

---

■ AGATA HOŁOBUT

## O TYM, JAK CZŁOWIEKI WYCHODZĄ NA LUDZI

Michał Garcarz, *Przekład slangu w filmie.*

*Telewizyjne przekłady filmów amerykańskich na język polski*

---

Zważywszy na pracowitość Dziesiątej Muzy i elokwencję jej rzeczniczki – telewizji, aż trudno uwierzyć, że książka Michała Garcarza to pierwsza na naszym rynku monografia poświęcona slangowi w filmie i filmowi w przekładzie. Przecież bohaterowie amerykańskich produkcji wyzywają się nawzajem od *zboków i serniczków* śmieszą, tumaniają i straszą nawet najbardziej zobojętnianych telewidzów, nie wspomniawszy już o podejrzliwych krytykach przekładu. Czy to możliwe, że ich uwadze umknęła potoczna polszczyzna **bluzgająca** ze srebrnego ekranu? Skoro materiał badawczy sam się prosi pod strzechy, czemu tak późno doczekał się krytycznego opracowania?

Łatwo o odpowiedź, gdy tylko uzmysłowimy sobie, jak zawiła i wielowątkowa jest praca Michała Garcarza. Próba jej streszczenia to już nie lada wyzwanie. Autor zajmuje się tu mianowicie technikami przekładu slangu w amerykańskim filmie na potrzeby polskiej telewizji publicznej, czerpiąc narzędzia opisu z tak rozległych dziedzin jak filmologia, socjolingwistyka, kulturoznawstwo i przekładoznawstwo. Gromadzi przy tym bogaty materiał empiryczny, złożony z ponad czterystu pięćdziesięciu scenariuszy filmowych powstałych w ciągu ostatniego ćwierćwiecza oraz ich przekładów na język polski (20). Analizę podpira masywnym teoretycznym rusztowaniem. Parter zajmują tu semiotyczne i kognitywne rozważania nad filmem, pierwszą kondygnację – socjolingwistyczne rozważania nad slangiem, a najwyższe piętro – pragmalingwistyczne rozważania nad telewizyjnym przekładem filmowym. Stąd dopiero roztacza się widok na konkretne przykłady slangu w tłumaczeniu. Czy jednak warto wspinać się aż tak wysoko? Komu starczy sił? Zanim odpowiemy na te pytania, zdradźmy pokrótce, co czeka nas po drodze.

Pierwszy rozdział książki przedstawia film jako tekst multimedialny i komunikat artystyczny (21–23). Odwołuje się również do semiotycznych i kognitywnych koncepcji filmoznawczych, by charakteryzować język, jakim porozumiewają się filmowcy i widzowie. Semiotyka widzi w tym języku „kod kinematograficzny” złożony ze skończonej liczby znaków i skończonej liczby ich interpretacji (24). Kognitywizm podważa natomiast istnienie skończonej liczby interpretacji, opowiadając się za otwartym, encyklopedycznym charakterem znaczenia. Zgodnie z tą koncepcją rozumienie filmu polega na budowaniu „umysłowej reprezentacji fabuły oraz jej sensu” opartej na danych werbalnych i pozawerbalnych (Francuz 2001: 110–111). Michał Garcarz podkreśla trafność takiego ujęcia: rolę kulturowych, etnicznych, światopoglądowych modeli umysłowych w interpretacji i przekładzie filmu. Następnie szczegółowo omawia budowę tekstu filmowego: jego językowe, wizualne i akustyczne komponenty. Sporo uwagi poświęca specjalistycznej terminologii filmowej oraz warsztatowi pracy reżysera, wyjaśniając na przykład, czym jest *setka*, czym różni się *muzyka w filmie* od *muzyki filmowej*, a czym *scenopis* od *scenariusza i listy dialogowej*. Wychodzi bowiem z założenia, że tłumacz filmowy „nie tyle powinien, ile musi znać strukturę dzieła filmowego, technologię i mechanizm jego powstawania, aby móc skutecznie przełożyć jego treść, głównie zawartą w liście dialogowej, ale przecież nie tylko, na język odbiorcy przekładu” (40). Tłumacz filmowy jest więc z natury **tłumaczem intersemiotycznym** (32), gdyż za pomocą znaków językowych interpretuje słowo wpisane w obraz i dźwięk, oraz **mediatorem kultur** (termin Davida Kataka), gdyż słowo wpisane w obraz i dźwięk przekazuje informacje kulturowe (41). Co więcej, tłumacz filmowy pracujący dla telewizji musi wcielić się w rolę stróża i piastuna nienagannej polszczyzny, gdyż Ustawy o mediach i o języku polskim zobowiązują nadawców (a więc i zatrudnianych przez nich tłumaczy) do dbałości o poprawność językową emitowanych programów (50–51).

