

28

Elżbieta Plewa

Układy translacji audiowizualnych

Studi@ Naukowe
pod redakcją naukową Sambora Gruczy



Wydawnictwo Naukowe
Instytutu Komunikacji Specjalistycznej i Interkulturowej
Uniwersytet Warszawski

Studi@ Naukowe 28

Komitet Redakcyjny

prof. Sambor Gucza (przewodniczący), dr Justyna Alnajjar, dr Ilona Banasiak,
dr Monika Płużyczka, dr Michał Wilczewski

Rada Naukowa

prof. Elżbieta Jamrozik (przewodnicząca), prof. Silvia Bonacchi, prof. Adam Elbanowski, dr hab. Krzysztof Fordoński, prof. Ludmiła Łucewicz, dr hab. Magdalena Olpińska-Szkielko, prof. Olena Petrashchuk, prof. Małgorzata Semczuk-Jurska, dr hab. Małgorzata Świdarska, dr hab. Paweł Szerszeń, prof. Anna Tylusińska-Kowalska, prof. Ewa Wolnicz-Pawłowska, dr hab. Bernadetta Wójtowicz-Huber



Wydawnictwo Naukowe
Instytutu Komunikacji Specjalistycznej i Interkulturowej
Uniwersytet Warszawski

Warszawa 2015

Elżbieta Plewa

Układy translacji audiowizualnych



Wydawnictwo Naukowe
Instytutu Komunikacji Specjalistycznej i Interkulturowej
Uniwersytet Warszawski

Warszawa 2015

Komitet redakcyjny

prof. Sambor Gruzca, dr Justyna Alnajjar, dr Ilona Banasiak,
dr Monika Płużyczka, dr Michał Wilczwski

Skład i redakcja techniczna

mgr Agnieszka Kaleta

Projekt okładki

BMA Studio

e-mail: biuro@bmastudio.pl

www.bmastudio.pl

Założyciel serii

prof. dr hab. Sambor Gruzca

ISSN 2299-9310

ISBN 978-83-64020-30-8

Wydanie pierwsze

Redakcja nie ponosi odpowiedzialności za zawartość merytoryczną oraz stronę językową publikacji.



Publikacja *Układy translacji audiowizualnych* jest dostępną na licencji Creative Commons. Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych 3.0 Polska. Pewne prawa zastrzeżone na rzecz autora. Zezwala się na wykorzystanie publikacji zgodnie z licencją–pod warunkiem zachowania niniejszej informacji licencyjnej oraz wskazania autora jako właściciela praw do tekstu.

Treść licencji jest dostępna na stronie: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/pl/>

Adres redakcji

Studi@ Naukowe

Instytut Komunikacji Specjalistycznej i Interkulturowej

ul. Szturmowa 4, 02-678 Warszawa

tel. (+48 22) 55 34 253 / 248

e-mail: sn.iksi@uw.edu.pl

www.sn.iksi.uw.edu.pl

Spis treści

Wprowadzenie	6
1. Spektrum zainteresowań translacją audiowizualną	16
1.1. Zainteresowania translacją audiowizualną w Polsce	16
1.1.1. Zainteresowanie filmoznawcze	16
1.1.2. Zainteresowanie translatoryczne	19
1.2. Zainteresowania translacją audiowizualną w Niemczech	24
1.2.1. Zainteresowanie socjologiczne	24
1.2.2. Zainteresowanie medioznawcze	31
1.2.3. Zainteresowanie translatoryczne	36
1.3. Podsumowanie	48
2. Antropocentryczna charakterystyka translacji audiowizualnych	50
2.1. Dotychczasowe rozumienie translacji audiowizualnych	50
2.1.1. Etapy wyodrębniania translacji audiowizualnych	50
2.1.2. Rodzaje translacji audiowizualnych	57
2.2. Ogólny układ translacji audiowizualnych	70
2.2.1. Film: komunikat kompleksowy	72
2.2.2. Teksty filmowe	77
2.2.3. Film: materiał badawczy translatoryki audiowizualnej	80
2.3. Układy translacji audiowizualnych	84
2.3.1. Układ translacji lektorskiej	86
2.3.1.1. Historia translacji lektorskiej w Polsce	86
2.3.1.2. Charakterystyka translacji lektorskiej	90
2.3.1.3. Rodzaje translacji lektorskiej	101
2.3.2. Układ translacji dubbingowej	105
2.3.2.1. Historia translacji dubbingowej w Polsce	105
2.3.2.2. Charakterystyka translacji dubbingowej	109
2.3.2.3. Rodzaje translacji dubbingowej	122
2.3.3. Układ translacji napisowej dla słyszących	125
2.3.3.1. Charakterystyka translacji napisowej dla słyszących	125
2.3.3.2. Rodzaje translacji napisowej dla słyszących	130
2.3.4. Układy translacji audiowizualnych dla osób z dysfunkcjami zmysłów	133
2.3.4.1. Układ (inter- i intralingwalnej) translacji napisowej dla niesłyszących	133
2.3.4.2. Układ audiodeskrypcji intralingwalnej	138
2.3.4.3. Układ audiodeskrypcji interlingwalnej	140
2.4. Kryteria wyboru translacji audiowizualnej	144
2.5. Podsumowanie	147

3. Uwagi końcowe.....	152
4. Bibliografia.....	154
4.1. Publikacje drukowane	154
4.2. Publikacje elektroniczne	164
4.3. Filmy i programy telewizyjne	166

Niniejsza publikacja stanowi poprawioną wersję rozprawy doktorskiej pt. „Układy translacji audiowizualnych w ujęciu translatoryki antropocentrycznej”, obronionej w październiku 2014 roku na Wydziale Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego.

Wyrazy szczególnej wdzięczności kieruję do promotora, Pana prof. dr. hab. Sambora Gruczy, za pomoc okazaną mi w trakcie przygotowywania monografii, ważne wskazówki merytoryczne oraz życzliwość. Serdecznie dziękuję recenzentom: Pani prof. dr. hab. Małgorzacie Tryuk oraz Pani prof. dr. hab. Annie Małgorzewicz za cenne uwagi i wnikliwą ocenę efektów mojej pracy.

Warszawa, sierpień 2015 r.

Elżbieta Plewa

Wprowadzenie

Zarys problemu

Od kiedy powstały pierwsze filmy, zaistniała potrzeba ich tłumaczenia. Filmy od początku były produktem, który ich twórcy chcieli sprzedać jak najszerszej rzeszy odbiorców. Tłumaczenia w pewnym stopniu wymagały już filmy nieme. Okazało się, że obraz kinematograficzny nie jest uniwersalnie zrozumiały. W krajach o kulturach bardzo odmiennych od kultury wyjściowej nawet filmy nieme musiały być komentowane przez tłumacza, tak aby widzowie zrozumieli możliwie najwięcej z jego treści. Jednak dopiero w filmie dźwiękowym teksty filmowe stały się prawdziwą przeszkodą w dystrybucji filmowej. Aby ją pokonać, należało opracować metody translacji tekstów występujących w filmie. To zapewniło bezproblemowe rozpowszechnianie produktu, jakim jest film.

Ilość rozpowszechnianych filmów nieprzerwanie wzrasta. Dzieje się tak w związku z rozwojem technologii przekazu i powstawaniem coraz to nowych mediów, takich jak telewizja, internet, DVD czy Blue-Ray. Przy pomocy tych mediów rozpowszechniane są filmy w dużej mierze produkcji zagranicznej, czyli dla polskiego widza obcojęzyczne. Wymusza to na dystrybutorach zlecenie translacji tekstów występujących w filmach, tak aby były one zrozumiałe dla widzów w Polsce. To samo dotyczy zresztą innych krajów w Europie i na świecie. I choć sporządzanie polskiej wersji językowej do filmów zagranicznych konieczne było od początków kina, to nigdy dotąd nie zajmowano się tym na tak wielką skalę jak dziś.

Obecnie mamy do czynienia z potrzebą translacji filmów w ilościach, z którą nie mogą już sobie poradzić tłumacze wykonujący takie tłumaczenia od lat i mający wiedzę w zakresie ich wykonywania. Do czasu przemian w Polsce tłumacze filmowi byli kształceni przez doświadczonych tłumaczy-nauczycieli pracujących dla Studia Opracowań Filmów (SOF) w Warszawie i Łodzi, które obsługiwało niemal cały rynek tłumaczeń filmowych w Polsce. Po upadku SOFu w 1998 tradycję kształcenia nowej kadry przejęło m.in. studio Start International Polska. Jednak większość tego typu studiów nie kształci tłumaczy. Stąd powstała potrzeba kształcenia tłumaczy w zakresie tłumaczenia audiowizualnego. W związku z tym niektóre instytucje akademickie, stowarzyszenia tłumaczy czy też prywatne firmy próbują wypełnić tę lukę, oferując odpowiednie kursy uzupełniające czy szkolenia. Zapotrzebowanie na kształcenie w tym kierunku ciągle jest ogromne, co widać po popularności szkoleń.

Aby zorganizować odpowiednie kształcenie tłumaczy, należy stworzyć naukowe podstawy dla dydaktyki translacji audiowizualnej. Nic więc dziwnego, że od pewnego czasu translatorka zauważa ten stan rzeczy i próbuje go poddać naukowej refleksji. Jednym z pierwszych problemów wymagającym naukowego namysłu, który próbuje rozstrzygnąć w niniejszej pracy, jest próba określenia, w jakim zakresie film jest obiektem badań translatorki audiowizualnej. Aby tego dokonać, należy oddzielić właściwości filmu, jakimi zajmuje się translatorka, od właściwości filmu, jakimi interesują się inne nauki, które uczyniły film obiektem swoich badań, takie jak filmoznawstwo czy też medioznawstwo. Próbując odpowiedzieć na to pytanie w kontekście

translatoryki, należy stwierdzić, że film interesuje translatorykę w zakresie, w którym filmowe wypowiedzi językowe (teksty filmowe) będą obiektami układów translacyjnych, zarówno jako teksty wyjściowe, jak i teksty docelowe.

Translację tekstów filmowych, określaną w niniejszej pracy translacją filmową, zalicza się obecnie do translacji audiowizualnej, określanej też w Polsce przekładem audiowizualnym. Część translatoryki zajmującą się translacją audiowizualną, a więc i poruszonymi w niniejszej pracy zagadnieniami translacji filmowej, określa się translatoryką audiowizualną. Dzięki dużemu zainteresowaniu badaczy zagadnieniami translacji audiowizualnej i prowadzonym w tym zakresie badaniami, wzrasta znaczenie tej gałęzi translatoryki. Obecnie literatura poświęcona translatoryce audiowizualnej porusza wiele kwestii związanych z translacją filmową, ale nie można powiedzieć, że je wyczerpuje. Wręcz przeciwnie, wiele problemów dopiero oczekuje naukowego zbadania i opisanie.

Szczególną uwagę warto skupić na tłumaczu audiowizualnym i jego kompetencji translatorskiej. Jedną z podstawowych kompetencji translatorskich jest umiejętność formułowania tekstu docelowego w poszczególnych układach translacji audiowizualnej. W tym celu podjęłam się przeprowadzenia badań polegających na obserwacji działań tłumaczy filmowych i zrekonstruowaniu ich posunięć. Efektem tych badań jest opis standardów wykonywania takich tekstów w Polsce. Opis badań i wnioski dotyczące zasad formułowania tekstu docelowego w układach translacji audiowizualnej stanowi zasadniczą część niniejszej rozprawy.

Dzięki rozwojowi translacji audiowizualnej trwa proces poszerzania ram przedmiotu inicjalnego translatoryki. Dzieje się to za sprawą powstawania nowych metod translacji audiowizualnej, które stają się nowymi obiektami badań translatoryki. Okazuje się, że ogromny wpływ na powstawanie i rozpowszechnianie nowych metod translacji ma polityka. Takim wydarzeniem politycznym, które wywarło wpływ na rozwój pewnych metod translacji filmowej było przystąpienie Polski do Unii Europejskiej. Unia Europejska prowadzi konsekwentną politykę audiowizualną, którą najkrócej można opisać w następujący sposób: obraz ruchomy powinien być dostępny dla każdego. Zatem Polska jako członek UE zmuszona jest dopasować swoje prawodawstwo w tym zakresie do przepisów unijnych. Dyrektywy unijne¹ wymagają od polskich dystrybutorów np. oferowania tłumaczenia dla odbiorców z dysfunkcją słuchu czy wzroku. Przez to, jakoby w sposób narzucony przez prawo, rozwinęły się nowe metody tłumaczenia jak audiodeskrypcja i tłumaczenie napisowe dla niewidomych. W związku z tym obecnie nie możemy już mówić o tym, że istnieją trzy metody translacji filmowej, ponieważ obok tradycyjnych trzech: translacji dubbingowej, lektorskiej i napisowej dla słyszących pojawiły się trzy kolejne, w pełni autonomiczne, takie jak: (inter- i intralingwalna) translacja napisowa dla niesłyszących oraz (inter- i intralingwalna) audiodeskrypcja. Wszystko wydaje się wskazywać na to, że nie będą one w Polsce mało znanymi, niszowymi metodami translacji filmowej. Zapewnić ma

¹ Dyrektywa 2007/65/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z 11 grudnia 2007 roku zmieniająca dyrektywę Rady 89/552/EWG w sprawie koordynacji niektórych przepisów ustawowych, wykonawczych i administracyjnych państw członkowskich, dotyczących wykonywania telewizyjnej działalności transmisyjnej.

to nowa ustawy o telewizji i radiofonii, której projekt w 2013 r. złożył PSL. Z naukowego punktu widzenia istotne jest również to, aby określić, dokąd zmierza produkcja filmowa i podążająca wraz z nią translacja tekstów filmowych. Czy film sprzed dziesięciu lat tłumaczyliśmy tak, jak przetłumaczymy go dzisiaj czy też w przyszłości? Jak podejść do filmów zrealizowanych w 3D czy 5D?

Cele pracy

Celem niniejszej pracy jest charakterystyka translacji audiowizualnych stosowanych w Polsce w odniesieniu do filmu. Charakterystyka ta będzie dokonywana na kilku płaszczyznach. Po pierwsze – zostanie dokonana rekonstrukcja wszystkich układów translacji audiowizualnych, przeprowadzona na podstawie rzeczywistych zdarzeń translacyjnych mających miejsce w Polsce, z wyróżnieniem wszystkich obiektów występujących w poszczególnych układach translacji audiowizualnej. Aby ten cel osiągnąć, należy zacząć od rozpoznania i opisu wszelkich posunięć tłumaczeniowych określanych mianem translacji audiowizualnych, a następnie przedstawić je w postaci modelu, nazywanego w translatoryce układem translacyjnym.

Następnie podjęta zostanie próba rekonstrukcji ograniczeń, którym podlegają teksty w poszczególnych układach translacji audiowizualnej oraz próba przekształcenia tych ograniczeń w reguły formułowania tekstów docelowych w każdym z opisanych układów translacji audiowizualnej. Stawiam to sobie za jeden z ważniejszych celów, ponieważ uważam, że translatoryka, na podstawie prowadzonych w jej ramach badań, musi przysłym tłumaczom audiowizualnym dostarczyć wiedzy o sposobie formułowania takich tekstów. Zaprezentowane reguły mają na celu wsparcie kompetencji translatorskiej w zakresie tworzenia tekstu. Pod nazwą „ograniczenia” w niniejszej pracy rozumiem wszelkie okoliczności determinujące kształt tekstu docelowego w określonym układzie translacji audiowizualnej.

Kolejną płaszczyzną charakterystyki będzie opis obiektów specyficznych dla danego układu, czyli występujących tylko w konkretnym typie układu translacji audiowizualnej. Takim obiektem w układzie translacji lektorskiej jest lektor, a w układzie translacji dubbingowej reżyser dubbingowy i aktorzy dubbingowi. Lektor i aktorzy dubbingowi traktowani są jako pośrednicy komunikacyjni, którzy prezentują odbiorcy finalnemu tekst docelowy przygotowywany przez tłumacza. Wiedza o sposobie prezentacji tekstu przez tych pośredników komunikacyjnych jest tłumaczowi niezbędna do właściwego sformułowania tekstu docelowego. Pozostali uczestnicy układów translacji audiowizualnych, tacy jak nadawcy inicjalni, inicjatorzy zadania translacyjnego i odbiorcy finalni, będą wzięci pod uwagę w zakresie, w jakim mają wpływ na formułowanie tekstów docelowych.

Dalszym celem jest zaproponowanie niektórych określeń translatorycznych stosowanych do opisu omawianej w niniejszej pracy rzeczywistości. W moim przekonaniu jest to konieczne z dwóch powodów. Pierwszy z nich to stosowanie niekiedy jednej nazwy na określenie kilku odmiennych zjawisk czy obiektów. Drugi z kolei to chęć stosowania w translatoryce określeń obcojęzycznych, co podyktowane jest słabym upowszechnieniem nazw polskich.

Metodologia badań

Analizy w niniejszej pracy będą prowadzone w oparciu o założenia translatoryki antropocentrycznej, co szczegółowo omawiam w rozdziale 3.2 „Ogólny układ translacji audiowizualnych”. Natomiast w tym podrozdziale szczegółowo przedstawiam przyjętą metodologię badań, która ma umożliwić osiągnięcie zamierzonych celów.

(1) Wnioski dotyczące translacji filmowej w Polsce zamierzam sformułować przede wszystkim na podstawie badań własnych, niemniej w omawianym w niniejszej pracy zakresie uwzględniłam opublikowane wyniki badań translatorycznych innych badaczy. Badania własne opieram w dużej mierze na (c) źródłach internetowych, (d) prasie filmowej, (e) wywiadach, relacjach ustnych, wspomnieniach osób będących uczestnikami (obiektami) audiowizualnych układów translacyjnych, takich jak: lektorzy telewizyjni, tłumacze lektorscy, adiustatorzy oraz inne osoby związane z opracowywaniem polskiej wersji filmów zagranicznych w Polsce, (f) informacjach pochodzących ze szkoleń z translacji audiowizualnych, prowadzonych przez doświadczonych tłumaczy audiowizualnych.

Istnieje już pewna literatura drukowana na temat translacji filmowej. W pewnych, omawianych w niniejszej pracy kwestiach można się już oprzeć na przeprowadzonych badaniach. Np. w zakresie translacji lektorskiej powołuję się w pewnym stopniu na badania Moniki Woźniak, w sprawie translacji napisowej na badania Arkadiusz Belczyka, a w zakresie audiodeskrypcji na badania Agnieszki Szarkowskiej. Jednak większość zajmujących mnie w niniejszej pracy zagadnień wyjaśniam poprzez badania własne, które w zasadniczym stopniu opieram na postulowanych powyżej źródłach.

W przypadku translacji filmowej postulat wykorzystywania źródeł internetowych ma uzasadnienie, gdyż wielu znawców translacji filmowej publikuje tylko w internecie i nie zawsze dążą oni do opublikowania swoich prac poza nim. Doskonałym przykładem jest tu ogromna i szczegółowa praca wykonywana przez znakomitego i na dodatek jednego z nielicznych znawców polskiego dubbingu, Zbigniewa Dolnego. Od kilku lat w internecie jest dostępna jego świetnie opisana i udokumentowana rok po roku *Historii polskiego dubbingu* (Z. Dolny 2012a). Autor na razie niestety nie zamierza tej pracy publikować w formie książkowej.

Opieranie się na relacjach ustnych związane jest z przyjętym założeniem, że wnioski dotyczące zadań poszczególnych osób występujących w układach translacji audiowizualnej będą formułowane na podstawie wypowiedzi konkretnych przedstawicieli danego zawodu o swojej pracy. Założenie to wynika z przekonania, że niektóre zagadnienia translacyjne można wyjaśnić tylko w rozmowach z ludźmi mającymi do czynienia z translacją filmową. Wywiady okazują się niezbędne w wyjaśnianiu szeregu nierozstrzygniętych kwestii. Ponieważ praca tych ludzi nie została dotychczas wyczerpująco udokumentowana w żadnej książce, na którą mogłabym się prosto i łatwo powołać, postanowiłam wykorzystać relacje ustne. W związku z tym nawiązałam liczne kontakty m.in. z tłumaczami audiowizualnymi, adiustatorami i lektorami. Osoby te zazwyczaj nigdy nie opublikowały, a może nawet nigdy nie opublikują wiadomości, jakimi dysponują. Dlatego postanowiłam do tych ludzi dotrzeć i uzyskać interesujące mnie odpowiedzi.

Sposobem na skontaktowanie się z tymi osobami okazało się uczestnictwo w prowadzonych przez nie szkoleniach z translacji audiowizualnej. Uczestniczyłam w następujących kursach w zakresie translacji audiowizualnej: dwóch kursach translacji lektorskiej prowadzonej przez tłumaczy: Grażynę Adamowicz-Grzyb oraz Sylwestra Misiorka i Krzysztofa Kowalczyka, dwóch kursach translacji dubbingowej prowadzonych przez Kamilę Klimas-Przybysz oraz Annę Celińską i Dorotę Dziadkiewicz, trzech kursach z translacji napisowej dla słyszących, prowadzonych przez Agatę Dekę i Magdalenę Balcerek, Arkadiusza Belczyka i Maksa Frydryka. Pragnę dodać, że z wyjątkiem dwóch, wszyscy ci tłumacze zrzeszeni są w Stowarzyszeniu Tłumaczy Audiowizualnych, którego członkiem można zostać tylko na podstawie udokumentowanego dorobku tłumaczenia filmowego. Stąd też uzyskane od nich informacje traktuję jako rzetelne i poparte własnym doświadczeniem.

Dotarcie do wszystkich interesujących mnie osób nie było jednak możliwe. Dlatego zdecydowałam się również na wykorzystanie prasy filmowej, która dokumentuje pracę interesujących mnie uczestników układów translacji audiowizualnych. Liczne artykuły prasowe powstałe na podstawie rozmów z osobami z branży filmowej lub wywiady z nimi są nieocenionym źródłem informacji.

(2) Zdecydowałam się na omówienie metod translacji filmowej występujących w Polsce. Uważam, że zawsze należy mówić o danym typie translacji w określonym kraju. Za takim podejściem przemawia fakt, że konkretne metody translacji filmowej (lektorska, dubbingowa, napisowa dla słyszących, napisowa dla niesłyszących, czy audiodeskrypcja) mogą się różnić między sobą w zależności od kraju, w którym są wykonywane. Zdarza się to w przypadku, gdy mowa jest o tych samych obiektach układu translacyjnego lecz mających inne właściwości. Fakt ten zauważa np. niemiecki badacz Christopher Kurz w odniesieniu do translacji dubbingowej, która w Niemczech różni się od translacji dubbingowej wykonywanej we Włoszech czy we Francji:

Istnieją jednak znaczące różnice, jeżeli chodzi o preferencje i punkty ciężkości w różnych krajach. Np. we Włoszech przykłada się taką samą wagę do jakościowej synchronizacji ruchu ust jak w Niemczech i Francji. Do tego dochodzi jednak fakt, że we włoskich opracowaniach dubbingowych przykłada się większą wagę do poprawności gramatycznej, np. „congiuntivo“. Poza tym na pierwszym planie zawsze jest aspekt głosowy, to znaczy, że głos synchronizujący zawsze musi pasować do aktora na ekranie² (Ch. Kurz 2006: 52).

Podobnie rzecz ma się z translacją lektorską. W literaturze translatorycznej możemy natrafić na wiele stwierdzeń ogólnikowych w odniesieniu do translacji lektorskiej. I tak np. możemy przeczytać, że (...) *wielu nadawców w Europie Wschodniej*

² „Es gibt jedoch graduelle Unterschiede bei den Vorlieben und Schwerpunkten in den verschiedenen Ländern. In Italien wird beispielsweise ebenso viel Wert auf die qualitative Lippen-synchronität gelegt wie in Deutschland und Frankreich. Hinzu kommt jedoch, dass in italienischen Synchronfassungen mehr Wert auf grammatikalische Richtigkeit z. B. „congiuntivo“, gelegt wird. Außerdem steht der stimmliche Aspekt im Vordergrund, d. h. die Synchronstimme muss zum Schauspieler auf der Leinwand passen“.

(Polska, Wspólnota Niepodległych Państw, kraje Bałtyckie) stosuje wersję lektorską jako główną metodę przekładu telewizyjnego³ (Dries 1995: 6, cyt. w A. Szarkowska 2008: 15) lub, że *W Polsce i kilku innych krajach dawnego bloku komunistycznego przyjęła się trzecia metoda przekładu: film z lektorem* (A. Belczyk 2007: 9).

Trzeba jednak pamiętać, że translacja lektorska w wymienionych krajach nie jest taka sama, tylko dlatego, że tak samo ją nazywamy. Należy sprecyzować, że w każdym z wymienionych krajów translacją lektorską wykonywana jest w sposób odmienny⁴. Np. jeżeli chodzi o translację lektorską w Bułgarii, to lektor bardzo wczuwał się, grał aktorsko czytany tekst docelowy, łącznie z odgrywaniem np. scen erotycznych⁵. O tak zwanym „wczuwaniu się” lektora w Rosji i na Ukrainie pisze też Monika Woźniak (2008: 51). Dodaje ona, że w Rosji i na Ukrainie mamy dodatkowo do czynienia z dwugłosową translacją lektorską, czyli czytaną przez lektorkę i lektora. Zatem lektorski tekst docelowy w Polsce, Rosji, Bułgarii czy na Ukrainie musi mieć odmienne właściwości. Należy więc omawiać oddzielnie translację lektorską w Polsce, translację lektorską w Bułgarii, Rosji czy w Danii, gdzie jest ona również stosowana, ale wyłącznie do filmów dla dzieci.

Innym przykładem uwag o charakterze ogólnikowym, ponadto nie zawsze zgodnych z prawdą są np. poniższe:

W Europie Wschodniej mamy do czynienia z takim zjawiskiem, że popularne audycje i seriale o dużej oglądalności są dubbingowane, a mniej popularne opracowywane napisowo⁶ (S. Reinart 2004: 75).

Również w Europie Wschodniej mamy dubbing. Takie kraje jak Czechy czy Polska zaliczamy do krajów dubbingujących. W Czechach już w dawnych czasach dubbingowano radzieckie filmy fabularne, po upadku żelaznej kurtyny są to przede wszystkim amerykańskie seriale i filmy fabularne⁷ (Ch. Kurz 2006: 52).

Przypuszczalnie, stwierdzenia te są po części prawdziwe. Być może pierwsza teza rzeczywiście odnosi się do któregoś z krajów Europy Wschodniej⁸. Pomimo że Polskę do Europy Wschodniej zaliczamy, to przytoczona powyżej pierwsza z tez o sposobie translacji nie ma u nas żadnego zastosowania. Jeżeli chodzi o drugą z tez, to w Czechach rzeczywiście powszechnie wykonuje się translację dubbingową filmów. Natomiast to samo stwierdzenie w części dotyczącej Polski nie jest zgodne z prawdą. Co

³ Dries J. (1995), *Breaking Eastern European Barriers*. Sequentia, t. II, nr 4, 6.

⁴ Do takich samych wniosków dochodzi też M. Woźniak (2008: 51).

⁵ Informacja na podstawie relacji Prof. S. Bonacci 2013.

⁶ „In Osteuropa ist sogar teilweise das Phänomen anzutreffen, dass populäre Sendungen und Serien mit hohen Einschaltquoten synchronisiert werden, weniger erfolgreiche dagegen untertitelt“.

⁷ „Auch in Osteuropa wird synchronisiert. So sind Länder wie Tschechien und Polen den Synchronisationsländern zuzuordnen. In Tschechien wurden schon seit jeher sowjetische Spielfilme synchronisiert, seit dem Fall des Eisernen Vorhangs vor allen Dingen amerikanische Serien und Spielfilme“.

⁸ Według Wydziału Statystycznego ONZ do Europy Wschodniej zaliczamy następujące kraje: Białoruś, Bułgarię, Czechy, Mołdawię, Polskę, Rumunię, Rosję, Słowację, Ukrainę, Węgry.

prawda, dubbing w Polsce rzeczywiście występuje, ale trudno obecnie określić Polskę jako kraj preferujący dubbing. Zarówno audycje jak i seriale telewizyjne w Polsce są tłumaczone lektorsko.

Być może powyższe wypowiedzi wynikają z niesłusznego założenia przyjętego przez cytowanych badaczy, że w byłej, komunistycznej Europie Wschodniej translacji filmowej dokonywano w ten sam sposób. Wiemy jednak, że tak nie było. Nie istnieje wspólna, jednolita dla Europy Wschodniej tradycja wykonywania translacji filmowej. W każdym z krajów Europy Wschodniej translacja filmowa jest wykonywana w sposób odmienny, wynikający z tradycji jej wykonywania i jej rozwoju w tym konkretnym kraju.

(2) Formułowane w niniejszej pracy doktorskiej wnioski odnoszą się do metod translacji audiowizualnych wykonywanych w Polsce obecnie, czyli w drugim dziesięcioleciu XXI wieku. Uważam, że zawsze trzeba określić, o którym okresie danej metody translacji filmowej mówimy. Przekonanie to wynika przede wszystkim z faktu, że w różnych okresach odmiennie podchodzono do danego typu translacji filmowej w danym kraju. Jest to istotne, gdyż w różnych okresach występowały odmiennie zasady opracowywania tekstów docelowych w poszczególnych układach translacji audiowizualnej. Zasady te były odzwierciedleniem oczekiwań zlecniodawców.

W odniesieniu do Polski posłużę się znanym przykładem z historii translacji dubbingowej. Po tym jak Bartosz Wierzbęta „wymyślił” tłumaczenie do *Shreka*, to niektórzy zlecniodawcy translacji dubbingowej do filmów animowanych chcieli, aby inni dialogiści tłumaczyli tak, jak on. Świadczą o tym określenia, które wtedy powstały, takie jak chociażby „filmy robione Shrekiem” (K. Kornacki 2012: 145), co oznacza translację udomowioną, nasyconą odniesieniami do polskich realiów oraz kultury. Zatem od czasów *Shreka* wykonuje się translację dubbingową inaczej niż w okresie poprzednim. Polskie tłumaczenie *Shreka* wyznacza więc pewną datę graniczną, od której możemy mówić o zmianie dotychczasowych zasad translacji dubbingowej w Polsce.

Podobne uściślenia są konieczne w odniesieniu do translacji lektorskiej. Niektórzy badacze wymieniają Rosję wśród krajów stosujących translację lektorską (patrz M. Woźniak 2008: 51). Tymczasem, jak się okazuje, 22 letni respondenci z Rosji w ogóle nie znają translacji lektorskiej. Film z lektorem oglądany w polskiej telewizji w grudniu 2012 r. był ich pierwszym filmem oglądanym w takim opracowaniu. Można się zatem domyślać, że zaliczanie Rosji do krajów stosujących translację lektorską jest obecnie nieaktualne. Wnioskuje, że powyższa kwalifikacja M. Woźniak odnosi się do jakiegoś minionego okresu translacji filmowej w Rosji. Przypuszczalnie cytowane powyżej opinie zapewne odnoszą się do jakiegoś minionego okresu stosowania translacji lektorskiej w wymienionych krajach. Dlatego tak ważne jest sprecyzowanie, o jakim okresie, czy wręcz roku, translacji filmowej mówimy.

Należy pamiętać, że stosowanie określonej metody translacji audiowizualnej w danym kraju jest dynamiczne. W każdym kraju europejskim następują ciągłe zmiany w stosowaniu metod translacji audiowizualnej. Wiemy, że w chwili obecnej, czyli w

roku 2013, powszechną metodą opracowywania filmów w Rosji jest dubbing. Tymczasem jeszcze niedawno, bo w 2007 r., M. Garcarz pisał w oparciu o publikowane badania statystyczne, że

W Rosji oraz naszym kraju w przekładach telewizyjnych niepodzielnie rządzi wersja lektorska (M. Garcarz 2007: 130).

Ta dynamika zastosowań różnych metod translacji audiowizualnej ma też miejsce w innych krajach, np. na Ukrainie. W 2006 roku na Ukrainie, za rządów prezydenta Wiktora Juszczenki wprowadzono obowiązkowy dubbing filmów produkcji zagranicznej, który został zniesiony w 2010 roku⁹. Od tego czasu filmy z rosyjskim dubbingiem, powszechnie rozumiane na Ukrainie, są zakupywane i emitowane w ukraińskich kinach. Zjawisko to w 2012 r. urosło do rangi sprawy politycznej. Doniesienia z Ukrainy z 2012 roku mówią o tym, że rosyjskojęzyczne filmy dubbingowane przyczyniają się do rusyfikacji Ukraińców i wypierają język ukraiński z kin (M. Urban 2012).

Struktura pracy

Niniejsza praca składa się z trzech głównych rozdziałów. Rozdział 1, który stanowi wstęp do niniejszej pracy, zawiera takie podrozdziały jak „Zarys problemu” (1.1.), „Cele pracy” (1.2.), „Metodologia badań” (1.3.) oraz „Struktura pracy” (1.4).

W rozdziale 2. pod tytułem „Spektrum zainteresowań translacją audiowizualną” w sposób chronologiczny przedstawiam zainteresowania translacją audiowizualną w Polsce i w Niemczech. Okazuje się, że zanim translacja audiowizualna stała się przedmiotem badań translatoryki, budziła zainteresowanie innych nauk. W Niemczech pierwsze badania nad translacją audiowizualną zostały przeprowadzone w ramach socjologii, a następnie medioznawstwa. Natomiast w Polsce przedtranslatoryczne badania nad translacją audiowizualną prowadzone były przez filmoznawców.

Zasadniczą część pracy stanowi rozdział 3. zatytułowany „Antropocentryczna charakterystyka translacji audiowizualnych”. Podejmuję w nim próbę charakterystyki translacji audiowizualnych stosowanych w Polsce w odniesieniu do filmu. Celem tego rozdziału jest scharakteryzowanie fragmentu rzeczywistości, którą w niniejszej pracy określam translacją audiowizualną. Rozdział zbudowany jest z dwóch głównych podrozdziałów.

W pierwszym z nich, 3.1., przedstawiam dotychczasowe rozumienie translacji audiowizualnej reprezentowane przez innych badaczy. Na początku, w podrozdziale 3.1.1., dokonuję analizy prac translatorycznych w poszukiwaniu kryterium, na podstawie którego poszczególni badacze wyróżniają translację audiowizualną i oddzielają ją od translacji pisemnej i ustnej. Natomiast w podrozdziale 3.1.2. przedstawiam dyferencjację metod translacji audiowizualnej reprezentowaną w literaturze przedmiotu. W tym celu tworzę zestawienie wszystkich typów translacji audiowizualnej, które są wyróżniane przez badaczy polskich i niemieckich.

W podrozdziale 3.2. szczegółowo omawiam reprezentowane przeze mnie rozumienie translacji audiowizualnej. Przedstawiam w nim translację audiowizualną jako

⁹ <http://polish.ruvr.ru/2010/10/29/30276476.html>

układ translacyjny. W podrozdziale 3.2.1. omawiam film z punktu widzenia komunikacji międzyludzkiej. Następnie w podrozdziale 3.2.2. przedstawiam film, scharakteryzowany przeze mnie jako komunikat kompleksowy, w układzie translacyjnym. W kolejnym podrozdziale 3.2.3. podejmuję próbę dyferencjacji układów translacji audiowizualnej w zależności od występujących w nich obiektów. Poszczególne rozdziały poświęcone są charakterystyce takich układów translacji audiowizualnych, jak: układ translacji lektorskiej, układ translacji dubbingowej i układ translacji napisowej dla słyszących. Układy audiodeskrypcji i translacji napisowej dla niesłyszących omówione są w ostatnim rozdziale, który dotyczy translacji audiowizualnych dla osób z dysfunkcjami zmysłów.

1. Spektrum zainteresowań translacją audiowizualną

1.1. Zainteresowania translacją audiowizualną w Polsce

Na wstępie niniejszego rozdziału chciałabym zwrócić uwagę na fakt, że z naukowego punktu widzenia należy odróżnić pytanie o to, kiedy sformułowano pierwsze lingwistyczne wypowiedzi dotyczące translacji audiowizualnej od pytania o to, kiedy translację audiowizualną uznano za przedmiot badań naukowych, a w szczególności translatorycznych. Pierwszy przypadek, czyli różnego rodzaju uwagi i wspomnienia na temat translacji audiowizualnej, jest w mniejszym stopniu przedmiotem moich zainteresowań badawczych w niniejszej pracy i zostanie tylko skrótowo omówiony w rozdziale 1.1.1. zatytułowanym „Zainteresowanie filmoznawcze”. Natomiast zagadnienie drugie, dużo istotniejsze dla niniejszej pracy, zostanie szczegółowo omówione w kolejnym rozdziale 1.1.2. pod tytułem „Zainteresowanie translatoryczne”.

1.1.1. Zainteresowanie filmoznawcze

Zainteresowania translacją audiowizualną w Polsce sięgają lat 30. XX wieku. Wyrósły z zainteresowań kinem i są związane z pojawieniem się na ekranach polskich kin filmów zagranicznych oraz ich adaptacją dla widzów polskojęzycznych. Jak można przeczytać w czasopiśmie „Kino” z 1932 r., już w roku 1931 *próbowano kilkakrotnie podłożyć mowę polską do filmów obcych* (J. Lem 1932). Prezentacja polskich adaptacji skutkowałą pojawieniem się w prasie recenzji zawierających omówienia i oceny prezentowanych filmów w wersji polskiej.

Należy zatem powiedzieć, że ówczesne zainteresowanie translacją audiowizualną występuje w ramach ogólnego zainteresowania kinem i przejawia się w postaci krytyki filmowej (recenzji) prezentowanych w Polsce polskich wersji językowych filmów zagranicznych. Można powiedzieć, że translacja tekstów filmowych traktowana była jako jeden z elementów sztuki filmowej. Oto dwa przykłady opisów tłumaczeń filmowych zaczerpniętych z czasopisma „Kino”:

Wartość filmu polega na czym innym: oto zespół amerykański mówi... po polsku! Dzieje się to, podobnie jak w „Karkołomnych zakrętach” i w „Paradzie Paramountu”, dzięki wynalazkowi lwowianina, p. Jakóba Karola, który osiągnął zadziwiające rezultaty w „podkładaniu” mowy polskiej zamiast dialogów amerykańskich. Wielka szkoda, że wytwórnia Paramount zaniechała tego systemu, uważając go za „zbyt kosztowny”, jest to bowiem jedyny sposób wyświetlania „talkiesów” bez denerwujących nosowych dźwięków mowy amerykańskiej i bez „wersyj niemych”, obciążonych setkami napisów (L. Brun 1931).

Brak leży w czym innym, w tem mianowicie, że sposób mówienia polskich aktorów jest wysoce nienaturalny. Sztuczność i przesada tych deklamacji przypominają teatr amatorski, zwłaszcza że gramatyczność niektórych zwrotów oraz ich polskość też pozostawiają wiele do życzenia (nie mówi się po polsku „czy

jesteś zadowolona?”, nie używa się zwrotu „panie dyrektorze generalny” i. t. p.)
W takich warunkach trudno też powiedzieć coś o grze aktorów; mowa ich zastępców robi z nich jakichś innych ludzi (St. H. 1931, tylko inicjały).

Jak duże zainteresowanie wzbudzało zagadnienie tłumaczenia filmowego, możemy się przekonać z artykułu Zbigniewa Dolnego *Z prehistorii polskiego dubbingu. Rok 1931*. Autor dokonał zestawienia artykułów z czasopisma „Kino” za rok 1931. Okazało się, że tematyką aż sześć artykułów jest polska wersja językowa filmów zagranicznych. Pojawiają się w nich takie określenia jak: „wkopiowane napisy polskie”, „podkładanie mowy polskiej do filmów obcych”, „podkładanie dialogów”, „podstawienie polskiego tekstu”, „dosynchronizowana mowa polska”, „synchronizacja” czy „poruszenia warg zgadzały się z wypowiedzianymi słowami” (Z. Dolny 2012b). Są to nazwy, które dzisiaj odnosimy do translacji audiowizualnej, czyli określenia, za pomocą których opisujemy tłumaczenia filmowe. Zatem korzenie zainteresowań translacją audiowizualną w Polsce sięgają lat 30. XX wieku. Już wówczas w recenzjach filmowych zostały sformułowane niektóre problemy rozważane dziś w ramach translacji audiowizualnej, choć żaden z autorów tych publikacji nie używał jeszcze określenia „translacja audiowizualna” czy „translacja filmowa”. Tak więc filmoznawstwo, z którym wiązalibyśmy dzisiaj krytykę filmową, było pierwszą nauką, która zajmowała się opisem tłumaczeń filmowych. Obecnie traktujemy tłumaczenie filmowe jako inherentną część translatoryki.

Współczesne naukowe zainteresowanie translacją filmową w Polsce należy wiązać z nazwiskiem wybitnego polskiego filmoznawcy, badacza historii i kultury filmowej oraz teoretyka filmu, Marka Hendrykowskiego. W roku 1982 ukazała się monografia M. Hendrykowskiego zatytułowana *Słowo w filmie*. Praca ta jest dla translatoryki audiowizualnej ważna z kilku powodów. M. Hendrykowski już na wstępie pisze o „audiowizualnej naturze przekazu kinematograficznego”, w przeciwieństwie do podejścia wcześniejszego, opisującego film jako zjawisko natury wyłącznie wizualnej. Jego monografia spopularyzowała określenie „audiowizualny” w odniesieniu do zjawisk związanych z filmem, czego rezultatem jest przeniesienie tego określenia również na grunt tłumaczenia filmowego.

Słowo w filmie jest ponadto wnikliwą analizą wszelkiego rodzaju tekstów występujących w filmach. W jednym z rozdziałów, zatytułowanym „Słowo pisane a słowo mówione”, autor dzieli teksty w filmie na pisane, nazywając je „przekazami graficznymi”, oraz mówione, określone przez autora jako „przekazy dźwiękowe”. Co szczególnie istotne, Hendrykowski wymienia w swojej klasyfikacji teksty docelowe: „napisy z tłumaczeniem tekstu oryginalnego”, wymieniając je wśród przekazów graficznych, oraz „dubbing lub interpretację lektorską”, które stawia wśród przekazów dźwiękowych (M. Hendrykowski 1982: 112). W rozdziale pod tytułem „Różnorodność w kinie” M. Hendrykowski odnosi się do zagadnienia translacji:

W filmie niemym różnorodność nie stanowi poważniejszego problemu, niemal nigdy nie komplikuje projektowanych procesów komunikacyjnych. Wraz z nadejściem przełomu dźwiękowego i pojawieniem się pierwszych filmów mó-

wionych różnorodność staje się problemem wielkiej wagi, zjawiskiem filmowym o pierwszorzędym znaczeniu. Zmodyfikowany system komunikacji filmowej dyktuje tu całkiem odmienne prawa (M. Hendrykowski 1982: 124–125).

M. Hendrykowski wymienia trzy rodzaje translacji filmowej: „dubbing”, „tłumaczenie napisowe” określane przez niego również „napisami translacyjnymi” i „wersję lektorską”, dla której używa również określenia „interpretacja lektorska”. Pomimo zainteresowania tematem translacji, M. Hendrykowski jedynie skrótowo odnotowuje „niektóre efekty komunikacyjne udziału owych trzech form pośrednictwa w przekazie filmowym”. Innymi słowy, próbuje odpowiedzieć na pytanie: co zyskuje i co traci odbiorca wraz z pojawieniem się każdej z tych alternatywnych możliwości, a także do jakiego stopnia modelowany jest przez nie proces odbioru (M. Hendrykowski 1982: 138). Jednocześnie zaznacza, że kwestia dubbingu, tłumaczenia napisowego i wersji lektorskiej wymaga całkiem osobnego podjęcia. A zagadnienie to podejmuje na nowo już w 1984 r., w artykule *Z problemów przekładu filmowego*.

Podejście filmoznawcze do translacji audiowizualnej widoczne jest również w pracach Zbigniewa Dolnego. Jest on znakomitym i jednym z nielicznych znawców polskiego dubbingu. Można śmiało powiedzieć, że ma wiedzę ekspercką na temat translacji dubbingowej. Z. Dolny przeprowadził badania nad początkami translacji dubbingowej w Polsce, które wyjaśniają też niektóre fakty z początków translacji napisowej czy lektorskiej. Według tych badań, prowadzonych w oparciu o artykuły w wydawnictwach gazetowych dotyczących filmu, polski dubbing sięga co najmniej 1931 roku. W artykule *Z prehistorii polskiego dubbingu* Z. Dolny przedstawia recenzje z magazynu „Kino”, które omawiają różne rodzaje translacji audiowizualnych. Oto kilka z nich:

Próbowano kilkakrotnie podłożyć mowę polską do filmów obcych. W ten sposób mówili po polsku: Clara Bow i Richard Arlen w „Karkołomnych zakrętach”, Nancy Caroll i Hall Skelly w „Artystach”, Leon Errol i George Bancroft w „Paradzie Paramountu”, a ostatnio Emil Jannings, Olga Czechowa i Renata Müller w „Ulubieńcu bogów” (Z. Dolny 2012b).

W tej samej recenzji znajdujemy również informację, że inne filmy emitowane były z napisami:

Mówione „Ulice wielkowiejskie” wspomnianego już Mamouliana są tak wymowne wzrokowo, że nie znający angielskiego zrozumieliby je i bez wkopjowanych napisów polskich (Z. Dolny 2012b).

Natomiast największym osiągnięciem Z. Dolnego jest szczegółowa monografia *Historii polskiego dubbingu*. Praca ta opisuje, rok po roku, filmy z polskim dubbingiem od jego początków aż do czasów współczesnych. Swoją monografię Z. Dolny dzieli najpierw na okresy: do 1945, 1949–1959, 1960–1969, 1970–1979, 1980–1989, a następnie na poszczególne lata. Możemy się z niej dowiedzieć, ile dokładnie filmów zostało zdubbingowanych w danym roku, kto był reżyserem dubbingu, jaka była obsada itd. Pomimo że Z. Dolny wydrukował już w formie książki pierwszy tom swojej *Historii polskiego dubbingu*, książka, jak już podkreślałam, nie jest dostępna w sprzedaży. Można jednak korzystać z niej na stronie internetowej www.polski-dubbing.pl.

Możliwe jest wyszukiwanie filmów w bazie według reżysera dubbingowego, aktorów i tytułu filmu.

Z przytoczonego poniżej fragmentu, w którym Z. Dolny opisuje swoją pracę nad *Historią polskiego dubbingu*, dowiadujemy się, jak duży był zasięg translacji dubbingowej w naszym kraju:

(...) ten pierwszy [tom – dop. E. P.] obejmował lata 1931–1956, było tu stosunkowo mało filmów do omówienia. Następne lata są już bogatsze w ilość dubbingowanych filmów. Czasami w jednym roku dubbingowano i 60 filmów – więc dobrze będzie jeśli jeden tom będzie omawiał 5 kolejnych lat. Tym bardziej, że – oczywiście, jeśli mam takowe dane, zamieszczam całą dubbingową obsadę. (...) Dubbingiem TV na razie nie zaprzęgam sobie głowy – w pierwszej kolejności muszę opracować wszystkie filmy kinowe – niedawno zrobiłem inwentaryzację i okazało się, że omawiam **ponad 980 filmów kinowych zdubbingowanych w latach 1931–1989** [podkreślenie moje – E. P.]. (...) A przecież opisuję też kilka ważnych dubbingów telewizyjnych – 1-2 w latach 1970–1989. Jest to niewątpliwie czasochłonne i ... kosztowne. Tak więc jeszcze kilka lat pracy przede mną. Następny tom mam nadzieję wydrukować jeszcze w tym roku (Z. Dolny, 2012a).

Kolejną publikacją, która prezentuje wyniki badań Z. Dolnego, jest wywiad przeprowadzony z nim przez dr Krzysztofa Kornackiego, zatytułowany *Określenie „Polska szkoła dubbingu” nie wzięło się znikąd*, który ukazał się w 2012 roku. Posłużył mi on jako źródło cennych informacji na temat genezy translacji lektorskiej w Polsce, co omawiam szczegółowo w rozdziale dotyczącym translacji lektorskiej.

1.1.2. Zainteresowanie translatorskie

W tym podrozdziale chciałabym podjąć próbę analizy polskich prac omawiających zagadnienie translacji audiowizualnej z punktu widzenia translatorski. Najpierw dokonam analizy w zależności od tego, (1) jak szeroki zakres rzeczywistości językowej biorą pod uwagę autorzy odnośnych prac, a następnie w zależności od tego, (2) jakie stawiają sobie częściowe cele poznawcze.

Początki translatorskiego zainteresowania translacją audiowizualną w Polsce należy wiązać z pierwszymi pracami, które traktują tzw. „polskie wersje językowe filmu” jako teksty translacji w stosunku do tekstów oryginałów. Za pierwszą monografię dotyczącą translacji audiowizualnej, opublikowaną w języku polskim, należy uznać książkę Teresy Tomaszkiej *Przekład audiowizualny* wydaną w 2006 roku. T. Tomaszkiej swoje zainteresowania naukowe skierowała na translację audiowizualną i obok wymienionej wyżej monografii poświęciła temu zagadnieniu wiele artykułów publikowanych w latach 90. XX wieku i na początku XXI wieku (patrz Tomaszkiej 2010).

W monografii *Przekład audiowizualny* T. Tomaszkiej zauważa słusznie, że w literaturze translatorskiej cały czas pomijano milczeniem formy tłumaczenia, które istniały w praktyce, ale nie mogły doczekać się teoretycznych opracowań, a miano-

wicie tłumaczenie w środkach masowej komunikacji, takich jak: prasa, radio, telewizja, kino (T. Tomaszkiwicz 2006: 7). T. Tomaszkiwicz uważa, że ten rodzaj tłumaczenia pomijano milczeniem z dwóch powodów: (1) praktyka wykazywała, że z różnych względów technicznych manipulacja tekstem oryginału często sięgała tak daleko, że kłóciła się z zasadą wierności tłumaczenia, oraz (2) rozumiano, że w konstruowaniu sensu w mediach uczestniczy tak wiele czynników, że trudno je wszystkie ująć w jakiś koherentny model (T. Tomaszkiwicz 2006: 7).

Praca T. Tomaszkiwicz ma dla polskiej translatoryki ogromne znaczenie. Jej bardzo ważny aspekt związany jest z tym, że autorka, pisząc o translacji audiowizualnej po polsku, rozpoczyna budowanie polskiego teaurusu terminologii dotyczącej translacji audiowizualnej. Wprowadza przy tym takie określenia, jak: „tłumaczenie w mediach”, „tłumaczenie audiowizualne”, „tłumaczenie dla potrzeb ekranu”, „tłumaczenie filmowe”, „komunikat medialny”, „tekst nieaudiowizualny”, „produkt audiowizualny” oraz „przekaz audiowizualny”.

Zakres rzeczywistości określanej przez T. Tomaszkiwicz „przekładem audiowizualnym” jest bardzo szeroki. Zalicza ona do niego nie tylko tłumaczenie filmowe, np. „dubbing”, „podpisy”, „voice-over i narrację” (na określenie translacji lektorskiej), ale wymienia również inne, jak pisze, „poboczne” metody, takie jak: komentarz, tłumaczenie wielojęzykowe (teletekst), nadpisy, tłumaczenie symultaniczne, podpisy dla niesłyszących”. Dodaje, że metody poboczne są pewnymi pochodnymi w stosunku do trzech podstawowych metod, dubbingu, podpisów i voice-over (T. Tomaszkiwicz 2006: 120).

Zagadnienia, których nie omawia szczegółowo w swojej monografii, są w niej przynajmniej zasygnalizowane, co stanowi pomost do dalszych rozważań szczegółowych. W pierwszej części prowadzi rozważania teoretyczne nad translacją audiowizualną z punktu widzenia translatoryki. Nie mniej cenna jest druga część, która dzięki przedstawionym analizom zawiera cenne wskazówki dla osób zainteresowanych stroną praktyczną translacji audiowizualnej.

Badania nad translacją audiowizualną prowadzi też inna polska badaczka, Małgorzata Tryuk. W artykule *Co to jest tłumaczenie audiowizualne?* opublikowanym w 2008 r. zwraca ona uwagę na fakt, jak duży jest zbiór obiektów określanej w translatoryce „przekładem audiowizualnym”. Publikacja ta zasługuje na uwagę z kilku względów. Największą zaletę należy upatrywać w krytycznej analizie zarówno polskich, jak i zagranicznych publikacji na temat translacji audiowizualnej. M. Tryuk zaczyna od postawienia sobie szeregu pytań. W poszukiwaniu odpowiedzi na nie weryfikuje wiele powtarzanych opinii o translacji audiowizualnej i sama formułuje ciekawe wnioski.

M. Tryuk szuka wspólnego mianownika dla wielu form translacji, które translatorycy najczęściej określają nazwą „przekład audiowizualny”. Prezentuje przegląd tych typów translacji, które tworzą listę aż 17 różnych typów (patrz M. Tryuk 2008: 33-35). Uważa przy tym, że translacji na język migowy stosowanej w telewizji nie należy klasyfikować jako translacji audiowizualnej (M. Tryuk 2008: 36).

M. Tryuk próbuje następnie zdefiniować translację audiowizualną określaną przez nią ostatecznie tłumaczeniem multimedialnym (M. Tryuk 2008: 38). Według tej badaczki szeroko rozumiane tłumaczenie multimedialne to: (1) transfer interlingwalny lub intralingwalny i intersemiotyczny; (2) transfer formy mówionej na pisaną (lub odwrotnie) bądź formy mówionej na inny system znaków (lub odwrotnie); (3) zespół operacji przekładowych ograniczony czynnikami czasowo-przestrzennymi, wymagający od tłumacza dodatkowych kompetencji redakcyjnych, edytorskich, dziennikarskich, technicznych, informatycznych i innych lub współpracy ze specjalistami informatykami.

Wielu translatorów zauważa, że translacja audiowizualna, w zależności od odmiany tekstu audiomedialnego, nosi cechy tłumaczenia ustnego bądź pisemnego. Wydaje się, że przełomowa i rozstrzygająca w tej kwestii jest opinia M. Tryuk, która po szczegółowej analizie odmian TAW doszła do wniosku, że jest to trzeci typ tłumaczenia obok tłumaczenia pisemnego i ustnego. W ten sposób zapoczątkowała ona nowy etap w badaniach translatorycznych nad translacją nazywaną w dotychczasowych opracowaniach tłumaczeniem audiowizualnym (TAW). Według niej ten typ tłumaczenia odznacza się następującymi parametrami: (1) tekst wyjściowy i/lub docelowy znajduje się na nośniku elektronicznym; (2) w TAW ma miejsce transfer tekstu mówionego na inny tekst mówiony lub pisany, a w przypadku podpisów i nadpisów mamy dodatkowo do czynienia z transkrypcją dialogów (M. Tryuk 2008: 36).

Ważny wkład do badań nad translacją audiowizualną wniósł również polski translator Łukasz Bogucki, którego rozważania nad translacją napisową zebrane zostały w monografii *A Relevance Framework for Constraints on Cinema Subtitling* oraz w artykule *Relevancja jako ograniczenie w procesie tworzenia napisów*. Głównym kierunkiem zainteresowań Ł. Boguckiego są zasady i normy tworzenia napisów filmowych. Ł. Bogucki przenosi na grunt polski relewancyjne spojrzenie na problematykę translacji prezentowane przez E.-A. Gutta (E.-A. Gutt :1990, 2000). Boguckiego interesuje zastosowanie relewancji jako wytycznej dla tworzenia napisów filmowych. Uważa on, że *przez połączenie relewancji, ograniczeń w ujęciu tradycyjnym i limitów technicznych możliwe jest stworzenie modelu procedur tworzenia napisów filmowych* (Ł. Bogucki 2004: 2).

Badania nad translacją audiowizualną prowadzi w Polsce również Michał Garcarz. Skupia on swoją uwagę na translacji filmowej na potrzeby telewizyjne, w związku z czym swoje zainteresowania naukowe kieruje na jeden z rodzajów tłumaczenia filmowego – translację lektorską. Zagadnieniu temu poświęca swoją monografię *Przekład slangu w filmie* oraz liczne artykuły (M. Garcarz 2005, 2006, 2008). Jego badania są bardzo istotne z tego względu, iż poprzez współpracę z jednym z czołowych tłumaczy filmowych dla telewizji próbuje zweryfikować stereotypy dotyczące tłumaczeń filmowych w Polsce.

Również Monika Woźniak uczyniła translację lektorską obiektem swoich zainteresowań translatorycznych. Na podkreślenie zasługuje wnikliwość jej analiz i trafność wniosków dotyczących „przekładu lektorskiego”, jak określa ona translację lektorską. Wydaje się, że Woźniak dotychczas najlepiej i najtrafniej ze wszystkich badaczy opisała istotę translacji lektorskiej i zasady jej sporządzania (M. Woźniak 2008). M.

Woźniak podkreśla, że skoro ta technika jest tak popularna w telewizji w Polsce, to zasługuje na większą uwagę badaczy. Brak szczegółowych badań w tej dziedzinie upatruje ona w tym, że translacja lektorska jest wyjątkowo niewdzięcznym przedmiotem opisu teoretycznego, ponieważ *przekładu lektorskiego nie da się ocenić inaczej niż w akcie jego realizacji, gdyż staje się on kompletny dopiero w wyniku udanego połączenia intuicji językowej tłumacza i lektora: nie istnieje jako tekst „pisany”, a jedynie jako tekst „przeczytany”* (M. Woźniak 2008: 86).

Kolejny ważny krok w rozwoju polskich badań nad translacją audiowizualną stanowią badania eksperymentalne Agnieszki Szarkowskiej. Obiektami swoich szczególnych zainteresowań uczyniła takie formy translacji audiowizualnej jak audiodeskrypcja i translacja napisowa dla niesłyszących. *Audiodeskrypcja to dodatkowa ścieżka dźwiękowa zawierająca narrację przeznaczoną dla osób niewidzących, której celem jest skrótowy opis tego, co dzieje się na ekranie* (A. Szarkowska, 2008: 22). Jediną stacją telewizyjną, która udostępnia niewidomym seriale z audiodeskrypcją jest TVP, ale jest ona coraz szerzej dostępna jako opcja do wyboru na DVD. Te formy translacji w ostatnich latach przyciągają coraz większą uwagę badaczy. Rozwój badań zarówno nad audiodeskrypcją, jak i nad translacją napisową dla niesłyszących jest związany z udostępnianiem utworów audiowizualnych dla osób niewidomych i niesłyszących. Dotychczas translatorycy nie poświęcali szczególnej uwagi na właściwości odbiorców finalnych. Badania nad audiodeskrypcją i translacją napisową dla niesłyszących zwróciły uwagę na to, iż właściwości odbiorcy finalnego decydują o rodzaju tekstu docelowego.

W polskie badania nad dubbingiem i translacją dubbingową swój wkład wniósł również Janusz Sikorski, który ma wieloletnie doświadczenie jako tłumacz dubbingowy. Swoją szeroką wiedzę o fonetyce języków polskiego i niemieckiego doskonale umiał przełożyć na praktykę w tłumaczeniach dubbingowych filmów. W artykule *Glück/szczęście w dubbingu* z 2005 roku podsumowuje własne doświadczenia i formułuje tezy obalające dotychczas powtarzane zasady obowiązujące przy tworzeniu docelowego tekstu dubbingowego.

Warto w tym miejscu wymienić jeszcze dwóch autorów i ich publikacje. Pierwszy z nich to Arkadiusz Belczyk i jego *Tłumaczenie filmów* wydane w 2007 roku. Na uwagę zasługuje też książka Grażyny Adamowicz-Grzyb *Jak redagować napisy do filmów. ABC tłumacza filmowego* z roku 2010. Wymieniam te pozycje obok siebie, gdyż można by je scharakteryzować jako poradniki dla tłumaczy filmowych. Również obie publikacje odnoszą się do tłumaczenia filmowego, a szczegółowo do jednej z jego z jego typów, jakim są translacja napisowa dla słyszących. Autorzy nie zagłębiają się w rozważania translatoryczne, natomiast przedstawiają wyniki swoich badań i doświadczeń w dziedzinie tłumaczenia napisowego. A. Belczyk opiera swoje badania oraz wnioski na analizie ponad 400 tłumaczeń filmów fabularnych i wyciąga wiele bardzo trafnych wniosków dotyczących prawidłowego sporządzania napisów filmowych.

Drugie z wziętych pod uwagę kryteriów klasyfikacji prac na temat translacji audiowizualnej stanowią ich wewnętrzne cząstkowe cele poznawcze. Z tego punktu wi-

dzenia badania dotyczące translacji audiowizualnej można podzielić m.in. na: (1) badania deskryptywno-eksplikatywne, (2) badania diachroniczne, (3) badania konfrontatywne, (4) badania aplikatywne.

(1) Wśród prac deskryptywno-eksplikatywnych można wyróżnić: (1) prace omawiające translację audiowizualną na tle innych form translacji (T. Tomaszewicz 2006, 2011, M. Tryuk 2008, A. Szarkowska 2008) oraz (2) prace analizujące poszczególne formy translacji audiowizualnej, wybrane przez konkretnych badaczy (A. Belczyk 2007, M. Garcarz 2005, 2006, 2007, 2008, J. Sikorski 2005, G. Adamowicz-Grzyb 2011, M. Woźniak 2008, I. Mazur A. Chmiel. 2008, 2011, I. Künstler 2008). W odniesieniu do analiz poszczególnych form translacji zauważalne jest, że każdy z przytoczonych przeze mnie badaczy, najogólniej mówiąc, specjalizuje się w jednej lub kilku metodach translacji audiowizualnej. Jednocześnie należy stwierdzić, że niektóre metody translacji audiowizualnej w Polsce zbadane są dosyć dobrze (np. translacja napisowa), inne słabiej (np. translacja dubbingowa), a jeszcze inne nie doczekały się na dzień dzisiejszy publikacji.

(2) Badania diachroniczne są również obiektem zainteresowań translatoryków. Natomiast należy stwierdzić, że najczęściej występuje w kontekście szerszych badań i są jedynie ich elementem, dlatego są tylko wspomniane i poświęca im się najwyżej kilka akapitów (patrz A. Szarkowska 2008, M. Tryuk 2008). Obok nich wymienić należy publikacje, które w całości poświęcone są historii translacji audiowizualnej w wybranych krajach (C. York 2008).

(3) W ramach badań konfrontatywnych można wymienić (1) badania porównujące teksty docelowe w zależności od formy translacji (translacja dubbingowa, translacja napisowa, translacja lektorska) (A. Szarkowska 2008, M. Tryuk 2008) i (2) interkulturowe analizy translacji audiowizualnej (I. Mazur, A. Chmiel 2008).

(4) Badania aplikatywne dotyczące translacji audiowizualnej występują w niewielkim zakresie. Mają one na celu przyczynić się do naukowego ufundowania nauczania translacji audiowizualnej i z tego względu są bardzo istotne dla dydaktyki translacji audiowizualnej. W tej chwili możemy wymienić odnośne dwie publikacje dotyczące sporządzania translacji napisowej (A. Belczyk 2007, G. Adamowicz-Grzyb 2011).

1.2. Zainteresowania translacją audiowizualną w Niemczech

Naukowe zainteresowania translacją audiowizualną w Niemczech pojawiają się wcześniej niż w Polsce, a mianowicie już w latach 60. XX wieku. Każda z wziętych przeze mnie w tym rozdziale pod uwagę prac naukowych zostanie omówiona w zależności od tego, (1) jak szeroki zakres rzeczywistości językowej biorą pod uwagę autorzy odnośnych prac, a następnie w zależności od tego, (2) jakie stawiają sobie cząstkowe cele poznawcze.

Na podstawie podobieństw celów stawianych sobie przez poszczególnych badaczy zarysowują się w Niemczech trzy różne podejścia do translacji audiowizualnej: socjologiczne, medialne i translatorskie. Pierwsze z nich, podejście socjologiczne widoczne jest szczególnie w latach 1969–1987. Zostanie ono omówione w podrozdziale 2.2.1. Od roku 1987 można zauważyć podejście medialne, któremu poświęcony jest kolejny rozdział 2.2.2. Data 1994 wyznacza początek podejścia translatorskiego. Badania w tym zakresie zostały zebrane w rozdziale 2.2.3.

1.2.1. Zainteresowanie socjologiczne

Pierwszy etap badań nad translacją audiowizualną w Niemczech określiłam podejściem socjologicznym. Wyróżniam je ze względu na wspólny cel prac badawczych w tym okresie, a mianowicie: zbadanie funkcji społecznej filmów dubbingowanych i ich wpływu na społeczeństwo. Można powiedzieć, że translacja audiowizualna była w tym okresie przedmiotem badań nauk nielingwistycznych. Badania nad translacją audiowizualną prowadzone przede wszystkim były w ramach socjologii (*Sozialwissenschaften*), ale również publicystyki (*Publizistik*).

Podejście to widoczne jest w pierwszym okresie badań nad translacją audiowizualną w Niemczech. Okres ten przypada na lata 1969–1987. Datę 1969, rozpoczynającą ten okres, wyznacza moment zapoczątkowania badań przez Otto Hesse-Quacka. Natomiast data końcowa 1987 wyznacza moment, kiedy translacja audiowizualna staje się obiektem badań medioznawstwa.

W tytułach wczesnych publikacji na temat translacji audiowizualnej nie występują niemieckie odpowiedniki takich określeń jak „tłumaczenie”, „przekład”, „translacja” czy „audiowizualny”, które spodziewalibyśmy się spotkać. Stosowane w nich jest natomiast określenie *Übertragung*, co możemy tłumaczyć jako „przekaz” i które jest używane w znaczeniu nadrzędnym do słowa *Übersetzung* (tłumaczenie). Związane jest to z faktem, iż dubbing nie był utożsamiany z translacją. Translacja była rozumiana w znaczeniu wąskim, czyli jako wierne tłumaczenie tekstu oryginalnego, które jedynie stanowiło podstawę do translacji dubbingowej. Jednak należy stwierdzić, że słowem przewodnikiem pomocnym w śledzeniu wczesnych badań nad translacją audiowizualną w Niemczech jest określenie *Synchronisation*, czyli dubbing. Większość zarówno wczesnych, jak i późniejszych niemieckich publikacji dotyczy dubbingu, co łatwo wytłumaczyć tym, iż od początków translacji filmowej w Niemczech była to

powszechna metoda tłumaczenia tekstów filmowych. Ten pierwszy okres omówię na podstawie trzech książek opublikowanych w tym czasie.

Przykładem pracy socjologicznej, dotyczącej tłumaczenia audiowizualnego, jest książka O. Hesse-Quacka *Der Übertragungsprozess bei der Synchronisation von Filmen*¹⁰. Powstała ona w Instytucie Socjologii Uniwersytetu Kolońskiego. Jest to dysertacja przedłożona do obrony w 1967, a następnie wydana drukiem w roku 1969. Uznaje się ją za pierwszą niemiecką pracę naukową dotyczącą translacji audiowizualnej.

Pracy O. Hesse-Quacka poświęcę w tym miejscu więcej uwagi, gdyż podjęty na jej łamach temat będzie bardzo często i chętnie podejmowany i omawiany w kolejnych pracach niemieckich przez kolejne dziesięciolecia, właściwie aż do dnia dzisiejszego. Dlatego za słuszne uważam przyrzeć się zakresowi studium O. Hesse-Quacka oraz przedstawić wyniki jego badań. Rangę badań, które są podstawą jego pracy, podnosi fakt, iż zostały one zlecone na szczeblu rządowym. W 1963 roku ówczesny Minister Spraw Wewnętrznych RFN zlecił Instytutowi Socjologii Uniwersytetu Kolońskiego zbadanie dubbingu jako obiektu kontroli społecznej.

Dla translatorki praca O. Hesse-Quacka jest istotna, gdyż jako pierwsza w Niemczech przedstawia analizę porównawczą oryginalnych list dialogowych filmów amerykańskich, brytyjskich i francuskich z ich tłumaczeniami na język niemiecki. Listy dialogowe są zapisem wszystkich tekstów mówionych oraz pisanych występujących w filmie. Z tego powodu praca ta zawiera materiał badawczy interesujący dla translatorków.

W pracy O. Hesse-Quacka znajdziemy zapewne jedną z pierwszych niemieckich definicji dubbingu, jak już powiedziano, określanego w Niemczech wyrazem *Synchronisation*. W swojej definicji zauważa on, że określenie dubbing odnosi się zarówno do translacji tekstu w filmie, jak i procesu technicznego synchronizującego tekst tłumaczenia z obrazem filmowym:

Proces dubbingu oznacza ogólnie ujmując tłumaczenie zagranicznych dialogów oryginalnych na język niemiecki, jak również proces techniczny łączenia oryginalnej ścieżki filmowej ze ścieżką dźwiękową, na której zapisany jest nagrany na nowo dialog niemiecki¹¹ (O. Hesse-Quack 1969: 13).

Nazwy *Synchronisation* używa w swojej pracy na określenie obu tych procesów. Przy czym wyróżnia on jeszcze tłumaczenie surowe dialogów i określa je słowem *Rohrübersetzung*. Tłumaczenie surowe jest podstawą do sporządzenia tłumaczenia dubbingowego. I pomimo że w powyższej definicji stwierdza, iż dubbing to *Übersetzung* (tłumaczenie), to jednak w pracy stosuje określenie *Übertragung* (przekaz).

Jednym z walorów pracy O. Hesse-Quacka jest ukazanie historycznych uwarunkowań powstawania tłumaczeń dubbingowych w Niemczech na przestrzeni lat 1945–

¹⁰ *Proces tłumaczenia w dubbingu filmowym*.

¹¹ „Der Vorgang der Synchronisation bedeutet grob gesprochen die Übersetzung des ausländischen Originaldialoges in die deutsche Sprache sowie den technischen Vorgang der Verbindung des Originalbildstreifens mit dem Tonstreifen, auf dem der neuaufgenommene deutsche Dialog aufgezeichnet ist“.

