

Teresa Tomasziewicz, *Przekład audiowizualny*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006, ss. 233.

Książka Teresy Tomasziewicz *Przekład audiowizualny* stanowi część serii publikacji „Przekład – mity i rzeczywistość”, w ramach której ukazały się dotychczas między innymi takie pozycje, jak: *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu* Krzysztofa Hejwowskiego, *Przekład ustny środowiskowy* Małgorzaty Tryuk czy *Przekład prawny i sądowy* Anny Jopek-Bosiackiej. Napisana jest w sposób przejrzysty i zrozumiały, dotyczy rzadko opisywanego typu przekładu, a mianowicie – tłumaczenia audiowizualnego, czyli tłumaczenia na potrzeby ekranu. Stanowi więc niezwykle cenną pozycję dla osób zainteresowanych tym właśnie rodzajem przekładu, który – ze względu na coraz powszechniejszy dostęp do zagranicznych filmów, programów oraz wszelkich środków multimedialnych – cieszy się rosnącą popularnością. Książka zawiera wiele wskazówek związanych z tłumaczeniem filmowym oraz interesujących wiadomości na ten temat. Autorka zgromadziła liczne przykłady fragmentów przekładów filmowych, opatrując je komentarzem na temat zastosowanych technik oraz wyjaśniając wybory, jakich dokonał tłumacz. Tomasziewicz zwraca uwagę na swoiste problemy i ograniczenia, jakie są udziałem tłumaczenia na potrzeby ekranu, gdzie oprócz dylematów przekładowych pojawiają się ograniczenia natury technicznej.

Książka składa się ze wstępu, czterech głównych rozdziałów oraz podsumowania i – jak pisze autorka – „jest adresowana do studentów filologii obcych, adeptów sztuki tłumaczenia, wykładowców teorii przekładu, nauczycieli praktyki tłumaczeniowej, praktyków tłumaczy, a także teoretyków kina, telewizji i ogólnie komunikacji medialnej” (s. 11). Na końcu, po bibliografii (w której znajdziemy między innymi szereg wcześniejszych, głównie francuskojęzycznych publikacji autorki), zamieszczono ułatwiający korzystanie z książki indeks nazwisk oraz indeks rzeczowy.

W pierwszym rozdziale autorka zaczyna od przedstawienia wymienionych w tytule pojęć – *komunikacja społeczna* to codzienna komunikacja między ludźmi, natomiast *komunikacja masowa* to komunikacja za pomocą środków masowego przekazu. Istnieje tu konieczność szybkiego przepływu informacji, które mają charakter powtórzeniowy. Tomasziewicz dodaje: „Aby komunikaty były bardziej zrozumiałe dla poszczególnych odbiorców, używa się w nich różnych środków semiotycznych (wizualnych i dźwiękowych), między którymi zachodzą różne typy relacji, pozwalające na wspólne konstruowanie sensu” (s. 17).

W rozdziale tym przedstawione jest także pojęcie obrazu i jest on rozumiany jako: grafiki (wykresy, diagramy), rysunki symboliczne, fotografie (prasowe, reklamowe, ilustracyjne), film (dokumentalny, artystyczny). Telewizja wykorzystuje wszystkie te formy, tłumacz musi więc wziąć pod uwagę znaczenie obrazu, to, czy jest on na równi czytelny dla odbiorcy oryginału i przekładu. W dalszej części rozdziału Tomaszewicz przedstawia rodzaje obrazów i zauważa, że obrazy nagrane (fotografie, film, obrazy telewizyjne, komputerowe) są zdeterminowane kulturowo, mimo że wydawałoby się, iż można zrozumieć je bezpośrednio (przetłumaczyć kody językowe). Dodaje, że „obrazy mogą na równi z językiem służyć do „opowiedzenia” pewnej fabuły, ale zmiana chronologii obrazów może doprowadzić do stworzenia nowej fabuły” (s. 54). W tłumaczeniu audiowizualnym to tekst jest przedmiotem operacji translatorycznych, ale tłumacz musi brać pod uwagę wymiar wizualny podczas dokonywania przekładu tekstu i wiele decyzji tłumacza audiowizualnego jest uzależnionych od relacji, które istnieją między obrazem a tekstem w danym komunikacie. Autorka wymienia następujące relacje (s. 59–63): *relacja substytucji (ekwiwalencji)* – te same treści przekazane dwoma kanałami, słownie i za pomocą obrazów; *relacja komplementarności* – pewne fragmenty treści są wyrażone słownie, inne wizualnie; *relacja interpretacji* – obrazy mają za zadanie wyjaśnić jakiś fragment tekstu (lub na odwrót), bez tej ilustracji pewne fragmenty wydają się niejasne; *relacja paralelizmu (przeciwwagi)* – tekst i obraz wyrażają pewien komunikat samodzielnie, niezrozumienie jednego nie przeszkadza w zrozumieniu drugiego komunikatu; *relacja sprzeczności* – to, co zostało przekazane słownie, jest negowane za pomocą środków wizualnych (np. dla uzyskania efektu ironii, humoru, komizmu, co stanowi duże wyzwanie dla tłumacza, ponieważ musi on ustalić, jaki cel miała ta relacja w zamierzeniu autora, aby ten cel odtworzyć w języku przekładowym; albo w celu „przemycenia” pewnych treści, których nie można wyrazić słownie: jako przykład autorka podaje reklamy tytoniu / alkoholu – obraz zachęca do konsumpcji, a Minister Zdrowia ostrzega przed jej skutkami).

