
■ MICHAŁ GARCARZ
MACIEJ WIDAWSKI

PRZEŁAMUJĄC BARIERY PRZEKŁADU AUDIOWIZUALNEGO: O TŁUMACZU TELEWIZYJNYM JAKO TWÓRCY I TWORZYWIE

Tłumacz ma za zadanie dokonanie tylko transferu międzykulturowego, gdyż nie może ingerować w warstwę wizualną. Jednak ponieważ tłumaczenie interkulturowe opiera się na tłumaczeniu sensu tekstów – a w przypadku tłumaczenia na potrzeby mediów sens ten jest wypadkową znaczenia obrazu, tekstu i relacji zachodzących między tymi elementami znaczącymi – tłumacz nie może ignorować wymiaru wizualnego, dokonując transferu językowego.

Teresa Tomaszkiwicz (2006: 97)

Wstęp

Chociaż tłumacz, jak każdy twórca, jest w swojej pracy ograniczany przez różne czynniki zewnętrzne, co czyni jego samego tworzywem, dzięki umiejętności kontrolowania własnego procesu poznawczo-kreatorskiego może w pełni mówić o sobie jako o twórcy. Aby jednak oryginał mógł zaistnieć w przekładzie (szczególnie artystycznym), muszą koniecznie zostać spełnione dwa warunki: tłumacz powinien mieć predyspozycje do przekładania określonego typu tekstów oraz powinien mieć zapewnioną swobodę w podejmowaniu decyzji tłumaczeniowych. Przekład audiowizualny nosi znamiona „ograniczania” na kilku poziomach: ustawodawczym, technicznym oraz osobowościowym (najbardziej zindywidualizowanym).

Wykażemy, jakie typy barier spotyka tłumacz filmowy w swojej pracy i jak w konsekwencji oryginał zmienia się w przekładzie w oryginał-bis.

O barierach teoretycznych studiów interdyscyplinarnych

O ile łatwo jest analizować tekst, korzystając z aparatury pojęciowej z zakresu językoznawstwa, o tyle trudniej jest ograniczyć się do tej nomenklatury w badaniu tekstu filmowego. Jak twierdzi Dąmbska-Prokop (2005: 183), „współczesne przekładoznawstwo jest dziedziną interdyscyplinarną, na styku dyscyplin takich jak językoznawstwo, psychologia, antropologia, teoria literatury, komparatystyka literacka, i samo nie będąc »nauką«, korzysta z osiągnięć i propozycji innych nauk”. W szczegółowym opisie zagadnienia przekładu multimedialnego trzeba posiłkować się teoriami filmoznawstwa i filmologii (filmoznawstwo to termin używany do określenia studiów nad filmem jako produktem samym w sobie; domeną filmologii jest szersza i dogłębna analiza filmu jako artefaktu, jego cech składowych, procesu powstawania oraz oddziaływania na widzów z jednego lub wielu kręgów kulturowych), aby oddać wyjątkowość czy raczej swoistość przekładów multimedialnych, zarówno telewizyjnych jak i kinowych.

Rozumienie tekstu filmowego

W opinii Metza (1971: 62) autor tekstu filmowego porozumiewa się ze swoimi odbiorcami za pomocą stałych i niezmiennych w liczbie pasm komunikacyjnych (nazywanych przez Eisensteina [1961: 33] *osiami*¹), a są nimi: obraz, język pisany, głos, muzyka oraz efekty dźwiękowe (rejestrowane oddzielnie od muzyki, jako ścieżka dźwiękowa, ang. *effect tracks* – M.G.). Z samej definicji film jest tekstem multimedialnym, ale jego podstawowy składnik, scenariusz filmowy, to dzieło *stricte* literackie „spełniające się” jako część dzieła filmowego dopiero przed kamerą, dlatego też klasyfikacja scenariuszy nie odzwierciedla podziału stworzonego dla dzieł filmowych (por. Karpiński 2004: 81). Jest to jeden z powodów, dla których filmowa rzeczywistość zmyślona – jak nazywa ją Chaume (ang. *fabricated*

¹ Tłumaczenia obcojęzycznych cytatów, jeżeli nie zaznaczono inaczej – Michał Garcarz/Maciej Widawski.

reality 2001: 9) – musi być analizowana oddzielnie na poziomie przekazu werbalnego i niewerbalnego.

