

Michał Garcarz

Tłumaczenie "Draculi" - filmu Francisa Forda Coppoli jako przykład skutecznej walki o zgodność przekładu z oryginałem

Acta Neophilologica 6, 69-80

2004

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Michał Garcarz
Instytut Filologii Angielskiej
Uniwersytet Wrocławski
Koło Naukowe Linguistic Investigations

TŁUMACZENIE *DRACULI*
– FILMU FRANCISA FORDA COPPOLI
JAKO PRZYKŁAD SKUTECZNEJ WALKI
O ZGODNOŚĆ PRZEKŁADU Z ORYGINAŁEM

*Mysl nie przechodzi z jednego języka
na inny niezmieniona*¹ [tłum. M.G.].
Miguel de Unamunoy Jugo (1864–1936)
pisarz hiszpański

Wstęp

Autor tłumaczenia filmowego, podobnie jak autor tłumaczenia literackiego musi stawić czoła wielu przeciwnościom, zanim owoc jego pracy trafi do finalnego odbiorcy- słuchacza, widza, czytelnika *TD* (tekstu docelowego). Przekład filmowy nie podlega jednak wszystkim tym prawom, którym podlega chociażby przekład literacki czy też specjalistyczny (prawniczy, ekonomiczny). Nasz artykuł jest próbą odpowiedzi na pytanie, jakie środki, narzędzia tłumaczeniowe są najbardziej skuteczne w procesie przekładu filmu, dzięki którym *TD* charakteryzuje się podobnymi, jeżeli nie tymi samymi, indiosynkratyzmami, czytelnymi dla odbiorcy tegoż, zanurzonego w kulturę własnego języka. Przedstawimy i przeanalizujemy najczęściej stosowane techniki tłumaczeniowe, służące tłumaczowi jako oręż w walce z nieprzekładalnością, dzięki którym *TD* posiada ekwiwalentne elementy *TP* (tekstu początkowego), aprobowane, bo czytelne dla odbiorców *TD*. Zaproponowane przez nas techniki tłumaczeniowe zostały oparte o wcześniej opisywane strategie i metody tłumaczeniowe (por. Newmark ([1988] 1995: 81-98) oraz Chesterman (1997: 87-113)), które jednak nie do końca znajdują zastosowanie w przekładach filmowych, ponieważ – jak twierdzi Hendrykowski (1984:

¹ Cytat zaczerpnięty z powieści *The Tragic Sense of Life* z roku 1913.

246) – przekład filmowy to *przekład wolny*, przysparzający tłumaczom wielu problemów natury technicznej (przy generowaniu odpowiednio zwięzłego ekwiwalentu *TP*). Część praktyczna zawiera omówienie poszczególnych technik tłumaczeniowych (w porządku od najczęściej stosowanych do tych, których użycie jest rzadkie bądź sporadyczne) wraz z wybranymi oryginalnymi kwestiami dialogowymi (z ang.: *turns*), przetłumaczonymi na język polski-*JTD* (język tekstu docelowego).

1. Charakterystyka przekładu filmowego

Realizacja omawianego przez nas polskiego przekładu filmu *Dracula* jest typowa dla zdecydowanej większości przekładów filmowych tłumaczonych na potrzeby telewizyjne w Polsce (por. Majewski, 2003)². Przekład filmowy – jak podkreśla Hendrykowski (1984: 243) – charakteryzuje się zawsze dwiema cechami: *jest obcojęzyczny (indywidualny) lub różnojęzyczny (uniwersalny)*, przy czym, jak twierdzi Scandura (1996), to właśnie przekład różnojęzyczny jest łatwiej przyswajalny przez przedstawicieli różnych kultur, zanurzonych w morzu rozbieżności pomiędzy kulturą *TP* a kulturą *TD*. Cechy wspólne tłumaczonego tekstu są możliwe do zlokalizowania w obu uczestniczących w tłumaczeniu kulturach dzięki (jak twierdzi Gadamer, 1976) „skopiowaniu” przez tłumacza sensu *TP* i „wkomponowaniu” większości z nich w *TD*.

