. gwara podhalańska (...).<sup>379</sup>

Oczywiście nieprzekładalność dotyczy tylko pewnych aspektów tekstu wyrażonego za pomocą dialektu bądź różnorodnych odmian i rejestrów. Nie jest to jednak nieprzekładalność całkowita, bowiem możliwe jest oddanie chociażby sensu oryginalnej wypowiedzi. Bardzo trudne jest natomiast zachowanie stylistyki oryginału, czyli oddanie specyficznych cech fonetycznych, gramatycznych, prozodycznych czy leksykalnych danego dialektu lub idiolektu. Truizmem jest już stwierdzenie, iż stosowanie w miejsce dialektu południowych stanów USA, np. dialektu śląskiego lub gwary góralskiej nie jest rozwiązaniem pożądanym i satysfakcjonującym, bowiem wywołuje u odbiorcy zupełnie inne skojarzenia.

To samo odnosi się do transferu rejestrów językowych. Według definicji zamieszczonej w *Terminologii tłumaczenia* rejestr językowy to:

Cechy specyficzne danego dyskursu wynikające z rodzaju relacji między rozmówcami, stopnia ich zażyłości, ich poziomowi społeczno-kulturowego i omawianej tematyki<sup>380</sup>.

Rejestr językowy określany jest mianem odmiany uzależnionej od społeczno-sytuacyjnych czynników (ang. *sociosituational variation*), którymi są: tematyka, poziom formalności sytuacji oraz forma ustna lub pisemna (ang. *field, tenor, mode*); w odróżnieniu od dialektu, który jest odmianą języka zależną od użytkownika (czynniki geograficzne, czasowe i społeczne)<sup>381</sup>. Wśród rejestrów językowych wyróżnia się przynajmniej trzy ogólne typy: styl formalny (literacki, urzędowy, naukowy), standardowy (neutralny, codzienny) i nieformalny (kolokwialny, potoczny, slang). Niemożliwe jest wytyczenie wyraźnych granic pomiędzy poszczególnymi rejestrami. Badacze skłaniają się raczej ku stwierdzeniu, iż należy je rozpatrywać w ramach pewnego kontinuum rejestrów poczynawszy od odmiany najbardziej formalnej poprzez standardową do odmiany nieformalnej, gdzie granice są płynne, a kategorie poszczególnych rejestrów mogą nakładać się na siebie i przenikać<sup>382</sup>.

Każdy z rejestrów charakteryzuje się swoistą frazeologią oraz specyficznymi cechami składniowymi, zależnie od sytuacji społecznych, w jakich jest on stosowany. W języku mówionym ujawnia się odmienna realizacja fonetyczna oraz cechy prozodyczne specyficzne dla indywidualnych użyt-

---

<sup>379</sup> O. Wojtasiewicz: *Wstęp...*, s. 71.

<sup>380</sup> J. Delisle, H. Lee-Jahnke, M. C. Cormier (red.): *Terminologia tłumaczenia...*, s. 84.

<sup>381</sup> Por. Z. Pettit: *Translating register, style and tone in dubbing and subtitling...*, s. 50, z dnia 19.12.2007 r.

<sup>382</sup> Por. Z. Pettit: *Translating register...*, s. 50. [http://www.jostrans.org/issue04/-art\\_pettit.php](http://www.jostrans.org/issue04/-art_pettit.php), z dnia 19.12.2007 r.

kowników<sup>383</sup>. Zdaniem Tomaszkiwicz zarówno w dubbingu jak i napisach odtworzenie tych charakterystycznych elementów wymowy jest zadaniem bardzo trudnym, bowiem:

Odpowiedni akcent i melodyka zdania są charakterystyczne dla danego języka naturalnego i jego wariantów dialektowych lub rejestrowych, ale nie mają zwykle bezpośrednich odpowiedników w wariantach języka docelowego<sup>384</sup>.

Tomaszkiwicz dalej stwierdza, że aby oddać specyficzne cechy danego rejestru, jakim posługują się bohaterowie w filmie, tłumacz ma do dyspozycji jedynie składnię oraz środki leksykalne języka docelowego<sup>385</sup>.

Rezultatem omawianej sytuacji jest najczęściej stosowanie w przekładzie standardowej odmiany języka docelowego. Opinię tę podzielają między innymi: Belczyk, Pettit, Herbst, Mailhac, Goris i Fawcett, którzy w oparciu o przeprowadzone badania doszli do konkluzji, iż tłumaczenia filmowe z reguły wykazują tendencję do eliminacji zróżnicowania językowego oraz spłaszczania stylistyki oryginału, poprzez stosowanie neutralnej odmiany języka<sup>386</sup>.

Tendencja ta jest szczególnie widoczna w tłumaczeniu za pomocą napisów, gdzie tłumacz ograniczony jest również formą tłumaczenia oraz limitem czasu i miejsca. Belczyk stwierdza jednak, iż stosowanie neutralnej stylistycznie odmiany języka narodowego (z elementami języka potocznego dla zachowania jak największej naturalności dialogów) jest rozwiązaniem zalecanym, ale odstępstwa są możliwe wtedy, gdy język służy jako narzędzie charakteryzacji postaci lub tworzy efekty komiczne<sup>387</sup>. Należy ponadto zaznaczyć, iż dubbing – jako ustna forma tłumaczenia – umożliwia zachowanie różnorodności stylistycznej oryginału w znacznie większym stopniu.

Analizując materiał filmowy wyróżniono następujące sytuacje związane z pojawieniem się w tekście oryginalnym różnorodnych form i odmian językowych:

1. obcy język w oryginale,
2. rodzaje języka angielskiego (język brytyjski i angielszczyzna amerykańska, szkocka odmiana języka angielskiego),

---

<sup>383</sup> Por. T. Tomaszkiwicz: *Przekład audiowizualny...*, s. 192.

<sup>384</sup> T. Tomaszkiwicz: *Przekład audiowizualny...*, s. 192.

<sup>385</sup> Zob. T. Tomaszkiwicz: *Przekład audiowizualny...*, s. 192.

<sup>386</sup> Zob. A. Belczyk: *Tłumaczenie...*, s. 40; T. Herbst: *Dubbing and the Dubbed Text...*, s. 294-295; J. P. Mailhac: *Subtitling and Dubbing, for Better or Worse?...*, s. 144; Z. Pettit: *Translating register...*, s. 50. [http://www.jostrans.org/issue04-/art\\_pettit.php](http://www.jostrans.org/issue04-/art_pettit.php), z dnia 19.12.2007 r.; O. Goris: *The Question of French Dubbing: Towards a Frame for Systematic Investigation...*, s. 173-177; P. Fawcett: *Translation and Language. Linguistic Theories Explained. Translation Theories Explained*. Manchester: St Jerome Publishing 1997, s. 119.

<sup>387</sup> Zob. A. Belczyk. *Tłumaczenie...*, s. 40.



3. odmiany języka narodowego, dialekty, gwary, specyficzny akcent regionalny, idiolekty oraz socjolekty,
4. rejestr języka – rejestr formalny, neutralny, potoczny, slang,
5. wyzwiska i przekleństwa.

#### 5.2.5.2.1. Obcy język w oryginale

W filmie *Szeregowiec Dolot* pojawia się w oryginale język obcy, z tym że nie występuje on w „czystej” postaci jako zdania i słowa w innym języku, ale jako język angielski „zanieczyszczony” akcentem innego języka. Pierwszy przypadek dotyczy jastrzębi<sup>388</sup>, które mówią po angielsku z silnym niemieckim akcentem. Zachowanie kolorytu wersji angielskiej nie było zadaniem trudnym i tłumacz zastosował w polskiej wersji podobne rozwiązanie: jastrzębie mówią po polsku z akcentem niemieckim. Dodatkowo, polskie dialogi zostały ubarwione, a efekt komiczny wzmocniony poprzez zastosowanie „wstawek” pochodzących z języka niemieckiego (np. *sznela, machen, was ist das?*) oraz stylizację na „niemiecki” polskich wyrażen (np. *łachmyten, oskubamy, wyżpiefasz*). Co ciekawe, „wstawek” w postaci słów i całych fraz z języka niemieckiego nie ma w dialogu angielskim. Ich pojawienie się w tłumaczeniu jest wyrazem inwencji tłumacza oraz próbą (zresztą udaną) uatrakcyjnienia polskiej wersji.

Drugi język obcy – jaki pojawia się w dialogach – to francuski. Myszy z ruchu oporu, które pomagają angielskim gołębiom pocztowym w misji dostarczenia meldunku aliantom, mówią z mocnym francuskim akcentem. Ponownie dialogi obfitują we francuskie „wstawki”, słowa „przekręcane” są na francuska modłę, akcentowane na ostatniej sylabie i wymawiane z charakterystycznym „r”. Całości dopełnia charakterystyczna dla języka francuskiego intonacja. Efekt komiczny jest gwarantowany. Również w tym przypadku tłumaczenie zostało wzbogacone poprzez dodanie elementów, których w wersji angielskiej nie było.

W filmie *Auta* dwa małe włoskie autka – właściciel sklepu z oponami Luigi oraz jego przyjaciel Guido – mówią po angielsku z rozpoznawalnym włoskim akcentem. A właściwie po angielsku mówi tylko Luigi, bowiem Guido parokrotnie wypowiada w całym filmie tylko dwa słowa „*peet stop*” (zresztą niepoprawnie: zamiast krótkiego „i” w słowie „*pit*” słyszymy „*peet*” wymawiane z długim „i”). Przypadek ten podobny jest do tych pochodzących z filmu *Uciekające kurczaki*. Jak widać na podstawie przytoczonych

---

<sup>388</sup> W filmie występują dwa gatunki ptaków: gołębie należą do obozu aliantów, jastrzębie to hitlerowscy żołnierze. W oryginale niemieckie ptaki to „*falcons*” – „*sokoły*”, w polskim dubbingu przetłumaczone jako „*jastrzębie*”. Czy jest to błąd, czy też tłumacz świadomie zdecydował się na użycie „*jastrzębi*” ze względu na ostrzejsze brzmienie tego wyrazu i zbyt pozytywne konotacje, jakie mógłby mieć dla polskiego odbiorcy wyraz „*sokół*”?

poniżej fragmentów, tłumacz dialogów do tego filmu (J. J. Wecsyła) zastosował identyczne rozwiązanie jak Wierzbicka w *Uciekających kurczakach*. Polskie dialogi zostały wzbogacone niewystępującymi w oryginale włoskimi słowami (*piccolo, tutto mondo, bianca, casa*), a polskie wyrazy zmieniono tak, aby brzmiały jak słowa pochodzące z języka włoskiego. Ponownie polskie tłumaczenie zostało wzbogacone, a dzięki wprowadzeniu wyrażeń z języka włoskiego oraz stylizacji polskich zwrotów widz otrzymuje jasny komunikat o pochodzeniu postaci i nie musi domyślać się, z jakim akcentem mówią bohaterowie. Taki sposób postępowania można jednak uznać za błąd tłumaczeniowy (co nie zmienia faktu, iż wykreowany efekt jest komiczny i jak najbardziej pożądany), ponieważ do tekstu translatu zostały wprowadzone dodatkowe elementy, które nie występowały w oryginale. Jest to rodzaj nad tłumaczenia lub eksplicytacji, bowiem informacja o języku i pochodzeniu postaci została w ten sposób uwypuklona i niejako bezpośrednio podana odbiorcy.

Również w filmie *Dżungla* pojawiają się elementy języka obcego. Żuki gnojowe noszące bawarskie stroje śpiewają piosenkę z charakterystycznym niemieckim akcentem. Podobnie jak w omówionych powyżej przykładach, w polskiej wersji zastosowano dodatkowe elementy pochodzące z tego języka. Oprócz specyficznej wymowy w tłumaczeniu pojawiają się wyrazy niemieckie, co nie pozostawia wątpliwości, o jaki język chodzi.

Ponieważ polskie wersje dialogów zostały uatrakcyjnione, a efekt komiczny wzmocniony, można przyjąć, że w tłumaczeniu tego typu sytuacji zastosowano strategię naturalizacji, ponieważ wybrano rozwiązanie, które realizuje priorytetowe kryterium atrakcyjności polskiej wersji.

Poniżej zamieszczono przykłady ilustrujące zastosowaną w tłumaczeniu technikę.

---

### ***Szeregowiec Dolot***

Herr General von Szpon: **Pigeons, pathetic little creatures.**  
***Gołębie, ferfluchte łachmyten.***

**What was your mission?**  
***Was ist das misja?***

Pomocnik Generała von Szpona: **Do you want us to pluck out his feathers? And to clip his wings or his feelings??**  
***Może najpierw oskubamy go na zero. Albo ciach-ciach machen. Mosze zbić mu sznicel?***

GvS: **No, worse. Much worse.**  
***Goszej. Znacznie goszej.***

GvS: **Bring me the truth serum. Come on, come on.** One shot of this and we will know everything.

**Zerum prawdy. Sznela, sznela, sznela. Ajne zastrzyk i zaras alles wyźpie-  
fasz.**

GvS: It's just you and me now, pigeon! This is where it ends.

**Zostaliśmy tylko my zwei.**

Francuska mysz Charlotte de Gaulle: **Pardonnez-moi, my pigeon friends.  
You are the RHPS, non?**

**Pardonnez-moi, panowie „gołębie”. Królewski pułk pocztowy, non?**

**CdG: French Résistance, Mars Division.**

**My z Resistą, Legią de Mysz.**

Bakier: How did you find us?

*Jak nas znaleźliście?*

CdG: **Well, there was the plane and the explosion and this gleaming and  
bleeding. More screamings and beggings and cryings, whinings, winging,  
yelling, boohooing.**

**No, spadł samolot, była eksplozja, a potem wrzaski', płacz, znów wrza-  
ski', biadanie', szlochanie', narzekanie', krzyki', ryki', jęki', rumory'...**

[z charakterystycznym akcentem (') na końcu wyrazu i charakterystycznym  
„r”].

CdG: - **Do you speak French?**

**Parle vu franse?**

CdG: **Not so fast, monsieur! This is Rollo. He's an expert in  
sa...Sabotage!**

**Powoli mesje. To jest Rollo. Jego spesjalite to sa... sa-bo-taż!**

CdG: **Now monsieur, before you continue on your mission, it's our  
national custom to...**

**Allor, mesjez, zanim ruszymy' do boju', zapoznam was z naszą tradisią  
reżional...**

---

### **Auta**

Luigi:

You are a famous racecar? A real racecar?

**Jesteś makina sportowa. Jeździsz na wyścidi?**

I have followed racing my entire life. My whole life.

**Bo ja jestem gigantycznym fanem wyścidi. Mam hopla na nie.**

My excitement from the top of some place very high. [sky]

**Ekscytacja monstroza do granic wytrzymałości.**

My friend Guido, He dream to give a real racecar a peet stop.

***Moj kuzyn, Guido, on sempre marzył, żeby zrobić bolidowi pikolo prze-  
gląd ala peet stop.***

You make a such a nice road. You come to my shop. Luigi take a good care of  
you.

***Mam ofertę nie do wyrzucenia. Ja tutaj skleppa mam palazzo della wul-  
kanizacja.***

Four new tires

***Kompletto di opono!***

Grazie! Mr Lightning! Grazie!

***Grazie! Panie Zigzak! Grazie!***

Our first real customer in years! I'm filled with tears of ecstasy!

***Minęło molto lat od ostatniego klienta! Tutto mondo się raduje!***

Whitewall tyres! They say: "Look at me! Here I am! Love me!"

***Gumma bianca! Krzyczy: „Patrzcie na mnie! Kręć koło! Amore mio!”***

---

### ***Dżungla***

Żuki gnojowe do Bazyla, którego wzięły za „materiał do obróbki”:

Stinky does not speak! [*stinky* – śmierdzący – imię, które żuki nadały Bazy-  
lowi]

It rolls like a little ball

***Achtung!*** Stinky!

Less talk, more roll!

Roll, roll

Rolling the dung is good for tight buns!

***Was?*** Gadające guano?

Normalnie milczy tocząc się!

***Achtung!*** Kupa!

Słów mniej więcej kula

Kula, kupa, kula, kupa

Widzialna praca w mule się

opłaca, ***eins, zwei, drei!***

#### **5.2.5.2.2. Rodzaje języka angielskiego**

W filmie *Uciekające kurczaki* pojawiają się różne formy języka angielskiego. Rocky – kogut oblatywacz, który trafia na kurzą fermę, mówi angielszczyzną amerykańską, kury brytyjskim angielskim, a genialna konstruktorka Mac angielskim ze szkockim akcentem. W jednym zatem filmie występują obok siebie trzy różne rodzaje języka angielskiego. Każda z tych odmian ma odrębne konotacje dla widza anglojęzycznego i inaczej portretu-

je posługujących się nimi bohaterów. W polskiej wersji te różnice nie zostały zachowane, a wszystkie postacie mówią standardową odmianą języka polskiego. Polska wersja została w ten sposób zubożona i spłaszczona stylistycznie. Odbiorca docelowo nie ma możliwości usłyszenia różnic i odczytania informacji, które pozostają w zasięgu odbiorcy anglojęzycznego. Rozwiązaniem postulowanym przez Christine Heiss jest stosowanie w takich przypadkach napisów, co pozwoliłoby na zaznaczenie, iż w oryginale pojawiają się inne formy języka angielskiego oraz umożliwiłoby zachowanie odmienności stylów mówienia poszczególnych bohaterów<sup>389</sup>. Jednak w polskim dubbingu filmów animowanych, przeznaczonych dla widowni dziecięcej, która może mieć problemy z szybkim czytaniem i dla której informacja ta może nie być w ogóle istotna, nie stosuje się takich rozwiązań. Nie wchodzi również w rachubę zastosowanie trzech różnych regionalnych odmian języka polskiego, bowiem osadzone są one w zupełnie odmiennych realiach kulturowo-społecznych, a to w znacznym stopniu zmieniłoby wymowę filmu. Jedynym wyjściem, jakie pozostało tłumaczowi, było umieszczenie w dialogach informacji o pochodzeniu postaci i ta opcja została wykorzystana. Stało się tak w przypadku postaci Rockiego, ale wzmianka o jego pochodzeniu znajdowała się już w wersji oryginalnej. Natomiast jedyna informacja o szkockim pochodzeniu kury o imieniu Mac – to aluzja pojawiająca się w dialogu, w którym również ujawniona jest narodowość Rockiego.

---

### ***Uciekające kurczaki***

Fowler: I don't like the look of him. His eyes are too close together.

*Nie podoba mi się ten ptaszek. Ma za blisko osadzone oczy.*

Ginger: Fowler!

*Fowler!*

**F: And he's a Yank!**

***A przede wszystkim to jankes.***

Rocky: Easy. Pop. Cockfighting's illegal where I'm from.

*Spoko. U nas walki kogutów są nielegalne.*

Kura: Where is that, exactly?

*A konkretnie skąd jesteś?*

R: A place I call the land of the free and home of the brave.

*Może słyszałyście coś o kraju wolności i wielkich możliwości.*

Mac [kura szkockiego pochodzenia - podekscytowana]: **Scotland!**

***Tak! Szkocja!***

R: **No! America.**

***A skąd! Ameryka!***

---

<sup>389</sup> C. Heiss: *Dubbing Multilingual Films: A New Challenge?* Meta 49 (1), 2004, s. 211.

### 5.2.5.2.3. Odmiany języka narodowego

W analizowanych filmach występują różne odmiany języka angielskiego, wśród których wyróżniono odmiany regionalne: dialekty – *Uciekające kurczaki*, *Potwory i spółka* i gwary – *Szeregowiec Dolot*, *Uciekające kurczaki*, idiolekty – *Rybki z ferajny* i *Madagaskar* oraz język angielski stylizowany na dialekt jamajski – *Rybki z ferajny* (użycie języka angielskiego typowe dla ruchu rastafarian). Oprócz tego w wielu produkcjach bohaterowie filmowi używają ekspresywnej odmiany socjolektu, czyli slangu. Jako że slang jest również jednym z rejestrów językowych, przypadki tego typu zostaną omówione w następnym podpunkcie.

#### a) Dialekty

---

##### *Uciekające kurczaki*

Mr. Tweedy: Now let that be a lesson to the lot of you: No chicken escapes from Tweedy's farm!

***Wbijcie sobie jedna z drugą do łba, żadna mnie stąd nie ucieknie, rozumiecie? Kurza wasza morda!***

Mr. Tweedy: Oh, yes! Those chickens are up to something.

***O tak, te kuraki znów coś kombinują.***

Mrs. Tweedy: Quiet. I'm onto something.

***Cicho bądź, nie widzisz, że czytam?***

Mr. Tweedy: They're organised, I know it.

***Organizują się, czuje to.***

W filmie *Uciekające kurczaki* pan Tweedy mówi dialektem północnoangielskim, typowym dla mniej wykształconych mieszkańców tego regionu. W polskiej wersji tłumacz nie mógł zastosować regionalnej odmiany języka polskiego, choćby ze względu na bardzo silne osadzenie fabuły w angielskich realiach. Aby zachować efekt stylistyczny i jednocześnie ocalić komizm postaci, tłumacz wybrał inne rozwiązanie, które jednocześnie pozwala na zachowanie skojarzeń, jakie miałyby odbiorca anglojęzyczny, słuchając północnoangielskiego akcentu bohatera. W polskim dubbingu Pan Tweedy mówi niepoprawną polszczyzną. Błędy gramatyczne i specyficzna wymowa wskazują na status społeczny oraz wykształcenie postaci. Zarówno w polskiej i angielskiej wersji pan Tweedy sprawia wrażenie prostego i niezbyt rozcigniętego człowieka, będącego w dodatku pod pantoflem żony.

Nick i Fetcher, Ginger:

***Podobnież jest sprawa.***

Nick and... Fetcher at your service.

***Nick i Fetcher całują raczki.***

G: Over here. we need some more things.

*Potrzebny nam towar.*

N: Right you are, miss.

***Sie rozumie, słońce.***

How about this quality hand-crafted tea set?

***Może ten cacany zestawik do hierbatki sie nada?***

This necklace and pendant?

***A ten jelegancki zwis na szyje?***

Or this, all the rage in the fashionable chicken coops of Paris?

***Albo ta absolutna okazja, wybitnie ostatni krzyk mody na paryskich kurnikach.***

Simply pop it on, and as the French hens say, "voilà"!

***Wkładamy na główkie i jak mówią francuskie projektanty voila!***

F: That is French.

***To po francuskiemu.***

N: That's two hats in one, miss. For parties.

***To dwa nagówki w jednym, prawda.***

For weddings. Oh, madame!