1962 oraz przedstawienie czynników, jakie mają wpływ na ostateczny kształt tekstów docelowych. Czynniki te można najogólniej nazwać polityką. Tym samym należy zauważyć, że autor porusza bardzo istotny dla translatoryki temat, jakim jest wpływu polityki na translację, który nie ogranicza się jedynie do wpływów cenzuralnych.

Jak już wspomniałam, praca ta powstała jako studium socjologiczne. O. Hesse-Quacka interesuje dubbing jako proces społeczny, konieczny do przekazu treści filmów obcojęzycznych. Swoje badania określił jako *badania nad zjawiskiem zmian w filmie w wyniku dubbingu*¹² (O. Hesse-Quack 1969: 71). Praca ma potwierdzić hipotezę, którą autor sformułował w następujący sposób:

Opierając się na swojej wiedzy wstępnej dotyczącej niniejszego zagadnienia mieliśmy przypuszczenie, że występujący w dubbingu proces tłumaczenia prowadzi do zmian w oryginalnym filmie. Po pierwszym przeglądzie materiału mamy wrażenie, że wszystko, co mogłoby się nie podobać jakiegokolwiek grupie społecznej, jest podczas dubbingu usuwane z filmów obcojęzycznych¹³ (Hesse-Quack 1969: 06).

O. Hesse-Quack chce dowieść empirycznie, jakie są powody zmian w treści tekstu oryginalnego, kto i w jakich przypadkach je podejmuje oraz w jakich fragmentach i miejscach filmu takie zmiany mają miejsce (O. Hesse-Quack 1969: 13). W tym celu jako obiekty swoich badań wybrał on tytuły filmowe oraz dialogi filmowe, ponieważ te elementy składowe filmu najczęściej doświadczają zmian. W ich przypadku jest też łatwo stwierdzić zmiany. Jako pierwszą przeprowadził analizę porównawczą tytułów oryginalnych (*Originaltitel*) i ich niemieckich tłumaczeń (*Synchrontitel*). Do analizy wybranych zostało 1368 filmów z lat dystrybucyjnych 1945–1962. Następne badanie dotyczyło porównania list dialogowych z 12 wybranych filmów. O. Hesse-Quack przeprowadził również porównawcze badanie fonetyczne trzech filmów, którego wyników jednak nie przedstawia w swojej pracy, ponieważ ze względu na czysto fonetyczny charakter tych badań autor nie czuł się kompetentny, aby podjąć się interpretacji ich wyników. Na koniec przeprowadził on dwa sondaże wśród ekspertów z branży dubbingu i dystrybucji filmów, w której odnoszą się oni do opracowanych przez niego pytań na temat powodów i źródeł zmian w tekstach dubbingowych.

O. Hesse-Quack uważa, że filmy są, podobnie jak książki, magazynami i skarbcami kultury¹⁴ (O. Hesse-Quack 1969: 34). Konieczność zmian w tekstach filmowych upatruje w różnicach kulturowych między twórcami i odbiorcami filmu oryginalnego i zdubbingowanego. Nazywa to nieprzystawalnością pól symbolicznych: *Symbolmilieu* (O. Hesse-Quack 1969: 47).

¹² „Untersuchung zum Phänomen der Veränderung von Filmen durch Synchronisation“.

¹³ „Wir hatten die durch einiges Vorverständnis des Sachverhaltes gestützte Vermutung, dass der in der Synchronisation vorliegende Übersetzungsprozess zu Veränderung der Originalfilme führt. (Bei einer ersten Überschau über das Material gewannen wir den Eindruck, dass alles, was auch nur irgendeiner Gruppe der Gesellschaft missfallen könnte, bei der Synchronisation aus den ausländischen Filmen ausgemerzt wird.)“.

¹⁴ „die Magazine und Depots der Kultur“.

Odmienność symboli blokuje komunikację, a zadaniem dubbingu jest uniknięcie takich blokad. Dlatego na translatorach dubbingowych spoczywa zadanie profesjonalnego dopasowywania tekstów oryginału: *professionielle Anpasser* (O. Hesse-Quak 1969: 47).

Symbol, który w danej kulturze jest znaczący, może to znaczenie w innej kulturze utracić lub wywoływać w niej inne reakcje niż przewidział nadawca inicyjalny dla danej kultury. Dubbing może ten obcy, nieznaczący symbol zamienić ponownie w symbol znaczący w kulturze przeznaczenia¹⁵ (O. Hesse-Quak 1969: 51).

Badacz zauważa, że zjawisko przekształcania treści w myśl powyższych założeń, jest przez wielu krytykowane (O. Hesse-Quak 1969: 52). Jednak zaznacza, że sam nie reprezentuje tego zdania. Przyznaje, iż w zagranicznych filmach rzeczywiście wiele treści ulega zatraceniu, ale za to zyskują one na zrozumiałości (O. Hesse-Quak 1969: 52). Jednocześnie uważa, że dubbing ma do spełnienia wręcz społeczną misję w Niemczech:

Stosunkowo niezauważalnie na peryferiach znaczącej gałęzi gospodarki powstała instytucja społeczna, jaką jest dubbing. Służy on celom społecznym, ale niekiedy też je zdradza. Nie moglibyśmy sobie wyobrazić naszej kultury bez dubbingu, co chcemy potwierdzić w niniejszych wywodach¹⁶ (O. Hesse-Quak 1969: 52).

Tak daleko idąca ze strony autora akceptacja sposobu, w jaki wykonywany jest dubbing w Niemczech, może w obecnym czasie dziwić. Jednak należy uwzględnić fakt, że w RFN w latach 60. istniała wyraźna kontrola mediów ze strony państwa. O. Hesse-Quak nie ustosunkowuje się w swojej pracy do tego faktu negatywnie, a raczej tylko go stwierdza. Pisze, że co prawda przemysł filmowy przez utworzenie *Freiwillige Selbstkontrolle* (dobrowolnej samokontroli), w skrócie FSK, zażegnał niebezpieczeństwo powstania cenzury państwowej, to jednak nakazy zmian nałożone przez *Freiwillige Selbstkontrolle* są w rzeczywistości o wiele surowsze niż w krajach sąsiadujących. Rolę cenzury pełni też *Filmbewertungsstelle der Länder*, powstały w wyniku porozumienia administracyjnego między krajami związkowymi, który w rzeczywistości jest quasi państwową cenzurą. Ważny głos mają też organizacje kościołów ewangelickiego oraz katolickiego (O. Hesse-Quak 1969: 61).

¹⁵ „Das Symbol, das in der einen Kultur signifikant ist, kann diese Signifikanz in einer anderen verlieren bzw. ganz andere reaktiven Antworten als vom Kommunikator gewünscht und für die Gesellschaft erwünscht, hervorrufen. Die Synchronisation kann das fremde, insignifikante Symbol in ein für Gesellschaft, der sie dient, wieder signifikantes Symbol transformieren“.

¹⁶ „Relativ unbemerkt ist an der Peripherie eines bedeutenden Wirtschaftszweiges eine soziale Institution, die Synchronisation, entstanden. Sie dient gesellschaftlichen Zwecken und verrät sie zuweilen. Ihr Platz dürfte aus unserem kulturellen System nicht mehr wegzudenken sein, was wir auch mit den folgenden Ausführungen zu belegen gedenken“.

Film, od kiedy istnieje, jest wśród massmediów ulubionym obiektem kontroli społecznej ze strony wielu gremiów. Głównym powodem tego jest, przyjmowane przez długi czas, ale aktualne również dzisiaj, założenie o wszechmocy oddziaływania tego medium¹⁷ (O. Hesse-Quak 1969: 61).

Kolejną interesującą nas pracą w tym pierwszym okresie badań nad translacją audiowizualną jest pozycja *Theorie und Praxis der Synchronisation – dargestellt am Beispiel einer Fernsehserie*¹⁸ Gabrieli Toepser-Ziegert z roku 1978. Na podstawie przedstawionych w tej pracy tez oraz przyjętej metodologii badawczej, możemy w tym przypadku również mówić o pracy socjologicznej, napisanej przez publicystkę, która dodatkowo studiowała germanistykę i anglistykę. Jest to dysertacja przedłożona do obrony w 1975 na Wydziale Filozofii Westfalskiego Uniwersytetu Wilhelma w Münsterze, a następnie wydana drukiem w roku 1978 w serii *Arbeiten aus dem Institut für Publizistik*¹⁹.

We wstępie do swojej książki G. Toepser-Ziegert pisze, że jest wiele metod, aby stwierdzić i udowodnić przemiany społeczne w danym społeczeństwie. Według autorki taką możliwość stwarza również wnikliwa analiza tłumaczeń dubbingowych.

Na podstawie badań na większej ilości tłumaczeń dubbingowych (...) można odfiltrować i nazwać pewne normy i wartości, które niebezpiecznie wpływają na społeczeństwo. Powtarzając tę procedurę, możemy uzyskać instrument ukazujący zmiany norm i wartości²⁰ (G. Toeper-Ziegert 1978: 1).

G. Toepser-Ziegert zauważa, że w historii dubbingu można wyróżnić różne sposoby, w jaki był on stosowany. Od początku istnienia dubbingu nie dało się uniknąć dopasowywania treści tłumaczonych tekstów filmowych do norm społecznych obowiązujących w kraju odbiorców. Jeżeli chodzi o Niemiecką Republikę Federalną, to nowy kierunek został wyznaczony w momencie, gdy zleceniodawcy poprzez swoje zalecenia, a nawet przepisy, określili, jakie tematy należy szczególnie uwzględnić i pomijać. Takim tabu w latach 50. była np. tematyka nazistowska, a w latach 60. wyrażenia dotyczące seksu. W latach 70. pojawia się kolejny trend:

¹⁷ „Der Film ist seit seiner Entstehung unter den Massenmedien das bevorzugte Objekt sozialer Kontrolle aus den verschiedensten Bereichen gewesen. Der Hauptgrund hierfür dürfte in der lange Zeit und auch heute noch verbreiteten Annahme von der Omnipotenz der Wirkungen dieses Mediums gelegen haben.“

¹⁸ *Teoria i praktyka dubbingu – na przykładzie serialu telewizyjnego*.

¹⁹ „Prace Instytutu Publicystyki“.

²⁰ „Anhand der Untersuchung von mehreren Synchronisationen, (...) lassen sich einige in einer bestimmten Zeitraum virulente Normen und Werte einer Gesellschaft herausfiltern und benennen. Mit der Wiederholung dieses Vorgangs hätte man so ein Instrument, das die Veränderung der Normen und Werte ausweist“.

Dubbingowany tekst powinien wywierać wpływ na odbiór wizualny, w sensie nie wyjaśniającym lub wspierającym, (...), ale jako czynnik zmieniający, który ma złagodzić wymowę obrazu filmowego²¹ (G. Toeper-Ziegert 1978: 27).

Należy jeszcze dodać, że trend ten związany jest z emisją w niemieckiej telewizji publicznej amerykańskich seriali kryminalnych, które w USA postrzegane były jako brutalne. Zmiany miały polegać na dodawaniu dowcipów w dialogach, przez co film miał złagodzić brutalność oryginału. W celu ukazania powyżej wskazanych zmian G. Toepser-Ziegert przeprowadziła analizę porównawczą tekstów dialogów oryginalnych i tłumaczonych na język niemiecki 15 odcinków serialu telewizyjnego *Die 2* (The Avengers).

Część teoretyczną pracy G. Toepser-Ziegert dzieli na dwa rozdziały: język jako obiekt dubbingu i proces tłumaczenia jako podstawa dubbingu. Autorka rozpoczyna od poszukiwania odpowiedzi na pytanie, czym jest tłumaczenie. Zgodnie z ówczesnym punktem widzenia w translatoryce stwierdza, że tłumaczenie jest procesem zbliżenia (*Annäherungsprozess*) (G. Toeper-Ziegert 1978: 25). W podsumowaniu rozdziału II. pod tytułem *Der Übersetzungsprozess, die Basis der Synchronisation* (Proces tłumaczenia – podstawa dubbingu) w następujący sposób pisze o miejscu translacji w procesie dubbingu:

Tłumaczenie jest konstytutywnym elementem procesu dubbingu. Z tego względu konieczne okazuje się szczegółowe przyjrzenie się wymiarowi teorii i praktyki tłumaczenia, ponieważ w dubbingu tłumaczenie pojawia się dwa razy: raz w tłumaczeniu surowym dialogów oryginalnych, a potem jeszcze translator dubbingowy „tłumaczy” ten tekst na dialogi filmowe, przy czym musi on uwzględnić jeszcze dodatkowe ograniczenia, które wynikają z okoliczności technicznych. Za każdym razem uaktywniają się wszystkie elementy i wpływy podłoża socjokulturowego. Czynniki te oraz społeczna determinacja języka powodują, że w trakcie dubbingu w ogóle nie może być zachowana autentyczność tekstu oryginalnego²² (podkreślenie autorki; G. Toeper-Ziegert 1978: 27).

W swojej pracy G. Toeper-Ziegert formułuje hipotezę w postaci następujących twierdzeń: zmiany, które powstają podczas dubbingu nie ograniczają się do różnic wynikających z różnic i nieostrości języków naturalnych ani z ich tłumaczenia. Zmian

²¹ „Der synchronisierte Text soll Einfluss auf die visuelle Wahrnehmung ausüben, und zwar nicht im erklärenden oder unterstützenden Sinn, (...), sondern als verändernder Faktor, der die Sprache der Bilder in ihrer Aussage mindern soll“.

²² „Die Übersetzung ist ein konstitutives Element des Synchronisationsprozesses. Unter diesem Aspekt erschien es notwendig, die Dimensionen der Übersetzungstheorie und –praxis in der gebotenen Ausführlichkeit zu behandeln, zumal da der Übersetzungsvorgang gleich zweimal bei einer Synchronisation zum Tragen kommt: einmal bei der Rohübersetzung des Originals, und dann „übersetzt“ der Synchronautor diesen Text in die gewünschte Dialogform, wobei noch zusätzliche Einschränkungen gemacht werden müssen, die sich aus technischen Gegebenheiten herleiten. Jedesmal werden alle Faktoren und Einflüsse des soziokulturellen Hintergrundes wirksam. Daraus und aus der gesellschaftlichen Determiniertheit der Sprache an sich folgt zwingend, dass die Authentizität eines Originaltextes im Laufe einer Synchronisation gar nicht gewahrt werden kann [podkreślenie G. T.-Z.]“.

tych nie da się również wyjaśnić wyłącznie okolicznościami technicznymi, takimi jak np. synchronizacja z obrazem. Zmiany te wychodzą poza ramy, w których odpowiedzialność za przekształcenia treści można przypisać podłożu socjokulturowemu. Zmiany, obok powyższych czynników, uwarunkowane są *obowiązującym społecznym systemem norm*²³. Przestrzeganie tego systemu norm w sektorze prywatnym, do którego należy dubbing, jest usankcjonowane ekonomicznie. Zmiany w treści, które występują w trakcie dubbingu, a nie są uwarunkowane technicznie czy językowo, mogą być potraktowane jako wskaźniki wartości norm i poglądów danego społeczeństwa. W komentarzu do tych hipotez autorka dodaje jeszcze, że tekst filmowy nie może rozpowszechniać żadnych odmiennych norm, jeżeli ma dotrzeć do szerokiej publiczności oraz zdobyć jej akceptację (G. Toeper-Ziegert 1978: 83).

Trzecia z wartych omówienia w tym rozdziale prac to rozprawa Jörga-Dietmara Müllera z 1982 r. zatytułowana *Die Übertragung fremdsprachigen Filmmaterials ins Deutsche. Eine Untersuchung zu sprachlichen und außersprachlichen Einflussfaktoren, Rahmenbedingungen, Möglichkeiten und Grenzen*²⁴. Omawia ona zarówno językowe jak i pozajęzykowe aspekty dubbingu. Należy zaznaczyć, że tytuł niniejszej pracy jest adekwatny do jej treści, gdyż jest ona rzeczywiście tak wyczerpująca i obszerna, jak zapowiada jej tytuł. Celem dysertacji J.-D Müllera jest dokumentacja i analiza wszystkich specyficznych problemów występujących w tłumaczeniu filmów. Praca ta opisuje praktykę dubbingu we wszystkich istotnych aspektach.

J.-D. Müller rozpoczyna swoją pracę od przedstawienia krótkiej historii kina. Następnie przechodzi do zagadnienia tzw. „języka filmu”, gdzie omawia takie zagadnienia jak ujęcie kamery, montaż, muzyka, dźwięki. W następnej kolejności przechodzi do analizy całorocznej oferty filmów i programów rozrywkowych emitowanych przez ARD, ZDF i Bayrisches Fernsehen za rok 1982. Analizy dokonuje pod kątem roli, jaką w tej ofercie odgrywają filmy zagraniczne. Kolejny rozdział poświęcony jest sposobom prezentacji obcojęzycznego materiału filmowego. Najwięcej miejsca J.-D. Müller poświęca przy tym dubbingowi, przy czym skupia się nie tylko na zagadnieniach translatorycznych, ale też na takich aspektach jak np. efekty specjalne. Następnie na konkretnym przykładzie przedstawia problematykę translacji napisowej.

Autor zajmuje się w swojej pracy również problematyką różnic międzykulturowych w zakresie ludzkich gestów, mimiki i proksemiki i ich wpływu na proces dubbingu. Po nich następuje bardzo ważny rozdział dotyczący specyficznych problemów w translacji dubbingowej. Wśród nich można wymienić: występowanie tekstów pisanych w dubbingowanym filmie, piosenek, tłumaczenie wyrażen wulgarnych oraz tłumaczenie komizmu słownego (na przykładzie *Muppet Show*). Następnie dokonuje analizy porównawczej tytułów oryginalnych i nadanych tym samym filmom przez niemieckich dystrybutorów, a wyniki tej analizy próbuje sformułować jako tendencje sposobu nadawania tytułów niemieckich.

²³ „das geltende gesellschaftliche Normensystem”.

²⁴ *Tłumaczenie obcojęzycznego materiału filmowego na język niemiecki. Analiza językowych i pozajęzykowych czynników wpływu, warunków ramowych, możliwości i granic.*

Rozdział przedostatni poświęcony jest zagadnieniu interpretacji zmian i eliminacji określonych treści w dialogach filmowych: czy wynikają one z konieczności dopasowania, czy są świadomym zafałszowywaniem treści? W tym kontekście przytacza najpierw wyniki badań przeprowadzonych przez O. Hesse-Quaka i G. Toepser-Ziegert, a następnie przechodzi do rozważań nad rolą dubbingu jako *gatekeepera* (*Torhütter*). Termin ten przyjęło się stosować w Niemczech, w środowisku dziennikarskim, na określenie redaktorów, którzy mając informację o zdarzeniu, decydują o tym, czy informacja ta ukaże się w mediach i w jakiej formie. W tym kontekście J.-D. Müller dochodzi do wniosku, że

Ani firmy dubbingowe ani osoby zaangażowane w opracowywanie dialogów nie są w swojej pracy w żadnym wypadku niezależne. (...) Zagadnienie o powody zmian należałoby różnicować w zależności od zakresu zmian w tanich serialach komercyjnych dla telewizji i w ambitnych produkcjach filmowych²⁵ (J.-D. Müller, 1982: 371).

Zarówno w pierwszym, jak i drugim przypadku mamy do czynienia ze zmianami treści wprowadzanymi przez różne instancje, począwszy od zleceniodawcy przez instytucje mające uprawnienia do kontroli, w tym kościoły. Zmiany dotyczą przede wszystkim treści, które *deskrydują to co niemieckie lub przypominają o negatywnych wydarzeniach z niemieckiej przeszłości*²⁶ (J.-D. Müller 1982: 371), ale też takie które według *gatekeeperów* uznane zostaną za szkodliwe dla moralności widzów. Jego pracę kończy rozmowa z tłumaczem dubbingowym o jego pracy i ogólnie branży dubbingowej.

1.2.2. Zainteresowanie medioznawcze

W latach osiemdziesiątych XX wieku media zaczynają odgrywać w społeczeństwie zachodniemieckim coraz większą rolę, co znajduje swoje odbicie w nauce. Powstaje dziedzina, której obiektem badań stają się różne media, w tym film, i którą zaczyna się określać medioznawstwem (*Medienwissenschaft*). Trzeba zauważyć, że podejście medialne jest kontynuacją podejścia socjologicznego i nie da się od niego wyraźnie oddzielić. Widoczne to jest np. w tym, że niektórzy medioznawcy stosują socjologiczne metody badań. Jednak oddzielam to podejście od socjologicznego, aby zaznaczyć tematyzowanie mediów jako obiektu badań.

Pierwszą z omawianych tu prac jest wydana w 1987 r. książka Rolfa Steinkoppa *Synchronisation in Hamburg*²⁷, która powstała w Instytucie Radia i Telewizji im.

²⁵ „Synchronanstalten und die mit der Dialogbearbeitung beauftragten Personen sind bei ihrer Arbeit keineswegs unabhängig. (...) Zu differenzieren wäre bei der Frage nach den Gründen für Veränderungen nach deren Ausmaß zwischen billigen Kommerz-Serien für das Fernsehen, und zwischen anspruchsvolleren Filmproduktionen (J.-D. Müller, 1982: 371)“.

²⁶ „Deutsches diskreditieren oder Negatives aus deutscher Vergangenheit in Erinnerung rufen“.

²⁷ *Dubbing w Hamburgu*.

Hansa Bredowa w Uniwersytecie w Hamburgu. Została oparta na badaniach socjologicznych. Autor, R. Steinkopp, jako uczestnik projektu *Medienplatz Hamburg*, odpowiadał za część pod tytułem *Synchronisation in Hamburg*. Badania były prowadzone przez wspomniany Instytut Radia i Telewizji im Hansa Bredowa²⁸. Książka ta prezentuje wyniki i analizy opracowane przez R. Steinkoppa w ramach tego projektu. Autor przedstawia wyniki analizy gospodarki medialnej zlokalizowanej w Hamburgu. Omawia ekonomiczne warunki produkcji w sektorze medialnym, struktury poszczególnych branż medialnych oraz relacje pomiędzy gospodarką medialną a kulturą. Szczególnie interesuje go branża dubbingowa. W swoim studium chce zbadać zależności i relacje zachodzące pomiędzy instytucjami dubbingowymi i innymi instytucjami medialnymi i kulturalnymi. Aby zrealizować ten cel, podjął on badania w dwóch zakresach: (1) opis rozwoju branży dubbingowej w Hamburgu na podstawie rynku zleceń, (2) opis kręgu czynnych aktorów dubbingowych ze szczególnym uwzględnieniem rozwoju ich kariery zawodowej, ich pochodzenia oraz dodatkowych zajęć zawodowych, które wykonują. R. Steinkopp prowadził swój projekt w oparciu o metodę interpretacji badań społecznych: *Methode der interpretativen Sozialforschung* (R. Steinkopp 1987: 15).

Praca R. Steinkoppa zawiera cenne informacje dla translatorki. Pozwala zrozumieć miejsce i rolę branży dubbingowej w rozległym niemieckim sektorze medialnym na przestrzeni lat 1945-1986. R. Steinkopp opisując dubbing jako pewien rodzaj zlecenia w branży medialnej, wymienia również te jego etapy, które dotyczą tłumaczenia:

Proces dubbingowania rozpoczyna się od stworzenia tłumaczenia surowego. Służy on autorom dialogowym, zwanym w skrócie dialogistami, za podstawę do precyzyjnego tłumaczenia dialogów. Rzeczywista trudność takiego precyzyjnego tłumaczenia polega na ciągłym wymyślaniu zdań, które powinny się synchronicznie układać do ruchów ust bohaterów z ekranu, ale jednocześnie nie powinny zafalszowywać dialogów oryginalnych ani brzmieć sztucznie dla publiczności. Ta część procesu jest bardzo czasochłonna i – bez pogarszania jakości – nie da się właściwie przyspieszać²⁹ (R. Steinkopp 1987: 18).

Następnie R. Steinkopp przedstawia warunki polityczne, które doprowadziły do powstawania i ugruntowania się translacji dubbingowej jako wyłącznej formy opracowania filmów zagranicznych w Niemczech. Dowiadujemy się, że wprowadzenie dubbingu w Niemczech ma genezę ekonomiczną. Alianci, a zwłaszcza Amerykanie, traktowali Niemcy jako nowy rynek dystrybucji filmów wyprodukowanych w swoich

²⁸ „Hans-Bredow-Institut für Rundfunk und Fernsehen“.

²⁹ „Die Arbeit der Synchronisation beginnt mit der Erstellung einer Rohübersetzung. Sie dient dem Synchronbuchautoren, kurz: Dialogautor, als Grundlage für die Feinübersetzung aller Dialoge. (...) Die eigentliche Schwierigkeit der Feinübersetzung besteht in dem ständigen „Ausfüllern“ von Sätzen, die sich lippensynchron in die Münder der Leinwandhelden schieben lassen, zugleich aber weder den Sinn der ursprünglichen Dialoge verfälschen noch in den Ohren des späteren Publikums gestelzt klingen. Dieser Teil der Synchronisation ist zeitintensiv und lässt sich – ohne Qualitätsminderung – kaum beschleunigen“.

krajach. Dubbing im to umożliwiał, dlatego wspierali go odpowiednią polityką. Ponadto dowiadujemy się, że przed rokiem 1945 praktycznie nie istniał dubbing filmów zagranicznych dla niemieckiego kina (R. Steinkopp 1987: 21), co pozwala nam przyjąć rok 1945 za moment narodzin niemieckiego dubbingu.

R. Steinkopp w swojej pracy stosuje nazwę *audio-visuelle Medien (AV-Medien)* (media audiowizualne) na określenie kina, telewizji i nowych mediów (R. Steinkopp 1987: 22). Od początku swojej rozprawy dzieli rynek medialny na: (1) kino, (2) telewizję publiczną oraz (3) nowe media, takie jak telewizja prywatna i rynek video. Ten podział dotyczy też dubbingu i ma odzwierciedlenie w jakości i sposobie tłumaczenia dubbingowego w tych trzech obszarach.

Jakość tłumaczeń jest dla zleceniodawców z branży kinowej najważniejsza i jest ich znakiem rozpoznawczym, telewizji publicznej, mającej zobowiązania kulturalne, interpretuje ją jako wierne opracowanie, natomiast zleceniodawcy z „nowych mediów” z powodu ich trudnej sytuacji uzyskiwania dochodów są zmuszeni zwracać uwagę na to, aby utrzymać się w ramach cenowych³⁰ (R. Steinkopp 1987: 77–78).

Wyróżnia produkty medialne, które są dubbingowane i tym samym uzupełnia listę gatunków dubbingowanych. Oprócz gatunków najczęściej zauważanych i omawianych przez translatoryków, takich jak filmy kinowe, R. Steinkopp wymienia: „reklamę radiową”, „reklamę telewizyjną”, „filmy telewizyjne” i „filmy przemysłowe” (1987: 72).

Również w przypadku kolejnej pracy poświęconej translacji audiowizualnej autorstwa Josepha Garncarza *Filmfassungen. Eine Theorie signifikanter Filmvariationen*³¹ mamy do czynienia z problematyką medioznawczą. Jest to dysertacja przedłożona do obrony w roku 1990 na Uniwersytecie Kolońskim na Wydziale Filozoficznym, a wydana w 1992. Ukazała się ona w serii *Rozprawy teatralne, filmowe i telewizyjne*³². Swoje stanowisko J. Garncarz opisuje następująco:

Zadaniem modyfikacji filmu jest dopasowanie go do określonej normy. To właśnie z norm wynika, że filmy powinny być zrozumiałe dla różnojęzycznych publik, że powinny być estetycznie, moralnie, politycznie czy religijnie akceptowalne, lub że powinny być autentyczne. Specjaliści od modyfikacji oceniają dany film według jednej z tych norm. Jeżeli stwierdzi się rozbieżności między filmem a normą, według której jest oceniany, to za pomocą modyfikacji może

³⁰ „Wurde die Qualität der Synchronisation seitens der Auftraggeber aus dem Kinobereich als Markenzeichen verstanden, von den öffentlich – rechtlichen Sendeanstalten auch im Sinne einer kulturellen Verpflichtung zur werktreuen Aufbereitung interpretiert, so sehen sich die Auftraggeber aus dem Bereich der „Neuen Medien“ aufgrund ihrer weitaus schwierigen Erlössituation gezwungen das Augenmerk stärker auf den Preisrahmen zu richten“.

³¹ *Wersje filmowe. Teoria znaczących modyfikacji filmu.*

³² „Studien zum Theater, Film und Fernsehen”. Jest to nowa seria wydawnicza, której nazwa ma oddawać sytuację naukową na niemieckich uniwersytetach, gdzie studia teatroznawcze zostały poszerzone o nowe media takie jak film i telewizja – przypisek E. P.

on do tej normy być dopasowany. Elementy, które powodują odchylenie od normy są modyfikowane³³ (J. Garncarz 1992: 14).

J. Garncarz traktuje zjawisko istnienia różnych wersji filmu, inaczej niż dotychczasowe prace filmoznawcze, które najpierw poszukiwały wersji autentycznej utworu. W odróżnieniu do tej koncepcji, J. Garncarz traktuje wszystkie wersje filmu jako równouprawnione. Wersje zmienione są dla niego równie interesujące jak wersja autoryzowana przez reżysera. Posługuje się określeniem „wersja”, które wyjaśnia w sposób następujący:

Wersje filmowe są wynikiem procesu zmian, podczas którego filmy są znacząco modyfikowane. Używam słowa znacząco, aby podkreślić fakt, że modyfikacja ma sens, a więc nie polega na przypadku³⁴ (J. Garncarz 1992: 13).

Powody, dla których filmy są znacząco modyfikowane, J. Garncarz porządkuje w trzy grupy:

(1) Cel istotnej modyfikacji może zawierać się w tym, aby film był zrozumiały dla publiczności innojęzycznej. (...) To zrozumiałość kieruje modyfikacjami tego typu.

(2) Cel może polegać też na tym, aby zmodyfikować film ideologicznie, to znaczy z powodów politycznych, moralnych, religijnych lub estetycznych.

(3) Celem może też być z pewnością usunięcie modyfikacji filmu z powodów ideologicznych, lub też rekonstrukcja filmu, który zachował się tylko na uszkodzonych kopiach³⁵ (J. Garncarz 1990: 18).

W sprawie pierwszej kategorii wyjaśnia dalej, że

³³ „Mit der Variation eines Films ist beabsichtigt, ihn an eine bestimmte Norm anzupassen. Es entspricht einer Norm, dass Filme für verschiedensprachige Publika verständlich, dass sie ästhetisch, moralisch, politisch oder religiös akzeptabel oder dass sie authentisch sein sollen. Spezialisten der Variation beurteilen einen Film nach einer dieser Normen. Falls eine Differenz zwischen dem Film und der Norm, an der er angemessen wird, festgelegt wird, kann der Film mittels Variation dieser Norm angepasst werden. Die Elemente, die die Abweichung des Filmes von dieser Norm bedingen, werden variiert. Die Funktion der Variation der Elemente besteht also darin, den Film einer Norm anzupassen“.

³⁴ „Filmfassungen sind Ergebnisse von Variationsprozessen, in denen Filme signifikant variiert werden. Ich verwende das Wort signifikant um die Tatsache zu bezeichnen, dass eine Variation Sinn macht, also nicht auf einem Zufall beruht“.

³⁵ „(1) Der Zweck signifikanter Variation kann darin bestehen, dass einen Film einem anderssprachigen Publikum verständlich zu machen. (...) Der Wert der Verständlichkeit steuert die Filmvariationen diesen Typs.

(2) Der Zweck kann auch darin bestehen, einen Film ideologisch, das heißt politisch, moralisch, religiös oder ästhetisch, zu variieren.

(3) Und gewiss kann der Zweck auch darin bestehen, die ideologische Variation eines Film rückgängig zu machen bzw. Filme von denen es nur noch beschädigte Kopien gibt, zu rekonstruieren“.

Jeżeli cel znaczącej modyfikacji filmu polega na tym, aby udostępnić go publiczności innojęzycznej, to najczęściej stosowanymi metodami jest komentarz, napisy i dubbing. Produkt nazywamy odpowiednio wersją z komentarzem, wersją napisową i wersją dubbingowaną³⁶ (J. Garncarz 1992: 19).

Zauważa on jednak, że czasami rozróżnienie kategorii (1) i (2) nie jest takie jednoznaczne.

Granica między znaczącą modyfikacją, która ma przyczynić się tylko do lepszego rozumienia filmu przez publiczność innojęzyczną a modyfikacją ideologiczną nie zawsze da się łatwo wyznaczyć. Jeżeli translacja miała miejsce w innym kontekście kulturowym, nie zawsze da się rozstrzygnąć, czy służyła ona tylko lepszemu rozumieniu, czy miała cele ideologiczne³⁷ (J. Garncarz 1992: 20).

Teoria J. Garncarza doskonale podsumowuje wcześniejsze badań nad translacją audiowizualną w Niemczech. Jednym z najczęściej poruszanych tematów były zmiany w translacji tekstów filmowych oraz przyczyny tych zmian. O ile wielu wcześniejszych badaczy zajmowało się poszczególnymi filmami, przetłumaczonymi w wybranym okresie i dokonywanymi w nich zmianami, to J. Garncarzowi udało się spojrzeć na świat tłumaczonych filmów całościowo. Teorię J. Garncarza można odnieść do zbioru wszystkich przetłumaczonych dotychczas filmów. Każdy tłumaczony film możemy umieścić na skali czasu, przyjrzeć się jakie zostały dokonane w nim zmiany, a następnie wyciągnąć wnioski, jakie normy obowiązywały w danym społeczeństwie w czasach, w których to tłumaczenie powstało. Jego teoria przypomina nam, że normy się zmieniają. Dla translatorki oznacza, to, że to co dziś uważamy za standard w tłumaczeniu, za 10 lat może nim już nie być.

Kolejny krok w rozwoju niemieckich badań nad translacją audiowizualną należy przypisać Guido Marc Pruy'sowi. W roku 1997 publikuje on książkę zatytułowaną *Die Rhetorik der Filmsynchronisation. Wie ausländische Spielfilme in Deutschland zensiert, verändert und gesehen werden*³⁸. Dwa najistotniejsze rozdziały tej pracy dotyczą (1) systemu dubbingu filmowego (88 strony) oraz (2) historii dubbingu filmowego w Niemczech (36 stron). G. M. Pruy's, analogicznie do innych autorów w tym okresie, podejmuje w swojej pracy próbę zastosowania instrumentów retoryki antycznej do analizy medialnej. We wstępie do rozdziału „System dubbingu filmowego” opisuje zasady tej retoryki następująco: uczyć (docere), wyzwać namiętności

³⁶ „Besteht der Zweck einer signifikanten Filmvariation darin, einen Film einem anderssprachigen Publikum verständlich zu machen, so heißen die heute gebräuchlichsten Verfahren *Kommentierung, Untertitelung und Synchronisation*. Die Resultate heißen entsprechend kommentierte, untertitelte bzw. synchronisierte Fassung (Synchronfassung) “.

³⁷ „Die Grenzlinie zwischen einer signifikanten Variation, die nur ein besseres Verständnis eines Filmes für ein anderssprachiges Publikum erreichen möchte, und einer ideologischen Variation ist jedoch nicht immer leicht zu ziehen. Findet eine Übersetzung in einen anderen kulturellen Kontext statt, so ist nicht immer entscheidbar, ob sie nur einem besseren Verständnis oder aber ideologischen Zielsetzungen dient“.

³⁸ *Retoryka dubbingu filmowego. Jak filmy fabularne w Niemczech były cenzurowane, zmieniane i oglądane*.

(movere) i bawić (delectare)³⁹ (G. M. Pruys 1997: 44). Można powiedzieć, że G. M. Pruys widzi antycznego retora jako jeden z elementów układu, który można by nazwać układem retorycznym. Następnie w układzie tym umieszcza poszczególne elementy przemysłu związanego z dubbingiem filmowym. Tak np. miejsce retora w układzie G. M. Pruysa zajmują dystrybutorzy filmowi, nadawcy telewizyjni i firmy dubbingowe⁴⁰ (G. M. Pruys 1997: 44). Jest to ciekawa koncepcja, a z pewnością pomocna dla uporządkowania i omówienia poszczególnych etapów dubbingu filmowego. Rozdział „Historia dubbingu filmowego” zawiera zwięzły podział chronologiczny historii tłumaczeń filmowych w Niemczech. G. M. Pruys określa w nim punkty zwrotne w historii, które miały wpływ na podejście do tłumaczeń filmowych. W każdym z wyznaczonych przez siebie okresów bardzo trafnie charakteryzuje sposób dokonywania tłumaczeń filmowych. Ta chronologiczna charakterystyka translacji filmowej jest wielkim walorem tej pozycji.

Równolegle swoje badania w zakresie translacji audiowizualnej prowadzi Wolfgang Maier. W roku 1997 opublikował on monografię zatytułowaną *Spielfilmsynchronisation*⁴¹. Znajdziemy w niej wiele wiadomości związanych z dubbingiem filmów fabularnych w Niemczech, jak zapowiada to tytuł, ale też wiele treści wychodzących poza sugerowany tytułem zakres. W wymienionej pracy W. Maier omawia takie zagadnienia, jak: możliwości prezentacji filmów obcojęzycznych, historia dubbingu, synchronizacja, proces technologiczny dubbingu i rola muzyki w dubbingu. Mimo że podjęty przez niego temat nie jest nowy, to omawiane w tej pracy zagadnienia zostają uzupełnione nowymi informacjami. Skupię się jednak tylko na problemach najciekawszych z mojego punktu widzenia. Do takich zaliczyć należy zastosowanie translacji lektorskiej w Niemczech. W. Maier zamieszcza w swojej książce pierwszy dosyć obszerny opis translacji lektorskiej (*das Voice-over-Verfahren*; W. Maier 1997: 35) i określa w ogólnych zarysach sposób jej wykonywania oraz zakres jej zastosowania w Niemczech. Drugi interesujący temat to misja przywrócenia oryginalnych wersji filmów podjęta przez niemiecką telewizję publiczną. Dotyczy to filmów, które były wyświetlane w Niemczech w wersji skróconej oraz z dialogami o zmienionej treści.

1.2.3. Zainteresowanie translatoryczne

O podejściu translatorycznym w badaniach nad translacją audiowizualną w Niemczech możemy zacząć mówić od roku 1994. Ten nowy etap w badaniach nad translacją audiowizualną w Niemczech wyznacza książka Thomasa Herbsta *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien*⁴². W tym okresie translacja audiowizualna jednoznacznie staje się przedmiotem badań translatorycznych. Oznacza to, że

³⁹ „Zu unterrichten (docere), Leidenschaften zu erregen (movere) und zu unterhalten (delectare)”.

⁴⁰ „Filmverleiher, Fernsehsender und Synchronfirmen“.

⁴¹ *Dubbing filmów fabularnych*.

⁴² *Lingwistyczne aspekty dubbingu seriali filmowych*.

translatorycy umieszczają tłumaczenie tekstów filmowych w zbiorze obiektów badań translatorycznych. Świadczy to także o coraz mocniejszej pozycji translatoryki jako nauki, która wypracowuje swoje własne metody i narzędzia. W tym okresie widoczne jest ukonstytuowanie się badań nad translacją audiowizualną pod nazwą *audiovisuelle Übersetzung* (lub *audiovisuelles Übersetzen*). Jest to powiązane z trendem występującym w translatoryce europejskiej, a rozpoczętym przez G.-M. Luykena w roku 1991. W pracy *Overcoming Language Barriers in Television: Dubbing und Subtitling for the European Audience* G.-M. Luyken użył określenia *audiovisuell translation*, które zaczęło być przejmowane przez translatoryków zajmujących się translacją audiowizualną, i w ten sposób spopularyzowane w translatoryce. Na wzór tego angielskiego określenia utworzona została również niemiecka nazwa *audiovisuelle Übersetzung* (lub *audiovisuelles Übersetzen*), która szybko się rozpowszechniła i przyjęła. Od roku 2000 większość badań translatorycznych dotyczących translacji audiowizualnej w Niemczech prowadzonych jest pod tą nazwą. Niemniej zauważyć należy, że obok określenia *audiovisuelle Übersetzung* występuje określenie *mediales Übersetzen*, odnoszące się do tej samej rzeczywistości.

Niewątpliwie bardzo ważną rolę w tym okresie należy przypisać Thomasowi Herbstowi i jego monografii *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien* z roku 1994. Już sam tytuł sugeruje nam, że mamy do czynienia z rozprawą lingwistyczną, co odróżnia to podejście od poprzednich: socjologicznego i medialnego, czyli podejść nielingwistycznych.

T. Herbst jako pierwszy wyraźnie wskazuje na relację dubbingu z lingwistyką. Stara się sprecyzować, w jakim zakresie lingwistyka może uczynić dubbing obiektem swoich badań. Innymi słowy, w pracy tej po raz pierwszy wśród różnych obiektów związanych z filmem zostaje określony zbiór obiektów, które należą do przedmiotu badań lingwistyki.

Pierwsza z wymienianych przez T. Herbstą dziedzin lingwistycznych to (1) translatoryka. W jego pracy czytamy, że:

Dubbing obcojęzycznych seriali telewizyjnych oraz filmów fabularnych z różnych powodów stanowi przedmiot badań lingwistycznych:

1) W przypadku dubbingu mamy do czynienia ze szczególnym przypadkiem tłumaczenia. Niemniej na chwilę obecną brakuje wszechstronnej, ufundowanej lingwistycznie teorii dubbingu, która łączyłaby wiedzę i metody badań translatorycznych ze szczególnymi uwarunkowaniami dubbingu. Stąd celem niniejszej pracy jest próba zarysu podstaw takiej teorii⁴³ (T. Herbst 1994: 1).

⁴³ „Die Synchronisation von fremdsprachlichen Fernsehserien und Spielfilmen stellt aus verschiedenen Gründen einen Gegenstand für eine sprachwissenschaftliche Untersuchung dar: 1) Bei der Synchronisation handelt es sich um einen Spezialfall der Übersetzung. Dennoch fehlt zum augenblicklichen Zeitpunkt eine umfassende, linguistisch fundierte Theorie der Synchronisation, die die Erkenntnisse und Prinzipien der Forschung im Bereich der Übersetzungsbzw. Translationstheorie mit den bei der Synchronisation gegebenen speziellen Bedingungen in Verbindung brächte. Entsprechend besteht ein Ziel dieser Arbeit darin, eine solche Theorie in ihren Grundlagen zu skizzieren“.

Następnie T. Herbst wymienia dwa kolejne zakresy badań lingwistycznych nad dubbingiem. (2) Drugi z nich to badania nad tekstami. Niemiecka telewizja emituje bardzo dużą ilość filmów zagranicznych, dlatego występujące w nich teksty można potraktować jako istotny składnik współczesnego języka niemieckiego, a przynajmniej jako czynnik potencjalnie istotny dla zmian zachodzących w języku. Można bowiem dowieść, że dubbingowe teksty docelowe tłumaczone z angielskiego na niemiecki mają specyficzne cechy. (3) Trzeci z kolei zakres badań to zagadnienia korelacji obrazu i dźwięku, które przede wszystkim dotyczą synchronizacji ruchu ust, ale też np. jakości głosu (T. Herbst 1994: 1).

Podstawowym celem pracy T. Herbst jest stworzenie teorii dubbingu jako teorii translatorycznej. Należy podkreślić, że wszystkie swoje rozważania translatoryczne prowadzi w oparciu o wcześniejsze teorie translatoryczne, przez co w całej swojej pracy odwołuje się do prac innych translatoryków niemieckich.

T. Herbst przytacza podział na tłumaczenie ustne i pisemne, rozróżniane przez K. Reiß i H. Vermeera (1984: 8) na podstawie kryterium korygowalności (*Korrigierbarkeit*). Według tego podziału translację dubbingową należałoby zakwalifikować jako tłumaczenie pisemne. Zauważa ponadto, że żadna dotychczasowa praca nie wymienia jednak tekstów, z którymi mamy do czynienia w dubbingu:

Niemniej zadziwiające jest, że w tym kontekście nie zostaje podjęty temat translacji zapisanego tekstu mówionego na tekst pisany przeznaczony do odczytania⁴⁴ (T. Herbst 1994: 219).

T. Herbst dodaje, że tak scharakteryzowany tekst występuje również w innych typach tłumaczenia:

Dubbing nie jest jedynym przypadkiem, którego to dotyczy: do tej kategorii można zaliczyć tłumaczenie przedstawień teatralnych, ale również pod pewnymi warunkami reklamy telewizyjne⁴⁵ (T. Herbst 1994: 219).

To podobieństwo zostanie wkrótce zauważone też przez kolejnych badaczy i wyróżniane przez T. Herbst typy tłumaczenia takie jak dubbing, tłumaczenie przedstawień teatralnych czy reklam telewizyjnych będą później zaliczone do typów translacji audiowizualnej.

Kolejny krok podjęty w badaniach niemieckich w kierunku opracowywania lingwistycznej teorii dubbingu to próba określenia uwarunkowań ekwiwalencji w przypadku dubbingu. Ważnym określeniem w tym kontekście jest wyraz *Synchronität* (synchronizacja), czyli czasowa zgodność elementów językowych (dźwięków, słów lub zdań) z obrazem filmowym (T. Herbst 1994: 221).

Dubbing jest szczególnym przypadkiem tłumaczenia w tym sensie, że udane tłumaczenie musi sprostać nie tylko wymogom ekwiwalencji tłumaczeniowej.

⁴⁴ „Dennoch muss verwundern, dass der Fall der Translation eines schriftlich fixierten gesprochenen Textes in einen schriftlich fixierten zu sprechenden Text in diesem Zusammenhang nicht weiter thematisiert wird“.

⁴⁵ „Synchronisation ist nicht der einzige Fall, für den das zutrifft: Dramenübersetzungen, aber auch unter bestimmten Bedingungen Werbespots fallen ebenfalls unter dieser Kategorie“.

O wiele bardziej musi spełniać wymóg synchronizacji w tym sensie, że tekst tłumaczenia musi odpowiadać obrazowi filmowemu. Dotyczy to nie tylko synchronizacji ruchu ust, ale w szczególności elementów pozajęzykowych tekstu⁴⁶ (T. Herbst 1994: 221).

T. Herbst po prześledzeniu rozumienia określenia ekwiwalencja przez różnych translatoryków dochodzi do wniosku, że ekwiwalencja może być różnie rozumiana, a poza tym nie musi być celem każdego tłumaczenia. Rozwiązanie kwestii ekwiwalencji w odniesieniu do dubbingu T. Herbst (1994: 225) widzi w wyróżnieniu 3. poziomów ekwiwalencji: (1) ekwiwalencja na poziomie sensu tekstu, (2) ekwiwalencja na poziomie synchronizacji i (3) ekwiwalencja na poziomie funkcji tekstu, przy czym jako tekst rozumiany jest synchronizowany film jako całość⁴⁷. Według T. Herbst

Ekwiwalencja na poziomie sensu tekstu polega na uchwyceniu wszystkich elementów znaczących tekstu. Wyrażenie „sens tekstu” powinno wyrażać: 1) że tekst jest całością, którą ekwiwalencja musi uwzględniać w pierwszej kolejności, przy czym tekst może odnosić się zarówno do całego filmu, jak też do pojedynczych zamkniętych scen w filmie i 2) że znaczenie, o które chodzi w tłumaczeniu, jest znaczeniem konkretnego tekstu w konkretnym akcie mowy, który jest osadzony w określonej sytuacji⁴⁸ (T. Herbst 1994: 226).

Jeżeli chodzi natomiast o drugi z wyróżnianych przez niego typów ekwiwalencji, to pisze w tej sprawie następująco:

Ekwiwalencja na poziomie synchronizacji odnosi się do wszystkich zjawisk, które wynikają z tego, że w przypadku dubbingu ze względu na kolejność sekwencji filmowych mamy do czynienia z ramami, których nie możemy zmienić i które wymuszają czasową zgodność tekstu wyjściowego i docelowego. Dotyczy to przede wszystkim wszystkich form synchronizacji ruchu ust, ale również zgodności sylab akcentowanych z gestami⁴⁹ (T. Herbst 1994: 232).

⁴⁶ „Synchronisation stellt insofern einen Sonderfall der Übersetzung dar, als eine geglückte Übersetzung nicht allein den Bedingungen der übersetzerischen Äquivalenz genügen muss. Vielmehr muss sie darüber hinaus den der Synchronität in der Weise entsprechen, das der Übersetzungstext auch dem im Film gezeigten Bild entspricht. Das gilt nicht nur für Faktoren, wie Lippsynchronität, sondern insbesondere auch für exophorische Elemente des Textes“.

⁴⁷ „1. eine Äquivalenzebene des Textsinns, 2. eine Äquivalenzebene der Synchronität, 3. eine Äquivalenzebene der Textfunktion, wobei als Text der synchronisierte Film als Ganzes angesehen wird“.

⁴⁸ „Mit der Äquivalenzebene des Textsinns sollen alle bedeutungstragenden Elemente eines Textes erfasst werden. Durch den Terminus Textsinn soll zum Ausdruck gebracht werden, 1. dass der Text die Einheit ist, an der sich Äquivalenz primär orientieren soll, wobei Text sich sowohl auf den gesamten Film als auch auf einzelne abgeschlossene Szenen innerhalb eines Films beziehen kann und 2. dass die Bedeutung, um die es bei der Übersetzung geht, die Bedeutung eines Textes in einem konkreten Sprechakt ist, der in eine bestimmte Situation eingebettet ist“.

⁴⁹ „Die Äquivalenzebene der Synchronität bezieht sich auf alle Erscheinungen, die sich daraus ergeben, dass bei der Synchronisation durch die filmische Vorgabe ein nicht zu verändernder

Trzeci typ ekwiwalencji – ekwiwalencję na poziomie funkcji tekstu – T. Herbst rozpatruje w oparciu o Bühlerowskie funkcje języka, przeniesione do translatoryki przez K. Reiß w jej typologii tekstów (K. Reiß 1971, K. Reiß/H. J. Vermeer 1984). T. Herbst dochodzi do wniosku, że

W przypadku dubbingu ekwiwalencja na poziomie funkcji tekstu w zasadzie nie jest możliwa w tym sensie, że tekst docelowy posiada tylko i wyłącznie funkcje tekstu wyjściowego w jego kulturze wyjściowej. W związku z tym ekwiwalencja na poziomie funkcji tekstu powinna polegać na tym, że tekst powinien być odbierany jak oryginał, oraz że tekst docelowy powinien charakteryzować się tymi funkcjami, które w tekście wyjściowym są dominujące⁵⁰ (T. Herbst 1994: 237).

Podkreślić należy, że według T. Herbsty wymogiem specyficznym dla dubbingowego tekstu docelowego jest ekwiwalencja na poziomie synchronizacji, co szczegółowo zostanie omówione w rozdziale dotyczącym translacji dubbingowej.

T. Herbst zatrzymuje się również nad kwestią adaptacji (*Bearbeitung*) i jej odróżnienia od tłumaczenia. Stwierdza, że ekwiwalencja nie zawsze jest (a przynajmniej dotychczas nie była) celem dubbingu. Przytacza on przykład z lat 70., kiedy publiczna telewizja niemiecka wyświetlała szereg seriali jak np. *Die Zwei*⁵¹, które bardzo różniły się od oryginału. T. Herbst uważa, że jeżeli odstępstwa od oryginału nie są spowodowane różnicami kulturowymi czy językowymi, to w takim przypadku nie możemy mówić o tłumaczeniu, a jedynie o adaptacji (1994: 238).

Podsumowaniem rozważań translatorycznych T. Herbsty o poziomach ekwiwalencji i ich hierarchizacji w translacji dubbingowej jest stworzona przez niego całościowa strategia tłumaczeniowa dla dubbingu. Opracowuje ją pod kątem praktycznego zastosowania w translacji dubbingowej i nazywa ją pragmatyczną strategią tłumaczeniową (*pragmatische Übersetzungstheorie*) (T. Herbst 1994: 348). Ze względu na wnikliwość jego analiz translatorycznych T. Herbst jest autorem, na którego pracę powołują się wszyscy późniejsi translatorycy omawiający zagadnienia dubbingu i translacji dubbingowej. Natomiast zaprezentowana przez niego strategia tłumaczeniowa dla dubbingu, jest gotowym wzorem, z którym powinien zapoznać się każdy podejmujący się translacji dubbingowej.

Rahmen gegeben ist, der eine zeitliche Übereinstimmung von Ausgangs- und Zieltext erforderlich macht. Das gilt natürlich primär für alle Formen der Lippensynchronität: - quantitative Lippensynchronität, - qualitative Lippensynchronität, - Lippensynchronität in bezug auf Sprechtempo, - Lippensynchronität in bezug auf Artikulationsdeutlichkeit. Ein weiterer Faktor (...) ist Nucleussynchronität, also die Synchronisation von betonten Silben mit Gesten“⁴⁹ (T. Herbst 1994: 232)“.

⁵⁰ „Bei der Synchronisation ist Äquivalenz der Textfunktion also nicht prinzipiell in dem Sinne möglich, dass der Zieltext genau die und nur die Funktionen des Ausgangstextes in der Ausgangskultur besitzt. Äquivalenz der Textfunktion soll im folgenden beinhalten, - dass der Text wie ein Original rezipiert wird, - dass der Zieltext dabei die dominierende Funktionen des Ausgangstextes ebenfalls aufweist“.

⁵¹ Zmiany w translacji dubbingowym serialu „Die Zwei” są tematem książki G. T. - Ziegert (1978) omawianej w niniejszej pracy.

Następna monografia poświęcona translacji audiowizualnej, która ukazała się w 1994, czyli w tym samym roku co praca T. Herbsta, to dysertacja Gerharda Piska *Die große Illusion: Probleme und Möglichkeiten der Filmsynchronisation. Dargestellt an Wody Allens Anne Hall, Manhattan und Hannah and her Sisters*⁵². Obie monografie T. Herbsta i G. Piska powstawały równocześnie, stąd żaden z nich nie odwołuje się do pracy drugiego. Natomiast G. Piskowi znany jest wcześniejszy artykuł T. Herbsta z 1987⁵³ roku, do którego odwołuje się w rozdziale poświęconemu zagadnieniu hierarchii różnych rodzajów synchronizacji. Podobnie jak T. Herbsta, także G. Piska interesowało zagadnienie synchronizacji ruchu ust i jej rola w translacji dubbingowej. Jedną z analiz dotyczy tego właśnie zagadnienia. Wyniki jego badań okazały się zaskakujące. Zdaniem G. Piska uwarunkowania audiowizualne wpływają na niemieckojęzyczne dubbingowe teksty docelowe tylko w niewielkim zakresie. W szczególności przeceniany jest nakaz synchronizacji ruchu ust (G. Pisek 1994: 5). Inne zagadnienie, któremu poświęca w swojej pracy wiele miejsca, to aspekty kulturowe przy tłumaczeniu na język niemiecki (G. Pisek 1994: 6).

Pierwsza dekada XX. w. przynosi dalszy rozwój badań nad translacją audiowizualną. Kolejny krok w rozwoju niemieckich translatorycznie ukierunkowanych badań nad translacją audiowizualną stanowi praca zbiorowa pod redakcją Rainera Kohlmayera i Wolfganga Pöckla zatytułowana *Literarisches und mediales Übersetzen*⁵⁴. W zbiorze tym znajduje się 39. stronicowy artykuł Sylvii Reinart pod tytułem *Zu Theorie und Praxis von Untertitelung und Synchronisation*⁵⁵. Na wstępie swojego artykułu S. Reinart podkreśla, że podejmuje ten temat w związku ze zmieniającym się zawodem tłumacza, przed którym pojawiają się współcześnie nowe wyzwania, takie jak dubbing i adaptacja napisów. Co więcej, są to zadania, do których dydaktyka akademicka w Niemczech tłumaczy nie przygotowuje. S. Reinart słusznie podkreśla, że w kraju tradycyjnie dubbingującym pojawia się coraz więcej napisów. Posługuje się nimi coraz szerzej telewizja niemiecka, ale też są coraz popularniejsze w kinie, zwłaszcza w przypadku filmów artystycznych. S. Reinart do określenia rzeczywistości, którą zajmuje się w tym artykule wykorzystuje nazwę *Medienübersetzung* (tłumaczenie mediów). Choć nie wyjaśnia, jak tę nazwę rozumie, to z podrozdziału *Linguistische Aspekte der Medienübersetzung* wynika, że pod nazwą tą kryje się translacja dubbingowa i napisowa. S. Reinart próbuje zdefiniować oba te rodzaje translacji. Dokonuje ich porównania oraz omawia wybrane aspekty obu tych typów translacji w Niemczech.

Kolejną niemiecką monografią poświęconą translatorycznym rozważaniom nad translacją audiowizualną jest książka Christophera Kurza *Filmsynchronisation aus übersetzungswissenschaftlicher Sicht. Eine kontrastive Synchronisationsanalyse des*

⁵² *Wielkie złudzenie: Problemy i możliwości dubbingu filmowego. Na przykładzie filmów Wody Allena Anne Hall, Manhattan und Hannah and her Sisters.*

⁵³ Götz, D., Herbst T. (1987).

⁵⁴ *Tłumaczenie literackie i medialne.*

⁵⁵ *O teorii i praktyce tłumaczenia napisowego i dubbingowego.*

Kinofilms „*Lock and Two Smoking Barells*”⁵⁶, opublikowana w roku 2006. Już w tytule autor zaznacza, że omawia wybrane przez siebie zagadnienie z punktu widzenia translatoryki. Ch. Kurz zwraca uwagę na specyfikę tekstów w filmie fabularnym. Podkreśla, że teksty występujące w filmie fabularnym są tekstami, które mają naśladować teksty mówione. Zaznacza także, że są to teksty, które tylko „symulują” teksty mówione. Co prawda nie pisze wprost, że są to teksty sztuczne, ale na podstawie jego rozważań taką konkluzję można sformułować.

Szczególną uwagę Ch. Kurz zwraca na omówienie zagadnienia błędu w translacji dubbingowej. Jest to bardzo istotne, gdyż inni autorzy chętnie omawiają błędy w wybranych przez siebie filmach, ale nie precyzują, na jakiej podstawie te błędy stwierdzają. Ch. Kurz próbuje odpowiedzieć na pytanie: „Jak bliski oryginałowi musi być zdubbingowany film i jak daleko można odejść od oryginału?”⁵⁷:

Należy sobie uświadomić, że filmy nie są produkowane same dla siebie. Każdy film posiada cel, czyli skopos. Film dokumentalny ma przekazywać wiedzę i informować, film przyrodniczy ma przybliżyć widzowi obce kraje z ich florą i fauną. Jestem zdania, że film fabularny – jakiego gatunku by nie był: miłosny, film akcji, dramat, horror, komedia czy thriller – jest produkowany, aby możliwie dobrze zabawić publiczność i przenieść ją na około 2 godziny w iluzję innego świata. Zatem dubbing musi zagwarantować, aby wersja filmu fabularnego w języku docelowym bawiła widzów tak samo, jak czyni to wersja oryginalna. Dopiero wtedy film w kulturze docelowej spełnia swój cel, który miał w kulturze wyjściowej⁵⁸ (Ch. Kurz: 2006: 7).

W tym okresie, w roku 2009, ukazuje się książka autorstwa Sabiny Pahlke zatytułowana *Handbuch Synchronisation. Von der Übersetzung zum fertigen Film*⁵⁹. Opowiada o zawodach związanych z dubbingiem, w najszerszym zakresie opisuje pracę reżysera i tłumacza dubbingowego, często występujących w jednej osobie. Autorka chce pokazać, na czym polegają zadania konkretnych profesjonalistów i z jakimi trudnościami się oni spotykają. Opisuje doświadczenie zawodowe na podstawie ich wy-

⁵⁶ *Dubbing filmowy z punktu widzenia translatoryki. Kontrastywna analiza filmu kinowego „Lock and Two Smoking Barells”.*

⁵⁷ „Wie nahe an der Originalfassung muss eine Synchronisation sein, und wie weit darf sie sich von ihr entfernen?”

⁵⁸ „Man muss sich vergegenwärtigen, dass Filme nicht per se produziert werden. Ein Film besitzt immer ein Ziel, einen Skopos. Ein Dokumentarfilm soll Wissen vermitteln und informieren, ein Naturfilm soll dem Zuschauer fremde Länder mit ihrer Flora und Fauna näher bringen. Ich bin der Meinung, dass ein Spielfilm – welchen Genres auch immer: Liebesfilm, Actionfilm, Drama, Horrorfilm, Komödie, Thriller – mit dem Ziel produziert wird, das Publikum möglichst gut zu unterhalten und ca. zwei Stunden in die Illusion einer anderen Welt zu entführen. Folglich muss die Synchronisation gewährleisten, dass die Zuschauer in der zielsprachlichen Fassung eines Spielfilms ebenso unterhalten werden wie die Zuschauer in der Originalfassung. Erst dann erfüllt der Film in der Zielkultur seinen Zweck, den er auch in der Ausgangskultur erfüllt”.

⁵⁹ *Wstęp do dubbingu. Od tłumaczenia do gotowego filmu.*

powiedzi o swojej pracy. Za walor tej pracy należy uznać opis warunków wykonywania translacji dubbingowej w zależności od rynkowej wartości dubbingowanego filmu.

Szczególnie intensywne rozważania nad translacją audiowizualną w Niemczech podejmuje Heike Elisabeth Jüngst. Podkreślić należy, że H. E. Jüngst jest obecnie jednym z czołowych badaczy translacji audiowizualnej w Niemczech. Prowadzi ona również seminaria z translacji audiowizualnej na Fachhochschule Würzburg-Schweinfurth. Jej książkę *Audiovisuelles Übersetzen. Ein Lehr- und Arbeitsbuch*⁶⁰, która ukazała się w 2010 roku, uznać wypada za pierwszy niemiecki podręcznik do dydaktyki translacji audiowizualnej. Autorka przedstawia w niej zestawienie typów translacji, które zalicza do translacji audiowizualnej. W swojej pracy wymienia następujące typy: translacja napisowa interlingwalna (*interlinguale Untertitelung*), translacja dubbingowa (*Synchronisation*), translacja lektorska (*Voice-Over*), audiodeskrypcja (*Hörfilme*), translacja napisowa dla niesłyszących (*Untertitelung für Hörgeschädigte = SDH-Untertitel*), tłumaczenie na język migowy (*Verdolmetschung für Hörgeschädigte*), translacja napisowa na żywo (*Live-Untertitelung*), nadpisy operowe (*Überitel in Oper*), musicale (*Musicals und Songs*), napisy karaoke (*Karaoke-Untertitel*), tłumaczenie symultaniczne filmu (*Filmdolmetschen*). H. E. Jüngst omawia, na czym polegają poszczególne typy translacji, próbuje zdefiniować każdy z nich oraz przedstawia krótką historię wykonywania poszczególnych typów translacji. Zwraca też uwagę na zbiór odbiorców poszczególnych typów tłumaczeń. Dalszą część każdego rozdziału stanowią propozycje ćwiczeń.

Temat tłumaczenia symultanicznego filmów H. E. Jüngst, któremu poświęca jeden rozdział w monografii *Audiovisuelles Übersetzen*, kontynuuje w artykule *Filmdolmetschen. Der Filmdolmetscher und seine Rollen*⁶¹ (H. E. Jüngst 2011). Co ciekawe, translacja symultaniczna filmu jest obecnie w Niemczech stosowana jako metoda tłumaczenia filmów na festiwalach.

Nazwa „symultaniczne tłumaczenie filmowe” oznacza, że film tłumaczony jest na żywo, symultanicznie i interlingwalnie podczas projekcji filmowej⁶² (H. E. Jüngst 2010: 176).

We wstępie do artykułu H. E. Jüngst odróżnia translację symultaniczną filmu od translacji lektorskiej na żywo i klasycznej translacji lektorskiej, co według niej, jest w Niemczech często myłone.

Powszechnie stosowaną metodą translacji filmowej jest translacja lektorska na żywo. W przypadku translacji lektorskiej na żywo dysponujemy przetłumaczonym tekstem w języku docelowym, który jest odczytywany na żywo równolegle do filmu. (...) Często dochodzi też do mylenia z klasyczną translacją lektorską,

⁶⁰ *Thumaczenie audiowizualne. Podręcznik z ćwiczeniami.*

⁶¹ *Symultaniczne tłumaczenie filmów. Tłumacz filmowy i jego rola.*

⁶² „Unter „Filmdolmetschen” versteht man im Regelfall, dass ein Film während der Aufführung live simultan und interlingual gedolmetscht wird“.

która nie jest na żywo. Mamy tam [w translacji lektorskiej – dop. E.P.] do czynienia z przetłumaczonym tekstem, który jest odczytywany i nagrywany w studio i później już zawsze emitowany łącznie z filmem⁶³ (H. E. Jüngst 2010: 177).

W dalszej części artykułu szczegółowo charakteryzuje tłumaczenie symultaniczne filmów i omawia praktyczne aspekty wykonywania tego rodzaju tłumaczenia. Prezentuje w nim też swoje rozważania o tłumaczu symultanicznym filmów jako elemencie procesu artystycznego oraz próbuje określić jego miejsce w sytuacji społecznej, jaką jest projekcja filmu na festiwalu. W translatoryce niemieckiej jest to pierwsza tak wyczerpująca rozprawa na temat tłumaczenia symultanicznego filmów.

Nowym zagadnieniem badawczym, jakiemu E. H. Jüngst poświęca swoje badania, jest tłumaczenie komiksów informacyjnych. W 2010 opublikowała ona książkę poświęconą temu tematowi, zatytułowaną *Information Comics: Knowledge Transfer in a Popular Format*. Praca ta zawiera przegląd standardowych struktur, projektów eksperymentalnych i powszechnych trendów w komiksach informacyjnych. Ponadto przedstawia ona wyniki analiz komiksów pod względem ich gatunku i struktury narracyjnej. Rozdziały wprowadzające omawiają projektowanie obrazkowe, tekst werbalny w komiksach i relacje między słowem a obrazem.

Zagadnienia translacji audiowizualnej poruszane są także w dwóch innych książkach. Są to dwie prace zbiorowe byłych studentek Profesor H. E. Jüngst. Obie książki ukazały się pod redakcją Petera A. Schmitta. Autorkami pierwszej pozycji, zatytułowanej *Audiovisuelle Übersetzung*⁶⁴ są Silke Nagel, Susanne Hezel, Katharina Hinderer i Katrin Pieper. Praca ta została wydana w 2009 roku. Wszystkie z czterech prac składających się na tę publikację, poświęcone są translacji napisowej, w tym translacji napisowej dla niesłyszących. Druga książka nosi tytuł *Filmübersetzung* (2012); jej autorkami są Anne Panier, Kathleen Brons, Annika Wisniewski i Marleen Weißbach. Tematyka zebranych w nich prac dotyczy dubbingu, translacji napisowej oraz audio-deskrypcji. W poniższym omówieniu skupię się wyłącznie na drugiej z wymienionych prac zbiorowych, ze względu na bardziej różnorodną tematykę zebranych w niej opracowań.

Część pierwsza autorstwa A. Panier zatytułowana *Übersetzungsschwierigkeiten und -Probleme bei der Untertitelung der Textsorte Dokumentarfilm*⁶⁵ dotyczy tłumaczenia napisowego. Tłumaczenie napisowe w Niemczech jest mało popularną metodą tłumaczenia tekstów w filmie, a jeszcze rzadsze jest tłumaczenie napisowe w filmie dokumentalnym. Można powiedzieć, że takie tłumaczenie występuje w Niemczech (tak samo jak w Polsce) prawie wyłącznie na festiwalach filmowych. Dlatego,

⁶³ „Ein gerade gängiges Verfahren der Filmtranslation ist das Einsprechen (auch als live Voice-over bezeichnet). Beim Einsprechen liegt ein übersetzter Text in der Zielsprache vor und wird live parallel zum Film vorgelesen. Oft ergeben sich aber auch Verwechslungen mit dem klassischen Voice-over-Verfahren, das nicht live ist. Vielmehr liegt dort ein übersetzter Text vor, der im Studio vorgelesen und aufgenommen wird und dann immer wieder mit dem Film gesendet wird“.

⁶⁴ *Tłumaczenie audiowizualne*.

⁶⁵ *Trudności i zagadnienia translacyjne tłumaczenia napisowego filmu dokumentalnego jako gatunku tekstowego*.

w stosunku do dubbingu, tłumaczenie napisowe stało się obiektem badań translatoryki niemieckiej dużo później. Natomiast do tej pory żadna monografia niemieckojęzyczna (ani polskojęzyczna) nie poruszała tematyki tłumaczenia napisowego w filmie dokumentalnym. A. Panier wykorzystała ten wyraźny deficyt badawczy i trafnie podjęła temat tłumaczenia napisowego w filmie dokumentalnym.