Zmierzając do właściwego opisu tłumaczenia audiowizualnego, Tomaszewicz przytacza formy tłumaczenia wyróżnione przez Romana Jakobsona (s. 65): *tłumaczenie wewnątrzjęzykowe* (reformulacja); *tłumaczenie międzyjęzykowe* (właściwe) oraz *tłumaczenie intersemiotyczne* (transmutacja, znaki językowe interpretowane są za pomocą znaków niejęzykowych).

W tym miejscu autorka zauważa, że tłumaczenie audiowizualne (czyli tłumaczenie na potrzeby ekranu – tylko tak jest ono w pracy zdefiniowane) ma w sobie cechy wszystkich tych typów tłumaczenia: tłumacz dokonuje przekładu z jednego języka na drugi, więc jest to tłumaczenie międzyjęzykowe, tekst wyjściowy ulega znacznej kondensacji, toteż częściowo tłumacz dokonuje tłumaczenia wewnątrzjęzykowego; ponadto niejęzykowe elementy znaczące

(np. obraz) nie zawsze mają znaczenie uniwersalne i często wymagają dodatkowych wyjaśnień ze strony tłumacza i w tym kontekście jest to tłumaczenie intersemiotyczne.

Tomaszkiewicz pisze: „Tłumacz musi ustalić, na ile obraz ma znaczenie uniwersalne, a na ile jest kulturowo zdeterminowany, stanowiąc dodatkową barierę zrozumienia” (s. 76). Dodaje, że tłumacz ma za zadanie dokonać tylko transferu międzyjęzykowego, gdyż nie może ingerować w warstwę wizualną, ale nie może jej ignorować. Obraz często ułatwia zrozumienie tekstu, więc jest również podporą dla tłumacza (s. 97, 100). Dalej czytamy: „Tłumacz audiowizualny musi ciągle podejmować decyzje redakcyjne, dotyczące pominięć i kondensacji, a także elementów dodatkowych, które należy wprowadzić do tekstu przekładu” (s. 100). Musi także brać pod uwagę ograniczenia techniczne, od których jest uzależniony.

W trzecim rozdziale recenzowanej książki czytamy o technikach przekładu audiowizualnego. Według autorki mają one do spełnienia dwa zadania: ułatwić danej grupie językowej dostęp do filmów i programów telewizyjnych wyprodukowanych w innym kręgu językowym i kulturowym oraz ułatwić eksport produktów audiowizualnych do innych krajów (s. 102).

Europę audiowizualną można zaś podzielić na duże kraje (Francja, Niemcy, Anglia) i małe (kraje Europy Wschodniej i Środkowej); w dużych dominuje tłumaczenie w formie dubbingu, a w małych – w formie napisów i *voice over*. Podział ten związany jest z kosztami, jak również z przyzwyczajeniem widowni (s. 105). Wyżej wspomniane techniki oraz ich charakterystyka (w tym zalety i wady, ze zwróceniem szczególnej uwagi na problemy, jakie mogą mieć tłumacze zajmujący się przekładem audiowizualnym) to (s. 106–124): dubbing – „doklejanie” nagranego wcześniej głosu do mówiących aktorów, widocznych na ekranie; podpisy (*subtitling*) – tekst ukazujący się na dole ekranu – autorka zwraca tu uwagę zarówno na ograniczenia natury technicznej, ponieważ tekst musi się zmieścić w dwóch liniijkach, stąd konieczna jest jego kondensacja, jak i na problemy wynikające z przejścia od języka mówionego do formy pisanej (może to doprowadzić do cenzury oryginału pod kątem wulgaryzmów); *voice over* (*voice off*) i narracja – głos nakładający się na dźwięki oryginalne filmu. Inne metody wymienione przez autorkę to: komentarz, tłumaczenie wielojęzykowe (teletekst), nadpisy, tłumaczenie simultaniczne, podpisy dla osób niesłyszących.