***Jak się zdarza to i do ołtarza.***

You look like a vision. Like a dream.

***Wygląda pani w tym jak zjawisko, jak marzenie.***

Like a duck. [wizja]

***Jak ta lotka*** [duck – kaczka albo dziwak]

[w wersji angielskiej akcent cockney – w polskiej wersji myszy mówią warszawską gwara]

---

### ***Szeregowiec Dolot***

Bakier: Alright. Listen up. This is easy. I mean for intelligent guys like you, I can tell ya,

[Bakier mówi z akcentem typowym dla warszawskich cwaniaczków]

Bakier: So, what brings you to my manor?

***Co, naród zwiedza stolyce?***

[w polskiej wersji stylizacja na warszawski akcent/dialekt]

Nick i Fetcher z filmu *Uciekające kurczaki*, podobnie jak Bakier z filmu *Szeregowiec Dolot*, mówią „cockneyem” – gwara typową dla mieszkańców Londynu, pochodzących z niższych warstw społecznych. Nick i Fetcher to dwa przebiegłe szczury, które prowadzą handel domokrężny i pomagają kurom w ucieczce z fermy. Bakier to z kolei kombinator, który wbrew swojej woli trafia do Królewskiego Pułku Gołębi Pocztowych. Charakterystyka tych trzech postaci jest podobna, bohaterowie mają również wspólne korzenie – wszyscy pochodzą z wielkiego miasta i należą do słabiej wykształ-

conej grupy społecznej. Pomimo tego, iż filmy były tłumaczone przez dwóch różnych tłumaczy (B. Wierzbęta – Uciekające *kurczaki*, J. J. Wecsylic – *Szeregowiec Dolot*), w dubbingu zastosowano podobne rozwiązanie. W obu przypadkach język Bakiera oraz Nicka i Fetchera przetłumaczono za pomocą gwary warszawskiej, kojarzonej z półświatkiem przestępczym. W obu polskich wersjach osiągnięto efekt komiczny porównywalny z oryginalnym, o ile nie lepszy. W ten sposób zachowano elementy charakterystyki postaci, a dodatkowo wprowadzono skojarzenia czytelne dla polskiego odbiorcy. Dzięki tym konotacjom komizm polskich wersji został pogłębiony. Ponieważ w tłumaczeniach zastosowano gwarę warszawską, a więc wprowadzono polski element kulturowy, można stwierdzić, iż widoczna jest tutaj strategia naturalizacji.

---

### ***Potwory i spółka***

Scena w przyczepie, gdzieś w Luizjanie:

**Mama, another gator got in the house.**

**Matka znowu nam wlaż alygator.**

Another gator?!

Mówisz synuś?

Give me that shovel! Come here!

**Daj łopate i wal!**

Get him, mama! Get that gator!

Przedstawiona scena jest bardzo komiczna zarówno w wersji angielskiej jak i polskiej. Przebiegły Randall, który próbował porwać małą Bu, aby wykorzystać jej krzyk do wygenerowania energii potrzebnej do funkcjonowania miasta potworów, zostaje wyrzucony przez Mike'a i Sulleya poprzez dziecięcę „drzwi snów” do przyczepy kempingowej gdzieś w Luizjanie. (Potwory straszą nocami dzieci, wchodząc do ich pokoiów poprzez drzwi umieszczone w szafach. Drzwi te są sekretnym przejściem ze świata potworów do świata ludzi. W filmie *Potwory i spółka* znajduje się magazyn, w którym przechowywane są drzwi do dziecięcych sypialni ze wszystkich stron świata.)

Język, jakiego używają postacie – African American Vernacular English (AAVE) – wskazuje na wykształcenie i status społeczny oraz przynależność etniczną mówiących. Ta odmiana angielskiego ze społeczno-kulturowych powodów kojarzona jest zwykle z biedą (co zresztą widać na ekranie, bo rzecz dzieje się w przyczepie, w której mieszkają przeważnie mniej zamożni obywatele USA) oraz niskim wykształceniem i statusem społeczno-ekonomicznym. W polskiej wersji ten amerykański dialekt (i jednocześnie socjolekt oraz etnolekt) zastąpiono językiem, który ma wywołać podobne skojarzenia jak w oryginalnej wersji. W celu osiągnięcia podobnego efektu tłumacz posłużył się językiem niepoprawnym gramatycznie i sty-



listycznie, który przez polskiego odbiorcę zostanie jednoznacznie skojarzony z odmianą typową dla niższych, niewykształconych i niezamożnych warstw społecznych. Efekt komiczny został ocalony, udało się również zachować część konotacji wersji oryginalnej – przynajmniej w aspekcie statusu społecznego mówiących postaci.

---

**Wallace i Gromit. Klątwa królika**

Wallace: **So where did you get to, lad?**  
**Gdzieś ty kundlu przepadł?**

Wallace: **Don't you see, lad?**  
**Nie kapujesz, stary?**

Słowo „lad” pochodzi z dialektu północnoangielskiego i wyszło już właściwie z użycia. W tej scenie tłumacz nie zdecydował się na użycie polskiego odpowiednika o podobnych konotacjach (*młodzieniec/młodzian?*) W obu zdaniach użyto natomiast języka potocznego. W ten sposób zmieniono wymowę oryginalnego dialogu oraz informacje, jakie dostaje odbiorca o autorze tej wypowiedzi. Widz anglojęzyczny dowiadyuje się o pochodzeniu i wieku Wallace’a, kojarząc jego sposób mówienia. Polski widz jest pozbawiony tej informacji, a wręcz wprowadzony w błąd, bowiem język, jakim posługuje się Wallace w polskiej wersji, wydaje się bardziej odpowiedni dla osoby młodszej wiekiem, a nie dla przedstawiciela angielskiej klasy średniej. Ze względu na to, że w dialogu użyto wyrażień kolokwialnych, w tym przypadku można mówić o zastosowaniu strategii naturalizacji.

**b) Dialekt – język stylizowany na jamajski/rastafariański angielski**

W filmie *Rybki z ferajny* występują dwie postacie: Ernie i Bernie – me-duzy grane przez Ziggię Marleya i Douga e. Douga. Pochodzący z Jamajki pomocnicy Sykesa posługują się językiem stylizowanym na jamajski angielski, który oczywiście trudno oddać w tłumaczeniu. Jedynym akceptowalnym rozwiązaniem jest użycie języka potocznego lub slangu. Tak też postąpił polski tłumacz. Jamajski angielski przełożono stosując język potoczny. Niestety, rozwiązanie to nie pozwala na zachowanie konotacji oryginalnego stylu mówienia. Tłumacz rozwiązał ten problem, informując widza o pochodzeniu i filozofii życiowej Erniego i Berniego za pomocą dodatkowych elementów wprowadzonych w polskim dialogu. Są to nawiązania do ruchu rastafarian oraz aluzje o charakterze erudycyjnym w postaci odniesień do polskich realiów (np. „Babilon płonie” to aluzja do utworu zespołu Izrael grającego muzykę reggae). Wygląd postaci również wiele mówi – Ernie i Bernie noszą dredy i rastafariańskie czapki. W tym przypadku wizja idzie w sukurs tłumaczowi, bowiem przekazuje część istotnego komunikatu o pochodzeniu postaci.

Stylistyka polskiej wersji i efekt komiczny zostały trochę zubożone, ale pozostają aluzje i wstawki informujące widza o tym, że bohaterowie mówią dialektem jamajskim. Ponieważ w dubbingu pojawiają się wyrażenia z języka potocznego i odniesienia do polskich utworów muzycznych (*Babilon płonie, Pozytywne wibracje*<sup>390</sup>), ponownie zastosowaną strategią jest tłumaczenie ukierunkowane na kulturę docelową.

---

**Rybki z ferajny**

Ernie: Well, look who it is, Bernie.

Bernie: **Just the fish we're looking for.**

**Wyrwiemy chwasta, bośmy rasta.**

E&B: **Hey, what's up, man?**

**Man, it's good to see y'all... Huh?**

**Babilon płonie, no nie? No jak tam ziomki? Radość wielka?**

E&B: **Easy, boss, find your happy place.**

**Luzik szefie, pozytywne wibracje....**

E&B: Sykes, **he like you, mon. Him say take it easy on you.**

**Sykes cię lubi bracie. Kazał cię potraktować łagodnie.**

E&B: But Sykes is not here. True.

*Ale Sykesa tu nie ma. Kłopot.*

B: Ernie, let me ask you a question.

*Ernie musisz cię o coś zapytać.*

E: **Yeah, mon? Go on.**

*Wal, bracie, wal.*

B: **Why is it that me locks can sting other people, but they have no effect on me or you?**

**Jak to jest, że innych to dredy drażnią, a nie drażnią ani mnie ani ciebie?**

[Ernie udaje, że poparzyły go macki-dredy Berniego]

B: Ernie. I didn't mean it, Ernie.

I didn't mean it, man. Ernie.

*Ernie, to niechcący stary, Ernie, proszę, proszę.*

B: **Ernie, you made a joke. Good one, man. Respect.**

**Ernie, to tak dla jaj? Dobrze stary, szacuneczek.**

E&B: **Bloodfire.**

**Babilon, nie?**

---

<sup>390</sup> Tytuł serii albumów muzycznych wydawanych w Polsce. Twórcą serii jest Stanisław Trzciański.

### **c) Idiolekty**

---

#### ***Rybki z ferajny***

Don Lino: **How are my little babies this morning?**

Don Lino – dubbingowany przez Roberta de Niro – to postać, której wygląd jest wzorowany na wyglądzie sławnego aktora – rekin ma charakterystyczny pieprzyk oraz wyróżnia się specyficznym dla tego artysty stylem mówienia. Osobowość aktora emanuje z postaci bohatera – rekin na różnych poziomach, szczególnie mocno ujawniając się w warstwie werbalnej. Poza tym istotne jest to, iż specyficzny idiolekt aktora, na który składają się akcent, intonacja oraz inne cechy prozodyczne, nasuwa skojarzenia z filmami mafijnymi, na których oparta jest fabuła *Rybek z ferajny*. Niestety styl ten jest nie do „podrobienia” w polskim dubbingu. De Niro musiałby zdubbingować sam siebie! Jednocześnie niemożliwe jest zachowanie identycznych konotacji, jakie mają widzowie anglojęzyczni, słuchając głosu de Niro. Polski odbiorca już na wstępie traci całą gamę odniesień oraz aluzji do świata gangsterskiego i filmów mafijnych z udziałem de Niro oraz samej postaci sławnego aktora, jego dorobku życiowego i filmowego. Sceny z udziałem Don Lino mają w angielskiej wersji znacznie więcej dynamizmu niż w polskiej, a szef mafii rekinów jest bardziej stanowczy i przekonujący. Problem nie leży oczywiście w przekładzie warstwy leksykalnej, ale w zachowaniu charakterystycznych cech idiolektu. Jest to element „utracony w tłumaczeniu”.

---

#### ***Rybki z ferajny***

Don Lino: What do you mean, you don't understand?

We've been over it times. I don't want to have to say it again.

You're really giving me agita. I don't know how else to say this. You see something, you kill it, you eat it. Period. Thanks. That's what sharks do.

That's a fine tradition. What's the matter with you? Your brother Frankie, here, he's a killer.

Lenny: Thanks, Pop.

DL: He's beautiful. He does what he's supposed to do. Wipe your face. But you... I'm hearin' things.

You gotta understand, when you look weak it makes me look weak. I can't have that.

L: I know, Pop, I'm sorry.

DL: Lenny. Lenny. Look at me. Look at me. This handin' over the business, it's for you, for both of yours, and you're acting like you don't even want it. I need to know that you can handle that. All right. Right here, in front of me now, eat this.

L: Yeah. Gee, thanks, Pop.

DL: Here's the thing.

L: I'm on a diet. I read an article about these shrimps. They're not good for ya. You know how many calories are in one of those shrimps? A lot.

[...]

DL: I'm not askin' you anymore. I'm tellin' you. Eat it!

L: No. Have mercy. Pop, please...

DL: Eat! Son, eat the shrimp!

Don Lino: I tell you what's what, and what...?

Sykes: What?

DL: What's what?

S: What-what nothing. You said "what?" first.

DL: I didn't say "what?" first.

S: You said "and then what?" and I said "what?"

DL: No, I said what, what?

S: You said "what?" first.

DL: Now you're making fun of me?!

DL: Shut up?! SHUT UP?! YOU DON'T TELL ME SHUT UP, I TELL YOU SHUT UP!

---

### ***Madagaskar***

Król Julian: Now everybody! We all have great curiosity about our guests.

***A teraz słowo mądrości, wszyscy mamy wątpliwości względem naszych gości, olbrzymów z Nowego Jorku.***

Król Julian: Yes, yes. But before you leave, I have an announcement to make. So shut up everyone please. Thank you.

***Więc mordy w kubek, jeśli można.***

***After much profound brain things inside my head,***

***Po długim i głębokim procesie tentegowania w głowie...***

Innym charakterystycznym i komicznym idiolektem jest sposób mówienia samozwańczego króla lemurów z filmu *Madagaskar*. Głosu tej postaci użył Sacha Baron Cohen, kontrowersyjny komik brytyjskiego pochodzenia, znany z serii programów "Da Ali G Show" oraz filmu o Boracie<sup>391</sup>. Według twórców programu, hinduski akcent, z jakim mówi król lemurów, został wymyślony przez Cohena i dzięki jego udziałowi epizodyczna postać zyskała status jednego z ważniejszych bohaterów tego filmu<sup>392</sup>. Król Julian XIII rzeczywiście mówi specyficznym językiem, ale polskie tłumaczenie

---

<sup>391</sup> Tytuł filmu: *Borat: Podpatrzone w Ameryce, aby Kazachstan rósł w siłę, a ludzie żyli dostatniej*, 20th Century Fox, listopad 2006 r.

<sup>392</sup> Zob. [http://seattlepi.nwsourc.com/movies/225746\\_moment26.html](http://seattlepi.nwsourc.com/movies/225746_moment26.html), z dnia 09.01.2008 r.

dorównuje oryginałowi. Tłumaczowi udało się wymyślić niepowtarzalny styl, który podobnie jak w oryginale portretuje króla lemurów jako lekko zbzikowanego osobnika, mającego dziwaczne pomysły i bezzasadnie wysokie mniemanie o sobie.

---

### ***Auta***

Złomek:

Morning! Sleeping beauty!

***To ja! Wstawasz czy nie?***

Boy, I was wondering when you was gonna wake up.

***Jużem się zestrachał, czy się obudzisz, czy się nie obudzisz.***

Boy, I'm purty (pretty) good at this layering staff.

***Adwokat ze mnie, że nie w kij dmuchał, nie?***

She's the town attorney and my fiancée.

***To nasza adwokatka i moja konkabina.***

Hey, look at this here fancy New Road that Lightnin' McQueen done just made!

***Weź ty, patrz! Jaką nam kulega nówkie droge przez noc chlastną!***

Nah, not me Flo. I'm on one of them special diets. I'm a precisional instrument of speed and aero-matics.

***Nie ja tam spaszuję, Lola. Diete se siekne taką z letka specjalną i też będę gardenwargą i wyciągnę prędkość przez duże PRYY.***

[aluzja do poprzedniej wypowiedzi Zygzaka: I'm a precisional instrument of speed and aerodynamics – ***Jestem awangardą motoryzacji przez duże M.***]

Hey, you think maybe one day I can get a ride in one of them helicopters? I mean, I've always wanted to ride in one of them fancy helicopters.

***Jak ci się zdawa? Mógłbyś kiedyś załatwić, żeby się tym helikoptrem przefrunął? Bo wiesz, zawsze mnie korciło, żeby się przewieźć takim fikusnym ustrojstwem.***

Język, jakim mówi Złomek – chyba najbarwniejsza i najbardziej komiczna postać z filmu *Auta* – to specyficzny idiolekt z silnym południowo-amerykańskim akcentem o charakterystycznej dla niewykształconych mieszkańców górzystych regionów USA nosowej wymowie. W angielskiej wersji Złomek dodatkowo niepoprawnie wymawia słowa i używa nieprawidłowej składni. Specyficzny idiolekt Złomka – starej zardzewiałej ciężarówki holowniczej – wywołuje salwy śmiechu na widowni. Język jest tutaj narzędziem charakteryzacji postaci – styl wypowiedzi Złomka informuje widza, iż bohater nie może poszczycić się wielkomięskim obyciem lub wszechstronnym wykształceniem, ale ma za to złote serce. Aby zachować te

same konotacje i oddać cechy bohatera, w polskim dialogu tłumacz musiał wykreować równie charakterystyczny sposób mówienia. Ponieważ cechy prozodyczne i fonetyczne są trudne do oddania, zdecydowano się na uzyskanie podobnego efektu za pomocą środków leksykalnych oraz składniowych. Podobnie jak w oryginale, w polskiej wersji Złomek najczęściej używa języka potocznego i czasami sili się na górnolotność, wplatając w swoje wypowiedzi wyrażenia pochodzące z rejestru formalnego lub naukowego, których często nie rozumie i nie potrafi poprawnie zastosować. Dodatkowo popełnia błędy gramatyczne i składniowe. Efekt uzupełnia głos Witolda Pyrkosza, który dubbinguje Złomka w polskiej wersji filmu. Kwestie Złomka obfitują w wyrażenia typu: „*Co ty się tak nacapierzasz na te wyścigi?*”; „*Spoko Maroko*”, „*Jednakowoż dobrze wybrałem Ciebie na przyjaciela*” oraz błędy gramatyczne i przekręcone słowa. Pojawia się sporo zwrotów z języka potocznego. Dzięki zastosowaniu takich rozwiązań charakterystyka postaci Złomka nie ucierpiała w procesie tłumaczenia, a dialogi z jego udziałem są równie śmieszne jak w wersji oryginalnej. Tłumacz użył tu strategii, którą określimy jako tłumaczenie ukierunkowane na kulturę docelową, bowiem do osiągnięcia, podobnego jak w oryginale, efektu stylistycznego i humorystycznego wykorzystał środki językowe dostępne w języku polskim. Takie rozwiązanie przede wszystkim manifestuje się w zastosowaniu form potocznych oraz błędów językowych charakterystycznych dla osób z niższym wykształceniem.

### 5.2.5.3. Rejestr języka

Bohaterowie filmowi posługują się różnymi rejestrami językowymi, począwszy od stylu formalnego poprzez język standardowy i neutralny stylistycznie aż do najbardziej ekspresywnej odmiany, jaką jest slang. Najczęściej używanym, przy tworzeniu dubbingu, rejestrem jest język potoczny bogato przeplatany wyrażeniami slangowymi. W obrębie jednego filmu poszczególni bohaterowie mówią, stosując różne rejestry językowe, bądź w zależności od sytuacji przechodzą z jednego stylu na inny. Wprowadzenie różnych odmian języka ma na celu stworzenie efektów humorystycznych. Komizm dialogów wynika często z zastosowania rejestru nieodpowiedniego do sytuacji lub przeplatania stylu wysokiego wyrażeniami z języka potocznego. W *Shreku* śmieszy zatem język królowej Fiony, wyratowanej ze szponów smoczy, która wyraża w górnolotnym stylu swoje wybujałe wyobrażenia wobec wybawcy. Komicznym przeciwstawieniem są odpowiedzi Shreka, utrzymane z kolei w stylu potocznym. Podobny efekt w innych filmach mają rozmowy prowadzone w slangu młodzieżowym, obfitujące w typowo młodzieżowe wyrażenia – szokujące, bo ulotne i słabo znane pozostałym grupom wiekowym. Takie dialogi słyszymy w *Rybkach z ferajny* w wykonaniu Oskara i grupy nastoletnich rybek.

Tłumaczenie rejestrów językowych uważane jest za problematyczne, bowiem jak stwierdza Peter Fawcett:

A constant headache in all forms of translation is posed by phraseology marked as familiar or slang. Representing this aspect of another culture is always problematic, and the ideological stance of many translators is that it should be suppressed because, as with dialect, the connotations rarely match. It can be a problem getting the right level<sup>393</sup>.

Powyższy cytat potwierdza obiegową opinię, według której w transferze rejestrów językowych dochodzi najczęściej do zubożenia stylistyki oryginału poprzez stosowanie języka i słownictwa standardowego. Jak powiedziano wcześniej, posługiwanie się konkretnym stylem wypowiedzi jest również elementem charakterystyki postaci. Z tego względu utrzymanie w tłumaczeniu odpowiedniego rejestru ma istotne znaczenie nie tylko dla zachowania wymowy utworu, ale także dla przekazania ważnych informacji o bohaterze. Przeprowadzona analiza dowodzi jednak, że tłumacze polskich wersji nie mieli specjalnych problemów z oddaniem poszczególnych stylów i zachowaniem charakterystycznych sposobów mówienia bohaterów.

I tak rejestr formalny (np. *Shrek, Wallace i Gromit*) oraz język standardowy (np. *Iniemamocni, Uciekające kurczaki*) przetłumaczono stosując adekwatny styl w języku docelowym. Największych trudności można było natomiast spodziewać się w przypadku przekładu rejestru nieformalnego oraz slangu, które charakteryzują się specyficznym słownictwem, a także często zawierają błędy językowe i gramatyczne (np. *ain't*, podwójne zaprzeczenie, formy potoczne *gotta, wanna*). Na podstawie przeprowadzonej analizy stwierdzono, że polskie tłumaczenia zasadniczo nie odbiegają od wersji oryginalnych. Oznacza to, iż w miejscach, w których w oryginale pojawia się język potoczny lub slang, również w dubbingu zastosowany jest odpowiedni rejestr. Aby stworzyć wrażenie naturalności i autentyczności polskich dialogów, tłumacze posłużyli się w takich przypadkach środkami wyrazu pochodzącymi z języka docelowego. Wyrażenia kolokwialne zastąpione zostały słownictwem potocznym z języka polskiego, a amerykański slang gwarą, jaką posługuje się współczesna polska młodzież. Stąd też polskie tłumaczenia obfitują w wyrażenia typu: *joł, ziom, wypas, wyczapista, kolo, szacunek, łał, gość, itp.* (z których, notabene, niektóre są zasymilowanymi zapożyczeniami lub tłumaczeniami ze slangu amerykańskiego). Z błędami językowymi typowymi dla tego rejestru językowego tłumacze poradzili sobie, umiejętnie wprowadzając w polskiej wersji niegramatyczne konstrukcje i wyrażenia w stylu: *perfuma, ty mnie oczu nie mydlisz, nie wiesz czasem, potknę się, śmierdnij se, poskakamy se?* itp.