A. Panier odnosi się do bardzo licznych publikacji dotyczących omawianego przez nią zagadnienia, co pokazuje, że zapoznała się ona z najnowszym stanem badań nad translacją napisową oraz nad filmem dokumentalnym nie tylko w Niemczech, ale i na świecie. W części pierwszej porusza ona tradycyjny już zakres zagadnień omawianych w pracach o tłumaczeniu audiowizualnym, takich jak: tekst audiowizualny czy perspektywa semiotyczna w tłumaczeniu audiowizualnym. W części drugiej przedstawia wyniki własnych badań. Pewnym niedociągnięciem publikacji jest nie od końca przemyślane stosowanie terminologii. Wprowadzane przez A. Panier nazwy dla określanej nimi rzeczywistość funkcjonują tylko w ramach poszczególnych rozdziałów, a następnie stają się jakby nieprzydatne w dalszych rozważaniach lub zamieniane następnymi stosowanymi przez kolejnych autorów. Np. na samym początku autorka pisze, że tłumacz napisowy ma do czynienia ze specjalnym rodzajem tekstu, który określa „tekstem audiowizualnym”. Nazwa ta ma określać po prostu film. Jednak określenia „tekst audiowizualny” nie używa już dalej, lecz pisze cały czas po prostu o filmach dokumentalnych, a nie o „audiowizualnych tekstach dokumentalnych”. Można się tylko domyślać, że pisanie o filmie jako „tekście audiowizualnym” przeszkodziłoby jej w dalszych rozważaniach. Na przykład wyróżniając rodzaje tekstów w filmie dokumentalnym, musiałaby wyróżniać „rodzaje tekstów w audiowizualnym tekście dokumentalnym”. Zatem dla bezpieczeństwa posługuje się nazwą film. Sam ten przykład powinien skłaniać do refleksji nad tym, czy rzeczywiście można film określać „tekstem audiowizualnym”. Należy dodać, że rozumienie filmu jako „tekstu audiowizualnego” jest obecnie powszechne w translatoryce niemieckiej (ale też polskiej), co moim zdaniem jest podejściem błędnym.

Części druga i trzecia książki poświęcone są dubbingowi. Tłumaczenie dubbingowe jako temat badań translatorycznych doczekała się w Niemczech już kilkunastu publikacji książkowych – zapewne dlatego, że w Niemczech dubbing jest powszechną formą opracowań filmów obcojęzycznych, stąd też zagadnienie tłumaczenia dubbingowego jako pierwsze stało się przedmiotem refleksji translatorycznej.

Część druga książki, pt. *Dialekt als Synchronisationsproblem*⁶⁶, autorstwa Kathlen Brons dotyczy dubbingowania filmów, w których postaci posługują się dialektem. Dialekt jako zagadnienie dubbingu K. Brons omawia na przykładzie francuskiego filmu fabularnego *Bienvenue chez les Ch'tis*. Według niej tłumacz tekstów w tym filmie zastosował bardzo udane rozwiązania translatorskie w stosunku do dubbingowania tekstów dialektalnych. K. Brons przytacza odpowiednie przykłady, a na ich podstawie omawia możliwości dubbingowania dialektu.

Na samym początku swojego wywodu K. Brons określa, z jakim rodzajem tekstu ma do czynienia tłumacz audiowizualny. Odwołując się do K. Reiß, kwalifikuje

⁶⁶ *Dialekt jako zagadnienie translacji dubbingowej.*

teksty występujące w filmie jako teksty multimedialne. Godny zauważenia jest fakt, iż wbrew panującemu w translatoryce niemieckiej trendom K. Brons odróżnia teksty w filmie od samego filmu. Tekstem multimedialnym określa teksty w filmie (*Textvorlagen für Film*) (s. 161), a nie sam film. Następnie przechodzi do omówienia istoty i zasad dubbingu. Czyni to głównie w oparciu o monografię T. Herbsta. Dzięki przejrzystości konstrukcji pracy, jasnej koncepcji oraz koncentracji na głównym wątku, pracę K. Brons należy ocenić jako wyjątkowo pożyteczną dla badaczy zainteresowanych dubbingiem.

Część trzecia pracy *Filmübersetzung*, autorstwa Anniki Wisniewski, zatytułowana *Synchronisation und Zensur in der BRD zwischen 1950 und 1960*⁶⁷, podejmuje zagadnienie dubbingu jako metody translacji, idealnej do opracowań filmów cenzurowanych. Celem tej pracy jest ukazanie, jak, kiedy, przez kogo i dla kogo filmy w RFN były cenzurowane. Badana dekada jest interesująca z dwóch powodów: to w tym okresie dubbing konstituuje się jako wiodąca forma opracowań filmów w RFN, a translacja tekstów filmowych podlega surowej cenzurze. Temat cenzury w dubbingowanych filmach w Niemczech był jednym z pierwszych tematów omawianych przez translatoryków niemieckich już w latach 60. XX wieku. Do dnia dzisiejszego był poruszany wielokrotnie i dla osób śledzących zagadnienie tłumaczenia filmowego w Niemczech jest już dobrze znany. Niemniej wartość tej pracy polega na doborze filmów: „Casablanka” oraz „Notorious”, które stały się już klasykami filmów cenzurowanych w Niemczech i są bardzo często przytaczane w związku z tematem niemieckiej cenzury (zob. R. Steinkopp 1987: 78⁶⁸, G.-M. Pruys 1997: 7⁶⁹). Jednak w żadnej z wcześniejszych książek filmy te nie zostały omówione tak starannie pod kątem zabiegów cenzorskich, jak czyni to w swojej pracy A. Wisniewski. Praca ta bardzo dobrze pokazuje zakres cenzury oraz sposób jej dokonywania w tekście filmowym.

Część czwarta, autorstwa Marleeny Weißbach, nosi tytuł *Audiodeskription und Hörfilme*⁷⁰. Na początku autorka wprowadza czytelnika w temat tłumaczenia filmowego dla osób niewidomych. Wyjaśnia, że audiodeskrypcja i filmy z audiodeskrypcją w zasadzie są sporządzane dla każdego języka osobno. Nawet Stany Zjednoczone i Wielka Brytania nie przejmują nawzajem swoich wersji, lecz sporządzają oddzielne audiodeskrypcje. Jednak istnieje też możliwość przetłumaczenia już istniejącej audiodeskrypcji do danego filmu (tekstu opisującego wyrażenia wizualne) na inny język, choć M. Weißbach zaznacza, iż nie jest to praktyka częsta, choć ma wiele zalet (między innymi mniejszy nakład pracy). To właśnie przypadkiem tłumaczenia tekstu audiodeskrypcji na inny język M. Weißbach zajmuje się w swojej pracy. Przeprowadza ona analizę kontrastową audiodeskrypcji niemieckiej i angielskiej do filmu *Brokeback Mountain*.

⁶⁷ *Dubbing i cenzura w RFN w latach 1950 – 1960*.

⁶⁸ STEINKOPP, R. (1987), *Synchronisation in Hamburg*. Baden-Baden. Hamburg.

⁶⁹ PRUYS, M. G. (1997), *Die Rhetorik der Filmsynchronisation*. Tübingen.

⁷⁰ *Audiodeskrypcja i audiofilm*.

Swój wkład do badań nad translacją audiowizualną w Niemczech wnosi Kerstin Blum, autorka książki *Die Fabrik des Universums: Übersetzungsfehler bei der deutschen Synchronisation amerikanischer TV-Serien am Beispiel der Simpsons*⁷¹ opublikowanej w roku 2010. K. Blum tematem swojej publikacji uczyniła błąd w dubbingu, jego klasyfikację oraz jego przyczyny. K. Blum rozpoczyna od wyjaśnienia, jak rozumie określenia komunikat, „tekst” i „obraz”.

W terminologii tej pracy dialogi z „Simpsonów” określane są jako „tekst”. Przy czym dialogi oryginalne stanowią tekst w języku wyjściowym, a dubbing tekst w języku docelowym. (...) Przy tym jeden odcinek stanowi powiązany ze sobą „tekst całościowy (...), Serial telewizyjny nie składa się oczywiście tylko z dialogów. Dochodzą do tego informacje, które są przekazywane za pomocą obrazów, jak również inskrypcji (szylidy itp.), których treść jest istotna dla odcinka. W ten sposób każdy odcinek Simpsonów można traktować jako „komunikat”, w znaczeniu wprowadzonym przez Kirsten Adamzik⁷² (K. Blum 2010: 11).

Rozumienie określeń komunikat i tekst K. Bluma przejmuję za K. Adamzik, która traktuje je następująco:

Jako pojęcie nadrzędne dla zbioru sygnałów występujących w interakcji komunikacyjnej (definicja 8) zaproponowałam stosowanie określenia komunikat. Komunikaty z kolei możemy podzielić na monomedialne i multimedialne. Monomedialnie językowy nazywa się tekstem, a przy multimedialnych jedynie część językową możemy nazwać tekstem⁷³ (K. Adamzik 2004: 12).

W części empirycznej swojej pracy K. Blum przedstawiła wyniki analizy 6 sezonów serialu *Simpsons* (polski tytuł *Simsonowie*), tłumaczonych przez dwóch tłumaczy: sezony 1-3 tłumaczył Sigfried Rabe, a sezony 4-6 Ivar Combrick. Ciekawe jest to, że analizując błędy K. Blum wiąże konkretny tekst tłumaczenia z jego tłumaczem i omawia później błędy konkretnej osoby. Na podstawie przeprowadzonej w ten sposób analizy można wychwycić „deficyty” konkretnego tłumacza. Charakterystyki tłumaczy dopełniają informacje o sposobie ich pracy pochodzące z wywiadów lub autorskich wypowiedzi na temat swoich tłumaczeń publikowanych na forach internetowych. Tłumacze filmowi stają się uczestnikami takich forów, żeby między innymi

⁷¹ *Fabryka wszechświata. Błędy tłumaczeniowe w niemieckim dubbingu amerykańskich seriali telewizyjnych na przykładzie Simpsonów.*

⁷² „In der Terminologie dieser Arbeit werden die Dialoge der Simpsons als „Text“ bezeichnet. Dabei stellen die Originaldialoge den Text der Ausgangssprache (AS) und die Synchronisation den Text der Zielsprache (ZS) dar. (...) Dabei stellt eine Folge einen zusammenhängenden „Gesamttext“ dar. (...), „Eine Fernsehserie besteht jedoch natürlich aus mehr als nur Dialogen. Es kommen die Informationen dazu, die durch die Bilder geliefert werden, und auch Beschriftungen (Schilder etc.), die innerhalb der Folgen eine Rolle spielen. So ist eine Simpsons-Folge eigentlich als „Kommunikat“ zu sehen, ein von Kirsten Adamzik eingeführter Begriff“.

⁷³ „Als Oberbegriff für „die Gesamtmenge der in einer kommunikativen Interaktion auftretenden Signale“ (Definition 8) habe ich [...] vorgeschlagen, den Ausdruck *Kommunikat* zu benutzen. Unterscheiden kann man danach Kommunikate in mono- vs. multimediale. Monomedial sprachliche heißen Text, und bei den multimedialen wird nur der sprachliche Teil als Text bezeichnet“.

odpowiadać na zarzuty widzów o popełnionych błędach. Jeden z cytowanych przez K. Blum dialogistów, Matthias von Stegman, odpowiada na jeden z tego typu zarzutów następująco: *Wszyscy popełniamy błędy, tyle, że Wasze nie lecą w telewizji*⁷⁴ (K. Blum 2010: 160).

Odpowiedź ta zwraca uwagę na fakt, że rozpoznawalność błędów w tłumaczonym filmie jest dużo większa niż w jakimkolwiek innym tłumaczonym utworze, ponieważ zbiór odbiorców finalnych (widzów filmowych) jest dużo większy niż w przypadku innych tłumaczonych utworów.

1.3. Podsumowanie

Podsumowując uwagi na temat stanu polskich i niemieckich badań nad translacją audiowizualną, należy stwierdzić, że badania te obecnie, czyli w drugim dziesięcioleciu XXI wieku, są prowadzone coraz intensywniej.

Jeżeli chodzi o polskie badania nad translacją audiowizualną, to zakres prowadzonych badań jest coraz szerszy, niemniej nie można tych badań ocenić jako zadawalające. Najszerzej prowadzone są badania deskryptywno-eksplikatywne. Natomiast w bardzo małym zakresie, bądź wrywkowo, prezentowane są wyniki badań diachronicznych. Brakuje zarówno historycznych analiz translacji audiowizualnej, jak i badań dotyczących genezy poszczególnych typów translacji audiowizualnej. Skromnie prezentują się również badania konfrontatywne i aplikatywne.

Ta sytuacja w Polsce wyraźnie się poprawia. Można zaobserwować coraz większe zainteresowanie translacją audiowizualną. Świadczy o tym zarówno ilość konferencji poświęconych wyłącznie translacji audiowizualnej, jak i ilość referatów wygłoszanych na ten temat w ramach innych konferencji lingwistycznych. W Polsce odbyły się do tej pory trzy konferencje dedykowane translacji audiowizualnej: Intermedia 2007 w Łodzi „Łodz conference on interpreting and audiovisuall translation, „Przekład audiowizualny bez barier” w Warszawie w 2008 oraz „Point of view” 2011 w Krakowie. Referaty konferencji łódzkiej możemy znaleźć w publikacji pokonferencyjnej *Perspectives on Audiovisual Translation*. Obecnie trwają też prace nad przygotowaniem publikacji po konferencji w Krakowie.

Widoczne jest również rosnące zapotrzebowanie na kształcenie tłumaczy audiowizualnych. W trzech ośrodkach akademickich: w Poznaniu, Krakowie i Warszawie powstały podyplomowe studia poświęcone translacji audiowizualnej, a w znaczących instytutach lingwistycznych prowadzone są już wykłady i ćwiczenia na ten temat. Dydaktyka akademicka w tym zakresie spopularyzowała zagadnienie translacji audiowizualnej wśród studentów na tyle, że powstaje coraz większa ilość prac dyplomowych poświęconych temu zagadnieniu.

Jeżeli chodzi o badania nad translacją audiowizualną w Niemczech, to dziś ich historia ma już pięćdziesiąt lat. W pierwszym okresie, który rozpoczyna się w 1969 roku, pojawiała się średnio jedna monografia na 10 lat (O. Hesse-Quack 1969,

⁷⁴ „Sorry, wir machen alle Fehler, nur Eure laufen nicht im Fernsehen“.

G. Toepser-Ziegert 1978, J.-D. Müller 1982). Od lat 80. badania nabierają tempa i już co kilka lat odnotowujemy nową ważną publikację. Przełom XX i XXI wieku w Niemczech to już intensywne badania nad translacją audiowizualną. Należy stwierdzić, że zakres przeprowadzonych badań nad translacją audiowizualną w Niemczech jest bardzo szeroki i można je ocenić jako bardzo zaawansowane.

Ze względu na wewnętrzne cząstkowe cele poznawcze badania te można podzielić m.in. na: (1) badania deskryptywno-eksplikatywne, (2) diachroniczne, (3) badania konfrontatywne, (4) badania aplikatywne.

Wśród prac deskryptywno-eksplikatywnych można wyróżnić prace analizujące poszczególne formy translacji audiowizualnej, wybrane przez konkretnych badaczy. Należy stwierdzić, że najlepiej w Niemczech została zbadana translacja dubbingowa. Przytłaczająca większość niemieckich badań jest poświęcona różnym aspektom translacji dubbingowej (O. Hesse-Quack 1969, G. Toepser-Ziegert 1978, J.-D. Müller 1982, R. Steinkopp 1987, J. Garcarz 1992, T. Herbst 1994, G. Pisek 1994, Guido Marc Pruijs 1997, W. Maier 1997, S. Rainart 2004, C. Kurz 2004, S. Pahlke 2009, H. E. Jüngst 2010, K. Blum 2010). Natomiast w ostatnim okresie powstało kilka prac omawiających zagadnienie translacji napisowej (A. Panier 2012, S. Nagel 2009, S. Hezel 2009, K. Hinderer 2009, K. Pieper 2009). Są też badania poświęcone audiodeskrypcji (M. Weißbach 2012), tłumaczeniu symultanicznemu filmów (H. E. Jüngst 2010) czy tłumaczeniu komiksów informacyjnych (H. E. Jüngst 2010). W ramach badań konfrontatywnych można wymienić badania porównujące teksty docelowe w zależności od typu translacji (G. Pisek 1994). Wśród badań niemieckich możemy również wyróżnić badania diachroniczne (R. Steinkopp 1987, Guido Marc Pruijs 1997) oraz badania aplikatywne (H. E. Jüngst 2010).

Podsumowując należy powiedzieć, że zainteresowanie translacją audiowizualną w Niemczech jest bardzo duże. Przykładem na to są nie tylko wspomniane publikacje, ale także duże zainteresowanie studentów w kształceniu się w zakresie tłumaczenia audiowizualnego. Translacji audiowizualnej uczą się m. in. w takich ośrodkach akademickich, jak: Uniwersytet w Lipsku, Wyższa Szkoła Zawodowa Würzburg-Schweinfurth, Uniwersytet Hildesheim. Warto podkreślić, że Uniwersytet Hildesheim prowadzi pierwsze w Niemczech studia magisterskie dedykowane wyłącznie translacji audiowizualnej. Z tymi ośrodkami akademickimi związane są również wydawnictwa poświęcone zagadnieniu translacji audiowizualnej, wśród których możemy wyróżnić np. internetowe czasopismo TRANS-KOM.

2. Antropocentryczna charakterystyka translacji audiowizualnych

2.1. Dotychczasowe rozumienie translacji audiowizualnych

Wyróżnianie translacji audiowizualnej jako oddzielnego przedmiotu badań jest uzasadnione, jeżeli założymy, że zajmuje się ona specyficznymi obiektami, które mają specyficzne tylko dla niej właściwości, wchodzące ze sobą w specyficzne relacje. Prawdziwość takiego założenia uprawniałaby do traktowania translacji audiowizualnej jako typu odmiennego od typów wyróżnianych dotychczas, czyli translacji ustnej i pisemnej. Jak zauważa M. Tryuk

Nie ma jasno wytyczonych granic pozwalających na wyodrębnienie tej odmiany tłumaczenia spośród innych. (...) Badacze mają kłopoty nie tylko z nazwą lecz także z określeniem parametrów wyróżniających tłumaczenie audiowizualne (M. Tryuk 2009: 26).

Stąd też badacze zajmujący się translacją audiowizualną nie ustają w próbach określenia, jakimi obiektami, ich właściwościami i relacjami zajmuje się translatoryka audiowizualna. W literaturze przedmiotu zazwyczaj określa się je jako parametry wyróżniające translację audiowizualną. Trzeba stwierdzić, że poszczególni badacze w swoich rozważaniach przyjęli różne kryteria wyróżniania translacji audiowizualnej.

Stoję na stanowisku, że ze względu na różnorodność typów translacji, określanych translacją audiowizualną, należałoby raczej mówić nie o jednej „translacji audiowizualnej”, ale o „translacjach audiowizualnych”. To przekonanie znajduje odzwierciedlenie w tytułach poniższych podrozdziałów, gdzie używam określenia „translacje audiowizualne” w liczbie mnogiej. Jednocześnie uważam też, że niemniej słuszne jest określenie „translacja audiowizualna” jako nazwa nadrzędna, używana w translatoryce w ten sam sposób jak określenia „translacja ustna” czy „translacja pisemna”. W takim właśnie rozumieniu stosuję określenie „translacja audiowizualna” w niniejszej pracy. Uwzględniam w ten sposób również uzus językowy stosowany w pracach translatorycznych dotyczących translacji audiowizualnej.

2.1.1. Etapy wyodrębniania translacji audiowizualnych

(1) Chronologicznie patrząc, pierwszy widoczny etap wydzielania translacji audiowizualnej związany jest z wyróżnianiem tekstów audiomedialnych i omówieniem zagadnienia ich tłumaczenia. Już w roku 1976 K. Reiß próbuje przeprowadzić typologię tekstów do celów translacyjnych. Dokonuje typologii z punktu widzenia funkcji komunikacyjnej tekstów, nawiązując tym samym do funkcji języka K. Bühlera. Wymienia ona trzy podstawowe typy tekstów: przedstawieniowe, ekspresywne i apelatywne. Obok nich wymienia typ czwarty tekstów i nazywa je najpierw tekstami „audiome-

dialnymi” (*audio-medialer Text*) (K. Reiß 1971:49, 1976: 15, 1986: 34). W późniejszych pracach K. Reiß nadal wraca do zagadnienia tego typu tekstów, ale określa je „multimedialnymi” (*multi-medialer Texttyp*):

Wszystkie teksty pisane, które dopiero łącznie z obrazem (...) lub muzyką (...) tworzą kompletną informację, wykazują zależność różnych mediów podczas tworzenia tekstu. Bez uwzględnienia tej zależności nie da się przetłumaczyć tych tekstów adekwatnie. Takie teksty klasyfikujemy jako oddzielny typ, mianowicie typ tekstów multimedialnych⁷⁵ (K. Reiß/H. Vermeer 1991: 211).

Już sama K. Reiß zauważa, że ten czwarty typ tekstów nie mieści się w podstawowej klasyfikacji przeprowadzonej na podstawie funkcji komunikacyjnej tekstu. Zauważa, że teksty audiomedialne można wyróżnić ze względu na kanał przekazu, taki jak radio, telewizja czy film, lub powiązanie tekstu z dodatkowymi czynnikami, np. z melodią, albo z mimiką i gestami osób wypowiadających tekst, co ma miejsce w teatrze lub operze.

(2) Kolejny etap to próba utożsamienia translacji audiowizualnej z tłumaczeniem intersemiotycznym. Na tym etapie badacze próbują wykorzystać do swoich celów typologię tłumaczenia według R. Jacobsona z 1963 roku, w którym dokonuje klasycznego już podziału na: (a) tłumaczenie wewnątrzjęzykowe, zwane inaczej reformulacją (*rewording*), które polega na interpretacji znaków językowych za pomocą innych znaków językowych należących do tego samego języka, (b) tłumaczenie międzyjęzykowe lub tłumaczenie właściwe, które polega na interpretacji znaków jednego języka za pomocą znaków innego języka i (c) tłumaczenie intersemiotyczne, zwane transmutacją, polegające na interpretacji znaków językowych za pomocą systemów znaków niejęzykowych (R. Jacobson 1963: 79). Początkowo wydaje się, że „tłumaczenie intersemiotyczne” to nazwa adekwatna do określania nią tego typu tłumaczenia. T. Tomaszewicz pisze w tej sprawie w następujący sposób:

(...) pojęcie tłumaczenia intersemiotycznego w obecnej dobie stosowane jest jeszcze na określenie tłumaczenia audiowizualnego. W tytułach lub tematyce organizowanych w ostatnich dwóch-trzech latach konferencji naukowych pojawiło się pojęcie tłumaczenia intersemiotycznego jako tłumaczenia na potrzeby środków masowej komunikacji, a więc wchodzi tu w grę nie tylko „tłumaczenie” komunikatów językowych za pomocą środków niejęzykowych, ale o tłumaczenie tekstów w danym języku naturalnym na teksty w innym języku naturalnym przy założeniu, że teksty te są uwikłane w cały szereg relacji znaczących z innymi, niejęzykowymi środkami komunikacji. Cechą charakterystyczną tej odmiany tłumaczenia jest konieczność dostosowania się tłumacza do wymogów technicznych mediów i wzięcie pod uwagę nie tylko warstwy językowej, ale również innych elementów znaczących, w których najważniejszą funkcję pełni obraz (T. Tomaszewicz 2006: 67).

⁷⁵ „Schrifttexte, die erst zusammen mit bildlichen Darstellungen [...] oder mit Musik [...] das vollständige Informationsangebot ausmachen, weisen alle eine Interdependenz der verschiedenen Medien bei der Textgestaltung auf. Ohne Beachtung dieser Interdependenzen können solche Texte nicht adäquat übersetzt werden. Wir fassen solche Texte in einem eigenen Typ, dem multi-medialen Texttyp zusammen [...]“.

W kolejnych pracach dotyczących translatoryki audiowizualnej można zauważyć, że nazwa „tłumaczenie intersemiotyczne” jako określenie wszystkich typów translacji audiowizualnej nie przyjęła się. Niemniej należy powiedzieć, że wcześniejsze rozważania o tłumaczeniu intersemiotycznym nie poszły w niepamięć, ale zadziałały wręcz odwrotnie - pobudziły zainteresowanie nim i przywróciły zagadnienie tłumaczenia intersemiotycznego do rozważań translatorycznych. W wyniku tego, niektórzy badacze nazwą „tłumaczenie intersemiotyczne” zaczynają określać tylko niektóre typy translacji audiowizualnej.

Takie podejście widoczne jest np. u S. Reinart, która tłumaczeniem intersemiotycznym określa tłumaczenie napisowe dla słyszących:

Jeżeli przyjmujemy definicję tłumaczenia w znaczeniu szerokim, wywodzącym się z teorii skoposu Reiß/Vermeer, nic nie przemawia przeciwko temu, aby tworzenie napisów interlingwalnych określać tłumaczeniem. Mielibyśmy wtedy do czynienia z tłumaczeniem intersemiotycznym, w którym sygnał akustyczny przekształcany jest w sygnał optyczny⁷⁶ (S. Reinart 2004: 90).

Podobnie podchodzi do problemu T. Tomasziewicz, kiedy określa audiodeskrypcję tłumaczeniem intersemiotycznym:

Do tego dochodzą nowe formy zaliczane do tłumaczenia audiowizualnego: podpisy dla niesłyszących i audiodeskrypcja oddająca za pomocą form językowych to, co jest widoczne na ekranie z przeznaczeniem dla osób niewidzących. W pierwszym przypadku mamy do czynienia z formą tłumaczenia wewnątrzjęzykowego, a w drugim intersemiotycznego (T. Tomasziewicz 2010: 41).

(3) W pierwszym dziesięcioleciu XXI. wieku widoczne jest wyróżnianie translacji audiowizualnej na podstawie występowania tłumaczenia w mediach, w środkach masowego przekazu, co jest z kolei łączone z zapisem elektronicznym tekstów. Jako pierwszy głos w tej sprawie chciałabym przytoczyć definicję zaproponowaną przez M. Tryuk:

TAW [tłumaczenie audiowizualne – przyp. E. P.] to każdy typ tłumaczenia w mediach, dla mediów (M. Tryuk 2008: 27).

(...) jest to trzeci typ tłumaczenia obok tłumaczenia pisemnego i ustnego, a odznacza się następującymi parametrami: (a) tekst wyjściowy i / lub docelowy znajduje się na nośniku elektronicznym; (b) w TAW ma miejsce transfer tekstu mówionego na inny tekst mówiony lub pisany, a w przypadku podpisów i nadpisów mamy dodatkowo do czynienia z transkrypcją dialogów (M. Tryuk 2008: 36).

Szeroko rozumiane tłumaczenie multimedialne to: (1) transfer interlingwalny lub intralingwalny i intersemiotyczny; (2) transfer formy mówionej na pisaną (lub odwrotnie) bądź formy mówionej na inny system znaków (lub odwrotnie);

⁷⁶ „Legt man die sehr weite, in der sogenannten Skopostheorie entwickelte Definition des Übersetzens von Reiß/Vermeer zugrunde, spricht nichts dagegen, das Erstellen von interlingualen Untertiteln als „Übersetzung“ zu bezeichnen. Man hätte es dann mit einer intersemiotischen Übersetzung zu tun, bei der ein akustisches Signal in ein optisches umgewandelt wird” (Sylvi Reinart 2004: 90).

(3) zespół operacji przekładowych ograniczony czynnikami czasowo-przestrzennymi, wymagający od tłumacza dodatkowych kompetencji redakcyjnych, edytorskich, dziennikarskich, technicznych, informatycznych i innych lub współpracy ze specjalistami informatykami (M. Tryuk 2008: 38).

Również T. Tomasziewicz nazywa ten typ translacji „tłumaczeniem na potrzeby środków masowego przekazu” (T. Tomasziewicz 2006: 97). Podobne stanowisko prezentuje H. E. Jüngst w swojej monografii *Audiovisuelles Übersetzen*. Według niej w zbiorze translacji audiowizualnej mieści się wszystko, co możemy określić jako „tłumaczenie formatów medialnych” (*Übersetzen von Medienformaten*). Swoją klasyfikację przeprowadza ona zatem na podstawie kryterium „format medialny”:

Tłumaczenie audiowizualne rozumiane jest jako tłumaczenie formatów medialnych, które zawierają element widzialny i element słyszalny. Podczas tłumaczenia audiowizualnego materiał wyjściowy jest zmieniany. Niektóre elementy tego materiału, inaczej niż ma to miejsce w wielu innych typach przekładu, pozostają zachowane, i zostają następnie uzupełnione nowymi elementami⁷⁷ (H. Jüngst 2010: 1).

Również S. Reinart, omawiając napisy dla słyszących oraz dubbing, określa je nazwą nadrzędną *Medienübersetzung* (tłumaczenie mediów), o czym pisze w rozdziale „Linguistische Aspekte der Medienübersetzung” (S. Reinart 2004: 73). Co prawda S. Reinart nie wyjaśnia, dlaczego stosuje tę nazwę, natomiast z treści artykułu wynika, że stosuje ją jako ogólne określenie translacji filmowej. Film jest w tym przypadku traktowany jako medium, a tłumaczenie tego medium S. Reinart określa tłumaczeniem mediów.

(4) Kolejny etap wydzielenia translacji audiowizualnej to swego rodzaju powrót do wydzielenia jej na podstawie tłumaczonego obiektu, jak czyni to K. Reiß. Jednak o ile dla K. Reiß obiektem poddawanym translacji był tekst multimedialny, to badacze reprezentujący wyróżnione tu podejście uważają, że tłumaczeniu poddawany jest coś więcej niż sam tekst. W tym ujęciu obiekt poddawany translacji określany jest jako kod (kompleks) semiologiczny (T. Tomasziewicz 2006) czy komunikat polisemiologiczny (A. Szarkowska 2009). Od podejścia lingwistycznego, stosowanego przez K. Reiß, omawiane podejście różni się tym, że do rozważań włączane są pewne założenia semiotyki nazywanej też semiologią. I tak np. w opisywanym przez T. Tomaszewicz rozumieniu, film jest „kodem semiologicznym”:

(...) W reprezentowanym tu podejściu, film jest przede wszystkim pewnym kodem semiologicznym, który tak jak grafiki, rysunki lub fotografie, posiada pewne cechy tylko dla niego charakterystyczne i w zależności od tych cech może spełniać różne funkcje komunikacyjne, a więc być tłumaczony na komunikaty o różnym charakterze (T. Tomaszewicz 2006: 55–56).

⁷⁷ „Unter audiovisueller Übersetzung versteht man allgemein das Übersetzen von Medienformaten, die einen sichtbaren und einen hörbaren Teil haben. Bei der audiovisuellen Übersetzung wird das ursprünglich vorliegende Material verändert. Teile dieses Materials bleiben, anders als bei vielen anderen Formen der Übersetzung, erhalten und werden ergänzt oder mit neuen Materialteilen kombiniert“.

W dalszej części wywodu T. Tomasziewicz zastępuje przyjęte przez nią dla filmu określenie „kod semiologiczny” nazwą „kompleks semiologiczny”. Dla wyjaśnienia, czym jest translacja takiego typu „kompleksu semiologicznego” jak film, T. Tomasziewicz posługuje się definicją G. M. Luykena, którą następnie uzupełnia:

W tym wypadku transfer językowy zastępuje tylko jeden element komunikatu, jakim jest tekst mówiony na zasadach podobnych do innych typów tłumaczenia. Jednak nowy tekst musi tworzyć organiczny związek z innymi elementami dzieła, których transfer językowy nie może zmodyfikować. (...) transfer językowy dodaje pewne informacje w stosunku do oryginału, a inne pomija. Nigdy nie należy starać się odtworzyć każdego atomu informacji z jednego języka do drugiego. Chodzi o przekład mniej lub bardziej klasyczny. Mniej, ponieważ nie tłumaczy się wszystkiego, a bardziej, ponieważ tłumacz audiowizualny musi ciągle podejmować decyzje redakcyjne, dotyczące pominięć i kondensacji, a także elementów dodatkowych, które należy wprowadzić do tekstu przekładu (G. M. Luyken 1991: 166–167 cyt. za T. Tomasziewicz 2006: 100).

T. Tomasziewicz proponuje pojmowanie translacji audiowizualnej jako transferu między dwoma kompleksami semiologicznymi: *kompleks semiologiczny wyjściowy* → *kompleks semiologiczny docelowy* (T. Tomasziewicz 2006: 100).

Do tej samej kategorii rozważań nad translacją audiowizualną zaliczam próbę wyróżniania translacji audiowizualnej w oparciu o określenie materiałów audiowizualnych, do których zalicza się film, polisemiotycznymi. Stosuje je w swojej pracy A. Szarkowska:

W przeciwieństwie do tekstów monosemiotycznych, np. nieilustrowanej książki, materiały audiowizualne określa się mianem polisemiotycznych, a więc złożonych z różnych kanałów informacyjnych wspólnie tworzących przekaz (A. Szarkowska 2009: 11).

Wspomniane powyżej przez A. Szarkowską „kanały informacyjne” to inaczej „kanały semiotyczne”, które wyróżnił Dirk Delabastita. Dokonał on znamienego już podziału na 4 kanały semiotyczne, którymi widz odbiera komunikaty z filmu. W literaturze polskiej cytowany jest on między innymi przez A. Szarkowską, która przytacza go w swoim tłumaczeniu (A. Szarkowska 2008: 11). Są to:

1. Kanał dźwiękowy werbalny, czyli dialogi, odgłosy werbalne w tle słowa, słowa piosenek;
2. Kanał dźwiękowy niewerbalny, czyli muzyka, efekty dźwiękowe, odgłosy niewerbalne i dźwięki dochodzące z otoczenia;
3. Kanał wizualny werbalny, czyli napisy, znaki, nazwy ulic, gazet, dokumentów i inne informacje umieszczone na ekranie w formie pisanej;
4. Kanał wizualny niewerbalny, czyli kompozycja obrazów i scen.

Podział ten został zaakceptowany bezkrytycznie przez wielu translatoryków audiowizualnych i obecnie wielu badaczy powołuje się na niego jak na podział oczywisty.

(5) W piątym z wyróżnianych przez nie etapów, translacja audiowizualna jest rozumiana jako translacja specyficznego obiektu. Obiekt ten jest też inaczej rozumiany i nazywany niż na etapach poprzednich. Jednak rozważania zaliczone do tego

etapu stanowią jakby dalszy namysł nad tym obiektem. Oddzielam ten etap od poprzednich również dlatego, iż przedstawione w tym miejscu rozważania nie straciły na aktualności do dziś i bardzo wielu translatoryków wydziela translację audiowizualną na podstawie omawianego tu kryterium.

Tłumaczony obiekt (film czy inny materiał audiowizualny) zaczyna być nazywany „tekstem audiowizualnym”. Wielu badaczy zaczyna pisać o nowej kategorii tekstu do celów translacyjnych, a mianowicie o „tekście audiowizualnym”. W tym ujęciu translacja audiowizualna zachodzi wtedy, gdy mamy do czynienia z translacją „tekstu audiowizualnego”. Wydaje się, że do pojawienia się określenia „tekst audiowizualny” przyczyniły się dwa czynniki. Po pierwsze, widoczne jest rozwinięcie myśli translatorycznej zaprezentowanej przez K. Reiß, dotyczącej kategorii tekstu multimedialnego. Choć sama K. Reiß nie pisała o translacji audiowizualnej, to prezentując swoją typologię tekstów, pod typem czwartym wydzieliła zbiór tekstów, które zostały utożsamione z „tekstami audiowizualnymi”. Po drugie, z semiotyki na grunt translatoryki zostało przeniesione rozumienie tekstu jako każdego wytworu kultury, np. teatru, filmu, tańca czy stroju.

W tym miejscu należy wyjaśnić znaczenie określenia „tekst audiowizualny”. Jest to nazwa, która jest coraz częściej używana na określenie wszelkiego rodzaju przekazów, które przekazują treści za pomocą środków audialnych i wizualnych. Natomiast w odróżnieniu od nazw „tekst ustny” i „tekst pisany”, określenie „tekst audiowizualny” nie odnosi się wyłącznie do tekstu rozumianego jako wypowiedzi ludzkie. Aby to wyjaśnić chciałabym odwołać się do dwóch nurtów rozumienia tekstu – tekst w znaczeniu węższym i tekst w znaczeniu szerszym.

Według Doroty Zdunkiewicz-Jedynak tekst w znaczeniu węższym określa najogólniej rzecz ujmując mówioną lub pisaną ponadzdaniową strukturę znakową, stanowiącą całość informacyjną (D. Zdunkiewicz-Jedynak 2008: 59). Tym samym nazwa tekst w tym rozumieniu odnosi się do języka, dokładniej do wypowiedzi językowej człowieka. Wyłącznie lingwistyczne rozumienie tekstu jeszcze wyraźniej zaznacza S. Grucza, który traktuje tekst jako każdą wypowiedź językową człowieka. S. Grucza tekstem nazywa *konkretne mowne i pisemne wyrażenia językowe, wytworzone przez jakiegokolwiek mówcę – słuchacza w konkretnym akcie językowej komunikacji* (S. Grucza 2008: 189).

Z kolei tekst w znaczeniu szerszym został upowszechniony przez badaczy kultury i semiotyków, np. przez J. Łotmana. W tym znaczeniu nazwa tekst odnosi do wszelkich wytworów kultury, będących dobrem zbiorowym i wynikiem twórczości wielu pokoleń. W tym znaczeniu tekstem możemy określić teatr, film, taniec a nawet strój. Określenie „tekst audiowizualny” zostało przeniesione z semiotyki i odnosi się do przytoczonego powyżej tekstu w rozumieniu szerszym. Oznacza to, że posługujący się tym określeniem translatorycy odchodzą od rozumienia tekstu jako wyłącznie wypowiedzi językowej człowieka. Należy powiedzieć, że koncepcja tak rozumianego „tekstu audiowizualnego” została powitana przez wielu translatoryków, zarówno polskich jak i niemieckich, entuzjastycznie i bezkrytycznie oraz znalazła stałe miejsce w ich publikacjach. Określenie to zaczęło pojawiać niemal we wszystkich pracach do-

tyczących translacji audiowizualnej. T. Tomasziewicz pisze o „tekstach medialnych”, wśród nich „tekstach audiowizualnych” (T. Tomasziewicz 2011: 39), A. Szarkowska o „tekstach audiowizualnych” (A. Szarkowska 2008: 8), E. Gajek o „tekście audiowizualnym” (E. Gajek 2008: 107), a M. Garcarz pisze w tym samym znaczeniu o „tekście filmowym”, czy „tekście kinematograficznym” (M. Garcarz 2007: 25).

I tak, T. Tomasziewicz w swoim artykule z 2011 roku określa film „tekstem audiowizualnym”, który jest jednym z rodzajów „tekstów medialnych”:

Tymczasem odrębną wydaje się sprawa zdefiniowania tekstu medialnego, który jest tekstem łączącym elementy językowe i inne elementy semiotyczne uczestniczące w konstruowaniu jego sensu. Te inne elementy to wymiar graficzny tekstu, różne czcionki, różne kolory, różne kolory tytułów i podtytułów, grafiki wykresy, schematy, mapy, obrazy w formie rysunków, zdjęć, zdjęć w seriach, itd. Nie wspomnę o dodatkowych elementach, jakie występują w tekstach audiowizualnych, takich, jak: dźwięki, muzyka, wymiar mimiczno-gestykulacyjny postaci itd. (...) (T. Tomasziewicz 2011: 39).

M. Garcarz, reprezentujący kognitywne podejście do filmu, również pisze o filmie jako tekście. Określa go nieco odmiennym określeniem „tekst kinematograficzny”. Niemniej reprezentowane przez niego rozumienie filmu uprawnia do zaklasyfikowania do tej kategorii:

Dzieło filmowe jako nośnik informacji jest w ujęciu semiotycznym obiektem fizycznym. Nie oznacza to jednak stałej obecności tego dzieła w rozumieniu teorii fizyki struktur molekularnych, a raczej wzajemnego na siebie oddziaływania: filmu (tekstu kinematograficznego) na jego widzów (odbiorców), co jest punktem wyjścia filmoznawstwa kognitywnego (M. Garcarz 2007: 24).

Analogicznie do literatury polskiej, również w literaturze niemieckiej widoczne jest traktowanie translacji audiowizualnej jako translacji wszelkich „tekstów audiowizualnych”. W najnowszej niemieckiej literaturze translatorskiej znajdujemy określenie *audiovisueller Text* (tekst audiowizualny) (A. Panier 2011: 33). Za K. Reiß jest on w literaturze niemieckiej niejednokrotnie określany jako *audio-medialer Text* (tekst audiomedialny) lub *multi-medialer Text* (tekst multimedialny). A. Panier pisze w tej sprawie tak:

Tekstem wyjściowym (AT) dla wszystkich form przekładu audiowizualnego (AVT) jest tekst multimedialny. Obejmuje on m. in. takie rodzaje tekstów jak film, słuchowisko, komiks, ale też przedstawienia sceniczne. Ale równie dobrze może chodzić o gry wideo, strony internetowe, interaktywne oprogramowanie, ponieważ w stale i dynamicznie zmieniającym się krajobrazie tłumaczenia audiowizualnego (AVT) możliwe stają się zlecenia na coraz bardziej zróżnicowane tłumaczenia oraz osiągnięcie coraz bardziej zróżnicowanych grup odbiorców finalnych⁷⁸ (A Panier 2012: 30–31).

⁷⁸ „Allen Formen der AVT ist demnach ein multi-medialer Ausgangstext (AT) gemeint. Dies schließt u. a. die Textsorten Film, Hörspiel, Comic oder aber Bühnenstücke ein. Es kann sich

Również Ch. Kurz określa film nazwą *audiovisueller Text* (Ch. Kurz: 2006: 9). Ch. Kurz jest przekonany, że film jest oddzielnym typem tekstu:

Ten typ tekstu wyróżnia, że tekst werbalny swoje pełne znaczenie rozwija wyłącznie w koegzystencji z obrazem. Bez obrazu mówiony lub pisany (choć właściwie pomyślany do mówienia) dialog filmowy będzie zniekształcony, pozbawiony swego tak ważnego medium prezentacji da się w takiej sytuacji tylko warunkowo ocenić i opracować⁷⁹ (Ch. Kurz: 2006: 9).

(6) Chciałabym wspomnieć jeszcze o podejściu, które jest ostatnio bardzo popularne w lingwistyce i jest już wykorzystywane w translatoryce audiowizualnej. Chodzi o tak zwaną „lingwistykę obrazu”: jak tłumaczy się na język polski niemiecką nazwą *Bildlinguistik*. Lingwistyka obrazu opiera się na założeniu, że każdy tekst jest multimodalny. Np. w tekście mówionym znaczenie możemy przypisać nie tylko słowom, ale też natężeniu głosu, językowi ciała. Każdy z tych elementów określany jest „modalnością”. Lingwistyka obrazu zajmuje się komunikatami multimodalnymi i zależnością poszczególnych modalności w danym komunikacie (E. Żebrowska 2010). Jeżeli potraktuje się film jako komunikat, to wykorzystując założenia lingwistyki obrazu, moglibyśmy mówić w przypadku filmu o „komunikacie multimodalnym”, a jego poszczególne elementy składowe jak np. obraz i tekst opisać jako „modalności” filmu. Reprezentacja modalności określana jest jako „medium”. W pracach dotyczących translacji audiowizualnej odniesienia do multimodalności i multimedialności wykorzystuje K. Blum (2012).

2.1.2. Rodzaje translacji audiowizualnych

W niniejszym podrozdziale stawiam sobie zadanie przedstawienia wewnętrznej dyferencjacji translacji audiowizualnej. W tym celu podejmuję próbę zestawienia „form”, „metod”, „typów” czy „metod” translacji, które przez poszczególnych badaczy są zaliczane do translacji audiowizualnej. Zestawienie zostało sporządzone na podstawie analizy prac translatorycznych polsko- i niemieckojęzycznych, jak również prac angielskojęzycznych cytowanych w pracach polskojęzycznych. Dla scharakteryzowania wymienianych typów translacji przy każdym z nich przytoczę definicje lub opisy sformułowane przez poszczególnych badaczy.

W polskiej literaturze translatorycznej translacja audiowizualna określana jest najczęściej „przekładem audiowizualnym”, „tłumaczeniem filmowym”, „tłumacze-

allerdings genauso um Videospiele, Websites, interaktive Software uvm. handeln, denn in einer sich stetig und rasant entwickelnden AVT - Landschaft werden immer variabelere Übersetzungsaufträge und das Erreichen ganz unterschiedlicher Rezipientengruppen möglich“.

⁷⁹ „Diesen Texttyp macht aus, dass der Verbaltext seine volle Wirkung nur in Co-Existenz mit dem Bild entfalten kann. Ohne Bild wird der gesprochene oder geschriebene (und eigentlich zum Sprechen gedachte) Filmdialog verzerrt, ist seines so wichtigen Präsentationsmedium beraubt und kann in solcher Situation nur bedingt bewertet oder bearbeitet werden“.

niem intersemiotycznym”, „tłumaczeniem multimedialnym” czy „przekładem multimodalnym”. Odpowiednim określeniem w translatorycznej literaturze niemieckiej jest „audiovisuelle Übersetzung”, albo „multimedialle Übersetzung”. Najbardziej znanym i rozpoznawalnym polskim określeniem jest „przekład audiowizualny”, a niemieckim „audiovisuelle Übersetzung”. Przytoczone powyżej nazwy są różnie stosowane przez poszczególnych badaczy. Np. translacja filmowa i translacja audiowizualna przez jednych traktowane są jako synonimy, przez innych translacja audiowizualna jest nadrzędnym w stosunku do translacji filmowej. Dlatego za bardzo istotne uważam określenie fragmentu rzeczywistości, który kryje się za przytoczonymi powyżej nazwami, innymi słowy, co rzeczywiście opisują powyższe określenia.

Translatorycy, m.in. T. Tomaszewicz (2006), A. Szarkowska (2008), M. Garcarz (2007), Ł. Bogucki (2004), A. Belczyk (2007), T. Herbst (2004), S. Reinart (2004) czy Ch. Kurz (2006) zgodnie wyróżniają trzy główne formy translacji audiowizualnej. Są to: (1) dubbing, (2) napisy i (3) translacja lektorska.

(1) Dubbing (interlingwalny i intralingwalny) (tłumaczenie dubbingowe)

W niemieckiej literaturze translatorycznej znajdziemy wiele definicji dubbingu. Jedną z nich proponuje H. E. Jüngst, która charakteryzuje dubbing w następujący sposób:

Pod nazwą dubbing, w normalnym przypadku, rozumiemy, że cała ścieżka dźwiękowa zawierająca dialogi w języku wyjściowym zostaje zastąpiona ścieżką dźwiękową z dialogami w języku docelowym. Nie pozostają żadne pozostałości wyjściowej ścieżki dźwiękowej. Widz może ulec iluzji, że naprawdę słyszy aktorów⁸⁰ (H. E. Jüngst 2010: 25).

Również w polskiej literaturze translatorycznej znajdujemy definicje dubbingu. Jedną z nich formułuje J. Sikorski:

Dubbing nie jest tłumaczeniem w ścisłym znaczeniu; jest fonetyczną realizacją propozycji tłumaczenia, repliką aktu audiowizualnego z zazwyczaj częściową (bez tzw. dźwięku międzynarodowego) zmianą czynnika audialnego. W przeciwieństwie do translacji tekstowej, (...) w dubbingu ontologicznie prymarna i już z tej racji istotna część oryginalnego aktu komunikacyjnego jest w niezmienionej postaci dostępna odbiorcy. (...) Istotny staje się tu fizjonomiczny wyraz aktu komunikacji językowej wraz z symptomami komunikacji niewerbalnej, jako że istnieje społecznie ustabilizowane spektrum relacji między intencją a zachowaniem nadawcy w trakcie przekazu komunikatu językowego (J. Sikorski 2005: 316).

Warto podkreślić, że J. Sikorski odróżnia dubbing rozumiany jako technologia opracowania filmu od dubbingu oznaczającego działanie lingwistyczne, czyli translację dubbingową. Co więcej, podejmuje on też próbę sformułowania lingwistycznej definicji dubbingu:

⁸⁰ „Unter Synchronisation versteht man im Normalfall, dass die gesamte ausgangssprachliche Dialogtonspur durch eine zielsprachliche Dialogtonspur ersetzt wird. Es bleiben keinerlei Geräuschreste von der ausgangssprachlichen Dialogtonspur. Der Zuschauer kann sich so der Illusion hingeben, die Schauspieler wirklich sprechen zu hören“ (H. E. Jüngst 2010: 25).

Z punktu widzenia techniki filmowej, dubbing to podłożenie obcojęzycznego dźwięku pod obraz oryginalnego aktu komunikacyjnego; z lingwistycznego punktu widzenia – to zastąpienie produktu oryginalnej fonacji fonetyczną realizacją translatu zmodyfikowanego pod kątem wizualnie weryfikowalnej wiarygodności aktu mownego (J. Sikorski 2005: 316).

Obok dubbingu interlingwalnego M. Tryuk wymienia również dubbing intralingwalny. Mamy z nim do czynienia w przypadku filmów lub programów TV, w których dialogi są prowadzone w dialekcie lub innych odmianach danego języka, np. brytyjski *Trainspotting* był dubbingowany na amerykański angielski (M. Tryuk 2008: 34). Trzeba dodać, że tłumaczenie dubbingowe ma szerokie zastosowanie również w tłumaczeniu gier komputerowych.

(2) Napisy (podpisy).

H. Gottlieb, jeden z czołowych europejskich translatoryków audiowizualnych, do opisu napisów jako typu translacji audiowizualnej posługuje się poniższą definicją:

Napisy jako środek tłumaczenia można zdefiniować jako transfer na inny język wiadomości werbalnych zawartych w medium filmowym w formie jedno lub kilku wersowego tekstu pisanego, który pojawia się na ekranie jednocześnie z oryginalną wiadomością mówioną⁸¹ (H. Gottlieb 2002: 187f).

Na podstawie definicji H. Gottlieba H. E. Jüngst formułuje definicję jeszcze bardziej zwięzłą i czytelną. Czytamy w niej, że:

Pod nazwą napisy interlingwalne rozumiemy skondensowane tłumaczenie dialogów filmowych, które pojawia się w obrazie [filmowym – dop. E.P.] jako tekst do czytania, podczas gdy film wyświetlany jest ze ścieżką dźwiękową zawierającą dialogi w języku oryginału⁸² (H. E. Jüngst 2010: 25).

W polskiej translatoryce najwięcej uwagi translacji napisowej poświęcili tacy badacze jak Ł. Bogucki i A. Belczyk. Zdaniem A. Belczyka:

Druga metoda polega na dołączeniu do filmu przekładu w formie napisów w dolnej części ekranu, po angielsku zwanych subtitles. Ich główną zaletą jest to, że zachowują dzieło filmowe w niezmienionym kształcie, nie ingerując w tak ważny element gry aktorskiej jak głos, widz może więc podziwiać warsztat oryginalnych aktorów w całej okazałości, we wszystkich jego aspektach (...) (A. Belczyk 2007: 8).

Powyższą definicję translacji napisowej A. Belczyk uzupełnia w dalszej części swojej monografii o dodatkową charakterystykę:

⁸¹ „Untertitel als Übersetzungsmittel können definiert werden als Übertragung in eine andere Sprache von verbalen Nachrichten im filmischen Medium in Form eines ein- oder mehrzeiligen Schrifttextes, die auf der Leinwand erscheinen und zwar gleichzeitig mit der originalen gesprochenen Nachricht“ (H. Gottlieb 2002: 187f).

⁸² „Unter interlingualer Untertitelung versteht man die verknappte Übersetzung des Filmdialogs, die als Lesetext im Bild zu sehen ist, während der Film mit der originalsprachlichen Dialogspur läuft“ (H. E. Jüngst 2010: 25)

(...) napisy mają wspólne elementy z literaturą piękną, stanowią zapis słowa mówionego i sporadycznie innych form tekstowych, często zmuszają tłumacza do pomijania części informacji zawartych w tekście wyjściowym, a także utrudniają nieco odbiór filmu, wymagając od widza podzielności uwagi i przesłaniając mu fragment ekranu (A. Belczyk 2007: 10).

(3) Translacja lektorska (wersja lektorska, interpretacja lektorska, voice-over, tłumaczenie lektorskie, przekład lektorski, szeptanka).

W polskiej literaturze translatorycznej chętnie podkreślany jest brak zainteresowania translacją lektorską w Europie Zachodniej. Nieraz są w niej też cytowane niepochlebne opinie badaczy zachodnioeuropejskich o translacji lektorskiej. W niemieckiej literaturze translatorycznej nie widać tego negatywnego nastawienia naukowców do translacji lektorskiej. Współcześni badacze niemieccy ten typ tłumaczenia wymieniają jako jeden z wielu oraz podejmują próbę jego określenia.

K. Blum zaznacza, że translacja lektorska w Niemczech nie ma zastosowania do tłumaczenia filmów fabularnych i seriali (K. Blum 2010: 51). A S. Reinhart uzupełnia, że voice-over w Niemczech znajduje zastosowanie przede wszystkim w filmach dokumentalnych i wiadomościach (S. Reinart 2004: 75). Tak translację lektorską opisuje S. Reinart, zaliczając do niej też translację lektorską na żywo, która według innych badaczy (porównaj H. E. Jüngst 2011) jest oddzielnym typem translacji:

Dla kompletności wywodów trzeba tu wspomnieć krótko o trzeciej możliwości transferu obcojęzycznych sekwencji filmowych. Chodzi tu o voice-over, które znane jest również pod nazwą translacja lektorska na żywo lub *sous-titrage audiif* (Cary 1956: 110). W tej metodzie dźwięk oryginalny pozostaje słyszalny, a z niewielkim opóźnieniem w stosunku do oryginału odczytywany jest tekst w języku publiczności docelowej⁸³ (S. Reinart 2004: 75).

Dużo dokładniejszy opis translacji lektorskiej przedstawia K. Blum, która przedstawia ją następująco:

W przypadku tak zwanego „voice-over“ słyhać najpierw początek zdania w języku oryginału, które następnie jest w tle wyciszane i następuje odczytywanie niemieckiego tłumaczenia. Tłumaczenie to streszcza treść wypowiedzi i kończy się na krótko przed jej końcem, który zazwyczaj słyszalny jest w języku oryginału. Ten typ tłumaczenia często stosowany jest do wywiadów, aby zachować pewną autentyczność. Stosowany jest również w dokumentach, gdzie lektor z offu (taki którego nie widzimy tylko słyszymy) komentuje wydarzenia. Wówczas lektor z za kadru jest całkowicie wyciszony i zastąpiony niemieckim tłumaczeniem, a tylko kiedy widzimy osoby, to ich dialog słyszalny jest w tle, przy

⁸³ „Eine dritte Möglichkeit des Übertragens fremdsprachiger Filmsequenzen sei hier der Vollständigkeit halber ebenfalls kurz erwähnt. Es handelt sich um das *Voice over*, das auch unter den Bezeichnungen „eingesprochene Übersetzung“ oder *sous-titrage audiif* (Cary 1956: 110) bekannt ist. Bei diesem Verfahren bleibt der Originalton hörbar und mit einer geringen zeitlichen Verzögerung wird der Text in der Sprache des Zielpublikums über das Original gesprochen^{83a} (Sylvia Reinart 2004: 75).

czym niemiecki komentarz znowu zaczyna się z opóźnieniem i kończy się wcześniej⁸⁴ (K. Blum 2010: 51).

W dalszej kolejności, za T. Tomaszkiwicz, należy wymienić kolejne typy tłumaczenia audiowizualnego. T. Tomaszkiwicz określa je jako „poboczne” w stosunku do trzech podstawowych, wymienionych powyżej (T. Tomaszkiwicz 2006: 121 – 123). Są to: (4) komentarz, (5) narracja, (6) nadpisy, (7) napisy dla niesłyszących w telewizji, (8) tłumaczenie symultaniczne i konferencyjne w telewizji i (9) tłumaczenie wielojęzyczne w formie teletekstu.

(4) Komentarz

Komentarz według T. Tomaszkiwicz jest formą pochodną od voice-over, czyli według nazewnictwa przyjętego w niniejszej pracy – translacji lektorskiej. Autorka dodaje, że nie należy stosować tej metody do tłumaczenia dłuższej wypowiedzi kogoś, kto jest widoczny na ekranie czy do konwersacji, gdyż odbiorca miałby wrażenie, że wypowiadany tekst nie jest dostosowany do obrazu. W tej metodzie nie bierze się pod uwagę problemu długości wypowiedzi, gdyż nie zachodzi konieczność synchronizacji dźwięku i obrazu. T. Tomaszkiwicz zwraca jednak uwagę na to, że tłumacz musi być specjalistą w dziedzinie, której dotyczy dany program, i dodaje, że praca nad właściwą dokumentacją zajmuje więcej czasu niż w pozostałych typach tłumaczenia audiowizualnego (T. Tomaszkiwicz 2006: 121).

(5) Narracja

Y. Gambier (1996, 2004) wymienia narrację jako oddzielny typ translacji audiowizualnej. Definiuje ją następująco:

Narracja (narration) – to wcześniej przygotowana, skondensowana tekstowo wersja oryginału, przetłumaczona na JP, a następnie nagrana w studiu przed emisją filmu. Jej cechą charakterystyczną jest sam głos albo głos i obecność lektora jednocześnie, który ją odczytuje i będąc widocznym na ekranie, „opowiada” niejako widzom fabułę całego filmu (Y. Gambier 1996: 278, cyt. za M. Garcarz 2007: 128).

Polscy badacze, tacy jak M. Tryuk (2008: 32) i M. Garcarz (2007: 128), traktują narrację jako odmianę translacji lektorskiej. Według M. Tryuk,

odmianą voice-over jest też narracja w filmach dokumentalnych, przyrodniczych i edukacyjnych, w których dominuje monolog. W tle słychać głos bądź

⁸⁴ „Beim sogenannten „Voice-Over“ hört man zunächst den Satzanfang in der Originalsprache, die dann in den Hintergrund geblendet wird und mit der deutschen Übersetzung „übersprochen“ wird. Diese fast den Inhalt des Gesagten zusammen und endet kurz vor der Beendigung des Gesprochenen, dessen Ende dann oft auch noch in der Originalsprache zu hören ist. Dies ist wird oft bei Interviews eingesetzt, um eine gewisse Authentizität beizubehalten. Auch bei Dokumentationen, in denen ein Off-Sprecher (ein Hintergrundsprecher, der nicht zu sehen ist) das Geschehen kommentiert, wird es oft eingesetzt. Dabei wird der Off-Sprecher komplett ausgeblendet und durch die deutsche Übersetzung ersetzt, und nur wenn Personen zu sehen sind, sind deren Dialoge im Hintergrund noch zu hören, wobei wiederum der deutsche Kommentar später einsetzt und früher aufhört⁸⁴“ (K. Blum 2010: 51).

głosy oryginalne, a tekst odczytywany przez lektora jest z nimi w przybliżeniu zsynchronizowany (M. Tryuk 2008: 32).

Podobnie jak M. Tryuk, M. Garcarz traktuje narrację jako jeden z podtypów translacji lektorskiej, obok szeptanki i komentarza.

(6) Nadpisy operowe i teatralne (intralingwalne lub interlingwalne)

Według T. Tomaszkiwicz nadpisy operowe stosuje się w tłumaczeniu tekstów śpiewanych oper i musicali (2006: 122). Inna badaczka specjalizująca się w nadpisach operowych, Anna Rędzioch, za T. Tomaszkiwicz również określa tego typu translację nadpisami, choć zaznacza, że w profesjolekcje operowym, ale również w niektórych pracach translatorycznych, jak u A. Szarkowskiej, spotykamy nazwę „napisy operowe”. A. Rędzioch definiuje napisy operowe następująco:

(...) nadpisy operowe należy rozumieć jako metodę tłumaczenia audiowizualnego, która umożliwia/ułatwia komunikację w operze. Można wyróżnić nadpisy intra- oraz interlingwalne. Nadpisy wyświetlane są na żywo podczas spektaklu najczęściej na ekranie umieszczonym nad sceną lub innym będącym elementem scenografii. Obecnie uzupełnieniem nadpisów są coraz częściej specjalne systemy elektroniczne z indywidualnymi ekranami wbudowanymi w fotele, umożliwiające wybór języka czy dowolne włączanie i wyłączenie tłumaczenia. Powyższa definicja nie uwzględnia zagadnienia libretta jako tekstu źródłowego, gdyż wydaje się, że w przypadku nadpisów operowych należy mówić o pewnym źródłowym i docelowym kompleksie semiotycznym⁸⁵ (A. Rędzioch 2014: 50).

Natomiast M. Tryuk zalicza do tego typu translacji audiowizualnej również nadpisy teatralne, zaznaczając, że możemy wyróżnić nadpisy międzyjęzykowe i wewnątrzjęzykowe. Jednocześnie podkreśla, że

Tłumaczenie w postaci nadpisów może być dosłownym przepisaniem przetłumaczonego libretta czy tekstu sztuki; może też, jak ma to miejsce w największych teatrach operowych na świecie, być przekładem opartym na aktualnej inscenizacji, którą oglądają widzowie; tego typu tłumaczenie sporządzane jest każdorazowo na nowo podczas spektaklu (M. Tryuk 2008: 34).

Również inni badacze, jak J. Díaz Cintas, A. Remael (2007) i Y. Gambier (2003) wymieniają nadpisy teatralne razem z nadpisami teatralnymi. Oto kolejne definicje, które odnoszą się zarówno do nadpisów operowych, jak i teatralnych:

⁸⁵ “Consequently, opera surtitling may be loosely defined as a type of audiovisual translation facilitating operatic communication, with intralingual or interlingual captions projected live during the performance either on a surtitle screen located above the stage or other types of screens incorporated into the set; surtitling may be additionally complemented with a relatively newer technological innovation of electronic libretto systems. The definition does not mention anything about surtitling functioning as the translation of a libretto or the source text in general, because we believe that the problem of the source and target material in surtitling may not be so obvious and should be looked into in more detail, which is actually done in the following section” (A. Rędzioch 2014: 50).

Nadpisy: metoda tłumaczenia audiowizualnego powszechnie używana w spektaklach operowych, przedstawieniach muzycznych oraz sztukach teatralnych. Przetłumaczony lub przetranskrybowany tekst jest przygotowany z wyprzedzeniem, a następnie wyświetlany na ekranie, który zazwyczaj umieszczony jest ponad sceną⁸⁶ (J. Díaz Cintas i A. Remael 2007: 253).

Natomiast Y. Gambier proponuje definicję, która pomimo swojej zwięzłości zawiera dodatkową w stosunku do poprzednich definicji informację o sposobie prezentacji napisów:

Nadpisy to jednowersowe tłumaczenie w formie podpisów wyświetlane non stop (bez przerw) ponad sceną teatralną bądź na oparciach foteli w czasie spektaklu⁸⁷ (Y. Gambier 2003:176).

(7) Napisy dla niesłyszących w telewizji (podpisy dla niesłyszących, SDH, captions)

Według T. Tomaszewicz napisy dla niesłyszących to *pewnego rodzaju tłumaczenie wewnątrzjęzykowe, kiedy tekst mówiony jest przekazywany w formie pisemnej, u dołu ekranu. Dodaje ona, że rządzi się on podobnymi prawami jak tłumaczenie międzyjęzykowe, gdyż również tu odbiorca nie jest w stanie przeczytać w danej jednostce czasu tej samej ilości znaków, w jakiej są one wypowiedane, co pociąga za sobą konieczność kondensacji tekstu wyjściowego* (T. Tomaszewicz 2006: 122).

Dodatkowych wyjaśnień dotyczących napisów dla niesłyszących dostarcza nam definicja H. E. Jüngst. Charakteryzuje one je w następujący sposób:

Pod nazwą napisy dla niesłyszących rozumiemy napisy, których zadaniem jest umożliwić lub ułatwić osobom niesłyszącym bądź niedosłyszącym zrozumienie tekstu dialogu. Inaczej niż w przypadku napisów dla słyszących, w przypadku napisów dla niesłyszących mamy normalnie do czynienia z napisami intralingwalnymi. Oznacza to, że niemiecki tekst dialogów filmowych opracowywany jest w formie napisów. Tak więc język wyjściowy i język docelowy są identyczne; w trakcie ukazywania się napisów słyhać niemiecką ścieżkę dźwiękową⁸⁸ (H. E. Jüngst 2010: 123).

⁸⁶ „Surtitling: Type of audiovisual translation commonly used in opera, other musical performances and theatre plays. The translated or transcribed text is prepared beforehand and projected on a screen usually suspended above the stage” (J. Díaz Cintas, A. Remael 2007:253).

⁸⁷ „Surtitling is one-line subtitling placed above a theatre stage or in the back of the seats, and displayed non-stop (i.e. without interruptions) throughout the performance” (Gambier 2003:176).

⁸⁸ „Unter Untertitelung für Hörgeschädigte versteht man Untertitel, die Hörgeschädigten und Schwerhörigen das Verständnis des Dialogtextes ermöglichen bzw. erleichtern sollen. Anders als bei der Untertitelung für Nicht-Hörgeschädigte handelt es sich bei der Untertitelung für Hörgeschädigte im Normalfall um intralinguale Untertitel. Das bedeutet, dass der deutsche Dialogtext des Filmes für die deutsche Untertitelung bearbeitet wird. Ausgangssprache und Zielsprache sind also in diesem Fall identisch; wenn die Untertitel gezeigt werden, läuft die deutsche Dialogspur” (H. E. Jüngst 2010: 123).

Na określenie napisów dla niesłyszących stosowane są dwa określenia angielskie, co może być niekiedy mylące. Tymi określeniami są: *subtitles for the deaf and hard of hearing* (tzw. SDH), stosowane w Wielkiej Brytanii i angielskojęzycznych publikacjach w Europie, oraz *captions* (w skrócie CC) stosowane m.in. w Ameryce Północnej, Kanadzie, Australii czy też Nowej Zelandii (J. Neves 2008). Obie nazwy określają napisy dla niesłyszących. *Captions*, dzielą się na *open captions* i *closed captions*, co w Polsce określa się odpowiednio „napisami otwartymi” i „napisami zamkniętymi”. Zarówno napisy otwarte, jak i napisy zamknięte służą osobom niesłyszącym, a różnica między nimi jest jedynie technologiczna. Natomiast angielska nazwa *subtitles* w Ameryce odnosi się wyłącznie do napisów dla słyszących. W Europie na określenie napisów dla niesłyszących przyjęła się angielska nazwa SDH. W europejskiej nazwie „SDH” występuje słowo *subtitling*, a nie stosowane w Ameryce słowo *captioning*, pomimo że obie nazwy odnoszą się do tego samego bytu. W związku z tym, wyróżniane przez niektórych badaczy, np. przez Y. Gambiera (2004) i M. Tryuk (2008) terminy *closed captions* i *open captions* jako oddzielnych typów translacji audiowizualnej potraktować raczej należy jako różne typy tłumaczenia napisowego dla niesłyszących.

(8) Tłumaczenie ustne symultaniczne i konferencyjne w telewizji

T. Tomasziewicz pisze, że w programach telewizyjnych na żywo (wywiadach, przemówieniach) oraz w bezpośrednich transmisjach ważnych wydarzeń międzynarodowych stosuje się tłumaczenie symultaniczne (T. Tomasziewicz 2006: 121). Według M. Tryuk w podobnych sytuacjach bo *podczas konferencji prasowej, wywiadu, bezpośredniej transmisji emitowanej w telewizji lub z nagrania programu, np. w telewizji ARTE może zachodzić tłumaczenie ustne symultaniczne lub konsekwentne* (M. Tryuk 2008: 34).

Z przytoczonych opisów wynika, że obie badaczki opisują podobne sytuacje, w których ma zastosowanie opisywany typ translacji. Dlatego wymienione przez T. Tomasziewicz tłumaczenie symultaniczne uzupełniam o tłumaczenie konsekwentne i umieszczam w niniejszej klasyfikacji jako jeden typ.

(9) Tłumaczenie wielojęzyczne w formie teletekstu

Tłumaczenie wielojęzyczne w formie teletekstu pozwala na wybranie z oferowanych różnych wersji językowych tej, która odpowiada danemu odbiorcy. Spotykamy tę formę w filmach na DVD oraz w internecie. Według T. Tomasziewicz, z punktu widzenia samej strategii tłumaczeniowej nie ma wielkich różnic między tym tłumaczeniem a napisami (T. Tomasziewicz 2006: 122).

Według M. Tryuk lista typów translacji audiowizualnej jest duża dłuższa, niż przedstawiona powyżej za T. Tomasziewicz. M. Tryuk uzupełnia listę T. Tomasziewicz i za Y. Gambierem (2004) wymienia kolejne typy translacji audiowizualnej, takie jak: (10) audiodeskrypcja, (11) tłumaczenie napisowe na żywo, (12) tłumaczenie scenariuszy filmowych, (13) tłumaczenie a vista i (14) produkcja wielojęzyczna.

Z wymienionych powyżej typów translacji audiowizualnej audiodeskrypcja jest przedmiotem szerokich zainteresowań badawczych translatoryków. Dlatego ten typ translacji audiowizualnej zostanie poniżej scharakteryzowana najszerzej. Typy od 12

do 14, ze względu na brak szczegółowych omówień w literaturze przedmiotu, zostaną opisane jedynie przy pomocy krótkiego wyjaśnienia, które podaje M. Tryuk (2008).

(10) **Audiodeskrypcja** (intringwalna lub interlingwalna)

W Polsce określenie „audiodeskrypcja” posiada definicję prawną, którą wprowadziła Ustawa o radiofonii i telewizji z dnia 25 marca 2011 roku. Treść tej definicji brzmi następująco:

Audiodeskrypcja to werbalny, dźwiękowy opis obrazu i treści wizualnych zawartych w audycji audiowizualnej, przeznaczony dla osób niepełnosprawnych z powodu dysfunkcji narządu wzroku, umieszczony w audycji lub rozpowszechniany równocześnie z audycją (Dz. U. z 2011 r. Nr 85, poz. 459).

Kolejnych definicji dostarcza nam literatura translatorska. I tak np. A. Szarkowska podaje następującą definicję audiodeskrypcji:

Audiodeskrypcja to dodatkowa ścieżka dźwiękowa zawierająca narrację przeznaczoną dla osób niewidzących, której celem jest skrótowy opis tego, co dzieje się na ekranie (A. Szarkowska 2008: 22).