Konstrukcja sceny w tekście filmowym

Podobnie jak inne teksty, tekst filmowy odzwierciedla uwarunkowania kulturowe jego twórców, którzy wzrastając w konkretnym kręgu społeczno-kulturowym, w naturalny sposób „naznaczają” ten artefakt takimi idiosynkratycznymi elementami jak interteksty i narodowe znaki językowe. Hejwowski (2004: 71–123) jest zdania, że można się pokusić o stwierdzenie pełnej przekładalności każdego tekstu pod względem językowym tylko wtedy, gdy ekwiwalent kulturowy z kultury tekstu początkowego jest obecny w kulturze tekstu docelowego. Mimo że wysoka polisemiczność czy idiomatyczność jednego z języków zaangażowanych w proces przekładu niekiedy utrudnia tworzenie przekładu ekwiwalentnego, przyjęcie tezy o częściowej nieprzekładalności elementów intertekstualnych i w zasadzie całkowitej nieprzekładalności narodowych znaków językowych uniemożliwiłoby skuteczne modelowanie w procesie przekładu sceny dzieła filmowego na potrzeby końcowego odbiorcy.

Narodowy znak językowy to silnie nacechowana kulturowo jednostka słowna lub frazeologiczna, charakterystyczna dla danego języka, a w aspekcie socjokulturowym dla narodowej grupy użytkowników tego języka. Narodowe znaki językowe mogą być także określane mianem kulturowych znaków językowych, co będzie bliższe studiom kulturoznawczym niż *stricte* socjolingwistycznym. Są tymi pozajęzykowymi elementami rzeczywistości, które dzielą użytkownicy danego języka w ramach wspólnej przestrzeni kognitywnej, opartej na zapasach poznawczych. Oznacza to, iż cechą klasyfikującą użytkowników jako wspólnotę będzie nie tyle język przez nich używany, ale etniczna czy narodowa komunikacyjna przestrzeń kognitywna; np. polskim znakiem narodowym będzie „Koziołek Matołek” lub „Pyza”. Narodowe znaki językowe przybierają często formę intertekstów, więc zrozumienie przez odbiorcę komunikatu tekstowego, w którym występują, wymaga znajomości zapasów poznawczych (całości wiedzy socjokulturowej, natywnej poszczególnym użytkownikom swojego języka pierwszego. Wiedza ta determinuje naszą intrakulturową kompetencję komunikacyjną, a u tłumacza kompetencję interkulturową) współdzielonych także przez autora. (Garcarz 2007: 224)

Konstrukcję sceny dzieła filmowego rozumiemy jako zamkniętą liczbę komunikatów tekstowych wyrażanych za pomocą znaków audialnych (przekazywanych przez kanały werbalne oraz niewerbalne), które, odpowiednio ze sobą połączone, budują fabułę (ang. *story*). Konstrukcja sceny dzieła filmowego jest zamknięta i dyskursywnie niezmienna, dlatego w przeciwieństwie do dzieł *stricte* literackich dzieła filmowe nie mogą być inscenizowane na deskach teatru. Film jako typ tekstu nacechowany dyskursem artystycznym powinien pozostać takim również po zabiegu tłumaczenia go na inny język. Podobnie zatem jak niezmienna w stosunku do oryginału jest w przekładzie liczba poszczególnych komunikatów tekstowych – scenariuszowych scen filmowych (treści niewerbalnych) – tak liczba scenariuszowych zwrotów dialogowych (treści werbalnych) pomimo koniecznego zabiegu kondensacji (wymaganego w szeptance i podpisach) powinna w jednym artefakcie filmowym pozostać niezmienna lub zbieżna w oryginale i jego przekładzie. Stabilność konstrukcji sceny dzieła filmowego jest zachowana, jeśli odbiorca przekładu ma dostęp do tej samej liczby eksplikatur i implikatur, którą zawiera oryginał, nawet jeżeli nie są one wyrażone wprost.