---

<sup>393</sup> P. Fawcett: *The Manipulation of Language and Culture in Film Translation*. [W:] M. C. Perez. (red.): *Apropos of ideology*. Manchester: St. Jerome Publishing 2003, s. 157.

Przedstawione poniżej przykłady ilustrują przypadki najbardziej typowe, przytoczone po to, aby wskazać rozwiązania, jakie zastosowano w tłumaczeniu poszczególnych rejestrów. Pełny obraz powstaje jednak dopiero po rozpatrzeniu całości materiału językowego omówionego w niniejszej pracy (ze szczególnym uwzględnieniem przypadków kontaminacji kulturowej, które przedstawiono w rozdziale 4.2.4.). Dopiero na podstawie kompleksowej analizy można stwierdzić, że w dubbingu filmów animowanych dominuje język potoczny oraz wyrażenia slangowe. Nieformalne odmiany języka stosowane są nie tylko w tłumaczeniu kolokwializmów i slangu pojawiających się w wersji źródłowej, ale nawet wtedy, kiedy w wersji oryginalnej bohaterowie mówią językiem standardowym. Zabieg ten stosowany jest w polskim dubbingu powszechnie z kilku powodów. Po pierwsze, jest narzędziem służącym do kreowania elementów humorystycznych lub wzmocnienia komizmu dialogów. Po drugie, stosowanie języka potocznego oraz slangu młodzieżowego ma na celu stworzenie wrażenia naturalności i autentyczności dialogów. I po trzecie, dzięki wprowadzeniu elementów swojskości i komizmu realizowany jest postulat atrakcyjności polskiej wersji. Te trzy motywy stanowią podstawę do stwierdzenia, iż w tłumaczeniu rejestrów językowych dominuje tendencja do stosowania strategii tłumaczenia ukierunkowanego na język i kulturę docelową.

---

### **Shrek**

**Fiona:** I am, awaiting a knight so bold as to rescue me.

**Tak, to ja. Czekam na cnego rycerza, który zwróci mi wolność.**

**Shrek:** Oh, that's nice. Now let's go!

*No, to fajnie. A teraz chodź!*

**F: But wait, sir knight. This be-ith our first meeting. Should it not be a wonderful, romantic moment?**

**Ależ mości rycerzu, toż pierwsze to nasze spotkanie. Czy nie winno być chwilą cudowną, tętniącą emocją?**

**S:** Yeah, sorry, lady. There's no time.

*Wybacz słonko, śpieszy mi się.*

**F: Hey, wait. What are you doing? You should sweep me off my feet out yonder window and down a rope onto your valiant steed.**

**Czekaj, co ty robisz?**

**Powinieneś mnie wziąć na ręce i zjechać po złotej linie prosto na grzbiet swego walecznego rumaka.**

**S:** You've had a lot of time to plan this, haven't you?

*Ty to sobie dokładnie zaplanowałaś.*

**F: But we have to savor this moment! You could recite an epic poem for me. A ballad? A sonnet! A limerick? Or something!**

**Winniśmy smakować tę wzniosłą chwilę. Chociaż jakiś poemat zadeklamuj. Balladę? Sonecik? Fraszkę jakąś? Cokolwiek.**



S: I don't think so.

*Jakoś nie mam weny.*

**F: Can I at least know the name of my champion?**

*A mogę chociaż poznać imię swojego wybawcy?*

**F: I pray that you take this favour as a token of my gratitude.**

*Przyjmij przeto tę chustę na dowód mojej wdzięczności.*

F: You did it! You rescued me! You're amazing.

You're ... you're wonderful. You're... a little unorthodox I'll admit. **But thy deed is great, and thy heart is pure. I am eternally in your debt. And where would a brave knight be without his noble steed?**

*Udało się! Uwolniłeś mnie! Niesamowity jesteś! Jesteś cudowny! Jesteś... trochę nieokrzesany, przyznaję. Zaslugi twe wielkie, a serce czyste kryształ. Na wieki winnam ci wdzięczność.*

Osioł: You definitely need some tic tacs or somethin', because your breath STINKS!

*Uuu, stary, naprawdę zainwestuj w tic-taki, bo ci jedzie!*

**O: Whew, Shrek, did you do that?! Man, you gotta warn somebody before you crack one like that. My mouth was open and everything.**

*O: Uuu, Shrek, wypsło ci się? Ty uprzedzaj, zanim popuścisz... Ja tu się cieszę górskim powietrzem!*

**O: Shrek: Believe me, Donkey, if that was me, you'd be dead. It's brimstone... we must be getting close.**

*Wierz mi Ośle, gdybym to był ja, to byś już nie żył. To zapach siarki. Chyba zbliżamy się do celu.*

**O: Yeah, right, brimstone, don't be talking about no brimstone. I know what I smelt and it wasn't no brimstone, and it didn't come off no stone neither.**

*Taa, siarka nie wiesz czasem? Nie kręć mi tu o siarce. Wiem, co poczułem. Ty mnie tu siarką oczu nie mydlisz. Siarka przy tym to perfuma.*

**O: Cool. You handle the dragon. I'll handle the stairs. I'll find those stairs. I'll whip their butt too. Those stairs won't know which way they're goin'. I'm gonna take drastic steps. Kick it to the curb. Don't mess with me. I'm the stair master. I've mastered the stairs. I wish I had a step right here. I'd step all over it.**

*Jasne, Ty zajmij się smokiem, ja biorę na siebie schody. Znajdę je skubane i skopię im poręcz tak, że nie będą wiedziały, którądy na górę, a co! Bezwzględny będę, zero litości! Znam karate czwarty stopień wtajemniczenia, nie? Rany, ale będzie jatka, no będzie rzeźnia normalnie!*

---

**Wallace i Gromit. Klątwa królika**

Wiktor: **To suffer any further humiliation at the hands of these blundering nitwits.**

**Wybacz najdroższa, ale absolutnie nie zamierzam znosić dalszych upokorzeń ze strony tych tępych młotków.**

---

**Rybki z ferajny**

Oskar: Be right there. Hang onto these.

*Już idę. Przetrzymacie mi sprzęt, co?*

**Nastorybki: Oscar, you da fish.**

**Oskar jesteś gość.**

Dzieci do Oskara: Cause you so broke, **your baloney has no first name.**

*Bo jesteś tak spłukany, że nawet na waciki cię nie stać.*

[baloney – banialuki]

Oskar: **Yo, doo. Yo, I'm sorry, dun. Angie needs to get her freak on. Would you hold for one moment, please? Thanks.**

**Joł, ziom. Joł, sie ma złotko, Angie ma potrzebę rozrywki, zaczekaj dośłownie jeden moment, tak? Dzięki, ziom.**

Nastorybki: **Check out my mad burner.**

**Widziałeś moją wypasioną grafę?**

N: Hoop, there it is. **How ya like that?**

*Niezła co?*

Oskar: **Hey, y'all kids got some skills.**

**Szacunek, macie normalnie, kurcze, talent.**

N: **It's wild style, doo.**

**Sie wie, wyczapista, co nie?**

N: It is now, **bro-bro.** You the Sharkslayer.

*Teraz jest, bo jesteś pogromcą rekinów.*

N: Yeah, **bro-bro.**

**Właśnie, dokładnie.**

---

**Uciekające kurczaki**

N&F: **Wanna dance?**

**Poskakamy sobie?**

---

**Skok przez płot**

This place is huge. **Wicked cool.**

**Łał, ale wypas....**

---

### **Potwory i spółka**

Mike: What are you doing?!

**Co ty kafel nabłyszczasz?**

[Mike do Sulleya szukającego Bu na kolanach w łazience. W wersji oryginalnej użyto rejestru standardowego.]

---

### **Roboty**

Gwoździu: Some **highly polished jerk** is sitting in Bigweld's chair.

**Jakiś świecący garnek** siedzi na miejscu Spawalskiego.

Gwoździu: What? That's **the fanciest party of the year.**

**Co? To najbardziej wypasiona biba roku.**

Gwoździu: **You don't wanna guess? I ran all this way in cha cha heels.**

**Zapitalam w szpilkach jak zardzewiały, a ten wszystko wie.**

[użycie rejestru potocznego – kolokwializmów, których notabene nie ma w wersji angielskiej – mające na celu uzyskanie efektu komicznego]

#### **5.3.5.4. Wyzwiska i przekleństwa**

W filmach animowanych pojawiają się również wyrażenia ekspresywne, czyli wyzwiska i przekleństwa należące do stylu kolokwialnego.

Stopień nacechowania wyrażen ekspresywnych jest różny, a ocena ich intensywności zależy także od kontekstu sytuacyjnego. Wulgarność poszczególnych zwrotów jest stopniowalna<sup>394</sup>, co znaczy, iż mają one różną wartość i można je umieścić na skali od wyrażen najmniej do najbardziej wulgarnych. Konkretna fraza może mieć swoje mocniejsze i łagodniejsze odpowiedniki (np. *jebać* – *pierdolić* – *pieprzyć*). Te znajdujące się na łagodniejszym końcu skali mogą być wyrażeniami o bardzo niskim stopniu nacechowania, które weszły do języka codziennego i nie są uznawane za nieprzyzwoite lub obraźliwe.

W filmach dla szerokiej publiczności, jakimi są produkcje animowane, poziom wulgarności wyrażen ekspresywnych jest jednak bardzo niski. Wyzwiska stosowane przez bohaterów filmowych należą z reguły do rejestru potocznego i są wyrażeniami, które można uznać za zuefemizowane formy „prawdziwych”, czyli bardziej dosadnych zwrotów. Są to wyrażenia dość popularne i szeroko stosowane w codziennych sytuacjach, które mają raczej neutralną wymowę i nie rażą obscenicznością. Nie znajdziemy wśród nich przekleństw w stylu: „*shit*” czy „*fuck*”.

---

<sup>394</sup> Por. M. Grochowski: *Słownik polskich przekleństw i wulgaryzmów*, Warszawa: PWN 1995, s. 17; T. Tomaszewicz. *Przekład audiowizualny...*, s. 195.

Przekleństwa i wyzwiska występujące w analizowanych filmach mają często wydźwięk komiczny. W wielu przypadkach jak np. w filmie *Wallace i Gromit. Klątwa królika* lub *Uciekających kurczakach* są to wyrazy i zwroty, które wyszły już z obiegu i śmieszą jako wyrażenia przestarzałe i należące właściwie do innej epoki (*“gosh”, “what the dickens”, “by Jove”*). Takim najczęściej pojawiającym się w filmach wyrażeniem jest *“gosh”*, które oczywiście nie jest zwrotem wulgarnym, ale eufemizmem używanym w miejsce objętego tabu *“god”*. Jednak, podobnie jak przekleństwo, pełni ono rolę zwrotu, za pomocą którego mówiący daje upust swoim emocjom (wyraża swoje zdziwienie lub złość), ale nie przekazuje żadnych konkretnych informacji<sup>395</sup>. Inne komiczne wyrażenia, użyte w funkcji przekleństwa, to autentyczne amerykańskie powiedzenie *“Holy mackerel!”*, które śmieszy, bowiem nawiązuje do tematyki filmu (*Rybki z ferajny*).

Inne wyrażenia, które brzmią komicznie to wyzwiska i łagodne wulgaryzmy, które można zakwalifikować do wspólnej kategorii inwektyw. Jak pisze Julian Maliszewski, inwektywa jest wyrażeniem o charakterze krytycznym i oceniającym, które może również zawierać elementy humorystyczne, bowiem jako narzędzie w służbie ironii i satyry używana jest w celu ośmieszenia adresata<sup>396</sup>. Zdaniem Maliszewskiego:

Inwektywy, czyli słowa służące do apelatywnej ekspresji stanów pejoratywnych, (...) mają różny ciężar gatunkowy, objawiający się wektorem semantycznym: od dobrotliwej żartobliwości, poprzez ironię i sarkazm, aż po wulgarną złośliwość i zwykłe obrażanie interlokutora<sup>397</sup>.

Pojawiające się w dialogach wyzwiska i przekleństwa mają raczej dość łagodny charakter i nie szokują widza swoją wulgarnością lub nieprzyzwoitością. Jednak nie wszystkie z nich są „dobrotliwie żartobliwe” lub tylko ironiczne. Zdarzają się również wyrażenia „cięższe gatunkowo”, których celem jest obrażenie i dokuczenie rozmówcy. W filmach omawianego typu nie są to jednak wyrażenia wulgarne. Stopień wulgarności dotyczy właściwie intencji autora inwektywy, który pragnąc obrazić adresata wypowiedzi, nie musi koniecznie uciekać się do wyrażen nieprzyzwoitych.

Jak powiedziano, w analizowanych filmach animowanych przeznaczonych dla odbiorcy dziecięcego nie stosuje się wulgaryzmów. Wyrażenia, które zakwalifikowano jako wyzwiska i przekleństwa, należą z reguły do zwrotów pochodzących z języka codziennego lub potocznego i są bardzo często łagodniejszymi odpowiednikami wyrażen powszechnie uznawanych za ordynarne lub nieprzyzwoite.

---

<sup>395</sup> Por. M. Grochowski: *Słownik polskich ...*, s. 12-18.

<sup>396</sup> Zob. J. Maliszewski: *Paradoksy tłumaczenia, czyli o cenzorskich zadaniach tłumacza wobec inwektyw i przezwisk*. [W:] P. Fast, W. M. Osadnik. *Przekład jako komunikat*, Wydawnictwo Śląsk: Katowice-Warszawa-Częstochowa 2006, s. 41.

<sup>397</sup> J. Maliszewski: *Paradoksy tłumaczenia...*, s. 42.

Jednym z „najcięższych” wulgaryzmów, jaki pojawił się w scenie z filmu *Wallace i Gromit. Klątwa królika*, jest „*potty poo*” – dosłownie oznaczające nocnikową kupkę. Wyrażenie to nabrało ordynarnego charakteru właściwie dopiero w polskim tłumaczeniu, bowiem użyto słowa „*gówno*” powszechnie uznawanego za wulgarne. Jednak i tutaj jego wymowa została złagodzona poprzez sylabizację: „*a gó-wu-nu*”, która niweluje jego ostre brzmienie. Jednocześnie zabieg ten nadał temu wyrażeniu wydźwięk komiczny.

Pomimo iż w filmach animowanych właściwie nie występują „prawdziwe” wulgaryzmy, które szokowałyby publiczność, warto przyjrzeć się rozwiązaniom stosowanym przez tłumaczy w polskim dubbingu. Interesujące jest to, czy wyrażenia tego typu przetłumaczono zachowując wartość ekspresywną oryginału, czy zostały one zneutralizowane, czy też przełożone za pomocą zwrotu o silniejszym lub słabszym wyrazie emocjonalnym?

#### **a) wyrażenia występujące w funkcji przekleństwa**

---

##### ***Epoka lodowcowa***

Sid: **Boy**. For a second there, I thought you were gonna eat me.

**Matko**, przez chwilę myślałem że chcesz mnie pożreć.

---

##### ***Rybki z ferajny***

Reporterka Katie Current:

**Holy mackerel. Did we get that?**

**O ty w ikrę kopany! Chłopaki macie to?**

---

##### ***Wallace i Gromit. Klątwa królika***

Totty: **Gosh, that's awfully sweet of you.**

**Ojej, o naprawdę miło z twojej strony.**

**Gosh!**

**OOOO!**

Jeden z parafian: **By Jove**. He's... He's got it! (pol. *na Jowisza*)

**Na mą grządkę! Gość dobrze gada!**

Totty: **Gosh**, how exciting. Please, do come in.

**Ojeju, to cudownie. Proszę, proszę wejść.**

**What the dickens?**

**Oo, co za diabeł?**

**Potty poo!**

**Aaa, gó wu nu!**

---

### ***Uciekające kurczaki***

**Mac:** **Great Scott!** What was that?

**Rany Bolek,** *co tak trzęsie?*

---

### ***Roboty***

Brzeszczot: Oh, my **gosh**. I'm as crazy as my mother.

**Och, mamuniu,** *jestem świrem jak ty.*

Przeprowadzona analiza dowodzi, że w przypadku zwrotów występujących w funkcji przekleństwa najczęściej stosowanym rozwiązaniem była zamiana na odpowiednik w języku docelowym (*gosh* – *o jej!, ooo!, jeju!*). Koniecznym było również wprowadzenie wyrażenia o podobnym stopniu ekspresywności jak zwrot oryginalny, które nie jest jednak jego dokładnym odpowiednikiem, ale zachowuje element humorystyczny frazy angielskiej (np. *Holy mackerel* – *O, ty w ikrę kopany!*, *Great Scott* – *Rany Bolek!*, *By Jove* – *Na mą grządkę!*). Priorytetem w takich przypadkach było zachowanie komizmu oryginalnego wyrażenia, który tłumacz próbował odtworzyć w różny sposób np. stosując zwroty języka docelowego o podobnym stopniu archaiczności (*Rany Bolek!*) lub nawiązując do tematyki danego filmu, mimo iż tych odniesień nie było w oryginale (*Na mą grządkę!*) lub też wykorzystując polskie frazeologizmy dostosowane do realiów danego filmu (*O ty w mordę/ikrę kopany!*). Stosowano również ekwiwalenty funkcjonalne o podobnym natężeniu, które byłyby użyte w podobnych sytuacjach w kulturze docelowej (*o boy!* – *o matko, gosh* – *mamuniu!*).

W tłumaczeniu wyrażen tego typu ujawnia się strategia naturalizacji, bowiem w większości sytuacji wykorzystano frazeologizmy pochodzące z języka docelowego. Nie odnotowano przypadków tłumaczenia dosłownego, które byłyby potwierdzeniem stosowania strategii egzotyzacji. Wszystkie przekleństwa i wulgaryzmy zostały zastąpione ekwiwalentami funkcjonalnymi lub innymi wyrażeniami, ale zawsze wykorzystującymi zasoby języka docelowego.

### ***b) wyzwiska i wulgaryzmy***

---

#### ***Rybki z ferajny***

Ow! **Moron.**

**Ty głąbie.**

---

#### ***Wallace i Gromit. Klątwa królika***

Policjant MacIntosh:

Look, this **flippin' vegetable competition** – causes nothin' but trouble every year.

Widzicie, że z tym **pierońskim konkursem** (pol. – cholerny) są *same kłopoty i to co roku*.

Wiktor: Put'em up, ya **little pipsqueak**. (pol. – pętaś, cholerstwo)

Podnieś łapki ty **kalafiorze**.

**Sucker!**

**Frajer!**

Mrs. Tweedy:

Chicken pies, you **great lummox!** (pol. – gbur, niezguła)

Placki drobiowe, **buraku niepasteryzowany**.

---

### **Madagaskar**

Król Julian: They are just a bunch of **pansies**. (pol. – ciota)

Przecież to jakaś banda **mięczaków** jest.

I say we just gotta ask these **bozos** where the people are. (*bozo* – pol. przygłup)

Trzeba wyciągnąć z tych **oszołomów**, gdzie są człowieki.

Does anyone else have the hibigibis? No! Good. **So shut up!**

Nie? **Świetnie, to morda w kube!**

Alex: I've been kind of a **jerk**, Marty. (pol. – palant, dupek)

Zachowałem się jak kompletny **watek**.

---

### **Uciekające kurczaki**

Pedal your **flippin'** giblets out! (*flipping* – pol. cholerny, *giblets* – pol. podroby drobiowe)

Nie pytaj, tylko pedałuj, ile wlezie!

---

### **Epoka lodowcowa**

Mamut: Listen very carefully: I'm not going.

Patrz mi na trąbę. Ofiaro ja... nigdzie... nie ... idę.

Sid: Fine, be a **jerk**. (pol. – palant, dupek)

Dobra, **burak** jesteś.

Wyzwiska pojawiające się w dialogach to wyrażenia o małym stopniu wulgarności, również należące do rejestru potocznego. W tłumaczeniu tego typu inwektyw można zauważyć tendencję do stosowania zwrotów o łagodniejszej wymowie. W większości przypadków angielskie wyrazy zastąpiono wyrażeniami, które można uznać za ich eufemizmy w języku docel-

wym: *jerk* (*palant, dupek*) – *burak, wałek, bozo* (*przygłup*) – *oszołom, pansy* (*ciota*) – *mięczak, pipsqueak* (*pętał, cholerstwo*) – *kalafior, lummo* (*gbur, niezguła*) – *burak niepasteryzowany, moron* (*kretyń, debil*) – *głęb*. Również epitet „*flipping*”, który dosłownie znaczy „*cholerny*”, przetłumaczono w jednym przypadku za pomocą określenia o łagodniejszej wymowie. Zamieniając „*cholerny*” na „*pieroński*”, użyto wyrażenia pochodzącego z dialektu śląskiego i jednocześnie wprowadzono element komiczny.

Rozwiązania takie zostały zastosowane, ponieważ prawdopodobnie słownikowe ekwiwalenty angielskich wyrażzeń, podane w nawiasach, miałyby zbyt dosadne brzmienie w polskim dubbingu. Jak podaje Belczyk, nie zawsze należy sugerować się słownikowym znaczeniem konkretnego wyrażenia, ponieważ w innym języku może być ono odbierane jako bardziej ordynarne niż w języku oryginału. Autor przypomina, że w tłumaczeniu tego typu wyrażzeń należy wziąć pod uwagę kontekst wypowiedzi. Trzeba również pamiętać o tym, że niektóre ze słów uznawanych za „brzydkie” lub obraźliwe są używane w języku codziennym tak powszechnie, iż w odczuciu przeciętnego człowieka „zatrąciły wiele ze swej dawnej dosadności”. W konsekwencji tłumaczenie za pomocą ekwiwalentów słownikowych może prowadzić do „stylistycznego przekłamania”<sup>398</sup>.

W polskiej wersji użyto zatem wyrażzeń, które można uznać za ekwiwalenty funkcjonalne i kontekstowe oryginalnych angielskich zwrotów o lekko łagodniejszym zabarwieniu. Ponieważ w tłumaczeniu pojawiają się wyrażenia stosowane w podobnych sytuacjach w języku docelowym, można stwierdzić, iż w takich przypadkach preferowana jest strategia naturalizacji.

---

<sup>398</sup> A. Belczyk: *Tłumaczenie...*, s. 113.