W niemieckiej literaturze rozróżnia się dwa określenia dotyczące omawianej tu rzeczywistości: mianowicie *Hörfilm* i *Audiodeskription*. Należy wyjaśnić, że niemieckie *Audiodeskription* odpowiada polskiemu określeniu audiodeskrypcja, rozumianemu jak opisuje to powyżej A. Szarkowska i odnoszącemu się tylko do dodatkowej ścieżki dźwiękowej, obejmującej opis wyrażen wizualnych (obrazów) występujących w filmie. Natomiast drugie określenie: *Hörfilm* oznacza film wraz z tą dodatkową ścieżką dźwiękową (audiodeskrypcją). Nazwę *Hörfilm* możemy przetłumaczyć na język polski jako audiofilm lub opisowo jako film z audiodeskrypcją. H. E. Jüngst opierając się na definicji E. Dosch, B. Benecke (2004: 7), tak definiuje audiofilm:

Pod nazwą audiofilm rozumiemy film, w którym czysto wizualne sekwencje są objaśniane w pauzach pomiędzy dialogami za pomocą krótkiego tekstu mówionego. Obrazy stają się słowami. Dla niewidzących i niesprawnych wzrokowo słowa przekazują to co widzący widzowie odbierają zmysłem wzroku. Występujące postacie, pomieszczenia i działania, które ta grupa widzów zwykle odbierałaby poprzez szumy lub komentarze słowne postaci, opisane są za pomocą środków językowych. Ten opis, odczytywany dodatkowo do dialogów filmowych określa się **audiodeskrypcją**⁸⁹ (H. E. Jüngst 2010: 177).

⁸⁹ „Unter Hörfilmen versteht man Filme, in denen rein optische Filmsequenzen (...) in den Dialogpausen durch einen kurzen gesprochenen Text erläutert werden. Aus Bildern werden Worte. Blinde und Sehgeschädigte bekommen in Worten das vermittelt, was der Sehende Zuschauer über den Augensinn wahrnimmt. Handelnde Personen, Räume und Aktionen, die diese Zuschauergruppe sonst rein über Geräusche oder Verbalkommentare der Figuren erschließen müsste, werden mit sprachlichen Mitteln beschrieben. Diese Beschreibung, die zusätzlich zum Filmdialog eingesprochen wird bezeichnet man als **Audiodeskription**“ (H. E. Jüngst 2010: 177).

(11) Tłumaczenie napisowe na żywo

Jest to sposób tłumaczenia wywiadów telewizyjnych prowadzonych na żywo, np. w telewizji holenderskiej NOS (M. Tryuk 2008: 34). Natomiast o napisach na żywo dla osób niesłyszących pisze m.in. M. Szczygielska w artykule *Napisy na żywo w Polsce*:

SPT [Symultaniczny Przekaz Tekstowy – dop. E. P.] polega na wyświetleniu w formie tekstu na ekranach przebiegu wydarzenia w czasie rzeczywistym (lub niemal rzeczywistym). (...) Sprawdził się podczas debat, konferencji, wykładów. Napisy powstają przy pomocy programu do rozpoznawania mowy, z udziałem respeakerów, którzy powtarzają usłyszane wypowiedzi, a następnie przed wypuszczeniem na ekrany korygują zapisany tekst (M. Szczygielska, 2013).

Jak pisze dalej M. Szczygielska, w 2013 roku napisy na żywo były testowane podczas dwóch konferencji, w czerwcu w Sejmie RP oraz we wrześniu w Pałacu Prezydenckim. Odbyla się także pierwsza próba zastosowania tej metody w napisach nadawanych na żywo w przekazie online. M. Szczygielska stwierdza, że testy potwierdziły, że zadanie jest technologicznie możliwe, a jakość napisów odpowiednia do zastosowań konferencyjnych.

(12) Tłumaczenie scenariuszy filmowych

Według M. Tryuk stanowią one istotny element w produkcji filmowej lub telewizyjnej, choć zazwyczaj nie są one wcale publikowane (M. Tryuk 2008: 33). Tłumaczeń scenariuszy filmowych dokonuje się na etapie poszukiwania finansowania filmu. Zazwyczaj zlecają je osoby mające pomysł na film. Następnie przetłumaczone scenariusze przesyłane są do osób potencjalnie zainteresowanych inwestycją w dany pomysł filmowy.

(13) Tłumaczenie a vista

W ten sposób dokonywane są tłumaczenia scenariusza, listy dialogowej czy napisów, np. podczas pokazów festiwalowych (M. Tryuk 2008: 34).

(14) Produkcja filmowa wielojęzyczna

Polega ona na tym, że aktorzy grają role w swoich językach, a całość jest następnie postsynchronizowana w jednym języku. Dotyczy to także remake'ów starych filmów (M. Tryuk 2008: 34).

Na podstawie swoich badań M. Tryuk (2008: 35) uważa, że do powyższego zestawienia należy dodać kolejne typy translacji audiowizualnej. Według niej są to: (15) tłumaczenie ustne w mediach, (16) lokalizacja, (17) tłumaczenie maszynowe dialogów w czasie rzeczywistym. Wymienia również (18) tłumaczenie telewizyjne na język migowy, z zastrzeżeniem, iż nie należy go klasyfikować jako tłumaczenia audiowizualnego.

(15) Tłumaczenie ustne w mediach

W literaturze angielskojęzycznej ten typ tłumaczenia audiowizualnego nazywany jest *broadcast interpreting* lub *media interpreting*. M. Tryuk odróżnia go od wymienionego powyżej tłumaczenia symultanicznego i konferencyjnego w mediach. W jej

opinii w tego typu tłumaczeniu wszystko jest inne niż w tłumaczeniu konferencyjnym: środowisko fizyczne i warunki pracy, takie jak godziny czy otoczenie. Tłumaczenie takie jest szczególnie trudne ze względu na specyfikę bezpośrednich transmisji telewizyjnych. Musi ono zrozumiałe, zgodne z zasadami nadawania programu i zsynchronizowane z oryginalnym segmentem tłumaczonym (M. Tryuk 2008: 35).

(16) Lokalizacja

Według M. Tryuk lokalizacja to *tłumaczenie gier komputerowych, reklam ukazujących się w internecie, stron internetowych i wszelkiego oprogramowania komputerowego. Lokalizacja polega na międzyjęzykowej i międzykulturowej adaptacji różnorodnych elementów wizualnych i audytywnych, zarówno werbalnych, jak i niewerbalnych* (M. Tryuk 2008: 35).

Na podstawie przytoczonej za M. Tryuk definicji trzeba stwierdzić, że określenie „lokalizacja” opisuje bardzo szeroki zakres różnorodnych działań tłumaczeniowych i pozatłumaczeniowych. Dzięki temu, że lokalizacja pojawia się coraz częściej jako usługa tłumaczeniowa oferowana przez agencje tłumaczeniowe, które szybko dostosowują się do potrzeb rynku, możemy prześledzić, jakie działania są przez nie określane tą nazwą. „Lokalizacja” stosowana jest jako nazwa nadrzędna w stosunku do następujących usług: (1) wielojęzycznej lokalizacji oprogramowania, (2) lokalizacji stron internetowych, (3) lokalizacji multimedialnych.

Niektórzy badacze rozróżniają określenie „lokalizacja” i „tłumaczenie”, przy czym tłumaczenie traktują jako element lokalizacji. W ten sposób o lokalizacji pisze jeden z badaczy lokalizacji gier komputerowych, tłumacz Erik-Jan Kuipers: *Przekład gier komputerowych stanowi część procesu lokalizacji. Obejmuje on [przekład – dop. E. P.] zarówno teksty pisemne, jak i teksty mówione stanowiące ważny element tych gier* (E.-J. Kuipers 2010: 86).

Rozumienie lokalizacji jako lokalnej adaptacji tłumaczenia, znajdujemy na licznych stronach internetowych agencji tłumaczeń oferujących tę usługę tłumaczeniową. W taki właśnie sposób agencja tłumaczeń Lingualab na swojej stronie domowej wyjaśnia swoim klientom znaczenie oferowanej przez siebie usługi lokalizacji: *Termin lokalizacja oznacza tłumaczenie, które przechodzi dodatkowo etap adaptacji treści do lokalnych wymagań odbiorcy końcowego* (Lingualab 2014).

(17) Tłumaczenie maszynowe dialogów w czasie rzeczywistym

Za M. Tryuk można przytoczyć następującą definicję charakteryzującą ten typ tłumaczenia:

W tym wypadku transfer międzyjęzykowy dokonywany jest za pomocą urządzeń analizy i syntezy mowy, które pozwalają także na przekazanie interakcji werbalnych między rozmówcami, rozpoznanie każdej sekwencji w języku wyjściowym oraz ustalenie jej sensu, następnie przetłumaczenie jej na język docelowy i podejmowanie bezpośredniego dialogu przez program, bez tłumaczenia, z jednym z rozmówców w celu udzielenia niezbędnych wyjaśnień (niemiecki VERBMOBIL, japoński Interpreting Telephony; M. Tryuk 2008: 36).

(18) Telewizyjne tłumaczenie na język migowy

M. Tryuk (2008: 36) zauważa, że zwykle za odmianę tłumaczenia audiowizualnego uważa się także tłumaczenie na język migowy stosowane w telewizji, chociaż wydaje się, że jedyną charakterystyczną jego cechą jest tu obecność tłumacza na ekranie. M. Tryuk uważa, że tłumaczenia na język migowy nie należy klasyfikować jako tłumaczenia audiowizualnego, ponieważ tłumaczenie w telewizji nie różni się od tłumaczenia podczas konferencji czy w innych sytuacjach z udziałem osób głuchych. Niemniej przez innych badaczy ta forma tłumaczenia jest zaliczana do tłumaczenia audiowizualnego, dlatego wyszczególniam ją na liście jako kolejną pozycję.

Analiza kolejnych prac poświęconych translacji audiowizualnej wskazuje, że do powyższej listy należałoby dodać jeszcze 3 typy translacji audiowizualnej. Pierwszy z nich wyróżnia Urszula Budkiewicz, kolejne 2 typy H. E. Jüngst; są to: (19) napisy dla niesłyszących w teatrze, (20) tłumaczenie symultaniczne filmów i (21) translacja lektorska na żywo.

(19) Napisy dla niesłyszących w teatrze

W 2010 na konferencji Points of View w Krakowie Urszula Budkiewicz wygłosiła referat *Napisy dla niesłyszących w teatrze (SDH in theater)*, w którym wyróżniła ten typ jako autonomiczny, mający własne właściwości. Z tego powodu oddzieliła ona ten typ translacji audiowizualnej od pozostałych rodzajów translacji napisowej. U. Budkiewicz sama jest tłumaczką zajmująca się wykonywaniem tego typu translacji. Można ją nazwać specjalistką na skalę krajową, ponieważ niewielu tłumaczy wykonuje taką translację.

(20) Tłumaczenie symultaniczne filmów

Tłumaczenie symultaniczne filmów występuje obecnie np. w Niemczech. Ma ono zastosowanie do tłumaczenia filmów na festiwalach filmowych, o czym pisze Heike E. Jüngst (2011: 176). Jej zdaniem, ze względu na stosunkowo niewielką ilość odbiorców finalnych filmów festiwalowych, opłaca się tłumaczyć je jedynie symultanicznie. U Heike E. Jüngst znajdujemy następującą definicję symultanicznego tłumaczenia filmowego:

Nazwa „symultaniczne tłumaczenie filmowe” oznacza, że film tłumaczony jest na żywo, symultanicznie i interlingwalnie podczas projekcji filmowej⁹⁰ (H. E. Jüngst 2010: 176).

Zastosowanie tłumaczenia symultanicznego do tłumaczenia filmów na żywo miało w przeszłości również miejsce w Polsce⁹¹.

(21) Translacja lektorska na żywo

Heike E. Jüngst odróżnia ją od filmowej translacji symultanicznej i klasycznej translacji lektorskiej, co według niej, jest w Niemczech często mylone.

⁹⁰ „Unter „Filmdolmetschen” versteht man im Regelfall, dass ein Film während der Aufführung live simultan und interlingual gedolmetscht wird“.

⁹¹ Na podstawie relacji prof. Anny Tylusińskiej 2012, która jako tłumacz dokonywała translacji symultanicznej filmów na festiwalu filmowym.

Powszechnie stosowaną metodą translacji filmowej jest translacja lektorska na żywo. W przypadku translacji lektorskiej na żywo dysponujemy przetłumaczonym tekstem w języku docelowym, który jest odczytywany na żywo równoległe do filmu⁹² (H. E. Jüngst 2010: 177).

Translacja lektorska na żywo ma miejsce aktualnie również w Polsce. Obecnie dokonuje się jej na festiwalach filmowych na projekcjach dla dzieci⁹³. Chodzi tu o filmy animowane i aktorskie dla młodej publiczności, która nie byłaby w stanie odczytać napisów, które są obecnie powszechną formą tłumaczenia filmów festiwalowych.

Wcześniej również na warszawskim Festiwalu Filmowym filmy dla dorosłych były prezentowane z translacją lektorską na żywo. O takim przypadku pisze Joanna Płocińska w artykule z 1997 r. *Sztuka podkładania głosu*. Opisuje ona złe przyjęcie translacji lektorskiej przez widzów:

W kinie taka forma przedstawienia filmu jest prawie nie do przyjęcia. Wystarczyło być na jednym z seansów Warszawskiego Festiwalu Filmowego, żeby się o tym przekonać. Jednoznaczny jęk publiczności mówił sam za siebie (J. Płocińska 1997: 70).

Podsumowując, należy stwierdzić, że w wyniku przeprowadzonej analizy uzyskujemy zestawienie aż 21 typów translacji audiowizualnej. Widoczne jest, że zbiór ten obejmuje bardzo szeroką i różnorodną rzeczywistość. Zauważyć również trzeba, że niektóre z wymienionych metod translacji audiowizualnej są do siebie bardzo podobne lub mają wiele cech wspólnych. Stąd w wielu przypadkach zastanowienia wymaga, czy należy mówić o całkowicie odmiennych metodach translacji audiowizualnej.

Określanie wielu metod translacji jedną nazwą „translacja audiowizualna” ma zarówno pozytywne, jak i negatywne skutki. Wśród pozytywnych można wymienić np. fakt, że podkreśla się w ten sposób potrzebę naukowego zajmowania się wszystkimi formami translacji skupionej w zbiorze określanym translacją audiowizualną. Skupianie ich w tym zbiorze bardziej zwraca uwagę na te typy, które omawiane oddzielnie pozostałyby, być może, niezauważone. Pozwala również poszeregować ten duży i zróżnicowany zbiór na mniejsze podzbiory na podstawie pewnych cech wspólnych wyróżniających poszczególne metody.

Wśród skutków negatywnych należy wymienić przede wszystkim ten, iż wielu badaczy skupia się na poszukiwaniu jednej wspólnej definicji dla tych form translacji, które w rzeczywistości bardzo się od siebie różnią i powinny być omawiane i zdefiniowane oddzielnie, co wielu badaczy też czyni. W ten sposób określanie tych wszystkich form translacji jedną nazwą powoduje efekt omawiania tych form pod względem

⁹² „Ein gerade gängiges Verfahren der Filmtranslation ist das Einsprechen (auch als live Voice-over bezeichnet). Beim Einsprechen liegt ein übersetzter Text in der Zielsprache vor und wird live parallel zum Film vorgelesen“.

⁹³ Informacja pochodzi z Działu Medialnego Warszawskiego Festiwalu Filmowego 2013.

podobieństwa, które jest nieraz tylko pozorne. Np. całościowe omawianie wszystkiego, co czyta lektor, jako jednej metody translacji, bez potrzebnych dyferencjacji, powoduje złe wnioski i wskazówki dla przyszłych tłumaczy.

Dużo większe korzyści przyniosłoby dokładne przyjrzenie się i opisanie każdej poszczególnej metody translacji audiowizualnej, czyli w rzeczywistości każdego układu translacji audiowizualnej. Warto też zauważyć, że poszczególne formy tłumaczenia audiowizualnego mają swoją genezę w innych typach tłumaczenia, są na nich wzorowane lub też przeniesione do tłumaczenia nowego typu utworów, jakimi stały się produkcje audiowizualne. Tak chociażby translacja lektorska dialogów filmowych ma wiele wspólnego z tłumaczeniem rozmów konferencyjnych. Warto skupić się na różnorodności filmowych testów tekstów: inny tekst występuje w filmie dokumentalnym a inny w filmie fabularnym.

2.2. Ogólny układ translacji audiowizualnych

Punkt wyjścia do rozważań, jakie zamierzam przedstawić w dalszej części pracy, stanowią następujące założenia generalne:

- (1) Za Barbarą Z. Kielar traktuję translację jako szczególny przypadek komunikacji, a mianowicie jest to *komunikacja dwujęzyczna z udziałem tłumacza jako pośrednika językowego* (B. Z. Kielar 2004: 27). Wskazuje to na szczególny związek translacji z procesem komunikacji międzyludzkiej. Powiązanie translatoryki z komunikacją międzyludzką oznacza po pierwsze, że do rozważań translatorycznych należy wykorzystać uwagi poczynione w ramach nauki o komunikacji międzyludzkiej. Po drugie, należy przyjąć, że modelowanie procesu translacji może ulec zmianom pod wpływem nowego modelowania procesu komunikacji. Uwzględniam również fakt, że układ translacyjny, będący podstawowym narzędziem badawczym dla translatoryki, powstał w oparciu o układ komunikacyjny.
- (2) Rozpatruję film jako formę komunikacji międzyludzkiej. Patrząc na film jako obiekt układu komunikacyjnego, traktuję go jako eksternalizację komunikatu nadawcy inicjalnego. Za pomocą tego eksternalizowanego komunikatu (filmu) nadawca inicjalny chce zakomunikować pewne treści innym ludziom. Dlatego film powinien być analizowany w ścisłym związku z jego autorem i odbiorcą, a nie w oderwaniu od nich. W swoich rozważaniach uwzględniam fakt, że film wyraża wiedzę oraz kulturę jego twórcy.
- (3) Wszelkie rozważania o translacji prowadzone w niniejszej pracy, opieram na założeniach translatoryki jako nauki, której przedmiot badań został scharakteryzowany przez Franciszka Gruczę w roku 1976, a następnie uszczegółowiany w następnych jego pracach (F. Grucza 1981, 1983, 1985, 1986, 1996). Za F. Gruczę uważam, że:

Translatoryka jako nauka interesuje się procesami zachodzącymi w pewnym układzie, który można nazwać układem translatorycznym. W wyniku określonej praktycznej działalności człowieka i /lub/ urządzenia technicznego dokonane jest w układzie translatorycznym tłumaczenie (F. Grucza 1981: 10).

Uważam także, że przedmiot badań translatoryki *konstytuują w zasadzie również te same obiekty, które konstytuują także przedmioty poznania lingwistyki i glottodydaktyki. Obiektami tymi są bowiem (...) ludzie oraz ich wypowiedzi językowe (teksty)* (F. Grucza 1985: 32).

Za F. Gruczą przyjmuję, że translatoryka zajmuje się obiektami występującymi w układach translacyjnych. Przyjmuję też, że prymarnie przedmiot badań translatoryki konstytuują obiekty spełniające funkcję tłumacza. Dopiero w następnej kolejności konstytuują je teksty. Natomiast obiekty spełniające w układzie translacyjnym funkcję nadawcy i odbiorcy terminalnego (...) konstytuują przedmiot translatoryki dopiero w ostatniej kolejności (F. Grucza 1985: 33). Do prowadzenia rozważań będę używać nazewnictwa i terminologii wywodzącej się z translatoryki.

- (4) W opisie wszelkich posunięć translacyjnych posługuję się w niniejszej pracy modelem, który w translatoryce za F. Gruczą nazywamy układem translacyjnym. Układ translacyjny traktuję jako podstawowe narzędzie do opisu translacji. Translację audiowizualną przedstawię jako układ translacyjny.
- (5) Uważam, że film interesuje translatorykę w zakresie, w którym występujące w filmie wypowiedzi językowe (teksty) będą elementami układów translacyjnych, zarówno jako teksty wyjściowe, jak i teksty docelowe. Znaczenie tekstu przyjmuję za S. Gruczą jako *konkretne mowne i pisemne wyrażenia językowe, wytworzone przez jakiegokolwiek mówcę – słuchacza w konkretnym akcie językowej komunikacji* (S. Grucza 2008: 189).
- (6) W odróżnieniu od podejść traktujących film jako „tekst audiowizualny”, wyraźnie oddzielam obraz filmowy od występujących w nim testów. Teksty występujące w filmie nazywam tekstami filmowymi. Podobnie jak Katharina Reiß/ H. Vermeer, uważam, że teksty filmowe tworzą kompletną informację dopiero łącznie z obrazem oraz, że bez uwzględnienia tej zależności nie da się przetłumaczyć tych tekstów adekwatnie (K. Reiß/H. Vermeer 1991: 211).
- (7) Teksty występujące w filmie dzielę na teksty audialne i wizualne. Jeżeli w danym układzie translacyjnym występują teksty audialne i/ lub wizualne, to możemy w takim przypadku mówić o układzie translacji audiowizualnej. Teksty te występują w ramach organizacyjnych, jakimi są niejęzykowe wyrażenia wizualne (np. obrazy filmowe) i/ lub audialne (np. muzyka).
- (8) Stosując układ translacyjny do analizy wszelkich posunięć translacyjnych, uwzględniam w swoich rozważaniach także jego elementy jak nadawcę inicjalnego i odbiorcę finalnego oraz ich właściwości. Oznacza to, że analizuję film w połączeniu z człowiekiem, zarówno z tym, który go stworzył, jak i tym, do którego jest skierowany.

2.2.1. Film: komunikat kompleksowy

Zanim przejdę w dalszej części niniejszej pracy do omówienia filmu jako obiektu układu translacyjnego, chciałabym poczynić kilka uwag na temat natury filmu. Bliższe przyjrzenie się filmowi ma stanowić podstawę dla podjętej w niniejszym rozdziale próby wyodrębnienia elementów filmu, które podlegają tłumaczeniu, czyli są zastępowane w układzie translacyjnym tekstami docelowymi. Aby te elementy wyodrębnić, chciałabym zaproponować w niniejszym rozdziale sposób podziału filmu na pewne części składowe, jego warstwy. Wyodrębnienie tych elementów ma posłużyć do prowadzenia prostych, ale jednocześnie precyzyjnych analiz tłumaczeń zachodzących w audiowizualnych układach translacyjnych.

Omówienie kwestii dotyczących elementów podlegających w filmie tłumaczeniu traktuję jako konieczne, gdyż występuje w tym zakresie pewna nieścisłość. Z literatury translatorycznej dotyczącej tłumaczenia filmowego wyłania się niejasny obraz, co tak naprawdę w filmie podlega tłumaczeniu. Jedni uważają, że tłumaczeniu w filmie podlegają teksty filmowe, inni, że tłumaczymy „cały film”. W moich dalszych rozważaniach przychyliam się do pierwszego stanowiska, niemniej uważam, że wymaga ono pewnego uzupełnienia, którego chcę w niniejszej pracy dokonać. Drugie stanowisko jest moim zdaniem zbyt ogólnym i trudno jest za jego pomocą prowadzić precyzyjne analizy.

Drugie stanowisko reprezentują translatorycy, którzy podkreślają konieczność podejścia do filmu jako pewnej nierozdzielnej całości. Podejście to wiąże się z niepodważalnie słusznym traktowaniem filmu jako przekazu audiowizualnego. Takie rozumienie filmu reprezentowane jest w filmoznawstwie i stamtąd zostało przejęte przez translatorykę. M. Hendrykowski w następujący sposób wyjaśnia czym jest audiowizualność:

W praktyce komunikacyjnej zjawisko audiowizualności opiera się na równoprawności, współdziałaniu i współdopełnianiu się znaków wizualnych i znaków audialnych w przekazach kinematograficznych, które w swej budowie stanowią swoiście zespoloną całość znaczeniową. Całość ta nie jest prostą sumą użytych w danym przekazie elementów wizualnych i audialnych, lecz jakością wyższego rzędu, będącą rezultatem zaawansowanej integracji semiotycznej obu rodzajów elementów. Proces ich korelacji reguluje mechanizm nadawczo-odbiorczy zwany syndromem audiowizualnym [podkreślenie M. H.]. Mechanizm ten nastawiony jest na łączne wydobywanie znaczeń warstwy wizualnej i warstwy dźwiękowej w przekazie kinematograficznym (M. Hendrykowski 2003: 27).

Translatorycy podkreślający aspekt łącznego wydobywania znaczeń elementów wizualnych i dźwiękowych podczas tłumaczenia mówią o „tłumaczeniu filmów”. Określenie „tłumaczenie filmów” uznać należy jednak za uproszczenie, które może jedynie oznaczać, że tłumacz podejmując się zadania translacyjnego musi wziąć pod uwagę wszystkie elementy znaczące filmu, czyli film jako całość. Nie oznacza to jednak, że tłumaczy on cały film, lecz niektóre jego elementy. Moje przekonanie w tym zakresie potwierdzają publikowane analizy translatoryczne, które zasadniczo opierają

się na tekstach. I tak np. T. Tomaszkiwicz podkreśla, że wiele decyzji tłumacza audiowizualnego jest uzależnionych od relacji, które istnieją między obrazem a tekstem w danym komunikacie, ale jednocześnie stwierdza, że w swoich analizach translatorycznych będzie się skupiać na „warstwie językowej”, czyli na jednym z elementów składowych filmu, jakim są teksty:

(...) kiedy będziemy poruszać zagadnienia związane z tłumaczeniem na potrzeby ekranu, skupimy się przede wszystkim na operacjach translatorycznych, które dotyczą warstwy językowej. Jednak mówiąc o tłumaczeniu komunikatów językowych na inny język naturalny, nie możemy zapominać o wszystkich tych innych, niejęzykowych elementach, które uczestniczą w konstruowaniu sensu przekazu medialnego, z których to elementów obraz we wszystkich swych odmianach, omówionych wyżej, wydaje się najbardziej znaczący (T. Tomaszkiwicz 2006: 56).

Z powyższego cytatu wynika, że dla celów translacyjnych niezbędne jest traktowanie filmu jako całościowego komunikatu audiowizualnego, ale jednocześnie ważne jest podzielenie go, czyli wyodrębnienie z niego poszczególnych elementów, które w układach translacji audiowizualnej zastępowane będą tekstami.

Aby dokonać wyróżnienia w filmie elementów istotnych z punktu widzenia translatoryki, trzeba najpierw przyjrzeć się naturze filmu, czyli zobaczyć, czym właściwie film jest. Takiego oglądu najlepiej dokonać z punktu widzenia nauk, które uczyniły film przedmiotem swoich zainteresowań, jak np. filmoznawstwo. W tym celu prześledziłam definicje przedstawione w literaturze filmoznawczej. Pierwszą z nich przytaczam za M. Hendrykowskim:

Film (<ang. film = dosł. błona, cienka powłoka, fotogr. emulsja) utwór kinematograficzny, widowisko złożone z serii rzutowanych na ekran obrazów dających podczas projekcji złudzenie ruchu. Przez film należy rozumieć każdą serię obrazów zarejestrowanych na nośniku materialnym bez względu na sposób ich rejestracji i charakter nośnika (taśma filmowa, taśma magnetyczna, płyta wizyjna itp.) użytego do ich pierwotnego lub dalszego utrwalenia z dźwiękiem lub bez dźwięku, które przy wyświetlaniu stwarzają wrażenie ruchu i są przeznaczone do komunikowania bądź publicznej dystrybucji, lub też zostały zrealizowane do celów dokumentalnych (...) (M. Hendrykowski 1994: 96).

Warto zauważyć, że M. Hendrykowski w powyższej definicji koncentruje się na zewnętrznej, fizycznej naturze filmu. Jednak już w definicji filmoznawstwa, zaprezentowanej w tym samym leksykonie, wymienia dwa aspekty filmu: (1) film jako dziedzinę twórczości oraz (2) film jako system komunikacji społecznej:

Filmoznawstwo (ang. science of film, filmology), inaczej nauka o filmie – dyscyplina humanistyczna, której przedmiotem badań jest film jako dziedzina twórczości i system komunikacji społecznej. Filmoznawstwo zajmuje się opisem, analizą i interpretacją poszczególnych dzieł filmowych ich serii, twórczości reżyserów i innych współtwórców utworu filmowego, zasad funkcjonowania oraz ewolucyjnych przemian kina i przemysłu kinematograficznego, badaniem reguł języka filmu jako systemu komunikacji audiowizualnej i artystycznej, mechanizmów procesu historycznofilmowego, społecznej recepcji filmu oraz zjawisk

życia filmowego i ich różnorodnych kontekstów kulturowych, politycznych, ekonomicznych. W skład filmoznawstwa wchodzi jego podstawowe dziedziny: **historia filmu, teoria filmu i metodologia filmu**, a także **krytyka filmowa** traktowana jako wiedza o filmie współczesnym (M. Hendrykowski 1994: 99).

Jeżeli prześledzimy również inne leksykony poświęcone tematyce filmowej, zauważymy, że ta dychotomia w definiowaniu filmu reprezentowana przez M. Hendrykowskiego uwzględniania jest również przez innych autorów. W *Słowniku terminologii medialnej* wydanego pod redakcją W. Pisarka znajdziemy następującą definicję filmu autorstwa Artura Majera:

Film (ang. 'błona') – **1.** sekwencje szybko następujących po sobie obrazów rzutowanych na ekran, wywołujących wrażenie ruchu; obrazy te trwalane były początkowo na błonie fotograficznej, współcześnie również na innych nośnikach (kamera filmowa, kamera telewizyjna, kamerowid); **2.** audiowizualne medium rozumiane zarówno jako jednostkowy wytwór działalności artystycznej, dziennikarskiej i oświatowej, jak i zbiór takich wytworów. Jako przekaz w komunikacji pomiędzy nadawcą (zwykle zbiorowym) a odbiorcą mediów, film najczęściej korzysta z kanałów takich jak kino i telewizja (W. Pisarek 2006: 58)

Podsumowując przytoczone wyjaśnienia filmu, należy powiedzieć, że filmoznawstwo z jednej strony interesuje się filmem jako dziedziną twórczości. Z tej perspektywy bada ono film jako pewien produkt, składający się ze scen, które z kolei składają się z jednego lub więcej (do kilkudziesięciu) ujęć. Film w tym ujęciu jest kontynuacją innych sztuk wizualnych, takich jak malarstwo czy fotografia. Jest on nową dziedziną sztuki, rozpatrywaną w kontekście innych dyscyplin artystycznych.

Natomiast drugie podejście rozpatruje film jako system komunikacji międzyludzkiej. Wraz z rozwojem myśli filmoznawczej pierwsze podejście ustąpiło drugiemu. Czytamy o tym między innymi we wstępie do pracy zbiorowej pod redakcją Alicji Helman i Wiesława Godzica *Film: tekst i kontekst*:

W filmoznawstwie współczesnym wyraźnie można dostrzec zmianę perspektywy w porównaniu z orientacją technocentryczną, dominującą w latach sześćdziesiątych, kiedy to większość znamienych dla tego okresu prac była poświęcona materiałowym i technicznym uwarunkowaniom filmu. Z obecnego punktu widzenia, który można by nazwać **antropocentrycznym** [podkreślenie moje – E. P.], uwaga badaczy koncentruje się już nie na „zagadce” fotografii filmowej, lecz „zagadce” tworzącego i percypującego film umysłu, tych jego szczególnych właściwości, dzięki którym fotografia filmowa zostaje „wyposażona” ponad miarę swego technicznego statusu. Dzieło filmowe zatem nie jest już wyłącznym obiektem uwagi, straciło swą uprzywilejowaną pozycję na rzecz procesu komunikacyjnego, procesu, w którym relację: nadawca-dzieło-odbiorca bada się jako całość, nie przypisując poszczególnych członów odrębnym dyscyplinom filmoznawstwa. W języku semiotyki można by tę myśl wyrazić postulatem nierozdzielności badań syntaktycznych, semantycznych i pragmatycznych, który patronuje także poczynaniom współczesnego językoznawstwa (A. Helman, W. Godzic 1982: 8).

Z perspektywy badawczej niniejszej pracy bardziej interesujące są badania filmu jako przypadku komunikacji międzyludzkiej. Przede wszystkim dlatego, że komunikacja międzyludzka jest obiektem zainteresowań zarówno filmoznawstwa, jak i lingwistyki, w tym translatoryki. Jest to punkt, w którym filmoznawcze zainteresowanie filmem styka się z zainteresowaniem lingwistycznym. Lingwistyka, której przedmiotem badań jest człowiek i jego właściwości językowe, interesuje się filmem w zakresie, w którym film wiąże się z człowiekiem i jego właściwościami językowymi. Tak więc komunikat filmowy jest obiektem zainteresowań lingwistyki, ponieważ jednym z elementów filmu są wypowiedzi językowe ludzi.

Podzielając poglądy przytoczonych badaczy, traktuję w niniejszej pracy film jako formę komunikacji, która określana jest między innymi komunikacją filmową. Chciałabym się teraz przyjrzeć, jak według poszczególnych badaczy ta komunikacja filmowa zachodzi. M. Hendrykowski pisze o filmie z punktu widzenia komunikacji jako o „przekazie filmowym” (M. Hendrykowski 1982: 29):

Film jest tym wariantem komunikacji wielokodowej, który dysponuje obecnie największym zbiorem możliwych kombinacji słowa ze znakami typu alingwistycznego (M. Hendrykowski 1982: 30).

To, co M. Hendrykowski w powyższym cytacie określa jako „słowo”, w przyjmowanym przeze mnie w niniejszej pracy rozumieniu, jest tekstem. A zatem, interpretując słowa M. Hendrykowskiego, w filmie „znaki typu alingwistycznego” wchodzi w różne relacje z tekstami.

Następnie za F. Gruczą przyjmuję, że komunikacja międzyludzka przebiega nie tylko za pomocą tekstów. Człowiek komunikuje się totalnie:

Człowiek „przemawia” do człowieka po prostu całą swoją osobą, wszystkim co ma i czym jest, wszystkimi swoimi dokonaniem (działaniami), wszystkimi zachowaniami, wszystkim, co robi i czego nie robi, a nie tylko tym, co specjalnie „w celach komunikacyjnych” wyraża, a już na pewno nie tylko tym, co wyraża słowami (F. Grucza 1996: 14).

Zgodnie z takim pojmowaniem komunikacji, uważam, że uprawnione jest traktowanie filmu jako dzieła, wytworu człowieka, za pomocą którego komunikuje się on z drugim człowiekiem. Jednocześnie uważam, że w przypadku filmu zachodzi komunikacja kompleksowa, to znaczy taka, która odbywa się za pomocą wielu wyrażań jednocześnie. W tej sprawie podzielam pogląd F. Gruczy, który uważa, że:

Ludzie przeważnie realizują komunikację za pomocą różnych środków, różnych kanałów jednocześnie. Poniekąd fakt ten uwzględniliśmy już w stwierdzeniu, że ludzie posługując się bardziej wymyślnymi sposobami komunikowania się, korzystają jednocześnie – w dużej mierze z konieczności z fundujących prostszych sposobów komunikowania się, tzn. że ilekroć komunikują się za pomocą znaków, komunikują się zarazem za pomocą sygnałów. Kompleksowość międzyludzkiej komunikacji wyraża się jednak nie tylko w tym fakcie. Przede wszystkim polega ona na tym, że ludzie komunikując się bezpośrednio za pomocą języka właściwego, z reguły komunikują się jednocześnie za pomocą różnych – skorelowanych z nim – zarówno para- jak i ekstrajęzyków, że komunikując się

bezpośrednio za pomocą mowy, jednocześnie komunikują się wzrokowo, a niejednokrotnie też dotykowo i nawet węchowo (F. Grucza 1992: 28).

Również w przypadku filmu zachodzi wspomniana powyżej komunikacja słuchowa (teksty mówione), wzrokowa (obrazy, teksty pisane) a niekiedy dotykowa i węchowa. Aby lepiej zrozumieć komunikację dokonującą się poprzez film, potraktujmy film jako obiekt układu komunikacyjnego. W układzie komunikacyjnym wyróżniamy takie obiekty, jak: nadawca inicjalny, eksternalizowany komunikat oraz odbiorcy finalni.

W przyjętym w niniejszej pracy rozumieniu, komunikat znajduje się wyłącznie w umyśle nadawcy inicjalnego, czyli jest obiektem mentalnym. Nadawca inicjalny, czyli człowiek, który jest twórcą filmu, wyraża ten komunikat za pomocą różnych środków wyrażeniowych, sygnałów. W ten sposób film traktujemy jako eksternalizację komunikatu nadawcy inicjalnego. Za pomocą tego eksternalizowanego komunikatu (filmu) nadawca inicjalny chce zakomunikować pewne treści innym ludziom. W omawianej tu rzeczywistości czyni to przy pomocy szeregu wyrażań, które składają się na film. Odbiorca finalny nie ma bezpośredniego dostępu do komunikatu nadawcy inicjalnego. Jest w stanie jedynie ten komunikat zrekonstruować na podstawie wyrażań, które zaprezentuje mu nadawca inicjalny. W ten sposób można powiedzieć, że komunikacja filmowa następuje za pomocą różnych wyrażań. Należy dodać, że film, jako eksternalizowany komunikat (podobnie jak np. wydrukowaną książkę), należy potraktować jako „zastępnik” wiedzy (lub informacji). Zastępuje on wiedzę/intencje jego autora, który w przypadku filmu chce tę wiedzę/intencje przekazać za pomocą szeregu środków wyrażeniowych.

Aby dokonać wyróżnienia w filmie elementów relewantnych dla translacji, przyjmuję, że komunikacja filmowa zachodzi za pomocą szeregu wyrażań. Dlatego chcę podzielić film, rozumiany jako kompleksowy komunikat, na wyrażenia jako jego elementy składowe. Aby precyzyjnie mówić o tych wyrażeniach, należy je określić. Mając na uwadze fakt, że odbiorca finalny odbiera wyrażenia zmysłami swojego ciała: wzrokiem, słuchem, węchem, dotykiem itd., to wydaje się uzasadnione aby wyrażenia występujące w komunikacji międzyludzkiej określać według zmysłu, którym są odbierane. W ten sposób możemy podzielić wyrażenia na następujące kategorie:

- wyrażenia wizualne (wzrokowe),
- wyrażenia audialne (słuchowe),
- wyrażenia olfaktoryczne (węchowe),
- wyrażenia kinetyczne, taktylne (dotykowe) itd.

Przyglądając się szczegółowiej każdej z tych kategorii wyrażań można w niej wyróżnić dalsze podkategorie, a następnie konkretne wyrażenia:

- (1) Wyrażenie audialne
 - a) (językowe), czyli teksty mówione: teksty dialogów, teksty narracyjne, odgłosy werbalne w tle, np. rozmowy radiowe, telewizyjne czy telefoniczne, słowa piosenek;
 - b) (niejęzykowe), czyli muzyka, efekty dźwiękowe, odgłosy niewerbalne i dźwięki dochodzące z otoczenia.

- (2) Wyrażenie wizualne
- c) (językowe), czyli teksty pisane – wszelkiego rodzaju napisy: napisy wprowadzające do akcji filmu, tytuły filmów, fragmenty artykułów gazetowych, fragmenty listów, inskrypcje nagrobne, nazwy budynków, wizytówki, znaki ostrzegawcze, nazwy ulic, nazwy gazet, dokumentów i inne informacje umieszczone na ekranie w formie pisanej;
- d) (niejęzykowe), czyli kompozycja obrazów i scen.
- (3) Wyrażenie olfaktoryczne: zapachy.
- (4) Wyrażenie kinetyczne: podanie dłoni, uścisk, objęcie, odczuwanie powiewu wiatru na skórze, itp.

Schematycznie komunikację między ludźmi realizowaną za pomocą wyszczególnionych wyrażen można przedstawić w następujący sposób:

NADAWCA INICJALNY	WYRAŻENIA AUDIALNE	ODBIORCA FINALNY
	<ul style="list-style-type: none"> • JĘZYKOWE • NIEJĘZYKOWE 	
	WYRAŻENIA WIZUALNE	
	<ul style="list-style-type: none"> • JĘZYKOWE • NIEJĘZYKOWE 	
	WYRAŻENIA OLFAKTORYCZNE	
	WYRAŻENIA KINETYCZNE	

W następnych rozdziałach podejmę próbę odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób wyszczególnione przeze mnie wyrażenia audialne i wizualne zachowują się w poszczególnych układach translacji audiowizualnej. W każdym układzie translacji audiowizualnej film zostanie przedstawiony jako kompleksowy komunikat składający się z czterech rodzajów wyrażen: audialnych językowych, audialnych niejęzykowych, wizualnych językowych i wizualnych niejęzykowych. Celem rozważań będzie próba odpowiedzi na pytanie, które z poszczególnych wyrażen wizualnych i audialnych w poszczególnych układach translacji audiowizualnych zostają zastąpione tekstami docelowymi.

2.2.2. Teksty filmowe

W niniejszym rozdziale spróbuję omówić teksty występujące w oryginale filmu. W układzie translacyjnym będą to zatem teksty wyjściowe. Najpierw jednak chciałabym wprowadzić istotne rozróżnienie rozumienia tekstu z punktu widzenia filmoznawstwa i lingwistyki. Rozróżnienie jest konieczne z powodu stosowania przez obie dziedziny nauki tych samych określeń, jednak w zupełnie innym znaczeniu.

Filmoznawstwo, które jest nauką młodą, od samego początku korzystało z dorobku naukowego innych nauk humanistycznych, w tym z lingwistyki. Jedną z wyraźnych tendencji badawczych w obrębie filmoznawstwa jest traktowanie filmu w kategoriach językowych i – co się z tym wiąże – semiotycznych. Przejawia się to między innymi w przenoszeniu nomenklatury lingwistycznej do badań nad filmem. W ten

sposób filmoznawcy chcą traktować cały film jako „tekst filmowy”, w którym występuje „język filmu” czy „język kina”. Co więcej, w filmoznawstwie mowa jest o całej „gramatyce filmu”. Zagadnienie przejmowania przez filmoznawstwo lingwistycznej metodologii badawczej, a co za tym idzie terminologii, wyczerpująco omawia Wacław Osadnik w pracy *Lingwistyka i filmoznawstwo*. Tak więc filmoznawstwo zdublowało terminologię lingwistyczną, odnosząc ją jednak do innych bytów. Oznacza to, że rozważania filmoznawcze wykorzystywane w niniejszej pracy muszą być interpretowane z punktu widzenia lingwistyki, nie da się ich bowiem przytaczać dosłownie.

W rozumieniu przyjętym w niniejszej pracy, pod nazwą „teksty” rozumiem wszelkie językowe wypowiedzi ludzkie. Z kolei stosowana przeze mnie nazwa „teksty filmowe” odnosi się do wszelkich tekstów, jakie występują w filmie. W swoich rozważaniach skupiam się na współczesnym filmie dźwiękowym, niemniej w pewnym zakresie odnoszę się do występowania tekstów filmowych w poprzedniej epoce kina niemego, z którego wywodzą się niektóre współcześnie stosowane formy tekstów filmowych, jak np. różnego rodzaju napisy czy komentarz prezentowany przez demonstratora.

Kino nieme nie było przecież kinem bezdźwiękowym. W ciągu ćwierćwiecza rozwoju sztuki filmowej zdołało ono wykształcić nie tylko nowy, ale i bardzo wyrafinowany w niektórych przejawach model kultury widowiska ekranowego. Żywe słowo, żywa muzyka, nawet efekty produkowane za pomocą przemysłowych maszyn dźwiękowych – wszystko to istniało w salach kinowych całego świata (M. Hendrykowski 2003: 20).

Jednak sposób reprezentacji tekstów w filmie, który znamy współcześnie, wywodzi się z naturalistycznej konwencji użycia dźwięku w filmie dźwiękowym. Konwencji tej podlegały również takie elementy audialne (słyszalne) jak teksty:

Praktyka językowa kina wczesnodźwiękowego zdominowała obrazowo-dźwiękowa tautologia przedstawięń w filmie. Podobnie jak niegdyś wizualny znak kinematograficzny występował w roli rzeczy, którą oznaczał, tak później audialny znak kinematograficzny powtórzył znak równości między swoją ekranową reprezentacją a oznaczanym przez nią desygnatem, skazany na rolę sekundanta obrazów wizualnych. Tautologia, o której mowa, sprawiła, że filmowe reprezentacje dźwięku od samego początku uzyskały w praktyce komunikacyjnej kina status całkowitej wiarygodności. Szybko zorientowano się również, że dźwięk – zarówno należący do świata przedstawionego, jak i (zwłaszcza!) dochodzący spoza jego granic – niezwykle sugestywnie nadaje wyraz temu, co widać na ekranie i umożliwia nowy rząd dusz. (...) Nie jest dziełem przypadku, że właśnie w tamtym okresie zawrotną wręcz karierę zrobił w kinie głos spikera zza kadru (np. w kronikach filmowych propagandy hitlerowskiej – dop. E. P.; M. Hendrykowski 2003: 20).

Tekst wyjściowy, który otrzymuje tłumacz, ma postać tak zwanej listy dialogowej. Idealnie przygotowana lista dialogowa powinna zawierać zapis wszystkich tekstów audialnych (mówionych) i tekstów wizualnych (pisanych) występujących w fil-

mie. Lista dialogowa zawiera zarówno teksty wewnątrzkadrowe, wyrażane przez postacie należące do świata przedstawionego, jak i teksty spoza kadru (z offu), które są wyrażane przez postacie niewidoczne (np. narratora) lub wyrażane za pomocą monologu wewnętrznego, przedstawiające tok myślenia postaci przedstawionych. Oznacza to, że lista dialogowa zawiera wypowiedzi wszystkich bohaterów, narratorów ale również wszelkiego rodzaju napisy czy piosenki występujące w filmie. Zatem lista dialogowa jest pewnym „zbiorem tekstów” występujących w określonym filmie. O powiązaniach między takimi tekstami pisze Z. B. Kielar:

Obok tekstów „prostych” występują „teksty kompleksowe” (np. w ramach powieści mogą wystąpić różne rodzaje tekstów prostych, np. przepis kulinarny, nekrolog itp.) (Z. B. Kielar 2003: 64).

W omawianym tu przypadku tekstów filmowych, ramą organizującą dla takich tekstów, analogicznie do wymienianej przez Z. B. Kielar powieści, będzie film. W przedstawionym za Z. B. Kielar rozumieniu listę dialogową, traktowaną jako zbiór powiązanych ze sobą tekstów „prostych”, można określić „tekstem kompleksowym”.

Lista dialogowa, jako tekst kompleksowy składa się z niezliczonej kombinacji tekstów prostych. Listy dialogowe możemy spróbować sklasyfikować za pomocą różnych kryteriów. Jednym z nich jest kryterium naturalności określonego tekstu. Takie kryterium proponuje S. Grucza:

Należy już na wstępie dokonać dyferencjacji, czy chodzi o „teksty pisane”, czy „teksty mówione”, a analizę tekstów pisanych, od razu podzielić na analizę „odtworzonych dźwiękowo tekstów pisanych” oraz na analizę „dialogów naturalnych” i „dialogów nienaturalnych” (np. dialogów skonstruowanych w dziełach literackich, dialogów filmowych itd.) (S. Grucza 2004: 93).

Stosując to kryterium możemy wyróżnić następujące rodzaje list dialogowych:

- (1) W liście dialogowej mogą występować wyłącznie teksty sztuczne (nienaturalne). Taka sytuacja ma miejsce w filmach fikcyjnych, jak np. w filmach fabularnych czy animowanych filmach dla dzieci. Z podobną sytuacją mamy do czynienia np. w dokumentalnych filmach przyrodniczych, gdzie tekst komentarza zza kadru jest wcześniej przygotowany, a następnie odczytany.
- (2) W liście dialogowej mogą występować teksty sztuczne w połączeniu z tekstami naturalnymi, co ma miejsce np. w filmach dokumentalnych. Wypowiedziane spontanicznie przez postaci teksty są naturalne, ale komentarze, przygotowane wcześniej, są odtworzone dźwiękowo (odczytane na głos).
- (3) W liście dialogowej mogą występować wyłącznie teksty naturalne, wypowiedziane spontanicznie, bez przygotowania, np. jako opowieść lub odpowiedzi na pytania. Ma to miejsce w niektórych filmach dokumentalnych. Cechą charakterystyczną wyjściowych tekstów naturalnych występujących w filmach dokumentalnych jest to, że nie są w nich przestrzegane struktury zdaniowe. Trzeba jednak pamiętać, że podczas translacji zgodnie ze standardami przyjętymi w Polsce, teksty te będą zastąpione tekstami docelowymi sformułowanymi

zgodne z regułami tekstu pisanego. Polski tekst docelowy będzie więc charakteryzować się poprawnymi strukturami zdaniowymi i nie będzie imitował wyjściowego tekstu naturalnego.

Istnieją również inne możliwości klasyfikacji tekstów filmowych. Jedną z możliwości byłaby klasyfikacja na podstawie kryterium genologicznego, uwzględniającego gatunek filmowy, w jakim występuje określony tekst kompleksowy. W tym celu możemy posłużyć się *Leksykonem gatunków filmowych* M. Hendrykowskiego, w którym wyróżnia on ponad pięćdziesiąt gatunków filmowych. W oparciu o jego klasyfikację możliwe jest wyróżnienie tyłu samo typów list dialogowych, co czyniłoby tę klasyfikację dużo szczegółowszą od zaproponowanej przeze mnie powyżej.

2.2.3. Film: materiał badawczy translatoryki audiowizualnej

Podejmując próbę opisu filmu jako materiału badawczego translatoryki audiowizualnej, należy uwzględnić rozważania dotyczące natury komunikacji filmowej przedstawione przeze mnie w poprzednich podrozdziałach. Tak więc w tradycyjnym filmie nadawca inicjalny (autor filmu) wyraża swój komunikat przede wszystkim przy pomocy wyrażen wizualnych i audialnych. Zarówno w zbiorze wyrażen audialnych, jak i w zbiorze wyrażen wizualnych możemy wyróżnić wyrażenia językowe, czyli teksty. Z tego względu w poniższym podziale dodatkowo wyróżnione są wyrażenia językowe i niejęzykowe.

- (1) Wyrażenia audialne: (a) (językowe), czyli mówione teksty dialogów, teksty narracyjne, odgłosy werbalne w tle, np. rozmowy radiowe, telewizyjne czy telefoniczne, słowa piosenek; (b) (niejęzykowe), czyli muzyka, efekty dźwiękowe, odgłosy niewerbalne i dźwięki dochodzące z otoczenia;
- (2) Wyrażenia wizualne: (a) (językowe), czyli teksty pisane – wszelkiego rodzaju napisy: napisy wprowadzające do akcji filmu, tytuły filmów, fragmenty artykułów gazetowych, fragmenty listów, inskrypcje nagrobne, nazwy budynków, wizytówki, znaki ostrzegawcze, nazwy ulic, nazwy gazet, dokumentów i inne informacje umieszczone na ekranie w formie pisanej; (b) (niejęzykowe), czyli kompozycja obrazów i scen.

Próbując uwzględnić występujące w filmie wyrażenia można zaproponować model działań translacyjnych w postaci poniższego układu translacyjnego:

NADAWCA INICJALNY	WYRAŻENIA AUDIALNE	INICJATOR ZADANIA TRANSLACYJNEGO	TRANSLATOR - ODBIOCA NADAWCA POŚREDNI	WYRAŻENIA AUDIALNE	ODBIORCA FINALNY
	JĘZYKOWE			JĘZYKOWE	
	WYJŚCIOWE mówione teksty dialogów, teksty narracyjne, odgłosy werbalne w tle, np. rozmowy radiowe, telewizyjne czy telefoniczne, słowa piosenek			DOCELOWE mówione teksty dialogów, teksty narracyjne, odgłosy werbalne w tle, np. rozmowy radiowe, telewizyjne czy telefoniczne, słowa piosenek	
	NIEJĘZYKOWE			NIEJĘZYKOWE	
muzyka, efekty dźwiękowe, odgłosy niewerbalne i dźwięki dochodzące z otoczenia	muzyka, efekty dźwiękowe, odgłosy niewerbalne i dźwięki dochodzące z otoczenia			WYRAŻENIA WIZUALNE	
WYRAŻENIA WIZUALNE	JĘZYKOWE			JĘZYKOWE	
WYJŚCIOWE teksty pisane - wszelkiego rodzaju napisy: napisy wprowadzające do akcji filmu, tytuły filmów, fragmenty artykułów gazetowych, fragmenty listów, inskrypcje nagrobne, nazwy budynków, wizytówki, znaki ostrzegawcze, nazwy ulic, nazwy gazet, dokumentów i inne informacje umieszczone na ekranie w formie pisanej	DOCELOWE teksty pisane - wszelkiego rodzaju napisy: napisy wprowadzające do akcji filmu, tytuły filmów, fragmenty artykułów gazetowych, fragmenty listów, inskrypcje nagrobne, nazwy budynków, wizytówki, znaki ostrzegawcze, nazwy ulic, nazwy gazet, dokumentów i inne informacje umieszczone na ekranie w formie pisanej			NIEJĘZYKOWE	
NIEJĘZYKOWE	NIEJĘZYKOWE			kompozycja obrazów i scen	
kompozycja obrazów i scen	kompozycja obrazów i scen				

Zauważyć należy jednak, że powyższy układ translacyjny jest prawdziwy tylko wtedy, gdy założymy, że odbiorcy finalni to widzowie obcojęzyczni, którzy widzą i słyszą. Dla takich widzów niezrozumiałe, a więc wymagające tłumaczenia, będą wyrażenia opisane w pkt. (1)a i (2)a. Będą to więc teksty ustne oraz teksty pisane, wyrażone w języku niezrozumiałym dla odbiorcy finalnego. Choć należy też stwierdzić, że nie całość wyrażen przekazywanych w formie tekstów jest niezrozumiała. Bowiernp. powtarzające się imiona będą całkowicie zrozumiałe. Niemniej w ten sposób możemy określić, że to teksty w materiale audiowizualnym wymagają przetłumaczenia w celu zrozumienia tego materiału przez widza obcojęzycznego.

Za pomocą powyższego układu translacyjnego łatwo jest opisać translację lektorską lub translację dubbingową. W układzie translacji lektorskiej i dubbingowej audialne (mówione) teksty wyjściowe zostają zastąpione odpowiednimi audialnymi (mówionymi) tekstami docelowymi. Ale już analiza translacji napisowej pokazuje, że zachodzi tu bardziej skomplikowane działanie. W układzie translacji napisowej dla słyszących audialne (mówione) i wizualne (pisane) teksty wyjściowe zostają zastąpione wyłącznie wizualnymi (pisanymi) tekstami docelowymi. Jeszcze bardziej złożone działania można zauważyć w układzie audiodeskrypcji czy układzie translacji napisowej dla osób niesłyszących. Widoczne jest w nich, że oprócz zastępowania tekstów wyjściowych tekstami docelowymi, również inne wyrażenia (np. obraz czy dźwięk) zastępowane są tekstami.

Analiza tych układów translacyjnych sugeruje, że należy uszczegółowić tradycyjny układ translacyjny, aby móc za jego pomocą opisać wszelkie rzeczywiste posunięcia tłumaczeniowe dokonywane na materiale filmowym, ponieważ tylko część z nich da się opisać za pomocą przedstawionego powyżej klasycznego układu translacyjnego.

Aby stworzyć uszczegółowiony model działań translacyjnych dokonywanych na materiale filmowym, zaczęłam od namysłu nad kwestią, czym w ogóle jest translacja oraz dla czego i dla kogo jej dokonujemy. W tej sprawie oparłam się na definicji translacji F. Gruczy. Definicja ta została zaprezentowana w artykule z 1996 r. *Wyodrębnienie się, stan aktualny i perspektywy świata translacji oraz translatoryki*:

Translacja to najogólniej rzecz biorąc pewien specyficzny rodzaj kognitywno-komunikacyjnych operacji wykonywanych w celu zastąpienia **wyrażenia W** lub **tekstu T** wytworzonego przez osobę Pi, czyli w skrócie: wyrażenia W(Pi) lub tekstu T(Pi), **niezrozumiałego** dla (innej) osoby Pj lub wspólnoty Gg, przez wyrażenie lub tekst dla Pj lub Gg **zrozumiały** i zarazem „oddający” możliwie adekwatnie wszystkie wartości (nie tylko tzw. treści), reprezentowane przez W(Pi) / T(Pi), czyli inaczej mówiąc – przez takie wyrażenie W(Tr) lub taki tekst T(Tr), na podstawie którego Pj/Gg powinna być w stanie „zrekonstruować” wartości (wiedzę czy informację) reprezentowaną przez W (Pi) / T(Pi). Zarazem translaty W(Tr)/T(Tr) powinny oddziaływać na Pj lub Gg podobnie jak W(Pi) / T(Pi) oddziałuje na osoby „z natury” rozumiejące je w pełni (F. Grucza 1996: 10).

Definicja ta wiele podpowiada w sprawie uszczegółowienia klasycznego układu translacyjnego. Kluczowym słowem w przytoczonej powyżej definicji jest „niezrozumiałość”. Istnieje wiele przesłanek niezrozumienia wyrażenia. Niezrozumiałość bądź zrozumiałość musi być omawiana w ścisłym związku z odbiorcą finalnym i jego właściwościami, ponieważ nie istnieją treści zrozumiałe dla wszystkich odbiorców finalnych. Tak więc, zrozumiałość lub niezrozumiałość danego wyrażenia zawsze zależy od odbiorcy i jego właściwości. Niezrozumiałość może wynikać z braku naszej wiedzy, która umożliwia nam rozumienie określonych treści.

Znaczenie jest właściwością przypisaną wypowiedziom przez mówców-słuchaczy. A zatem znaczenie wypowiedzi nie jest właściwością przez daną wypowiedź inherentnie posiadaną, ale jest właściwością zależną od stosunku zajętego wobec niej przez tworzącego ją względnie interpretującego mówcę-słuchacza (F. Grucza 1983: 294).

Niezrozumiałość może mieć też miejsce wówczas, gdy widz nie rozumie wyrażenia ponieważ jest ono wyrażone tekstem sformułowanym w języku obcym. Tym rodzajem niezrozumiałości translatoryka zajmuje się najszerzej, bo mowa tu o translacji interlingwalnej. Jednak skupianie się na translacji interlingwalnej powoduje, że zazwyczaj pisze się o translacji tak, jakby odbywała się ona tylko w układach translacyjnych, w których jedynym niezrozumiałym elementem dla odbiorcy finalnego, czyli elementem wymagającym przetłumaczenia, jest tekst oryginału wyrażony w języku obcym.

Ale nie należy pomijać innych przesłanek niezrozumiałości. A do takich możemy zaliczyć wady słuchu lub wzroku. Nie wolno zapominać, że człowiek odbiera wyrażenia drugiego człowieka swoimi zmysłami, tak więc zrozumiałość w pierwszej kolejności zależy od tego, czy zmysły odbiorcy finalnego są w stanie odebrać dane wyrażenie. Odbiorcy finalni z dysfunkcją wzroku czy słuchu nie potrafią pewnych wyrażeń odebrać. Nie mają więc szansy ich zinterpretować, ponieważ nie mogą ich w

ogóle zrekonstruować. Jeżeli uświadomimy sobie, że translacji wymaga to, co jest niezrozumiałe, to nie sposób nie zauważyć, że obok wyrażen językowych (wyrażonych w języku obcym) niezrozumiałe mogą być również inne wyrażenia, np. wyrażenia wizualne albo audialne, z którymi mamy do czynienia w filmie.

Dlatego prowadząc rozważania na temat translacji audiowizualnej postanowiłam wziąć pod uwagę zbiór odbiorców finalnych, do którego należą również osoby z dysfunkcją wzroku i słuchu. Uważam, że nie należy pomijać faktu, że istnieją układy translacyjne, w których odbiorca finalny może być osobą, która ze względu na swoje właściwości (dysfunkcję któregoś zmysłu odbioru) nie jest w stanie odbierać jakichś wyrażen – np. wyrażen wizualnych (osoba z dysfunkcją wzroku) czy też wyrażen audialnych (osoba z dysfunkcją słuchu). Biorąc pod uwagę właściwości tych osób, należy na nowo spojrzeć na układ translacyjny, a zwłaszcza jego ostatnie ogniwo, którym jest odbiorca finalny. Tylko wówczas, gdy precyzyjnie określimy zbiór odbiorców finalnych i ich właściwości, możliwe będzie określenie, które wyrażenia muszą być tłumaczone w konkretnym układzie translacji audiowizualnej. Bez tego niemożliwe jest precyzyjne określenie, które wyrażenia muszą być przetłumaczone, a które nie, ponieważ tłumaczeniu wymagają tylko wyrażenia, które dla danego widza (lub danej grupy widzów) są niezrozumiałe.

Jeżeli wyznaczymy zbiór obejmujący wszystkich odbiorców filmu, to należy stwierdzić, że tłumaczenia mogą wymagać wszystkie wyrażenia odbierane przez widza wszystkimi zmysłami. Zbiór ten możemy jednak każdorazowo wyznaczać inaczej, np. dla osób nieznających języka, w którym sformułowane są teksty filmowe, dla osób z dysfunkcją słuchu czy dla osób z dysfunkcją wzroku itd.

Dla widza obcojęzycznego z dysfunkcją słuchu, oprócz językowych wyrażen audialnych, muszą być przetłumaczone również niejęzykowe wyrażenia audialne, czyli różne efekty dźwiękowe czy odgłosy niewerbalne, czyli wszystkie wyrażenia wymienione w pkt. (1)a, (2)a ale też wyrażenia (1)b. W praktyce tłumaczeniowej istnieje kilka sposobów ich opisu. Najczęściej wygląda to w ten sposób, że w napisach filmowych pojawiają się dodatkowe informacje typu: „Dzwonek u drzwi.”, „Melancholijna muzyka.” itp. Dla takich odbiorców sama translacja tekstu wyjściowego nie jest wystarczająca, aby zrozumieć film. Natomiast dla widza obcojęzycznego z dysfunkcją wzroku tłumaczenia wymagają wyrażenia audialne językowe, wizualne językowe oraz wizualne niejęzykowe, czyli opisane w pkt. (1)a, (1)b oraz (2)b. Tak więc, właściwości odbiorcy finalnego mają zasadniczy wpływ na zasady sporządzania tłumaczenia tekstów filmowych. W przypadku odbiorców z dysfunkcją wzroku czy słuchu wybór metody tłumaczenia audiowizualnego jest wręcz bezwzględnie zdeterminowany. Mowa tu o takich metodach jak: napisy dla osób niesłyszących oraz audiodeskrypcja dla osób z dysfunkcją wzroku.

Wydaje się, że przytoczony powyżej podział wyrażen audialnych i wizualnych jest wyczerpujący dla obecnej komunikacji filmowej. Mówię: adekwatny do dzisiejszego stanu, ponieważ nie da się przecież wykluczyć, że w przyszłości w komunikacji filmowej będziemy wykorzystywać również inne zmysły, jak np. zmysł węchu. Po części już się z tym spotykamy w projekcjach filmowych podczas których rozsiewane są zapachy. Wykorzystywany może będzie również zmysł dotyku. Pierwsze próby są

już czynione dzisiaj, np. podmuchy sugerujące wiatr, czy wodna mgła imitująca deszcz podczas projekcji filmowej czy ruszanie krzesłami podczas projekcji filmów 5D. Dla translatorki oznacza to, że wówczas wyrażenia niezrozumiałe będą musiały być również tłumaczone. W związku z powyższym wydaje się, że w zależności od tego, jak określimy zbiór odbiorców finalnych, tłumaczone mogą być wyłącznie wypowiedzi językowe (teksty) bądź wypowiedzi językowe (teksty) i inne wyrażenia wizualne bądź audialne.

2.3. Układy translacji audiowizualnych

Translacja audiowizualna zachodzi w specyficznych układach translacyjnych, które możemy określić układami translacji audiowizualnej. Układ translacji audiowizualnej możemy wyróżnić na podstawie występowania w nim tekstów audialnych (słysanych) i/ lub tekstów wizualnych (widzianych). Teksty te występują w ramach organizacyjnych, jakimi są niejęzykowe wyrażenia wizualne (jak np. obrazy filmowe) i/ lub audialne (jak np. muzyka). Z tego względu w układach translacji audiowizualnej konieczne jest zachowanie zgodności niejęzykowych wyrażen wizualnych (np. obrazów filmowych) i/ lub audialnych (np. muzyki) z wyrażeniami językowymi (tekstami audialnymi i wizualnymi).

Jeżeli translację tekstów filmowych przedstawimy w postaci układu translacyjnego, zauważymy, że niektóre obiekty mogą w pewnych układach translacyjnych występować, a w innych nie. Oznacza to, że układy mogą się różnić występującymi w nich obiektami. Ze względu na odmienne obiekty występujących w każdym z takich układów można rozróżnić wiele audiowizualnych układów translacyjnych: (1) układ translacji lektorskiej, (2) układ translacji dubbingowej, (3), układ translacji napisowej dla słyszących, (4) układ (inter- i intralingwalnej) translacji napisowej dla niesłyszących, (5) układ audiodeskrypcji intralingwalnej i (6) układ transkrypcji interlingwalnej. W dotychczasowej literaturze przedmiotu typy układów translacyjnych występują pod niejednoznacznymi nazwami: „metody”, „rodzaje”, „typy” lub „formy” translacji audiowizualnej. W każdym układzie translacji audiowizualnej zachodzi specyficzny typ translacji.

Należy dodać, że każdy obiekt występujący w układzie translacji audiowizualnej (nadawca inicjalny, tekst prymarny, inicjator zadania translacyjnego, translator [=odbiorca-nadawca pośredni], tekst docelowy, odbiorca finalny) ma charakterystyczne właściwości. Obiekty w danym układzie translacyjnym mogą różnić się między sobą właściwościami. Na podstawie różnic właściwości obiektów w danym układzie translacyjnym dokonują dyferencjacji wewnątrz danego układu translacyjnego, ale uważam, że w takim przypadku nadal mamy do czynienia z jednym układem translacyjnym. W ten sposób np. w układzie translacji lektorskiej może zachodzić translacja lektorska jednogłosowa, dwugłosowa lub narracja. Podobnych dyferencjacji można dokonać w kolejnych audiowizualnych układach translacyjnych.

Część translatoryki zajmującą się badaniem translacji audiowizualnej zachodzącej w układach translacji audiowizualnej proponuję nazywać translatoryką audiowizualną. W ten sposób, przedmiot badań translatoryki audiowizualnej konstituują takie obiekty jak: (1) ludzie i ich wypowiedzi językowe (teksty) występujące w układach translacji audiowizualnej, (2) właściwości tych obiektów oraz (3) relacje zarówno między tymi obiektami jak i ich właściwościami.

Określenie translacja filmowa (zwana też przez innych autorów „tłumaczeniem filmowym” czy „przekładem filmowym”) jest skrótowym określeniem na translację tekstów występujących w filmie. Określenie translacja filmowa uważam za prawidłowe tylko w ten sposób, w jaki prawidłowe jest mówienie o „tłumaczeniu książek”, jako o skrócie wyrażenia „tłumaczenia tekstów drukowanych wydanych w postaci książki”.

Specjaliści zajmujący się opracowywaniem tzw. „polskiej wersji filmów zagranicznych” posługują się przyjętymi w ich środowisku określeniami na czynności i obiekty, które występują w ich pracy zawodowej. Określenia te funkcjonują od lat i są bardzo dobrze zakorzenione w języku polskim. Część tych wyrażen znana jest również widzom, którzy mają z nimi do czynienia, gdy na napisach końcowych słyszymy lektora czytającego następujące formuły: „opracowanie polskiej wersji językowej”, „dialogi polskie”, itp. Określenia te różnią się od siebie w zależności od wielu czynników. Inne usłyszymy w zakończeniu bajek, a inne w filmach fabularnych.

Translatorycy do prowadzenia swoich rozważań dotychczas przejmowali chętnie te określenia branżowe stosowane w studiach opracowań filmów. Dzieje się tak zarówno w polskiej, jak i niemieckiej literaturze dotyczącej translacji audiowizualnej. Z uwagi na zrozumiałość tych wyrażen uważam to za słuszne, mam jednak także wiele zastrzeżeń w tej sprawie. Przede wszystkim, wiele z przejmowanych określeń jest wieloznacznych. I tak np. „dubbing” w języku potocznym, ale też w żargonie zawodowym, określa zarówno tworzenie dialogów filmowych jak i proces techniczny ich synchronizacji z obrazem filmowym.

Z powodu wieloznaczności i nieostrości tych nazw, dla celów pracy translatorycznej niezbędne jest ich rozróżnienie i sprecyzowanie. W niniejszej pracy dla określenia procesów technologicznych pozostawiam utarte nazwy branżowe, natomiast dla rozważań translatorycznych w dalszej części niniejszego rozdziału chciałabym zaproponować bardziej adekwatne określenia.