W ostatnim z głównych rozdziałów książki Tomaszkiwicz przedstawia opis operacji dokonywanych na tekście oryginału przez tłumacza audiowizualnego mającego na uwadze ograniczenia charakterystyczne dla tego rodzaju działań (choćby takie jak długość liniijek i liczba znaków pojawiających się na ekranie w przypadku podpisów czy też wyżej wspomniana długość otwarcia i zamknięcia ust w przypadku dubbingu). Autorka cały czas podkreśla

konieczność pewnych opuszczeń i kondensacji, jakie muszą mieć w tym przypadku miejsce, ale zauważa też, że jeżeli tempo mowy nie jest za szybkie, to wszystkie elementy (lub ich większość) udaje się zachować. Pojawia się tu pojęcie *redundancji* (redundancja – „nadmiar informacji w komunikacie sformułowanym w danym kodzie”, s. 127).

Według Tomaszkiewicz zakłada się, że widz posiada wiedzę na temat przebiegu codziennych konwersacji i ich wysokiego stopnia zrytualizowania, pomijane są więc wyrażenia niebędące nośnikami informacji *sensu stricto*, a którym często towarzyszy odpowiednia gestykulacja (np. – *Masz lornetkę?* zamiast – *Słuchaj, czy nie masz lornetki?*). Pominięcie elementów zrytualizowanych, które są wykładnikami grzeczności językowej powoduje, że odnosimy wrażenie, że ton rozmów jest agresywny. Pomijane są również powtórzenia własnych słów, korekta własnych słów bohatera (najczęściej to ostateczne sformułowanie jest tłumaczone), powtórzenie słów rozmówcy (np. zamiast dialogu: – *Jesteś zazdrosny?* – *Zazdrosny?* – *Tak, bo umówiłam się z nim*, pojawia się: – *Jesteś zazdrosny, ponieważ umówiłam się z nim*), parafrazowanie, elementy łączące (pojawia się fuzja pewnych sekwencji) – (s. 128–137).

Autorka pisze także, że pomija się niektóre elementy słowne, kiedy z obrazu wynika, o jakie elementy chodzi (np. – *Daj mu to i nic nie mów* zamiast – *Daj mu tę kopertę i nic nie mów*, koperta widoczna jest na ekranie), pomija się imiona bohaterów (podawane są one tylko na początku, kiedy widz dopiero poznaje bohaterów oraz wtedy, gdy mamy do czynienia z kilkoma rozmówcami), a także zdania główne, modalizujące wypowiedź (– *Nie odważ się wystąpić* zamiast – *Nie wierzę, żeby odważył się wystąpić*), okoliczniki lub zdania okolicznikowe (są one często redundantne), pominięcia występują również w grupie nominalnej (przydawkę, form przysłówkowych wzmacniających zasięg epitetów, np. – *sonda* zamiast – *sonda na ulicy*). Jak czytamy u Tomaszkiewicz, obok zwykłych pominięć można zaobserwować technikę zwaną „skondensowaną transformacją”, czyli zabieg służący wyrażaniu podobnej treści za pomocą bardziej ekonomicznych środków językowych (często za pomocą różnego rodzaju nominalizacji, np. – *Przyszedeś zobaczyć nasz spektakl* zamiast – *Przyszedeś zobaczyć, jak wygląda to nasze przedstawienie*, s. 143–150).

W dalszej części rozdziału (s. 152–210) znajdują się informacje na temat zagadnień tłumaczeniowych z zakresu przekładu audiowizualnego dotyczących transferu kulturowego, transferu komizmu oraz rejestru języka. Jeśli chodzi o transfer kulturowy, tłumaczenie audiowizualne podlega znacznym ograniczeniom technicznym, które nie pozwalają na zbytne poszerzanie tekstu oryginału (jak w przypadku tłumaczenia tekstów pisanych); obecność obrazu może, co prawda, ułatwiać zrozumienie sensu przekazu, ale może też je utrudniać. Techniki stosowane w transferze elementów kulturowych, wy-