## WNIOSKI KOŃCOWE

Celem niniejszej rozprawy była analiza strategii tłumaczeniowych stosowanych w dubbingu anglojęzycznych filmów animowanych na język polski. Podstawowym założeniem, na którym opiera się teza pracy, jest stwierdzenie, iż tłumaczenie w formie dubbingu podporządkowane jest kryterium atrakcyjności, nałożonym na tłumaczy i twórców polskiej wersji zarówno przez oczekiwania odbiorców jak i wymagania atrakcyjności rynkowej stawiane przez producentów i dystrybutorów filmowych. Realizacja tego postulatu może odbywać się na kilku płaszczyznach, a podstawowym celem przyświecającym twórcom polskiego dubbingu jest wywołanie „(...) iluzji, że cały film został stworzony dla polskiego widza.”<sup>399</sup> Aby wywołać takie złudzenie, należy dostosować tłumaczony film do realiów i oczekiwań odbiorcy docelowego. Owo dostosowywanie może odbywać się na kilku płaszczyznach, z których najważniejszymi są płaszczyzna kulturowa i językowa filmu. Oprócz tego, zamierzony efekt może być osiągnięty poprzez zabiegi, które nie są związane z działalnością tłumacza, ale które mogą mieć istotny wpływ na odbiór filmu przez widza. Janikowski wszystkie takie zabiegi określa mianem strategii „oswajających” film obcego pochodzenia, a wśród tych, które nie zależą od tłumacza, wymienia dobór obsady aktorskiej<sup>400</sup>. Na poziomie językowym i kulturowym „oswojenie” filmu (pochodzącego z innego kręgu kulturowego) odbywa się przez zastosowanie strategii naturalizacji, która polega na usunięciu obcych elementów językowych oraz kulturowych i zastąpieniu ich elementami z języka i kultury docelowej. Jak wykazuje przeprowadzona analiza, w dubbingu filmów, które znalazły się w korpusie badawczym, stosowano różne strategie translatorskie w odniesieniu do różnych zakresów problemów. Na podstawie wyników badań można jednak zaobserwować pewne schematy i tendencje w postępowaniu tłumaczy.

### 6.1. Strategie translatorskie w tłumaczeniu treści kulturowych

Pierwsza grupa problemów translatorskich, które wyodrębniono w analizowanym materiale, obejmuje przekład treści kulturowych. Elementy kulturowe podzielono na kilka kategorii. Zaobserwowano, iż w przekładzie treści kulturowych stosowano trzy strategie tłumaczeniowe: strategię naturalizacji, neutralizacji oraz egzotyzacji.

W przekładzie **fikcyjnych nazw własnych** w większości przypadków zastosowano strategię egzotyzacji, która polegała na pozostawieniu w tekście translatu imion bohaterów w angielskiej wersji. Niektóre z nazw zosta-

---

<sup>399</sup> A. Urbańska: *Siła głosu tłumacza dialogów w dubbingowanych filmach animowanych...*, z dnia 24.01.2008 r.

<sup>400</sup> Zob. P. Janikowski: *Dobry polski Szrek...*, s. 44.

ły jednak przetłumaczone na język polski z zastosowaniem ich polskich odpowiedników lub imion podobnie brzmiących. Czasami stosowano również imiona, które nie są polskimi ekwiwalentami nazw angielskich (*Gorder – Zygmunt, Phil – Edek, Lizzie – Gienia*). Z reguły są to imiona obecnie mało popularne, które wyszły z użycia i są raczej noszone przez osoby w bardziej zaawansowanym wieku niż młodociana widownia. Zostały one prawdopodobnie użyte ze względu na swoje humorystyczne brzmienie i skojarzenia, jakie wywołują u odbiorcy. Można przypuszczać, że wybierając takie rozwiązania, tłumacz kierował się zamiarem stworzenia efektu komicznego. Takich przypadków jest jednak znacznie mniej niż nazw, które przeniesiono do polskich dialogów w oryginalnej wersji.

W tłumaczeniu **fikcyjnych nazw własnych składających się z dwóch członów**, z których jeden jest słowem rodzajowym, stosowano strategię mieszaną. Człon rodzajowy, zgodnie z przyjętą praktyką, zamieniano na jego polski odpowiednik, pozostawiając drugą część w angielskiej wersji. Powstały nazwy własne typu: *królowna Fiona, pani Tweedy, pani Flint, policjant Albert Macintosh*, które zawierają, oprócz słowa z języka docelowego, również element egzotyczny i tym samym ukierunkowują odbiorcę na kulturę źródłową.

**Nazwy pospolite użyte w funkcji imienia własnego** tłumaczono z reguły, stosując strategię naturalizacji, bowiem w większości przypadków zostały one zastąpione ekwiwalentem słownikowym lub innym wyrażeniem, które zostało użyte w celu zwrócenia uwagi widza na jakąś charakterystyczną cechę postaci. Takie postępowanie jest wyrazem inwencji tłumacza, który wykreował efekt komiczny i jednocześnie zmienił funkcję nazwy własnej z „niemającej” znaczenia na nazwę intencjonalną.

Tylko w jednym filmie strategia egzotykcji stosowana była konsekwentnie w odniesieniu do wszystkich fikcyjnych nazw własnych (*Rybki z ferajny*). W pozostałych filmach stosowano obie strategie tłumaczeniowe równolegle. W efekcie otrzymano tekst dialogów zawierający zarówno elementy egzotyczne w postaci angielskich imion oraz elementy rodzime, wywołujące u widza swojskie i humorystyczne skojarzenia.

Większość z występujących w materiale badawczym **nazw intencjonalnych** przetłumaczono na język docelowy. Takie postępowanie uznano za przejaw strategii naturalizacji, co wydaje się wnioskiem słusznym w porównaniu do strategii egzotykcji zastosowanej w odniesieniu do nazw fikcyjnych. Tłumacz mógł konsekwentnie realizować obraną w stosunku do fikcyjnych nazw własnych strategię egzotykcji i nie tłumaczyć imion intencjonalnych, pozostawiając je tym samym w wersji oryginalnej. Ponieważ jednak zostały one przetłumaczone, oznacza to, że zdecydowano się wyeliminować elementy językowe, które stanowiłyby w treści translatu egzotyczny pierwiastek i zastąpić je specjalnie stworzonymi lub już istniejącymi polskimi odpowiednikami. Oprócz tego, za stwierdzeniem tym przemawia

również to, że nazwy intencjonalne są z reguły neologizmami, czasami też nazwami pospolitymi i tłumacze musieli posłużyć się podobnymi technikami, wykorzystując do tego celu środki leksykalne oraz reguły słowotwórstwa typowe dla języka polskiego. Pozostawienie nazw intencjonalnych w angielskiej formie byłoby jednak błędem, ponieważ zgodnie z ogólnie przyjętą praktyką tłumaczeniową „przeważnie się je tłumaczy, jeśli tylko zawierają jakieś przekładalne znaczenie (...), które powinno być wiernie przekazane odbiorcy”<sup>401</sup>. Zanalizowane przykłady potwierdzają stosowanie powyższego zalecenia w praktyce, bowiem na język polski przetłumaczono lub zaadaptowano te nazwy intencjonalne, których dodatkowe znaczenie jest łatwe do odczytania. Imiona znaczące, których intencja jest mało czytelna, pozostawiono natomiast w wersji angielskiej.

W przekładzie **autentycznych nazw własnych** najczęściej stosowaną metodą jest strategia neutralizacji. Oznacza to, że autentyczne antroponymy zostały w większości przypadków zastąpione wyrażeniami ogólnymi, nieposiadającymi żadnych konotacji kulturowych i tym samym nieodsyłającymi widza ani do kultury źródłowej ani docelowej. W analizowanych dialogach zaobserwowano jeden przypadek pozostawienia w tekście translatu elementu egzotycznego pochodzącego z kultury źródłowej (*Bill Clinton*). W tym dialogu zastosowano ekwiwalent z języka źródłowego, bowiem uznano, że oryginalny element (*Tom Wolfe*) nie zostanie rozpoznany przez widza docelowego. W przypadkach eliminacji obcych treści kulturowych (*Barbra Streisand, muffin man*) i zastąpienia ich odniesieniami do polskich realiów (*Ich Troje, Żwirek i Muchomorek*) widoczna jest strategia naturalizacji, czego efektem jest wytworzenie dodatkowej wartości komicznej w dialogach.

W tłumaczeniu **toponimów** stosowano różne strategie translatorskie. Analiza przytoczonych fragmentów wskazuje, że dobór strategii i technik translatorskich uzależniony był od rodzaju toponimów oraz domniemanego przez tłumacza stopnia znajomości ich referentów przez odbiorców docelowych. Naturalizacji poddano toponimy intencjonalne – zostały one przetłumaczone na język polski z wykorzystaniem autentycznych nazw miejscowych, które zostały odpowiednio zmodyfikowane tak, aby nadać nowo stworzonemu wyrażeniu wydźwięk humorystyczny lub ironiczny. Tłumacze starali się również o zachowanie konwencji oryginału – intencjonalne toponimy również w tłumaczeniu nawiązują do tematyki danego filmu (*Kurza Wólka, Zadupiórkownica Niżna – Szeregowiec Dolot*). Toponimy, w odniesieniu do których stosowano strategię egzotyzacji, przenosząc je do polskich dialogów w niezmienionej formie, to elementy kultury źródłowej dobrze rozpoznawalne przez odbiorców docelowych lub posiadające swoje uznane odpowiedniki (*Manhattan, San Diego, Connecticut, Nowy Jork, Piąta Aleja*). Zarówno w tłumaczeniu makrotoponimów i mikrotoponimów zaobserwo-

---

<sup>401</sup> A. Belczyk: *Tłumaczenie...*, s. 104.

wać można tendencję do stosowania ekwiwalencji wewnątrz języka źródłowego. Technika ta polegała na zastępowaniu obcego toponimu inną nazwą, również pochodzącą z kultury źródłowej. W kilku przypadkach takie postępowanie wydaje się być nieuzasadnione, błędna była również ocena stanu wiedzy polskiego odbiorcy o geografii świata, której dokonał tłumacz, decydując się na użycie nazw w jego mniemaniu bardziej uniwersalnych. Strategię neutralizacji, polegającą na zamianie obcego elementu na nazwę o znaczeniu ogólnym i uniwersalnych konotacjach, stosowano w odniesieniu do mikrotoponimów (*Battery Park*) lub nazw obiektów i ulic, które mimo tego, że odsyłają do konkretnych budowli i dróg, rzeczywiście istniejących w kulturze źródłowej (*Grand Central Terminal*, *Interreef*, *Interstate 40*), są również obiektami uniwersalnymi, które można znaleźć w każdym mieście (*Dworzec Centralny*, *międzymiastowa*, *autostrada*).

W analizowanych dialogach **chrematonimy** (obejmujące nazwy instytucji, nazwy handlowe, tytuły książek i czasopism) występują głównie w formie pisemnej w postaci różnego rodzaju napisów w obrazie filmowym. Z tego względu większość z nich nie została przetłumaczona. Chrematonimy pojawiające się jako napisy przetłumaczono wtedy, gdy ich znaczenie zostało uznane za istotne dla zrozumienia fabuły filmu. W większości przypadków, jako elementy warstwy wizualnej, występują one jednak w polskim dubbingu w niezmienionej formie i stanowią egzotyczny akcent przeciwstawiony działaniom naturalizacyjnym. Ponieważ ingerencja w warstwę wizualną nie jest jeszcze stosowana w dubbingu, nazwy te pojawiają się w wersji docelowej w języku angielskim i stanowią wyraźne świadectwo obcego pochodzenia oglądanej produkcji. Angielskie chrematonimy często zawierają dodatkowe informacje (np. nawiązania do tematyki filmu) oraz mają humorystyczne brzmienie i znaczenie. Ponieważ nie są one tłumaczone, część efektu komicznego jest dla polskiego odbiorcy w ogóle niedostępna. Zaobserwowano jednak, że tłumacze starali się zminimalizować w pewnym stopniu te straty i tłumaczyli również takie chrematonimy, które oprócz tego, że są ważne dla rozwoju akcji, wywołują również komiczne skojarzenia.

Opisaną powyżej metodę postępowania stosowano w odniesieniu do wszystkich rodzajów chrematonimów pojawiających się w dialogach. Zarówno instytucjonimy jak i ideonimy występujące w formie napisów nie były z reguły tłumaczone, chyba że uznano, że zawierają istotną dla widza informację. W takich przypadkach stosowano strategię neutralizacji – zastępowano je wyrażeniami ogólnymi o uniwersalnych konotacjach kulturowych (tabela 5). W przekładzie intencjonalnych ideonimów dominuje z kolei strategia naturalizacji, bowiem znaczące ideonimy – tytuły znanych powieści lub czasopism zawierające dodatkowy komunikat odsyłający do tematyki filmu (tabela 8) – przetłumaczono, modyfikując odpowiednio ich polskie wersje (np. *Great Expectations* – *Wielkie nadzieje*, *Grated Expectations*

– *Pleśniowe nadzieje*, *Modern Mallard* – *Mycie na mącąco* – *Życie na gorąco*, *Beautiful Duckling* – *Kaczka i Życie* – *Kobieta i Życie*). Prawie wszystkie instytucjonimy, które pojawiły się w dialogach, zostały spolszczone. W tłumaczeniu wykorzystano nazwy instytucji lub sklepów występujących na rodzimym rynku (*Pod Cylindrami*, *Zuslife*, *Szkodnikuritas*), część angielskiej nazwy zastąpiono wyrazem polskim (*Casa della Gumma*) lub spolszczono sposób wymawiania (*Dajnoco*). Nazwy handlowe, których nie pozostawiono w angielskiej wersji, przeniesiono do polskich dialogów, stosując z reguły strategię neutralizacji. Tylko w dwóch przypadkach zostały one dostosowane do polskich realiów (*Zadolux*, *Glonflejki*).

W przekładzie chrematonimów zastosowanie miały zatem trzy strategie: większość nazw pojawiających się w formie napisów pozostawiono bez tłumaczenia, stosując tym samym strategię egzotyzyacji; te nazwy, które przetłumaczono, zostały natomiast, z dwoma wyjątkami (*RAF*, *Harryhausen*), zneutralizowane bądź znaturalizowane. W takiej sytuacji trudno jest jednoznacznie stwierdzić, która z metod postępowania była dominująca. Można jedynie zasugerować, iż nazwy spolszczone wyróżniają się na tle tych, które pozostawiono bez tłumaczenia (widz mógł ich nawet nie zauważyć) lub tych, które zostały zastąpione wyrażeniami ogólnymi. Są one szczególnie zauważalne dla odbiorcy docelowego, bowiem zawierają odniesienia do polskich realiów. Skontrastowane z innymi elementami kultury źródłowej i świadomością oglądania filmu wyprodukowanego w innym języku i innej kulturze stanowią jednocześnie pewne kuriozum, bowiem widz zastanawia się, w jaki sposób nawiązania do polskiej rzeczywistości znalazły się w filmie produkcji zagranicznej. Ten kontrast sprawia, że elementy znaturalizowane nabierają dodatkowego humorystycznego wydziwisku.

Kolejną grupą informacji, odsyłających widza do kultury oryginału, są **treści kulturowe odnoszące się do różnych dziedzin życia**. W przekładzie tego typu elementów dominowała strategia naturalizacji lub neutralizacji. Tłumaczenie kulturowe stosowano w odniesieniu do jednostek monetarnych oraz jednostek miary i odległości, zastępując angielskie jednostki polskimi. Ten trend w dubbingu filmowym potwierdza obserwację Belczyka, który stwierdza, iż obecnie w tłumaczeniu za pomocą napisów preferowana jest metoda adaptacji wszystkich jednostek niemetrycznych do polskich realiów<sup>402</sup>. Nawiązania do zwyczajów kulinarnych oraz obyczajów i tradycji zostały z kolei w przeważającej części zneutralizowane i zastąpione elementami o ogólnym charakterze. Tylko w kilku sytuacjach wykorzystano nazwy typowo polskich świąt lub potraw. Mimo że takich przypadków jest znacznie mniej niż momentów, kiedy obce treści zostały zneutralizowane, ponownie stanowią one bardzo silny polski akcent przyciągający uwagę widza. W przypadku aluzji erudycyjnych pojawiających się w dialogach

---

<sup>402</sup> Zob. A. Belczyk: *Tłumaczenie...*, s. 106.

określenie rodzaju stosowanej strategii jest bardziej problematyczne. Po pierwsze, część z nich dodana została w procesie przekładu w miejscach, gdzie dialogi oryginalne nie zawierały żadnych odniesień. Najczęściej były to aluzje odsyłające widza do polskiej rzeczywistości i wtedy można mówić o bardzo wyraźnie widocznej strategii naturalizacji, czy wręcz polonizacji. Jeśli chodzi o tłumaczenie aluzji występujących w dialogach oryginalnych, które nawiązują do zjawisk o uniwersalnym charakterze (tytuły książek i filmów, bohaterowie historyczni i filmowi, znane piosenki lub kwestie), czyli takich, które są ogólnie dostępne i znane widzom z obu kręgów kulturowych (*Batman*, *Planeta Mała*, *Władca Pierścieni*, itp.), trudno określić rodzaj użytej strategii. Najczęściej bowiem angielskie tytuły zastępowano ich polskimi odpowiednikami funkcjonującymi już od jakiegoś czasu w świadomości odbiorców. Zastosowanie strategii polonizacyjnej jest widoczne wtedy, gdy dane zjawisko jest lepiej znane wśród odbiorców źródłowych i kiedy aluzja do rzeczywistości odbiorców prymarnych została zastąpiona bardzo wyraźnym nawiązaniem do zjawisk kulturowych znanych lepiej odbiorcy polskiemu (np.: *Żukówka* – *Żubrówka*, polski tytuł filmu *Shark Tale* – *Rybki z ferajny* oparty na polskim tłumaczeniu innego filmu z udziałem Roberta de Niro *Goodfellas* – *Chłopcy z ferajny*, *Przeminęło z wiatrem* – nawiązanie do polskiego tłumaczenia powieści *Gone with the Wind*).

**Niewerbalne treści kulturowe występujące w obrazie** oraz **werbalne elementy kulturowe w formie napisów** stanowią element egzotyczny przypominający widzowi o obcym pochodzeniu filmu. Ponieważ tłumacz nie ma technicznych możliwości zmiany tych treści i zakamuflowania ich obcego pochodzenia, stanowią one pierwiastek egzotyczny, zaburzający w pewien sposób odbiór filmu i uniemożliwiający realizację postulatu stworzenia „iluzji oglądania filmu polskiego” w pełnym wymiarze.

Szczególnym przypadkiem stosowania strategii naturalizacji jest zjawisko, które w niniejszej pracy określono terminem **kontaminacji kulturowej**. Polega ono na wplataniu do polskich dialogów aluzji o charakterze narodowym w momentach, gdzie oryginalny materiał językowy nie zawiera żadnych treści kulturowych. Kontaminacja kulturowa jest doskonałym przykładem potwierdzającym istnienie w polskim dubbingu tendencji do polonizacji filmów zagranicznych.

Na podstawie powyższych obserwacji można zatem uznać, że dominującym sposobem postępowania w przekładzie treści kulturowych jest strategia naturalizacji. Jak wskazuje szczegółowa analiza dialogów, nie zawsze jest jednak ona stosowana konsekwentnie w obrębie jednego filmu w odniesieniu do wszystkich kategorii elementów kulturowych. Zaobserwowano, że dobór konkretnego rozwiązania i realizacja danej strategii tłumaczeniowej uzależnione są od typu problemu (elementu) kulturowego. Strategia naturalizacji wybierana była szczególnie w przypadku:

- nazw intencjonalnych, których znaczenie było wyraźnie czytelne,
- jeśli uznano dany element za ważny dla zrozumienia fabuły,
- gdy tłumacz uznał, że jest on słabo znany odbiorcom docelowym,
- gdy zamiana na polski odpowiednik mogła wykreować dodatkowy efekt komiczny,
- gdy dany element miał swój odpowiednik w języku docelowym.

Czasami decyzje te wydają się być również podyktowane subiektywnym tokiem myślenia tłumacza, który dla badacza przekładów nie jest niestety dostępny.

## 6.2. Strategie translatorskie w transferze komizmu

Analizując materiał filmowy stwierdzono, iż w polskim dubbingu filmów animowanych humor jest zjawiskiem ściśle powiązaniem z aspektem językowym. Pierwotna koncepcja pracy zakładała przeprowadzenie analizy dwoma niezależnymi nurtami i przedstawienie wyników badań w dwóch odrębnych rozdziałach, poświęconych odpowiednio problemom translatorskim na poziomie językowym oraz transferowi komizmu. Badania wykazały jednak, że w przypadku analizowanych filmów efekty humorystyczne osiągnięte są w dużej mierze poprzez specyficzne wykorzystanie różnorodnych środków językowych. Zarówno w oryginalnej, jak i w polskiej wersji komizm dialogów wynika z samego języka (gra językowa), ale jest również zawarty w języku i wynika z zastosowania różnych odmian i rejestrów językowych (akcent, dialekty, idiolekty, socjolekty, rejestr językowy). Rozwiązania użyte w polskim dubbingu, w przekładzie powszechnie uznawanych za problematyczne odmian i rejestrów językowych, niejednokrotnie kreują dodatkowe efekty komiczne nieobecne lub mniej wyraźne w oryginale. W polskim dubbingu śmieszy zatem specyficzny sposób mówienia bohaterów np.: sepleniący leniwiec Sid z *Epoki Lodowcowej*; tłumaczenie angielskiego w dialekcie jamajskim, którym posługują się Erni i Berni – pomocnicy Sykesa z filmu *Rybki z ferajny*; niepoprawny i niegramatyczny styl Złomka z filmu *Auta*, slang oraz wyrażenia z języka potocznego i młodzieżowego. Źródłem komizmu mogą być również typowo lingwistyczne elementy przysparzające wielu kłopotów tłumaczom: neologizmy, idiomy, przysłowia i ustalone powiedzenia. Z powyższych względów zdecydowano, że jednocześnie przedstawienie wyników badań dotyczących transferu komizmu z analizą wymienionych aspektów językowych ma praktyczne i logiczne uzasadnienie.

W analizowanym materiale językowym wyodrębniono kilka rodzajów komizmu, przy czym z perspektywy translatoologicznej najbardziej interesujący jest humor werbalny implikowany obrazem oraz komizm wynikający z języka. Szczególnym przypadkiem jest również komizm dialogów, który jest

rezultatem wprowadzenia do polskich wersji języka potocznego i odniesień do kultury docelowej.