Aby móc tego dokonać, warto na wstępie dokonać kilku dyferencjacji. (1) Po pierwsze należy rozróżnić film od występującego w nim tekstu. (2) Po drugie, na podstawie właściwości obiektów występujących w danym układzie, w szczególności właściwości translatora i tekstu docelowego, należy określić dany typ układu translacji audiowizualnej, czyli określić metodę translacji audiowizualnej. (3) W końcu, po trzecie, należy oddzielić proces translacji od procesu technicznego, oznaczającego łączenie tekstu docelowego z obrazem, co dotychczas zazwyczaj określane było jedną nazwą. Poniższa tabela przedstawia zestawienie nazw używanych do opisu translacji audiowizualnej w niniejszej pracy:

Typ układu translacyjnego	Metoda translacji	Technologia
układ translacji dubbingowej	translacja dubbingowa	dubbing
układ translacji lektorskiej	translacja lektorska	nagranie lektora, wersja audio
układ translacji napisowej	translacja napisowa	rozstawianie napisów
układ translacji napisowej dla niesłyszących	translacja napisowa dla niesłyszących	rozstawianie napisów dla niesłyszących
układ audiodeskrypcji intralingwalnej	audiodeskrypcja intralingwalna	nagranie audiodeskrypcji intralingwalnej
układ audiodeskrypcji interlingwalnej	audiodeskrypcja interlingwalna	nagranie audiodeskrypcji interlingwalnej

Jak już wspomniałam, każdy z układów translacji audiowizualnej ma specyficzne, charakterystyczne tylko dla niego obiekty, a te z kolei charakteryzują się specyficznymi właściwościami. Dlatego w poniższych podrozdziałach chciałabym podjąć próbę przedstawienia i scharakteryzowania audiowizualnych układów translacyjnych. Dodatkowo w każdym z tych typów układów translacyjnych spróbuję sprecyzować określenia obiektów, z którymi mamy do czynienia w ramach danego układu.

Następnie podejmę próbę szczegółowej charakterystyki poszczególnych obiektów, które są specyficzne dla danego układu translacji audiowizualnej. Zwrócę szczególną uwagę na teksty docelowe w poszczególnych układach translacyjnych. Każdy układ translacji audiowizualnej charakteryzuje się odmiennymi właściwościami. Tekst docelowy musi być napisany przez tłumacza dla konkretnego układu translacyjnego (lektorskiego, dubbingowego, napisowego dla słyszących, napisowego dla niesłyszących czy audiodeskrypcji). W innym razie tekst docelowy będzie nieprzydatny w innym układzie translacyjnym niż założony.

Tekst docelowy tworzony w każdym z układów translacji audiowizualnej podlega pewnym ograniczeniom, związanym przede wszystkim z okolicznościami prezentowania tekstu docelowego w każdym z układów translacji audiowizualnej. Są one bardzo ściśle określone. Ograniczenia te są dla nas istotne, gdyż można je przekształcić w wytyczne do sporządzania tekstu docelowego. Metoda określenia zasad formułowania tekstu docelowego w poszczególnych układach translacji audiowizualnej polega na znalezieniu specyficznych ograniczeń, którym podlega tekst w każdym układzie translacyjnym, a następnie przekształceniu tych ograniczeń w zasadę.

Oddzielny opis będzie dotyczył czynności technicznych wykonywanych w celu połączenia danego tekstu docelowego z obrazem filmowym. Jak już wspomniałam powyżej, procesy technologiczne będą opisywane nazwami branżowymi.

2.3.1. Układ translacji lektorskiej

2.3.1.1. Historia translacji lektorskiej w Polsce

Geneza translacji lektorskiej w Polsce nie została dotychczas wyczerpująco zbadana i opisana w literaturze translatorskiej. M. Hendrykowski uważa, że

Historia wersji lektorskiej (...) sięga głębokich początków kina niemego. W wielu krajach świata (m. in. także w Polsce) obrazy filmowe prezentowali wówczas specjaliści demonstratorzy, których zadaniem było nie tylko wygłaszać tłumaczone z innych języków napisy, ale także streszczać fabułę i komentować sens ekranowej opowieści często nieumiejącym czytać widzom (M. Hendrykowski 248).

Jednak jak M. Hendrykowski słusznie zauważa dalej, ówczesny komentarz na żywo tylko prefiguruje w pewnej mierze dzisiejszą formułę wersji lektorskiej. Oznacza to jedynie podobieństwo demonstratora do lektora. Rola demonstratora odbiega od roli lektora występującego w układzie translacji lektorskiej. Trzeba również podkreślić, że historycznie, translacja lektorska nie jest kontynuacją demonstrowania opisanego przez M. Hendrykowskiego. Wiele wątpliwości co do historii translacji lektorskiej pobrzmiewa też w słowach M. Garcarza:

Historia samej „wersji lektorskiej” jest dość mglista, ale najprawdopodobniej owa metoda jest pozostałością po czasach kronik filmowych (M. Garcarz 2007: 139).

M. Garcarz uważa, że z czasem widzowie przywykli do formy „komentarza” w kronikach filmowych, że zaakceptowali translację lektorską w telewizji i tak z kinowego komentatora lektor telewizyjny stał się swoistym „narratorem” (M. Garcarz 2007: 139). Moim zdaniem jest to możliwa geneza jednego z typów translacji lektorskiej, a mianowicie narracji.

Natomiast wydaje się, że geneza translacji lektorskiej jednogłosowej i dwugłosowej jest inna niż podaje to M. Garcarz. Moje badania nad genezą translacji lektorskiej w Polsce pozwoliły na sformułowanie wniosku, że translacja lektorska jednogłosowa i dwugłosowa powstały w Polsce jako forma zastępcza translacji dubbingowej. We współczesnej translatoryce traktujemy translację lektorską jako autonomiczny typ translacji filmowej. Natomiast okazuje się, że translacja lektorska powstała jako forma uproszczonego dubbingu. Był to sposób poradzenia sobie z koniecznością szybkiego opracowania dużej ilości filmów. Dowiadujemy się o tym z wywiadu przeprowadzonego przez dr K. Kornackiego ze Z. Dolnym na temat dubbingu. Chciałabym w tym miejscu przytoczyć wypowiedź Z. Dolnego:

W Polsce do roku 1997, kiedy zamknięto Studio Opracowań Filmów w Warszawie, działały dwa studia dubbingowe (...). Robiły one całą produkcję dla kin i telewizji.(...) W latach 60-tych, wystartowała telewizja, która z biegiem czasu zaczęła nadawać coraz więcej zagranicznych filmów. I wtedy pracownicy – jak sami wspominają –wymyślili na własną zgubę lektora, czyli tzw. szeptankę. Studia były małe i nie były w stanie przerobić coraz większej ilości zamówień, praca nad dubbingiem trwała tygodnie więc by podołać zamówieniom wymyślono lektora. (...) Nieszczęściem było to, że pierwszym lektorem czytającym filmy w telewizji był Jan Suzin. Nieszczęściem dlatego, że był tak dobry, że Polacy pokochali jego głos. I łatwiej im było zaakceptować lektora, czyli to, co jest ewenementem na skalę światową (K. Kornacki 2013: 24).

Powody wymyślenia i wprowadzenia tłumaczenia lektorskiego jako uproszczonego dubbingu potwierdza też Franciszek Czekierda, wieloletni dyrektor Studia Opracowań Filmów w Warszawie:

Jednak życie wymusiło inne, prostsze rozwiązanie, czyli voice-over. Powody ekonomiczne zmusiły nadawców do zamawiania opracowań najtańszych, tj. szeptanek (K. Kocanowski 2012).

Również F. Czekierda określa powstanie translacji lektorskiej na lata 60. XX wieku. Co więcej, dodaje, że od początku był to sposób opracowań filmów dla telewizji:

Nagrywanie wersji lektorskich odbywało się równoległe z dubbingiem, ale tak było od pewnego czasu, prawdopodobnie od połowy lat 60., może później. Trzeba pamiętać, że sposób opracowania typu voice-over dotyczył tylko telewizji, nie filmów kinowych. Od początku istnienia SOF opracowania filmów były realizowane zarówno w dubbingu, jak i w napisach (u dołu ekranu, subtitles). Niestety, nie znam proporcji jednych opracowań do drugich (K. Kocanowski 2012).

Zdaniem F. Czekierdy od lat 70. warszawskie Studio Opracowań Filmów (SOF) zaczęło opracowywać więcej tłumaczeń lektorskich, niż dubbingowych. F. Czekierda podaje, że działo się to głównie z przyczyn ekonomicznych, gdyż dubbing jest ponad 10-krotnie droższy, a czasem nawet kilkunastokrotnie. F. Czekierda szacuje, że warszawskie Studio Opracowań Filmów w latach 70. i 80. opracowywało tłumaczenie lektorskie do około 200 filmów fabularnych rocznie (K. Kocanowski 2012).

Informacje na temat wprowadzenia translacji lektorskiej w polskiej telewizji znajdujemy też w książce *Prywatna historia telewizji publicznej* Tadeusza Pikulskiego. Wśród wspomnień z lat 1955–1956 trafiamy na następującą informację dotyczącą filmów zagranicznych:

Filmy zagraniczne szły z napisami, bez szeptanki lektorów. Tych zaś wprowadzono parę lat później, gdy telewizja przestała być inteligentką zabawką, a coraz bardziej masowy widz – mimo walki z analfabetyzmem – miał kłopoty z odczytaniem napisów (T. Pikulski 2002: 35).

Powyższe informacje układają się w pewną całość, z których wyłania się następujący obraz: napisy, jako trudne do czytania, zostały zastąpione opracowaniem dźwiękowym, natomiast translacja lektorska, jako tańsza i szybsza metoda opracowania dźwiękowego, wyparła droższą metodę opracowania dźwiękowego, jaką jest dubbing.

W dotychczasowej literaturze translatorycznej nie spotkałam się, aby badacze łączyli genezę translacji lektorskiej z dubbingiem. Natrafiłam natomiast na następujące określenia translacji lektorskiej: „tak zwany rosyjski dubbing” (M. Woźniak 2008: 51), „połowiczny dubbing” (Ivarsson, Carroll 1998: 37; cyt. za T. Tomaszewicz 2006: 117) czy też „słowiański dubbing”, jak możemy przetłumaczyć niemieckie określenie „slawische Synchro”, którego używa niemiecka badaczka H. E. Jüngst (2010: 80). Wydaje się, że odniesienie do dubbingu w tych nazwach nie wynika z wiedzy badaczy o genezie translacji lektorskiej. Przypuszczalnie, cytowani powyżej badacze zachodnioeuropejscy, jak Ivarsson i Carroll, próbowali określić translację lektorską, porównując ją do translacji znanej im ze swoich krajów, czyli translacji dubbingowej. Potwierdzałaby to wypowiedź H. E. Jüngst, w której wyjaśnia ona określenie „slawische Synchro”:

Określenie **słowiański dubbing** wywodzi się stąd, że chodzi tu o tłumaczenie filmów fabularnych, które w innych krajach były dubbingowane lub tłumaczone napisowo. Słowiański dubbing można by po prostu określić translacją lektorską, ponieważ od strony technicznej właśnie tym on jest. Ale w związku z tym, że translacja lektorska w wielu krajach nie kojarzy się z filmami fabularnymi, to uтарыło się to specyficzne określenie⁹⁴ (H. E. Jüngst 2010: 80–81).

W literaturze dotyczącej translacji filmowej funkcjonuje kilka nazw odnoszących się do translacji lektorskiej. Pierwsza z nich to **wersja lektorska**. Wydaje się, że jest to pierwsza nazwa pojawiająca się w literaturze naukowej odnosząca się do translacji lektorskiej. Używa jej po raz pierwszy polski filmoznawca M. Hendrykowski (1982: 140). Następnie zostaje ona przeniesiona do literatury translatorskiej. Spotkamy ją np. w pracach naukowych M. Garcarza:

Tłumacze filmowi świadczący swe usługi dla korporacji telewizyjnych posługują się żargonowym terminem „szeptanka” w miejsce szeroko znanego terminu wersja lektorska (M. Garcarz 2007: 139).

Drugie określenie na translację lektorską to **narracja jednogłosowa**. Wstępuje ono rzadko, ale jako określenie interesującej nas w tym artykule rzeczywistości wymaga, aby o nim tu wspomnieć. Nazwa ta występuje w artykułach i felietonach prasowych:

Wyróżnia się dwa rodzaje opracowań: napisowe i dźwiękowe. Pierwsze to znaki graficzne umieszczone w dolnej części kadru. Drugie – adaptacja dźwiękowa – to narracja jednogłosowa (w żargonie nazywana „szeptanką”), rzadziej wielogłosowa, oraz dubbing (F. Czekierda 1996).

Natomiast szeroko znanym określeniem translacji lektorskiej jest **szeptanka (telewizyjna)**: *Narrację jednogłosową w żargonie nazywa się szeptanką* (I. Mirecka 2002). Jest to określenie branżowe, pochodzące z żargonu telewizyjnego, które zostało przejęte przez badaczy translacji lektorskiej i powszechnie stosowane:

W Polsce i kilku innych krajach dawnego bloku komunistycznego przyjęła się trzecia metoda przekładu: film z lektorem, czyli coś pośredniego między prymitywną odmianą dubbingu a tłumaczeniem symultanicznym, zwanego potocznie „szeptanką”, a po angielsku voice-over (A. Belczyk 2007: 9).

W poniżej przytoczonej wypowiedzi F. Czekierda wyjaśnia nam pochodzenie nazwy „szeptanka”:

(...) głos lektora był nagrywany neutralnie, „na biało”, aktor nie mógł grać ani zagrywać się (jeśli to robił, przerywano nagranie i grano od początku). Najważniejszy był oryginał filmu, głos lektora ma być pomocniczy, czytający podszeptuje dialogi (stąd „szeptanka”), lektor nie może przeszkadzać widzowi, ale dyskretnie mu pomagać w odbiorze filmu (K. Kocanowski 2012).

⁹⁴ „Man könnte die slawische Synchro auch einfach als Voice-over bezeichnen, denn technisch gesehen ist sie genau das (vgl. dazu auch Wahl 2003: 147). Voice-over bringt man in den meisten Ländern aber nicht mit Spielfilmen in Verbindung, so dass sich irgendwann diese Sonderbezeichnung eingebürgert hat“ (Heike E. Jüngst 2010: 80-81).

Kolejna nazwa to **voice-over**. Jak czytamy w jednej z powyżej cytowanych wypowiedzi A. Belczyka, jest to angielska nazwa na translację lektorską. Przeniesiona ona została z angielskojęzycznej literatury przez tłumaczy, którzy specjalizują się w translacji audiowizualnej. Uważam, że tłumacze powinni unikać stosowania tego angielskiego określenia. Przemawia za tym to, że obecnie mamy w Polsce adekwatne polskie określenia takie jak „tłumaczenie lektorskie” i „przekład lektorski” czy „translacja lektorska”.

Określenie „translacja lektorska” jest nazwą zaproponowaną przeze mnie. Stosuję ją w moich pracach naukowych dotyczących translacji filmowej. Utworzyłam tę nazwę na wzór określenia „tłumaczenie lektorskie” i „przekład lektorski”, które w swoich pracach tłumaczeniowych stosuje M. Woźniak – znakomita badaczka translacji lektorskiej. Zastąpienie słowa „przekład” i „tłumaczenie” słowem „translacja” jest, według mnie, uzasadnione ze względu na konieczność budowania, a następnie stosowania jednolitej terminologii w nauce o translacji, jaką jest translatoryka. Określenia „tłumaczenie lektorskie” i „przekład lektorski” uważam za synonimiczne do określenia „translacja lektorska”.

2.3.1.2. Charakterystyka translacji lektorskiej

W układzie translacji lektorskiej, w którym zachodzi translacja lektorska, możemy wymienić następujące obiekty:

- (1) nadawca prymarny [autor filmu],
- (2) inicjator zadania translacyjnego [osoba zlecająca tłumaczenie filmu daną metodą],
- (3) tekst wyjściowy [w celach translacyjnych teksty występujące w filmie spiswane są w postaci postprodukcyjnej listy dialogowej; powinna ona zawierać zapis wszystkich tekstów mówionych (audialnych – które słyszymy) i pisanych (wizualnych – które widzimy) występujących w danym filmie; lista dialogowa ma formę skryptu],
- (4) translator lektorski [tłumacz traktowany jako pośrednik językowy],
- (5) lektorski tekst docelowy [lista dialogowa docelowa – tekst docelowy w formie skryptu],
- (6) adiustator [osoba sprawdzająca tekst docelowy pod względem poprawności językowej],
- (7) lektor [osoba odczytująca lektorski tekst docelowy przygotowany przez tłumacza],
- (8) odbiorca finalny [widz ze sprawnym zmysłem wzroku i słuchu].

Wobec powyższego, układ translacji lektorskiej można przedstawić za pomocą poniższego schematu. Na szarym tle występują wyrażenia niezrozumiałe, które w poniższym układzie translacyjnym zostają zastąpione wyrażeniami zrozumiałymi dla określonej w tym układzie translacyjnym grupy odbiorców finalnych:

nadawca prymarny	wyrażenia audialne językowe – mówione teksty wyjściowe	inicjator zadania translacyjnego	translator lektorski	wyrażenia audialne językowe – mówione teksty docelowe	adjustator	lektor	odbiorca finalny
	wyrażenia audialne niejęzykowe			wyrażenia audialne niejęzykowe – pozostają constans			
	wyrażenia wizualne językowe – pisane teksty wyjściowe			wyrażenia audialne językowe – mówione teksty docelowe			
	wyrażenia wizualne niejęzykowe			wyrażenia wizualne niejęzykowe – pozostają constans			

Na określenie tłumacza przyjmuję nazwę translator lektorski. Zgodnie z zasadami przyjętymi w polskiej branży tłumaczeń audiowizualnych, translator powinien otrzymać od inicjatora zadania translacyjnego do dyspozycji film oraz tekst wyjściowy w postaci wyjściowej listy dialogowej. Taka wyjściowa lista dialogowa powinna zawierać zapis wszystkich tekstów mówionych i pisanych występujących w danym filmie, sporządzony w postaci skryptu.

Zasadą jest, że translator nie tłumaczy listy dialogowej bez oglądania filmu. Związane to jest z tym, że rozumienie tekstu wyjściowego uzależnione jest w dużej części od zrozumienia pozostałych niejęzykowych wyrażen wizualnych (jak kompozycja obrazów i scen) i audialnych filmu (jak muzyka, efekty dźwiękowe, odgłosy niewerbalne i dźwięki dochodzące z otoczenia). Należy dodać, że zasada ta dotyczy wszystkich układów translacji audiowizualnej.

Translator lektorski sporządza lektorski tekst docelowy w postaci docelowej listy dialogowej. Lektorski tekst docelowy przygotowany jest w formie skryptu przeznaczonego do odczytania przez lektora. Docelowy tekst lektorski charakteryzuje się własnymi zasadami jego zapisu. Opatrzony jest między innymi kodami czasowymi oraz oznaczeniami dotyczącymi sposobu akcentowania dla lektora.

Obecnie tłumacz powinien znać zasady przygotowywania lektorskiego tekstu docelowego i to tłumacz musi przygotować lektorski tekst docelowy zgodnie z zasadami translacji lektorskiej. Wcześniej tłumacz przygotowywał jedynie tłumaczenie surowe, a redaktor w studio nagrań skracał tekst w oparciu o swoją wiedzę na temat przygotowania lektorskiego tekstu docelowego. Redaktor sporządzał tzw. redakcję tekstu. Był on bardzo ważną osobą, a jego nazwisko pojawiało się w tyłówce zaraz po nazwisku tłumacza. Obecnie redaktorzy występują jeszcze w takich studiach jak Agencja Produkcji Telewizyjnych (jednostka TVP S. A., powstała w 2006 roku na bazie Agencji Produkcji Audycji Telewizyjnych i Ośrodka Techniki Telewizyjnej). W zależności od studia nagrań, lektorski tekst docelowy może, lub nie, trafić do adjustatora. Adjustator poprawia tekst pod względem poprawności językowej. Zmienia on też nieraz słowa na synonimiczne, jeżeli brzmią one lepiej w danej wypowiedzi.

Należy zauważyć, że translator w tym układzie translacyjnym nie jest jedynym pośrednikiem komunikacyjnym. Sporządzony przez niego lektorski tekst docelowy

jest odczytywany przez lektora. Dopiero w połączeniu z odpowiednim odczytaniem przez lektora, docelowy tekst lektorski przekazywany jest odbiorcy finalnemu.

Tak więc, translacja lektorska, zachodząca w opisanym powyżej układzie translacji lektorskiej, polega na zastąpieniu wyrażen językowych audialnych (tekstów mówionych) oraz wyrażen językowych wizualnych (tekstów pisanych) wyłącznie wyrażeniami językowymi audialnymi (tekstami mówionymi). Dla tłumacza oznacza to, że musi on przełożyć wszystkie teksty zarówno mówione, jak i pisane, wyrażone w języku oryginału (teksty A) na teksty mówione wyrażone w języku tłumaczenia (teksty B). Należy pamiętać przy tym, że w przypadku translacji lektorskiej tekst tłumaczenia nie zastępuje tekstu oryginalnego, lecz będzie słyszalny równoległe z wyciszonym tekstem oryginalnym odbieranym przez widza audialnie (zmysłem słuchu).

(1) Lektor

Szczególnym obiektem w układzie translacji lektorskiej jest lektor. W translacji lektorskiej to nadawca pośredni (lektor) prezentuje odbiorcy finalnemu tekst docelowy. Lektor nie jest osobą przypadkowo zajmującą się czytaniem tekstu. Zajmuje się tym zawodowo po odpowiednim przygotowaniu. Innymi słowy, nie każda osoba potrafiąca czytać może spełniać rolę lektora. W tym rozdziale chciałabym się bliżej przyjrzeć lektorom i właściwościom ich pracy.

Pierwszym powodem mojego zainteresowania tym obiektem jest chęć wyjaśnienia rzeczywistej roli lektora w układzie translacji lektorskiej. Drugi powód to fakt, że sposób czytania tekstu przez lektora zasadniczo wpływa na formę tekstu docelowego. A trzeba pamiętać, że sukces dobrze przygotowanego lektorskiego tekstu docelowego uzależniony jest bezpośrednio od zrozumienia przez tłumacza roli lektora w układzie translacyjnym. Tylko wtedy, gdy tłumacz rozumie jego rolę, ma szansę odpowiednio podejść do tekstu wyjściowego i właściwie przygotować lektorski tekst docelowy. Dlatego chciałabym przyjrzeć się dokładniej, w jaki sposób właściwości lektora determinują właściwości tekstu docelowego.

Przyglądając się pracy lektorów filmowych, zauważyłam, że są oni profesjonalistami o wysokich kwalifikacjach, świadomymi swoich zadań. Postanowiłam opisać ich rolę w układzie translacji lektorskiej na podstawie ich wypowiedzi o swojej pracy. Dokonałam tego w dużej mierze na podstawie filmu zrealizowanego przez Krystiana Kocanowskiego *Lektorzy. Magia polskiego głosu*, który dokumentuje pracę wielu polskich lektorów filmowych i rejestruje ich wypowiedzi.

W wyniku analizy filmu *Lektorzy. Magia polskiego głosu* można sformułować dwie główne zasady odnoszące się do sposobu odczytywania lektorskiego tekstu docelowego przez lektora.

Zasada 1. Lektor musi umieć stosować plastyczność emocjonalną.

O lektorze mówi się że powinien być „niewidzialny”, „przezroczysty” oraz że „nie może przeszkadzać”. Prof. Janusz Czapiński podkreśla, że lektor nie powinien zwracać na siebie uwagi, powinien się wtopić w tło. Dodaje on, że głos jest jednym z ważniejszych sposobów wyrażania uczuć, nastrojów, ale uważa, że w przypadku lektora trzeba z tej warstwy ekspresji emocjonalnej zrezygnować (K. Kocanowski 2010: TCR 00:03:46).

Z wypowiedzi lektorów o swojej pracy wynika jednak, że nie do końca rezygnują oni z ekspresji emocjonalnej. Wydaje się to słuszne, gdyż postulowana niewidzialność czy przezroczystość nie jest uzyskiwana poprzez czytanie jednym tonem, ale poprzez stosowanie plastyczności emocjonalnej. Jeden z polskich lektorów, Andrzej Ferenc plastycznością emocjonalną określa pewien sposób czytania przez lektora. Według niego jest to umiejętność dostosowania się do wykonywanego zadania (K. Kocanowski 2010: TCR 00:13:03). Plastyczność emocjonalną lektor uzyskuje poprzez właściwą intonację. Stanisław Olejniczak w następujący sposób wyjaśnia, czym jest odpowiednia intonacja lektorska:

Słowo „dlaczego” można przeczytać na 15 sposobów: ze zdziwieniem, zwyczajnie, ze smutkiem, różnie. I w naszej pracy potrzebna jest ta intonacja – zgranie głosu, (...) z obrazkiem, z tym, jak reaguje aktor. I to jest właśnie sztuka, żeby nie przeszkadzać obrazowi. (...) Film powinien wzbudzać emocje, a lektor nie (K. Kocanowski 2010: TCR 00:57:12).

Również inny lektor, Janusz Szydłowski, podkreśla, że lektorzy nie przeszkadzają widzom w odbiorze filmu o ile „zgadza się intonacja” (K. Kocanowski 2010: TCR 01:13:35). Jacek Brzostyński podkreśla, że czytając film, bazuje na emocjach. Propaguje on takie czytanie, wbrew temu, co się niegdyś mówiło, że lektor powinien być bezbarwny. Oznacza to, że lektor nie może sobą zagłuszać czy przytłaczać treści filmu, natomiast nie może być całkowicie bezbarwny. Musi lekko nadażać za akcją i za tym co się tam dzieje (J. Brzostyński TCR 00:06:32). J. Brzostyński o swoim sposobie czytania mówi następująco:

Każdy film staram się czytać inaczej. Jeżeli komedia, to lekko z wydobyciem humoru. Jeżeli dla dzieci – barwnie i kolorowo. Jeżeli thriller, no to trochę mrocznie. Oczywiście, są to minimalne różnice. Ale wydaje mi się, że tak samo jak w kwestiach trzeba odbić, odebrać, podać, nie można na takim samym tonie powiedzieć „kocham cię” i „zabiję cię” (K. Kocanowski 2010: TCR 00:07:53).

J. Brzostyński należy do lektorów, którzy doskonale czytają teksty do wszelkich gatunków filmowych. Dysponuje głosem, który potrafi dopasować zarówno do bajek (czytał między innymi *Teletubisie*), reklam, filmów dokumentalnych (w roku 2013 główny głos stacji National Geographic) czy filmów fabularnych. Jednak nie każdy głos jest tak uniwersalny. Np. Jan Suzin doskonale sprawdzał się w filmach dla dorosłych, zwłaszcza wojennych, ale bardzo źle brzmiał w bajkach dla dzieci, np. w *Kreciku*. W tym ostatnim przypadku jego głos nie był dopasowany do gatunku filmowego. W tej sprawie wypowiada się między innymi Zdzisław Szczotkowski, porównując brzmienie głosu do brzmienia instrumentu:

Te nasze głosy to jest trochę jak dobór instrumentów w orkiestrze. Praktycznie każdy się nadaje, tylko każdy do jakiegoś określonego celu. Jest grupa instrumentów, które mogłyby być tymi instrumentami, powiedzmy, powszechnymi. Można ich użyć prawie do wszystkiego. Ale są i takie instrumenty, które nadają się wyłącznie do konkretnych jakichś partii, czyli tutaj gatunków filmu (K. Kocanowski 2010: TCR 01:22:09).

Tłumacz wiedząc, jak powinien być przeczytany jego tekst, powinien umieć zasignalizować to lektorowi. Oprócz bezbłędnie stosowanej interpunkcji języka polskiego, (wykrzykniki, znaki zapytania, przecinki itd.), tłumacz musi opanować pewien system znaków, który w niniejszej pracy określam interpunkcją lektorską; tłumacz stosuje ją w swoim tekście docelowym. Lektorski tekst docelowy bez interpunkcji lektorskiej jest niekompletny.

Trzeba w tym miejscu przypomnieć, że w Polsce docelowe teksty lektorskie dla telewizji czyta już kilka pokoleń lektorów. Do pierwszego pokolenia lektorów należeli między innymi Jan Suzin (1930–2012), Lucjan Szolajski (1930–2013), Zbigniew Lutogniewski (1930–1981) i Ksawery Jasieński (1931) (czytający komunikaty w warszawskim metrze). Wszyscy oni wyróżniali się niepowtarzalnymi głosami. F. Czekaierda w wywiadzie przeprowadzonym przez Krystiana Kocanowskiego ocenia, że była to *znakomita stara szkoła, bardzo sprawni, myślący, a nie klepiący tekst, dobrze intonujący i akcentujący* (K. Kocanowski 2012).

Młodsze pokolenie startowało w latach 90. Jego przedstawiciele to m. in. Krystyna Czubówna, Janusz Szydłowski, Tomasz Knapik, Mirosław Utta, Maciej Gudowski, Jacek Sobieszczański, Janusz Kozioł czy Jacek Brzostyński. P. T. Felis zauważa w tym kontekście, że telewizja zmieniła swoją politykę i obecnie nie chce już lektorów wyrazistych i rozpoznawalnych.

Skończyła się era wielkich głosów – przyznaje Grzegorz Kacprzak z Pan-Film Studio. Dziś lektor musi być „przezroczysty”. (...) Ofiarą polityki bezbarwności jest nestor wśród polskich „czytaczy” Tomasz Knapik. – Nie lubią go w publicznej telewizji, bo jego chrypka za bardzo się narzuca – mówi pracownik studia opracowującego dźwięk dla kilku stacji (P. T. Felis 2004).

Jeśli do czytania filmów, reklam, teleturniejów i zapowiedzi programów wyszukuje się głosy nowe, to właśnie miłe, neutralne i sprawne dykcyjnie. Najchętniej wśród młodych aktorów, takich jak Andrzej Zieliński (doktor Pawica z *Na dobre i na złe*), Tomasz Bednarek (Jacek z *Klanu*) czy Łukasz Nowicki. Radosław Popłownikowski (Józek z *Plebani*), cytowany przez P. Flisa, opowiada, że młodość bywa też wadą. Dla przykładu: przeczytał *Anatomię morderstwa* dla jednej z telewizji, ale jego głos odrzucili, ponieważ chcieli kogoś starszego (P. T. Felis 2004).

P. T. Felis w 2004 r. pisał, że w najważniejszych polskich telewizjach wciąż słychać te same nazwiska lektorów czytających filmy. Niektóre stacje, jak Ale Kino!, mają „swoich” lektorów i nie chcą współpracować z innymi (P. T. Felis 2004). Obecnie, 10 lat później, sytuacja wygląda podobnie. W środowisku nadal obowiązuje hierarchia: pierwsza liga (8-10 osób) ma monopol na TVP, TVN, Canal Plus, Ale Kino! i HBO, liga druga czyta do Romantiki, Tele 5 i Polonii 1.

Wojciech Graf, koordynator polskich wersji językowych w HBO, cytowany przez P. T. Felisa, uważa, że nie jest to żadna zmowa. Po prostu wyodrębniła się grupa profesjonalistów, którzy stanowią pierwszą ligę, do której niełatwo się dostać. Problemy miał z tym np. Piotr Borowiec krytykowany ostro kilka lat temu przez fachowców i widzów. Jednak dzięki temu, że się nie poddał i ćwiczył warsztat, jego głos słychać dziś w niemal każdej stacji (P. T. Felis 2004).

Zasada 2. Lektor nie powinien grać jak aktor.

Od umiejętności stosowania plastyczności emocjonalnej przez lektora odróżnić trzeba grę aktorską. Lektorzy są uczeni, żeby nie grać i nie próbować zastępować aktorów. Unikanie grania jest jedną z głównych zasad czytania przez lektorów, co potwierdzają oni wielokrotnie w swoich różnych wypowiedziach. Z. Szczotkowski wyowiada się w tej sprawie w następujący sposób:

Jeżeli główną postacią byłby lektor, no to umówmy się, że byłaby to sztuka teatralna – teatr jednego aktora. Tak nie bardzo może być (K. Kocanowski 2010: TCR 01:23:00).

Z kwestią gry aktorskiej związana jest jeszcze jedna kwestia, a mianowicie dobór lektorów męskich do czytania filmów fabularnych. Na pytanie, dlaczego mężczyźni czytają filmy fabularne, odpowiada jeden z czołowych polskich lektorów, S. Olejniczak:

Panuje taka opinia, że kobiety nie bardzo nadają się do czytania filmów z dialogami, filmów fabularnych, dlatego że są zbyt emocjonalne, bardziej grają niż czytają. Natomiast zadaniem lektora nie jest zastępowanie aktorów, tylko przekazanie ich kwestii. Więc wszelka gra lektorska mogłaby być odebrana jako coś nienaturalnego, drażniącego, przeszkadzającego. Ale kobiety znakomicie się sprawdzają w filmach dokumentalnych, których jest, kto wie, czy nie więcej niż filmów fabularnych (K. Kocanowski 2010: TCR 00:58:09).

Pogląd ten, słuszny czy nie, rzeczywiście kształtuje dobór lektorów męskich do czytania filmów fabularnych, a lektorek do czytania filmów dokumentalnych. Odstępstwem tu jest kanał Fox Life, gdzie również kobiety czytają filmy fabularne. Stacja ta zastosowała tu pewną strategię odróżniania się od innych nadawców telewizyjnych. Fox Life, powierzając czytanie lektorkom, chce przyciągnąć widza, który szukając odpowiedniego filmu, zostaje zaskoczony głosem kobiety w filmie fabularnym jako czymś nietypowym. Zdziwiony przysłuchuje się głosowi kobiety i pozostaje nieświadomie na tym kanale.

Natomiast zgodzić się trzeba ze S. Olejniczakiem, że filmów dokumentalnych jest bardzo wiele, a co za tym idzie, lektorskie teksty docelowe obecnie czyta coraz więcej lektorek. Oprócz doskonale rozpoznawalnej Krystyny Czubównej, w telewizji polskiej w roku 2013 codziennie możemy usłyszeć inne lektorki, takie jak: Ada Gostkowska, Danuta Stachyra, Justyna Gardzińska, Renata Dobrowolska-Kryczek, Elżbieta Jędrzejewska czy Blanka Prośniewska-Piro.

Również postulat, że lektor nie powinien grać, ma znaczenie dla tłumacza lektorskiego. Przytoczę tu tylko jeden przykład, w jaki sposób wpływa to na tekst docelowy. Tłumacz wiedząc, że lektor nie musi grać, w lektorskim tekście docelowym musi zrezygnować z np. z wykrzykników „och!”, „ach!”, czy też bardzo modnego ostatnio „waw!”, ponieważ należą one do gry aktorskiej występujących postaci.

(2) Lektorski tekst docelowy a postsynchronizacja

Lektorski tekst docelowy, tak samo jak teksty docelowe we wszystkich układach translacji audiowizualnej, podlega pewnym ograniczeniom. Określenie tych ograni-

czeń może pomóc w formułowaniu zasad sporządzania lektorskiego tekstu docelowego. Głównym ograniczeniem dla lektorskiego tekstu docelowego jest postsynchronizacja lektorska. Zatem aby móc prowadzić dalsze rozważania o lektorskim tekście docelowym, należy na początku wyjaśnić znaczenia określenia postsynchronizacja lektorska.

Gdy oglądamy w polskiej telewizji film fabularny z translacją lektorską, słyszymy zarówno tekst wyjściowy, jak i docelowy. Jeżeli chodzi o tekst docelowy, to słyszalne są jego fragmenty. Najpierw słyszymy początek oryginalnej kwestii aktora, po czym włącza się lektor i na koniec jeszcze, zazwyczaj, słyszymy końcówkę wypowiedzi oryginalnej. Taki sposób odczytywania przez lektora tekstu docelowego, czyli z opóźnieniem w stosunku do kwestii wypowiedzianych przez aktorów, nazywamy postsynchronizacją lektorską.

Można przypuszczać, że tekst docelowy jest bardzo skrócony, skoro lektorowi udaje się go przeczytać w ten sposób. Badania moje, jak i innych badaczy, np. M. Woźniak (2009: 84) potwierdzają, że lektorski tekst docelowy w filmach fabularnych jest rzeczywiście skrócony w stosunku do tekstu wyjściowego. Skróty w tekście docelowym mogą wynosić nawet 50%. Zatem można powiedzieć, że postsynchronizacja lektorska jest głównym ograniczeniem w tworzeniu lektorskiego tekstu docelowego i to ze względu na nią docelowy tekst lektorski jest skracany. Postsynchronizacja jest spowodowana kilkoma czynnikami.

Niektórzy badacze uważają, że postsynchronizacja lektorska, a co za nią idzie, skracanie tekstu docelowego, wymuszana jest względami technicznymi. Pytanie o brak synchronizacji stawia M. Garcarz w książce *Przekład slangu w filmie*. Próbuje on na nie odpowiedzieć w następujący sposób:

Lektor rozpoczyna odczytywanie poszczególnych kwestii dialogowych TD [tekstu docelowego dop. E.P.] tuż po tym, jak autor w oryginale zaczyna wygłaszać swoją kwestię. Skąd brak synchronizacji? Lektorzy telewizyjni (...) odczytują przygotowaną listę dialogową, widząc przed sobą ekran telewizyjny, na którym emitowany jest film właśnie przez nich opracowywany. Lektorzy będący z wykształcenia radiowcami lub zawodowymi aktorami, nie muszą się uczyć listy dialogowej na pamięć ani nawet czytać jej wcześniej. Dzięki możliwości stałego śledzenia akcji filmu na ekranie telewizora, lektor odpowiednio modeluje prędkość odczytywanego tekstu czy intencjonalne powtórzenia (M. Garcarz 2007: 143).

Inni badacze z kolei upatrują przyczyny postsynchronizacji w innym rytmie tekstu wyjściowego i tekstu docelowego. Takie podejście widzimy np. u M. Tryuk:

Interpretację dialogu przez lektora utrudnia to, że akcenty i pauzy pojawiają się w różnych miejscach w poszczególnych językach; inny jest też rytm zdania. Powoduje to często wydłużenie czasu wypowiedzianych ekwiwalentnych kwestii. Dlatego także ta odmiana tłumaczenia audiowizualnego opiera się na skrótach i kondensacji, na opuszczeniach w tekście oryginalnym (M. Tryuk 2009: 32–33).

Odnosząc się do przytoczonej wypowiedzi M. Garcarza, trzeba zauważyć, że gdyby lektor jedynie czekał na moment, gdy usłyszy oryginalny głos i po usłyszeniu głosu aktora zaczynał czytać, to opóźnienie wynosiłoby zaledwie kilka sylab. Natomiast wcale tak nie jest. Czasami słyszymy nawet całe zdania tekstu wyjściowego.

Pozwala to przypuszczać, że istnieje więcej celów postsynchronizacji i skracania tekstu docelowego.

Przypuszczenia te udało mi się potwierdzić w bezpośrednich rozmowach z wieloletnią dziennikarką telewizyjną, a obecnie dydaktykiem translacji lektorskiej Grażyną Adamowicz-Grzyb. Na podstawie rozmów i korespondencji z nią udało mi się sformułować kolejny, niezwykle ważny, powód postsynchronizacji i skracania tekstu. Jest nim dążenie do umożliwienia widzowi słuchania oryginalnych głosów aktorów:

Większość lektorów pozwala wybrzmieć oryginalnemu tekstowi, starają się go nie zagadywać. Tak samo jest z końcówką zdania, też dobrze, jeśli słyszalna jest w oryginale. Generalnie chodzi o to, żeby nie przykrywać całkowicie oryginalnego dźwięku. Dobrze, jeśli widz go słyszy. Nie jest to absolutna konieczność. Ale ludzie lubią słyszeć głos aktora (zagranicznego). Dlatego większość nie przepada za dubbingiem. Może wydaje się, że zachowuje się w ten sposób koloryt filmu. Gdyby był „zagadany”, byłby to niemal dubbing i nawet nie wiadomo byłoby, w jakim języku jest grany. Poza tym, tam gdzie można zostawia się tekst w oryginale (gdzie znaczenie tekstu jest jasne dla widza). Inaczej byłoby to słuchowisko, jak w radiu (G. Adamowicz-Grzyb 2011).

Ten trzeci powód, czyli umożliwienie widzowi słuchania oryginalnych głosów aktorów, wymienia również M. Woźniak. Uważa ona go za tak istotny, że należy mu podporządkować zasady wykonywania tłumaczenia lektorskiego:

Uzasadniony wydaje się postulat, by za priorytet przekładowy wersji lektorskiej uznać dążenie do umożliwienia widzowi jak najrozleglejszego kontaktu z oryginalną ścieżką dźwiękową filmu i temu właśnie zadaniu podporządkować strategię tłumaczenia tekstu, której dominantą powinna być kondensacja dialogu. I nie chodzi tutaj o opuszczenia i skróty tekstu „wymuszone” przez postsynchronizację czy warunki nagrywania zapisu lektorskiego, ale o świadome działanie na rzecz „wpasowania” kwestii czytanych przez lektora w luki ścieżki dźwiękowej oryginału, tak aby dwie wersje językowe nie pokrywały się lecz współistniały (M. Woźniak 2009: 76).

W zupełności zgadzam się z powyższym postulatem badaczki. Chciałabym jedynie uzupełnić go o wyjaśnienie, dlaczego postulowany przez M. Woźniak *kontakt z oryginalną ścieżką dźwiękową filmu*, czyli kontakt z tekstem wyjściowym, jest dla widza tak istotny i dlaczego jak pisze G. Adamowicz-Grzyb, widzowie *lubią słyszeć głos aktora (zagranicznego)*.

Moim zdaniem, słyszenie tekstu wyjściowego jest ważne dla widza z tego powodu, że głos aktora bardzo wyraźnie charakteryzuje odgrywaną przez niego postać. Głos aktora niesie ze sobą wiele informacji i to właśnie głos w dużej mierze decyduje o tym, kim dana postać jest. Mowa ludzka jest częścią behawioru osób przedstawionych. Głos należy do charakterystyki postaci.

Musimy pamiętać, że w układzie translacji lektorskiej lektor nie zastępuje aktorów. Nie jest ani możliwe ani nawet pożądane, aby lektor naśladował głosy postaci występujących w filmie. Zadaniem lektora jest stosunkowo neutralne odczytanie tekstu docelowego, a nie naśladowanie emocji wyrażanych przez aktorów. Lektorzy są wręcz uczeni, aby czytać dyskretnie, „nie zagrywać” – jak się to określa w żargonie

telewizyjnym. Z drugiej strony lektorzy nie mają możliwości naśladowania głosu aktora, ponieważ lektorzy posługują się tekstem pisany, w którym nie występują żadne znaki emotywnie sugerujące im „tu czytaj wesoło” albo „tu się jąkaj”.

Dlatego pewne informacje o postaciach widz odbiera z filmu dzięki docierającemu do niego wypowiedzanemu tekstowi wyjściowemu. Tekst wypowiedzany przez daną postać jest dużo bogatszy niż jego zapisana wersja:

Tekst monologu czy dialogu zapisany w scenariuszu stanowi zaledwie werbalną namiastkę jego ekranowej wersji. Ta ostatnia angażuje przecież na swoje potrzeby nie tylko tekst słowny, lecz żywą mowę ekranowych postaci, a wraz z nią gamę zorkiestrowanych z sobą różnokodowych elementów, do których należą między innymi: postawa mówiącego i słuchającego, gra spojrzeń, mimika, gestyka, sposób mówienia, barwa i natężenie głosu, tempo, rytm, frazowanie, intonacja, pauza itp. (M. Hendrykowski 2003: 27).

Dzięki głosowi, którym wypowiedzany jest tekst wyjściowy, widz może się bardzo wiele dowiedzieć o postaci. Głos może między innymi określać:

- (1) status społeczny, w tym:
 - a) pochodzenie (poprzez akcent, dialekt),
 - b) odebrane wychowanie (używanie właściwych form adresatywnych, form grzecznościowych),
 - c) odbytą edukację (widoczną w doborze słów, sposobie wypowiedzi),
 - d) zawód (np. posługiwanie się żargonem handlowym w sytuacjach życiowych, sugeruje, że ktoś jest biznesmenem),
- (2) stany emocjonalne (np. smutek, radość, agresja, niepewność, wściekłość),
- (3) uczucia (np. zakochanie, nienawiść),
- (4) cechy osobowości (np. staranny, nieśmiały, przekonywujący).

Odbiór opisanych powyżej informacji z wypowiedzi aktora możliwy jest dzięki występowaniu w tekstach mówionych cech prozodycznych, które, podobnie jak elementy proksemiczne, są lingwistycznie relewantne. Cechy prozodyczne są to elementy znaczące wypowiedzi, które zdradzają między innymi stany emocjonalne mówiących, np. radość, smutek, wzburzenie, zdenerwowanie, niepewność, niepokój, itp. Do najważniejszych cech prozodycznych wypowiedzi zaliczamy przede wszystkim akcent, intonację, iloczasy, a także inne cechy, ważne dla emocjonalnego klimatu mówienia, takie jak: brzmienie, tempo, wysokość, barwa, tembr, drżenie, zawahania czy siła głosu. W przypadku gry aktorskiej cechy prozodyczne wypowiedzi mają ogromne znaczenie dla zrozumienia filmu.

Lektorski tekst docelowy będzie pozbawionym cech prozodycznych tekstu wyjściowego. Dlatego emocje odgrywane przez aktorów widz zrozumie (oprócz odczytywania ich z obrazu) dzięki słyszeniu wypowiedzanego tekstu wyjściowego, a nie docelowego. Potwierdza to W. Krzyżaniak, pisząc że *najlepszy lektor to taki, którego nie słyszymy już po kilku chwilach dialogu i nie tracimy niczego z dykcji i barwy głosu aktorów* (W. Krzyżaniak 2008: 6).

(3) Ujednolicenie tekstu docelowego lektorskiego z napisowym

W dydaktyce translacji lektorskiej zetknęłam się z poglądem, że tekst docelowy

lektorski i tekst docelowy napisowy powinny się od siebie różnić. I nie chodzi tu jedynie o formę prezentacji tekstu: wizualną lub audialną. Tekst docelowy lektorski powinien być dłuższy niż tekst docelowy napisowy, dzięki czemu można w nim zawrzeć dużo więcej treści. Straty w tekście docelowym lektorskim są mniejsze niż w napisowym. Innymi słowy, tekst docelowy lektorski dostarcza więcej informacji niż napisowy. Taki sposób przygotowywania tekstu docelowego lektorskiego i napisowego był praktykowany w telewizji polskiej (G. Adamowicz – Grzyb 2010).

Obecnie często mamy do czynienia z przypadkiem, że tekst docelowy lektorski jest ujednoczony z tekstem docelowym napisowym. Mogę tu nazwać dwa przypadki: pierwszy to nadawcy telewizyjni, jak np. Canal Plus, gdzie obowiązuje ujednoczona lista dialogowa lektorska i napisowa (P. Straszewski 2010). O podobnym (lub tym samym przypadku, bo autor wypowiedzi nie podaje nazwy stacji telewizyjnej) mówi też inny lektor telewizyjny Maciej Gudowski w programie „Dzień dobry TVN”:

W jednej ze stacji telewizyjnych powstała bardzo niebezpieczna i niedobra moda, bo lista dialogowa lektorska miała być taka sama jak lista napisowa. Ja się buntowałem przeciwko temu, bo to nigdy nie może być to samo. Lektor to jest lektor. Napisy to są napisy (M. Gudowski 2013: TCR 03:23).

Mimo że Gudowski broni odrębności wersji lektorskiej w stosunku do napisowej, to w innym miejscu tego samego wywiadu sam potwierdza, że lektorzy czasami czytają napisy i w ten sposób nagrywana jest wersja lektorska filmów zagranicznych:

Czasami moja praca polega na tym, że czytam napisy z ekranu telewizyjnego, no bo akurat w takiej wersji, w takiej kopii, film przyszedł (M. Gudowski 2013: TCR 02:39).

Jest to właśnie drugi przypadek, gdzie mamy do czynienia z ujednoczaniem wersji napisowej i lektorskiej. Fakt ten potwierdzałyby moje badania filmów zagranicznych wydawanych na DVD, gdzie mamy do wyboru napisy lub wersję tzw. „audio” czyli lektora. Badałam odrębność tych wersji na wybranych 20 filmach. Okazało się, że 90% z zamieszczonych na tych DVD wersji lektorskich pokrywa się z wersjami napisowymi.

Kolejnym bodźcem do ujednoczenia tekstu docelowego lektorskiego z napisowym może być ustawa, której projekt w 2013 złożył PSL. Nałoży ona na nadawców obowiązek udostępniania wersji napisowej i lektorskiej do wyboru. Z artykułu zatytułowanego *PSL chce walczyć z lektorem w telewizji?* opublikowanego 3. kwietnia 2013 w „Dzienniku Gazecie Prawnej” dowiadujemy się, że:

Ludowcy przygotowali projekt nowelizacji ustawy o radiofonii i telewizji, który zobowiązuje nadawców telewizyjnych do zapewnienia widzom wyboru tłumaczenia audycji zagranicznych. W myśl propozycji każdy widz powinien mieć prawo wyłączenia lektora czy dubbingu i zastąpienia go napisami. Dziś nie zawsze jest to możliwe. Nowelizacja zakłada, że nadawcy rozpowszechniający programy drogą naziemną na multipleksach (m.in. telewizja publiczna, TVN, Polsat, TV4, TV Puls) stopniowo zapewnią taką możliwość do 1 stycznia 2016 r. Będą musieli też wziąć na siebie koszty nowych rozwiązań (T. Żółciak 2013).

Projekt ustawy jest torpedowany przez prywatnych nadawców komercyjnych. Ich opór jest dla mnie zupełnie zrozumiały, ponieważ będą oni ponosić wyższe koszty opracowania polskiej wersji językowej. Obawiają się, że będą musieli zapłacić za przygotowanie dwóch tekstów docelowych, a następnie jeszcze za rozstawienie napisów oraz nagranie lektora, co podwoi koszty emisji każdego filmu zagranicznego. Jestem jednak przekonana, że nadawcy komercyjni szybko zaadaptują na swój użytek rozwiązanie przyjęte przez Canal Plus, gdzie tekst docelowy napisowy i lektorski są takie same. Do opracowania wystarczy wówczas ujednoczony tekst docelowy, co redukuje koszty ponoszone na translację tekstu filmowego. Taki tekst docelowy raz posłuży do opracowania wizualnego (napisy), a następnie do opracowania audialnego (będzie przeczytany przez lektora). Jeżeli tak się stanie, to trzeba będzie ten fakt uwzględnić w dydaktyce translacji filmowej.

W roku 2015 nadal prowadzone są konsultacje społeczne w sprawie wspomnianej nowelizacji. Wiele zaangażowanych instytucji nadal ma szansę wyrazić swoje wątpliwości w sprawie planowanych zmian. Swoje obawy wyraża między innymi Polska Izba Informatyki i Telekomunikacji. Zdaniem PIIT projektowana nowelizacja *zmienia w sposób znaczący obowiązujące dotąd reguły funkcjonowania rynku mediów i stanowi próbę zbudowania nowego ładu medialnego w naszym kraju. Jednak proponowane zmiany, już chociażby z racji zwiększenia i to pięciokrotnie czasu emisji programów zawierających udogodnienia dla osób z dysfunkcją narządu wzroku i słuchu w programach telewizyjnych, spowodują także znaczący wzrost kosztów funkcjonowania oraz istotne zmiany w ofertach programowych*” (PIIT 2015: 1).

(4) Technologia lektorska

Mówiąc o technologii lektorskiej, mam na myśli proces techniczny, w którym dokonuje się połączenie lektorskiego tekstu docelowego sporządzonego przez tłumacza z obrazem filmowym.

Jak już wspomniałam powyżej, w układzie translacji lektorskiej to lektor, jako drugi pośrednik komunikacyjny (oprócz tłumacza), prezentuje odbiorcy finalnemu tekst docelowy. Obecnie lektorski tekst docelowy nie jest przez lektora każdorazowo odczytywany przy każdej projekcji filmu, jak to miało miejsce w początkach translacji lektorskiej. Odczytany przez lektora tekst docelowy jest nagrywany w studiu jako dodatkowa ścieżka dźwiękowa, co umożliwia jego wielokrotne odtwarzanie. J. Brzostyński, jeden z lektorów telewizyjnych, tak opisuje nagranie lektorskiego tekstu docelowego:

Komórka wielkości toalety, czasem trochę większa. Najczęściej bez okna. Przy sztucznym świetle. Na uszy słuchawki. Przed nosem mikrofon. Przed oczami monitor. Na stole tekst i jedziemy. Ja przychodząc, nie wiedząc, jaki to jest film, dostaję tekst i gram. W związku z czym nie ma miejsca na przygotowanie się (J. Brzostyński TCR 00:07:25).

Dla tłumacza najważniejszą informacją z przytoczonej wypowiedzi jest to, że lektorzy przed nagraniem nie mają czasu na czytanie lektorskiego tekstu docelowego. Ma to takie znaczenie, że to właśnie tłumacz musi tak przygotować tekst, aby można

go było przeczytać płynnie. Stąd umiejętność pisania tekstu z dbałością o jego warstwę brzmieniową jest jedną z umiejętności wymaganej od tłumacza lektorskiego. O innych wymaganiach w stosunku do tłumacza mówi Z. Szczotkowski:

Podstawą dobrze przeczytanego filmu jest dobrze zrobiony dla lektora tekst. Dobrze opisany, dobrze skrócony, bo język polski niestety ma to do siebie, że jest dość opisowy i bardzo rozwlekły. A tu jest taka szkoła, żeby skracać na tyle, żeby podawać pewne treści, czyli jakby bardziej opowiadać film, niż go czytać. Tekst jest tak dobierany, że nigdy nie odpowiada właściwie dokładnie, idealnie temu, co w oryginale można by odczytać. Tu trzeba wchodzić na pierwszy dźwięk, jaki się trafi. Jeżeli słyszę, że mówi kobieta i mam kwestię kobiety, to ja muszę, jeszcze nie wiedząc, co ona mówi, ale mając ją w tekście, na tyle wierzyć w to, co jest napisane w tekście, żeby natychmiast wejść (K. Kocanowski 2010: TCR 01:22:12).

Poza skracaniem tekstu docelowego, Z. Szczotkowski w powyższej wypowiedzi wymienia kolejny wymóg, a mianowicie „dobre opisanie tekstu.” Chodzi tu o umiejętność stosowania przez tłumacza w tekście umownych znaków lektorskich, które pozwolą lektorowi na odpowiednie pauzy i intonację, tak aby nagranie odbyło się bez zatrzymywania i poprawek. Wspomina też o odpowiednim opisie postaci, tak aby łatwo dało się przyporządkowywać kwestię do postaci.

Zwyczajem w niektórych studiach nagrań jest, że przy nagraniu, obok realizatora dźwięku, obecny jest tłumacz, który sporządził lektorski tekst docelowy. Tłumacz jako jedyny widział wcześniej film i zna treść poszczególnych wypowiedzi, więc najlepiej rozumie relację obrazu i tekstu. Śledzi on tekst i w przypadku niewłaściwej intonacji czy innych pomyłek lektora zatrzymuje nagranie i poprawia. Jest to ostatni moment, kiedy można jeszcze wpłynąć na treść tekstu docelowego. Niemniej należy podkreślić, że jeżeli tekst nie będzie odpowiednio skrócony i opisany, to nawet obecny przy nagraniu tłumacz nie będzie w stanie uratować takiego nagrania.

2.3.1.3. Rodzaje translacji lektorskiej

Na podstawie odmiennych właściwości poszczególnych obiektów występujących w układzie translacji lektorskiej można dokonać dyferencjacji translacji zachodzącej w tym układzie. W układzie translacji lektorskiej może w szczególności zachodzić:

- (1) translacja lektorska jednogłosowa,
- (2) translacja lektorska dwugłosowa i
- (3) narracja.

Translację lektorską jednogłosową od dwugłosowej odróżniają właściwości pośrednika językowego, jakim jest lektor. W obu przypadkach słyszymy oryginalne głosy postaci, a lektor czytający musi odpowiednio zsynchronizować odczytywany przez siebie tekst. Natomiast w narracji nie słyszymy oryginalnego lektora, a jedynie polski tekst docelowy zza kadru. Poza napisami początkowymi i końcowymi nie zostaje żaden ślad, że mamy do czynienia z filmem zagranicznym.

W literaturze translatorycznej można spotkać inne dyferencjacje omawianej tu rzeczywistości. Można zauważyć dwie tendencje jej dyferencjacji. Jedni badacze, jak np. Y. Gambier, wyróżniają translację lektorską (oryg. *voice-over*), komentarz (oryg. *commentary*) oraz narrację (oryg. *narration*) jako oddzielne typy translacji (Y. Gambier 1996: 278). W definicjach określa on cechy odróżniające od siebie te typy tłumaczenia, wskazując jednocześnie na ich podobieństwa do siebie.

Inni badacze natomiast zaliczają je do jednego typu, w którym wyróżniają różne podtypy. Na przykład M. Hendrykowski dzieli interpretację lektorską (jak określa on translację lektorską) na dwa typy: „mowę postaci” i „mowę narracji” (M. Hendrykowski 1982: 113). W mowie narracji z kolei wyróżnia „mówiony komentarz z za kadru”, który w niniejszej pracy określanym jest narracją. Podobnie czyni też M. Garcarz. Według niego określenie przekład lektorski (jak M. Garcarz tłumaczy angielskie *voice-over*) określa zbiór, do którego zaliczamy takie metody translacji, jak: (1) szeptanka, (2) komentarz i (3) narracja. Słusznie twierdzi on, że *ani metoda narracji ani też komentarza nie może być wymiennie stosowana z szeptanką* (M. Garcarz 2009: 574).

(1) Translacja lektorska jednogłosowa

Cechą charakterystyczną translacji lektorskiej jednogłosowej jest to, że w układzie translacji lektorskiej, rolę pośrednika językowego (obok tłumacza) spełnia jeden lektor, który odczytuje tekst docelowy od początku do końca filmu. Translacja lektorska jednogłosowa ma zastosowanie do tłumaczenia filmów fabularnych oraz filmów dokumentalnych.

Najbliższa wyróżnianej przeze mnie translacji lektorskiej jednogłosowej jest wyróżniana przez M. Garcarza „szeptanka”. Dla niego *szeptanka jest jednym z wariantów przekładu lektorskiego i właśnie w ten sposób powinna być analizowana* (M. Garcarz 2009: 574). M. Garcarz definiuje szeptankę jako typ przekładu lektorskiego stosowanego tylko w Polsce i tylko dla przekładów telewizyjnych, a wyróżnia ją to,

iz tłumacz poza niezbędnymi operacjami technicznymi przeprowadzanymi na opracowywanym tekście musi przestrzegać także ustaleń czy konwencji przyjętych przez emitenta i dla niego charakterystycznych, jak i przepisów prawnych regulujących kwestie ochrony odbiorcy przed treściami szkodliwymi (M. Garcarz 2009: 574).

Moim zdaniem powyższe wyróżnianie tzw. „szeptanki” tylko na podstawie uwzględniania przez tłumacza przepisów prawnych w tekście docelowym jest dosyć kłopotliwe, ponieważ wówczas nie można szeptanką nazwać translacji lektorskiej filmów fabularnych wydawanych na DVD. Jeśli potraktujemy tzw. „szeptankę” w telewizji i „szeptankę” na DVD jako układy translacyjne, to zauważymy, że występują w nich te same obiekty. Układy te będą się tylko różniły właściwościami inicjatora zadania translacyjnego, którym w omawianym tu przypadku jest TVP i dystrybutor DVD. Dlatego z mojego punktu widzenia jest to jeden typ translacji.

W Polsce translacja lektorska jednogłosowa ma dziś swoje stałe miejsce w translacji filmowej. W porównaniu z translacją lektorską dwugłosową jej zastosowanie jest przeważające. Translację lektorską jednogłosową stosuje się w:

- (1) filmach fabularnych dla dorosłych oraz filmach dokumentalnych prezentowanych w telewizji polskiej (TVP1, TVP2, Polsat, TVN itd.),
- (2) filmach animowanych dla dzieci na festiwalach filmowych (mamy wtedy do czynienia z translacją lektorską na żywo),
- (3) filmach przemysłowych w sektorze gospodarczym (filmy szkoleniowe, reklamowe itp.).

(2) Translacja lektorska dwugłosowa

Cechą charakterystyczną translacji lektorskiej dwugłosowej jest to, że w układzie translacji lektorskiej, rolę pośrednika językowego (obok tłumacza) spełnia dwóch lektorów: mężczyzna i kobieta, którzy naprzemiennie odczytują tekst docelowy. Zasadą jest, że kwestie żeńskie czyta kobieta, a męskie mężczyzna. Służy to, moim zdaniem, do wzmocnienia pewnej iluzji, że wypowiadające się postaci mówią po polsku.

Translacja lektorska dwugłosowa jest jedynie zdawkowo wspomniana w literaturze. Można powiedzieć, że w ogóle nie jest zbadana. Badacze w swoich pracach poświęcają jej zazwyczaj jedno, na ogół ogólne, zdanie. Jako pierwszy wspomina o niej F. Czekierda w artykule zatytułowanym *Dubbing czy „szeptanka”*. O metodach opracowania obcych filmów, opublikowanym w 1996 roku. Dokonuje on podziału sposobów opracowań filmów i jako jeden z nich wymienia translację lektorską, nazywając ją adaptacją wielogłosową lub narracją dwugłosową:

Wyróżnia się dwa rodzaje opracowań: napisowe i dźwiękowe. Pierwsze to znaki graficzne umieszczone w dolnej części kadru. Drugie – adaptacja dźwiękowa – to narracja jednogłosowa (w żargonie nazywana „szeptanką”), rzadziej **wielogłosowa**, oraz dubbing. (...) **Narracja dwugłosowa** była w naszej telewizji stosowana zaledwie kilka razy, ostatnio przy serialu *Santa Barbara*, ale spotkała się z chłodnym przyjęciem zarówno widzów, jak i znawców tematu (choć np. w Rosji jest szeroko stosowana) (F. Czekierda 1996).

I choć F. Czekierda w roku 1996 pisze o stosowaniu translacji lektorskiej w Polsce w czasie przeszłym i wspomina o jej złym przyjęciu, to należy stwierdzić, że z tego typu translacji nie zrezygnowano całkowicie. Obecnie translacja dwugłosowa w Polsce ma nadal swoje zastosowanie w telewizji.

Mogę powiedzieć o kilku takich przypadkach. Pierwsze z nich to tłumaczenie relacji sportowych. W grudniu 2012 zaobserwowałam stosowanie wielogłosowej translacji lektorskiej na kanale Euro Sport. Tłumaczony wywiad ze sportowcami był czytany na dwa głosy, przez dwóch lektorów: przez mężczyznę i kobietę. Tłumaczenie pytań zadawanych przez dziennikarkę czytała lektorka, a tłumaczenie odpowiedzi sportowca, mężczyzny czytał lektor. Wydaje się, że chodziło o zachowanie pewnej iluzji, jakoby wywiad był tłumaczony na żywo. Ale płynność wypowiedzi wskazywała na to, że tekst został wcześniej przetłumaczony i mamy tu do czynienia z tłumaczeniem lektorskim.

Drugie aktualne zastosowanie dwugłosowej translacji lektorskiej to tłumaczenie dokumentalnych filmów przyrodniczych. W sierpniu 2013 kanał Animal Planet wemitował serial *Dziki życie w Shamwari*. Był to trzeci sezon serialu opowiadającego o pracy grupy ludzi, która mieszka na terenie jednego z najpiękniejszych południowoafrykańskich (RPA) rezerwatów – Shamwari. Polska wersja językowa tego filmu

została opracowana przez profesjonalne warszawskie studio Masterfilm. Tekst tłumaczył Witold Buchwald, a czytało dwóch lektorów: Piotr Borowiec (jeden z czołowych polskich lektorów) oraz lektorka, której nazwiska nie umiem przytoczyć, ponieważ Animal Planet na tyłówce (gdy wyświetlane są napisy końcowe, a lektor wymienia nazwiska lektorów) emituje już reklamy, zagłuszające tyłówkę filmu niebaczając na to, że jest ona integralną jego częścią.

Narracja w filmie prowadzona była jakby na dwóch płaszczyznach. Pierwszym narratorem jest weterynarz, który jest główną postacią w filmie. Oprócz niego występują inne osoby, które się wypowiadają, a czasem ze sobą rozmawiają. Druga narracja występuje zza kadru (z tzw. offu) i jest albo komentarzem, albo uzupełnieniem tego, co mówią widoczne postacie. Tę narrację zza kadru słyszymy tylko w języku polskim, ponieważ narratora zza kadru zawsze się usuwa podczas polskiego nagrania i zastępuje wyłącznie polską narracją.

Lektor męski czyta kwestie weterynarza oraz innych postaci męskich. Lektor żeński czyta całą narrację z offu oraz kwestie postaci żeńskich. Taki podział czytanych kwestii przez lektora męskiego i żeńskiego jest konsekwentny w całym filmie. Narratorzy ciągle czytają na przemian dosłownie po 1, 2, 3 zdania. Narracja męska i żeńska przeplatają się więc co kilkanaście sekund.

Zarówno cytowany powyżej F. Czekierda jak i kolejni badacze, jak M. Woźniak czy A. Belczyk, wspominają o stosowaniu translacji lektorskiej dwugłosowej również w innych krajach, np. w Rosji oraz na Ukrainie:

W rzeczywistości np. w Rosji i na Ukrainie rozpowszechniony jest tak zwany rosyjski dubbing, polegający na tym, że wszystkie partie męskie czyta mężczyzna, a partie żeńskie – kobieta, którzy mają też w odróżnieniu od ich polskich odpowiedników, tendencję do „wczuwania” się w interpretowaną rolę (M. Woźniak 2008: 51).

W Polsce i kilku innych krajach dawnego bloku komunistycznego przyjęła się trzecia metoda przekładu: film z lektorem, czyli coś pośredniego między prymitywną odmianą dubbingu a tłumaczeniem symultanicznym, zwanego potocznie „szeptanką”, a po angielsku voice-over”. W rozwiązaniu tym jedna osoba (**sporadycznie dwie**, jak np. w „Historii O”, pokazywanej kilka lat temu w TVP) czyta hurtem kwestie wszystkich aktorów na tle nieco wyciszonej oryginalnej ścieżki dźwiękowej (A. Belczyk 2007: 9).

Chcę podkreślić, że w związku z niewystarczającymi badaniami na temat dwugłosowej translacji lektorskiej, wskazana jest ostrożność w określaniu jej występowania w poszczególnych krajach. Wiele faktów podważa cytowane powyżej opinie i wskazuje, że obecnie metoda ta nie jest „powszechnie” stosowana ani w Rosji ani na Ukrainie. Tak więc, fakt czy obecnie w tych krajach ma również miejsce translacja lektorska dwugłosowa, wymaga rzetelnego zbadania.

(3) Narracja

Cechą charakterystyczną narracji jest to, że stosuje się ją do programów, w których nie wypowiadają się żadne postacie, a tekst komentujący obraz filmowy pochodzi od niewidzialnego narratora, w rzeczywistości lektora zza kadru (z tzw. offu). Tekst narracji wyjściowej jest usuwany i zastępowany tekstem narracji docelowej.

Oznacza to, że oryginalny lektor z za kadru zostaje zastąpiony lektorem z za kadru odczytującym tekst docelowy w innym języku.

Ścieżka dźwiękowa z lektorem z oryginału filmu zostaje usunięta, przez co w ogóle nie słyszymy tekstu wyjściowego. Tekst docelowy odczytywany przez lektora jest jedynym słyszalnym tekstem. Oznacza to, że nie musi on dopasowywać swoich wypowiedzi do wypowiedzi oryginalnego lektora. Interpretacja artystyczna, to znaczy odpowiednia intonacja zmiany nastroju, zawieszenia głosu nie są potrzebne. W narracji najistotniejszym elementem jest synchronizacja treści wypowiedzianych z tym, co jest widoczne na ekranie.

Narracja ma zastosowanie w programach, w których dominuje monolog, np. w dokumentalnych filmach przyrodniczych. Przykładem narracji jest tłumaczenie stosowane w programach National Geographic czy Animal Planet. Płeć lektora nie odgrywa tu żadnej roli. Obecnie w Telewizji Polskiej, w przypadku programów przyrodniczych, równie często słyszymy głosy męskie jak i żeńskie.

Tłumaczenie narracji zbliża się do normalnego tłumaczenia tekstów monologicznych. Różnicą jest jednak, że teksty docelowe, podobnie jak przypadku innych tekstów występujących w układzie translacji lektorskiej, charakteryzuje się skrótami w stosunku do tekstu wyjściowego.

2.3.2. Układ translacji dubbingowej

2.3.2.1. Historia translacji dubbingowej w Polsce

W okresie kina niemego nie zdawano sobie sprawy z wagi głosu aktora. Dlatego gdy zaczęto stosować dźwięk, trzeba było dubbingować głosy niektórych nawet najznakomitszych aktorów (tzw. postsynchrony), ponieważ ich barwa głosu drażniła widza. Później okazało się, że głos można też podkładać do obcojęzycznych wersji filmowych. W ten sposób zaczęto stosować dubbing.

Przed wojną zdubbingowano u nas dwanaście filmów. Pierwsze cztery już w roku 1931. To był właściwie rok pojawienia się dźwięku w polskim kinie. Byliśmy zapóźnieni w stosunku do świata o cztery lata. Kraj był niesłychanie ubogi, wyniszczony przez wojnę, dotknięty kryzysem lat dwudziestych. Barię stanowiła cena aparatów projekcyjnych, ich instalacja, a później konserwacja. To strasznie powiększało koszty, a kin w Polsce nie było tak wiele, aby dubbingowanie było dochodowe. Wygrały napisy (K. Kornacki 2012: 140).