mieniane przez autorkę, to np.: opuszczenia (– *Podobno wystawiacie ten musical* zamiast – *Słuchaj, podobno wystawiacie ten musical w Syrenie* – podanie miejsca wystawienia spektaklu nie jest konieczne dla zrozumienia treści całego komunikatu, przykład podobny jak w technice substytucji za pomocą wyrażeń deiktycznych); bezpośredni transfer (czyli zapożyczenia, z których wiele zaczyna się asymilować w kulturze docelowej, np. *pizza, szaszłyk, dolar, dżinsy*, ale pierwsze pojawienie się takiego słowa wymaga wyjaśnienia definicyjnego, chyba że obraz wskazuje, o co chodzi); rozwinięcie definicyjne czy peryfrazę definicyjną, czyli zabieg, w którym tekst przekładu jest bogatszy o pewne dodatkowe informacje w stosunku do oryginału, co jest konieczne dla zrozumienia tekstu przez odbiorcę obcego (w przypadku peryfrazy definicyjnej jest to wprowadzenie definicji lub innej formy wyjaśniającej do tekstu, zamiast oryginalnego terminu, np. podanie opcji politycznej zamiast nazwy partii); ekwiwalencja, czyli zaproponowanie innych niż w tekście wyjściowym pojęć, które miałyby wywołać u odbiorcy podobne skojarzenia jak te, które wywołane zostały u odbiorcy oryginału (np. *rice crispies cookies – domowe ciasteczka, Radcliffe – Harvard* – chodzi o nazwę ważnego uniwersytetu, a Harvard jest bardziej znany); ekstremalnym rodzajem ekwiwalencji jest adaptacja, kiedy element kultury wyjściowej zostaje zastąpiony niekoniecznie ekwiwalentnym elementem kultury docelowej. Problemy tłumaczeniowe sprawiają także aluzje do wiedzy kognitywnej odbiorcy.

W przypadku transferu komizmu Tomaszewicz twierdzi, że jeśli jest on wyrażany przez język, to stanowi kategorię przetłumaczalną, komizm tworzony przez język może zaś należeć do zjawisk nieprzekładalnych lub przekładalnych częściowo. Jeżeli mamy do czynienia z grami językowymi opartymi na fonetyce i na polisemii, najczęstszym zabiegiem translatorskim jest adaptacja (np. tłumaczenie filmu *Shrek* autorstwa Bartosza Wierzbęty) lub kompensacja. Na komizm sytuacyjny i komizm postaci wizualizowanych na ekranie tłumacz nie ma wpływu.

Jeśli chodzi o rejestr języka, problem, o którym pisze autorka, pojawia się, gdy mamy do czynienia z odmianą języka potocznego lub wulgarne. Panuje tendencja do eufemizowania tej odmiany języka w wersji docelowej. Wulgarne słowa rzadziej używane w formie pisemnej wydają się jeszcze „mocniejsze”, kiedy pojawiają się w podpisach. Techniki translatorskie stosowane w tłumaczeniu wulgaryzmów to: zastosowanie ekwiwalentu (inny wulgaryzm o podobnej funkcji); neologizmy – w przypadku, kiedy tłumacz nie może znaleźć odpowiednika danego wyrażenia; zmiana stopnia wulgarności – zastosowanie wulgaryzmu mniej dosadnego niż oryginalny; zmiana rejestru językowego, aby złagodzić ekspresję tekstu (np. użycie terminologii specjalistycznej zamiast potocznej); pomijanie wulgaryzmów (przekleństwa wyrażają emocje bohaterów, ale są pozbawione elementów informacyjnych). Tłumacze wy-

chodzą z założenia, że obraz, ton głosu mogą być wystarczającym źródłem wiedzy o efektywności danego bohatera.

W podsumowaniu Tomaszewicz podkreśla różnicę między przekładem audiowizualnym a innymi rodzajami tłumaczenia, różnica ta „polega na tym, że w przypadku tłumaczenia audiowizualnego sens nie jest zawarty tylko i wyłącznie w warstwie językowej. [...] Tłumacz [...], mimo że dokonuje przeformułowań językowych, musi wziąć również pod uwagę wymiar znaczeniowy obrazów towarzyszących komunikatowi językowemu” (s. 211). Wszystko to pozwala czytelnikowi (a raczej grupom czytelników wymienionym we wstępie przez autorkę, do których zalicza się przede wszystkim tłumacz) uświadomić sobie, jak specyficzny rodzaj przekładu stanowi przekład audiowizualny. Tłumacz audiowizualny – szczególnie na początku swej kariery zawodowej, ale nie tylko – dzięki lekturze książki Tomaszewicz może uniknąć licznych błędów i znaleźć w tej publikacji wiele cennych wskazówek. Dlatego też recenzowana książka Teresy Tomaszewicz powinna być dla niego lekturą obowiązkową.

*Karolina Karaszewska*

## O Autorce

Karolina Karaszewska - absolwentka lingwistyki stosowanej UW (2007), obecnie doktorantka w Instytucie Lingwistyki Stosowanej UW, pisze pracę doktorską na temat audiodeskrypcji. Tłumaczka i lektorka języka angielskiego i rosyjskiego, zawodowo związana z trzema uczelniami: Uniwersytetem Warszawskim, Uniwersytetem Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie i Wyższą Szkołą Menedżerską w Warszawie.