Rozdział pierwszy pokazuje zatem, jak złożonym semiotycznym organizmem jest film. Rozdział drugi skupia się natomiast na językowej tkance filmu. Bada genezę i budowę tych komórek, które zdradzają cechy slangu, a więc najniższego rejestru potocznej odmiany języka. Wyróżnia ów rejestr „funkcja grupująco-odstraszająca” (62), czyli zdolność bratania użytkowników i płoszenia niewtajemniczonych, a także nowatorstwo słownictwa, złożonego z elementów socjolektalnych (zaczepniętych na przykład z grypsery, żargonu złodziejskiego czy gwary uczniowskiej)

i intersocjolektalnych (wulgaryzmów, przekleństw, seksualizmów, eufemizmów). Autor drobiazgowo przedstawia wymienione powyżej elementy slangu oraz przyczyny, dla których sięgają po nie użytkownicy języka: te psychologiczne, jak choćby potrzeba podkreślenia stanów emocjonalnych, i te socjologiczne, jak chęć wyrażenia buntu lub solidarności. Wiele uwagi poświęca również charakterystyce socjolektów zasilających słownictwo slangowe, szczególnie więziennej kminie, żargonowi złodziejskiemu oraz językowi subkultur młodzieżowych. Przy okazji tych rozważań proponuje własną typologię socjolektów; rozgranicza często mylone terminy: *odmianę językową*, *styl* i *rejestr*, *gwarę środowiskową* i *żargon*, a także wprowadza pojęcia istotne dla poszczególnych subkultur. Dowiemy się tu na przykład, kim są grypsujący *git-ludzie* lub *człowiecy*, czym *nawijka*, przekonamy się, czy jesteśmy *ziomami* i z czyjego *kwadratu*. Rozdział jak matryoszka ujawnia zatem coraz głębsze warstwy socjolingwistycznych rozgraniczeń, przedstawiając kolejno odmiany, style i rejestry języka, na ich tle odmianę potoczną, na jej tle socjolekty i ich konstytutywne cechy, a na ich tle slang. W podsumowaniu znajdziemy tutaj opis podstawowych procesów słowotwórczych generujących slang oraz charakterystykę utrwalonego w slangu obrazu świata, w którym na pierwszy plan wysuwa się panorama relacji społecznych i subkulturowych.

Rozdział trzeci poświęcony jest natomiast teoretycznym założeniom przekładu filmowego. Garczyk podkreśla istotny wpływ obrazu i dźwięku na kształt tekstu docelowego. Tłumacz „modeluje narracyjność oryginału”, rezygnując z tych elementów listy dialogowej, które powielają niewerbalne informacje płynące z ekranu i nie przyczyniają się do większej zrozumiałości struktury narracyjnej filmu (106). By wyjaśnić zasady tego „modelowania”, autor sięga wzorem E.-A. Gutta po teorię relewancji, w myśl której uczestnicy aktu komunikacyjnego dążą do zminimalizowania kosztów komunikacji, odwołując się do wspólnego środowiska kognitywnego. Tłumacz pomija też te aspekty oryginału, których obecność „nie wniesie niczego istotnego w zrozumienie sensu poszczególnych komunikatów tekstowych” (109). Pracując nad przekładem filmu, tłumacz musi rozpatrywać kwestie dialogowe w kontekście konkretnych scen, by zaproponować dla nich „ekwiwalenty o podobnej eksplikaturze jak te w oryginale” (110). Ocena jego wysiłków będzie polegać na porównaniu „spójności elementów werbalnych tekstu (podlegających zabiegowi tłumaczenia) względem tych niewerbalnych, oddzielnie dla tekstu wyjściowego i docelowego” (111).

Garcarz proponuje dalej, by za jednostkę przekładu filmowego (a zarazem jednostkę sensu) uznać pojedynczą kwestię dialogową, dla której tłumacz szuka funkcjonalnego ekwiwalentu, opierając się na własnych zasobach poznawczych (115). Te poszukiwania najtrafniej wyjaśnia teoria skoposu Reiss i Vermeera, w myśl której tłumacz jest ekspertem w dziedzinie relacji międzykulturowych (120). Teoria ta wydaje się szczególnie przydatna w opisie przekładu telewizyjnego, którego cel uzależniony jest zarówno od potrzeb odbiorców, jak i od wymogów związanych z misją telewizji publicznej i czystością języka polskiego.