Barier w przekładalności: natura tłumaczenia filmowego

Barier w przekładzie filmowym można naszym zdaniem rozpatrywać na trzech płaszczyznach: osobowości tłumacza, ogólnorynkowych uwarunkowań środowiska tłumaczy i całości czynników środowiskowych polskich oraz wewnątrz korporacyjnych regulacji prawnych bądź rozwiązań systemowych dotyczących pracy tłumacza filmowego.

Bariera pierwsza – osoba tłumacza

Tłumacz jest osobą, na której spoczywa obowiązek przetłumaczenia oryginału na żądany język i która z imienia i nazwiska odpowiada za końcowy efekt procesu przekładu, a także samej emisji, gdyż widzowie zaintrygowani przekładem zapamiętają raczej nazwisko tłumacza niż stację TV emitującą film.

Tłumacz wnosi do procesu tłumaczeniowego swój bagaż wiedzy, doświadczenia, ale również swoje słabości. Spolaryzowanie się polskiego

ryнку przekładów filmowych na szeptankę (lub listy dialogowe²; Widawski 2000: 554), stosowaną w przekładach TV, i na podpisy, stosowane głównie w przekładach kinowych, sprawiło, że część tłumaczy wyspecjalizowała się w jednej z tych dwóch dziedzin i podjęcie się przez nich przekładu spoza zakresu ich specjalizacji może zaowocować powstaniem gorszego produktu. Kolejną sprawą jest stale obniżająca się jakość przekładów filmowych, na co wpływają dwa czynniki. Po pierwsze, coraz częściej tłumaczenia zlecane są osobom tylko „przeciętnie” zaznajomionym z realiami tego fachu, jak i tym, które władają językiem obcym w stopniu niezadowalającym. Drugim czynnikiem jest zwykle niechlujstwo tłumacza, przez które rozumiemy tu niedotrzymywanie terminów realizacji zleceń lub wykonywanie pracy mało sumiennie, chciałoby się powiedzieć: na kolanie.

Stopień przekładalności oryginału zależy nie tylko od sprawności warsztatu samego tłumacza, ale także od wspomnianej wyżej przystawalności kultur. Tabakowska (2002: 33) jest zdania, że „zmieniony [...] sposób mówienia o rzeczywistości prowadzi do zmiany w obrazie świata”, przez co tłumacz niekiedy nieświadomie chce narzucić odbiorcy tekstu docelowego obraz świata, który zastał w oryginale. Osobowość tłumacza „rzeźbią takie elementy jak uwarunkowania geograficzne kraju, w którym wzrasta, tradycja kultury lokalnej, religia, kultura ogólnonarodowa, historia, ekonomia i wreszcie polityka” (Oltra 2005: 77), konieczny jest zatem automonitoring poczynąń zawodowych tłumacza. „Proces rozumienia w przekładzie ma charakter integracyjno-konstruktywny i wymaga od tłumacza kognitywnego zdystansowania się od tekstu wyjściowego i kontekstów jego użycia” (Małgorzewicz 2006: 175), co szczególnie w przekładach filmowych trudno jest osiągnąć. Dzieje się tak dlatego, że niewerbalny składnik dzieła filmowego – opowieść ekranowa (kompozycja wizualno-akustyczna; Garcarz 2007: 30) – nie podlega ingerencji interpretatorskiej ze strony tłumacza. Tłumacz musi ją zatem traktować jako matrycę do działań na skrypcie z listą dialogową tekstu filmowego (myślimy tu o kompozycji foniczno-graficznej [Garcarz 2007: 30], zawierającej także treść listy dialogowej). Szczególnie w szeptance konieczne jest dwuetapowe realizowanie przekładu: dogłębne poznanie oryginału, a następnie interpretacja listy dialogowej przez pryzmat głównego nośnika treści, którym jest część ekranowa.

² Istnieje kilka terminów wymiennie stosowanych na określenie szeptanki. Są nimi: listy dialogowe, przekład lektorski, wersja lektorska lub *voice-over* – termin zapożyczony z języka angielskiego.

W efekcie jakość świadczonej usługi może być przeciętna, podobnie jak zadowolenie odbiorców takiego przekładu, co rzutuje naturalnie na ocenę pracy wszystkich tłumaczy. Duże konsorcja medialne, takie jak TVP S.A. lub ITI/TVN, dbając o swoją reputację i dążąc do świadczenia usług najwyższej jakości, zatrudniają jedynie najlepszych tłumaczy obecnych na polskim rynku, czego nie można powiedzieć o mniejszych dystrybutorach i nadawcach TV.