Początek polskiego dubbingu powojennego to rok 1949. W tym roku w Łódzkiej Wytwórni Filmów Fabularnych powstał Wydział Dubbingu, który w 1955 r. przekształcono w samodzielne przedsiębiorstwo – Studio Opracowań Dialogowych. Dialogistami, którzy położyli podwaliny zawodu dialogisty byli Jan Czarny, Janina Balkiewicz i Krystyna Bilka. Byli oni autorami wszystkich dialogów do roku 1956/57. Jednak lokalizacja studia w Łodzi generowała pewne problemy. Czytamy o nich np. w artykule z 1952 r. w magazynie „Film”:

Do najpoważniejszych przeszkód należy bezsprzecznie fakt znajdowania się Studia w Łodzi, która nie dysponuje dostateczną liczbą aktorów. Tu leży przyczyna nie zawsze najlepiej dobranych głosów. Ściąganie zaś artystów z innych miast odbija się z reguły na jakości wysiłku aktorskiego. Zmęczony podróżą aktor, stający niejednokrotnie przed mikrofonem wprost z pociągu lub samochodu, nie może dać z siebie tego, czego wymaga od niego reżyser i sama rola. Trzeba uwzględnić również brak doświadczenia naszych dubbingowców. Poszczególne reżyserzy mają na swym koncie właściwie zaledwie po parę filmów (ok. 30 zdubbingowanych filmów na 6 reżyserów) (J. Z. 1952: 10).

W tych okolicznościach nastąpiły starania o utworzenie studia w stolicy. W ten sposób w 1955 r. otwarto Studio Opracowań Filmów w Warszawie. Studio w Łodzi stało się oddziałem Studia w Warszawie, którego jednym z założycieli był późniejszy dyrektor, Seweryn Nowicki. Studio Opracowań Filmów w Warszawie (SOF) odegrało ogromną rolę w historii polskiego dubbingu. Studio działało nieprzerwanie od 1955 do 1998 roku, kiedy to nastąpiło jego zamknięcie. Od początku swego działania SOF opracowywało filmy obcojęzyczne w dubbingu i napisach. W 1965 roku doszło do opracowywania filmów dla telewizji. Dla SOFu pracowali najwybitniejsi polscy reżyserzy dubbingowi (m.in.: Maria Piotrowska, Henryka Biedrzycka, Izabela Falewiczowa, Zofia Dybowska-Aleksandrowicz), którzy wykształcili późniejszą kadrę. Niezapomniane kreacje dubbingowe stworzyli wybitni aktorzy, m.in. Aleksandra Ślaska, Ewa Krasnodębska, Danuta Szaflarska, Zofia Mirowska, Hanna Skarżanka, Renata Kosso-budzka, Aleksandra Zawieruszancka, Mieczysław Pawlikowski, Mariusz Dmochowski, Tadeusz Łomnicki, Ignacy Machowski, Władysław Hańcza, Stanisław Zaczek.

Przez dwadzieścia lat nad kształceniem młodych kadr czuwała Elżbieta Łopatniukowa – redaktor naczelny w warszawskim SOFie. Spod jej skrzydeł wyszły m.in. Elżbieta Kowalska, Joanna Klimkiewicz, Maria Etienne – mistrzyni fachu, Krystyna Ski-bińska Subocz. Dwie ostatnie czuwały nad młodymi dialogistami w START International, gdzie powstała szkoła dla adeptów tego zawodu.

W latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych filmy dubbingowane stanowiły około jedną czwartą filmów importowanych. Do roku 1956 były to same filmy komunistyczne, łącznie z filmami z Chińskiej Republiki Ludowej. Dopiero po roku 1956/1957 zaczęły się przebijać filmy zachodnie. Na początku dubbingowano tylko filmy dla dorosłych. Pierwszym filmem dla dzieci byli *Młodzi marynarze* z roku 1950 i zarządcy polskiego kina odkryli, że w przypadku tego typu filmów dubbing doskonale się sprawdza.

Boom dubbingu w Polsce przypada na lata sześćdziesiąte, a jego dobra passa trwa przez całe lata siedemdziesiąte. Generalnie lata 60. i 70. można określić złotymi latami polskiego dubbingu.

W latach 1960–1961 dubbingowcy uzyskali większą moc przerobową. W roku 1960 zdubbingowano trzydzieści jeden filmów, a w roku 1961 już czterdzieści pięć. W następnych latach liczby te oscylowały blisko czterdziestu pięciu, w roku 1964 – pięćdziesiąt sześć filmów, w 1965 – pięćdziesiąt trzy filmy, więc rocznie pojawiało się około pięćdziesięciu-sześćdziesięciu dubbingów. Jeżeli na ekrany kinowe wchodziło około stu osiemdziesięciu pozycji, to filmy dubbin-

gowane stanowiły prawie jedną trzecią z nich. Później dołączyła telewizja. Dubbing w telewizyjnych serialach był nieco mniej dokładny, mniej pracochłonny, na przykład ruchy warg nie musiały się tutaj tak precyzyjnie zgadzać jak w filmach kinowych, które oglądano na wielkim ekranie (K. Kornacki 2012: 142).

W roku 1970 na ekranach telewizorów zagościł serial *Saga rodu Forsythów* w tłumaczeniu dubbingowym. Po jego wielkim sukcesie telewizja zaczęła zamawiać dubbing do swoich filmów, czyli prawie do wszystkich seriali. Produkcja dubbingów trwała do roku 1981, kiedy to pod wpływem stanu wojennego i kryzysu ekonomicznego dramatycznie spadła liczba filmów sprowadzanych do kin i telewizji. Do kin wchodziło około pięciu filmów rocznie, tak więc nie było nad czym pracować (K. Kornacki 2012: 142). W latach 80. prawie zrezygnowano z tej formy opracowywania filmów, a dubbing przeżył poważny kryzys. Wyjątki stanowiły angielskie wystawienia dramatów Szekspira i filmy dla dzieci. Polska stała wówczas na krawędzi bankructwa ekonomicznego. Nie było pieniędzy na utrzymanie kosztownej strony technicznej, co spowodowało niemal całkowite wstrzymanie prac nad dubbingami. Nastaly chude lata, kiedy dubbingowanych filmów robiono coraz mniej i coraz gorzej. Prestiż zajęcia znacznie zmalał. Cytowany przez E. Sobiecką-Awdziejczyk (1996) Krzysztof Kołbasiuk mówi, że *traktowano dubbing jako jedną z chatur, która pozwalała zarabiać pieniądze. Do dubbingu trafiali aktorzy, którym nie wiodło się na „prawdziwej” scenie czy filmie.*

Na początku lat 90. do naszego kraju zaczęli napływać zachodni inwestorzy, a wraz z nimi pojawiły się zachodnie telewizje. Zapotrzebowanie na filmy dubbingowane zaczęło rosnąć, rozwijała się dystrybucja filmów wideo. W ten sposób powstało kilka prywatnych firm, które zajmowały się opracowywaniem filmów animowanych (G. Wojtowicz, K. Spór 2000). Po roku 1990 powstały prywatne studia (Master Film, Start International Polska, Kobart, Sonica, EnBeEf, PaanFilm, Eurocom), które zajmowały się opracowywaniem filmów obcojęzycznych i do czasu zamknięcia SOF w roku 1998 były dla niego konkurencją.

Wejście do Polski Canal Plus w 1995 roku pozwoliło rozpocząć pracę nad dubbingiem seriali. W drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych niemal każda stacja telewizyjna pracowała nad polską wersją językową swoich produkcji. Dubbing zdobywał w Polsce coraz większą rzeszę miłośników, którzy potrafili dostrzec zalety takiej formy prezentacji filmów i seriali (G. Wojtowicz, K. Spór 2000).

Lata 90. przyniosły zmianę stosunku do aktorstwa dubbingowego. Przy malejącym rynku pracy dla aktora, dubbing stał się wręcz modny. W roku 1997 J. Płocińska pisze, że dubbing jest dla aktorów kolejnym źródłem dochodu oprócz teatru, w którym są zaangażowani. Dubbing stał się też dla wielu aktorów również formą samorealizacji. Wówczas w Polsce zaczęła tworzyć się grupa artystów, którzy zajmują się wyłącznie dubbingiem. Coraz więcej z nich chętnie podkłada głos i specjalizuje się w dziedzinie, która wymaga odrębnych umiejętności niż aktorstwo na scenie czy też przed kamerą.

Praca w dubbingu jest dla młodego człowieka znakomitym doświadczeniem aktorskim. Dzisiaj młodzi również w dubbingu szukają swojej szansy zawodowej. Dubbing daje szansę przełamania schematu narzuconego przez film fabularny.

Tylko w dubbingu znany amant może wcielić się w postać nieudacznika, a pełna seksu kobieta w zanedbaną gospodynię domową. Umiejętność pracy w dubbingu przydaje się podczas postsynchronów. Wszystko to sprawia, że dzisiaj aktor zaczyna inaczej traktować pracę w dubbingu (E. Sobiecka-Awdziejczyk 1996).

E. Sobiecka-Awdziejczyk dodaje, że dubbing może też być niezłą szkołą zawodu i szansą dla młodego aktora. Cytowany przez nią K. Kołbasiuk uzasadnia to tym, że nazwisko aktora staje się znane w środowisku dubbingowców, w którym powstaje opinia, że pojawił się ktoś interesujący i utalentowany.

O dubbingu w Polsce w latach 90. i w pierwszym dziesięcioleciu XX wieku na www.polski-dubbing.pl pisze Tadeusz Lech (2011). Uważa on, że sytuacja dubbingu w Polsce na przestrzeni ostatnich dwudziestu lat diametralnie się zmieniała (T. Lech 2011). Omawiane dwadzieścia lat T. Lech dzieli na następujące okresy: lata 90., 2001–2007, 2008–obecnie. W latach 90. w każdym roku pojawiały się produkcje warte uwagi, między innymi za sprawą Canal Plus, TVP i Wizji Jeden, która dubbingowała w głównej mierze brytyjskie seriale komediowe. Dzisiaj dubbing do tamtych filmów i seriali został zapomniany. Stacje nie chcą go emitować. Rok 2001 Tadeusz Lech uważa za symboliczną datę zakończenia pewnego etapu w historii polskiego dubbingu.

Wówczas została zlikwidowana Wizja Jeden, a Canal Plus po emisji pierwszych odcinków 7. serii „Przyjaciół” z dubbingiem postanowił bezpowrotnie przejść na wersję lektorską. Od tego czasu minęło już 10 lat i jak do tej pory żadna telewizja nie podjęła prób wprowadzenia dubbingu do pozycji dla dorosłego widza, jak to miało miejsce w latach 90. Początek XXI wieku przynosi rozczarowanie. Lata 2001–2007 były dla polskiego dubbingu jednymi z najgorszych. Śmiało można powiedzieć, że polski dubbing był wtedy jedną nogą w grobie. Poza nielicznymi wyjątkami prawie zaniechano dubbingowania produkcji aktorskich w telewizji. Ostatkiem sił broniło się jeszcze kino, w którym od czasu do czasu można było zobaczyć produkcje familijne z dubbingiem (T. Lech 2011).

T. Lech przyznaje, że sytuacja dubbingu aktorskiego w Polsce od około 2008 roku zaczęła zmierzać w dobrym kierunku, głównie za sprawą Disneya i Nickelodeon, którzy poza kanałami telewizyjnymi kilka razy do roku opracowują filmy do polskich kin. T. Lech zauważa też pewne zjawisko, które polega na przyzwyczajaniu młodego pokolenia do dubbingu:

Jesteśmy świadkami tego, czego nie było w latach 90. (a przynajmniej nie na taką skalę): dubbing wprowadzany jest pokoleniowo. Młodzi widzowie są przyzwyczajani do dubbingu w filmach i serialach aktorskich. Ramówka cały czas jest odświeżana, przez co na bieżąco pojawiają się kolejne produkcje mniej lub bardziej popularne wśród młodej widowni (T. Lech 2011).

T. Lech uważa, że jeżeli weźmiemy pod uwagę produkcje dla młodzieży, gdzie dubbingu jest naprawdę dużo, to pod wieloma względami obecnie jest o wiele lepiej niż w latach 90. Gorzej natomiast wygląda sytuacja tak zwanych produkcji „z górnej półki”. W tym zakresie w stosunku do lat 90. zrobiliśmy kilka kroków wstecz (T. Lech 2011).

2.3.2.2. Charakterystyka translacji dubbingowej

W układzie translacji dubbingowej, w którym zachodzi translacja dubbingowa, możemy wyróżnić następujące obiekty:

- (1) nadawca primarny [autor filmu],
- (2) inicjator zadania translacyjnego [osoba zlecająca tłumaczenie filmu daną metodą],
- (3) tekst wyjściowy [w celach translacyjnych teksty występujące w filmie spisywane są w postaci postprodukcyjnej listy dialogowej; powinna ona zawierać zapis wszystkich tekstów mówionych (audialnych – które słyszymy) i pisanych (wizualnych – które widzimy) występujących w danym filmie; lista dialogowa ma formę skryptu],
- (4) dialogista [tłumacz traktowany jako pośrednik językowy],
- (5) dubbingowy tekst surowy [tekst docelowy nie dostosowany synchronicznie],
- (6) dubbingowy tekst docelowy [dostosowana synchronicznie docelowa lista dialogowa – nowe dialogi filmowe],
- (7) adjustator [osoba sprawdzająca tekst docelowy pod względem synchronizacji i poprawności językowej],
- (8) aktorzy dubbingowi [osoby, które odgrywają role posługując się dubbingowym tekstem docelowym przygotowanym przez tłumacza],
- (9) reżyser dubbingowy [osoba koordynująca i nadzorująca sposób odgrywania ról przez aktorów],
- (10) odbiorca finalny [widz ze sprawnym zmysłem wzroku i słuchu].

Układ translacji dubbingowej można przedstawić za pomocą następującego schematu. Na szarym tle występują wyrażenia niezrozumiałe, które w poniższym układzie translacyjnym zostają zastąpione wyrażeniami zrozumiałymi dla określonej w tym układzie translacyjnym grupy odbiorców finalnych:

nadawca primarny	wyrażenia audialne językowe – mówione teksty wyjściowe	inicjator zadania translacyjnego	dialogista	wyrażenia audialne językowe – mówione teksty docelowe	reżyser dubbingowy	aktorzy dubbingowi	odbiorca finalny
	wyrażenia audialne niejęzykowe			wyrażenia audialne niejęzykowe – pozostają constans			
	wyrażenia wizualne językowe – pisane teksty wyjściowe			wyrażenia audialne lub wizualne językowe - mówione lub pisane teksty docelowe			
	wyrażenia wizualne niejęzykowe			wyrażenia wizualne niejęzykowe – pozostają constans			

Na określenie tłumacza dubbingowego proponuję nazwę dialogista stosowaną w języku branżowym. Dialogista jest autorem nowych dialogów do filmu dubbingowanego. Jest to nazwa bardzo adekwatna do wykonywanego zadania, więc stosowanie jej w translatoryce jest jak najbardziej słuszne.

W układzie translacji dubbingowej należy wymienić również dubbingowy tekst surowy (tłumaczenie surowe), który jest podstawą do wykonywania dubbingowego tekstu docelowego w postaci dialogów filmowych. Translator dubbingowy otrzymuje dubbingowy tekst surowy i na jego podstawie sporządza dubbingowy tekst docelowy. Istnieje jeszcze druga możliwość: translator dubbingowy sporządza swój dubbingowy tekst docelowy od początku samodzielnie, nie opierając się na dubbingowym tekście surowym.

Należy zauważyć, że translator w tym układzie translacyjnym nie jest jedynym pośrednikiem komunikacyjnym. Sporządzony przez niego tekst docelowy jest odgrywany przez aktorów dubbingowych, określanych również aktorami głosowymi. I to dopiero w połączeniu z ich grą aktorską, tekst docelowy jest przekazywany odbiorcy finalnemu.

Proces techniczny polegający na łączeniu dubbingowego tekstu docelowego z obrazem filmowym określamy dubbingiem. Dubbing składa się z wielu etapów, za które w całości odpowiedzialny jest reżyser dubbingowy. Oznacza to również, że może on przed nagraniem zmieniać treść dubbingowego tekstu docelowego sporządzonego przez dialogistę. Od reżysera dubbingowego zależy ostateczna wersja dubbingowego tekstu docelowego.

Translacja dubbingowa, zachodząca w opisanym powyżej układzie translacji dubbingowej, polega na zastąpieniu wyrażen językowych audialnych (tekstów mówionych) wyrażeniami językowymi audialnymi (tekstami mówionymi) wyrażonymi w innym języku. Dla tłumacza oznacza to, że musi on przełożyć wszystkie teksty mówione wyrażone w języku oryginału (teksty A) na teksty mówione wyrażone w języku tłumaczenia (teksty B). Należy pamiętać przy tym, że w przypadku translacji dubbingowej tekst tłumaczenia zastępuje całkowicie tekst oryginalny i widz nie ma do niego dostępu. Dodatkowo istotne wyrażenia językowe wizualne (teksty pisane) zostają zastąpione wyrażeniami językowymi wizualnymi (tekstami pisanymi prezentowanymi jako napisy) albo wyrażeniami językowymi audialnymi (tekstami mówionymi prezentowanymi przez lektora zza kadru) w języku docelowym.

(1) Dubbingowy tekst docelowy a synchronizacja

Dubbingowy tekst docelowy, tak samo jak teksty docelowe we wszystkich układach translacji audiowizualnej, podlega pewnym ograniczeniom. Określenie tych ograniczeń może pomóc w formułowaniu zasad sporządzania dubbingowego tekstu docelowego. Wydaje się, że najtrudniejszym do napisania ze wszystkich tekstów docelowych występujących w układach translacji audiowizualnej jest dubbingowy tekst docelowy. Podlega on największym ograniczeniom, wymaga szeregu precyzyjnych umiejętności, i wiedzy językowej, między innymi fonetycznej.

Za główne ograniczenie dla dubbingowego tekstu docelowego należy uznać synchronizację. Aby móc prowadzić dalsze rozważania o dubbingowym tekście docelowym, należy na początku wyjaśnić znaczenie określenia synchronizacja. T. Herbst uważa, że synchronizacja jest jednym z rodzajów ekwiwalencji, która musi zachodzić między tekstem wyjściowym a dubbingowym tekstem docelowym. Określa to ekwiwalencją na poziomie synchronizacji.

Ekwiwalencję na poziomie synchronizacji wyróżnia obok dwóch pozostałych rodzajów: ekwiwalencji na poziomie sensu tekstu i ekwiwalencji na poziomie funkcji tekstu (T. Herbst 1994: 225). Poruszane przez T. Herbstą zagadnienie ekwiwalencji w dubbingu omawiam szczegółowo w rozdziale 2.2.3. W tym miejscu poczynię jedynie uwagę, że o ile ekwiwalencja na poziomie sensu tekstu i ekwiwalencja na poziomie funkcji tekstu dotyczy relacji każdego tekstu wyjściowego z docelowym, to ekwiwalencja na poziomie synchronizacji jest wymogiem specyficznym dla dubbingowego tekstu docelowego.

Chciałabym w tym miejscu jeszcze raz powtórzyć, że ekwiwalencja na poziomie synchronizacji odnosi się do wszystkich zjawisk, które wynikają z tego, że w przypadku dubbingu ze względu na kolejność sekwencji filmowych mamy do czynienia z ramami, których nie możemy zmienić i które wymuszają czasową zgodność tekstu wyjściowego i docelowego (T. Herbst 1994: 232).

T. Herbst wyróżnia kilka rodzajów synchronizacji. Są to:

- (1) Synchronizacja ruchów ust (*Lippensynchronität*), do której należą:
 - (1.1) Jakościowa synchronizacja ruchów ust (*qualitative Lippensynchronität*), która określa czy pozycje i ruchy ust uwarunkowane artykulacją określonych dźwięków w tekście wyjściowym znajdują swoje odpowiedniki w tekście docelowym. Jest ona istotna tylko w przypadku dźwięków problematycznych, czyli takich, których artykulacja powoduje wyraźne ruchy organów artykulacyjnych. Trzeba również dodać, że jej zastosowanie jest konieczne tylko w przypadku ujęć, na których widoczne są ruchy ust.
 - (1.2) Ilościowa synchronizacja ruchów ust (*quantitative Lippensynchronität*), która odnosi się do zgodności długości wypowiedzianych kwestii w tekście wyjściowym i docelowym, czyli czy poszczególne kwestie dubbingowego tekstu docelowego zaczynają się i kończą w momencie kiedy w filmie otwierają się i zamykają usta.
 - (1.3) Synchronizacja ruchów ust do tempa mówienia (*Lippensynchronität in bezug auf Sprechtempo*) określa zmniejszenie lub zwiększenie tempa mówienia, tak aby osiągnąć ilościową synchronizację ust.
 - (1.4) Synchronizacja ruchów ust do głośności i precyzji artykulacji (*Lippensynchronität in bezug auf Lautstärke und Artikulationsdeutlichkeit*);
- (2) Synchronizacja parajęzykowa, do której należą:
 - (2.1) Synchronizacja gestów (*Nukleussynchronität - die Synchronisation von betonten Silben mit Gesten*), która odnosi się do zgodności gestów z sylabami akcentowanymi. Jako gesty należy rozumieć wszystkie elementy kinetyczne wypowiedzi, które zawierają element ruchu i stoją w bezpośrednim związku z językiem mówionym, takie jak: podnoszenie brwi, ruchy głowy czy rąk. Wykonanie gestu zawsze wypada razem z akcentowaną sylabą. Jest prawie niemożliwe, aby np. podnieść brew i nie zaakcentować przy tym sylaby.
 - (2.2) Synchronizacja referencyjna (*Referenzsynchronität*), która odnosi się do zgodności dubbingowego tekstu docelowego z elementami obrazu, takim

jak pisma, listy czy gazety, kiedy ich tekst ma bezpośrednie odniesienie do kontekstu sytuacyjnego.

- (2.3) Synchronizacja ekspresji. Do typów wyszczególnionych przez T. Herbst, jako typ synchronizacji parajęzykowej, proponuję dodać jeszcze synchronizację ekspresji, która dotyczy zgodności odgrywanych przez aktora emocji z głosem synchronizującym.

Jeżeli chodzi o synchronizację ruchów ust, to trzeba sobie zdawać sprawę, że dotyczy ona tekstu wyjściowego tylko w tych fragmentach, gdy z bliska widoczna jest postać, która ten tekst wypowiada, a w szczególności widoczne są jej usta. Okazuje się, że fragmenty podlegające rygorystycznej synchronizacji, gdzie ruchy ust są bardzo widoczne, stanowią zaledwie ułamek tekstu wyjściowego. Badania w tym zakresie przeprowadził T. Herbst (1994: 30)⁹⁵. Zbadał on ilość słów wypowiadanych w różnych pozycjach. Wyróżnił 8 typów ustawień aktora ze względu na widoczności ruchów ust, a następnie policzył w procentach ilość słów wypowiadanych w odpowiednim ustawieniu. Wynik tej analizy prezentuje się następująco:

- Bardzo wyraźna widoczność ruchów ust ok. 6%
- Wyraźna widoczność ruchów ust ok. 17%
- Widoczność ruchów ust ok. 40%
- Aktor filmowany z boku ok. 5%
- Niewyraźna widoczność ruchów ust ok. 16%
- Skrajnie niewyraźna widoczność ruchów ust ok. 11%
- Aktor filmowany od tyłu ok. 2%
- Dźwięk zza kadru ok. 4%

Na podstawie powyższych wyników, można więc powiedzieć, że 23% tekstu wyjściowego wymaga rygorystycznej synchronizacji ruchów ust, a 17% w ogóle jej nie wymaga. Oczywiście, są to wartości przykładowe i mogą się różnić w zależności od filmu. Niemniej pokazują, że wymóg synchronizacji ruchów ust stosuje się do określonych fragmentów tekstu wyjściowego.

Żadna z polskich prac translatorskich nie omawia zagadnienia synchronizacji w ujęciu szczegółowym. W związku z tym nie występują również odpowiednie polskie określenia, które byłyby uznanymi ekwiwalentami określeń stosowanych przez T. Herbst w cytowanej powyżej pracy. Zatem zarówno ogólne określenie „synchronizacja ruchów ust”, jak również pozostałe nazwy poszczególnych typów synchronizacji ruchów ust są propozycjami, utworzonymi jako moje tłumaczenie niemieckich określeń stosowanych przez T. Herbst.

Trzeba powiedzieć, że w Polsce informacji o synchronizacji w dubbingu dostarcza nam bardziej polskie dziennikarstwo filmowe niż literatura translatorska. Trzeba przyznać, że dotychczas zagadnienie dubbingu bardziej zajmowało dziennikarzy filmowych niż translatorskich. Pewnych informacji w zakresie dubbingu dostarcza nam tylko prasa filmowa. W artykułach prasowych na temat dubbingu cytowane są zazwy-

⁹⁵ Badanie przeprowadzono na jednym odcinku 2/2 serialu *Yes Minister* emitowanego w niemieckiej telewizji.

czaj osoby związane z translacją dubbingową, zwłaszcza reżyserzy dubbingowi i dialogiści, którzy dostarczają nam cennych informacji na temat translacji dubbingowej. O ile wadą tych źródeł jest niestety zdawkowość i niekompletność informacji, to ich niewątpliwą zaletą jest występowanie określeń branżowych w odniesieniu do obiektów występujących w układzie translacji dubbingowej, w tym też żargonowe nazwy, które określają różne rodzaje synchronizacji.

Stoję na stanowisku, że do rozważań translatorycznych należy przenosić określenia żargonowe. Można to jednak uczynić tylko pod warunkiem, że określenia te będą precyzyjne i adekwatne do określanej nimi rzeczywistości. Z tego względu, w dalszej części niniejszego rozdziału chcę sprawdzić, czy polskie nazwy żargonowe są na tyle jednoznaczne i precyzyjne, że mogą być stosowane w rozważaniach translatorycznych, czy lepiej jest zastosować nazwy zaproponowane przeze mnie, które są tłumaczeniem niemieckich nazw stosowanych przez T. Herbsta.

O synchronizacji w dubbingu możemy się dowiedzieć m.in. z artykułu Joanny Płocińskiej (1997), która cytuje w tej sprawie jedną z dialogistek z warszawskiego studia Start International, Krystynę Skibińską-Subocz:

Najważniejszą jednak sprawą, która określa pracę dialogistów, jest synchronizacja tekstu, czyli dostosowanie go do długości oryginalnych wypowiedzi z zastosowaniem tzw. „synchronu wewnętrznego”. Kłapy (poszczególne otwarcia ust) w obu językach muszą się pokrywać (J. Płocińska 1997).

Pojawiają się tu nazwy odnoszące się do interesującej mnie rzeczywistości takie jak: „synchronizacja”, „synchron wewnętrzny” i „kłapy”. Na podstawie powyższej wypowiedzi należy rozumieć, że synchronizacja to dostosowanie tekstu docelowego do długości oryginalnych wypowiedzi. Uzyskuje się to przez zastosowanie tzw. „synchronu wewnętrznego”. Z kolei „kłapy” są to „poszczególne otwarcia ust”, które w obu językach muszą się pokrywać. Wydaje się, że cytowana dialogistka wymienia tu 2 rodzaje synchronizacji: (1) ilościową, określaną przez nią „synchronem wewnętrznym” i (2) jakościową, nazywaną „kłapami”. Czym są owe kłapy, próbuje też wyjaśnić inna reżyserka dubbingowa Joanna Wizmur w wywiadzie, którego udzieliła Wojciechowi Orlińskiemu (2001):

Kłapy, czyli ruch ust. Żeby „a” było „a”, „u” było „u”, „i” było „i”. Gdy patrzę na reklamy, w których polski głos podłożony jest bez jakiegokolwiek dbałości o kłapy, po prostu krew mnie zalewa. Można przecież tak napisać ten króciutki tekst reklamówki: „Używam tylko papieru toaletowego marki X”, żeby „a” było we właściwym miejscu! (W. Orliński 2001).

Z powyżej przytoczonej wypowiedzi J. Wizmur można wnioskować, że kłapami określa ona jakościową synchronizację ruchów ust. Tak więc, jest to takie samo rozumienie tego określenia jak u poprzedniej reżyserki dubbingowej.

Dalszych cennych wyjaśnień na temat rodzajów synchronizacji dostarcza nam kolejny artykuł, w którym tym razem cytowana jest dialogistka Katarzyna Wojsz-Saaid:

Widzom często wydaje się, że wystarczy, aby zgadzały się ze sobą długości tekstu polskiego i oryginalnego. Nic bardziej błędnego. Każda wypowiedź musi

być zsynchronizowana z ruchem ust postaci. Tak więc powinny się ze sobą pokrywać np. spółgłoski wargowe, samogłoski zamknięte, otwarte itp. Dzięki temu dubbing może być dla widza niezauważalny. Poza tym należy zachować melodię i rytm zdania, a także dopasować je do gestów postaci. I to jest tak naprawdę największa trudność w pisaniu polskiego tekstu. Długość to drobiazg (G. Wojtowicz, K. Spór 2000).

Jeżeli przyjrzymy się dokładnie tej wypowiedzi, to zauważymy, że mowa jest w niej o synchronizacji na kilku poziomach.

- (1) Najpierw mówi ona o tym „aby zgadzały się ze sobą długości tekstu polskiego i oryginalnego”, innymi słowy mowa jest o ilościowej synchronizacji ruchów ust.
- (2) Następnie dodaje, że „każda wypowiedź musi być zsynchronizowana z ruchem ust postaci – powinny się ze sobą pokrywać np. spółgłoski wargowe, samogłoski zamknięte, otwarte itp.”. Tym samym K. Wojsz wymienia jakościową synchronizację ruchów ust.
- (3) Wspomina też, że „należy zachować melodię i rytm zdania, a także dopasować je do gestów postaci”. Tym samym wymienia synchronizację gestów z sylabami akcentowanymi.

Z analizy przytoczonych powyżej wypowiedzi dwóch reżyserek i jednej dialogistki wynika, że polscy rozmówcy używają określenia „kłapy” na określenie synchronizacji jakościowej. Z jednej wypowiedzi wynika, że „synchron wewnętrzny” określa ilościową synchronizację ruchów ust. W innej wypowiedzi – ostatniej – ilościowa synchronizacja ruchów ust jest scharakteryzowana w sposób opisowy. Poza tym został wymieniony jeden z typów synchronizacji parajęzykowej – synchronizacja sylab akcentowanych z gestami, ale brak jest ich polskich nazw.

Podsumowując, trzeba stwierdzić, że posługiwanie się w translatoryce nazwami branżowymi jest tylko w pewnym zakresie możliwe, ale ogólnie niewystarczające. Z powodzeniem można przejąć z żargonu określenie „kłapy”, którego znaczenie jest wyraźnie określone. Nie da się tego jednak uczynić w przypadku innych typów synchronizacji, gdyż brakuje na nie nazw. Tak więc, w celu szczegółowych rozważań nad synchronizacją w dubbingu, konieczne jest uzupełnienie ich terminami zaproponowanymi przeze mnie za T. Herbstem.

(2) Standardy językowe dubbingowego tekstu docelowego

Dubbingowy tekst docelowy podlega wielu rygorom, jeżeli chodzi o dobór środków językowych. Dialogistka K. Wojsz-Saaïd wymienia wśród nich potoczność i poprawność językową, które stoją ze sobą w pewnej sprzeczności:

Zadaniem dialogisty jest nie tylko synchronizacja wypowiedzi z oryginałem. Pozostaje jeszcze język dialogów, który z jednej strony zwykle ma być potoczny, jak to język mówiony, z drugiej zaś strony poprawny. Często jest to balansowanie na granicy poprawności, które wymaga sporego wyczucia (G. Wojtowicz, K. Spór 2000).

W sprawie poprawności językowej wypowiada się również dialogistka warszawskiego studia Start International Krystyna Skibińska-Subocz:

Trudność pojawia się wtedy, gdy jakaś postać mówi bardzo niepoprawnie. Trzeba wtedy lawirować, bo nie wiadomo, czy nieporadne mówienie bohatera nie zostanie odebrane przez widza jako błąd autora polskiego tekstu. Dialogistom nie wolno powtarzać mankamentów tekstu oryginalnego. Zapisuje im się to na niekorzyść (J. Płocińska 1997: 72).

Do pierwszego wymogu poprawności językowej i „sugerowanej” potoczności wymienionego przez K. Wojsz-Saaid, K. Skibińska-Subocz dodaje jeszcze konieczność poprawiania tekstu oryginału, w tym sensie, że dialogistom nie wolno jest powtarzać błędów tekstu oryginalnego. Jest to poniekąd zaskakujące, gdyż zamierzone błędy w tekście wyjściowym mogą wskazywać na niepoprawne mówienie postaci, co w dużym stopniu należy do charakterystyki (tzw. rysu psychologicznego) i wiele mówi o postaci.

Zatem na podstawie powyżej przytoczonych wypowiedzi możliwe byłoby sformułowanie następujących zasad doboru języka w dubbingowym tekście docelowym:

- (1) Dubbingowy tekst docelowy powinien sugerować język mówiony, nie może jednak być „zbyt potoczny”.
- (2) Dubbingowy tekst docelowy musi być zgodny z polską normą językową, pomimo że rzeczywisty język mówiony nie zawsze charakteryzuje się taką poprawnością.
- (3) W dubbingowym tekście docelowym nie wolno powtarzać błędów zawartych w tekście wyjściowym.

Trzeba zauważyć, że cytowane powyżej wypowiedzi pochodzą sprzed roku 2001, co nie jest bez znaczenia, jeżeli chodzi o zasady sporządzania dubbingowego tekstu docelowego. Na podstawie obserwacji filmów dubbingowanych i wiedzy o translacji dubbingowej, przypuszczam, że sformułowane powyżej zasady straciły obecnie na aktualności. W dalszej części niniejszego rozdziału spróbuję te przypuszczenia potwierdzić oraz scharakteryzować zmiany dotychczasowych zasad i wskazać ich przyczyny.

Uważam, że przełomem w sposobie opracowywania dubbingowego tekstu docelowego był rok 2001. W dniu 13 lipca 2001 miała miejsce polska premiera *Shreka*⁹⁶ z dialogami Bartosza Wierzbiety i w reżyserii Joanny Wizmur. Od tej daty możemy mówić o zmianie dotychczasowych zasad translacji dubbingowej w Polsce. Stało się tak dzięki bardzo dobremu przyjęciu przez widzów dialogów B. Wierzbiety do *Shreka*. Popularność tego filmu spowodowała, że wielu zleceniodawców translacji dubbingowej do filmów animowanych chciało, aby inni dialogiści tłumaczyli tak jak B. Wierzbietą. Świadczą o tym określenia, które wtedy powstały w branży dubbingowej, takie jak: „filmy robione Shrekiem” (K. Kornacki 2012: 145) czy „tłumaczyć Wierzbietą” (K. Klimas-Przybysz: 2010). Tłumacz *Shreka* zyskał też ogromne rzesze wielbicieli, którzy do kina chodzą nie na film ale „na Wierzbietę” (J. Janikowska 2005: 281).

Wszystko to spowodowało, że od czasów *Shreka*, w Polsce wykonuje się translację dubbingową inaczej niż do roku 2001. *Shrek* przyczynił się przede wszystkim do

⁹⁶ *Shrek*, polska premiera kinowa 2001, tłumaczenie dubbingowe Bartosza Wierzbiety.

faworyzowania translacji udomowionej, nasyconej odniesieniami do polskich realiów oraz kultury. Wynika to z nowego podejścia do tego typu filmów, o czym pisze Aneta Tatarczuk:

Na rynku międzynarodowym oryginał filmu funkcjonuje jako ponadnarodowy, pozbawiony przynależności do jakiegokolwiek kultury produkt, który jest surowym materiałem gotowym do wpisania w różne kulturowe konteksty za pomocą dubbingu (A. Tatarczuk: 2005: 331).

Polski dubbing *Shreka* uznaje się za udany, ponieważ jest klasycznym przykładem, gdzie zastosowano ekwiwalencję funkcjonalną. Teoria ekwiwalencji funkcjonalnej Eugena Nidy jest oparta na idei wytworzenia wrażenia, jakie wywiera tekst docelowy na odbiorcy, podobnego do tego, jaki wywarł tekst oryginalny. Sprawą nadrzędną nie jest forma języka (jak w przypadku ekwiwalencji formalnej), lecz reakcja odbiorcy. Dialogi filmowe zatem pisane są z myślą o tym, aby wywołać konkretne reakcje. Jeśli mają śmieszyć – muszą być zabawne, jeśli wzruszać – smutne, jeśli wywołać zadumę – mądre, a jeśli straszyć – przerażające.

Nowe podejście tłumacza do swojego zadania upowszechniło też stosowanie języka potocznego ze wszystkimi tego konsekwencjami. Dlatego wymieniane na początku tego rozdziału przez K. Skibińska-Subocz i K. Wojsz-Saaïd zasady, po roku 2001 przestały być tak rygorystyczne. Kiedy w roku 2001 J. Wizmur wypowiada się w sprawie wymogu poprawności językowej, to z jej słów nie wynika już, że wymóg poprawności językowej jest tak restrykcyjny, jak była o tym mowa w cytatach powyżej. Dodać trzeba że cytowana powyżej K. Skibińska-Subocz oraz J. Wizmur są dialogistami tego samego studia – Start International Polska, jednak J. Wizmur należała do młodszej generacji dialogistów. Jako reżyserka dubbingowa *Shreka* potwierdza, że niektóre zwroty odbiegające od normy językowej daje się umieścić w dialogach:

Używamy języka mówionego – to nie znaczy, że zamierzamy celowo robić błędy językowe, aczkolwiek kilka przekleństw chętnie bym przepchnęła. Mówimy językiem pasującym do postaci, do jej charakteru. Shrek na początku filmu mówi, że królewna mieszka w zamku, w wysokiej wieży, i czeka na księcia z bajki, który ją ocali: „No to se poczeka!”. Gdyby to przechodziło przez korektę i adiustację, zmieniliby to od razu na „sobie poczeka”, bo w filmie dla dzieci nawet potwór z bagien musi mówić jak polonistka. Ale dzieciaki wiedzą, jak się mówi potocznie (W. Orliński 2001).

W dubbingowych tekstach docelowych po roku 2001 możemy odnaleźć szereg zwrotów niepoprawnych. Można tu przytoczyć chociażby kilka przykładów z serialu *Pingwiny z Madagaskaru* z polskimi dialogami B. Wierzbięty. Krótkie badanie polskich dialogów z tego serialu pod kątem ich poprawności językowej pokazuje, że są one naszpikowane błędami językowymi. Nie da się nie zauważyć, że postacie nie mówią już tak poprawnie, jak w 1997 roku postuluje to K. Skibińska-Subocz. Oto kilka wybranych niepoprawnych wypowiedzi z filmu *Pingwiny z Madagaskaru*⁹⁷:

⁹⁷ *Pingwiny z Madagaskaru*, polska premiera serialu na kanale Nickelodeon 2009, polskie tłumaczenie dubbingowe Bartosza Wierzbięty.

- „Zasada **numer pierwsza**: „Nie będziesz pouczał króla swego”. Zasada **numer druga**... Daj mi to.” [poprawnie: „zasada pierwsza”, lub „zasada numer jeden”] (Król Julian);
- „Jestem **zbyt za malutki**.” [poprawnie: „zbyt malutki” lub „za malutki”] (Król Julian);
- „**Mienie** władzy to obowiązek króla.” [poprawnie: „posiadanie”] (Król Julian);
- „A kto **tyknie** stopę, będzie wygnany won z królestwa!” [poprawnie: „tknie”] (Król Julian);
- „Przechodzimy do planu **hy**.” [poprawnie: „ha”] (Król Julian);
- „Pewnie ucieszy cię fakt, że całowałem twoją siostrę i to **we wargi**.” [poprawne, ale odbiegające od obecnego uzusu językowego: „w wargi”] (Hans);

Przytoczone powyżej przykłady świadczą jednoznacznie o tym, że dialogi nie spełniają kryterium poprawności językowej. Ten sam fakt potwierdzają też analizy na większej ilości przykładów przeprowadzone przez Katarzynę Kwiatkowską, przedstawione w jej pracy *Mechanizmy komizmu językowego w polskich wersjach amerykańskich filmów animowanych*. Analizuje ona wybrane dubbingowe teksty docelowe pod kątem różnych zabiegów, poprzez które osiąga się komizm. Bada ona różne zabiegi językowe, zarówno gramatyczne jak i leksykalne, w tym takie, które powodują odstępstwa od norm językowych, do których możemy zaliczyć: modyfikacje formy fleksyjnej, modyfikacje związków frazeologicznych (wymiana jednego komponentu, wymiana większej części składu leksykalnego, mieszanie frazeologizmów) czy defrazeologizacje. Komizm można też osiągać w wyniku niepoprawnych kolokacji i łączliwości międzywyrazowej, co zalicza się do odstępstw od normy językowej.

Na podstawie wyników swoich analiz K. Kwiatkowska stwierdza, że często narusza się zasady języka polskiego, aby osiągnąć efekt komizmu. Dodaje również, że obecnie dubbing zbliżył się bardzo do języka potocznego i polszczyzny mówionej, a daleko w tyle pozostawił język literacki (K. Kwiatkowska 2010: 22). Tak więc wcześniejsza zasada dotycząca ostrożności w stosowaniu języka potocznego traci na aktualności. Obecnie stosowane zwroty w dużo większym stopniu naśladowują język potoczny.

B. Wirzbięta w jednym z udzielonych wywiadów mówi o dużej wolności co do doboru języka dialogów filmowych, którą uzyskał jako dialogista:

„Dojrzewanie” mojego warsztatu tłumacza polegało na tym, że zdawałem sobie sprawę, że mam coraz większą wolność i na coraz większą wolność mogę sobie pozwolić (G. Wojtowicz 2002).

Z pewnością talent, osobowość i umiejętności dialogisty w przypadku B. Wirzbięty odegrały zasadniczą rolę, jeżeli chodzi o stworzenie przez niego nowych standardów wykonywania dubbingowego tekstu docelowego. Jednak należy w takich rozważaniach uwzględnić, że tłumacz zawsze musi dostosować swoją strategię tłumaczenia do wymogów zleceniodawcy zadania translacyjnego. Innymi słowy, dialogista musi albo zastosować się do strategii zleconej przez zleceniodawcę (tzw. wizji zleceniodawcy) bądź też uzyskać przyzwolenie zleceniodawcy na własną strategię.

Wypowiedzi B. Wierzbity wskazują na to, że takie przyzwolenie w przypadku *Shreka* otrzymał od reżyserki dubbingującej ten film, J. Wizmur. Można więc powiedzieć, że nowa jakość translacji dubbingowej została stworzona przez duet Wizmur – Wierzbity. J. Wizmur wypracowała odmienny od poprzedniego sposób nagrywania aktorów, a za tym poszła zmiana formułowania dubbingowego tekstu docelowego, o czym dowiadujemy się od B. Wierzbity:

Do pewnego momentu w dubbingu panowała taka zasada, że tekst musi być elegancki, a jego artykulacja powinna być dykcyjnie nienaganna. To było najsłabsze założenie, bo dubbing powinien być zrobiony tak żeby wyglądało to w taki sposób, jakby ten film powstał w Polsce, a w Polsce przecież się tak sztucznie nie gra. To musi brzmieć autentycznie, ponieważ w przeciwnym razie dubbing będzie sztuczny. Joasia spróbowała nagrywać aktorów na leniwych ustach, które są bardziej naturalne. Za tym poszło również dostosowanie języka, który z hiperpoprawnego zbliżył się do języka potocznego. Do niedawna w dubbingu było tak, że jeśli dziecko miało czemuś zaprzeczyć mówiło „wcale nie” albo „bynajmniej”. Jakie dzieci tak mówią? Dzieci w takiej sytuacji mówią „wcale że nie”. Jest to niepoprawne, ale tak się mówi i tego nie zmienimy. I co z tym zrobić? Zastanawialiśmy się czy możemy pozwolić sobie na „wcale że nie”. Doszliśmy do wniosku, że tak. Ponieważ filmy nie powstają po to, żeby uczyć. Nie po to przecież chodzi się do kina. Do kina chodzi się po to żeby się pośmiać, wzruszyć albo przestraszyć. I temu ma służyć dubbing, a nie nauce języka. Tym powinna się zajmować chyba szkoła (M. Culek 2005).

Jeżeli chodzi o ostateczny kształt dubbingowego tekstu docelowego to należy powiedzieć, że dialogista nie jest ostatnią osobą, która decyduje o jego ostatecznej formie. Np. w studiu Start International Polska dialogi sprawdzane są jeszcze przez doświadczonych adiustatorek, których uwagi przyczyniają się do kształtu polskiej wersji. Uwagi te muszą być jednak zaakceptowane przez ich autora – dialogistę. Jednak ostatnią instancją, która decyduje o kształcie dubbingowego tekstu docelowego jest producent filmów, a właściwie jego przedstawiciel, o którym mówi się też supervisor. W Polsce dotyczy to przede wszystkim filmów DreamWorks. O ingerencjach w pracę nad dubbingowanym tekstem dla DreamWorks mówi J. Wizmur:

Jest scena, w której osioł i Shrek patrzą w niebo i Shrek wymienia nazwy gwiazd brzmiące fantastycznie i obco, na przykład Gordak. Tłumacz zaproponował nazwy fantastyczne, ale brzmiące bardziej polsko, ale to nie przeszło (W. Orliński 2001).

W kolejnym, przytoczonym poniżej cytacie, J. Wizmur wymienia dalsze przykłady ingerencji w dubbingowy tekst docelowy ze strony przedstawiciela producenta filmu. W tym samym cytacie pojawia się jeszcze jedno zagadnienie, a mianowicie niedopuszczalność stosowania słów wulgarnych:

(...) Z jedną „d...” była ciekawa historia. Shrek w pewnym momencie prosi osła, żeby ten przestał śpiewać. W oryginale mówi po prostu: „Jak nie przestaniesz śpiewać, kopnę cię w d...”. W polskim filmie dla dzieci nie ma o tym mowy. Bartosz Wierzbity przetłumaczył to więc na: „Jak nie przestaniesz śpiewać, otworzę

wytwórnę salami”. Bardzo nam się podobał ten pomysł, ale przedstawiciel DreamWorks powiedział, że jeśli się nie zgadzamy na „d...”, może być coś łagodniejszego, na przykład „tyłek” czy „zadek”. Tłumaczyliśmy mu, że „kopnę cię w tyłek” nie jest śmieszne, a ciąg rozumowania osioł – śpiewanie – mięso – salami – jest zabawny. Jego nie śmieszyło, i koniec. Nieprzekładalna różnica kulturowa. Zrozpaczony tłumacz użył w końcu ostatecznego argumentu: „Słuchaj Chuck, zrób to dla mnie, mój wujek ma wytwórnę salami, to taki ukłon w jego stronę”. „A, to trzeba było tak od razu”. I przeszło (W. Orliński 2001).

Podsumowując powyższe wypowiedzi, można spróbować sformułować aktualne zasady dotyczące standardów językowych dla dubbingowego tekstu docelowego praktykowanych obecnie w polskich studiach dubbingowych:

- (1) Dubbingowy tekst docelowy jest formułowany w języku potocznym, ponieważ ma odzwierciedlać język mówiony.
- (2) Dubbingowy tekst docelowy nie musi być zgodny z polską normą językową, o ile osiąga się w ten sposób zamierzone efekty, takie jak komizm lub charakterystykę postaci.
- (3) Dubbingowy tekst docelowy musi pasować do charakteru postaci.
- (4) Dubbingowy tekst docelowy nie powinien zawierać słów wulgarnych.
- (5) Dubbingowy tekst docelowy jest wymyślany przez dialogistę, a następnie akceptowany przez adiustatora i reżysera dubbingowego. Niemniej ostateczną decyzję w dużych produkcjach podejmują przedstawiciele producenta, jak w przypadku np. DreamWorks.

(3) Reżyser dubbingowy

Opracowana po polsku przez dialogistę lista dialogowa wędruje do rąk reżysera dubbingowego, który wcześniej musiał bardzo uważnie obejrzeć film w oryginale, a następnie zastanowić się nad wyborem aktorów do poszczególnych ról.

W studiach dubbingowych reżyser zaangażowany do konkretnej produkcji organizuje casting aktorów. O głosową rolę stara się zwykle trzech, czterech kandydatów. Ostateczne decyzje obsadowe zatwierdzają przedstawiciele stacji telewizyjnej zamawiającej dubbing (A. Lesiak 1996).

Istnieją pewne kryteria doboru aktorów, którymi kierują się reżyserzy dubbingowi. Reżyserzy dobierają aktorów nie tylko pod względem głosowym. Zwracają oni uwagę na typ osobowości, temperament, i mimikę aktora, który miałby podkładać głos do postaci filmowej. O swoich kryteriach doboru Halina Cieplińska, związana z Canal Plus, wypowiada się następująco:

Wbrew pozorom, nie wybiera się aktorów tylko o barwie głosu oryginału – wyjaśnia Halina Cieplińska. – Szukamy osób o podobnej osobowości, temperamentie, sposobie poruszania się. Praktyka pokazała, że to ich głosy najbardziej pasują. Kilkudziesięciosiekundowe nagrania wielu aktorów studia dubbingowe gromadzą w specjalnych „bankach głosów”. Ułatwia to planowanie castingów (A. Lesiak 1996).

Kryteria te uzupełnia inna reżyserka dubbingowa, Zofia Dybowska-Aleksandrowicz, wymieniając jeszcze inne aspekty doboru aktorów:

Główna trudność polega na skojarzeniu głosu z postacią ekranową. Trzeba jakby dopasować głosową osobowość polskiego aktora do psychicznej sylwetki jego ekranowego kolegi. Ponadto zawsze walczyłam ze słowem „dubbing”, bo w moim przekonaniu, to, co robimy, nie jest mechanicznym powieleniem tekstu, jest nową wersją językową i aktorską. Nasi aktorzy głosowo kreują postaci sztuki czy filmu. Niekiedy są to kreacje wybitne (M. Mokrzycka 1985).

Podobieństwo fizyczne między aktorem dubbingowym a dubbingowaną postacią zauważył również Z. Dolny, tworząc galerię postaci i dubbingujących je aktorów. Podobieństwo to jest widoczne nawet między aktorami a postaciami animowanymi (K. Kornacki 2012: 145).

Następnym etapem pracy, który nie jest łatwy, jest nagranie w studio. Zadanie reżysera dubbingowego na tym etapie polega na pokierowaniu wybranymi przez siebie aktorami podczas nagrania:

Praca reżysera wymaga wyobraźni plastycznej i słuchowej. Reżyser kieruje aktorem, pomaga mu znaleźć odpowiednie tempo, poprawną melodię frazy, czuwa nad rytmem całości. Wrażliwość na dźwięki zarówno u reżysera, jak i aktora ogromnie pomaga i ułatwia wzajemną współpracę (J. Płocińska 1997: 72).

(4) Aktor dubbingowy

W układzie translacji dubbingowej to aktorzy, prezentują odbiorcy finalnemu tekst docelowy. Należy ich zatem potraktować w tym układzie translacyjnym, obok tłumacza, jako pośredników komunikacyjnych.

Co ciekawe, w Polsce, od początku opracowywania filmów metodą dubbingu, dubbingowy tekst docelowy był podkładany przez profesjonalnych aktorów. Fakt ten odzwierciedla się w polskiej nazwie „aktor dubbingowy”. Natomiast w Niemczech o osobach, które zajmują się odczytywaniem (czy lepiej odgrywaniem, lub podkładaniem) dubbingowego tekstu docelowego mówi się „Synchronsprecher”, co można dosłownie przetłumaczyć jako „mówca dubbingowy”. Odzwierciedla to fakt, że w Niemczech odgrywaniem dubbingowego tekstu docelowego zajmują się nie-aktorzy. O fakcie tym wspomina A. Lesiak (1996) pisząc, że:

Na Zachodzie pracują anonimowi specjaliści tylko od dubbingu. U nas zajmują się tym nawet takie sławy, jak Gustaw Holoubek czy Wiesław Michnikowski (A. Lesiak 1996).

Wystarczy przyjrzeć się obsadom dubbingowanych filmów, aby się przekonać, że zwłaszcza w dużych produkcjach animowanych występuje czołówka polskich aktorów. I tak np. w *Shreku* wystąpiły takie sławy jak: Jerzy Stuhr – Osioł, Zbigniew Zamachowski – Shrek, Agnieszka Kunikowska – Księżniczka Fiona czy Adam Ferency – Lord Farquaad. Ale w mniej znanych filmach również grają aktorzy odnoszący sukcesy. Na przykład Borys Szybczyński stworzył świetną kreację jednej z postaci w animowanym serialu dla dzieci *Rastamysz* emitowanym w 2012 na kanale MiniMini. Jest też grupa aktorów, którzy specjalizują się w dubbingowaniu. Mogę tu wymienić chociażby Jarosława Boberka czy Grzegorz Pawlaka, których usłyszymy w szeregu filmów animowanych. J. Boberek dubbingował np. postać króla lemurów Juliana w filmie *Madagaskar* oraz nagrał utwór *Wyginam śmiało ciało* do tego filmu. Natomiast

Grzegorz Pawlak stworzył swoim głosem ciekawą kreację postaci Skipera z *Pingwinów z Madagaskaru*.

Okazuje się jednak, że nie wszyscy aktorzy mają predyspozycje do gry w dubbingu. Reżyserka dubbingowa Z. Dybowska-Aleksandrowicz, o której mówi się, że jest „legendą polskiego dubbingu”, zapytana w jednym z wywiadów, czy są aktorzy, którzy nie nadają się do dubbingu, odpowiada twierdząco. Wyjaśnia to szeregiem ograniczeń, z którymi niektórzy aktorzy sobie nie radzą:

Są i to bez względu na tembr głosu czy kunszt aktorski. W studiu aktor gra tekst polski, a jednocześnie w słuchawkach słyszy wersję oryginalną. I trzeci element – to patrzeć na ekran z daną sceną. Jest oczywiste, że kwestię trzeba wypowiedzieć w czasie zgodnym z oryginałem, dopasować oddech, pauzy, zawieszenie głosu. Ta ilość różnorodnych bodźców i rygorów jest dla niektórych nie do zniesienia (M. Mokrzycka 1985).

Z Z. Dybowską-Aleksandrowicz zgadza się też inna reżyserka dubbingowa Ewa Złotowska, która w sprawie predyspozycji aktora do dubbingu wypowiada się następująco:

Aktorzy, którym brak temperamentu, refleksu, dobrego słuchu nie mają prawa bytu w dubbingu. To samo dotyczy aktorów z manierą, którzy nie są w stanie zrezygnować z siebie, ze swojej indywidualności. W rzeczywistości nie potrafią po prostu zagrać inaczej (J. Płocińska 1997: 72).

Podobnie jak w dużych krajach dubbingujących filmy zagraniczne, takich jak Niemcy czy Hiszpania, również w Polsce obowiązuje zasada, że dany aktor dubbingowy podkłada głos do kolejnych ról znanego aktora.

Przyjęto zasadę, że jeden polski głos będzie w miarę możliwości podkładał głos danego aktora zagranicznego. I tak Ewa Kania doskonale nadaje się do postaci Michelle Pfeiffer, a Dominika Ostalówka do Sophie Marceau, Krzysztof Gosztyła natomiast pasuje pięknie głosowo do Gerarda Depardieu (J. Płocińska 1997: 74).

Taką zasadę próbował wprowadzić też Canal Plus. Jednak okazuje się, że skutki takiego przypisania są czasami nieprzewidywalne, o czym wspomina E. Sobiecka-Awdziejczyk (1996):

Mamy już swojego Seana Connery’ego (Jerzy Kamas), Gérarda Depardieu (Krzysztof Gosztyła) i Emmę Thompson (Karina Szafrąńska). W przeszłości jednak to myślenie okazało się zwodnicze. W latach 70., po udanym pierwszym dubbingu francuskiego aktora Bertranda Bliera, którego „grał” głosowo, dziś już nieżyjący aktor Julian Składanek, uznano, że mamy swojego Bliera. Następny film w tej obsadzie nie wypadł jednak najlepiej. Spróbował kolejno Bardin, Mroźewski i kilku innych. Okazało się, że Blier za każdym razem stwarzał inną kreację i skala jego aktorstwa nie pokrywała się ze skalą poprzedniego odwórcy” (E. Sobiecka-Awdziejczyk 1996).

(5) Technologia dubbingowa

Mówiąc o technologii dubbingowej, mam na myśli proces techniczny, w którym dokonuje się połączenie dubbingowego tekstu docelowego sporządzonego przez

translatora z obrazem filmowym. Połączenie to, nazywane dubbingowaniem, jest nagraniem nowych głosów postaci występujących w opracowywanym filmie.

Dubbing opiera się na współpracy reżysera i aktora. Zarówno reżyser, jak i aktor wnoszą swój wkład w ostateczny kształt polskiej postaci. Tomasz Kozłowicz, aktor dubbingowy, tak opisuje tę współpracę:

Podczas nagrania bardzo wiele zależy od aktora. To on proponuje rozwiązania, chociaż reżyser nim kieruje, ponieważ zna cały film. Wie jakie są emocje bohatera filmowego i podpowiada formę gry dubbingującemu. Jest niezwykle pomocny (J. Płocińska 1997: 73).

W roku 1997 J. Płocińska pisze, że nagrania na ogół odbywają się pojedynczo, z każdym aktorem oddzielnie. Jest to możliwe dzięki temu, że studia wyposażone są w wielośladowe magnetofony cyfrowe i wysokiej jakości komputery, co pozwala na szybkie i sprawne nagranie tekstu. Tylko trudne sceny grane są razem, zwłaszcza tam, gdzie aktorzy przejmują od siebie styl i atmosferę rozmowy, jak ma to np. miejsce w scenach miłosnych. Praca z każdym aktorem oddzielnie dodatkowo obciąża reżysera, który zobowiązany jest znać bardzo dobrze film, żeby nie przepuścić nielogiczności. Musi więc przygotować sobie materiał tak, żeby w każdym momencie móc właściwie poprawić aktora (J. Płocińska 1997: 73). E. Złotowska, cytowana przez J. Płocińską (1997: 73) wspomina, że wcześniej grało się inną techniką: jeden odcinek w trzy dni. Po kolei, zgodnie z listą dialogową. Było mało ścieżek. Jeżeli potrzebowano dziesięciu osób, w studiu musiało być dokładnie tyle. Wszystko trwało bardzo długo. Jeżeli jedna osoba się pomyliła całość powtarzano od początku.

Kiedy aktorzy i reżyser wyjdą ze studia, przychodzi czas na montażystę. Musi on wyeliminować wszystkie niedokładności powstałe m.in. podczas zbyt szybkiego lub wolnego mówienia aktora. Tak więc montażysta przyśpiesza lub opóźnia dialogi, tak aby ruchy ust bohaterów filmowych na ekranie zgadzały się z tekstem wypowiedzianym przez aktorów dubbingujących. W ten sposób doszlifowuje on synchronizację jakościową tzw. kłapy.

Jeżeli chodzi o filmy animowane, to dodać należy jeszcze, że również piosenki występujące w filmie muszą być nagrane po polsku. Oznacza to, że pisane są do nich polskie teksty. Zajmują się tym wykwalifikowani tekściarze. Piosenki występujące w filmach możemy podzielić na piosenki śpiewane przez występujące postacie oraz piosenki wykonywane zza kadru. Pierwszy przypadek jest oczywiście trudniejszy, ponieważ tekst podlega wówczas wszystkim wymogom synchronizacji. W niektórych filmach, dysponujących niskim budżetem wymóg tłumaczenia piosenek jest zaniebawiany i pozostają one w wersji oryginalnej.

Ostatnim krokiem jest zgranie polskich dialogów z efektami dźwiękowymi i muzyką, zawartymi na międzynarodowej ścieżce, którą wraz z filmem przesyła producent. Ścieżka międzynarodowa określana jest też „tonem międzynarodowym”.

2.3.2.3. Rodzaje translacji dubbingowej

Na wstępie niniejszego rozdziału należy zaznaczyć, że dubbing nie znajduje zastosowania do filmów niefikcyjnych, takich jak filmy informacyjne czy wszelkiego rodzaju filmy dokumentalne: edukacyjne, przyrodnicze czy historyczne.

Z dubbingiem mamy do czynienia w przekazach językowych, których referowanym obiektem jest fikcja. Audiowizualny dokument nie wymaga dubbingu, a nawet go nie dopuszcza. W przeciwieństwie do dokumentu, którego główną właściwością jest wartość dowodowa, a więc walor bycia obiektem rozumowej kalkulacji (wnioskowania), akty konfabulacji (fikcja), przetworzenia intencji komunikacyjnej na kod fabuły, odwołują się do emocji (J. Sikorski 2005: 315).

Możemy więc powiedzieć, że dubbing stosuje się wyłącznie do opracowania filmów fikcyjnych. Filmy fikcyjne możemy podzielić na filmy aktorskie (fabularne) i animowane (bajki).

Na podstawie odmiennych właściwości poszczególnych obiektów występujących w układzie translacji dubbingowej można dokonać dyferencjacji translacji zachodzącej w tym układzie. W układzie translacji dubbingowej może zachodzić:

- (1) translacja dubbingowa filmów aktorskich i
- (2) translacja dubbingowa filmów animowanych.

Translację dubbingową filmów aktorskich od translacji dubbingowej filmów animowanych odróżniają właściwości tekstów docelowych. W niniejszym podrozdziale chciałabym przedstawić różnice, które według mnie ten podział uzasadniają.

W filmach aktorskich mamy do czynienia z rzeczywistym ruchem ust. Natomiast w filmach animowanych ruchy ust są tylko imitowane. Trzeba też zauważyć, że nie we wszystkich filmach animowanych stopień imitacji ruchów ust jest jednakowy. Istnieje grupa filmów animowanych, w których ruchy ust są tylko symboliczne i występują w nich tylko dwie pozycje ust: otwarte i zamknięte, jak np. *Miś Yogi*. Mówi o tym B. Wierzbicka, gdy wspomina, że na początku właśnie do takich filmów pisał dialogi, dzięki czemu mógł się spokojnie uczyć rzemiosła (M. Culek 2005). Drugą grupę filmów animowanych stanowią filmy, takie jak np. drogie produkcje wytwórni DreamWorks, które charakteryzują się dużo większym stopniem imitacji ruchu ust. Bez względu na stopień imitacji ruchów ust, przyjmujemy, że w filmie animowanym są one jedynie zbliżone do ludzkich.

Na podstawie powyższego można postawić pewne hipotezy. Wydaje się, że dubbingowy tekst docelowy do filmu aktorskiego powinien charakteryzować się (oczywiście w miejscach, gdzie jest to konieczne) dużą ekwiwalencją tekstu wyjściowego i docelowego na poziomie synchronizacji ruchów ust, a szczególnie na poziomie synchronizacji jakościowej. Poza tym wydaje się, że dubbingowy tekst docelowy do filmu animowanego może być napisany z mniejszą starannością o synchronizację ruchów ust, w szczególności o synchronizację jakościową, a pomimo to fakt ten powinien być niezauważany przez odbiorców finalnych. Można przypuszczać, że tekst docelowy w translacji dubbingowej filmów aktorskich powinien podlegać odmiennej hierarchizacji poziomów synchronizacji.

Słuszność tych hipotez spróbuję wykazać na podstawie wypowiedzi osób związanych z translacją dubbingową, innymi słowy będący obiektami układu translacji dubbingowej, takimi jak: dialogiści i reżyserzy dubbingowi. Wiele z nich mówi o różnicach występujących pomiędzy translacją dubbingową filmów aktorskich i filmów ani-

mowanych. I tak np., Joanna Wizmur uważa, że o ile łatwiej jest znaleźć odpowiednich aktorów dubbingowych do dubbingu aktorskiego, o tyle trudniej jest go zrealizować:

Film „ludzki” w pewnym sensie łatwiej zrobić od animowanego, bo od razu widać po aktorach, kto do kogo byłby podobny. Patrząc na układ szczęki, na tuszę, na spojrzenie i mniej więcej już wiem, jakiego aktora szukać. Dużo trudniej jednak ten dubbing zrobić dobrze, czyli tak, żeby widzowie nie byli świadomi tego, że to dubbing. W filmie animowanym potrzebni są aktorzy ze specyficzną wyobraźnią i poczuciem humoru, którego nie można się nauczyć (W. Orliński 2001).

J. Wizmur nie mówi dokładnie z jakiego powodu trudniej zrealizować dubbing filmu aktorskiego, ale jej kolejna wypowiedź wskazuje na to, że chodzi o wymagania synchronizacji ruchów ust. Joanna Wizmur w dalszej części cytowanego już wywiadu W. Orlińskiego przyznaje, że istnieją filmy, w których kłapy nie są najważniejsze. Dzieje się tak w filmie animowanym:

Bo z tymi kłapami, o których mówiłam na początku, to też nie jest do końca tak. W rozmowie przecież nie patrzy się na usta, tylko na oczy rozmówcy. Oczy w filmie animowanym wyrażają kilka podstawowych emocji: zdziwienie, chęć, gniew, płacz, ból... Najważniejsze, żeby te emocje zgadzały się z głosem (W. Orliński 2001).

Można się domyślać, że mówiąc o zgodności emocji z głosem, Joanna Wizmur mówi o jednym z typów synchronizacji parajęzykowej jaką jest synchronizacja ekspresji. Podkreśla ona, że w filmie animowanym jest ona ważniejsza od synchronizacji ruchów ust. W sprawie różnicy pisania dialogów do filmów animowanych i aktorskich wypowiada się również dialogista K. Wojsz-Saaid:

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. Świadomość, że na wielkim ekranie pojawi się na przykład zbliżenie ust mówiącego, znakomicie mobilizuje do pracy (G. Wojtowicz, K. Spór 2000).

Podobną informację uzyskałam również od dialogistki Kamalii Klimas-Przybysz na kursie *ABC dubbingu – Fortima*. K. Klimas-Przybysz przyznaje, że w przypadku filmów animowanych nie zawsze jest zachowywana jakościowa synchronizacja ruchów ust. O synchronizacji ekspresji mówi też B. Wierzbicka. Natomiast dla niego powoduje ona, że trudniej jest pisać do kreskówki:

Wszyscy myślą, że łatwiej jest pisać do kreskówki. Tymczasem moim zdaniem jest to trudniejsze. To właśnie tam pojawiają się wielkie, wybałuszone oczy, dziwne miny, kilkakrotnie większa dynamika ciała. To wszystko musi zostać dopasowane do synchronów. Jest więcej szczegółów, na które trzeba zwracać uwagę, bo są bardzo widoczne. W filmie aktorskim takiej ekwilibrystyki nie ma. Dlatego jest łatwiej pisać do filmów aktorskich. W filmach aktorskich człowiek

ma zagrać człowieka, a przy dubbingu filmu animowanego człowiek musi zagrać na przykład stół i musi zrobić to jedynie przy pomocy głosu. Mój tekst musi mu w tym pomóc (M. Culek 2005).

Tak więc na podstawie przytoczonych wypowiedzi można stwierdzić, że w filmie aktorskim i w filmie animowanym występuje odmienna hierarchia typów synchronizacji. O ile w filmie aktorskim jakościowa synchronizacja ruchów ust zajmuje pozycję nadrzędną, to w filmie fabularnym zajmuje ona dalszą pozycję w hierarchii.

Hierarchię synchronizacji w filmie aktorskim i animowanym można spróbować przedstawić następująco:

FILM AKTORSKI	FILM ANIMOWANY
1. Jakościowa synchronizacja ruchów ust	1. Synchronizacja gestów
2. Ilościowa synchronizacja ruchów ust	2. Synchronizacja ekspresji
3. Synchronizacja gestów	3. Ilościowa synchronizacja ruchów ust
4. Synchronizacja ekspresji	4. Jakościowa synchronizacja ruchów ust

2.3.3. Układ translacji napisowej dla słyszących

2.3.3.1. Charakterystyka translacji napisowej dla słyszących

W układzie translacji napisowej dla słyszących, w którym zachodzi translacja napisowa dla słyszących, występują następujące obiekty:

- (1) nadawca prymarny [autor filmu],
- (2) inicjator zadania translacyjnego [osoba zlecająca tłumaczenie filmu daną metodą],
- (3) tekst wyjściowy [w celach translacyjnych teksty występujące w filmie spisywane są w postaci postproducyjnej listy dialogowej; powinna ona zawierać zapis wszystkich tekstów mówionych (audialnych – które słyszymy) i pisanych (wizualnych – które widzimy) występujących w danym filmie; lista dialogowa ma formę skryptu],
- (4) inicjator zadania translacyjnego [osoba zlecająca tłumaczenie filmu daną metodą],
- (5) tłumacz napisowy [tłumacz traktowany jako pośrednik językowy],
- (6) napisowy tekst docelowy (napisy filmowe) [rozstawione lub nie, napisy filmowe],
- (7) odbiorca finalny [widz, który potrafi czytać oraz ma sprawny zmysł wzroku i słuchu].

Układ translacji napisowej można przedstawić za pomocą następującego schematu. Na szarym tle występują wyrażenia niezrozumiałe, które w poniższym układzie translacyjnym zostają zastąpione wyrażeniami zrozumiałymi dla określonej w tym układzie translacyjnym grupy odbiorców finalnych:

nadawca primarny	wyrażenia audialne językowe – mówione teksty wyjściowe	inicjator zadania translacyjnego	translator napisowy	wyrażenia wizualne językowe – pisane teksty docelowe	napisy filmowe (rozstawione napisy)	odbiorca finalny
	wyrażenia audialne niejęzykowe			wyrażenia audialne niejęzykowe – pozostają constans		
	wyrażenia wizualne językowe – pisane teksty wyjściowe			wyrażenia wizualne językowe – pisane teksty docelowe		
	wyrażenia wizualne niejęzykowe			wyrażenia wizualne niejęzykowe – pozostają constans		

Na określenie tłumacza przyjmuję nazwę: translator napisowy. Translator napisowy sporządza napisowy tekst docelowy w postaci napisów. Tłumacz powinien znać zasady przygotowywania takiego tekstu. Już na tym etapie musi sporządzić go zgodnie z zasadami translacji napisowej.