Przyjrząwszy się teorii przekładu filmowego, autor skupia się na jego praktyce, dostosowanej do potrzeb srebrnego ekranu. Omawia szeroko kulisy pracy tłumacza telewizyjnego: niedobór specjalistycznych szkół i stowarzyszeń, partyzanckie metody zdobywania szlifów w zawodzie i sposoby gromadzenia niezbędnych narzędzi warsztatowych. Wprowadza przy okazji terminy wzięte żywcem z żargonu tłumaczy filmowych, jak choćby *kłapy*, *szeptanka* czy *surówka*. Wszystkie praktyczne informacje opiera na prywatnych rozmowach z doświadczonymi tłumaczami pracującymi dla telewizji polskiej: Andrzejem Chajewskim i Piotrem Andrzejem Majewskim. Przedstawia szczegółowo trzy najpopularniejsze w Polsce metody realizowania przekładu filmowego, mianowicie dubbing, wersję lektorską i podpisy, lokując je kolejno na skali rosnącego wyobcowania. W tym ujęciu dubbing byłby metodą opartą na maksymalnej naturalizacji, a podpisy – na maksymalnej egzotyzacji tłumaczonego tekstu (137). Najwięcej uwagi Garcarz poświęca jednak wersji lektorskiej, która cieszy się wśród rodzimych krytyków przekładu niewielką, a wśród rodzimych nadawców ogromną, popularnością i jest podstawową metodą tłumaczenia slangu dla telewizji.

To właśnie wersji lektorskiej dotyczy analityczna część pracy, która zawiera konkretne przykłady zabiegów (wybiegów?) stosowanych przez tłumaczy telewizyjnych w przekładzie amerykańskiego slangu na język polski. A przed tłumaczami stoi trudne zadanie. Na wulgaryzmy i przekleństwa emitenci (skrepowani ustawami o mediach i języku polskim) nie patrzą łaskawym okiem (147). Ponadto slang wrasta w konkretną rzeczywistość socjokulturową, nieprzystawalną do realiów kultury docelowej. Tłumacze sprawnie radzą sobie jednak z tymi trudnościami, o czym świadczą przytoczone w pracy przykłady. Autor porządkuje je wokół siedmiu najważniejszych technik tłumaczeniowych. Wyróżnia technikę **całkowitego** lub **częściowego pomijania** slangowego nacechowania oryginału

(np. *Fuck, fuck fuck. I knew it's gonna be like that – Wiedziałem, że tak będzie!*, 156); technikę **wyszukiwania ekwiwalentu funkcjonalnego** (np. *he's drunker than hell – był nawalony jak stodoła*, 163); technikę **wyszukiwania najbliższego synonimu**, którą od poprzedniej odróżnia „podobieństwo”, a nie „całkowita ekwiwalencja” funkcjonalna (np. *Take a hike. Get the sugar and go – Goń się. Bierz cukier i idź*, 168); technikę **opisu**, czyli relewantnego kontekstowo tłumaczenia pomijającego niektóre elementy slangowe oryginału (np. *He fuckin' keyed it – Porysował lakier*, 172), technikę **tłumaczenia dosłownego** (np. *Can't have my boy running around lookin' like a bum on the street – Mój kumpel nie może wyglądać jak menel*, 175); **neologizacji** (np. *I'll give you the old snoochy-snoo kissy wissy – Mam tu dla ciebie słodkie cium buziaczki*, 178) i technikę **wzbogacania**, czyli wzmocnienia funkcji retorycznej wyrażenia slangowego (np. *Bunch of guys. You always hang out together – Świńska para. Zawsze lazicie gdzieś razem!*, 185). Każdy z tłumaczeniowych zabiegów ilustruje autor przykładami wybranych kwestii dialogowych, oceniając trafność decyzji tłumacza z punktu widzenia teorii relewancji.

W podsumowaniu przedstawia natomiast wyniki przeprowadzonych przez siebie badań statystycznych, wskazujących względną częstotliwość użycia poszczególnych technik w przekładzie slangu na potrzeby telewizji polskiej. Najczęściej, bo aż w 40–50% analizowanych przypadków, tłumacze pomijają elementy slangowe oryginału, świadomie cenzurując bądź skracając wersję polską; stosunkowo chętnie sięgają również po ekwiwalent funkcjonalny, najbliższy synonim lub technikę opisu. Mniejszą popularnością cieszy się tłumaczenie dosłowne oraz neologizacja, a najrzadziej wykorzystywana jest technika wzbogacania. Na zakończenie badacz podkreśla, że podobne zabiegi w tłumaczeniu podpisów filmowych dostrzegł duński przekładoznawca H. Gottlieb. Wydaje się zatem, że przekład filmowy rządzi się podobnymi prawami bez względu na metodę realizacji.