Badania wskazują, że w **przekładzie dialogów, w których humor uzależniony jest od elementu wizualnego**, postępowanie tłumaczy podporządkowane było imperatywowi obrazu. Najpierw starano się o ocalenie związków pomiędzy obrazem i tekstem, poświęcając często znaczenie oryginalnych dialogów. Równie ważne jak dopasowanie warstwy werbalnej do obrazu było odtworzenie efektu komicznego, co motywowało tłumaczy do poszukiwania rozwiązań, które niejednokrotnie wiązały się z koniecznością zmiany oryginalnej gry językowej oraz modyfikacją znaczenia. Jeśli w dialogach występowała dwuznaczność implikowana obrazem, imperatyw warstwy wizualnej często wymuszał rezygnację ze znaczenia komunikowanego kanałem werbalnym. Nie zawsze możliwe było odtworzenie komizmu dialogów w takim samym wymiarze jak w wersji źródłowej. W przypadkach, w których nie udało się dopasować tekstu do obrazu, tłumacz zmuszony był wybrać rozwiązanie objaśniające sens przedstawionej sytuacji czy sceny, poświęcając komizm wizualny.

W analizowanych dialogach pojawia się wiele przypadków, których **komizm jest rezultatem zastosowanego tworzywa językowego**. Źródłem humoru są różne typy gry językowej oparte na wieloznaczności wyrazów, rozmaitych zabiegach stylistycznych oraz wykorzystaniu wyrażeń idiomatycznych. Bardzo często w tworzeniu wieloznaczności i efektów komicznych wykorzystywany jest element wizualny, który implikuje jedno ze znaczeń.

W przekładzie **gry językowej** działania tłumaczy podporządkowane są nadrzędemu celowi, jakim jest odtworzenie efektów komicznych, które są jej rezultatem. Zaobserwowano, że w analizowanych dialogach tłumacze poszukiwali rozwiązań, które umożliwiają zachowanie gry językowej również w polskiej wersji i jednocześnie kreują zbliżony efekt komiczny. Ponieważ nie zawsze możliwe było odnalezienie w języku docelowym wyrażeń o podobnym znaczeniu lub odtworzenie wieloznaczności za pomocą tych samych środków, dążąc do osiągnięcia podobnego efektu komicznego tłumacz zmuszony był dokonywać wyborów, których wynikiem była zmiana przedmiotu gry językowej, zastosowanie zupełnie innych środków leksykalnych lub zmiana znaczenia. W przypadku konieczności wykorzystania innych środków językowych starano się przynajmniej częściowo zachować podobną strukturę oryginalnej gry słownej. W przekładzie gry językowej niezależnej od obrazu zadanie to było relatywnie łatwe, bowiem tłumacz, nieograniczony elementem wizualnym, mógł dowolnie korzystać z zasobów języka docelowego, zmieniając w miarę potrzeb znaczenie oraz formę żartu słownego. W przypadku, kiedy gra językowa implikowana była obrazem, zadanie tłumaczy było podwójnie trudne, ponieważ oprócz odtworzenia gry słownej należało także postarać się o zachowanie odniesień do warstwy wizualnej.



Można zatem stwierdzić, że strategią dominującą w transferze komizmu wykorzystującego tworzywo językowe jest dążenie do osiągnięcia zbliżonego do oryginalnego efektu humorystycznego. Ponieważ jednak humor jest wynikiem manipulacji językowych, w tłumaczeniu starano się zachować podobną konwencję stosując grę słów również w języku docelowym. Rezultaty takiego postępowania są w większości przypadków zadowolające i równie śmieszne jak wersje oryginalne, czasami jednak prowadzą do stworzenia dialogów, których komizm jest naciągany i razi sztucnością.

Analizując postępowanie tłumaczy w transferze komizmu implikowanego obrazem oraz przekładzie humoru wynikającego z tworzywa językowego, można stwierdzić, że w niektórych sytuacjach trudno jest określić jednoznacznie czy w konkretnym dialogu zastosowano strategię naturalizacji czy egzotyzacji. Okazało się bowiem, że określenie, która ze strategii przejawia się w zastosowanym rozwiązaniu, jest najłatwiejsze w przypadku tłumaczenia treści kulturowych. Sytuacja jest jasna w dialogach, w których takie informacje występują, ponieważ wyraźnie tu widać czy element kulturowy z tekstu źródłowego został zachowany, czy zastąpiony elementem kulturowym języka docelowego. W przypadku dialogów, które nie zawierają oczywistych treści kulturowych, przekład gry językowej lub zachowanie wieloznaczności nie sprawia szczególnych trudności translatorskich, jeżeli tylko możliwe jest odnalezienie w języku docelowym podobnych wyrażań. Nie ma też potrzeby stosowania którejkolwiek z wymienionych strategii, ponieważ nie zachodzi konieczność poszukiwania w języku docelowym ekwiwalentów kulturowych. Stwierdzono, że w przypadku dialogów neutralnych kulturowo, gdzie nie można mówić o egzotyzacji lub naturalizacji tłumaczenia, postępowanie tłumaczy podporządkowane jest strategii efektu komicznego, której celem jest stworzenie tłumaczenia o podobnych walorach stylistycznych jak wersja oryginalna. Poza tym można przypuszczać, iż w praktyce translatorskiej tłumacze dokonują wyboru konkretnych rozwiązań niejako „nieświadomie”. Oznacza to, że prawdopodobnie w większości przypadków nie kierują się przyjętą z góry strategią translatorską, ale decydują się na najlepsze rozwiązania, które w danym momencie się im nasuwają. Najlepsze rozwiązania to takie, które pozwalają w jak najpełniejszy sposób oddać sens oryginalnego dialogu i/lub zachować efekt komiczny oraz wieloznaczność gry językowej. Wybory te dokonywane są niezależnie od tego czy wyrażenia użyte w tłumaczeniu będą uznane za przejaw stosowania strategii naturalizacji, czy egzotyzacji. Istotne znaczenie ma bowiem osiągnięcie pożądanego efektu, jakim jest ocalenie komizmu i stworzenie atrakcyjnego dubbingu.

Oczywiście, spora część sytuacji komicznych zawiera elementy kulturowe. Należą do nich między innymi **idiomy**, które są specyficzne dla danego języka źródłowego i nie zawsze mają dosłowne odpowiedniki w języku docelowym, bądź w ogóle w nim nie występują. W przekładzie wyrażań

idiomatycznych naturalizacja polega na zastąpieniu idiomu języka źródłowego idiomem języka docelowego lub inną grą słów wykorzystującą środki dostępne w tym języku. Stosowanie strategii egzotykcji sprowadza się do pozostawienia w tekście translatu obcych elementów i oznacza, że angielski idiom został przetłumaczony dosłownie lub syntagmatycznie. Neutralizacja treści kulturowych odbywa się przez zastąpienie idiomu języka wyjściowego wyrażeniem nieidiomatycznym. Na podstawie przeprowadzonej analizy stwierdzono, iż w przekładzie gry językowej wykorzystującej związki frazeologiczne najczęściej stosowaną strategią była naturalizacja. Zaobserwowano znaczenie mniej przypadków neutralizacji obcych elementów lub stosowania strategii tłumaczenia źródłopodobnego. W przekładzie ustalonych **powiedzeń i przysłów** stosowano zarówno ich polskie odpowiedniki jak i tłumaczenie dosłowne (*home sweet home* – *dom słodki dom*), pojawiały się również przypadki neutralizacji. Tłumaczenie **neologizmów** występujących w oryginalnych dialogach wymagało z kolei od tłumaczy pomysłowości oraz wykorzystania środków leksykalnych i reguł słowotwórstwa języka polskiego, zatem można tutaj mówić o stosowaniu strategii naturalizacyjnej.

Efekty humorystyczne osiągnięte są również dzięki zastosowaniu różnorodnych odmian językowych, które zdefiniowano jako **komizm zawarty w języku**. W tej kategorii humor jest rezultatem pojawienia się w dialogach różnych rejestrów językowych, odmian i dialektów języka angielskiego, drugiego języka obcego oraz idiolektów. Przeprowadzone badanie dowodzi, że powszechnie panujące przekonanie odnośnie ich nieprzekładalności znajduje tylko częściowe potwierdzenie w praktyce tłumaczeniowej. Każda z poszczególnych odmian wywołuje u widza określone skojarzenia odsyłające do konkretnych zjawisk społeczno-kulturowych. Dlatego niemożliwe jest zastąpienie dialektu języka źródłowego dialektem języka docelowego przy zachowaniu tych samych konotacji, bowiem obie odmiany językowe odsyłają do innych realiów. Tym samym potwierdza się pogląd o nieprzekładalności komunikatu kulturowego, który jest w nich zawarty. Nie dotyczy to jednak możliwości zachowania zróżnicowania stylistycznego oryginału oraz oddania charakterystyki postaci. Analiza dialogów wskazuje, że w polskim dubbingu wymienione efekty zostały utrzymane na odpowiednim poziomie, a specyfika poszczególnych odmian oddana została dzięki umiejętnemu korzystaniu z zasobów leksykalnych oraz stylów języka docelowego.

W tłumaczeniu dialogów, które w oryginalnej wersji wykorzystują do stworzenia wartości komicznej **akcenty charakterystyczne dla innych języków obcych**, odnotowano stosowanie strategii naturalizacji. Przejawia się ona w uatrakcyjnieniu polskich dialogów przez wykorzystanie polskiego stylu parodiowania języka francuskiego, włoskiego i niemieckiego oraz dodanie „wstawek” w postaci słów i wyrażeń z danego języka, niewystępujących w oryginale. Dzięki takim zabiegom komizm polskiej wersji został wzmocniony. **Rodzaje języka angielskiego** uległy natomiast neutralizacji,

ponieważ w polskim dubbingu, w miejsce języka amerykańskiego, szkockiego lub brytyjskiego zastosowano standardową odmianę języka docelowego. W przekładzie **dialektów i rejestrów języka angielskiego**, które zawierają konkretne informacje o charakterze społeczno-kulturowym, stosowano z reguły strategię naturalizacji. Dostosowanie do realiów kultury odbiorców docelowych uzyskano dzięki wykorzystaniu między innymi gwary warszawskiej w miejsce dialektu londyńskiego lub stosowaniu języka potocznego oraz stylu mówienia niepoprawnego gramatycznie i stylistycznie, który wywołuje podobne konotacje odnośnie statusu społecznego i poziomu wykształcenia osoby mówiącej jak odmiana zastosowana w wersji oryginalnej. Oddanie specyficznego **idiolektu** bohaterów przysporzyło natomiast tłumaczom więcej trudności. Okazało się to zadaniem zupełnie niemożliwym do zrealizowania w przypadku charakterystycznego sposobu mówienia Roberta de Niro, który w polskiej wersji wypada o wiele mniej efektownie i bezbarwnie. Przyczyną tego stanu rzeczy nie jest jednak brak umiejętności i inwencji tłumacza, ale niemożliwy do „podrobienia” styl mówienia i oryginalne brzmienie głosu wielkiego aktora. Eliminacji uległy jednocześnie wszelkie konotacje i odniesienia do innych filmów znajdujących się w dorobku tego artysty. Zachowanie idiolektu powiodło się natomiast w przypadku roli Złomka z filmu *Auta* i przywódcy lemurów z filmu *Madagascar*. W obu przypadkach stworzono nowy styl z wykorzystaniem potocznej odmiany języka docelowego oraz umiejętnej manipulacji środkami leksykalnymi. Szczególnie w przypadku Złomka można mówić o zastosowaniu strategii naturalizacji. Można zatem stwierdzić, że dzięki inwencji tłumaczy oraz pomysłowemu korzystaniu z zasobów języka docelowego nie doszło do zubożenia charakterystyki postaci oraz stylistyki oryginału, a zastosowane rozwiązania przyczyniły się wręcz do wzmocnienia komizmu polskiej wersji poprzez odniesienia do polskiej rzeczywistości.

W transferze komizmu wynikającego z użycia różnych stylów i odmian językowych szczególnie uwypukla się opisane wcześniej zjawisko **kontaminacji kulturowej**, które jest najbardziej jaskrawym przejawem stosowania strategii naturalizacji w dubbingu filmów na język polski. Na poziomie zróżnicowania stylistycznego oraz charakterystyki postaci dostosowanie do kultury i oczekiwań odbiorców docelowych odbywa się przez stosowanie przede wszystkim kolokwializmów oraz slangu, celowe wykorzystanie błędów gramatycznych i składniowych oraz specyficznej wymowy charakterystycznej dla pewnych grup społecznych. Stosowanie takich zabiegów wzmacnia komizm polskiej wersji, ponieważ wywołuje znajome skojarzenia, które już same w sobie niosą ładunek humorystyczny. Ponadto, podobnie jak w przypadku przekładu treści kulturowych, wartość komiczna powstaje dzięki wyeksponowaniu rodzimych kwestii na tle produktu, który powstał w innej kulturze i języku. Mając świadomość tej sytuacji odbiorca

otrzymuje jasny komunikat, że oglądany film został stworzony specjalnie z myślą o jego potrzebach i oczekiwaniach.

Analiza korpusu badawczego wykazała również, że efekty humorystyczne wprowadzane są do polskiej wersji, nawet jeśli nie występowały one w dialogach oryginalnych. Sposoby wzbogacania polskiego dubbingu obejmują przede wszystkim dodawanie aluzji kulturowych, odsyłających widza do kultury docelowej oraz stosowanie wyrażeń pochodzących z języka potocznego na co dzień stosowanego przez odbiorców.

Jednym z możliwych uzasadnień dla takiego działania tłumaczy jest dążenie do zrekompensowania niemożności zachowania komizmu na ekwiwalentnym poziomie w innych momentach tłumaczenia. Autorka niniejszej pracy skłania się jednak ku stwierdzeniu, iż wzbogacanie polskiej wersji o dodatkowe efekty komiczne jest przejawem świadomie realizowanej strategii uatrakcyjniania polskiej wersji, której celem jest stworzenie tłumaczenia spełniającego oczekiwania odbiorców.

### **6.3. Strategie stosowane w dubbingu filmów animowanych na język polski**

Powyższe obserwacje skłaniają ku stwierdzeniu, że strategią dominującą w dubbingu filmów animowanych na język polski jest naturalizacja obcych treści i dostosowywanie tekstu translatu do realiów i oczekiwań odbiorców docelowych. Zauważono jednak, że strategia ta nie była stosowana konsekwentnie w odniesieniu do wszystkich dialogów. Rezultatem takiego działania jest pozostawienie w tekście translatu elementów egzotycznych przypominających o obcym pochodzeniu filmu. Mimo to, zabiegi naturalizacyjne wyróżniają się na tle innych technik translatorskich i mają znaczny udział w tworzeniu efektów humorystycznych. Postępowanie takie nosi znamiona strategii globalnej, która służy realizacji określonych z góry celów. Jednym z nich jest stworzenie iluzji filmu przeznaczonego specjalnie dla polskich odbiorców, który wpisuje się w ramy ich potrzeb i oczekiwań. Dzięki naturalizacji dialogów odbiorca otrzymuje tekst „oswojony”, który kusi swoją naturalnością i autentycznością. A jednocześnie jest łatwy w odbiorze. W konsekwencji postulat atrakcyjności polskiego dubbingu, o którym była mowa we wcześniejszych rozdziałach, zostaje spełniony.

W trakcie badań pojawiło się wiele kwestii, które nie zostały w niniejszej pracy poruszone, a których omówienie pozwoliłoby na uzyskanie pełnego obrazu praktyk stosowanych w polskim dubbingu.

Jednym z tych zagadnień jest sposób traktowania i przekład piosenek w filmach animowanych. Piosenki stanowią integralną część komunikatu płynącego w kierunku odbiorcy. W dubbingu pozostawiane są czasami w wersji oryginalnej, tłumaczone na język polski i przedstawiane w formie napisów lub śpiewane przez wykonawców polskiej wersji. Analiza tej kwestii pozwoliłaby na znalezienie odpowiedzi na pytania, jakie czynniki decy-

dują o wyborze konkretnego rozwiązania oraz jaki jest wpływ tłumaczenia lub jego braku na stylistykę i wymowę wersji, która dociera do polskiego odbiorcy. Zbadania wymagają również strategii stosowane w przekładzie piosenek, które mogą być tłumaczone „filologicznie” w celu zachowania sensu i z pominięciem warstwy muzycznej lub melicznie, kiedy warstwa słowna dostosowana jest do linii melodycznej utworu.

Omówienia wymaga również kwestia przekładu tytułów filmowych oraz wpływu tego zabiegu na odbiór i sukces dzieła. Tytuł jest ważnym elementem konstrukcji dzieła, wizytówką, która nawiązuje do treści filmu i wywołuje określone oczekiwania co do jego zawartości i charakteru. Ze względu na swoją eksponowaną pozycję tytuł jest pierwszą informacją, która dociera do widza i ma istotne znaczenie marketingowe. Dlatego analizy wymagają kwestie wolności i ograniczeń tłumacza, stopnia ingerencji dystrybutorów w przekład tytułów filmowych oraz znaczenia wprowadzonych modyfikacji dla percepcji i oglądalności filmu.

Interesującym przyczynkiem do zobrazowania praktyki translatorskiej w zakresie dubbingu byłaby retrospektywna analiza dialogów autorstwa jednego tłumacza-dialogisty (w tym przypadku najciekawszym i najbardziej płodnym autorem jest Bartosz Wierzbęta), która umożliwiłaby obserwację ewolucji warsztatu translatorskiego, różnic w stosowanych strategiach translatorskich oraz zmian w podejściu do tłumaczenia.

Niezwykle ciekawe dla opisanego praktyki tłumaczenia filmowego w Polsce byłoby również porównanie dubbingu z tłumaczeniem w formie napisów. Analiza porównawcza dwóch wersji tłumaczenia jednego filmu pozwoliłaby na zbadanie praktyk translatorskich w odniesieniu do strategii tłumaczeniowych stosowanych w obrębie każdej z tych metod. Umożliwiłaby również ocenę stopnia ingerencji w strukturę dzieła, wierności w stosunku do oryginału oraz zasięgu zmian semantycznych i stylistycznych będących efektem pracy tłumacza oraz ograniczeń specyficznych dla każdej z metod.

Osobnego opracowania i rewizji wymaga także zagadnienie synchronizacji w dubbingu oraz jej wpływu na rozwiązania i strategie translatorskie, które w tej pracy zostało jedynie zasygnalizowane bez wnikania w poszczególne przypadki.

Ze względu na rosnące zainteresowanie tą formą tłumaczenia oraz szeroko rozwiniętą praktykę translatorską szczególną uwagę poświęcić należy kwestii kształcenia kompetentnych specjalistów, którzy oprócz dogłębnej znajomości języka ojczystego oraz obcego potrzebują również gruntownego przygotowania teoretycznego i praktycznego uwzględniającego aspekty techniczne tej formy tłumaczenia. Sukces nowej metody dubbingu filmów animowanych skłania z kolei do przemyśleń nad rolą dubbingu w popularyzacji kultury masowej oraz jego wpływu na język potoczny i kształtowanie świadomości odbiorcy.

W obliczu postępującej globalizacji i innowacji technologicznych rodzą się również pytania dotyczące przyszłości tłumaczenia filmowego w Polsce i na świecie. Choć polski dubbing zyskuje coraz większe rzesze zwolenników, nadal spotyka się z ostrą krytyką części odbiorców. Wobec silnej pozycji tłumaczenia w formie napisów i mocno zakorzenionych preferencji odbiorców nie wydaje się możliwe, aby dubbing stał się metodą preferowaną w polskim tłumaczeniu filmowym. Przemawiają za tym również wysokie koszty tej formy TAW oraz coraz szersza znajomość języka angielskiego, która sprzyja dominacji tłumaczenia w formie napisów. Istotne znaczenie dla dubbingu i tłumaczenia audiowizualnego w ogóle ma także rozwój komputeryzacji oraz technologii DVD, które otwierają przed twórcami filmowymi nowe perspektywy. Komputeryzacja procesu dubbingu umożliwia obecnie ingerencję również w warstwę wizualną filmu. Być może już w niedalekiej przyszłości rozpowszechni się praktyka modyfikowania ruchu ust postaci, a nawet innych specyficznych kulturowo elementów obrazu, która znacznie usprawni ten proces. Proces globalizacji oraz masowość produktu stwarzają jednak zagrożenie dla jakości i zawartości programów audiowizualnych. Sprzyjają także standaryzacji programów audiowizualnych i wymazywaniu wszelkiej kulturowej odmienności. Postęp technologiczny wpływa z kolei na zmiany w samym procesie przygotowywania docelowych wersji językowych. Parametry płyty DVD umożliwiają prezentację filmu teoretycznie aż w ośmiu wersjach językowych w przypadku dubbingu i trzydziestu dwóch w przypadku napisów<sup>403</sup>. Filmy wydawane na płytach DVD zawierają z reguły kilka wersji językowych w obu formach tłumaczenia. Aby przygotować taką ilość materiału i sprostać wymogom czasowym dystrybucji, proces tłumaczenia musi rozpocząć się odpowiednio wcześniej, jeszcze przed zakończeniem produkcji filmu. Wszystkie te czynniki wymagają wnikliwej analizy i skłaniają do refleksji nad przyszłością i charakterem pracy tłumacza-dialogisty, procesu dubbingu i tłumaczenia audiowizualnego w ogóle.

Wymienione zagadnienia, jak również wiele innych, nie zostały w niniejszej pracy, z uwagi na jej ograniczoną objętość, omówione. Stale rosnące zapotrzebowanie na tłumaczenie filmowe oraz zauważalny wzrost zainteresowania wśród badaczy tą formą przekładu przyczyni się jednak z pewnością do znalezienia odpowiedzi na niektóre z zasygnalizowanych problemów.

---

<sup>403</sup> Por. M. Paolinelli: *Dubbing at the Gates of the Third Millennium...*, z dnia 14.02.2008 r.

**SUMMARY**  
**TRANSLATION STRATEGIES USED IN DUBBING OF**  
**ANIMATED FILMS FROM ENGLISH TO POLISH**

Audiovisual translation is a relatively new field within the discipline of Translation Studies, which became the subject of lively scientific interest and research in the 1990s. Because of the dominating role of the image and technological advances, the audiovisual medium is the most effective and widespread form of mass communication, reaching the most recipients in the shortest time. In the globalization era, translating audiovisual programs of various types has become one of the most important fields of translation practice in the last twenty years. Considering the amount of miscellaneous types of audiovisual or even multimedia products that are created every year, the demand for translation of this type of texts is still growing.

Every year a few animated films, mostly American productions, reach the Polish cinemas. Since their primary recipients are children who have not mastered the skill of reading in the sufficient degree to follow the subtitles and the unfolding story at the same time, they require to be dubbed into Polish. This is also the reason why the demand for this form of translation is constantly rising.