Bariera druga – czynniki zewnętrzne

Zewnętrznym czynnikiem wpływającym na decyzje tłumacza jest m.in. konieczność spełniania ogólnonarodowych, społecznie wyrażanych oczekiwań co do formy przekładu. Polska – skansen na skalę Europy – to jedyny kraj Unii Europejskiej, w którym telewizyjne przekłady filmowe realizowane są za pomocą szeptanki³. Inna, najbardziej kształcąca metoda przekładu – podpisy – jest zupełnie marginalizowana ze względu na małe zainteresowanie widzów. Niech świadczy o tym fakt, że od lutego 2008 roku stacja BBC zaprzestała emisji niekodowanego programu BBC Prime, którego oferta programowa była w części tłumaczona z podpisami, a w części nie tłumaczona w ogóle. Jak wyjaśnia Dean Pessenniskie, jeden z dyrektorów programowych BBC Channels, badania przeprowadzone na polskich widzach wskazały na konieczność zmiany tej strategii marketingowej. Polacy wolą lektora (52%) od polskich podpisów (4,5%), aby zaś utrzymać widownię, trzeba spełnić jej oczekiwania. BBC to stacja komercyjna, a nie towarzystwo pożytku publicznego, zatem wszystkie nowe wprowadzane programy w bloku BBC Global Channels: BBC Entertainment, BBC Knowledge, BBC Lifestyle oraz BBC Bebies, będą emitowane z lektorem. Polacy najwyraźniej nie doceniają roli edukacyjnej, jaką odgrywało BBC Prime. Psycholingwistka prof. Ida Kurcz w wywiadzie udzielonym „Gazecie Wyborczej” stwierdziła⁴, że niechęć Polaków do podpisów wynika z „prawa minimalnego wysiłku”, zgodnie z którym dąży się do osiągnięcia maksymalnego zysku przy minimalnym nakładzie środków. Nawet jeśli tłumacz będzie chciał zaproponować rozwiązanie

³ Także w Rosji i na Białorusi wszystkie telewizyjne przekłady filmowe realizowane są przy użyciu szeptanki, ale oba kraje nie należą do Unii Europejskiej. Polska pozostaje więc jedynym takim krajem w strukturach członkowskich.

⁴ <http://www.gazetawyborcza.pl/1,76842,4827095.html>.

proedukacyjne (podpisy), widzowie będą przeciw temu protestować, ponieważ zależy im na zrozumieniu przekładu, a czytanie napisów sprawia, że duża część treści ekranowej umyka ich uwadze.

Kolejnym problemem są kwestie finansowe: stawki wynagrodzeń oferowanych tłumaczom. Rynek tłumaczeń filmowych, który jak każdy podlega prawom wolnej konkurencji, zatrudnia także osoby gotowe świadczyć usługi niemal półdarmo. Drastycznie spadające stawki powodują odpływ najlepszych tłumaczy filmowych do innej niszy zawodowej, co w konsekwencji prowadzi do obniżenia wartości merytorycznej i artystycznej przekładów.

Kolejną barierą jest konieczność przestrzegania przepisów prawa regulującego rynek medialny w kraju emitenta. Myślimy tu o Ustawie o mediach oraz Ustawie o języku polskim jako regulacjach prawnych, którym podlega każdy podmiot medialny zarejestrowany i prowadzący działalność z terytorium Polski. Zapisy tych ustaw nakładają na nadawcę obowiązek emitowania przekładów pozbawionych treści szkodliwych społecznie, więc także wulgarnych lub gorszących. Tłumacz w sposób naturalny podlega ograniczeniom, a jego swoboda artystyczna poddawana jest swoistej cenzurze w myśl obowiązującego prawa.