Jak widać, Michał Garcarz dociera w głąb fascynującego obszaru badawczego, zaznaczanego dotąd bardzo schematycznie na mapach rodzimego przekładoznawstwa. Imponuje interdyscyplinarny rozmach pracy, świadczący o szerokich zainteresowaniach autora. Ciekawi materiał badawczy wydobyty z przepastnych archiwów Telewizji Polskiej. Zatrważa ogrom wysiłku, jaki musiał towarzyszyć analizie osiemdziesięciu tysięcy stron maszynopisu, z której wyłoniły się przykłady technik przekładu filmowego. Przekonuje pomysł zasięgnięcia języka wśród praktykujących tłumaczy telewizyjnych i ujawnienia kulis ich pracy: stopnia samodzielno-

ści i odpowiedzialności, jaką ponoszą za ostateczny kształt przekładu; źródła, z których czerpią wiadomości. Cieszy podjęcie tematu, który dotąd nie doczekał się szerokiego omówienia, oraz propozycja terminologicznego remanentu: uporządkowania pojęć z zakresu socjolingwistyki (takich jak wspomniane wyżej *odmiany, style, rejestry, żargony, socjolekty*) i ustalenia wspólnej nomenklatury dla opisu zagadnień przekładu audiowizualnego (jak choćby *podpisy* czy *telewizyjny przekład lektorski*). Trafny wydaje się również pomysł, by każdemu z przywoływanych w pracy terminów towarzyszył angielski odpowiednik.

Z tych względów *Przekład slangu w filmie*, piętnasta pozycja w serii „Język a komunikacja”, mogłaby uchodzić za smakowity czytelniczy kąsek. Tym bardziej szkoda, że mimo ciekawej tematyki pozostawia po sobie raczej odczucie przesytu – a może niedosytu? Dlaczego? Jak na ironię, wydaje się, że nie dość wyraźnie określony został tutaj *skopos i kognitywne zaplecze* czytelników. Z przytoczonych na okładce opinii recenzentów wynika, że książka może być podręcznikiem dla studentów filologii zainteresowanych językoznawstwem i przekładoznawstwem, praktycznym poradnikiem dla tłumaczy filmowych oraz filmoznawców i socjologów. By jednak podołać temu zadaniu i trafić do tak zróżnicowanej grupy odbiorców, musiałaby cechować się większą czytelnością i starannością. W badaniach interdyscyplinarnych najtrudniejszym wyzwaniem jest przecież nie tyle zbudowanie eklektycznego aparatu badawczego (który umożliwiłby opis zjawisk przekraczających ramy jednej metodologii), ile ułożenie klarownej instrukcji obsługi dla jego rozmaitych użytkowników (a więc czytelników). Autor gromadzi w swoich rozważaniach liczne narzędzia badawcze, o czym wspomnieliśmy, omawiając rozdziały pracy. Niemniej nie zawsze udaje mu się przekonująco uzasadnić ich przydatność i działanie. Przywołując nowe pojęcia, na przykład te z zakresu socjolingwistyki lub filmologii, rzadko je rozwija i samodzielnie wyjaśnia. Przedstawia przede wszystkim sprzeczne opinie badaczy i wadliwe definicje. W ten sposób bardziej uwydatnia, aniżeli tłumaczy terminologiczne nieścisłości.

Gdyby więc porównać publikacje naukowe do skrzynek na narzędzia, książka Michała Garcarza nadawałaby się dobrze dla doświadczonego mechanika, który wie, do czego służą poszczególne elementy zestawu (te semiotyczne, filmoznawcze czy pragmalingwistyczne), i którego nic już nie zdziwi. A ponieważ mamy tu do czynienia z przeredagowaną rozprawą doktorską, trudno oprzeć się wrażeniu, że jej adresatami pozostaje wąskie grono ekspertów znakomicie obeznanych z zagadnieniami językoznaw-

stwa i przekładoznawstwa (nieco mniej może z zagadnieniami warsztatu filmowca i tłumacza filmowego), którym niewiele trzeba wyjaśniać.

Wspomniany przesyt wynika zatem z zawilego stylu autora i nadmiaru poruszanych mimochodem wątków, a niedosyt – ze zbyt pobieżnej redakcji tekstu, widocznej zarówno w warstwie koncepcyjnej (mam tu na myśli sporadyczne niejasności, nie do końca zrozumiałe rozgraniczania poszczególnych technik przekładowych i kontrowersyjne interpretacje ich przykładów, jak choćby wyrażenia *And Grizzly Adams had a beard*, 165), jak i tej najprostszej, technicznej (niezręczności językowe, małe złośliwości chochlika drukarskiego). Niemniej całość pracy stanowi ciekawy impuls do dalszych rozważań nad przekładem audiowizualnym. Skoro mnie skłoniła do pomieszenia tylu metafor w jednej krótkiej wypowiedzi, ile pomysłów zrodzi w głowach wytrawnych czytelników-piechurów-mechaników-smakoszy?

## Bibliografia

- Francuz P. 2001. *Rozumienie przekazu telewizyjnego*, Lublin.  
Garcarz M. 2007. *Przekład slangu w filmie. Telewizyjne przekłady filmów amerykańskich na język polski*, Kraków.