Until recently, film dubbing in Poland was a neglected method of translation reserved only for animated productions meant for a younger audience. The preferred and widely practiced forms are subtitling for cinematic productions, and the debatable voice-over used exclusively for films broadcast on TV. However, this situation has changed recently and dubbing has started to enjoy much more popularity. Subtitling is still a preferred method of feature film translation, but dubbing has found its advocates not only among child viewers. The changes in audience preference are the result of a new trend in the Polish dubbing practice which was triggered by the world-renowned mock fairy tale, *Shrek*<sup>404</sup>, which appeared in 2001 on the Polish cinematographic market. The success of this American production is attributed not only to the brilliant animation or interesting plot, but chiefly to its Polish dubbed version. The translation of dialogues described as sensational and the bravura performance of Jerzy Stuhr in the role of Donkey influenced and changed the status of this form of audiovisual translation among the native moviegoers. The adventures of the green ogre and his talkative friend won the audiences' hearts; the picture is now considered a cult movie, and the lines from the dialogues permeated the everyday language used by its fans. This new trend was set by Bartosz Wierzbięta, the translator and dialogue writer, and has found many

---

<sup>404</sup> *Shrek*, directed by Andrew Adamson and Vicky Jenson, 2001, DreamWorks, USA, Polish dialogues by Bartosz Wierzbięta.

followers. Since 2001 it seems to have been widely practiced in dubbing of animated productions as it appears to meet the audience requirements and fulfill their expectations. This new translation style is described as the strategy of "polonization". It is also favored by film producers and distributors because it brings positive effects in financial terms by providing a text which is authentic and natural, and therefore attractive for the target viewer.

The new trend in dubbing of animated films attracts much attention from moviegoers and film critics and is widely discussed on internet forums and in film reviews. Since it also exerts considerable influence on the Polish everyday language, it has aroused wide interest as well among linguists, sociologists, and culture experts. Despite the increased attention it receives, film dubbing from English to Polish has not yet been analyzed from the translational perspective. Dubbing and audiovisual translation have been the subject of scientific research but most studies which have appeared in the last thirty years have been published by scientists and translato­logists coming from countries where dubbing enjoys much more popularity and is an established form of film translation (e.g. Germany, Spain, Denmark, Italy). In Poland, which belongs to the subtitling countries group, a few studies have been published so far but they are devoted to the analysis of the issues of AVT<sup>405</sup> or subtitling almost exclusively<sup>406</sup>.

This dissertation attempts to fulfill this gap by analyzing the current practices in Polish film dubbing. The aim is to examine the translation strategies applied in the process of dialogue creation and film dubbing and check if the commonplace opinion of naturalization strategy dominating this form of translation is confirmed in the empirical material.

The issues of audiovisual translation are explained in the theoretical part of the dissertation since the understanding of its complex nature is crucial for the decisions made during the translation process. The structure of audiovisual texts is described as *polysemiotic* because the information reaches the recipient via two channels which form four combinations of semiotic signs. These include: the verbal-acoustic (narration, dialogues and lyrics), verbal-visual (all types of written information in the filmic image), nonverbal-acoustic (music, sound effects) and last but not least, nonverbal-visual (the actual image). The presence of the visual element constitutes the most vital constraint for the process of translation since the rendering of

---

<sup>405</sup> AVT – audiovisual translation.

<sup>406</sup> Cf. A. Belczyk: *Tłumaczenie filmów*. Wilkowiec: Wydawnictwo dla Szkoły 2007; T. Tomasz­kiewicz: *Les opérations linguistiques qui sous-tendent le processus de sous-titrage des films*. PhD thesis, Poznań: UAM 1993; T. Tomasz­kiewicz: *Prze­kład audiowizualny*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2006; Ł. Bogucki: *A Relevance Framework for Constraints on Cinema Subtitling*. Wydawnictwo Uni­wersytetu Łódź 2004.



dialogues has to be adapted to the visual dimension. Frederic Chaume stresses that the verbal and visual subtext are interdependent and the translator has to consider the audiovisual text as a whole, analyzing the interplay between all modes of discourse. In his opinion, the visual narration should actually be treated as an imperative and all the solutions in the verbal subtext have to be made with respect to the image<sup>407</sup>. Although the dialogues are the only elements that can be manipulated, in AVT, translators do not work with the words only. Both communication channels constitute wholeness and the message is the result of all the meanings produced by the semiotic systems involved. As Chaume further states “the final text is more than the mere sum total of its parts”<sup>408</sup>. Thus the translator “is obliged to develop strategies capable of rendering not only the information conveyed by both texts, but also the coherence produced by the interaction of both media”<sup>409</sup>. In AVT, it is not the verbal element that is translated, but the extra value and meaning resulting from the interplay of all semiotic systems. The translator should aim at transferring this effect and maintaining the coherence and cohesion of the original.

The imperative of image, characteristic for all types of audiovisual texts, is not the only constraint in dubbing. The translator is also limited by the formal constraint of different types of synchronization (phonetic synchrony – adapting the translation to lip movements, kinetic synchrony – adapting the dialogues to the body language which can be culture specific, isochrony – the translation must respect the length of the original utterance). Although the lip synchronization requirement used to be perceived as the most vital constraint in the process of film dubbing, it is currently considered to be less stringent than some studies used to suggest<sup>410</sup>. All these limitations make the audiovisual translation a specialized type of

---

<sup>407</sup> See: F. Chaume: *Textual Constraints and the Translator's Creativity*. [In:] A. Beylard-Ozeroff, J. Králová and B. Moser-Mercer (eds.): *Translators' Strategies and Creativity*. John Benjamins Translation Library 27, 1998, p. 16.

<sup>408</sup> F. Chaume: *Translating Non-verbal Information in Dubbing*. [In:] F. Poyatos (ed.): *Non-verbal Communication and Translation: new perspective challenges in literature, interpretation and the media*. Amsterdam: John Benjamins 1997, p. 319.

<sup>409</sup> F. Chaume: *Translating Non-verbal Information in Dubbing...*, p. 319.

<sup>410</sup> Cf. I. Fodor: *Film Dubbing: Phonetic, Semiotic, Esthetic and Psychological Aspects*. Helmut Buske Verlag, Hamburg 1976; F. Chaume: *Synchronization in Dubbing. A Translational Approach*. [In:] P. Orero (ed.): *Topics in Audiovisual Translation*. Philadelphia: John Benjamins 2004, pp. 35-52; T. Herbst: *Dubbing and the Dubbed Text – Style and Cohesion: Textual Characteristics of a Special Form of Translation*. [In:] A. Trosborg (ed.): *Text Typology and Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins 1997, p. 293.

translation<sup>411</sup> and have to be taken into account in the translation process since they exert considerable influence on the decisions made by the translator.

In the theoretical part, the notion of a translation strategy is also addressed. It was established that in translation theory literature three terms related to the concept of translation strategy are used. These are used interchangeably and very often are treated as synonymic definitions, although they refer to three different notions. For the purpose of this study it was assumed that the *translation strategy* operates on the macro-level of a text as opposed to the terms of a translation technique and procedure (or method). The *translation technique* refers to individual solutions adapted in translation of particular problematic phrases, words, or units while the term *translation procedure* is used for cognitive mental processes occurring in the mind of the translator during the translation process. As for *translation strategies*, they are understood as an overall plan of the translator, which comes to existence before the translation process is commenced and which are adopted in order to fulfill a certain purpose.

In AVT, the issue of translation strategies is usually considered in terms of *naturalization* and *foreignization* which constitute two opposing concepts. The naturalizing strategy is usually associated with dubbing, while subtitling is defined as the type of translation which aims at retaining the exoticism of the original. Due to the specificity of each translation method, the semiotic content of a film is modified in different ways and each of them has a different impact on the reception of the final product. In subtitling, where the translation is added in a form of captions, the overall structure of the product is disturbed. Gottlieb defines subtitles as additive because they are an element inserted to the final version's visual-verbal layer<sup>412</sup>. Although this form of translation alters the semiotic unity and is the most demanding in terms of cognitive effort required from the viewer, at the same time it allows the audience to enjoy the flavor of the original and experience other cultures. Subtitling is described as a form of overt translation<sup>413</sup> not attempting to hide its exotic and foreign nature. In a subtitled film the original dialogues, which are still audible, constantly remind the viewer of the other culture system, thus making any attempts of hiding the foreign futile.

---

<sup>411</sup> Cf. F. Bartrina, E. Espasa: *Audiovisual Translation*. [In:] M. Tennent (ed.): *Training for the New Millennium. Pedagogies for Translation and Interpreting*. Philadelphia: John Benjamins 2005, p. 85.

<sup>412</sup> Cf.: H. Gottlieb: *Subtitling – a New University Discipline*. [In:] C. Dollerup (ed.): *Teaching Translation and Interpreting 2*. Amsterdam: John Benjamins 1992, p. 162.

<sup>413</sup> Cf. A. Ascheid: *Speaking Tongues. Voice Dubbing in the Cinema as Cultural Ventriloquism*. Velvet Light Trap, No. 40, 1997, pp. 32-41.

Dubbing, on the other hand, is considered to be a target-oriented translation strategy because it aims at creating an illusion of watching an original film. This is due to the fact that dubbing, to be of good quality, must sound natural and not disturb the viewer in the reception of the translated product. Authenticity and natural flow of the dialogues can only be achieved if the translation seems realistic. This can be accomplished on the verbal level by adapting the source text to cultural and linguistic norms of the target system. Although dubbing maintains the polysemiotic balance<sup>414</sup> (the translated dialogues replace the information which is transmitted through the same verbal-acoustic channel), the semantic content is actually altered, and the exoticism of the original is to a certain extent eliminated. Adopting a naturalization strategy means that the techniques applied on the text's micro-level to solve particular translation problems must also have a naturalizing effect (e.g. cultural equivalent, adaptation, explanation, descriptive equivalent, or even omission)<sup>415</sup>.

The practices applied in Polish dubbing are also perceived as having a naturalizing effect. To verify this assumption, this study examined the strategies used in the process of translation in fourteen English language animated movies that were imported and dubbed into Polish in the years 2001 to 2006. The aim was to analyze the strategies used and check if the naturalization (or foreignization) strategy was applied consistently to all translation problems, and if this was not the case, to identify the reasons and types of problems for adopting a particular method.

The empirical material was divided into three problematic areas which constitute a challenge in any type of translation but in AVT, due to the presence of the visual element, take on a different dimension. These areas include **cultural elements, linguistic problems, and transfer of humor**.

Within the first group, the strategies applied in translation of various cultural elements were examined. The problematic fields which were distinguished include:

1. fictitious, authentic and "intentional"<sup>416</sup> proper names,
2. toponyms (geographical names),
3. chrematonyms and ideonyms (names of institutions, shops, factories, titles of books and magazines),

---

<sup>414</sup> Cf. H. Gottlieb: *Subtitling*. [In:] M. Baker (ed.): *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. New York: Routledge 1998, p. 245.

<sup>415</sup> Cf. K. Hejwowski: *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2004, p. 76.

<sup>416</sup> According to the definition adopted after Hejwowski intentional proper names are such names which contain extra meaning (apart from the etymological meaning which is usually conventionalized and not longer "visible") added purposefully by their author to communicate to the recipient an extra message. See: K. Hejwowski: *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu...*, pp. 86-91.

4. cultural elements referring to traditions and customs, culinary habits,
5. erudite allusions,
6. and finally the cultural elements added to the dialogues in the process of translation.

This last category was described in this study as the **phenomenon of cultural contamination**, which means that cultural elements referring to the Polish reality are added to the translated dialogues in places where the original text is culturally neutral.

It was observed that in the case of proper names, the naturalization strategy was applied to those names which conveyed extra meaning intended by their author (intentional names). Most of the names of this type were translated with the use of the lexical and grammatical resources of the target language. The domestication strategy is especially apparent when the intentional names are adapted to the target-language reality and contain references to media, culture, political personalities or just common people (e.g. *Komador Śmigły, Franek Dolot, Jerzy, Wójt Hudson, ojciec redaktor, reporteka Turbicka, Radek Dekiel*). Moreover, it becomes even more visible when the treatment of intentional names is contrasted with the method applied to fictitious names, which in most cases were transferred to the target-language version in their English form. Authentic names were neutralized most of the time, which means that they were replaced with general expressions (not referring the viewer to any culture). In translation of toponyms it is impossible to determine which strategy dominated. The naturalization method was applied to intentional geographical names, and in such situations authentic toponyms carrying certain connotations were used as the basis for translation. Unchanged remained those toponyms which were considered well-recognizable by Polish viewers or have established equivalents in the target language. On the other hand, micro-toponyms were usually neutralized and replaced with names which have universal meaning – their referents can be found in any city. The translation of chrematonyms proved to be more problematic, since most of them appear in the dialogues in written form. As such the captions imbedded in the image are generally not translated because of the dubbing method's limitations. However, some chrematonyms were transferred to the target dialogues. This solution was adopted in the case of names which were perceived to be important for understanding the plot or were essential for maintaining a humorous effect. Because the translation of such chrematonyms could not be presented in the form of subtitles, they were either inserted in the mouths of characters taking part in a particular scene, read off-screen, or spoken by a narrator whose voice was added especially for this purpose. Since the majority of chrematonyms remained unchanged, it can be concluded that the foreignization strategy was dominant. However, those

names which were translated were generally naturalized or neutralized, and they stood out above the rest. Thus, the naturalized items are conspicuous by contrast with the other exotic elements and by the obvious allusions to the Polish reality they contain. Original names of traditions, customs or habits were in general neutralized, and only sometimes replaced with typically Polish phenomena. Almost all monetary and measure units were replaced with Polish ones.

Despite the fact that all three strategies were used in transfer of cultural material, the naturalization strategy is the most noticeable. This is due to the fact that domesticated dialogues constitute a certain curiosity for the target audience. Being perfectly aware of the origin of the film, they ponder how references to the Polish cultural system and reality can be found in a foreign production. This contrast creates additional humorous effects.

As far as the other two groups are concerned, it was observed that humor in the analyzed movies is frequently the result of the specific use of language. Therefore it was decided that the examination of strategies used in transfer of humorous dialogues would be carried out together with the analysis of linguistic elements that might pose a challenge in the translation process. On the basis of the empirical material collected, it was observed that humor in animated movies manifests itself on various levels and can be divided into several categories. Following the classification of humorous situations specified by Wojciech Kalaga<sup>417</sup>, the following groups were distinguished:

**Nonverbal humor:**

1. visual humor – humor contained in the model of the reality described by means of the image,

**Verbal and visual humor:**

2. verbal humor implied by the image (the humor of dialogues is dependent on the visual element),

**Verbal humor:**

3. humor contained in the model of the reality described by means of language,
4. linguistic humor – resulting from the linguistic material (wordplay and idioms),
5. humor being the result of the cultural contamination,
  - a. humor resulting from references to Polish reality,
  - b. humor contained in language (humor of language varieties and registers).

---

<sup>417</sup> Cf: W. Kalaga: *Komizm a przekładalność* [In:] P. Fast. *Komizm a przekład*. Katowice: Śląsk 1997, p. 12-14.

In the process of analysis, it turned out that from the translational perspective the most interesting categories are **verbal humor implied by the image** and **humor resulting from the linguistic material**. Moreover, similarly as in the case of cultural issues, it was noticed that comic effects are created in the process of translation by the solutions applied in the transfer of **language varieties and forms (humor contained in language)**. Again, the findings demonstrate that **dialogue humor** is the result of the phenomenon of cultural contamination.

The examination of **dialogues dependent on the visual element** showed that their translation was subject to the imperative of image. Saving the relation of text to the image seemed to be a priority, however this often resulted in modification of the original meaning or elimination of the ambiguity implied by the presence of the visual element. In such cases the meaning contained in the verbal subtext was also lost. The possible solutions were also governed by the desire to maintain the comic aspect of the original dialogue.

In the case of **humor resulting from the linguistic material**, the comic effects were achieved by means of various types of language/word play and idiomatic expressions, which in most cases were image dependent. Here the aim was to reconstruct the humor of the dialogues, which usually required the translators to look for solutions enabling to recreate the same or similar wordplay and ambiguity. Although the solutions may differ in their choice of lexical elements and semantic content from the original wordplay, they usually respect the image. In translating these types of comic situations it was yet sometimes difficult to determine which strategy was adopted. It was a relatively simple task in the case of dialogues containing some cultural information. In the case of dialogues which were culturally neutral, there was no need to apply any of the strategies. Therefore, it was concluded that in translation of humor based on the linguistic element, the prevailing strategy is the desire to achieve a similar humorous effect and create an attractive target-language version.

The culturally-specific elements are idiomatic expressions. Such phrases may have their equivalents in the target language, or may not exist in the target system at all. In translating idioms, the naturalization strategy consists of replacing the source-language phrase with a target-language idiom or any other expression based on lexical resources available in the target language. If the exotization strategy is adopted, the idiom is translated literally or syntagmatically. Neutralization of idiomatic expressions is achieved when the source-language idiom is replaced with a non-idiomatic phrase not containing culturally specific elements. On the basis of the research carried out, it was established that the most frequently used strategy was the target-oriented translation. It means that in the majority of dialogues the source idioms were replaced with Polish phrases regardless

of their meaning. Again the priority was maintaining the comic effect, preserving the ambiguity and relation of the expression to the visual layer.

The category of **humor contained in language** refers to such situations in which the comic effect was achieved thanks to using different language varieties. These included foreign language in the original dialogues, dialects, different forms of English, language registers and idiolects. The use of sociolinguistic variants is important in terms of the stylistic effect and character description. Since they are usually considered untranslatable, all forms of AVT are perceived as flattening the above mentioned aspects. In dubbing, which is an oral form of translation, these losses are less severe and it is still possible to retain some flavor of the original. The analysis of the dialogues demonstrates that in the Polish versions, the translators succeeded in maintaining the stylistic effect and characterization on a suitable level. This was achieved thanks to the skillful use of lexical resources and variants of the target language.

The naturalization strategy is the most conspicuous in translation of dialogues containing foreign language elements and in the transfer of registers and dialects. In the former case, the characters in the original version speak English with very strong German, French and Italian accents. The domestication strategy manifests itself in making the Polish version even more attractive. The solutions adopted consist in making use of the Polish style of parodying the mentioned languages, and inserting words and expressions in respective languages which did not appear in the original. The humor in the Polish version is strengthened as a result.

In the case of registers and dialects which convey information of socio-cultural character, the effect of naturalness and authenticity was achieved by replacing the London "cockney" with the Warsaw local dialect, using colloquial language, or grammatically incorrect style. Sociolinguistic variations are considered untranslatable because they are culturally specific and unique to a particular language, and therefore the possibility of evoking the same connotations is a controversial issue. Nevertheless, it can be stated that in Polish versions, the stylistic and humorous effect was not impoverished and because of using the target-language vernacular richly encrusted with slang expressions, it was even intensified. In translation of idiolects, it was feasible to achieve similar effects if the specific individual style was marked with the characteristic pronunciation and incorrect use of grammar and lexis (Tow-Mater from *Cars* and King Julien from *Madagascar*). However, reconstructing the same effect proved impossible in the case of the idiolect of a famous actor. Robert de Niro's characteristic style of speaking is an important element of the plot because it carries connotations to the artistic achievements and other mafia movies in which he starred. The problematic issue was not the translation of the exact content of the dialogues but the specific pronunciation and tone of voice. Here all the

allusions which form an integral part of the film message (*Sharktale* – parody of mafia movies) are lost. Different varieties of the English language were, on the other hand, neutralized because the English, American and Scottish languages which are heard in one of the movies (*Chicken Run*) were all replaced with the standard variant of the target language.

Therefore, on the basis of the research carried out, it was concluded that in Polish dubbing, the strategy of naturalization prevails; however, it is not used consistently. The analysis shows that other translation techniques which resulted in exoticization or neutralization of the translated text were applied as well. Using a particular technique was conditioned by available in the target language linguistic and lexical means that allowed to reconstruct to some degree the meaning and the stylistic effect of the original. The solutions applied varied according to:

1. the type of the translation problem,
2. text dependence on image (interrelation of the text and image),
3. the importance of a particular element for understanding the plot,
4. the judgment made by the translator concerning the viewers' knowledge of specific cultural elements and their referents,
5. comic effects,
6. and finally in the case of captions (which in dubbing are usually not translated) the overall strategy adopted towards such elements.

The most distinctive manifestation of using the domestication strategy is the already mentioned phenomenon of cultural contamination. On the cultural level it consisted in inserting into the translated dialogues elements of the target culture which did not occur in the original. On the linguistic and humor plane it was manifested by using Polish colloquial language and slang, purposeful exploitation of grammatical, lexical and syntactic errors, and specific pronunciation characteristic for the domestic social groups. Adopting such solutions strengthened the comic effect of the Polish version because it played on the familiar associations, which are in themselves humorous. The comic value is thus created by exposing the domestic issues on the background of a product which was produced in another cultural system and language. In this way, the viewers receive a clear message that the particular film was created especially to meet their requirements and expectations.

The solutions adopted seem to be subject to a global strategy that is applied in order to achieve specific goals. The most important purpose is creating the illusion of watching an original film that was produced especially for the Polish audience. Thanks to the adaptation of the original dialogues to the target-cultural system, the audience receives a "domesticated" text which is alluring by its naturalness and authenticity. At the same, time it ensures easy and undisturbed reception. In consequence, the postulate of providing an attractive dubbed version is fulfilled.



**ZESTAWIENIE ANALIZOWANYCH FILMÓW  
WRAZ Z KRÓTKIM STRESZCZENIEM FABUŁY**

---

**1. *Auta*, reż. John Lasseter, 2006, Walt Disney Pictures, USA, dialogi Jan Jakub Wecstile**

Historia Zygzaka McQueena – młodej i ambitnej wyścigówki. Zygzak przygotowuje się do wyścigu o Mistrzostwo Złotego Tłoka w Kalifornii. Zamiast na trasę wyścigu trafia do pustynnego miasteczka Chłodnica Górską przy autostradzie 66, gdzie szybko poznaje jego ekscentrycznych mieszkańców. W grupie nowych przyjaciół McQueen przeżywa wewnętrzną przemianę, bowiem odkrywa, że w życiu istnieją ważniejsze rzeczy niż dążenie do sukcesu za wszelką cenę oraz zdobywanie kolejnych pucharów.

---

**2. *Dżungla*, reż. Steve "Spaz" Williams, 2006, Walt Disney Pictures, USA, dialogi Jan Jakub Wecstile**

Opowieść o przygodach młodego lwa Franka, który żyje w nowojorskim zoo. Franek zostaje schwytany i wysłany do Afryki. Na ratunek rusza grupa jego przyjaciół – lew Sebastian, żyrafa Bożenka, niezbyt rożgarnięta anaconda Ksysiek, zwariowana wiewiórka Benek oraz miś Bazyl.