Napisowy tekst docelowy musi być odpowiednio zsynchronizowany z obrazem filmowym, co w języku branżowym nazywane jest rozstawianiem napisów. Jest to czynność techniczna, która może być wykonywana przez technika w studiu nagrań. Obecnie najczęściej jest jednak wykonywana przez tłumacza napisowego.

Translacja napisowa dla osób słyszących, zachodząca w opisanym powyżej układzie translacji napisowej dla słyszących, polega na zastąpieniu wyrażen językowych audialnych (tekstów mówionych) oraz wyrażen językowych wizualnych (tekstów pisanych) wyłącznie wyrażeniami językowymi wizualnymi (tekstami pisаныmi). Dla tłumacza oznacza to, że musi on przełożyć wszystkie teksty zarówno mówione, jak i pisane wyrażone w języku oryginału (teksty A) na teksty pisane wyrażone w języku tłumaczenia (teksty B). Należy pamiętać przy tym, że w przypadku translacji napisowej napisowy tekst docelowy nie zastępuje tekstu oryginalnego, lecz będzie wyświetlany równoległe z tekstem oryginalnym odbieranym przez widza audialnie (zmysłem słuchu).

(1) Napisowy tekst docelowy

Napisowy tekst docelowy, tak samo jak teksty docelowe we wszystkich układach translacji audiowizualnej, podlega pewnym ograniczeniom. Określenie tych ograniczeń może pomóc w formułowaniu zasad sporządzania napisowego tekstu docelowego. Napisowy tekst docelowy jest dla widza dostępny w formie szeregu wyświetlanych kolejno napisów, które stanowią inherentną częścią obrazu filmowego. Wyrażenia językowe stanowią zaledwie jeden z rodzajów wyrażen, które składają się na komunikat filmowy. W związku z tym, tekst wyświetlany jako napis musi przede wszystkim pasować do obrazu filmowego.

Wszelkie zasady sporządzania napisów muszą opierać się na zasadach optycznych, czyli na tym, w jaki sposób ludzkie oko odbiera wyrażenia wizualne. Po pierwsze będą to możliwości ludzkiego oka niezbędne do przeczytania określonej ilości znaków pisańskich w określonej jednostce czasu (liczonej na sekundę). Po drugie, są to względy estetyczne, czyli to, co wizualnie wydaje nam się ładne, harmonijne lub nie. Dlatego najpierw należy poznać te zasady optyczne, a następnie zgodnie z tymi zasadami konstruować zasady translacji napisowej.

Napis filmowy ze swej natury podlega pewnym ograniczeniom. Napis z zasady zawsze zasłania część ekranu, co oczywiście przeszkadza w śledzeniu filmu. Oprócz tego widz musi napis przeczytać, co oznacza ponowne zakłócenie w odbiorze pozostałych wyrażeń wizualnych, takich jak obrazy. Napis należy przygotować więc w taki sposób, aby widz miał możliwość zarówno przeczytania napisu, jak i możliwość odbioru filmu. W przypadku napisowego tekstu docelowego nie da się powiedzieć o jednym ograniczeniu, jest ich kilka. W tym miejscu wymienię tylko najważniejsze z nich:

- (1) Ograniczenia czasowe. Oznacza to, że widz musi zdążyć przeczytać każdy napis i obejrzeć obraz. Należy więc zdefiniować ilość znaków pisarskich, w których tłumacz może wyrazić tłumaczoną treść w stosunku do jednostki czasu. Tekst wyjściowy musi nieraz być skrócony, żeby zmieścić się w ramach czasowych wypowiedzi bohatera i aby dało się go przeczytać.
- (2) Względy estetyczne. Oznacza to, że napis nie powinien przechodzić przez sklejkę. Sklejka to techniczna nazwa cięcia montażowego, miejsce sklejenia dwóch odcinków taśmy filmowej przebiegające między dwiema klatkami i dwoma okienkami perforacji, innymi słowy miejsce, gdzie kończy się ujęcie z jednej kamery, a zaczyna ujęcie z następnej kamery. Napis musi się zmieścić między sklejkami. Oczywiście, w filmach o bardzo szybkiej akcji mamy do czynienia z tzw. montażem dynamicznym. Oznacza to, że czas pomiędzy sklejkami jest za krótki, aby napis mógł być przeczytany. Wówczas napis może przechodzić przez sklejkę, ale tylko w ramach danej sceny.
- (3) Względy graficzne obrazu filmowego. Oznacza to, że np. napis wyświetlany jest na dole, ponieważ zgodnie z zasadą graficzną, to, co jest ciężkie, nie może „wisieć” w górze, bo negatywnie wpływa na konstrukcję obrazu, czyli po prostu źle wygląda i psuje obraz.

Jeżeli chodzi o napisowy tekst docelowy, to już w wielu pracach znajdziemy wytyczne do sporządzania takiego tekstu. Świadomie lub nie, ich autorzy kierują się ograniczeniami, które leżą u podstaw zasad wykonywania napisowego tekstu docelowego. Takie zasady przedstawia między innymi A. Belczyk (2007: 11 in.), który na podstawie przeanalizowanego materiału (napisy z ponad czterystu filmów różnych gatunków) opracował cechy prawidłowo wykonanych napisów.

Pierwsza zasada to: czytelność, tzn. że napis musi się zmieścić na ekranie w jednej lub dwóch liniach i być wyświetlany wystarczająco długo, aby widz przyswoił sobie jego treść. Bez spełnienia tego kryterium technicznego tłumaczenie zawsze będzie złe. Drugim wymogiem, również bardziej technicznym niż językowym, jest przyswajalność. Autor ma tu na myśli dążenie do nadania przekładowi formy, która maksymalnie ułatwi odbiorcy szybkie czytanie ze zrozumieniem. Chodzi tu o optymalny podział tekstu na pojedyncze napisy, jak i samych napisów na linie. Kolejna cecha to dyskretność, która sprowadza się do takiego rozłożenia napisów w kadrze, by w jak najmniejszym stopniu zasłaniały obraz. Jako ostatni wymieniony jest postulat dotyczący stylistyki, a mianowicie – naturalność, czyli troska o uwiarygodnienie tłumaczenia jako zapisu możliwej konwersacji w języku docelowym.

A. Belczyk (2007: 10) dodaje, że konieczność skracania oryginalnego tekstu oraz dzielenie tak przyciętego tłumaczenia na małe porcje, widoczne zawsze pojedynczo i najwyżej przez kilka sekund, sprawia, że tłumacz musi zwrócić szczególną uwagę na komunikatywność tłumaczenia, jego zrozumiałość dla odbiorcy. Powinien także dążyć do takiego opracowania napisów, aby jak najmniej psuły komfort oglądania filmu.

Również M. Garcarz podkreśla główną cechę napisowego tekstu docelowego, jaką jest jego skrótość. Konsekwencją tego jest tłumaczenie samej esencji poszczególnych zwrotów dialogowych na tyle skutecznie, aby widz był w stanie zrozumieć kontekst sytuacyjny danej sceny, posiłkując się informacjami płynącymi z ekranu (2010: 3). T. Tomaszewicz (2006: 113) podaje, że w tego typu tłumaczeniu znika ok. 30–40 procent tekstu oryginału.

(2) Technologia napisowa

Mówiąc o technologii napisowej, mam na myśli proces techniczny, w którym dokonuje się połączenie napisowego tekstu docelowego sporządzonego przez tłumacza napisowego z obrazem filmowym.

Obecnie tłumacz audiowizualny musi znać technologie, które umożliwią mu sporządzanie tekstu docelowego według odpowiednich wymogów. Można powiedzieć, że wiedza techniczna, jaką kiedyś dysponowały osoby opracowujące tekst docelowy na napisy, obecnie wymagana jest od tłumacza. Od tłumaczy napisowych wymaga się znajomości programów, które umożliwiają rozstawienie napisów, czyli czasowe przyporządkowanie poszczególnych fragmentów napisowego tekstu docelowego (tzw. slajdów) do obrazu filmowego.

Przykładem takiego profesjonalnego programu jest EdList autorstwa warszawskiego programisty Wojciecha Kalińskiego. Program ten jest rekomendowany przez Stowarzyszenie Tłumaczy Audiowizualnych w Polsce. Z informacji zamieszczonych na oficjalnej stronie Stowarzyszenia Tłumaczy Audiowizualnych wynika, że program EdList jest *poniekąd autorskim projektem Stowarzyszenia Tłumaczy Audiowizualnych i zarazem odpowiedzią na bardzo drogie i często nieprzystępne cenowo profesjonalne programy do napisów. Edlist miał kosztować około 2000 złotych, co jest ceną bardzo przystępną, zwłaszcza na tle innych profesjonalnych programów zagranicznych, których ceny najczęściej zaczynają się od 2000 euro*⁹⁸. Prace nad EdListem postępowywały od roku 2005 przy ścisłej współpracy z doświadczonymi tłumaczami napisowymi. Już rok później tłumacze audiowizualni mogli korzystać z pierwszej wersji programu i wysyłać swoje uwagi i propozycje do autora EdLista. Dziś program, jest w pełni funkcjonalny, choć ze względu na planowaną dalszą rozbudowę o kilka funkcji (m.in. do napisów dla niesłyszących), nadal funkcjonuje jako wersja beta.

⁹⁸ Oficjalna strona internetowa Stowarzyszenia Tłumaczy Audiowizualnych www.staw.org.pl

EdList - Edytor List Dialogowych 0.12.1005 Wojciech Kaliński
wo_kal@poczta.onet.pl

The screenshot shows the EdList application window. On the left is a list of subtitle lines with their timecodes. On the right is a video player showing a scene from a movie. Below the video player are playback controls. Numbered callouts point to the following elements:

- 1: Arrow pointing to a subtitle line.
- 2: Arrow pointing to the 'Dodaj' (Add) button.
- 3: Arrow pointing to the 'Usuń' (Delete) button.
- 4: Arrow pointing to the 'Start' button.
- 5: Arrow pointing to the 'Stop' button.
- 6: Arrow pointing to the 'Zapis' (Save) button.
- 7: Arrow pointing to the 'Synchronizacja' (Synchronize) button.
- 8: Arrow pointing to the 'Początek' (Start) button.
- 9: Arrow pointing to the 'Koniec' (End) button.
- 10: Arrow pointing to the 'Dodaj' button.
- 11: Arrow pointing to the 'Usuń' button.

1. Kliknięcie - przesunięcie filmu; podwójne kliknięcie - edycja
2. ctrl-ENTER - podział napisu
3. połączenie napisów (z poprzednim: ctrl-BACKSPACE lub następnym: ctrl-DELETE)
4. przesunięcie filmu o 8 klatek (w przód: strzałka w górę lub tył: strzałka w dół)
5. Start/Stop filmu (SPACJA)
6. przesunięcie filmu o 1 klatkę (w przód: strzałka w prawo lub w tył: strzałka w lewo)
7. synchronizacja napisów z filmem (F12)
8.9. początek (P) i koniec (K) napisu
10.11. dodanie (INSERT) i usunięcie (DELETE) napisu

Największą jego zaletą jest szybkość, intuicyjność, pełna w skróty klawiszowe obsługa. Istnieje możliwość importu/eksportu najbardziej popularnych formatów plików z napisami (EBU STL, TXT, CIP, TC + TXT). Program synchronizuje napisy z podglądem filmu do jednej klatki. Dzięki takiej poklatkowej nawigacji umożliwia precyzyjne oznaczenie wejścia i wyjścia napisów. Ostrzega przed nieodpowiednim podziałem napisu; ponadto możemy sami ustalić dopuszczalną długość wersu. EdList jest bardziej dopracowany niż darmowe programy dostępne w internecie. Pomimo iż oferują one duży wachlarz formatów i funkcji, po wyeksportowaniu napisów i zaimportowaniu ich do profesjonalnych programów, na jakich pracują studia na całym świecie, potrafią się dziać nieprzewidziane rzeczy np. z polskimi znakami diakrytycznymi czy liczbą klatek. Program do napisów EdList jest wykorzystywany przez szkoleniowców ze Stowarzyszenia Tłumaczy Audiowizualnych zarówno na kursach, warsztatach przedkonferencyjnych, jak i na studiach podyplomowych w zakresie translacji audiowizualnej na Szkole Wyższej Psychologii Społecznej.

Obecnie bardzo dobrą opinią wśród tłumaczy napisowych cieszy się również inny profesjonalny program do translacji napisowej – bułgarski EZTitles. Wśród nieprofesjonalnych programów do tworzenia napisów filmowych można wymienić Subtitle Workshop, Sub Edit czy Cavena Tempo

2.3.3.2. Rodzaje translacji napisowej dla słyszących

Na podstawie odmiennych właściwości poszczególnych obiektów występujących w układzie translacji napisowej można dokonać dyferencjacji translacji zachodzącej w tym układzie. W przypadku układu translacji napisowej dyferencjacji można dokonać na podstawie właściwości napisowego tekstu docelowego, a mówiąc ściślej jego poszczególnych fragmentów określanych napisami. Napis w niniejszej pracy rozumiany jest jako fragment napisowego tekstu docelowego, ukazujący się o określonym czasie na obrazie filmowym. Napis inaczej określany jest slajdem.

Wiele przesłanek wskazuje na to, że napisy powinny się od siebie różnić w zależności od następujących czynników:

- (1) Sposobu prezentacji tekstu docelowego, jaką jest wielkości ekranu projekcji: (a) napisy na mały ekran – telewizja domowa, DVD, telewizja w metrze, targi, telewizja sklepowa; (b) napisy na duży ekran – kino.
- (2) Właściwości odbiorców finalnych, jaką jest motywacja do czytania napisów, czyli odmienne oczekiwania odbiorcy w zależności od rodzaju filmu: (a) napisy do filmu rozrywkowego (widz chce w jak najprostszy sposób dowiedzieć się treści dialogów – akceptuje skróty i streszczenia treści); (b) napisy do filmu dokumentalnego, edukacyjnego (widz jest skłonny do wnikliwego czytania, chce zadać sobie trud czytania, denerwują go skróty w tekście, ponieważ treść jest dla niego bardzo ważna).

Pomimo iż translacja napisowa doczekała się już kilku bardzo cennych opracowań, zarówno monograficznych jak i artykułów (T. Tomaszewicz/ A. Pisarska 1996, T. Tomaszewicz 2006, 2010, A. Belczyk 2007, M. Tryuk 2008, A. Szarkowska 2008, 2011, G. Adamowicz-Grzyb 2010, Ł. Bogucki 2010) to brakuje w nich ważnego elementu, a mianowicie, dyferencjacji rzeczywistości, do której stosuje się nazwę „napisy”. Nieraz trudno wywnioskować, o jakich napisach jest w danej publikacji mowa.

W ten sposób autorzy niektórych publikacji zajmując się napisami do filmów fabularnych formułują wnioski, tak jakby dotyczyły wszelkiego rodzaju napisów. Nie ma nic niewłaściwego w zajmowaniu się wrywkami rzeczywistości, jaką są np. napisy do filmu fabularnego na DVD. Jednak nie należy przenosić w sposób nieuzasadniony badań dotyczących tego rodzaju napisów, czyli jednego z wielu rodzajów napisów, na wszystkie rodzaje napisów. Innymi słowy, nie należy ich traktować jako uniwersalnych uwag dotyczących wszelkich rodzajów napisów.

W wielu miejscach autorzy odnośnych prac podkreślają fakt, że w Polsce nie ma standardu dla tworzenia napisów (por. Ł. Bogucki 2010: 6). Należałoby powiedzieć, że to bardzo dobrze, ponieważ jednego standardu nie powinno być, gdyż istnieją różne rodzaje napisów i każdy ich rodzaj wymaga oddzielnych badań, oddzielnego opisu oraz oddzielnego standardu. W związku z czym powinno się dążyć do powstania standardów (a nie jednego standardu) tworzenia danego rodzaju napisów. Dla zobrazowania można porównać napisy kinowe, czyli napisy na bardzo duży ekran, z napisami telewizyjnymi stworzonymi na mały ekran. W związku z tym, że ludzkie oko może objąć inny fragment obrazu projektowanego na dużym i na małym ekranie, do tego

samego filmu powinny powstać dwa różne napisy. Na duży ekran będzie to tzw. słupek, czyli tekst w dwóch krótszych liniijkach, a do telewizji może to tekst w jednej dłuższej linii.

W Europie zwykle przyjmuje się zasadę, że napisy powinny składać się z co najwyżej dwóch liniijek, w każdej 35 znaków (ogółem 70 znaków), na których przeczytanie widzowie mają ograniczony czas, który zależy bezpośrednio od czasu trwania dialogów i następowania kolejnych scen. W związku z tym zakłada się, że szybkość czytania przez widzów powinna określić, czy nadążają oni za zmieniającymi się napisami.

Dotychczas niewielu badaczy próbowało zaproponować niezawodny wskaźnik mierzący szybkość czytania napisów przez przeciętnych widzów. H. Gottlieb (1993: 164) powołuje się na szwedzki wynik odkrycia z wczesnych lat siedemdziesiątych, pokazujący, że przeciętny widz telewizyjny potrzebuje 5–6 sekund na przeczytanie dwóch liniijek napisów zawierających około 60–70 znaków. Przytacza też belgijskie badanie, proponujące szybsze tempo czytania. Jednak w obydwu przypadkach wymagana jest ostrożność, ponieważ liczba zmiennych może doprowadzić tego typu badania do różnych wniosków.

Do tej europejskiej zasady dotyczącej napisów stosuje się również polska szkoła translacji napisowej. Mówiąc o niej, mam na myśli tradycję wykonywania napisów filmowych w naszym kraju. Reprezentowana jest ona przez takie tłumaczki jak np. Magdalena Balcerek, Agata Deka czy Grażyna Adamowicz-Grzyb. Są to specjalistki z wieloletnim doświadczeniem, które obecnie obok aktywnego tłumaczenia dla kina oraz festiwali filmowych zajmują się kształceniem nowego pokolenia tłumaczy audiowizualnych w szkołach wyższych oraz na kursach, w tym akredytowanych przez Stowarzyszenie Tłumaczy Audiowizualnych. Polska tradycja wykonywania translacji napisowej wywodzi się jeszcze z czasów, gdy tłumacze kształceni byli przez swoich mistrzów przy telewizji publicznej, kiedy była ona jedyną telewizją w Polsce. Uważam, że możemy tu mówić o „starej polskiej szkole” translacji napisowej.

Wiadomo jednak, że nie wszystkie tłumaczenia napisowe filmów w Polsce pochodzą spod pióra tłumaczy „starej szkoły”. Obecnie mamy do czynienia na rynku z dużą liczbą studiów zajmujących się wykonywaniem napisów. Sprzyja temu bardzo szybko wzrastająca liczba festiwali filmowych w dużych miastach oraz rozpowszechniona dystrybucja filmów zagranicznych na DVD czy Blu Ray dostępnych w handlu czy w wypożyczalniach.

Podkreślić należy, że każde studio stworzyło na użytek swoich tłumaczy odpowiednie zasady sporządzania napisów filmowych. Po zapoznaniu się z takimi wytycznymi z kilku warszawskich studiów wyraźnie zauważalne są rozbieżności między zasadami „starej szkoły” a „nowymi” zasadami stosowanymi przez te studia. Należy stwierdzić, że zasady te nieraz są dosłownie sprzeczne.

Po wielu przemyśleniach, wydaje się, że nie należy tych „nowych” studyjnych zasad odrzucać tylko dlatego, że nie zgadzają się z zasadami „starej szkoły”. Skoro napisy sporządzone według tych „nowych zasad” sprawdzają się w filmach, o czym świadczą kolejne zlecenia na tłumaczenia dla tych studiów, to może zasady te też są

na swój sposób poprawne? Co więcej, w „nowych” zasadach pojawiają się propozycje, które wydają się ciekawe lub na swój sposób zasadne, a na pewno warte wypróbowania. Po analizie dostępnych dla mnie zasad sporządzania napisów otrzymanych z kilku studiów, pojawiło się szereg pytań oraz wątpliwości.

Dadzą się one rozstrzygnąć tylko w wyniku badań. Taką możliwość obecnie oferuje okulografia. Za pomocą badań okulograficznych można zweryfikować zasady sporządzania napisów filmowych, stosowane zarówno przez „starą szkołę” napisów polskich (A. Belczyk 2007, G. Adamowicz-Grzyb 2010), jak i „nowe studia” (M. Kruszelnicka 2010, A. Michalak 2011). Dla mnie interesujące są możliwości badań okulograficznych nad translacją napisową na wielu poziomach. Przy pomocy okulo grafu można zbadać wiele parametrów technicznych i językowych, a każdy z nich w zależności od kilku zmiennych. Wymienię przykładowo kilka z nich:

- (1) Zdefiniowanie ilości znaków pisarskich w linii dla filmu dokumentalnego/dla filmu fabularnego w oparciu o zmienne (a) napisy dosłowne, (b) napisy standardowe, (c) napisy skrócone.
- (2) Zdefiniowanie czasu wyświetlania w zależności od wielkości ekranu projekcji (dla dużego/małego ekranu).
- (3) Zdefiniowanie czasu wyświetlania w zależności od motywacji odbiorcy finalnego do czytania napisów (dla filmu fabularny/dla filmu dokumentalnego).
- (4) Zdefiniowanie czasu wyświetlania w zależności od potencjalnej prędkości czytania odbiorcy finalnego (do przeprowadzenia na dwóch różnych grupach respondentów) dla komedii romantycznej/filmu dokumentalnego na festiwalu filmowym.
- (5) Zakłócenie odbioru w wyniku przechodzenia napisu przez sklejkę w zależności od gatunku filmowego (a) w filmie dokumentalnym, edukacyjnym, szkoleniowym, gdzie najważniejsza jest informacja, (b) w filmie fabularnym, gdzie wartość artystyczna obrazu jest bardzo istotna z punktu widzenia estetyki kina.

Tak więc przy zastosowaniu okulo grafu można byłoby rozstrzygnąć np., czy wzrok widza, czytając napis zawierający 60 znaków w jednej linijce, w ogóle przenosi się ponad taki napis i śledzi obraz, czy też cały czas skierowany jest na dolną część obrazu, co wskazywałoby na to, że widz ma czas tylko na czytanie napisów. Jeżeli chodzi o czas wyświetlania napisu, to badania dałyby odpowiedź na pytanie, jakiego napisu widz nie zdąży przeczytać, ponieważ był wyświetlany zbyt krótko lub czy ponownie wraca wzrokiem do napisu wyświetlanego zbyt długo, bo wydaje mu się, że to już nowy napis. Ogólnie ujmując badania te pozwoliłyby na ustalenie granic, poza którymi translacja napisowa tak zakłóca odbiór filmu, że takie tłumaczenie jest niedopuszczalne. Badania takie są potrzebne, ponieważ jak wspomniałam, szkół wykonywania napisów w Polsce jest co najmniej tyle ile studiów nagrań i to, co jedni uważają za niedopuszczalne, u innych jest możliwe.

Na podstawie przeprowadzonych zapytań do osób zajmujących się badaniami oraz nauczaniem translacji napisowej, należy stwierdzić, że badań okulo graficznych w Polsce nad napisami filmowymi dla osób słyszących w opisanym powyżej zakresie na dzień dzisiejszy nie przeprowadzono.

2.3.4. Układy translacji audiowizualnych dla osób z dysfunkcjami zmysłów

Poniższy rozdział skupia trzy układy translacji audiowizualnej stosowane dla odbiorców finalnych z dysfunkcjami zmysłów wzroku i słuchu. Są to: układ translacji napisowej dla niesłyszących oraz dwa układy dla osób z dysfunkcją zmysłu wzroku: układ audiodeskrypcji intralingwalnej i interlingwalnej. Można powiedzieć, że te układy translacyjne umożliwiają odbiorcom finalnym widzieć uchem i słyszeć za pomocą wzroku.

2.3.4.1. Układ (inter- i intralingwalnej) translacji napisowej dla niesłyszących

W układzie translacji napisowej dla niesłyszących, w którym zachodzi translacja napisowa dla niesłyszących, występują następujące obiekty:

- (1) nadawca prymarny [autor filmu],
- (2) inicjator zadania translacyjnego [osoba zlecająca tłumaczenie filmu daną metodą],
- (3) tekst wyjściowy [w celach translacyjnych teksty występujące w filmie spisywane są w postaci postproducyjnej listy dialogowej; powinna ona zawierać zapis wszystkich tekstów mówionych (audialnych – które słyszymy) i pisanych (wizualnych – które widzimy) występujących w danym filmie; lista dialogowa ma formę skryptu],
- (4) (inter- lub intrajęzykowy) translator napisowy [tłumacz traktowany jako pośrednik językowy],
- (5) napisowy tekst docelowy, uzupełniony o opis audialnych wyrażen niejęzykowych [rozstawione, lub nie, napisy filmowe],
- (6) odbiorca finalny [widz z dysfunkcją słuchu, który potrafi czytać].

Układ (inter- i intralingwalnej) translacji napisowej dla niesłyszących można przedstawić za pomocą następującego schematu. Na szarym tle występują wyrażenia niezrozumiałe, które w poniższym układzie translacyjnym zostają zastąpione wyrażeniami zrozumiałymi dla określonej w tym układzie translacyjnym grupy odbiorców finalnych:

nadawca prymarny	wyrażenia audialne językowe – mówione teksty wyjściowe	inicjator zadania translacyjnego	translator napisowy dla niesł.	wyrażenia wizualne językowe – pisane teksty docelowe	rozstawione napisy filmowe	odbiorca finalny
	wyrażenia audialne niejęzykowe			wyrażenia wizualne językowe – pisane teksty docelowe		
	wyrażenia wizualne językowe – pisane teksty wyjściowe			wyrażenia wizualne językowe – pisane teksty docelowe		
	wyrażenia wizualne niejęzykowe			wyrażenia wizualne niejęzykowe – pozostają constans		

Translacja napisowa dla osób niesłyszących, zachodząca w opisanym powyżej układzie translacji napisowej dla niesłyszących, ze względu na niemożliwość odbioru przez odbiorcę docelowego wyrażen audialnych, polega na zastąpieniu wszystkich wyrażen audialnych (dźwiękowych) zarówno językowych (tekstów mówionych), jak i niejęzykowych (różnych efektów dźwiękowych czy odgłosów niewerbalnych) wyłącznie wyrażeniami językowymi wizualnymi (tekstami pisanymi).

Należy dodać, że w układzie translacji napisowej dla niesłyszących może zachodzić zarówno translacja inter- jak i intralingwalna. W przypadku translacji interlingwalnej tłumacz musi przełożyć wszystkie teksty zarówno mówione, jak i pisane wyrażone w języku oryginału (teksty A) na teksty pisane wyrażone w języku tłumaczenia (teksty B) oraz dodatkowo zastąpić niejęzykowe wyrażenia audialne językowymi wyrażeniami wizualnymi (tekstem pisanym). W praktyce tłumaczeniowej wygląda to w ten sposób, że w napisach pojawiają się dodatkowe informacje typu: (dzwonek u drzwi), (skoczna muzyka) itp. Natomiast w przypadku translacji intralingwalnej, tłumacz musi zastąpić wszystkie teksty mówione wyrażone w języku oryginału (teksty A) tekstami pisanymi wyrażonymi w tym samym języku (teksty B) oraz dodatkowo zastąpić niejęzykowe wyrażenia audialne językowymi wyrażeniami wizualnymi (tekstem pisanym).

Trzeba jeszcze dodać, że napisy dla niesłyszących sporządzane są dla niejednorodnej grupy odbiorców finalnych. Do tej grupy zalicza się osoby, które utraciły słuch całkowicie lub w pewnym stopniu. Jest to grupa, która zna język polski. Druga grupa to Głusi – osoby niesłyszące od urodzenia, dla których językiem ojczystym jest Polski Język Migowy. Dla Głuchych język polski nie jest językiem ojczystym, a jedynie zrozumiałym w pewnym zakresie językiem obcym. Aby zaproponować optymalne sposoby tłumaczenia dla obu tych grup, należałoby sporządzać dwa oddzielne tłumaczenia. Jednak ze względu na niewielką dostępność tłumaczeń dla niesłyszących, obie te grupy korzystają z translacji napisowej dla niesłyszących.

Jak zostało to przedstawione w powyższym układzie translacji napisowej dla niesłyszących, wyrażenia audialne występujące w filmie możemy podzielić na językowe i niejęzykowe. Wśród językowych możemy wyróżnić mówione teksty dialogów, teksty narracyjne, odgłosy werbalne w tle, np. rozmowy radiowe, telewizyjne czy telefoniczne oraz słowa piosenek. Wśród niejęzykowych występuje muzyka, efekty dźwiękowe, odgłosy niewerbalne i dźwięki dochodzące z otoczenia.

Gdy sobie uświadomimy, jak wielka ilość wyrażen audialnych występuje w filmie, to możemy sobie wyobrazić jak niekompletny jest film dla osób, które nie są w stanie takich wyrażen odbierać. Przed tłumaczem napisowym dla niesłyszących stoi zatem zadanie uzupełnienia tych brakujących elementów, mając do dyspozycji wyłącznie wizualne wyrażenia językowe, czyli tekst pisany. Istnieją już pewne rozwiązania opisywania tych brakujących wyrażen audialnych. Trzeba również powiedzieć, że wiele z tych rozwiązań jest popartych badaniami.

(1) Napisowy tekst docelowy dla niesłyszących

Jeżeli chodzi o zastępowanie mówionych tekstów wyjściowych pisanymi tekstami docelowymi, to odbywa się to podobnie jak w układzie translacji napisowej dla słyszących. Pisany tekst docelowy wyświetlany będzie jako następujące po sobie

dwuwersowe napisy. Oznacza to, że napisowy tekst docelowy dla niesłyszących podlega tym samym ograniczeniom co napisowy tekst docelowy dla słyszących, co zostało szczegółowo omówione w rozdziale 3.3.3. Niemniej występują znaczne różnice, które wynikają z ograniczenia, jakim jest dysfunkcja zmysłu słuchu.

Osoby niesłyszące preferują napisy dosłowne, czyli dłuższe od napisów standardowych stosowanych w translacji napisowej dla słyszących. Osoby niesłyszące często umieją czytać z ust i napisy skracane nie zgadzają im się z ruchami ust wypowiadającymi tekst. Przypuszczam, że jest to dla nich tak samo irytujący jak dla osób słyszących dubbing, w którym dubbingowy tekst docelowy zostały napisany bez dbałości o synchronizację ruchów ust. O preferowaniu napisów dosłownych przez osoby niesłyszące pisze również A. Szarkowska, podkreślając, że jest to najbardziej kontrowersyjny aspekt jej badania DTV4ALL. Choć osoby badane wolą napisy dosłowne, to badanie okulograficzne nie potwierdza ich praktyczności. W związku z tym A. Szarkowska proponuje napisy standardowe z minimalną ilością skrótów i modyfikacji, używanych jedynie w przypadku szybkiego tempa dialogu, szczególnie w zbliżeniach.

Zastąpienie mówionych tekstów wyjściowych pisаныmi tekstami docelowymi wiąże się z pewnymi problemami. Pierwszy z nich to kłopoty z identyfikacją osób, które w danym momencie mówią, ponieważ ujęcie nie zawsze pokazuje twarz czy usta aktora. W związku z czym napisy dla niesłyszących mają pewne rozwiązania umożliwiające identyfikację osób. Trzeba powiedzieć, że odmienne sposoby identyfikacji stosuje się w telewizji, a inne dla filmów na DVD. W telewizji stosowane jest rozróżnianie na podstawie kolorów. Wypowiedzi poszczególnych aktorów mają różne kolory. Stosuje się kolor żółty, zielony i niebieski. Napisy nie są wyśrodkowane, a umieszczane pod postacią wypowiadającą tekst. Jeżeli chodzi o DVD, to do identyfikacji postaci stosuje się etykiety z imionami, które umieszcza się w nawiasach zwykłych przed wypowiedzią danej postaci. Przy czym na DVD napisy są wyśrodkowane jak zwykle napisy interlingwalne. A. Szarkowska przeprowadziła w wśród niesłyszących badanie preferencji sposobu identyfikacji postaci, którego wynik opisuje następująco:

Napisy z etykietkami zdobyły uznanie znacznej liczby uczestników, szczególnie osób niesłyszących. Jest to ich preferowany sposób identyfikacji postaci. Z kolei uczestnicy słabo słyszący woleli rozmieszczenie napisów zależne od pozycji mówiącego (A. Szarkowska 2013).

Kolejny problem to fakt, że pisane teksty docelowe, które zastąpią mówione teksty wyjściowe, pozbawione będą wszystkich elementów prozodycznych, czyli brzmieniowych właściwości wypowiedzi, jak np. emocje czy akcent towarzyszące jego wypowiedaniu. Zagadnienie prozodyki zostało szczegółowo omówione w rozdziale poświęconym translacji lektorskiej. W tym miejscu wspomnę tylko, że np. w translacji lektorskiej czy translacji napisowej dla słyszących, odbiorcy finalni rozumieją elementy prozodyczne na podstawie słyszenia wypowiedzi oryginalnych. Odbiorcy finalni z dysfunkcją słuchu są tej możliwości pozbawieni, ponieważ tekstu wyjściowego też nie słyszą. Zatem tłumacz, w miarę możliwości, musi uzupełnić brakujące elementy prozodyczne tekstu. Tłumacz ma możliwość uczynić to za pomocą

krótkiego tekst opisującego emocję. A. Szarkowska na podstawie wyników swojego badania DTV4ALL, stwierdza, że jeżeli chodzi o emocje, to *najlepszą opcją wydaje się brak jakiegokolwiek opisu* (A. Szarkowska 2013). Mając na uwadze pozytywne doświadczenia w innych krajach, trudno się z tym zaleceniem badaczki zgodzić. Trzeba powiedzieć, że np. w Niemczech w translacji napisowej dla niesłyszących w filmach na DVD do opisu emocji stosuje się opisy słowne. Ta powszechna od lat praktyka pokazuje, że takie rozwiązanie się w tym kraju sprawdza. Tak samo jak w przypadku etykietek z imionami, czyni się to za pomocą krótkiego tekstu umieszczonego w nawiasach zwykłych, umieszczonego przed wypowiedzią. Chciałabym w tym miejscu zaprezentować przykłady zaczerpnięte z niemieckiego hitu filmowego *Keinohrhasen*⁹⁹ w reżyserii Tila Schweigera. Obrazują nam one możliwe sposoby opisu emocji.

Kody czasowe	Opis niemiecki	Treść opisu niemieckiego
00:02:28,280 --> 00:02:30,032	(freudig) Hier...	(radośnie) O tutaj...
00:02:30,360 --> 00:02:32,555	(er lacht übertrieben)	(śmieje się przesadnie)
00:03:43,240 --> 00:03:45,231	(jauchzend) Ja...	(wykrzykuje z radością) Tak...
00:04:03,160 --> 00:04:05,754	(er lacht)	(śmieje się)
00:04:49,840 --> 00:04:53,469	(brüllt) Mit dem Ding auf der Nase würde ich auch nichts sehen!	(drze się) Z tym czymś na oczach też bym nic nie widział!
00:04:57,560 --> 00:05:00,279	(wütend) Vierauge!	(wściekle) Okularnica!
00:05:31,320 --> 00:05:34,118	(freudig) Eh, direkt vorm Baby-laden!	(radośnie) Ej, przed sklepem dziecięcym!
00:06:52,360 --> 00:06:55,716	- Oh, Scheiße. - (schreit) Scheiße, Scheiße...	- O kurde. - (krzyczy) Kurde, kurde, kurde.
00:07:26,040 --> 00:07:29,635	- Für dich, ein großer Teller Fleisch? - (raunt) Au ja.	- Dla Ciebie talerz mięs? - (ściszonym głosem) O tak!
00:07:53,200 --> 00:07:56,476	(angenevnt) Oh, eh... immer noch nichts.	(wkurzona) Ech. Ciągle nic.
00:08:02,800 --> 00:08:06,429	(berlinert) Nee, das ist vorbei. Das ist 'ne Sau.	(berliński akcent) Nie, to przeszłość. To taka świnia!
00:08:21,120 --> 00:08:23,429	(flüstert) Wie? Vor ihm, oder was?	(szepcze) Jak? Przed nim, czy jak?
00:08:33,760 --> 00:08:35,910	(freudig) Ja, ich weiß.	(radośnie) Tak, wiem.
00:08:27,280 --> 00:08:30,192	(sie kichern)	(chichoczą)
00:08:59,920 --> 00:09:01,592	(laut) Komm. Komm. Komm.	(głośno) Dochodzę.
00:09:04,760 --> 00:09:07,194	(lacht herzlich und laut)	(śmieje się serdecznie i głośno)

⁹⁹ *Keinohrhasen*, reż. Til Schweiger, niemiecka wersja translacji napisowej dla niesłyszących, DVD, wyd. 2007.

Ta analiza pokazuje tylko przykładową częstotliwość występowania opisów emocji. W różnych filmach może się ona kształtować odmiennie. Jednak 16 opisów przypadających na 10 minut filmu świadczy o wysokiej częstotliwości. Na pewno nie można tu powiedzieć o sporadycznych opisach od czasu do czasu. W opisie zastosowano krótkie określenia przymiotnikowe, krótkie odmienione czasowniki w trzeciej formie liczby pojedynczej lub mnogiej czasu teraźniejszego. Rzadsze są dłuższe opisy zawierające czasownik z przymiotnikiem. Trzeba powiedzieć, że takie uzupełnianie napisów prezentujących wypowiedź w realny sposób przyczynia się do pełniejszego odbioru filmu. Wydaje się, że nic nie stoi na przeszkodzie, aby takie rozwiązanie znalazło również zastosowanie w polskiej translacji dla niesłyszących.

Inne wyrażenia audialne, takie jak muzyka, efekty dźwiękowe, odgłosy niewerbalne czy dźwięki dochodzące z otoczenia, zastępuje się również opisem tekstowym. Opisując polską metodę opisu dźwięków w translacji dla niesłyszących, A. Szarkowska pisze, że:

W telewizyjnych napisach dla niesłyszących informacje o dźwiękach są podawane u dołu ekranu, białymi wielkimi literami na niebieskim tle. Na płytach DVD w Polsce stosowane są również wielkie litery, ale bez użycia kolorów (A. Szarkowska 2013).

A. Szarkowska przeprowadziła badanie okulograficzne, które miało rozstrzygnąć, czy lepsze jest stosowanie opisu słownego, ikonki z symbolem dźwięku, czy zrezygnowanie z jakiegokolwiek sygnalizowania dźwięku. Wyciągając wnioski ze swego badania A. Szarkowska stwierdza:

Wśród propozycji opisanie dźwięków w napisach dla niesłyszących pomysł z ikonkami nie zdobył dużego poparcia badanych. Najlepsze wyniki z testów okulograficznych oraz ze zrozumienia filmu uzyskały klipy bez żadnych informacji o dźwiękach. Niemniej jednak pewien opis słowny powinien być dodawany, ponieważ często jest niezbędny do zrozumienia sceny (A. Szarkowska 2013).

Na czym taki opis dźwięku może polegać, prześledziłam na niemieckim przykładzie translacji napisowej dla niesłyszących do filmu *Keinohrhasen*. Poniżej prezentuję przykłady opisów dźwięków zaczerpnięte z tego filmu. Jest to kompletne zestawienie opisów, które wystąpiły w ciągu 10 minut filmu.

Kody czasowe	Opis niemiecki	Treść opisu niemieckiego
00:03:49,400 --> 00:03:52,676	(Lied: Deepest Blue von Deepest Blue)	(Piosenka Deepest Blue zespołu Deepest Blue)
00:04:23,880 --> 00:04:27,270	(dynamische Dancefloor-Musik)	(dynamiczna muzyka taneczna)
00:05:35,600 --> 00:05:38,990	(Lied: Deepest Blue von Deepest Blue)	(Piosenka Deepest Blue zespołu Deepest Blue)
00:06:29,920 --> 00:06:32,673	(hallende Schritte)	(głośne kroki)
00:06:32,840 --> 00:06:35,638	(Stimmengewirr)	(rozmowy w tle)
00:09:07,920 --> 00:09:09,558	(knallt die Platte hin)	(ciska talerz na stół)
00:09:48,560 --> 00:09:50,471	(sein Handy klingelt)	(dzwoni jego komórka)

W Niemczech do opisu dźwięków w filmach na DVD stosuje się przedstawiony powyżej sposób wykorzystywany do identyfikacji osób oraz opisu emocji. Opis dźwięków ma formę krótkiego tekstu, zapisanego małymi literami, umieszczanego w nawiasach zwykłych przed wypowiedzią. Od opisu polskiego różni się on tylko tym, że jest zapisany małymi literami i w nawiasach. Wybór małych liter wydaje się korzystniejszy, gdyż pisane nimi wyrazy zajmują mniej miejsca, przez co w mniejszym stopniu zasłaniają obraz. W opisach niemieckich nawiasy zwykle stosuje się konsekwentnie do wszystkich treści dodanych w stosunku do wypowiedzi postaci, a więc identyfikacji postaci, opisu emocji i opisu dźwięków.

Podsumowując uwagi na temat tekstu docelowego w układzie translacji napisowej dla niesłyszących, trzeba powiedzieć, że:

- (1) Rekomendowane są napisy standardowe z minimalną ilością skrótów i modyfikacji, używanych jedynie w przypadku szybkiego tempa dialogu, szczególnie w zbliżeniach.
- (2) Identyfikacja postaci, opis emocji i opis dźwięków może mieć formę krótkiego tekstu umieszczanego przed wypowiedzią. W Polsce zapisuje się je dużymi literami. W Niemczech istnieje praktyczna metoda zapisywania małymi literami w nawiasach zwykłych wszystkich informacji dodatkowych w stosunku do wypowiedzi postaci.

2.3.4.2. Układ audiodeskrypcji intralingwalnej

W układzie audiodeskrypcji intralingwalnej, w którym zachodzi audiodeskrypcja intralingwalna, możemy wyróżnić następujące obiekty:

- (1) nadawca prymarny [autor filmu],
- (2) inicjator zadania translacyjnego [osoba zlecająca tłumaczenie filmu daną metodą],
- (3) tekst wyjściowy [w celach translacyjnych teksty występujące w filmie spisywane są w postaci postprodukcyjnej listy dialogowej; powinna ona zawierać zapis wszystkich tekstów mówionych (audialnych – które słyszymy) i pisanych (wizualnych – które widzimy) występujących w danym filmie; lista dialogowa ma formę skryptu],
- (4) zespół audiodeskryptorski: audiodeskryptor i konsultant [tłumacz traktowany jako pośrednik językowy i niewidzący konsultant],
- (5) tekst audiodeskrypcji [lista dialogowa docelowa – tekst docelowy w formie skryptu],
- (6) lektor [osoba odczytująca w pauzach między poszczególnymi wypowiedziami tekst audiodeskrypcji przygotowany przez audiodeskryptora],
- (7) odbiorca finalny [widz z dysfunkcją wzroku].

Układ audiodeskrypcji intralingwalnej można przedstawić za pomocą następującego schematu. Na szarym tle występują wyrażenia niezrozumiałe, które w poniższym układzie translacyjnym zostają zastąpione wyrażeniami zrozumiałymi dla określonej w tym układzie translacyjnym grupy odbiorców finalnych:

nadawca prymarny	wyrażenia audialne językowe – mówione teksty wyjściowe	inicjator zadania translacyjnego	zespół audiodeskryptorski	wyrażenia audialne językowe – mówione teksty wyjściowe	lektor	odbiorca finałny
	wyrażenia audialne niejęzykowe			wyrażenia audialne niejęzykowe		
	wyrażenia wizualne językowe – pisane teksty wyjściowe			wyrażenia audialne językowe – mówione teksty docelowe (tekst audiodeskrypcji)		
	wyrażenia wizualne niejęzykowe			wyrażenia audialne językowe – mówione teksty docelowe (tekst audiodeskrypcji)		

Audiodeskrypcja intralingwalna, zachodząca w opisanym powyżej układzie audiodeskrypcji intralingwalnej, ze względu na niemożliwość odbioru przez odbiorcę docelowego wyrażen wizualnych, polega na zastąpieniu wszystkich wyrażen wizualnych (widzialnych) zarówno językowych (tekstów pisanych), jak i niejęzykowych (obrazów i scen) wyłącznie wyrażeniami językowymi audialnymi – tekstem mówionym. Ten tekst mówiony, będący opisem, określany jest w niniejszej pracy tekstem audiodeskrypcji. Przez innych badaczy, np. A. Szarkowską określany jest audiodeskrypcją.

(1) Tekst audiodeskrypcji intralingwalnej

Cytując A. Szarkowską, można wyjaśnić, że tekst audiodeskrypcji to „*dodatkowa narracja przeznaczona dla osób niewidomych i słabowidzących, dodawana do filmów i zawierająca informacje o tym, co widać na ekranie/scenie, a czego nie można domyślić się z dialogów i dźwięków (np. miejsce akcji, opis bohaterów, napisy)*” (A. Szarkowska 2013).

Choć określenie „dodatkowa narracja”, używane w powyższym wyjaśnieniu, wydaje się zrozumiałe, to pozostaje kwestia, w jaki sposób taką narrację należy wykonać i jakie elementy rzeczywistości powinna ona opisywać.

H. E. Jüngst mówi o dwóch wymogach w stosunku do tekstu audiodeskrypcji, które są często wymieniane, a mianowicie: opis powinien być obiektywny i neutralny (H. E. Jüngst 2009: 112). Istnieją również pewne reguły, dzięki którym audiodeskryptor powinien uzyskać tekst audiodeskrypcji charakteryzujący się cechami nazwanymi powyżej przez H. E. Jüngst. Reguły te dotyczą sposobu opisu osób, akcji, miejsc i przedmiotów. W przypadku opisu postaci obowiązuje zasada, że postacie główne muszą być opisywane szczegółowiej niż postacie poboczne. Ich identyfikacja następuje z reguły poprzez wymienienie imienia. Natomiast postacie poboczne przedstawiane są często poprzez ich zawód. Innym sposobem opisu postaci jest nazwanie ich cech zewnętrznych jak np. kolor włosów, ubiór czy fryzura.

Jeżeli chodzi o opis akcji, to opisuje się ją, uwzględniając następujące elementy:

- Proksemikę (zachowanie terytorialne i zachowanie dystansu), np. *Ehrlicher siada na stoliku... Ona wstaje z biurka i siada obok niego...*
- Kinetykę (ruchy ciała i wykonywane czynności), np. *Odwraca się do niej plecami... Ehrlicher podaje Kainowi pogniecioną kartkę...*
- Gesty, np. *Drugi mężczyzna trzyma dwa palce w górze.*
- Mimikę, np. *Jego mina staje się poważna.*

- Kierunek wzroku, np. *Patrzy w stronę dyrektora, który stoi obok nich... Ona spuszcza wzrok... On zatrzymuje wzrok na niej...* (przykłady za H. E. Jüngst 2009: 112).

Jeżeli chodzi o opisywanie miejsc, to zalecane jest ich zróżnicowane opisywanie w zależności od tego, na ile są one znane odbiorcy finalnemu. Możliwe sposoby ich opisu przytaczam w następnym rozdziale za A. Szarkowską. Do narracji w audiodeskrypcji stosuje się czas terażniejszy. Preferowane są krótkie zdania o prostej składni. Istnieje też duże zróżnicowanie, jeżeli chodzi o sposoby wykonywania audiodeskrypcji w poszczególnych krajach.

Należy w tym miejscu dodać, że audiodeskrypcja jest od niedawna zaliczana do zbioru badań translatoryki. Zauważyć należy, że audiodeskrypcja jest układem komunikacyjnym, w którym komunikacja następuje przy pomocy pośrednika językowego, bez którego udziału komunikacja byłaby tu niemożliwa. Taki układ komunikacyjny jest niczym innym jak układem translacyjnym. Zatem rozważania na temat audiodeskrypcji możemy prowadzić w oparciu o układ translacyjny.

Zwrócić trzeba uwagę również na to, że w tym układzie translacyjnym mamy do czynienia z wypowiedziami językowymi, ponieważ tekst docelowy (czy jak chcemy wyjaśnienia bądź opisu) jest wypowiedzią językową. W przypadku audiodeskrypcji takiego tłumacza nazywamy audiodeskryptorem, czyli „opisywaczem”, co już w samej nazwie sugeruje związek tego działania z opisywaniem. Dokonuje on opisu obrazu, który zawsze jest interpretacją, ponieważ każda osoba może widzieć w obrazie coś innego. Niemniej jest to pewnego rodzaju tłumacz, który oczywiście będzie miał inne właściwości niż tłumacz międzyjęzykowy.

Oczywiście, można w tym miejscu mieć szereg wątpliwości, czy rzeczywiście mamy tu do czynienia z translacją, czy raczej należy mówić o wyjaśnianiu czy opisie. Jednak jeżeli sięgniemy do przyjętego w niniejszej pracy rozumienia translacji jako zastępowania wyrażenia lub tekstu niezrozumiałego dla innej osoby przez wyrażenie lub tekst zrozumiały, to audiodeskrypcja w tym rozumieniu translacji jak najbardziej się mieści.

2.3.4.3. Układ audiodeskrypcji interlingwalnej

W układzie audiodeskrypcji interlingwalnej, w którym zachodzi audiodeskrypcja interlingwalna (do filmów obcojęzycznych), możemy wyróżnić następujące obiekty:

- (1) nadawca prymarny [autor filmu],
- (2) inicjator zadania translacyjnego (IZT) [osoba zlecająca tłumaczenie filmu daną metodą],
- (3) tekst wyjściowy [w celach translacyjnych teksty występujące w filmie spisywane są w postaci postprodukcyjnej listy dialogowej; powinna ona zawierać zapis wszystkich tekstów mówionych (audialnych – które słyszymy) i pisanych (wizualnych – które widzimy) występujących w danym filmie; lista dialogowa ma formę skryptu],

- (4) zespół audiodeskryptorski: audiodeskryptor i konsultant [tłumacz traktowany jako pośrednik językowy i niewidzący konsultant],
- (5) tekst audiodeskrypcji [lista dialogowa docelowa – tekst docelowy w formie skryptu],
- (6) translator interlingwalny [tłumacz traktowany jako pośrednik językowy],
- (7) tekst docelowy [lektorski tekst docelowy lub audio napisy],
- (8) lektor [osoba odczytująca w pauzach między poszczególnymi wypowiedziami tekst audiodeskrypcji przygotowany przez audiodeskryptora],
- (9) lektor [osoba odczytująca przygotowany przez translatora lektorski tekst docelowy lub audio napisy],
- (10) odbiorca finalny [widz z dysfunkcją wzroku].

Układ audiodeskrypcji interlingwalnej można przedstawić za pomocą następującego schematu. Na szarym tle występują wyrażenia niezrozumiałe, które w poniższym układzie translacyjnym zostają zastąpione wyrażeniami zrozumiałymi dla określonej w tym układzie translacyjnym grupy odbiorców finalnych:

nadawca primarny	wyrażenia audialne językowe – mówione teksty wyjściowe	inicjator zadania translacyjnego	translator interlingwalny	wyrażenia audialne językowe – mówione teksty docelowe	lektor mężczyzna	odbiorca finalny
	wyrażenia audialne niejęzykowe			wyrażenia audialne niejęzykowe – pozostają constans		
	wyrażenia wizualne językowe – pisane teksty wyjściowe		zespół audiodeskryptorski	wyrażenia audialne językowe – mówione teksty docelowe (tekst audiodeskrypcji)	lektor kobieta	
	wyrażenia wizualne niejęzykowe			wyrażenia audialne językowe – mówione teksty docelowe (tekst audiodeskrypcji)		

Audiodeskrypcja interlingwalna (czyli audiodeskrypcja do filmów obcojęzycznych) zachodząca w opisanym powyżej układzie audiodeskrypcji interlingwalnej, ze względu na niemożliwość odbioru przez odbiorcę docelowego wyrażen wizualnych, polega na zastąpieniu wszystkich wyrażen wizualnych (widzialnych) zarówno językowych (tekstów pisanych), jak i niejęzykowych (obrazów i scen) wyłącznie wyrażeniami językowymi audialnymi – tekstem mówionym. Dodatkowo muszą być przetłumaczone wszelkie teksty audialne, czyli mówione teksty wyjściowe wyrażone w języku obcym, stanowiące zasadniczą większość tekstów występujących w filmie.

(1) Teksty audiodeskrypcji interlingwalnej

W układzie audiodeskrypcji interlingwalnej, gdzie mamy do czynienia z filmem obcojęzycznym, występują dwa oddzielnie sporządzane teksty docelowe: (1) tekst audiodeskrypcji, zastępujący wyrażenia wizualne i (2) tekst docelowy, powstający w wyniku translacji interlingwalnej mówionego tekstu wyjściowego (w języku A) na mówiony tekst docelowy (w języku B).

W układzie audiodeskrypcji interlingwalnej tekst audiodeskrypcji rozumiany jest tak samo jak w układzie audiodeskrypcji intralingwalnej. Ze względu na konieczność synchronizacji (1) tekstu audiodeskrypcji i (2) tekstu docelowego, audiodeskrypcja

interlingwalna stanowi o wiele bardziej skomplikowany proces niż audiodeskrypcja intralingwalna.

W Polsce audiodeskrypcję do filmów zagranicznych wykonuje się od niedawna. Pomysłodawczynią audiodeskrypcji do filmów zagranicznych w Polsce jest A. Szarkowska. Zauważając w Polsce brak audiodeskrypcji do filmów zagranicznych, w roku 2010 podjęła ona badania, których celem było zbadanie możliwości wykonywania tego typu translacji.

Projekt wykazał, że audiodeskrypcja do filmów zagranicznych jest możliwa i potrzebna. Zaproponowane przez A. Szarkowską rozwiązania są aktualnie stosowane w Polsce do wykonywania audiodeskrypcji do filmów zagranicznych, dlatego chciałabym je w tym miejscu przybliżyć. Omówię je na podstawie opisu projektu *Audiodeskrypcja do filmów zagranicznych* zamieszczonego na stronie Laboratorium Przekładu Audiowizualnego¹⁰⁰, którym dr A. Szarkowska kieruje.

W pierwszej kolejności omówię zakres badań przeprowadzonych w odniesieniu do tekstu audiodeskrypcji. W tym celu zbadane zostały następujące zagadnienia: (1) audio wstęp, (2) rozwiązania ułatwiające przyporządkowywanie poszczególnych wypowiedzi do bohaterów, (3) opis miejsc, postaci i elementów nacechowanych kulturowo.

W stosunku do dotychczasowych opracowań audiodeskrypcji w Polsce, audiodeskrypcje wykonane w ramach projektu zawierały audio wstęp. Z opisu projektu dowiadujemy się, że:

Celem audio wstępu jest przedstawienie widzom tych wszystkich informacji, które pomagają w zrozumieniu filmu, a na które nie ma miejsca w trakcie jego oglądania. Wstęp może zawierać informacje o twórcach filmu, aktorach odgrywających główne role, opis bohaterów i warstwy wizualnej filmu, wyjaśnienie planów czasowych, jeśli konstrukcja filmu jest bardziej złożona itp. (A. Szarkowska 2013).

Przeprowadzone przez A. Szarkowską badania pokazały, że audio wstęp jest dobrym narzędziem ułatwiającym widzom zrozumienie filmu. Nie powinien jednak zawierać zbyt wielu informacji, które powinny być przedstawione w odpowiedniej kolejności. Wbrew obowiązującej do tej pory zasadzie dotyczącej niewłączania do audiodeskrypcji informacji o warstwie wizualnej filmu i o języku filmowym, uczestnicy badań pozytywnie ocenili tego rodzaju informacje zawarte we wstępie. Około trzy czwarte badanych chętnie wysłuchałyby podobnych wstępów do innych filmów z audiodeskrypcją (A. Szarkowska 2013).

Jeżeli chodzi o rozwiązanie ułatwiające przyporządkowywanie poszczególnych wypowiedzi do bohaterów przez odbiorców docelowych (zwłaszcza w scenach, gdzie występuje wielu bohaterów mówiących jednocześnie), A. Szarkowska zaproponowała włączenie imion bohaterów do skryptu audiodeskrypcji i odczytywanie ich tuż przed tym, jak zabierają oni głos. Takie rozwiązanie spodobało się respondentom badania. Nie chcą oni jednak, by odbywało się to zbyt często, ponieważ „wybija ich to z rytmu” i przypomina im, że oglądają film” (A. Szarkowska 2013).

¹⁰⁰ <http://avt.ils.uw.edu.pl/ad-foreign/>

Konieczność opisu miejsc, postaci i elementów nacechowanych kulturowo wynika z osadzenia filmów zagranicznych w obcej dla Polaków rzeczywistości. A. Szarkowska przebadła następujące strategie opisu elementów obcych:

- Bezpośrednie nazwanie obcego miejsca, np. *Tate Modern*;
- Eksplicytacja, czyli opatrzenie nazwy miejsca wyrażeniem, np. *galeria Tate Modern*;
- Opis bez podania nazwy, np. *Ogromny budynek z czerwonej cegły z wysokim kominem*;
- Opis z podaniem nazwy, np. *Ogromny budynek z czerwonej cegły z wysokim kominem: TateModern*.

Podsumowując omówione powyżej badanie, autorka formułuje wnioski:

Wybór odpowiedniej strategii zależy od rodzaju miejsca, z jakim mamy do czynienia – słynne budowle, np. Wieża Eiffla, zostaną nazwane bezpośrednio, podczas gdy te mniej rozpoznawalne będą potrzebować więcej opisu i wyjaśnienia (A. Szarkowska 2013).

Drugi tekst docelowy, który występuje w układzie audiodeskrypcji interlingwalnej to tekst docelowy, powstający w wyniku translacji interlingwalnej mówionego tekstu wyjściowego (w języku A) na mówiony tekst docelowy (w języku B). W odniesieniu do niego zostały zbadane następujące zagadnienia: (1) wybór metody tłumaczenia, (2) sposób synchronizacji tekstu audiodeskrypcji i tłumaczenia mówionego tekstu wyjściowego oraz (3) wybór lektora do audiodeskrypcji.

Jeżeli chodzi o metodę tłumaczenia, to badaczka rozważyła dwa sposoby jego wykonania: (1) tłumaczenie lektorskie i (2) odczytanie tłumaczenia napisowego po wprowadzeniu niezbędnych poprawek (tzw. *audio subtitles*). W świetle przeprowadzonych badań oraz uwzględniając, że widzowie w Polsce są przyzwyczajeni do tłumaczenia lektorskiego, a jego odbiór nie sprawia im zwykle większych trudności, formą rekomendowaną przez badaczkę zostało tłumaczenie lektorskie.

Jeżeli chodzi o synchronizację tekstu audiodeskrypcji i tekstu docelowego (docelowy tekst lektorski bądź audio napisy), to badaczka wyjaśnia, że można tak dopasować tekst audiodeskrypcji, że w optymalnej wersji, nie nachodzi on ani na dialogi oryginalne ani na docelowy tekst lektorski. Dodaje, że niedopuszczalne jest nakładanie się tekstu audiodeskrypcji na tłumaczenie dialogów w języku polskim (docelowy tekst lektorski bądź audio napisy), ale dopuszczalne jest zachodzenie skryptu audiodeskrypcji na dialogi oryginalne filmu, o ile nie da się tego uniknąć (A. Szarkowska 2013).

Ze względu na to, że docelowy tekst lektorski jest zwykle odczytywany przez lektora-mężczyznę, do odczytywania skryptu audiodeskrypcji w badaniach zastosowano głos kobiety. Celem tego rozwiązania było ułatwienie odbiorcom odróżnienia tekstu audiodeskrypcji od lektorskiego tekstu docelowego. Osoby badane bardzo pozytywnie odniosły się do tego rozwiązania, w związku z czym jest ono rekomendowane przez A. Szarkowską do tworzenia audiodeskrypcji do filmów zagranicznych.

Na podstawie wyników badań przeprowadzonych przez A. Szarkowską można wyciągnąć następujące wnioski dotyczące sposobu wykonywania audiodeskrypcji do filmów zagranicznych:

- (1) Zalecane jest, aby tekst audiodeskrypcji rozpoczynał się od audio wstępu.

- (2) Zalecane jest włączenie do tekstu audiodeskrypcji imion bohaterów i odczytywanie ich tuż przed tym, jak zabierają oni głos.
- (3) Tekst audiodeskrypcji powinien zawierać opis miejsc, postaci i elementów nacechowanych kulturowo.
- (4) Jako metoda tłumaczenia mówionego tekstu wyjściowego rekomendowane jest tłumaczenie lektorskie.
- (5) Tekst audiodeskrypcji nie powinien nachodzić na czytany przez lektora docelowy tekst lektorski.
- (6) Do odczytywania tekstu audiodeskrypcji zaleca się wykorzystanie lektorrek-kobiet.

2.4. Kryteria wyboru translacji audiowizualnej

Teoretycznie teksty filmowe można przetłumaczyć lektorsko, dubbingowo, napisowo dla słyszących, napisowo dla niesłyszących czy z audiodeskrypcją. Jednak w praktyce rzadko się zdarza, że teksty filmowe są tłumaczone tymi wszystkimi metodami. Ostateczną decyzję o metodzie translacji audiowizualnej podejmuje inicjator zadania translacyjnego, czyli zleceniodawca tłumaczenia.

Zazwyczaj zleceniodawca decyduje się na jedną metodę tłumaczenia, chyba że inne czynniki skłaniają go do zlecenia kilku. Wśród czynników, które determinują wybór metody przez zleceniodawcę, możemy wymienić: przepisy prawne, względy ekonomiczne, właściwości i preferencje odbiorców finalnych oraz okoliczności prezentacji filmu.

(1) Przepisy prawne

Inicjator zadania translacyjnego, czyli zleceniodawca translacji filmowej, musi w pierwszej kolejności uwzględnić przepisy prawne. Zleceniodawców telewizyjnych w Polsce obowiązuje w pierwszej kolejności Ustawa o radiofonii i telewizji. I tak np. od 1 lipca 2012 r. aktualna jest nowelizacja art. 18a ustawy o radiofonii i telewizji, która nakłada na nadawców telewizyjnych obowiązek dostarczania osobom z dysfunkcją wzroku oraz dysfunkcją słuchu usług ułatwiających odbiór programu. Począwszy od roku 2012 audycje z udogodnieniami stanowiąc mają 10 proc. kwartalnego czasu emisji programu.

W dniu 06.06.2013 na serwisie www.wirtualne.media.pl podano informację, że główne stacje porozumiały się w sprawie napisów dla niesłyszących i audiodeskrypcji. Najwięksi nadawcy telewizyjni, którzy mają swoje kanały w naziemnej telewizji cyfrowej, podpisali porozumienie dotyczące realizacji udogodnień dla osób niesłyszących i niewidzących w swoich programach. Porozumienie podpisane zostało 5 czerwca br. między Telewizją Polską, Telewizją Polsat, TVN, Telewizją Puls, Polskimi Mediami, ATM Grupą i Stawką. Zgodnie z porozumieniem w każdym kwartale stacje TVP1, TVP2, Polsat i TVN mają nadawać po 11 godzin programów z audiodeskrypcją (dodatkowa ścieżka dźwiękowa opisująca, co się dzieje na ekranie), natomiast w pozostałych stacjach z DVB-T limit ten wynosi 6 godzin na kwartał. Porozumienie obowiązywać będzie od 1 lipca br. Po roku od jego wdrożenia KRRiT na

podstawie analizy sytuacji oraz konsultacji z zainteresowanymi środowiskami i nadawcami dokona ponownej oceny systemu udogodnień.¹⁰¹

Przytoczony powyżej przykład pokazuje, jak zleceniodawcy translacji filmowej muszą uwzględnić stanowiące prawo. Kolejny aktualny przykład zmiany prawa, które w dużym stopniu wpłynie na wybór typu tłumaczenia w telewizji, omawiam w podrozdziale dotyczącym ujednoczenia tekstu docelowego lektorskiego z napisowym. Odnoszę się tam do przygotowanego w 2013 przez PSL projektu nowelizacji ustawy o radiofonii i telewizji, który ma zobowiązać nadawców telewizyjnych do zapewnienia widzom wyboru tłumaczenia audycji zagranicznych.

(2) Względy ekonomiczne

Zleceniodawcy translacji filmowej pracują na rzecz dystrybucji filmów, która jest częścią przemysłu filmowego. A przemysł filmowy z założenia ma przynosić zyski. Oczywiście więc jest, że zleceniodawcy muszą się kierować względami ekonomicznymi. Jako przykład można podać wybór przez nadawców telewizyjnych w Polsce translacji lektorskiej zamiast translacji dubbingowej, za czym przemawiają względy ekonomiczne. I. Mirecka w swoim artykule *Szeptanie zza ekranu* opublikowanym w tygodniku „Przegląd” tak argumentuje wybór translacji lektorskiej przez zleceniodawców: *Za stosowaniem tej metody przemawiają względy ekonomiczne, jest po prostu najtańsza* (I. Mirecka 2002). Ten pogląd podziela również wieloletni dyrektor Studia Opracowań Filmów w Warszawie – F. Czekierda:

„Szeptanka” przyjęła się powszechnie w byłych tzw. demokracjach ludowych jako szybki i tani środek adaptacji językowej (w granicach od dziesięciu do kilkunastu razy) [tańszy od dubbingu – dop. E. P.] (F. Czekierda 1996).

(3) Odbiorcy finalni

Zleceniodawcy muszą też wziąć pod uwagę właściwości odbiorców finalnych. Czasem nie czynią tego z własnej woli, a dopiero wtedy, gdy zostaną do tego zobowiązani przez prawo, które nakłada na nich uwzględnienie właściwości pewnych grup widzów, jak miało to miejsce w przypadku widzów z dysfunkcją wzroku czy słuchu.

Natomiast ze względu na bardzo dużą grupę widzów w przedziale wiekowym do 12 lat wszyscy nadawcy telewizyjni, jak również kinowi, uwzględniają właściwość tej grupy. Właściwość tę można opisać jako nieumiejętność (szybkiego) czytania. W związku z tym filmy dla widzów w tym przedziale wiekowym nie podlegają opracowaniu napisowemu, ponieważ zakłada się, że dzieci nie zdołałyby takiego tłumaczenia przeczytać. Filmy animowane oraz filmy aktorskie dla widzów poniżej 12 roku życia są w Polsce opracowywane dźwiękowo. Są więc tłumaczone lektorsko (opracowanie jednogłosowe) lub dubbingowo (opracowanie wielogłosowe).

Obecnie filmy dla tych odbiorców finalnych w Polsce niemal w 100 procentach podlegają translacji dubbingowej. Wyjątki stanowią (1) filmy dla dzieci z translacją lektorską (zazwyczaj opracowane w okresie wcześniejszym) oraz (2) filmy dla dzieci

¹⁰¹ <http://www.wirtualnemedial.pl/artykul/glowne-stacje-porozumialy-sie-ws-napisow-dla-nieslyszacych-i-audiodeskrypcji>, dostęp 11.06.2013.

prezentowane na festiwalach, gdzie ma miejsce translacja lektorska na żywo. Stosowanie dubbingu jako metody opracowania filmów dla najmłodszych widzów jest wyborem nadawcy, który kieruje się oglądalnością. Działa tu wyłącznie prawo rynku, nie regulują tego w Polsce żadne przepisy prawne¹⁰².

Duże znaczenie mają również preferencje odbiorców, które zleceniodawcy starają się uwzględnić. Należy pamiętać, że preferencje widzów wynikają z przyzwyczajeń. Na początku kształtowania się translacji filmowej w danym kraju, były podjęte decyzje, w jaki sposób będzie tam wykonywane tłumaczenie filmowe. Należy zaznaczyć, że część tych decyzji ma charakter polityczny. Jest tak np. w przypadku wyboru dubbingu w Niemczech po II wojnie światowej. Dubbing okazał się najlepszą metodą na cenzurowanie i zmienianie treści niepożądanych. Inne decyzje miały podłoże ekonomiczne. Np. w krajach o niewielkim zaludnieniu, jak np. Holandia, wykonuje się napisy, nawet w telewizji, z tego względu, że są one tańsze niż dubbing.

Widzowie, przez wiele lat emisji tłumaczonych w dany sposób filmów, zostali przyzwyczajeni do tego typu translacji filmowej. Są z nią zaznajomieni, wydaje im się ona oczywista i dlatego ją preferują. Nie lubią zmian.

[W Polsce – dop. E. P.] po załamaniu się dubbingu po stanie wojennym, spora część odbiorców przyzwyczała się do monotonnego głosu lektora i dubbing wprawia ich w niemałe zakłopotanie (F. Czekierda 1996).

Dlatego wiele ocen negatywnych nietypowego dla nas tłumaczenia filmowego, jak np. tłumaczenia dubbingowego w polskiej telewizji, podyktowanych jest przyzwyczajeniami, a nie innymi względami, jak np. oceną korzyści z innego typu translacji, itp. W ten sposób powstały przyzwyczajenia, które przekładają się na oczekiwania odbiorców. Nadawcy, chcąc te oczekiwania spełnić, emitują filmy z określonym typem translacji. Jak potwierdzają badania, Polacy w telewizji wolą słyszeć lektora niż czytać napisy. Dlatego nadawcy telewizyjni wychodzą tym oczekiwaniom naprzeciw, nadając filmy z translacją lektorską (więcej w A. Szarkowska 2009: 15).

Widzowie kinowi preferują napisy, dlatego spotkamy je w polskim kinie. Napisy preferowane są również przez widzów festiwalu filmowych. Obecnie festiwale w Polsce przedstawiają filmy tłumaczone niemal wyłącznie metodą napisów. Obok filmów fabularnych prezentowane są na nich również filmy dokumentalne. Wyjątek stanowią prezentowane na festiwalach filmy animowane, takie jak bajki, które tłumaczone są lektorsko.