Ostatnią z istotnych barier zewnętrznych jest to, że w zasadzie każdy znaczący film przed emisją telewizyjną ma swoją premierę kinową. Oznacza to, że przekład kinowy jest faktem zastanym przez tłumacza telewizyjnego zaczynającego swoją pracę. Niepoprawne tłumaczenie lub interpretacja tłumaczeniowa wrośnięta w świadomość społeczną zyskuje znamiona prototypowości i sama staje się prototypowym punktem odniesienia dla kolejnych przekładów danego filmu. Ilustracją niech będzie błąd w tłumaczeniu na język polski tytułu filmowego hitu sprzed lat, *The Fifth Element*, jako *Piąty element* zamiast *Piąty żywioł*. Tłumacze telewizyjni, zmieniając rozpoznawalny przez polskich widzów tytuł, podejmują znaczne ryzyko – proponują poprawny, nieznan nikomu przekład w miejsce tytułu łatwo rozpoznawalnego, choć niepoprawnego pod względem tłumaczeniowym.

Bariera trzecia – czynniki wewnętrzśrodowiskowe

Czynniki wewnętrzśrodowiskowe, które wpływają bezpośrednio na pracę tłumacza, pokrywają się częściowo z zewnątrzśrodowiskowymi. Pierwszy z nich to wewnętrzne przepisy, których powinni przestrzegać tłumacze za-

trudnieni w konkretnej stacji telewizyjnej. Wymienić tu trzeba konieczność zachowania porządku chronologicznego w realizowaniu kolejnych etapów technicznych przekładu oraz zasadę wykonania przez innego tłumacza końcowej adiustacji przekładu. Dzięki adiustacji można wyłapać takie błędy jak potknięcia stylistyczne, gramatyczne, leksykalne itd.

Innym wewnątrzśrodowiskowym czynnikiem kształtującym pracę tłumacza jest zasada tworzenia tzw. przekładów uniwersalnych, które mogą być wyemitowane o dowolnej porze. Oznacza to konieczność łagodzenia w przekładzie treści o zabarwieniu wulgarnym lub nieprzyzwoitym, których emisja przez polskiego nadawcę będzie powodowała naruszenie Ustawy o mediach⁵ i Ustawy o języku polskim⁶. Jest to też czynnik finansowy. Nie opłaca się dokonywanie podwójnego przekładu: wariantu nadawanego przed godziną 23.00 oraz wariantu do nadawania po godz. 23.00, w którym liczba elementów slangowych może być większa. Podobnie jest z zagranicznymi nadawcami programów dla polskiego rynku, niezależnie od tego, czy są zarejestrowani w Polsce jako spółka (jak CANAL+ Cyfrowy, spółka nadająca m.in. kanał filmowy Ale Kino), czy emitują tylko program dla danego kraju z terytorium innego państwa (jak Sony Pictures Television International Networks, spółka nadająca m.in. kanał filmowy AXN). „Ograbianie” oryginału z treści, choć nieetyczne z zawodowego punktu widzenia, jest więc prawnie umotywowane. Dlatego właśnie polskie przekłady filmów pojawiających się na nośnikach DVD bywają pod tym względem zasadniczo odmienne od przekładów emitowanych przez stacje telewizyjne. Telewizyjny emitent publiczny, społeczny lub prywatny, który nie ma narzędzi umożliwiających monitorowanie tego, czy widz spełnia wyznaczone dla filmu kryteria wiekowe (jak jest to możliwe przy projekcjach kinowych czy publicznej dystrybucji nośników DVD), musi dbać, by widz nie był narażony na kontakt z treściami wymienionymi przez obie ustawy. Przyjmując taką „asekurancką” postawę, nadawcy unikają złamania ustawy, a co za tym idzie, konieczności płacenia ogromnych kar nałożonych na nich przez KRRiTV.

⁵ Rozporządzenie KRRiTV z 20 września 2005 roku w sprawie sposobu prowadzenia przez nadawcę ewidencji czasu nadawania audycji wytworzonych pierwotnie w języku polskim, audycji europejskich i audycji europejskich wytworzonych przez producentów niezależnych oraz czasu jej przechowywania (Dz. U. z 2004 roku, nr 253, poz. 2531 oraz z 2005 roku, nr 17, poz. 141 i nr 85, poz. 728).

⁶ Ustawa z 7 października 1999 roku o języku polskim (Dziennik Ustaw z 1999 roku, nr 90, poz. 999, z 2000 roku, nr 29, poz. 358).