1.1. Sens – przekład – kultura

Przekład, jak twierdzi Gadamer (ibid.), nigdy nie jest pozbawiony aspektów kulturowych towarzyszących powstawaniu danego tekstu w kulturze *JTP* (tekstu języka początkowego). De Blesser (2002) dodaje, iż język rozpatrywany na każdym poziomie (pragmatycznym, semantycznym, oraz syntaktycznym), wykazuje cechy bliskich związków z kulturą, z której się wywodzi co, jak dodaje Katan (1999: 34), nie pozostaje bez wpływu na proces przekładu.

Sam proces przekładu Gadamer (1976) określa jako kraft, czyli zabieg odzwierciedlania sensu będącego istotą *TP* w realiach kultury *TD*. Vermer (1989) widzi przekład jako skopos, który tłumacz realizuje w oparciu o dwie jego wytyczne, cel przekładu i powód jego realizacji. Nie należy zapominać, że proces przekładu jest również istotnym aktem komunikacji, tyle że międzykulturowej, której nierozzerwalnym elementem jest tekst:

Tekst nie jest produktem, lecz procesem, który zachodzi w sposób dynamiczny i jest kontrolowany przez uczestników aktu komunikacji. [...] Rozpoznawanie aktu komunikacji zależy w istotny sposób od tego, jakie typy wypowiedzi oraz jakie wzorce kulturowe i społeczne leżą u podstaw danego systemu komunikacji. (Duszak, 1998: 18-19)

² Prywatne konsultacje naukowe z Piotrem Andrzejem Majewskim – tłumaczem Agencji Filmowej TVP SA Warszawa: 7 lipca 2003.

Jak twierdzi Scandura (1996), tłumacz filmowy powinien być szczególnie uważny podczas pracy z tekstem oddającym realia kulturowe, odmienne od tych których świadom jest odbiorca *TD*. Kultura, jak twierdzi Tabakowska (2002: 71) *to system wartości, wrażeń i obyczajów, przyjęty przez daną społeczność i realizowany przez określone zachowania społeczne*, niekoniecznie zrozumiałe dla każdego przeciętnego odbiorcy *TD*. Nie chodzi li tylko o kwestie czysto gramatyczne, choć i one, jak kontynuuje Tabakowska (2002: 79) *przekładają się na treść, treść zaś jest odbiciem kultury*. Tłumaczenie, jako proces 'odwzorowywania' gadamerowskiego sensu *TP* w realiach innej kultury (*TD*), to nic innego, jak poszukiwanie cech wspólnych dla obu kultur zaangażowanych w przekład. Niżnik (1998: 109) twierdzi, że struktura sensu *to taki zbiór pojęć wraz z ich wzajemną zależnością logiczną, które zapewniają zrozumiałość formułowanych przy ich pomocy przekazów*. Jednakże wszystkie wspomniane cechy wspólne dla oby kultur obecnych w przekładzie, osadzają się na kontekście w którym dana kwestia dialogowa się pojawia, a kontekst według Mey'a (2003), *w oparciu o sens, formuje znaczenie*. I tak oto dochodzimy do wniosku, iż to właśnie kopiowanie sensu zawartego w *TP* stanowi istotę przekładu, który to przekład jest swojego rodzaju „łącznikiem” pomiędzy nadawcą *TP* (jego autorem) a odbiorcą *TD*.

1.2. Nadawca *TP* a odbiorca końcowy *TD*

Jak już wspomnieliśmy, przekład to próba znalezienia takich ekwiwalentów *TP* w *JD* (języku docelowym), które pozwolą nadawcy tekstu oraz jego odbiorcy (reprezentujących hipotetycznie odmienne kultury), na wzajemne zrozumienie. Niżnik (1998: 109) określa ten model identyfikacji sensu wypowiedzi początkowej w procesie przekładu – *oswajaniem świata*. Jedynie tłumacz – oprócz dwujęzycznych odbiorców *TD* – umożliwi odbiorcy znającemu tylko język *TD* zrozumienie sensu oryginału.