Należy stwierdzić, że konkretne metody translacji filmowej występują konsekwentnie w odpowiednich mediach. Można więc powiedzieć, że każde medium ma swoją ulubioną metodę tłumaczenia filmów. Jest to związane z preferencjami grupy odbiorców finalnych, do których jest skierowany film prezentowany w telewizji, kinie czy też na DVD.

(4) Okoliczności prezentacji filmu

Zleceniodawca musi też uwzględnić warunki odbioru danego filmu. W telewizji w środkach komunikacji publicznej (autobusy, metro itp.) spotkamy filmy wyłącznie

¹⁰² Informacja uzyskana w ZAIKS w dniu 11.06.2013.

w opracowaniu napisowym. Informacje audialne nie docierałyby do odbiorcy ze względu na wysoki poziom szumów odbieranych zmysłem słuchu. Stąd nadawcy decydują się na ich przekazywanie kanałem wizualnym, czyli poprzez napisy. Z podobnym przypadkiem mamy do czynienia na przemysłowym rynku komercyjnym, takim jak telewizja w sklepach czy też na wszelkiego rodzaju targach specjalistycznych. Możemy tam na wielu stoiskach zobaczyć różnorodne filmy dotyczące prezentowanych produktów. Są to nawet nieraz kilkudziesięciominutowe, czyli o wiele dłuższe niż telewizyjne filmy reklamowe. Jednak filmy przemysłowe mogą być też tłumaczone lektorsko. Można tu wymienić różnego rodzaju filmy szkoleniowe coraz powszechniej stosowane w wielu branżach. Tak więc w zależności od okoliczności prezentacji danego filmu będziemy mieli do czynienia bądź z translacją lektorską, bądź napisową.

2.5. Podsumowanie

W rozdziale 3. podjęłam próbę przeprowadzenia charakterystyki translacji audiowizualnej stosowanej do filmu. W rozdziale tym spróbowałam zrekonstruować układy translacji audiowizualnych oraz określić wszystkie elementy poszczególnych układów. Następnie scharakteryzowałam obiekty specyficzne dla poszczególnych układów translacji audiowizualnej. Szczegółowo omówiłam ograniczenia determinujące postać tekstu docelowego w poszczególnych układach translacji audiowizualnej. Zaproponowałam również odpowiednie określenia, przy pomocy których prowadzone były rozważania translatoryczne w niniejszej pracy.

W wyniku przeprowadzonych badań zostały wyróżnione następujące układy translacji audiowizualnej: (1) układ translacji lektorskiej, (2) układ translacji dubbingowej, (3) układ translacji napisowej dla słyszących, (4) układ (inter- i intralingwalnej) translacji napisowej dla niesłyszących, (5) układ audiodeskrypcji intralingwalnej i (6) układ audiodeskrypcji interlingwalnej. W wymienionych układach translacji audiowizualnej zachodzi odpowiednio: translacja lektorska, translacja dubbingowa, translacja napisowa dla słyszących, (inter- i intralingwalna) translacja napisowa dla niesłyszących, audiodeskrypcja intralingwalna i audiodeskrypcja interlingwalna.

W układzie translacji lektorskiej występują następujące elementy: nadawca primarny, inicjator zadania translacyjnego, tekst wyjściowy, translator lektorski, lektorski tekst docelowy, adiustator, lektor, odbiorca finalny. Z kolei w układzie translacji dubbingowej możemy wyróżnić: nadawcę primarnego inicjatora zadania translacyjnego, tekst wyjściowy, dialogistę, dubbingowy tekst surowy, dubbingowy tekst docelowy, adjustatora, aktorów dubbingowych, reżysera dubbingowego, odbiorcę finalnego. Jeżeli chodzi o układ translacji napisowej dla słyszących to składają się na niego następujące elementy: nadawca primarny, tekst wyjściowy, inicjator zadania translacyjnego, translator napisowy, napisowy tekst docelowy (napisy filmowe), odbiorca finalny. W kolejnym z omawianych modeli, w układzie (inter- i intralingwalnej) translacji napisowej dla niesłyszących, mamy takie ogniwa jak: nadawca primarny, inicja-

tor zadania translacyjnego, tekst wyjściowy, (inter- lub intrajęzykowy) translator napisowy, napisowy tekst docelowy (napisy filmowe), odbiorca finalny. Natomiast w układzie audiodeskrypcji intralingwalnej mamy do czynienia z: nadawcą prymarnym, inicjatorem zadania translacyjnego, tekstem wyjściowym, zespołem audiodeskryptorskim, tekstem audiodeskrypcji, lektorem, odbiorcą finalnym. W układzie audiodeskrypcji interlingwalnej, dodatkowo do układu transkrypcji intralingwalnej, występują: lektorski tekst docelowy (lub audio napisy) oraz drugi lektor.

Przegląd przedstawionych układów translacji audiowizualnej pokazuje, że różnią się one występującymi w nich elementami. Odmienność układów translacji audiowizualnej pozwala na stwierdzenie, że nie można mówić o jednej translacji audiowizualnej, o wiele bardziej uzasadnione jest mówienie o translacjach audiowizualnych. Nazwa translacja audiowizualna jest uzasadniona tylko jako określenie nadrzędne w stosunku do poszczególnych translacji audiowizualnych, jak ma to miejsce w przypadku nazwy „translacja ustna” czy też „translacja pisemna”. Stwierdzenie, że nie można mówić o jednej translacji audiowizualnej, trzeba przenieść na wszystkie obiekty układów translacji audiowizualnej.

Pewne obiekty występują tylko w niektórych układach translacji audiowizualnej. Takim specyficznym obiektem, występującym tylko w układzie translacji lektorskiej jest lektor, a np. w układzie translacji dubbingowej są to aktorzy dubbingowi i reżyser dubbingowy. W translacji lektorskiej lektor spełnia zadanie jednego z nadawców pośrednich. Odczytuje on przygotowany przez tłumacza tekst docelowy i w ten sposób prezentuje go odbiorcy finalnemu. Tłumacz powinien rozumieć rolę lektora w lektorskim układzie translacyjnym, ponieważ od tego zależy sposób przygotowania lektorskiego tekstu docelowego. Podobną rolę, jaką w układzie translacji lektorskiej spełnia lektor, w układzie translacji dubbingowej odgrywają aktorzy dubbingowi oraz osoba kierująca nimi, czyli reżyser dubbingowy. Ich zadaniem także jest prezentacja tekstu docelowego. Również i w układzie translacji dubbingowej sposób prezentacji tekstu docelowego przez aktorów określa zasady formułowania dubbingowego tekstu docelowego. Z tego powodu tak ważne jest rozumienie roli tych obiektów w układach translacji audiowizualnej.

Ale nawet, jeżeli dane obiekty występują w kilku układach translacji audiowizualnej, to zawsze cechują się specyficznymi właściwościami, charakterystycznymi tylko dla konkretnego układu translacji audiowizualnej. Jeżeli np. weźmiemy pod uwagę tłumacza, to należy stwierdzić, że nie da się mówić ogólnie o tłumaczu audiowizualnym występującym w omówionych układach translacji audiowizualnej. Możemy tylko mówić o tłumaczu lektorskim, dialogiście, tłumaczu napisowym czy audiodeskrypcyjście. Oczywiście, istnieją tłumacze, którzy mogą spełniać rolę wszystkich tych translatorów, ponieważ mają kompetencje translatorskie umożliwiające im tworzenie tekstów docelowych we wszystkich układach translacji audiowizualnej. Jednak każda z tych kompetencji musi być zdobywana oddzielnie. Zazwyczaj tłumacze specjalizują się w kilku typach translacji audiowizualnej. Podkreślić należy również, że np. translacja dubbingowa wymaga od tłumaczy specyficznej umiejętności, jaką jest wyjątkowa kreatywność, której nie każdy potrafi się nauczyć.

Jeżeli chodzi o teksty docelowe w poszczególnych układach translacji audiowizualnej, to i w stosunku do nich trzeba powiedzieć, że nie da się mówić ogólnie o

docelowych tekstach audialnych i wizualnych występujących we wszystkich układach translacji audiowizualnej. Nie da się bowiem wyciągnąć ogólnych wniosków, które byłyby trafne dla wszystkich docelowych tekstów audialnych i wizualnych we wszystkich typach układów translacji audiowizualnej. Co więcej, moim zdaniem, gdyby nawet spróbować sformułować takie wnioski, to nie miałyby one zastosowania aplikatywnego. Wnioski aplikatywne należy formułować oddzielnie dla tekstów docelowych w każdym układzie translacji audiowizualnej.

Tłumacz podejmujący się przygotowania tekstu docelowego, musi wziąć pod uwagę rodzaj układu translacji audiowizualnej, w którym dany tekst docelowy występuje. Ten aspekt zajmuje centralne miejsce w niniejszej pracy, gdyż jednym z głównych celów rozprawy było omówienie formułowania tekstu docelowego w zależności od układu translacji audiowizualnej. W każdym układzie translacji audiowizualnej tekst podlega specyficznym, charakterystycznym tylko dla określonego układu translacji audiowizualnej ograniczeniom. Ograniczenia występujące w każdym z układów translacji audiowizualnej możemy przekształcić w reguły formułowania tekstu w tym układzie. Dlatego tekst docelowy w każdym z układów translacji audiowizualnej będzie charakteryzował się innymi właściwościami.

Dla translacji lektorskiej głównym ograniczeniem wpływającym na kształt tekstu docelowego jest postsynchronizacja lektorska. Oznacza ona sposób odczytywania przez lektora tekstu przygotowanego przez tłumacza. Postsynchronizacja lektorska charakteryzuje się między innymi odczytywaniem tekstu docelowego z opóźnieniem w stosunku do kwestii wypowiedzianych przez aktorów oraz dążeniem do nienakładania tekstu docelowego na kwestie aktorów. Te cechy postsynchronizacji powodują, że tłumacz musi przygotować tekst docelowy z odpowiednimi skrótami.

Dla translacji dubbingowej ograniczeniem determinującym tekst docelowy jest wymóg synchronizacji. Jest to bardzo restrykcyjny wymóg określający kształt tekstu docelowego na wielu poziomach. Wyróżniamy zasadniczo dwa rodzaje synchronizacji. Pierwszy z nich to synchronizacja ruchów ust, do której zaliczamy synchronizację jakościową, ilościową i synchronizację ruchów ust do tempa mówienia. Drugi rodzaj, to synchronizacja parajęzykowa, do której należy synchronizacja gestów, referencyjna oraz synchronizacja ekspresji. Konieczność przestrzegania wymogu synchronizacji w dubbingowym tekście docelowym jest zmienna i zależy od wielu czynników. W pierwszej kolejności uzależniona jest od typu dubbingowanego filmu. Np. w filmie aktorskim w dużym stopniu należy przestrzegać jakościowej synchronizacji ruchów ust, która w filmie animowanym odgrywa już znacznie mniejszą rolę. Ale nawet w filmie aktorskim stosowanie jakościowej synchronizacji ruchów ust kształtuje się różnie w zależności od tego, na ile widoczny jest aktor wypowiadający określoną kwestię.

Natomiast w translacji napisowej występuje szereg ograniczeń związanych z prezentacją tekstu jako napisu do czytania. Należą do nich: ograniczenia czasowe, względy estetyczne i względy graficzne. Ograniczenia czasowe związane są z tym, że widz musi zarówno zdążyć przeczytać każdy napis jak i obejrzeć obraz. Dla tłumacza oznacza to, że musi cały czas przestrzegać ilości znaków pisarskich, w których może

wyrazić tłumaczoną treść. Względy estetyczne oznaczają natomiast, że napis nie powinien przechodzić przez sklejkę. Z kolei względy graficzne obrazu filmowego wyznaczają np. miejsce jego wyświetlania, tak aby nie psuł on obrazu. Dlatego napis wyświetlany jest na dole, ponieważ zgodnie z zasadą graficzną, to, co jest ciężkie, nie może „wisieć” w górze, bo negatywnie wpływa na konstrukcję obrazu, czyli po prostu źle wygląda.

Z kolei w translacji napisowej dla niesłyszących i audiodeskrypcji ograniczeniem są dysfunkcje zmysłów odbiorców. Dla odbiorców docelowych z dysfunkcją słuchu, którzy nie mogą odbierać wyrażen audialnych, powstała inter- i intralingwalna translacja napisowa, polegająca na zastąpieniu wszystkich wyrażen audialnych zarówno językowych, jak i niejęzykowych wyłącznie wyrażeniami językowymi wizualnymi (tekstami pisanymi). Z kolei dla odbiorców docelowych z dysfunkcją wzroku, którzy nie mogą odbierać wyrażen wizualnych, opracowano specjalną formę translacji - audiodeskrypcję, która polega na zastąpieniu wszystkich wyrażen wizualnych zarówno językowych, jak i niejęzykowych wyłącznie wyrażeniami językowymi audialnymi (tekstem mówionym). W audiodeskrypcji interlingwalnej dodatkowo muszą być przetłumaczone wszelkie teksty audialne, czyli mówione teksty wyjściowe wyrażone w języku obcym, stanowiące zasadniczą większość tekstów występujących w filmie.

W kontekście ograniczeń niektórzy badacze mówią o „adaptacji tekstu”. I tak B. Z. Kielar pisze, że *konieczność zsynchronizowania dźwięku z obrazem w filmie polega za sobą – z natury rzeczy – konieczność dokonania daleko idących adaptacji tekstu* (Z. B. Kielar 2003: 61). Powyższe stwierdzenie trzeba uzupełnić o uwagę, że wspomniane przez Z. B. Kielar adaptacje tekstu docelowego w filmie różnią się od siebie w zależności od metody translacji audiowizualnej. Innymi słowy, sposób adaptacji zdeterminowany jest ograniczeniami występującymi w danym układzie translacji audiowizualnej.

Specyficzny sposób adaptacji tekstu w danym układzie translacji audiowizualnej wymuszony ograniczeniami wynikającymi z wymogu zsynchronizowania tekstu z filmem można określać ekwiwalencją na poziomie synchronizacji. Określenia ekwiwalencja na poziomie synchronizacji po raz pierwszy używa T. Herbst (1994: 232). Stosuje on je w odniesieniu do translacji dubbingowej. Według T. Herbst ekwiwalencja na poziomie synchronizacji odnosi się do wszystkich zjawisk, które wynikają z tego, że w przypadku dubbingu ze względu na kolejność sekwencji filmowych mamy do czynienia z ramami, których nie możemy zmienić i które wymuszają czasową zgodność tekstu wyjściowego i docelowego.

Zauważyć trzeba, że wspomniane przez T. Herbst ramy, których nie możemy zmienić, czyli następujące po sobie wyrażenia wizualne w filmie (obrazy), dotyczą każdego układu translacji audiowizualnej. Czasowa zgodność, o której mówi T. Herbst, wymagana jest w każdym układzie translacji audiowizualnej, niemniej jej wymóg w każdym z układów jest odmienny. Uprawnione zatem jest, aby myśl T. Herbst rozwinąć i przenieść do rozważań nad wszystkimi typami translacji audiowizualnych. W ten sposób, w odniesieniu do translacji audiowizualnych, możemy mówić o nowej kategorii ekwiwalencji, a mianowicie o ekwiwalencji na poziomie synchronizacji. Wydaje się, że we wszystkich układach translacji audiowizualnych między tekstem

wyjściowym a tekstem docelowym, obok innych typów ekwiwalencji, musi zachodzić specyficzna dla danego układu translacji audiowizualnej ekwiwalencja na poziomie synchronizacji.

W aspekcie poruszanej powyżej adaptacji tekstów trzeba poruszyć jeszcze zagadnienie konieczności skracania tekstu docelowego w stosunku do tekstu wyjściowego. We wszystkich układach translacji audiowizualnej, w których ma to miejsce (wszystkich z wyjątkiem układu translacji dubbingowej) szczególne zastosowanie ma teoria relewancji. Teoria relewancji pomaga w stworzeniu takiego tekstu docelowego, który nie będzie wymagał wiele uwagi, a będzie widzom wystarczająco objaśniał film. Konieczność skrótowości i kondensacji treści w tekście docelowym wymaga rezygnacji z pewnych treści zawartych w tekście wyjściowym. Teoria relewancji pozwala na oszacowanie, które informacje są bardziej istotne dla zrozumienia utworu, a które mniej. Tym samym teoria relewancji pozwala podjąć decyzje, które treści w tekście docelowym mogą być pominięte z mniejszą szkodą dla zrozumienia utworu. Wykorzystuje się tu pomijanie elementów redundantnych. Ze względu na to, że w filmie sens tworzą nie tylko występujące w nim teksty, ale przede wszystkim obrazy, to podejmując decyzję o rezygnacji z pewnych treści, należy oszacować, które teksty są redundantne z obrazami i zrezygnować z tłumaczenia właśnie tych tekstów.

Prowadząc rozważania w ramach niniejszej pracy, dążyłam do uwzględnienia roli ludzi, którzy są uczestnikami poszczególnych układów translacji audiowizualnej: nadawców inicjalnych, inicjatorów zadania translacyjnego, tłumaczy, lektorów, adiustatorów, reżyserów dubbingowych, adiustatorów, konsultantów. Podkreślenia w tym kontekście wymaga rola inicjatora zadania translacyjnego, czyli zleceniodawcy, którego arbitralne decyzje zależą od wielu czynników. Decydującą rolę w procesie tłumaczeń audiowizualnych przypisać należy też odbiorcom finalnym. Z tego względu, analizując translację audiowizualną pod uwagę wzięłam również odbiorców finalnych z dysfunkcjami zmysłów. Omawiając decyzje translacyjne, starałam się podkreślić, że każde konkretne tłumaczenie stworzył konkretny człowiek, choć o jego ostatecznym kształcie w przypadku tłumaczeń audiowizualnych decyduje zespół ludzi. Chciałam w ten sposób odejść od rozważań translacyjnych, które opierają się wyłącznie na wyciąganiu wniosków wyłącznie w wyniku porównania tekstu wyjściowego z tekstem docelowym. Zawsze uwzględniałam kto, dla kogo, na czyje zlecenie i za czym przyzwoleniem dokonał takiego a nie innego tłumaczenia. Chciałabym zaryzykować stwierdzenie, że właściwie większość decyzji translacyjnych zależy od tłumacza podejmującego się zadania translacyjnego oraz innych osób mających wpływ na tekst docelowy, a nie od charakteru tłumaczonego tekstu. Okazuje się bowiem, że określony tekst wyjściowy można przetłumaczyć na wiele sposobów, w zależności od decyzji ludzkich.

3. Uwagi końcowe

Celem niniejszej pracy było przeprowadzenie charakterystyki translacji audiowizualnej stosowanej w Polsce w odniesieniu do filmu. Uważam, że charakterystyka taka została dokonana zgodnie z założonymi w niniejszej pracy celami. Nie oznacza to jednak, że poruszane zagadnienia udało mi się zbadać wyczerpująco. Oczywiście jest również, że niektóre zagadnienia związane z translacją filmową zostały omówione tylko częściowo lub jedynie wspomniane. Inne zaś nie znalazły w pracy omówienia w ogóle.

Jednym z takich zagadnień, w moim przekonaniu bardzo istotnym z punktu widzenia translacji audiowizualnej, jest aspekt ekwiwalencji funkcjonalnej, określanej również ekwiwalentną funkcją tekstu przekładu i tekstu źródłowego (B. Z. Kielar 2003: 93). Zagadnienie ekwiwalencji funkcjonalnej omówiłam częściowo w odniesieniu do translacji dubbingowej. Niemniej dotyczy ona każdej metody translacji audiowizualnej. Trzeba bowiem pamiętać, że o decyzjach translacyjnych w stosunku do tekstów filmowych w pierwszej kolejności nie decyduje rodzaj układu translacji audiowizualnej, w którym występuje dany tekst, lecz funkcja komunikacyjna tekstu. Dzieje się tak dlatego, że jednym z najważniejszych aspektów istotnych dla tłumaczenia jest utrzymanie tej samej hierarchii funkcji językowych w tekście tłumaczenia i oryginału. Nawiązując do trzech podstawowych funkcji języka według K. Bühlera, tj. przedstawiania, wyrażania i apelu, K. Reiß (1976, 198) wyróżniła trzy grupy tekstów: przedstawieniowe, ekspresywne i apelatywne. Wszystkie te trzy kategorie tekstów występują w układach translacji audiowizualnej.

W tekstach przedstawieniowych dominuje funkcja przedstawieniowa. Nadawca tworzy je, aby przekazać wiedzę o jakimś przedmiocie, wiadomości, opinii, poglądy, czyli aby poinformować. Mogą one informować, donosić o czymś, ustanawiać coś. Przy ich tłumaczeniu chodzi przede wszystkim o pełne przedstawienie spraw omówionych w tekście. Funkcja przedstawieniowa przeważa w niektórych typach filmu dokumentalnego, jak np. w dokumentalnych filmach przyrodniczych, których zadaniem jest informować o czymś. Natomiast teksty ekspresywne, w których dominuje funkcja ekspresywna, podkreślają sposób wyrażania. Służą one wyrażeniu myśli, odczuć i pragnień w utworze o walorach artystycznych, aby wywołać efekt estetyczny u odbiorcy. Przy tłumaczeniu tekstu ekspresywnego chodzi o nadanie tekstowi tłumaczenia analogicznie artystyczno-estetycznego kształtu. Szczególnie nacechowane ekspresywnie są filmy fikcjonalne, takie jak filmy fabularne i komediowe filmy animowane, których funkcją jest rozrywka. Zatem tę funkcję tłumacz powinien zachować w swoim tekście docelowym. Z kolei teksty „apelatywne” ukierunkowane na funkcję apelu mają oddziaływać na poglądy (np. dokumentalne filmy historyczne), wpływać na zachowanie odbiorcy (np. filmy propagandowe) wywoływać określoną reakcję albo działanie (np. filmy reklamowe). Przy tłumaczeniu tego typu tekstów za inwariant uważa się wywołanie takich samych impulsów zachowania u odbiorców finalnych.

Z pewnością dalszych badań wymaga również historia poszczególnych typów translacji filmowej. Niniejsza rozprawa prezentuje wyniki badań nad historią translacji dubbingowej i lektorskiej w Polsce. W ich prowadzeniu sprawdziła się przyjęta przeze mnie metoda analizy artykułów z prasy filmowej. Jest ona bardzo pracochłonna, natomiast przynosi oczekiwane efekty. Takie same badania należałoby przeprowadzić dla pozostałych typów translacji filmowej. Jednak ilość materiału badawczego, który należałoby przeanalizować, badając historię wszystkich typów translacji filmowej, skłonił mnie do ograniczenia się w ramach niniejszej rozprawy do historii translacji dubbingowej i lektorskiej. Uznałam bowiem, że przeprowadzenie prac badawczych prowadzących do szczegółowego zbadania historii każdego typu translacji jest zadaniem wartym następnej pracy naukowej.

W odniesieniu do translacji napisowej dla słyszących, wykonania wymagają badania okulograficzne, które mogłyby wyjaśnić kwestie sporne omówione przeze mnie w rozdziale 3.3.3. W niniejszej pracy przedstawiam jedynie ogólny plan takich badań. Podczas sporządzania planu badań okulograficznych nad translacją napisową stwierdziłam, że ilość parametrów, które należy zbadać, jest bardzo duża. Dodatkowo, aby badania te były miarodajne, należy każdy parametr zbadać w zależności od co najmniej trzech zmiennych. Jeżeli do tego uwzględnimy, że badania należałoby przeprowadzić na przedstawicielach różnych grupach społecznych, to uzyskamy łącznie bardzo duży zakres prac badawczych. Ze względu na objętość takich badań, uznałam ich zrealizowanie za wykraczające poza ramy niniejszej rozprawy. Ich zrealizowanie i omówienie również mogłoby stanowić podstawę obszernej, kolejnej pracy naukowej.

Wymieniłam tylko niektóre zagadnienia, jakie w moim przekonaniu wymagają dalszych badań i podjęcia rozważań naukowych nad nimi w następnych pracach naukowych. W moim przekonaniu uwagi te wskazują jednocześnie możliwe kierunki rozwoju badań nad translacją audiowizualną.

4. Bibliografia

4.1. Publikacje drukowane

- Adamowicz-Grzyb, G. (2010A), *Kurs przekładu Audiowizualnego*. Fortima. Warszawa.
- Adamowicz-Grzyb, G. (2010b), *Jak redagować napisy do filmów. ABC tłumacza filmowego*. Fortima. Warszawa.
- Adamowicz-Grzyb, G. (2010c), *Przekład dzieł audiowizualnych. Opracowanie wersji polskiej i wersji zagranicznych dzieł audiowizualnych. Materiały pomocnicze dla uczestników Kursu przekładu audiowizualnego*. Fortima. Warszawa.
- Adamowicz-Grzyb, G. (2011), *Informacje z korespondencji*.
- Adamzik, K. (2004), *Textlinguistik. Eine einführende Darstellung*. Tübingen, Niemeyer.
- Banacci, S. (2013), *Relacja ustna*.
- Bartosiak, A., Klinke, Ł. (2007), *Bartosz Wirzbięta. Za karę wychłoscze Cię marchwią*. Playboy 7(2007), 110–113.
- Belczyk, A. (2007), *Tłumaczenie filmów*. Wilkowice.
- Belczyk, A. (2009), *O tłumaczeniu filmów*. (w:) *Komunikacja Specjalistyczna* 1(2009), KJS UW, Warszawa, 101–107.
- Bense, G. (1993), *Die geliehene Stimme oder Warum Liz Taylor so gut deutsch spricht*. Produktion: SR 1992. Sendung: SDR 16.5.1993.
- Biela-Wołośńiej, A. (2009), *Nagrywane tłumaczenie a vista*. (w:) Hejwowski, K., Szczęsny, A., Topczewska, U. (red.) *50 lat polskiej translatoryki. Imago Mundi 2007*. Warszawa, 581–590.
- Blum, K. (2010), *Die Fabrik des Universums: Übersetzungsfehler bei der deutschen Synchronisation amerikanischer TV-Serien am Beispiel der Simpsons*. Akademische Verlagsgemeinschaft, München.
- Bogucki, Ł. (2010), *Perspectives on Audiovisual Translation*. Frankfurt am Main, Berlin, Bern.
- Bräutigam, T. (2001), *Lexikon der Film- und Fernsehynchronisation*. Lexikon Imprint Verlag, Berlin.
- Brun, L. (1931), *Recenzja „Artystów”*. Kino nr 21, 24.05.1931. Warszawa, 19.
- Brunow, J. (1994), *Sprechende Bilder und sichtbare Worte oder Die schwarze Leinwand*. (w:) Ernst, G. (red.) *Sprache im Film*. Wien, 9–22.
- Butkiewicz, U. (2011), *SDH In Theatre*. Referat na konferencji Points of View, UJ, Kraków.
- Chmiel, A., Mazur, I. (2008), *Percepcja filmu a ogólnoeuropejskie standardy audiodeskrypcji – polski wkład w projekt „Pear Tree”*. (w) M. Woźniak (red.) *Przekładaniec* 1(2008), Wydawnictwo UJ, Kraków, 138–158.
- Chmiel, A., Mazur, I. (2011), *Odzwierciedlenie percepcji osób widzących w opisie dla osób niewidomych. Badania okulograficzne nad audiodeskrypcją*. (w:) *Linguistyka Stosowana/ Applied Linguistics/ Angewandte Linguistik* 4(2011), 163–180.

- Christensen, B. (1994), *Dialogue can kill a film*. (w:) Ernst, G. (red.) *Sprache im Film*. Wien, 117–120.
- Chudziński, E. (2009), *Słownik wiedzy o mediach*. ParkEdukacja, Warszawa, Bielsko Biała.
- Czubkowska, S. (2008), *Z polskiej telewizji znikną lektorzy?* Dziennik 28.07.2008.
- Damm, K., Kaczorowski, B. (2000), *Kino. Leksykon*. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Delabastita, D. (1989), *Translation and Mass Communication: Film and TV Translation as Evidence of Cultural Dynamics*. (w:) Babel 35(4), 192–218.
- Diaz Cintaz J., Remael A. (2007), *Audiovisual Translation: Subtitling*. St. Jerome Publishing, Manchester, Kinderhook, New York.
- Döring, S. (2006), *Kulturspezifika im Film: Probleme ihrer Translation*. Berlin.
- Ernst, G. (1994), *Sprache im Film*. Wien.
- Fodor, I. (1976), *Film Dubbing. Phonetic, Semiotic, Esthetic and Psychological Aspects*. Helmut Buske Verlag, Hamburg.
- Fong, Gilbert C. F., Kenth K. L. Au (2009), *Dubbing and Subtitling in a World Context*. Hong Kong.
- Frerking, D.-L. (2010), *Filmsynchronisation als Instrument politischer Beeinflussung*. GRIN Verlag, München.
- Gajek, E. (2008), *Edukacyjne znaczenie napisów w tekście audiowizualnym*. (w:) Woźniak, M. (red.) *Przekładaniec 1(2008)*, Wydawnictwo UJ, Kraków, 106–114.
- Gambier, Y. (1993), *Audio-visual Communication: Typological Detour*. (w:) Dolle-
rup, C., Lindegaard, A. (red.) *Teaching Translation and Interpretation 2: Insights, Aims, Visions*. John Benjamin, Amsterdam, Philadelphia, 275–283.
- Gambier, Y. (1996), *Parole Mixte ou Parole Triste*. (w:) Picken, J. C. (red.) *Multilingual Transfer in the Audiovisual Media. Consequences of the mixing of Oral and Written Codes and Non-linguistic Challengers of the Transfer*. Amsterdam, t. 2, 272–278.
- Gambier, Y. (2003), *Screen Transadaptation: Perception and Reception*. (w:) *The Translator 9(2)*, 171–189.
- Gambier, Y. (2004), *La traction audiovisuelle: un genre en expansion*. (w:) *Meta 49/1*, 1–11.
- Garcarz, M. (2005), *Polskie tłumaczenie filmowe*. Wrocław.
- Garcarz, M. (2007), *Przekład slangu w filmie. Telewizyjne przekłady filmów amerykańskich na język polski*. Kraków.
- Garcarz, M. (2009), *Pół wieku polskiej telewizji i przekładu telewizyjnego: o „szep-
tance” wczoraj, dziś i jutro*. (w:) Hejrowski, K., Szczęsny, A., Topczewska, U. (red.) *50 lat polskiej translatoryki. Imago Mundi 2007*. Warszawa, 571–579.
- Garcarz, M., Majewski, P. A. (2006), *Tłumaczenie telewizyjne w Polsce: Teoria prze-
kuta w praktykę*. (w:) Zieliński, L., Pławski, M. (red.) *Rocznik Przekładoznawczy, 2(2006)*, Wydawnictwo UMK, 97–108.
- Garcarz, M., Widawski, M. (2008), *Przełamując bariery przekładu audiowizualnego: o tłumaczu telewizyjnym jako twórcy i tworzywie*. (w:) Woźniak, M. (red.) *Prze-
kładaniec 1(2008)*, Wydawnictwo UJ, Kraków, 40–49.

- Garncarz, J. (1992), *Filmfassungen. Eine Theorie signifikanter Filmvariation*. Peter Lang, Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris.
- Gillon, R. (1994), *Dubbing into a foreign language*. (w:) Ernst, G. (red.) *Sprache im Film*. Wien, 121–126.
- Godar, J.-L. (1983), *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos*. München, Wien.
- Godzic, W. (1982), *Komunikowanie filmowe a retoryka*. (w:) Helman, A., Godzic, W. (red.) *Film: tekst i kontekst*. Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego (484), Katowice, 61–76.
- Gottlieb, H. (1993), *Subtitling: People Translating People*, (w:) Dollerup, C., Lindegaard A. (red.) *Teaching Translation and Interpretation 2: Insights, Aims, Visions*. John Benjamin, Amsterdam, Philadelphia, 261–274.
- Gottlieb, H. (2002), *Untertitel. Das Visualisieren filmischen Dialogs*. (w:) Friedrich, H.-E., *Schrift und Bild im Film*. Bielefeld, 185–214.
- Götz, D., Herbst, T. (1987), *Der frühe Vogel fängt den Wurm: Erste Überlegungen zu einer Theorie der Synchronisation*. (w:) *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 12(1987), nr. 1, 13–26
- Grucza, F. (1981), *Zagadnienia translatoryki*. (w:) Grucza, F. (red.) *Glottodydaktyka a translatoryka*. WUW, Warszawa, 9–29.
- Grucza, F. (1983), *Zagadnienia metalingwistyki. Lingwistyka – jej przedmiot, lingwistyka stosowana*. Warszawa.
- Grucza, F. (1985), *Lingwistyka, lingwistyka stosowana, glottodydaktyka, translatoryka*. (w:) Grucza, F. (red.) *Lingwistyka, glottodydaktyka, translatoryka*. WUW, Warszawa, 19–44.
- Grucza, F. (1986), *Thumaczenie, teoria tłumaczeń, translatoryka*. (w:) Grucza, F. (red.) *Problemy translatoryki i dydaktyki translatorycznej*. WUW, Warszawa, 9–27.
- Grucza, F. (1992), *O komunikacji międzyludzkiej – jej podstawach, środkach, rodzajach, płaszczyznach, składnikach i zewnętrznych uwarunkowaniach*. (w:) Woźniakowski, W. (red.) *Modele komunikacji międzyludzkiej*. Warszawa, 9–30.
- Grucza, F. (1996), *Wyodrębnienie się, stan aktualny i perspektywy świata translacji oraz translatoryki*. (w:) Snopek, J. (red.) *Tłumaczenie. Rzemiosło i sztuka*. Węgierski Instytut Kultury, Warszawa, 10–45.
- Grucza, S. (2004), *Od lingwistyki tekstu do lingwistyki tekstu specjalistycznego*. Warszawa.
- Grucza, S. (2008), *Lingwistyka języków specjalistycznych*. Warszawa.
- Grucza, S. (2010), *Główne tezy antropocentrycznej teorii języków*. (w:) *Lingwistyka Stosowana/ Applied Linguistics /Angewandte Linguistik* 2(2010), 41–68.
- Grucza, S. (2011), *Lingwistyka antropocentryczna a badania okولوجraficzne*. (w:) *Lingwistyka Stosowana/ Applied Linguistics /Angewandte Linguistik* 4(2011), 149–162
- Gumal, E. (2005), *O grze słów w przekładach list dialogowych Latającego Cyrku Monty Pytona*. (w:) Fast, P. (red.) *Kultura popularna a przekład*. Katowice, 65–79.
- Gutt, E.-A. (2000), *Translation and Relevance*. St. Jerome Publishing, Manchester.

- Gwóźdź, A. (1982), *O niespójności filmowego dyskursu* (w:) Helman, A., Godzic, W. (red.) *Film: tekst i kontekst*. Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego (484), Katowice, 104–129.
- Hejrowski, K., Szczęsny, A., Topczewska, W. (2007), *50 lat polskiej translatoryki. Imago Mundi 2007*. Warszawa.
- Helman, A. (1977), *O podstawach wzajemnego oddziaływania subkodów dźwiękowych w dziele filmowym*. (w:) *Studia Semiotyczne*, t. 7, Wrocław, 106–116.
- Helman, A. (1982), *Filmoznawstwo wobec antropologii kultury*. (w:) Helman, A., Godzic W. (red.) *Film: tekst i kontekst*. Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego (484), Katowice, 19–35.
- Helman, A., Godzic, W. (1982) *Film: tekst i kontekst*. Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego (484). Katowice.
- Helman, A., Pitrus, A. (2008), *Podstawy wiedzy o filmie*. Gdańskie Wydawnictwo Oświatowe, Gdańsk.
- Hendrykowski, M. (1982), *O różnojęzyczności i roli tłumaczenia w filmie*. (w:) Helman, A., Godzic, W. (red.) *Film: tekst i kontekst*. Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego (484), Katowice, 154–170.
- Hendrykowski, M. (1982), *Słowo w filmie*. PWN, Warszawa.
- HENDRYKOWSKI, M. (1984), *Z problemów przekładu filmowego*. (w:) Balcerzan, E., *Wielojęzyczność literatury a problemy przekładu artystycznego*. Wrocław, 243–255.
- Hendrykowski, M. (1994), *Słownik terminów filmowych*. Ars Nova, Poznań.
- Hendrykowski, M. (1994), *Z czym do świata? Dokument, animacje, filmy dla dzieci*. (w:) *Kino* nr 07/08(1994), 36–38.
- Hendrykowski, M. (1995), *100 lat kina. 1908*. (w:) *Kino* nr 2(1995), 23–25.
- Hendrykowski, M. (1996), *Początki kinematografii*. (w:) *Film* nr 1(1996), 112.
- Hendrykowski, M. (2001), *Leksykon gatunków filmowych*. Montevideo, Poznań.
- Hendrykowski, M. (2003), *Dźwięk na ekranie. Przełom dźwiękowy w filmie*. (w:) *Kwartalnik Filmowy* nr 44(2003), 18–30.
- Hendrykowski, M. (2006), *Farmazon. Studium genologii polskiego kina popularnego*. (w:) *Kwartalnik Filmowy* nr 56(2006), 74–92.
- Hendrykowski, M. (2012), *Scenariusz filmowy i jego odmiany. Studium przedmiotu*. (w:) *Images* 3(2012), 133–150.
- Herbst, T. (1994), *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien*. Tübingen.
- Herbst, T. (2003), *Müssen frühe Vögel Würmer fangen*. (w:) *Schnitt* 29, 24–27.
- Hesse-Quack, O. (1969), *Der Übertragungsprozess bei der Synchronisation von Filmen*. Ernst Reinhardt, Köln.
- Hickethier, K. (2007), *Film und Fernsehanalyse*. Verlag J. B. Metzler, Stuttgart, Weimar.
- Hochkeppel, W. (1990), *Warum ist John Wayne Lino Ventura?* (w:) *Süddeutsche Zeitung* 82, 7/8.4.1990, 11.

- Hryniuk, K. (2011), *Okulograficzne wsparcie badań nad procesem czytania*. (w:) *Linguistyka Stosowana/ Applied Linguistics/ Angewandte Linguistik* 4(2011), 191–198.
- J. Z. (tylko inicjały) *Dubbing? Tak, ale dobry*. Film nr 49(210). 7.12.1952.
- Jacobsen, W., Kaes A.; Prinzler H. (2004), *Geschichte des deutschen Films*. Verlag J. B. Metzler, Stuttgart, Weimar.
- Jakubowska, M. (2005) *Próba analizy tekstu filmu „Spaleni słońcem” Nikity Michalkowa*. (w:) Jakubowska, M. (red.) *Między słowem a obrazem*. Rabid, Kraków, 337–354.
- Jakubowska, M.; Kłys, T.; Stolarska, B. (2005), *Między słowem a obrazem*. Rabid, Kraków.
- Janikowska, J. (2012), *Bartosz Wierzbęta – Tłumacz świadomy?* (w:) Fast, P. (red.) *Wielcy tłumacze*. Katowice, 279–302.
- Janikowski, P. (2005), *Dobry polski Szrek*. (w:) Fast, P. (red.) *Kultura popularna a przekład*. Katowice, 39–48.
- Jüngst, H. E. (2010), *Audiovisuelles Übersetzen*. Narr Verlag. Tübingen.
- Jüngst, H. E. (2010), *Information Comics: Knowledge Transfer in a Popular Format* (Leipziger Studien zur Angewandten Linguistik und Translatologie). Peter Lang, Frankfurt am Main.
- Jüngst, H. E. (2011), *Filmdolmetschen. Der Filmdolmetscher und seine Rollen*. (w:) Van Vaerenbergh, L., Schubert, K. (red.) *Zeitschrift für Translationswissenschaft und Fachkommunikation TRANS-KOM* 4[2]2011, 176–190.
- Kalisz, R. (2009), *Tłumaczenie tytułów – praktyka i nadużycia*. (w:) Hejwowski, K., Szczęsny, A., Topczewska, U. (red.) *50 lat polskiej translatoryki. Imago Mundi 2007*. Warszawa, 531–537.
- KARCZEWSKA, D. (2009), *Voice over – na pograniczu oralności i piśmienności*. (w:) Hejwowski, K., Szczęsny, A., Topczewska, U. (red.) *50 lat polskiej translatoryki. Imago Mundi 2007*, Warszawa, 549–569.
- Kasten, J. (1994), *Vom visuellen zum akustischen Sprechen*. (w:) Ernst, G. (red.) *Sprache im Film*. Wien, 23–40.
- Kielar, B. Z. (2002), *Języki specjalistyczne a translatoryka*, (w:) Lewandowski, J. (red.) *Problemy techno lingwistyki*. *Języki specjalistyczne* 2(2002), Warszawa, 35–45.
- Kielar, Z. B. (1988), *Tłumaczenie i koncepcje translatoryczne*. Wrocław.
- Kielar, Z. B. (2004), *Zarys translatoryki*. Warszawa.
- Klimas-Przybysz, K. (2010), *Kurs Fortima „ABC dubbingu”*. 16.10.2010.
- Knilli, F.; Reiss E. (1971), *ABC für Zuschauer. Einführung in die Film- und Fernseh-analyse*. Gießen.
- Kohlmayer, R. (2004), *Einfühlungsvermögen – Von den menschlichen Grundlagen des Literaturübersetzens*. (w:) Kohlmayer, R., Pöckl, W. (red.) *Literarisches und mediales Übersetzen. Aufsätze zu Theorie und Praxis einer gelehrten Kunst*. Peter Lang, Frankfurt am Main, 11–30.

- Kornacki, K. (2012), *Określenie „Polska szkoła dubbingu” nie wzięło się znikąd. Wywiad ze Zbigniewem Dolnym*. Kwartalnik Artystyczny Bliza 4(13)2012, Gdynia, 138–149.
- Korycińska-Wegner, M. (2011), *Übersetzer der bewegten Bilder. Audiovisuelle Übersetzung – ein neuer Ansatz*. Peter Lang, Frankfurt am Main, Berlin, Bern.
- Kracauer, S. (1973), *Theorie des Films*. Frankfurt am Main.
- Kraimaier, K. (1992), *Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns*. München, Wien.
- Kruszelnicka, M. (2010), *Instrukcja tworzenia napisów do filmu*. Materiały dla tłumaczy filmów na festiwal Watch Docs. Warszawa.
- Krzyżaniak, W. (2008), *Głosy z ekranu*. Gazeta Telewizyjna. Dodatek Gazety Wyborczej, 11–17.01., 6.
- Książek-Konicka, H. (1982), *Uwagi do teorii tekstu filmowego* (w:) Helman, A., Godzic, W. (red.) *Film: tekst i kontekst*. Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego Katowice (484), 93–103.
- Kuipers, E.-J. (2010), *Lokalizacja gier komputerowych – czyżby dzieciennie poste? Nowe perspektywy w szkoleniu tłumaczy pisemnych*. (w:) Homo Ludens 1(2)(2010), 77–86.
- Künstler, I. (2008), *Napisy dla niesłyszących – problemy i wyzwania*. (w:) Woźniak, M. (red.) *Przekładaniec* 1(2008), Wydawnictwo UJ, Kraków, 107–115.
- Kurcz, I. (2008), *Prawo minimalnego wysiłku*. Gazeta Wyborcza, 11.01.2008, 5.
- Kurz, C. (2006), *Filmsynchronisation aus übersetzungswissenschaftlicher Sicht: eine kontrastive Synchronisationsanalyse des Kinofilms „Lock and Two Smoking Barells“*. Dr Kovac, Hamburg.
- Kwiatkowska, K. (2010), *Mechanizmy komizmu językowego w polskich wersjach amerykańskich filmów animowanych*. Praca magisterska napisana w Instytucie Języka Polskiego Uniwersytetu Warszawskiego.
- Lotman, J. M. (1977), *Probleme der Kinoästhetik. Einführung in die Semiotik des Films*. Frankfurt am Main.
- Luyken, G.-M. (1991), *Overcoming Language Barriers in Television: Dubbing und Subtitling for the European Audience*. The European Institute for the Media, Manchester.
- Madej, P. D. (2009), *Model ograniczeń w procesie tworzenia napisów filmowych*. (w:) Hejwowski, K., Szczęsny, A., Topczewska, U. (red.) *50 lat polskiej translatoryki. Imago Mundi 2007*. Warszawa, 539–547.
- Maier, W. (1997), *Spielfilmsynchronisation*. Peter Lang, Frankfurt am Main.
- Małgorzewicz, A. (2006), *Przekład jako medium rozumienia kultury i międzykulturowej integracji w kontekście językoznawstwa kognitywnego*. (w:) Zieliński, L., Pławski, M. (red.) *Rocznik Przekładoznawczy* 2(2006), Wydawnictwo UMK, 169–180.
- Michalak, A. (2011), *Subtitle Workshop 2.51 – Synchronizacja napisów*. Materiały szkoleniowe na podstawie instrukcji tworzenia napisów studia SubScreen. Fortima, 25.09.2011. Warszawa.
- Müller, C. (2003) *Vom Stummfilm zum Tonfilm*. München.

- Müller, J. D. (1982), *Die Übertragung fremdsprachigen Filmmaterials ins Deutsche. Eine Untersuchung zu sprachlichen und außersprachlichen Einflussfaktoren, Rahmenbedingungen, Möglichkeiten und Grenzen*. Regensburg.
- Nagel, S., Hezel, S., Hinderer, K., Pieper, K., (2009), *Audiovisuelle Übersetzung*, (w:) Schmitt, P. A. (red.) Peter Lang, Frankfurt am Main.
- Nazaruk, I. (2012), *Napisy – największy skarb pirata*, Metro nr 2250, 26.01.2012, 2.
- Neuenfels, B. (2006), *Gegen die Industrialisierung des Blicks*. (w:) Natenjakob, E. (red.) *Es geht auch anders. Gespräche über Leben, Film und Fernsehen*. Berlin, 449–470.
- Osadnik, W. (1982), *Tekst filmowy a kontekst znaczeń uzupełniających*. (w:) Helman, A., Godzic, W. (red.), *Film: tekst i kontekst*. Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego (484), Katowice, 130–139.
- Osadnik, W. (1986), *Lingwistyka i filmoznawstwo. Krytyczna ocena tenencji lingwistycznej w badaniach nad filmem*. Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego (781), Katowice.
- Pahlke, S. (2009), *Handbuch Synchronisation. Von der Übersetzung zum fertigen Film*. Henschel, Leipzig.
- Pannier, A., Brons, K., Wisnewski, A., Weißbach, M. (2012), *Filmübersetzung*, (w:) Schmitt, P. A. (red.) Peter Lang, Frankfurt am Main.
- Panofsky, E. (1967), *Stil und Stoff des Films*. (w:) Filmkritik 6(1967), 343–355.
- Patalas, E. (1963), *Schöpferische Synchronisation*. (w:) Filmkritik, 11–63(1963), 510.
- Peach, J. (1994), *Vor-Schriften – In-Schriften – Nach-Schriften*. (w:) Ernst, G. (red.) *Sprache im Film*. Wien, 23–40.
- Peach, J. (2005), *Medienwissenschaft*. (w:) Sachs-Hombach, K. (red.) *Bildwissenschaft*. Frankfurt am Main.
- Pikulski, T. (2002), *Prywatna historia telewizji publicznej*. Warszawa.
- Piotrowska, M. (red) (2005), *Język trzeciego tysiąclecia III. Tom II: Konteksty przekładowe. Zbiór referatów z konferencji*. Tertium. Kraków.
- Pisarek, W. (2006), *Słownik terminologii medialnej*. Universitas, Kraków.
- Pisek, G. (1994), *Die große Illusion: Probleme und Möglichkeiten der Filmsynchronisation. Dargestellt an Wody Allens Anne Hall, Manhattan und Hannah and her Sisters*. WVT, Trier.
- Plewa, E. (2010), *Stan badań nad przekładem audiowizualnym w Polsce*. (w:) Grucza, S., Marchwiński, A., Płużyczka, M. (red.) *Translatoryka*. Warszawa, 369–376.
- Plewa, E. (2011), *Okulograficzne wsparcie badań nad procesem tłumaczenia audiowizualnego*. (w:) Lingwistyka Stosowana/ Applied Linguistics/ Angewandte Linguistik 4(2011), 45–56.
- Plewa, E. (2012), *Recenzja książki Anne PANNIER, Kathlen BRONS, Annika WISNEWSKI, Marleen WEIßBACH, Filmübersetzung, (= Leipziger Studien zur angewandten Linguistik und Translatologie Bd. 11, hrsg. Von Peter A. Schmitt)*. Peter Lang, Frankfurt am Main 2012, 409 s. (w:) Lingwistyka Stosowana/ Applied Linguistics/ Angewandte Linguistik 6(2012), 45–56.

- Plewa, E. (2014), *Wybrane zagadnienia translacji lektorskiej w Polsce*. (w:) Łukasik, M., Mikołajewska, B. (red.) *Języki Specjalistyczne wczoraj, dziś i jutro*. Studia Naukowe IKLA. Warszawa, 50–67.
- Plisiecki, J. (2012), *Film i sztuki tradycyjne*. Wydawnictwo UMCS, Lublin.
- Plaźewski, J. (1958), *O trwały pokój między zwolennikami i przeciwnikami dubbingu*. *Teatr i Film*, 1958(2), 23.
- Plaźewski, J. (2005), *Historia filmu 1895–2005*. Warszawa.
- Plaźewski, J. (2008), *Język filmu*. Warszawa.
- Płocińska, J. (1997), *Jak oni to robią?* *Cinema Polska*, 03(1997), 72–74.
- Płocińska, J. (1997), *Ostatnie hity kinowe zrealizowane w polskiej wersji językowej*. *Cinema Polska*, 03/1997, 76.
- Płocińska, J. (1997), *Sztuka podkładania głosu*. *Cinema Polska*, 03/1997, 70–71.
- Płużyczka, M. (2011), *Okulograficzne wsparcie badań nad procesem tłumaczenia a vista*. (w:) *Lingwistyka Stosowana/ Applied Linguistics/ Angewandte Linguistik* 4(2011), 181–190.
- Pruys, M. G. (1997), *Die Rhetorik der Filmsynchronisation*. Gunter Narr Verlag. Tübingen.
- Radmann, F. (2003), *Urheberrechtliche Fragen der Filmsynchronisation*. Berliner Wissenschaftsverlag. Berlin.
- Rauh, R. (1987), *Sprache im Film. Die Kombination von Wort und Bild im Spielfilm*. Münster.
- Reinart, S. (2004), *Zu Theorie und Praxis von Untertitelung und Synchronisation*. (w:) Kohlmayer, R. Pöckl, W. (red.) *Literarisches und mediales Übersetzen. Aufsätze zu Theorie und Praxis einer gelehrten Kunst*. Peter Lang, Frankfurt am Main, 73–112.
- Reiß, K. (1976), *Texttyp und Übersetzungsmethode. Der operative Text*. Scriptor, Kronberg.
- Reiß, K. (1986), *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik. Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen*. Hueber, München.
- Rędzioch-Korkuz A. (2013), *Opera Surtitling as a Special Case of Audiovisual Translation*. Niepublikowana praca doktorska napisana na Wydziale Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego.
- Schubert, U. (2001), *Audiovisuelle Übersetzung – Eine Untersuchung zu Synchronisation und Untertitelung aus der Perspektive des Übersetzers*. Niepublikowana praca dyplomowa napisana w Institut für Angewandte Linguistik und Translatologie, Universität Lipsk.
- Sikorski, J. (2005), *Glück/szczęście w dubbingu. Implikacje fonetycznego parametru inwariantu w translacji aktów audiowizualnych*. (w:) Duszak, A., Pawlak, N., *Anatomia szczęścia: emocje pozytywne w językach i kulturach świata*. Warszawa, 315–327.
- Składanek, M. (2005), *Od tekstu do przestrzeni informacyjnej. Sytuacja komunikacyjna w mediach interaktywnych*. (w:) Jakubowska, M. (red.) *Między słowem a obrazem*. Rabid, Kraków, 525–538.

- Spielman, G. (1994), *Sprache im Film: Dialog und Bild*. (w:) Ernst, G. (red.) *Sprache im Film*. Wien, 109–115.
- St., H. (tylko inicjały), *Recenzja „Ulubieńca bogów”*. Kino nr 45, 8.11.1931. Warszawa, 19.
- Steiner, G. (1994), *Die fünfziger Jahre gehören dem Heimatfilm*. (w:) Ernst, G. (red.) *Sprache im Film*. Wien, 57–69.
- Steinkopp, R. (1987), *Synchronisation in Hamburg*. Baden-Baden, Hamburg.
- Straszewski, P. (2010), *Informacje od lektora telewizyjnego podczas kursu „Przekład Audiowizualny Fortima 2010”*.
- Subbotko, D. (2008), *Kapitulacja BBC Prime*. Gazeta Wyborcza. 11.01.2008.
- Szabo, I. (1994), *Kommunikation mit Bildern und Worten*. (w:) Ernst, G. (red.) *Sprache im Film*. Wien, 121–126.
- Szarkowska, A. (2008), *Przekład audiowizualny w Polsce – perspektywy i wyzwania*. (w:) Woźniak, M. (red.) *Przekładaniec 1(2008)*, Wydawnictwo UJ, Kraków, 8–25.
- Szarkowska, A. (2009), *Nowe podejście metodologiczne w przekładzie audiowizualnym*. (w:) Hejwowski, K., Szczęsny, A., Topczewska, U. (red.) *50 lat polskiej translatoryki. Imago Mundi 2007*. Warszawa, 571–579.
- Szarkowska, A. (2013), *Forms of Address in Polish-English Subtitling*. Peter Lang, Frankfurt am Main, Berlin, Bern.
- Tatarczuk, A. (2005), *Stosowanie zdrobnień w przekładzie dubbingowym w animowanych komediach dla dzieci*. (w:) Piotrowska, M. (red.) *Język trzeciego tysiąclecia III. Tom II: Konteksty przekładowe. Zbiór referatów z konferencji*. Tertium, Kraków, 331–338.
- Toepser-Ziegert, G. (1978), *Theorie und Praxis der Synchronisation – dargestellt am Beispiel einer Fernsehserie*. Arbeiten aus dem Institut für Publizistik Bd. 17, Verlag Regensberg, Münster.
- Tomaszkiewicz, T. (1996), *Grzeczność językowa: konieczność, konwencja czy element zbyteczny w nauce języka obcego*. (w:) Grucza, F. Chomicz-Jung, K. (red.) *Problemy komunikacji interkulturowej: Jedna Europa – wiele języków*. Warszawa, 61–66.
- Tomaszkiewicz, T. (2006), *Przekład audiowizualny*. Warszawa.
- Tomaszkiewicz, T. (2011), *Przekład audiowizualny, werbo – wizualny czy intersemiotyczny: różne wymiary tej samej rzeczywistości?* (w:) *Lingwistyka Stosowana/ Applied Linguistics/ Angewandte Linguistik 3(2011)*, 33–44.
- Tomaszkiewicz, T. (2012), *Materiały audiowizualne z podpisami a nauczanie języków obcych*. (w:) *Lingwistyka Stosowana/ Applied Linguistics/ Angewandte Linguistik 5(2012)*, 109–119.
- Troller, G. S. (1994), *Das Wort als Bild*. (w:) Ernst, G. (red.) *Sprache im Film*. Wien, 121–126.
- Tryuk, M. (2005), *Maszynowe tłumaczenie automatyczne czyli automatyczne tłumaczenie dialogów w czasie rzeczywistym*. (w:) *Scripta Neophilologica Posnaniensia*, t. 7, Poznań, 129–144.
- Tryuk, M. (2006), *Przekład ustny środowiskowy*. Wydawnictwo PWN, Warszawa.

- Tryuk, M. (2008), *Co to jest tłumaczenie audiowizualne?* (w:) Woźniak, M. (red.) Przekładaniec 1(2008), Wydawnictwo UJ, Kraków, 26–39.
- Tryuk, M. (2012), *Ty nic nie mów, ja będę tłumaczył. O etyce w tłumaczeniu ustnym.* Wydawnictwo WLS, Warszawa.
- Urbanek, D. (2010), *Translatoryczna myśl postmodernistyczna: intertekstualny model przekładu.* (w:) Lingwistyka Stosowana/ Applied Linguistics/ Angewandte Linguistik 2(2010), 195–201.
- Urbanek, D. (2011), *Dialektyka przekładu.* Instytut Rusycystyki Uniwersytetu Warszawskiego. Warszawa.
- Ustawa z dnia 25 marca 2011 r. o zmianie ustawy o radiofonii i telewizji oraz niektórych innych ustaw.* Dz. U. z 2011 r. Nr 85, poz. 459.
- Walczak, A. (2010), *Audiodeskrypcja dla dzieci z użyciem syntezy mowy na podstawie animowanego filmu edukacyjnego „Było sobie życie”.* Praca magisterska napisana w Instytucie Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego.
- Wehn, K. (1996), *Die deutsche Synchronisation(en) von Magnum, P. I. – Rahmenbedingungen, serienspezifische Übersetzungsprobleme und Unterschiede zwischen Original- und Synchronfassung.* Hallische Medienarbeiten 2, HALMA, Halle.
- Whitman-Linsen, Candice (1992), *Through the Dubbing Glass. The Synchronization of American Motion Pictures into German, French and Spanish.* (European University Studies Series XIV, Anglo-Saxon Language and Literature). Peter Lang, Frankfurt am Main.
- Wojtasiewicz, O. (1957. 1996), *Wstęp do teorii tłumaczenia.* Warszawa.
- Woźniak, M. (2008), *Jak rozmawiać z kosmitami? Kilka uwag o tłumaczeniu lektorskim telewizyjnych filmów fantastyczno – naukowych (na przykładzie Star Trek).* (w:) Woźniak, M. (red.), Przekładaniec 1(2008), Wydawnictwo UJ, Kraków, 50–88.
- York, C. (2008), *Wersjonowanie i głos filmu w Kanadzie.* (w:) Woźniak, M. (red.), Przekładaniec 1(2008), Wydawnictwo UJ, Kraków, 89–105.
- Zdunkiewicz Jedynek, D. (2008), *Wykłady ze stylistyki.* Warszawa.
- Zwierzchoń-Grabowska, E. (2011), *Okulograficzne wsparcie badań nad procesem tłumaczenia pisemnego.* (w:) Lingwistyka Stosowana/ Angewandte Linguistik 4(2011), 199–210.
- Zybatov, N. (2009), *Translation: Neue Entwicklungen in Theorie und Praxis. SummerTrans-Lektionen zur Translationswissenschaft.* IATI – Beiträge. Peter Lang, Frankfurt am Main.
- Żak, E. (2005), *Przekład filmowy a przekład poetycki na podstawie tłumaczenia rosyjskiego tekst piosenki Gorod.* (w:) Piotrowska, M. (red.) *Język trzeciego tysiąclecia III. Tom II: Konteksty przekładowe. Zbiór referatów z konferencji.* Tertium, Kraków, 339–348.
- Żebrowska, E. (2010), *Massenmediale Texte.* (w:) Lingwistyka Stosowana/ Applied Linguistics/ Angewandte Linguistik 2(2010), 251–259.
- Żemła-Jastrzębska, K. (2005), *Tłumacz kultowy? (O przekładach Tomasza Beksińskiego).* (w:) Fast, P. (red.) *Kultura popularna a przekład.* Katowice, 119–131.

Żmudzki, J. (2009), *Problemy, zadania i wyzwania translatoryki*. (w:) *Lingwistyka Stosowana/ Applied Linguistics/ Angewandte Linguistik* 2(2009), 41–60.

4.2. Publikacje elektroniczne

- Belczyk, A. (2004), *O tłumaczeniu filmów*. <http://serwistlumacza.com/content/view/24/32/>; dostęp 14.11.2013.
- Belczyk, A. (2008), *Zmasakrować Woody'ego*. <http://serwistlumacza.com/content/view/180/32/>; dostęp 14.11.2013.
- Belczyk, A. (2009), *Ostrożnie z lokalizacją*. <http://serwistlumacza.com/content/view/181/32/>; dostęp 14.11.2013.
- Belczyk, A. (2010), *Napisy w filmie trójwymiarowym*. <http://serwistlumacza.com/content/view/180/32/>; dostęp 14.11.2013.
- Belczyk, A. (2010), *Pisanie pracy o tłumaczeniu filmów*. <http://serwistlumacza.com/content/view/196/32/>; dostęp 14.11.2013.
- Belczyk, A. (2012), *Nowa jakość napisów*. <http://serwistlumacza.com/content/view/213/32/>; dostęp 14.11.2013.
- Bogucki, Ł. (2004), *A Relevance Framework for Constraints on Cinema Subtitling*. http://www.jostrans.org/issue04/rev_bogucki.pdf; dostęp 27.11.2013.
- Bogucki, Ł. (2004), *Relewancja jako ograniczenie w procesie tworzenia napisów*. http://www.jostrans.org/issue01/art_bogucki_pl.php; dostęp 27.11.2013.
- Culek, M. (2005), *Bartek Wierzbieta*. <http://www.dubbing.pl/wywiady/wierzbieta-bartek/>; dostęp 09.10.2013.
- Czekierda, F. (1996), *Dubbing czy „szeptanka”. O metodach opracowywania obcych filmów*. Zamieszczony 15.11.2012 na www.polski-dubbing.pl; dostęp 02.04.2013.
- Czekierda, F. (2012), *Wywiad z Franciszkiem Czekierdą – dyrektorem Studia Opracowań Filmów w Warszawie*. <http://kocanblog.blogspot.com/2011/07/spis-treści.html>; dostęp 02.04.2013.
- Dolny, Z. (2012), *Franciszek Czekierda – dyrektor SOF*. Zamieszczony 04.10.2012 na <http://polski-dubbing.pl/forum/viewtopic.php?p=7559>; dostęp 20.04.2013.
- Dolny, Z. (2012a), *Historia polskiego dubbingu tom I*. Zamieszczony 04.09.2012 na <http://polski-dubbing.pl/forum/viewtopic.php?f=10&t=705>; dostęp 22.02.2013.
- Dolny, Z. (2012b), *Z prehistorii polskiego dubbingu – rok 1931*. Zamieszczony 03.02.2012 na http://polski-dubbing.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=61:zprehistorii-polskiego-dubbingu-rok-1931&catid=7:historia-dubbingu&Itemid=8; dostęp 20.04.2013.
- Felis, P. T. (2004), *Koniec ery lektorów?* *Przekrój*, nr 12/3065, 21.03.2004, 86–87, wersja elektroniczna: <http://kocanblog.blogspot.de/2013/07/koniec-ery-lektorow.html>; dostęp 03.10.2013.
- Grochowska, M. (2004), *Po co nam dubbing?* Zamieszczony 15.09.2004 na <http://film.onet.pl/artykuly-i-wywiady/po-co-nam-dubbing/9d6pq>; dostęp 05.02.2014.

- Kielar, B. Z. (1996), *Kierunki rozwoju translatoryki w okresie 1970 – 1995*. Internetowe wydanie Lingua Legis nr 4. http://www.translegis.com.pl/ll_archiwum/LL_4_7.pdf; dostęp 08.12.2013.
- Künstler, I, Butkiewicz, U., Więckowski, R. (2011), *Zasady tworzenia audiodeskrypcji*. Zamieszczony 2011 na <http://www.slideshare.net/fundacjakbb/zasady-tworzenia-audiodeskrypcji-fkbb-copy>; dostęp 10.01.2014.
- Lech, T. (2011), *Dubbing obecnie*. Zamieszczony na www.polski-dubbing.pl; dostęp 03.10.2013.
- Lem, J. (1932), *Filmy dobre i złe w roku 1931*. Kino, 3.01.1932, wersja elektroniczna na: www.polski-dubbing.pl; dostęp 04.06.2012.
- Lesiak, A. (1996), *Pokońać dubbing*. Gazeta Telewizyjna. Dodatek Gazety Wyborczej, 27.01–02.02.1996, 2–3, wersja elektroniczna: www.polski-dubbing.pl; dostęp 04.06.2012.
- Lingualab (2014), *Lokalizacja*. <http://www.lingualab.pl/lokalizacja>; dostęp 30.01.2014.
- Mirecka, I. (2002), *Szeptanie zza ekranu*, Przegląd, wydanie internetowe <http://www.przeglad-tygodnik.pl/pl/artykul/szeptanie-zza-ekranu>; dostęp 16.04.2013.
- Mokrzycka, M. (1985), *Dubbing jest sztuką. Wywiad z Zofią Dybowską-Aleksandrowicz*. Ekspres Wieczorny, 13–15. 12.1985, wersja elektroniczna: www.polski-dubbing.pl; dostęp 04.06.2012.
- Neves, J. (2008), *10 fallacies about Subtitling for the d/Deaf and the hard of hearing*, Instituto Politécnico de Leiria, Portugal. http://www.jostrans.org/issue10/art_neves.php; dostęp 04.02.2014.
- Orliński, W. (2001), *Kłapy to podstawa. Rozmowa z Joanną Wismur*. Gazeta Telewizyjna nr 227, 28.09.2001, wersja elektroniczna: www.polski-dubbing.pl; dostęp 04.06.2012.
- Płocińska, J. (1997), *Maria Piotrowska – Polska szkoła dubbingu*, Cinema Polska, 03/1997, str. 75, wersja elektroniczna na: www.polski-dubbing.pl; dostęp 04.06.2012.
- Polska Izba Informatyki I Telekomunikacji (2015), *Uwagi i opinie do projektu nowelizacji ustawy o radiofonii i TV 2015–03–04*, http://www.piit.org.pl/documents/10181/1305749/04_03_2015_Opinie%20i%20uwagi%20PIIT%20do%20noweli%20ustawy%20o%20RiTV.pdf?version=1.0&t=1426113720000; dostęp 03.07.2015.
- Pottero (2012), *Gwiezdne wojny, część I.: Mroczne widmo. Recenzja*. www.polski-dubbing.pl; dostęp 04.06.2012.
- Sobiecka-Awdziejczyk, E. (1996), *Głosy*. Magazyn, kwiecień 1996, wersja elektroniczna: www.polski-dubbing.pl; dostęp 04.06.2012.
- Szarkowka, A. (2013), *DTV4ALL*. <http://avt.ils.uw.edu.pl/dtv4all/#stds>; dostęp 08.10.2013.
- Szarkowska, A. (2010), *Eyetracking in Poland*. <http://avt.ils.uw.edu.pl/napisy-dla-nieslyszacych/okulografia/#params>; dostęp 08.10.2013.

- Szarkowska, A. (2010), *Napisy dla niesłyszących w TV cyfrowej*. <http://avt.ils.uw.edu.pl/sub-tv/>; dostęp 08.10.2013.
- Szarkowska, A. (2011), *Audiodeskrypcja z syntezą mowy*. <http://avt.ils.uw.edu.pl/ad-tts/>; dostęp 08.10.2013.
- Szarkowska, A. (2013), *Audiodeskrypcja do filmów zagranicznych*. <http://avt.ils.uw.edu.pl/ad-foreign/>; dostęp 08.10.2013.
- Szarkowska, A. (2013), *Napisy dla niesłyszących w filmach wielojęzycznych*. <http://avt.ils.uw.edu.pl/sub-multiling/>; dostęp 08.10.2013.
- Szczygielska, M. (2013), *Napisy na żywo w Polsce*. Zamieszczony 30.11.2013 na <http://informaton.pl/?p=885>; dostęp 30.01.2014.
- Szczypiorska-Mutor, M. (1997), *Przygoda na Alasce*. Gazeta Telewizyjna nr 185, 09.08.1997, Wideo, str. 14, www.polski-dubbing.pl; dostęp 04.06.2012.
- Szymańska, B., Strzymiński, T. (2014), *Zasady tworzenia audiodeskrypcji do produkcji audiowizualnych*. Zamieszczony na http://avt.ils.uw.edu.pl/files/2010/12/AD_standardy_tworzenia.pdf; dostęp 10.01.2014.
- Tomaszewska J. (1996), *Julia Roberts mówi po polsku*. Sztandar Młodych z 19.12.1996, Zamieszczony na www.polski-dubbing.pl; dostęp 04.06.2012.
- Urban, M. (2012), *Ukraina: kinowy dubbing jako sprawa polityczna*. www.korrespondent-wschodni.org; dostęp 08.04.2012
- Walczak, A. (2011), *Audiodeskrypcja w edukacji – Było sobie życie*. <http://avt.ils.uw.edu.pl/ad-edu/>; dostęp 08.10.2013.
- Wojtowicz, G. (2002), *Bardzo dobre dialogi są. Rozmowa z Bartoszem Wierzbietą*. Zamieszczony 19.07.2002 na <http://stopklatka.pl/-/6669017,bardzo-dobre-dialogi-sa-rozmowa-z-bartoszem-wierzbieta>; dostęp 10.12.2013.
- Wojtowicz, G., Spór, K. (2000), *Dubbing, czyli sztuka trafiania w klapy*. Zamieszczony 02.12.2000 na <http://stopklatka.pl/-/6681563,dubbing-czyli-sztuka-trafiania-w-klapy>; dostęp 05.10.2013.
- Żółciak, T. (2013), *PSL chce walczyć z lektorem*, Dziennik Gazeta Prawna, wydanie internetowe http://www.gazetaprawna.pl/artykuly/694419,psl_chce_walczyć_z_lektorem_w_telewizji.html; dostęp 15.04.2013.

4.3. Filmy i programy telewizyjne

- Kocanowski, K. (2010), *Lektorzy. Magia polskiego głosu. Film dokumentalny*. <http://www.youtube.com/watch?v=v96m4lQc1FY>; dostęp 15.11.2013.
- Pieńkowska, J., Kantereit, R. (2013), *Zagraniczne filmy bez lektorów?* <http://dzien-dobry.tvn.pl/wideo,2064,n/zagraniczne-filmy-bez-lektorow,82705.html>; dostęp: 8.04.2013.



Wydawnictwo Naukowe
Instytutu Komunikacji Specjalistycznej i Interkulturowej
Uniwersytet Warszawski