Wnioski

Warunki środowiskowe, w jakich dokonywany jest przekład audiowizualny, mają zatem duży wpływ na decyzje powzięte w trakcie transferu językowego. Tłumacz przypomina trybik w złożonym mechanizmie procesów przekładu. Poddawany różnorodnym naciskom, zostaje wprawiony w ruch i działa, jak to jest od niego oczekiwane. Z drugiej strony, jako twórca – z natury byt niezależny – może podejmować indywidualne decyzje, zgodnie z własnym poczuciem misji tłumaczeniowej. Słowem, tłumacz w tłumaczeniowym procesie decyzyjnym jest jednocześnie twórcą i twórczym: znając *skopos* swojej pracy, częściowo wyrzeka się artystycznej wolności *pro publico bono*.

Dla Schrotera (2005: 29) bariery w przekładzie, które napotyka tłumacz, wynikają głównie z niemożności językowego lub legislacyjnego przetłumaczenia oryginału w sposób żądany przez samego tłumacza. Warto się jednak zastanowić nad tym, jakie są żądania końcowego odbiorcy przekładu w stosunku do oryginału wzbogaconego o taki przekład.

Bibliografia

- Chaume F.V. 2001. *Models of Research in Audiovisual Translation*, „Babel” 48 (1), 1–13.
- Dąbbska-Prokop U. 2005. *Język przekładu w oczach polskich przekładoznawców*, w: M. Piotrowska (red.), *Język trzeciego tysiąclecia III*, t. 2, *Konteksty przekładowe*, Kraków, 183–197.
- Eisenstein S.-M. 1944. *Иван Грозный*, w: *Film Sens*, przeł. J. Leyda, D. Dobson (1961), London.
- Garcarz M. 2007. *Przekład slangu w filmie. Telewizyjne przekłady filmów amerykańskich na język polski*, Kraków.
- Hejwowski K. 2004. *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*, Warszawa.
- Karpiński M. 2004. *Scenariusz: niedoskonałe odbicie filmu. O sztuce scenariusza filmowego*, Kraków.
- Małgorzewicz A. 2006. *Przekład jako medium rozumienia kultury i międzykulturowej ingerencji w kontekście językoznawstwa kognitywnego*, w: L. Zieliński, M. Pławski (red.), *Rocznik Przekładoznawczy 2*, Toruń, 169–180.
- Metz C. 1971. *Langage et cinéma*, Paris.
- Nida E.A. 1964. *Toward a Science of Translating*, Leiden.

- Oltra R.M. 2005. *The Translation of Cultural References in the Cinema*, w: A. Brenchardell (red.), *Less Translated Languages*, Philadelphia, 75–91.
- Tabakowska E. 2002. *Bariery kulturowe są zbudowane z gramatyki*, w: R. Lewicki (red.), *Przekład, język, kultura*, Lublin, 25–34
- Tomaszkiewicz T. 2006. *Przekład audiowizualny*, Warszawa.
- Schroter T. 2005. *Shun the Pun: Rescue the Rhyme: Dubbing Subtitling in Language-Play in Film*, Karlstad: Universitetstryckeriet.
- Widawski M. 2000. „*Ona prowadzi jak szalona*”: kilka uwag o tym, jak nie należy tłumaczyć slangu, w: W. Kubiński, O. Kubińska, T. Z. Wolański, *Przekładając nieprzekładalne*, Gdańsk, 543–550.

As is commonly known, Polish AVTs are dominated by voice-over – a cultural phenomenon of the post-communist state. Given the translation reality of the contemporary European TV market, whenever voice-over is applied to movie translations, it is perceived as a painful legacy of the Communist era. No matter which translation mode an average film viewer prefers, it is the TV corporation that decides whether to dub, voice-over or subtitle a foreign film, and then broadcast it to the viewers. This paper attempts to unravel the tangle of conflicting claims on voice-over as a film translation mode from an academic viewpoint based on linguistics, translation studies and cultural linguistics. In the authors' view, there are three main technical barriers for voice-over which a translator needs to take into account at any stage of his work: the translator's personality, translation conventions commonly accepted by film translators and legal regulations.