W każdej wypowiedzi ujawniają się związki zachodzące między rangą odbiorcy a świadomością tej rangi (tj. rangi odbiorcy) u budującego wypowiedź. Związki te stanowią o istocie językowych ról społecznych. Realizowanie ról społecznych w procesie komunikacji polega na doborze środków językowych stosowanych do możliwości odbiorcy oraz do funkcji, jaką pełni on w społeczeństwie. (Grabias, 2001: 268)

Należy pamiętać, że tłumacz sam jest odbiorcą *TP*, a jak twierdzi Tommola (2003) tłumacz interpretując *TP* na potrzeby odbiorcy *TD*, powinien stawiać siebie także w roli takiego odbiorcy władającego jedynie jednym językiem (językiem *TD*). Jak potwierdza Pym (1999: 3), *tłumacz pracuje i egzystuje na pograniczu języków i kultur. Gdyby nie owe różnice, tłumacze byłiby zbędni*³. Z drugiej jednak strony, owe różnice kulturowe są doskonałą pożywką dla „wpadek translatorów” (por. Hendrykowski, 1984: 244), które Newmark ([1988] 1995: 80) określa mianem: „niewypałów tłumaczeniowych”, których nie sposób uniknąć podczas pracy translatorskiej.

2. Szeptanka jako jedna z metod realizowania przekładu filmowego

Istnieją, co potwierdzają Hendrykowski (1984: 245) oraz Majewski (2003) trzy zasadnicze sposoby realizowania przekładu filmowego: „napisy”, „wersja lektorska” i „dubbing”. Tomaszewicz (2002: 241) dodaje, że oprócz trzech wymienionych metod istnieje jeszcze jedna – tłumaczenie symultaniczne, której to charakterystyki sama autorka nie rozwija. W naszym artykule opiszemy jedynie te trzy sposoby realizowania przekładu filmowego, których istnienia możemy dowieść. Przekład lektorski, zwany także „szeptanką⁴”, pozostaje niezmiennie od lat najpopularniejszą metodą realizowania przekładu filmowego na potrzeby telewizyjne w Polsce. Pomimo licznych niedoskonałości w swej strukturze, *szeptanka*, co potwierdza Majewski (2003), jest jedyną metodą realizowania przekładu filmowego tolerowaną przez widzów (finalnych odbiorców tekstu). Wersja lektorska, nazywana przez Hendrykowskiego (1984: 248) *ekranowym pośrednictwem lektora*, pojawiła się wraz z nastaniem kina niemego, kiedy to demonstratorzy opowiadali akcję filmu zgromadzonej na sali projekcyjnej publiczności. Wersja lektorska stoi pomiędzy „napisami” a „dubbingiem”, kiedy rozpatrujemy wpływ samej techniki tłumaczeniowej na zmianę gadamerowskiego sensu oryginału. W porównaniu z napisami, dodaje Hendrykowski (ibid.): *metoda ta przejawia stosunkowo duży stopień ingerencji w pierwotną postać dzieła, znacznie ograniczając możliwości odbiorczego kontaktu z jego sferą dźwiękową*. Z drugiej jednak strony:

W zestawieniu z dubbingiem wersja lektorska ma, by tak rzec, charakter zdecydowanie mniej „arbitrarny”, ułatwiając proces percepcji obcojęzycznych kwestii – częściowo w filmie słysząc – ale nie zastępując ich generalnie w świadomości widza, innojęzycznym ekwiwalentem oryginalnych wykonań autorskich. (Hendrykowski, 1984: 246)

3. Techniki tłumaczeniowe jako sposób walki z nieprzetłumaczalnością o zgodność przekładu z oryginałem

W tej części przedstawimy najskuteczniejsze techniki tłumaczeniowe, których zasady osadzają się głównie na metodach tłumaczeniowych, zaproponowanych przez Newmarka ([1988] 1995: 81-98) oraz Chestermana (1997: 87-113), ale których skuteczność nie została zweryfikowana w praktyce, przy polskich przekładach filmowych. Jak twierdzi Vincenedeau (1988), metody

³ Tłumaczenie wszystkich obcojęzycznych cytatów, jeżeli nie zaznaczono inaczej, Michał Garcarz.