---

**3. *Epoka lodowcowa*, reż. Chris Wedge, 2002, 20th Century Fox, USA, dialogi Barbara Robaczewska**

Niezwykła grupa przyjaciół składająca się z gadatliwego leniwca, szablózębnego tygrysa i humorzastego mamuta Mańka wyrusza w drogę i przeżywa wyjątkowe przygody, realizując misję oddania ludzkiego dziecka jego plemieniu.

---

**4. *Iniemamocni*, reż. Brad Bird, 2004, Pixar & Walt Disney Pictures, USA, dialogi Jan Jakub Wecstile**

Państwo Iniemamocni to superbohaterowie, którzy przeszli na przymusową emeryturę i prowadzą spokojne życie na przedmieściach wielkiego miasta. Każdy z członków rodziny posiada niezwykłą moc i umiejętności. Pan Iniemamocny znużony niemrawą egzystencją potajemnie przyjmuje ofertę przeprowadzenia tajnej i niezwykle niebezpiecznej misji. Cała rodzina zostaje wciągnięta w wir wydarzeń.

---

**5. *Kurczak Mały*, reż. Mark Dindal, 2005, Walt Disney Pictures, USA, dialogi Bartosz Wierzbęta**

Kurczak Mały bardzo nadwyrężył swoją reputację, wszczynając w swoim rodzinnym mieście niepotrzebny alarm z powodu kilku żółędzi, które spadły mu na głowę. Mały bohater spadające żółędzie wziął za atak kosmitów i tym naraził się na śmieszność oraz zawstydził ojca. Kurczak marzy, aby odzyskać utracony szacunek i naprawić relacje z rodzicem. Kosmici znowu atakują i wtedy Kurczak Mały wraz z grupą przyjaciół ruszają światu na ratunek.

---

**6. *Madagaskar*, reż. Eric Darnell, 2005, DreamWorks, USA, dialogi Bartosz Wierzbęta**

Film opowiada o czwórce przyjaciół mieszkających w nowojorskim zoo w Central Parku. Jedno ze zwierząt, zebra Marty, marzy o życiu na wolności. Jego marzenie spełnia się, a pozostała trójka podąża za przyjacielem. W tropikalnym buszu zwierzęta mają okazję skonfrontować swoje marzenia o wolności z rzeczywistością, gdzie czeka je wiele nowych doświadczeń i niezwykłych przygód.

---

**7. *Potwory i spółka*, reż. Pete Docter, 2001, Pixar i Walt Disney Pictures, USA, dialogi Bartosz Wierzbęta**

Mieszkańcy Monstropolis – miasta potworów – pracują w fabryce „Potwory i spółka” i co noc wkraczają do świata ludzi, by straszyć dzieci i zbierać ich krzyki, które są głównym źródłem energii w tym świecie. Przodownikiem „straszaków” jest sympatyczny Sulley, który wraz ze swoim asystentem Mike’em Wazowskim tworzą doborową drużynę. Wszystko zaczyna się psuć, kiedy do świata potworów trafia ludzkie dziecko – mała Bu. Wybucho panika, ponieważ potwory są przekonane, że dotyk dzieci jest śmiertelnie niebezpieczny. Sulley i Mike starają się za wszelką cenę odesłać małą do domu i trafiają na trop niesamowitego spisku, który może zagrozić istnieniu całego ich świata. W końcu odkrywają, że to nie krzyki, ale dziecięcy śmiech ma większą moc generowania energii.

---

**8. *Roboty*, reż. Carlos Saldanha, Chris Wedge, 2005, 20<sup>th</sup> Century Fox, USA, dialogi Arkadiusz Borowik**

Radek Dekiel, młody robot, marzy o karierze wynalazcy. Wyjeżdża do Robotnic, gdzie mieszka jego idol – pan Spawalski. Tymczasem w Robotnicach władzę przejął tyran Brzeszczot i jego matka madame Frezer, którzy planują zastąpić wszystkie stare roboty najnowszymi modelami. Wraz z Radkiem

do walki stają piękna i mądra Cynka, stuknięty Gwoździu i jego młodsza siostra Hania.

---

**9. *Rybki z ferajny*, reż. Bibo Bergeron, Vicky Jenson, 2004, DreamWorks, USA, dialogi Bartosz Wierzbęta**

Historia Oskara, małej przeciętnej rybki o wielkich aspiracjach. Oskar pracuje w myjni wielorybów, ale marzy o bogactwie i wielkiej sławie. Zachłanny Oskar stawia wszystkie pożyczone pieniądze na wyścigach koników morskich i przegrywa, narażając się mafii rekinów rządzących Rafą. Będąc jedynym świadkiem nieszczęśliwego wypadku, w którym ginie jeden z synów szefa mafii, wykorzystuje sytuację i zostaje okrzyknięty Pogromcą Rekinów. Zdobywa upragnioną sławę i wspólnie z rekinem wegetarianinem planuje podstęp, który ma go wybawić z opresji.

---

**10. *Shrek*, reż. Andrew Adamson, Vicky Jenson, 2001, DreamWorks, USA, dialogi Bartosz Wierzbęta**

Bohaterami filmu są nieokrzesany ogr Shrek i jego niesforny, nad wyraz wygadany przyjaciel Osioł. Ich zadaniem jest uwolnienie królowny Fiony z twierdzy straszego smoka oraz bezpieczne doprowadzenie jej do lorda Farquaada, który dzięki poślubieniu królowny będzie mógł stać się królem bajkowego świata.

---

**11. *Skok przez płot*, reż. Tim Johnson, 2005, DreamWorks, USA, dialogi Bartosz Wierzbęta**

Zdesperowany szop RJ postanawia wykraść sprzed nosa niedźwiedzia Wincenta zawartość jego spiżarni. Niestety, budzi misia z zimowego snu i w dodatku niszczy jego zapasy. Zdenerwowany niedźwiedź grozi mu pożarciem i żąda odzyskania zapasów w tydzień. RJ wykorzystuje w tym celu grupę leśnych zwierzaków, które zdezorientowane po przebudzeniu z zimowego snu odkrywają, że ich las zamienił się w osiedle domków jednorodzinnych. RJ namawia zwierzęta do pomocy w wynoszeniu zapasów pożywienia z domów mieszkających w pobliżu ludzi.

---

**12. *Szeregowiec Dolot*, reż. Gary Chapman, 2005, DreamWorks, UK, dialogi Jan Jakub Wecsile**

Film opowiada o przygodach Franka Dolota – gołębia pocztowego w służbie aliantów. Mały wzrostem, ale wielki duchem bohater spotyka na swej drodze niechlujnego gołębia Bakiera i dzięki niemu zostaje wcielony do ostatniego pułku gołębi pocztowych. Nieprzygotowane do walki i na pozór nie-

posiadające odpowiednich predyspozycji gołębie przechodzą szybkie szkolenie i wyruszają na misję. Ich zadaniem jest dostarczenie aliantom strategicznej wiadomości od Francuskiego Ruchu Oporu z informacją o dacie lądowania wojsk sprzymierzonych w Normandii.

---

**13. *Uciekające kurczaki*, reż. Nick Park, 2000, DreamWorks, UK, dialogi Bartosz Wierzbęta**

Bohaterowie filmu to kurczaki zamieszkujące kurzą fermę, z której próbują rozpaczliwie się wydostać, testując wszelkie możliwe sposoby ucieczki. Po wielu nieudanych próbach zrezygnowane kury odzyskują nadzieję, kiedy pewnego dnia na fermie ląduje amerykański kogut oblatywacz. Zadaniem Rockiego jest nauczenie nielotnych kur trudnej sztuki latania. Desperacja kurczaków sięga zenitu, kiedy na fermie pojawia się maszyna do produkcji drobiowych pasztecików. Po serii zmagani i niepowodzeń marzenie o wolności zostaje spełnione.

---

**14. *Wallace i Gromit. Klątwa królika*<sup>418</sup>, reż. Nick Park, 2005, DreamWorks, UK, dialogi Bartosz Wierzbęta**

Miłośnik sera i krakersów Wallace i jego wierny pies Gromit zajmują się ochroną ogródków warzywnych mieszkańców pewnego miasteczka, w którym odbywa się coroczny „Konkurs Wielkich Warzyw”. Miasteczko nęka plaga królików, a pomysłowy Wallace szykuje wynalazek, który w humanitarny sposób oczyści miasto ze szkodników i ochroni cenne warzywa. Jednocześnie Wallace planuje odmienić żywieniowe upodobania królików i w ten sposób pozbyć się problemu na zawsze. Eksperyment kończy się niepowodzeniem i w efekcie Wallace zamienia się w ogromnego i warzywożernego Królikołaka. W pogoni za bestią uczestniczy również lord Wiktor, który pretenduje do ręki gospodyni konkursu, Lady Tottington.

---

<sup>418</sup> Angielski tytuł brzmi: „Wallace and Gromit. Curse of the Were-Rabbit” i oznacza dosłownie „klątwę królikołaka”. Polskie tłumaczenie tego tytułu jest ewidentnym błędem, który wprowadza pewnego rodzaju niejasność. Występujące w filmie króliki rzeczywiście są plagą nawiedzającą mieszkańców miasteczka, ale centralną postacią i największym zagrożeniem dla „Wielkiego Konkursu Warzywnego” nie są te małe gryzonie, ale zamieniony w królikołaka Wallace. W wyniku błędnego tłumaczenia tytułu gubi się połączenie z tym wątkiem filmu i ginie żart słowny już na wstępie wyjaśniający, co tak naprawdę jest zmorą nękającą mieszkańców miasteczka.

## BIBLIOGRAFIA

### I. Filmy

1. *Auta*, reż. John Lasseter, 2006, Walt Disney Pictures, USA, dialogi Jan Jakub Wecsile.
2. *Dżungla*, reż. Steve "Spaz" Williams, 2006, Walt Disney Pictures, USA, dialog Jan Jakub Wecsile.
3. *Epoka Lodowcowa*, reż. Chris Wedge, 2002, 20th Century Fox, USA, dialogi Barbara Robaczewska.
4. *Iniemamocni*, reż. Brad Bird, 2004, Pixar & Walt Disney Pictures, USA, dialogi Jan Jakub Wecsile.
5. *Kurczak Mały*, reż. Mark Dindal, 2005, Walt Disney Pictures, USA, dialogi Bartosz Wierzbięta.
6. *Madagaskar*, reż. Eric Darnell, 2005, DreamWorks, USA, dialogi Bartosz Wierzbięta.
7. *Potwory i Spółka*, reż. Pete Docter, 2001, Pixar i Walt Disney Pictures, USA, dialogi Bartosz Wierzbięta.
8. *Roboty*, reż. Carlos Saldanha, Chris Wedge, 2005, 20<sup>th</sup> Century Fox, USA, dialogi Arkadiusz Borowik.
9. *Rybki z ferajny*, reż. Bibo Bergeron, Vicky Jenson, 2004, DreamWorks, USA, dialogi Bartosz Wierzbięta.
10. *Shrek*, reż. Andrew Adamson, Vicky Jenson, 2001, DreamWorks, USA, dialogi Bartosz Wierzbięta.
11. *Skok przez płot*, reż. Tim Johnson, 2005, DreamWorks, USA, dialogi Bartosz Wierzbięta.
12. *Szeregowiec Dolot*, reż. Gary Chapman, 2005, DreamWorks, UK, dialogi Jan Jakub Wecsile.
13. *Uciekające kurczaki*, reż. Nick Park, 2000, DreamWorks, UK, dialogi Bartosz Wierzbięta.
14. *Wallace i Gromit. Klątwa królika*, reż. Nick Park, 2005, DreamWorks, UK, dialogi Bartosz Wierzbięta.

### II. Słowniki i leksykony

1. Dąbska-Prokop U. (red.): *Mała encyklopedia przekładoznawstwa*. Częstochowa: Edukator 2000.
2. Delisle J., Lee-Jahnke H., Cormier M. C. (red.): *Terminologia tłumaczenia*. Przekład i adaptacja Teresa Tomasziewicz, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM 2004.
3. Fisiak J. (red.): *The New Kościuszko Foundation Dictionary*. [CD-ROM] The Kościuszko Foundation Inc. New York 2003.

4. Grochowski M. *Słownik polskich przekleństw i wulgaryzmów*. Warszawa: PWN 1995.
5. Kopaliński W. *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*. Pierwsze wydanie w Internecie, Warszawa: De Agostini Polska.
6. Lukszyn J. (red.): *Tezaurus Terminologii Translatorycznej*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 1993.
7. Polański K. (red.): *Encyklopedia językoznawstwa ogólnego*. Wrocław: Ossolineum 1999.
8. Quirk R. *Longman Dictionary of Contemporary English*. Longman 1992.
9. Rzetelska-Feleszko E. (red.): *Polskie Nazwy Własne. Encyklopedia*. Warszawa-Kraków 1998.
10. *Słownik Języka Polskiego*. Wydawnictwo PWN. [dostępny na stronie internetowej] <http://sjp.pwn.pl/haslo.php?id=2576315>
11. Woodford K., Jackson G. (red.): *Cambridge Advanced Learners Dictionary*. [CD-ROM], version 0.1, Cambridge University Press 2003.

### III. Literatura przedmiotu

1. Anderman G., Rogers M. (red.): *Word, Text, Translation*. Clevedon: Multilingual Matters 1999.
2. Anderman G., Rogers M. (red.): *Translation Today: Trends and Perspectives*. Clevedon: Multilingual Matters 2003.
3. Ascheid A. *Speaking Tongues. Voice Dubbing in the Cinema as Cultural Ventriloquism*. Velvet Light Trap no. 40, 1997.
4. Baker M. (red.): *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. New York: Routledge 1998.
5. Baker M. *Translation Studies*. [W:] Baker M. (red.): *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. New York: Routledge 1998.
6. Baker M., Hochel B. *Dubbing*. [W:] Baker M. (red.): *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. New York: Routledge 1998.
7. Bakewell M. *Factors Affecting the Cost of Dubbing*. EBU Review 38 (6), 1987.
8. Barbe K. *The Dichotomy of Free and Literal Translation*. Meta 51 (3), 1996.
9. Barthes R. *The Rhetoric of the Image* [W:] Barthes R. *Image-Music-Text*. 1964, tłum. S. Heath. London: Wm. Collins Sons and Co. 1977.
10. Bartrina F., Espasa E. *Audiovisual Translation*. [W:] Tennent M. (red.): *Training for the New Millennium. Pedagogies for Translation and Interpreting*. Philadelphia: John Benjamins 2005.
11. Bassnett S., Lefevere A. (red.): *Translation, History and Culture*. London: Pinter Publishers 1990.

12. Baumgarten N. *The Secret Agent: Film dubbing and the influence of the English language on German communicative preferences. Towards a model for the analysis of language use in visual media*, Hamburg 2005. [tekst dostępny na stronie internetowej] [http://deposit.ddb.de/cgi-bin/dokserv?idn=97558300x&dok\\_var=d1&dok\\_ext=pdf&filename=97558300x.pdf](http://deposit.ddb.de/cgi-bin/dokserv?idn=97558300x&dok_var=d1&dok_ext=pdf&filename=97558300x.pdf).
13. Belczyk A. *Tłumaczenie filmów*. Wilkowiec: Wydawnictwo dla Szkoły 2007.
14. Bogucki Ł. *A Relevance Framework for Constraints on Cinema Subtitling*. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódź 2004.
15. Bogucki Ł. *The Constraint of Relevance in Subtitling*. The Journal of Specialised Translation no. 1, 2004. [tekst dostępny na stronie internetowej] <http://www.jostrans.org/-issue01/articles/boguckien.htm>.
16. Breza E. *Nazwy obiektów i instytucji związanych z nowoczesną cywilizacją* [W:] Rzetelska-Feleszko E. (red.): *Polskie Nazwy Własne. Encyklopedia*, Warszawa-Kraków 1998.
17. Catrysse P. *Multimedia and Translation: Methodological Considerations*. [W:] Gambier. Y. (red.): *(Multi) Media Translation. Concepts, practices and research*. Philadelphia: John Benjamins 2001.
18. Chaume F. *Doblatge i subtitulació per la TV*. Biblioteca de Traducció i Interpretació – 8 2003.
19. Chaume F. *Film Studies and Translation Studies: Two Disciplines at Stake in Audiovisual Translation*. Meta 49 (1), 2004, s. 12-24.
20. Chaume F. *Textual Constraints and the Translator's Creativity*. [W:] Beylard-Ozeroff A., Králová J. and Moser-Mercer B. (red.): *Translators' Strategies and Creativity*. John Benjamins Translation Library 27, 1998.
21. Chaume F. *Translating Non-verbal Information in Dubbing*. [W:] Poyatos F. (red.): *Non-verbal communication and translation: new perspectives and challenges in literature, interpretation and the media*. Amsterdam: John Benjamins 1997.
22. Chaume F. *Synchronization in Dubbing. A Translational Approach*. [W:] Orero P. (red.): *Topics in Audiovisual Translation*. Philadelphia: John Benjamins 2004.
23. Chevalier D. *J'aime le Dessin anime*. Paris 1969. [W:] Kossakowski A. *Polski film animowany 1945-1974*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1977.
24. Chiaro D. *Verbally Expressed Humour on Screen: Reflections on Translation and Reception*. The Journal of Specialised Translation no. 6, 2006. [tekst dostępny na stronie internetowej] [http://www.jostrans.org/issue06/art\\_chiaro.pdf](http://www.jostrans.org/issue06/art_chiaro.pdf).

25. *Co ja tu robię? Bartosz Wierzbęta – autor dialogów do Shrek*. Polityka nr 27(2459), 3.07.2004, s. 55.
26. Dąbbska-Prokop U. *Adaptacja* [W:] Dąbbska-Prokop U. (red.): *Mała encyklopedia przekładoznawstwa*. Częstochowa: Educator 2000.
27. Danan M. *Dubbing as an expression of nationalism*. Meta 36 (4), 1991.
28. Delabastita D. *Introduction*. The Translator: Studies in Intercultural Communication 2:2 (special issue: *Wordplay and Translation*) 1996.
29. Delabastita D. *Translation and Mass-communication: Film and TV. Translation as Evidence of Cultural Dynamics*. BABEL 35 (4), 1989.
30. Delabastita D. *Translation and the Mass Media*. [W:] Bassnett S., Lefevere A. (red.): *Translation, History and Culture*. London: Pinter Publishers 1990.
31. Delabastita D. *Focus on the pun: wordplay as a special problem in translation studies*. Target: International Journal on Translation Studies 6:2, 1994.
32. Diaz Cintas J. *Audiovisual Translation in the Third Millennium*. [W:] Anderman G., Rogers M. (red.): *Translation Today: Trends and Perspectives*. Clevedon: Multilingual Matters 2003.
33. Diaz Cintas J. *Subtitling: The Long Journey to Academic Acknowledgement*. The Journal of Specialised Translation no.1, 2004. [tekst dostępny na stronie internetowej] [http://www.jostrans.org/issue01/art\\_diaz\\_cintas.php](http://www.jostrans.org/issue01/art_diaz_cintas.php).
34. Dollerup C., Lindegaard A. (red.): *Teaching Translation and Interpreting 2*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins 1994.
35. Dries J. *Dubbing and Subtitling. Guidelines for Production and Distribution*. The European Institute for the Media 1995.
36. *Dubbing reaktywacja, czyli i kto to mówi?* Dziennik Zachodni, z dnia 17.07.2006 r. [tekst dostępny na stronie internetowej] [http://www.wiadomosci24.pl/artykul/dubbing\\_reaktywacja\\_czyli\\_i\\_kto\\_to\\_mowi\\_2246.html](http://www.wiadomosci24.pl/artykul/dubbing_reaktywacja_czyli_i_kto_to_mowi_2246.html).
37. Englund Dimitrova B. *Expertise and Explicitation in the Translation Process*. Philadelphia: John Benjamins 2005.
38. *Etapy dubbingu*. [tekst dostępny na stronie internetowej] [http://dubbing.pl/index.php?option=com\\_content&task=view&id=13&Itemid=27](http://dubbing.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=13&Itemid=27).
39. Fast P., Osadnik W. M. *Przekład jako komunikat*. Katowice-Warszawa-Częstochowa: Wydawnictwo Śląsk 2006.
40. Fawcett P. *The Manipulation of Language and Culture in Film Translation*. [W:] Perez M. C. (red.): *Apropos of ideology*. Manchester: St. Jerome Publishing 2003.



41. Fawcett P. *Translation and Language. Linguistic Theories Explained. Translation Theories Explained*. Manchester: St Jerome Publishing 1997.
42. Fawcett P. *Translation and Power Play*. *The Translator* 1 (2) 1995.
43. Fernández Fernández M. J. *Screen Translation. A Case Study: The Translation of Swearing in the Dubbing of the Film South Park into Spanish*. *The Translation Journal* 10, 2006. [tekst dostępny na stronie internetowej] <http://accurapid.com/journal/37swear.htm>.
44. Feyerke A. *The Effects of Dubbing on the Depiction of the United States in American Movies and Television Series in Germany*. Leipzig 2005. [tekst dostępny na stronie internetowej] [http://www.24fps.de/ma\\_feyerke\\_neu.pdf](http://www.24fps.de/ma_feyerke_neu.pdf).
45. Fodor I. *Film Dubbing: Phonetic, Semiotic, Esthetic and Psychological Aspects*. Helmut Buske Verlag, Hamburg 1976.
46. Gadamer H.-G. *Semantyka i hermeneutyka*. tłum. K. Michalski [w:] *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*. wyb. K. Michalski, M. Łukasiewicz. Warszawa 2000, s. 119-131. Pierwodruk w: *Kleine Schriften*, III.
47. Gambier Y., Gottlieb H. (red.): *Multimedia, Multilingua: Multiple Challenges*. [W:] Gambier Y. (red.): *(Multi) Media Translation. Concepts, Practices and Research*. Philadelphia: John Benjamins 2001.
48. Gambier Y., Suomela-Salmi. E. *Audiovisual Communication. Problems and Issues at Stake in Subtitling. Intercultural Communication*, Actes du 17e colloque LAUD, Frankfurt: Peter Lang. 23-27 mars 1992.
49. Garcarz M. *Alternative movie that contains derogatory terms: how to translate them*. [W:] Miatliuk H., Bogacki K., Komorowska H. (red.): *Problemy lingwistyki i nauczanie języków obcych*. Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku 2003, s. 147-159.
50. Garcarz M. *Do Translators Avoid Slang, Swearing or Untranslatability. Selected Translation Techniques Used in the Translations of 'Gridlock'd'*. [W:] Sokolowski R. & Duda H. (red.): *Warsztaty Translatorskie/ Workshop on Translation III*. Lublin-Ottawa: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego & Slavic Research Group University of Ottawa 2003, s. 51-69.
51. Garcarz M. *In Quest of Film Dubbing*. [W:] Piskorska A., Mirecki P. (red.): *Interpreting for Relevance: Discourse a Translation*. Warszawa: Zakłady Graficzne Uniwersytetu Warszawskiego 2004, s. 16-18.
52. Garcarz M. *Pół wieku przekładu telewizyjnego w Polsce: o „szepcance” wczoraj, dziś i jutro*. [W:] Hejwowski K., Szczęsny A., Topczewska U. (red.): *50 lat polskiej translatoryki*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego 2010, s. 571-580.
53. Garcarz M. *Przekład slangu w filmie. Telewizyjne przekłady filmów amerykańskich na język polski*. Kraków: Wydawnictwo Tertium 2007.

54. Garcarz M. *The Original Enriched by the Translation: Theoretical Analysis of Voice-over – the Most Film Translation Method in Poland*. [W:] Paunivić Z., Rasulić K. & Trobojević I. (red.): *English Language and Literature Studies: Interfaces and Integrations II*. Beograd: Belgrade University Press, 2007: 341-361.
55. Garcarz M. *Tłumaczenie telewizyjne w polsce: teoria przekuta w praktykę*. [W:] Pławski A. & Zieliński L. (red.): *Medius Currens I*. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Toruńskiego 2006 (Współautorstwo: Piotr A. Majewski), s. 97-108.
56. Goris O. *The Question of French Dubbing. Towards a Frame for Systematic Investigation*. Target 5 (2), 1993.
57. Gottlieb H. (red.): *Screen Translation. Seven studies in subtitling, dubbing and voice-over*. Center for Translation Studies, Department of English, Univ. of Copenhagen, 2001.
58. Gottlieb H. *Subtitling – a New University Discipline*. [W:] Dollerup C. (red.): *Teaching Translation and Interpreting 2*. Amsterdam: John Benjamins 1992.
59. Gottlieb H. *Subtitling*. [W:] Baker M. (red.): *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. New York: Routledge 1998.
60. Gottlieb. H. *Subtitling: People Translating People*. [W:] Dollerup C., Lindegaard A. (red.): *Teaching Translation and Interpreting 2*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins 1994.
61. Hassanpour A. *Dubbing*. Museum of Broadcast Communications: [tekst dostępny na stronie internetowej] <http://www.museum.tv/archives/etv/D/htmlD/dubbing/dubbing.htm>.
62. Hassanpour A. *Subtitling*. Museum of Broadcast Communications: [tekst dostępny na stronie internetowej] <http://www.museum.tv/archives/etv/S/htmlS/subtitling/subtitling.htm>.
63. Hassanpour A. *Voice-over*. Museum of Broadcast Communications [tekst dostępny na stronie internetowej] <http://www.museum.tv/archives/etv/V/htmlV/voice-over/voice-over.htm>.
64. Hatim B., Mason I. *The Translator as Communicator*. London: Routledge 1997.
65. Heiss C. *Dubbing Multilingual Films: A New Challenge?* Meta 49 (1), 2004.
66. Hejwowski K. *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2004.
67. Henrykowski M. *Słowo o filmie*. Warszawa: PWN 1982.

68. Herbst T. *Dubbing and the Dubbed Text – Style and Cohesion: Textual Characteristics of a Special Form of Translation*. [W:] Trosborg A. (red.): *Text Typology and Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins 1997.
69. Herbst T. *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien. Phonetik, Textlinguistik, Übersetzungstheorie.*, Niemeyer: Tübingen 1994.
70. Hesse-Quack O. *Der Übertragungsprozeß bei der Synchronisation von Filmen. Eine interkulturelle Untersuchung*. München, Basel: Ernst Reinhard Verlag 1967.
71. House J. *Quality of Translation*. [W:] Baker M. (red.): *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. New York: Routledge 1998
72. Janikowski P. *Dobry polski Szrek. Wrażliwość kulturowa tłumacza w rękach magnatów popkultury*. [W:] Fast P. (red.): *Kultura popularna a przekład*. Katowice: Śląsk 2005.
73. Jensen K. B. (red.): *Handbook of Media and Communications Research: Qualitative and Quantitative Research Methodologies*. Florence, KY, USA: Routledge 2002.
74. Kalaga W. *Komizm a przekładalność* [W:] Fast P. *Komizm a przekład*. Katowice: Śląsk 1997.
75. Karamitroglou F. *Towards a Methodology for the Investigation of Norms in Audiovisual Translation: The Choice between Subtitling and Revoicing in Greece*. Amsterdam: Rodopi 2000.
76. Kierzkowska D. *Dyskurs w tłumaczeniu prawniczym* [W:] Maliszewski J. (red.): *Wybrane aspekty przekładu literackiego i specjalistycznego*. Częstochowa: Wydawnictwo Wydziału Zarządzania Politechniki Częstochowskiej 2003.
77. Killborn R. "They don't speak proper English": A New Look at the Dubbing and Subtitling Debate. *The Modern Language Journal*. vol. 10(5), 1989.
78. Killborn R. "Speak my language": current attitudes to television subtitling and dubbing. *Media, Culture and Society*, London: SAGE. vol. 15, 1993.
79. Kossakowski A. *Polski film animowany 1945-1974*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1977.
80. Kress G., Van Leeuwen T. *Reading Images: The Grammar of Visual Design*, London: Routledge 1996.
81. Larsen P. *Mediated Fiction* [W:] Jensen, K. B. (red.): *Handbook of Media and Communications Research: Qualitative and Quantitative Research Methodologies*. Florence, KY, USA: Routledge 2002.
82. Lipiński K. *Vademecum tłumacza*. Kraków: Wydawnictwo Idea 2000.

83. Lomheim S. *The Writing on the Screen. Subtitling: A Case Study from Norwegian Broadcasting*. [W:] Anderman G., Rogers M. (red.): *Word, Text, Translation*. Clevedon: Multilingual Matters 1999.
84. Lörscher W. *Investigating the Translation Process*. *Meta* 37 (3), 1992.
85. Lotfipour-Saedi K. *Translation Principles vs. Translation Strategies*. *Meta* 41 (3), 1996.
86. Luyken G.-M. et al. *Overcoming Language Barriers in Television: Dubbing and Subtitling for the European Audience*. Manchester, England: The European Institute for the Media 1991.
87. Mailhac J. P. *Subtitling and Dubbing, for Better or Worse? The English Video Versions of Gazon Maudit*. [W:] Salama-Carr M. (red.): *On Translating French Literature and Film II*. Amsterdam/New York: Rodopi 2000.
88. Maliszewski J. (red.): *Wybrane aspekty przekładu literackiego i specjalistycznego*. Częstochowa: Wydawnictwo Wydziału Zarządzania Politechniki Częstochowskiej 2003.
89. Maliszewski J. *Paradoksy tłumaczenia, czyli o cenzorskich zadaniach tłumacza wobec inwektyw i przezwisk*. [W:] Fast P., Osadnik W. M. (red.): *Przekład jako komunikat*. Katowice-Warszawa-Częstochowa: Wydawnictwo Śląsk 2006.
90. Martinez X. *Film dubbing. Its process and translation*. [W:] Orero P. (red.): *Topics in Audiovisual Translation*. Philadelphia: John Benjamins 2004.
91. Mayoral R., Kelly D., Gallardo N. *Concept of Constrained Translation. Non-linguistic Perspectives of Translation*. *Meta* 33 (3), 1988.
92. Mera M. *Read my lips: Re-evaluating subtitling and dubbing in Europe*. *Links and Letters* 6, 1999.
93. Molina L., Hurtado Albir A. *Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Functionalistic Approach*. *Meta* 57 (4), 2002.
94. Mossakowski P. *Rybki z ferajny*. 15.10.2004. [tekst dostępny na stronie internetowej] <http://serwisy.gazeta.pl/film/-1,22531,2341216.html>
95. Munday J. *Introducing Translation Studies: Theories and Applications*. New York: Routledge 2001.
96. Murray R. *John Lasseter Returns to the Director's Chair for Cars* [http://movies.about.com/od/cars/a/carsjl053006\\_2.htm](http://movies.about.com/od/cars/a/carsjl053006_2.htm).
97. Nedergaard-Larsen B. *Culture-bound problems in subtitling*. *Perspectives: Studies in Translatology* 2, 1993.
98. Nemes J. (red.): *An Introduction to Film Studies*. New York: Routledge 2003.
99. Newmark P. *A textbook of translation*. New York: Prentice Hall 1988.

100. O'Connell E. *The Role of Screen Translation: A Response*. Current Issues in Language and Society, Vol. 7, No. 2, 2000.
101. O'Connell E. *What Dubbers of Children's Television Programmes Can Learn from Translators of Children's Books?* Meta 47 (1-2), 2003.
102. Orero P. (red.): *Topics in Audiovisual Translation*. Philadelphia: John Benjamins 2004.
103. Orero P. *Audiovisual translation. A new dynamic umbrella*. [W:] Orero P. (red.): *Topics in Audiovisual Translation*. Philadelphia: John Benjamins 2004.
104. Osimo B. *Dubbing*. [tekst dostępny na stronie internetowej] [http://www.logos.it/pls/dictionary/linguistic\\_resources.cap\\_4\\_17?lang=en](http://www.logos.it/pls/dictionary/linguistic_resources.cap_4_17?lang=en).
105. Osimo B. *Subtitling*. [tekst dostępny na stronie internetowej] [http://www.logos.it/pls/dictionary/linguistic\\_resources.cap\\_4\\_19?lang=en](http://www.logos.it/pls/dictionary/linguistic_resources.cap_4_19?lang=en).
106. Paolinelli M. *Dubbing at the Gates of the Third Millennium* <http://www.aber.ac.uk/mercator/images/mario.pdf>.
107. Perez M. C. (red.): *Apropos of ideology*. Manchester: St. Jerome Publishing 2003.
108. Pettit Z. *The Audio-Visual Text: Subtitling and Dubbing Different Genres*, Meta 49 (1), 2004.
109. Pettit Z. *Translating register, style and tone in dubbing and subtitling*. The Journal of Specialised Translation no. 4, 2005. [tekst dostępny na stronie internetowej] <http://www.jostrans.org/issue04/articles/pettit.htm>.
110. Pisarska A., Tomaszewicz T. *Współczesne tendencje przekładoznawcze*. Poznań: UAM 1996.
111. Plourde E. *The Dubbing of "The Simpsons". Cultural Appropriation, Discursive Manipulation and Divergences*. Texas Linguistic Forum 44 (1) 2000.
112. Poyatos F. (red.): *Non-verbal Communication and Translation. New perspectives and challenges in literature, interpretation and the media*. John Benjamins 1997.
113. *Przygotowanie i opracowanie dialogów*. [tekst dostępny na stronie internetowej] [http://dubbing.pl/index.php?option=com\\_content-&task=view&id=14&Itemid=28](http://dubbing.pl/index.php?option=com_content-&task=view&id=14&Itemid=28).
114. Pujol D. *The Translation and Dubbing of "Fuck" into Catalan: The Case of From Dusk Till Dawn*. The Journal of Specialised Translation no. 6, 2006. [tekst dostępny na stronie internetowej] [http://www.jostrans.org/issue06/art\\_pujol.php](http://www.jostrans.org/issue06/art_pujol.php).

115. Queen R. "Du hast keene Ahnung": African American English dubbed into German. *Journal of Sociolinguistics* 8/4, 2004.
116. Ramière N. *Reaching a Foreign Audience: Cultural Transfers in Audiovisual Translation*. The Journal of Specialised Translation no. 6, 2006. [tekst dostępny na stronie internetowej] [http://www.jostrans.org/issue06/art\\_ramiere.php](http://www.jostrans.org/issue06/art_ramiere.php).
117. Risku H. *Translatorische Kompetenz. Kognitive Grundlagen des Übersetzens als Expertentätigkeit*. Tübingen: Stauffenburg 1998.
118. Rymut K. *Nazwy miast Polski*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1987.
119. Salama-Carr M. (red.): *On Translating French Literature and Film II*. Amsterdam/New York: Rodopi 2000.
120. Schleiermacher F. [cytowany w:] Venuti L. *Strategies of Translation*. [W:] Baker M. (red.): *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. New York: Routledge 1998.
121. Schroeder K. Ch. *Discourses of fact* [W:] Jensen K. B. (red.): *Handbook of Media and Communications Research: Qualitative and Quantitative Research Methodologies*. Florence, KY, USA: Routledge 2002.
122. Schröter T. *Of holy goats and the NYPD: a study of language based screen humour in translation*. 2004 [W:] Hansen G., Malmkjær K., Gile D. (red.): *Claims, Changes and Challenges in Translation Studies: Selected Contributions from the EST Congress in Copenhagen 2001*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins 2004.
123. Schröter T. *Shun the Pun, Rescue the Rhyme? – The Dubbing and Subtitling of Language-Play in Film*. Karlstadt: University Press 2005. [tekst dostępny na stronie internetowej] <http://www.diva-portal.org/kau/undergraduate/abstract.xsql?dbid=704>.
124. Schwarz B. *Translation in a Confined Space – Film Sub-titling with special reference to Dennis Potter's "Lipstick on Your Collar."* Translation Journal and the Author 2002. [tekst dostępny na stronie internetowej] <http://accurapid.com/journal/22subtitles.htm>.
125. Shuttleworth M., Cowie M. *Dictionary of Translation Studies*. Manchester: St. Jerome Publishing 1997.
126. Snell-Hornby M. *Translation Studies. An Integral Approach*. Amsterdam: John Benjamins 1988.
127. Snell-Hornby M. *Written to be Spoken. The Audio-Medial Text in Translation*. [W:] Trosborg A. (red.): *Text Typology and Translation*. Amsterdam: John Benjamins 1997.
128. Szarkowska A. *The Power of Film Translation*. Translation Journal and the Author 2005. [tekst dostępny na stronie internetowej] <http://accurapid.com/journal/32fil.htm>.

129. Szczyra A. *Nazwy firm i sklepów w Wodzisławiu Śląskim*. Stokholms Universitet, Slawistyka institutionen 2006. [tekst dostępny na stronie internetowej] [http://www.diva-portal.org/diva/getDocument?urn\\_nbn\\_se\\_su\\_diva-7055-1\\_fulltext.pdf](http://www.diva-portal.org/diva/getDocument?urn_nbn_se_su_diva-7055-1_fulltext.pdf).
130. Taylor C. *The Subtitling of Film: reaching another community*, University of Trieste. [tekst dostępny na stronie internetowej] <http://www.claweb.cla.unipd.it/citatal/documenti/trieste/subtitling.rtf>.
131. Tennent M. (red.): *Training for the New Millennium. Pedagogies for Translation and Interpreting*. Philadelphia: John Benjamins 2005.
132. Titford C. *Sub-titling. Constrained Translation*. *Lebende Sprachen* 27 (3), 1982.
133. Tomaszekiewicz T. *Les opérations linguistiques qui sous-tendent le processus de sous-titrage des films*. Rozprawa doktorska. Poznań: UAM 1993.
134. Tomaszekiewicz T. *Przekład audiowizualny*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2006.
135. Tomaszekiewicz T. *Tłumaczenie filmowe* [W:] Dąbbska-Prokop U. (red.): *Mała encyklopedia przekładoznawstwa*. Częstochowa: Educator 2000.
136. Tomaszekiewicz T. *Transfert des références culturelles dans les sous-titres filmiques*. [W:] Gambier, Y. and Gottlieb H. (red.): *(Multi) Media Translation. Concepts, practices and research*. Philadelphia: John Benjamins 2001.
137. Trosborg A. (red.): *Text Typology and Translation*. Benjamins Translation Library 26. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins 1997.
138. Urbańska A. *Dla kogo dubbingowane są długometrażowe filmy animowane w Polsce?* [tekst dostępny na stronie internetowej] [http://dubbing.pl/index.php?option=com\\_content&task=view&id=91&Itemid=105](http://dubbing.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=91&Itemid=105).
139. Urbańska A. *Siła głosu tłumacza dialogów w dubbingowanych filmach animowanych*. [tekst dostępny na stronie internetowej] [http://www.dubbing.pl/index.php?option=com\\_content&task=view&id=90&Itemid=104](http://www.dubbing.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=90&Itemid=104).
140. Venuti L. (red.): *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*. New York: Routledge 1992.
141. Venuti L. *Strategies of translation* [W:] Baker M. (red.): *Encyclopedia of Translation Studies*. New York: Routledge 1998.
142. Wells P. *Deconstructing the Cartoon: Duck Amuck* [W:] Nelmes J. (red.): *An Introduction to Film Studies*. New York: Routledge 2003.
143. Wells P. *Understanding animation*. New York: Routledge 2002.

144. Wojtasiewicz O. *Wstęp do teorii tłumaczenia*. Warszawa: TEPIS 1996.
145. Wojtowicz G. *Kurcze, a jednak warto uciekać*, Stopklatka, 18 sierpnia 2000. [tekst dostępny na stronie internetowej] [www.stopklatka.pl](http://www.stopklatka.pl).
146. Wojtowicz G., Spór K. *Dubbing, czyli sztuka trafiania w kłapy*. [tekst dostępny na stronie internetowej] [http://dialogista.info/readarticle.php?article\\_id=1](http://dialogista.info/readarticle.php?article_id=1).
147. Zabalbeascoa P. *Dubbing and the Nonverbal Dimension of Translation* [W:] Poyatos F. (red.): *Non-verbal Communication and Translation: new perspective challenges in literature, interpretation and the media*. Amsterdam: John Benjamins 1997.
148. Zabalbeascoa P. *Translating Jokes for Dubbed Television Situation Comedies*. The Translator, vol. 2, Manchester: St. Jerome Publishing 1996.
149. Zlateva P. *Writing about "otherness": authoring, translating, understanding*. Paper presented at the IV<sup>th</sup> International Congress on *Cultural Transfer 4: Literature, Cinema, Translation*. Unpublished manuscript. Vitoria: University of the Basque Country 2004.

#### V. Źródła internetowe

1. MLA International Bibliography [tekst dostępny na stronie internetowej] <http://www.unipr.it/arpa/dipling/help-desk/dubbingMLA.pdf>
2. [www accurapid.com](http://www accurapid.com)
3. [www dubbing.pl](http://www dubbing.pl)
4. [www gazeta.pl](http://www gazeta.pl)
5. [www jostrans.org](http://www jostrans.org)
6. [www logos.it](http://www logos.it)
7. [www movies.about.com](http://www movies.about.com)
8. [www museum.tv](http://www museum.tv)
9. [www news.bbc.co.uk](http://www news.bbc.co.uk)
10. [www seattlepi.nwsourc.com](http://www seattlepi.nwsourc.com)
11. [www sjp.pwn.pl](http://www sjp.pwn.pl)
12. [www stopklatka.pl](http://www stopklatka.pl)
13. [www wikipedia.com](http://www wikipedia.com)
14. [www yahoo.com](http://www yahoo.com)
15. <http://au.answers.yahoo.com/answers2/frontend.php/question?qid=20070929025732AAystxs>
16. <http://carwoo.com/blog/knowing-your-bmw-slang/>
17. <http://czestochowaforum.pl/viewtopic.php?t=1406>
18. [http://en.wikipedia.org/wiki/Cars\\_\(film\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Cars_(film))



19. [http://en.wikipedia.org/wiki/Fabulous\\_Hudson\\_Hornet](http://en.wikipedia.org/wiki/Fabulous_Hudson_Hornet)
20. [http://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_Cars\\_characters](http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Cars_characters)
21. <http://movies.about.com/od/cars/a/carsjl103006.htm>
22. <http://movies.about.com/od/cars/a/carsjl103006.htm>
23. [http://news.bbc.co.uk/onthisday/hi/dates/stories/december/3/newsid\\_2519000/2519451.stm](http://news.bbc.co.uk/onthisday/hi/dates/stories/december/3/newsid_2519000/2519451.stm)
24. <http://pl.wikipedia.org/wiki/Redundancja>
25. [http://seattlepi.nwsourc.com/movies/225746\\_moment26.html](http://seattlepi.nwsourc.com/movies/225746_moment26.html)
26. <http://sjp.pwn.pl/haslo.php?id=2576315>
27. <http://www.rpra.org/RPRA/RPRAHistory/tabid/73/Default.aspx>
28. <http://www.stopklatka.pl/film/film.asp?fi=1896&sekcja=recenzja&ri=112>

## SPIS RYSUNKÓW

Rys. 1. Tłumaczenie audiowizualne jako podkategoria tłumaczenia ograniczonego .....	37
Rys. 2. Podział form TAW .....	41
Rys. 3. Typy tłumaczenia według Jakobsona .....	43
Rys. 4. Techniki translatorskie na osi kontinuum .....	94

## SPIS TABEL

Tab. 1. Zestawienie fikcyjnych nazw własnych występujących w analizowanych filmach .....	109
Tab. 2. Zestawienie intencjonalnych nazw własnych pojawiających się w analizowanych filmach .....	119
Tab. 3. Zestawienie autentycznych nazw własnych występujących w analizowanych filmach .....	131
Tab. 4. Zestawienie geograficznych nazw własnych występujących w analizowanych filmach .....	136
Tab. 5. Zestawienie przetłumaczonych instytucjonimów pojawiających się tylko w formie napisów .....	143
Tab. 6. Zestawienie nieprzetłumaczonych instytucjonimów pojawiających się tylko w formie napisów .....	144
Tab. 7. Zestawienie instytucjonimów, które zostały przetłumaczone .....	146
Tab. 8. Ideonimy występujące w analizowanym materiale filmowym .....	148
Tab. 9. Nazwy handlowe występujące w analizowanym materiale filmowym ....	152
Tab. 10. Elementy kulturowe odnoszące się do obyczajów i tradycji oraz zwyczajów kulinarnych .....	157
Tab. 11. Aluzje erudycyjne występujące w analizowanym materiale filmowym .....	164
Tab. 12. Tekst źródłowy i docelowy – rozkład treści wizualnych i akustycznych w dubbingu elementów kulturowych występujących w oryginale tylko w formie obrazu .....	169
Tab. 13. Informacje kulturowe pojawiające się w filmach w formie pisemnej.....	169
Tab. 14. Elementy kulturowe dodane w procesie przekładu .....	181