⁴ „Szeptanka” to określenie przekładu lektorskiego w żargonie tłumaczy telewizyjnych (por. Majewski, 2003).

przekładu filmowego, to niekoniecznie te same metody, służące przekładom np. literackim.

Pomimo tego, że istnieją liczne formalne obostrzenia dotyczące samego języka używanego na potrzeby mediów, tj. telewizji (patrz **Commision of the European Communities, 1994**), to jak wspomina Majewski (2003), nie obowiązują tłumaczy telewizyjnych inne nadzwyczajne przepisy (dotyczące stosowania określonych zabiegów translatorskich), niż te, do przestrzegania których tłumacze zobligowani są poprzez ustawę o mediach oraz konstytucję RP. My przedstawimy te techniki tłumaczeniowe które idą w sukurs staraniom tłumaczy o zwalczenie nieprzekładalności, celem uzyskania ekwiwalentnego przekładu TP, w pełni czytelnego dla jego końcowego odbiorcy. Są to:

- *technika przekładu dosłownego*;
- *technika przekładu słowo- w- słowo*;
- *technika przekładu wiernego*;
- *technika opisu*;
- *technika wymiany*;
- *technika pominięcia*;
- *technika wzbogacania*;
- *technika spolszczenia*.

3.1. Technika przekładu dosłownego

Ta technika jest zdecydowanie najczęściej stosowaną metodą na potrzeby tłumaczenia wszystkich rodzajów tekstu, począwszy od tekstów technicznych czy prawniczych, a na literackich skończywszy. Można wymienić tutaj dwie podmetody tej techniki, a są nimi: *technika przekładu słowo w słowo*, oraz *technika przekładu wiernego*. Tę pierwszą Newmark ([1988] 1995: 45) określa mianem *word- for- word translation*, a Allouba (1992) dodaje, iż tego rodzaju technika przekładu pomaga tłumaczowi pokonać nieprzekładalność tylko wtedy, gdy ekwiwalenty TP są do „namierzenia” przez tłumacza w JTD (patrz tabela 1).

Tabela 1

Tekst początkowy (TP) <i>Dracula</i>	Wersja polska: Andrzej Chajewski
DRACULA: The blood is the life.	Krew to życie.

Garczarz (2003) dodaje, iż *technika przekładu słowo w słowo* sprawdza się jedynie w krótkich kwestiach dialogowych oraz tych o mało poetyckim charakterze. *Technika przekładu wiernego* (tabele 2-3) jest wyśmienitym rozwiązaniem, kiedy idzie o powtórzenie kontekstu sytuacyjnego bądź społecznego wybranej kwestii dialogowej w możliwie najkrótszej wypowiedzi lektorskiej w JTD, przy jednoczesnym zachowaniu specyfiki bądź stylizacji JTP. Jak twierdzi Mey (2003): *przekład jest uzależniony od kontekstu społecznego a dekontekstualizacja, według Mey’a, jest oderwaniem tekstu od rzeczywistości*.

Tabela 2

Tekst początkowy (TP) <i>Dracula</i>	Wersja polska: Andrzej Chajewski
DRACULA: Take care how you cut yourself.	Zważ jak się golisz.

Tabela 3

Tekst początkowy (TP) <i>Dracula</i>	Wersja polska: Andrzej Chajewski
HOLMWOOD: I would watch my colonial tongue, if I were you.	Odradzałbym to kolonialne słownictwo.

Tabela 4

Tekst początkowy (TP) <i>Dracula</i>	Wersja polska: Andrzej Chajewski
HELSING: I will bring you from the shadow into the light.	Wywiodę Cię z mroku do światła.

Można stosować także kombinację tych dwóch technik, kiedy tłumacz pragnie nadać tłumaczonej przez siebie kwestii nieco wznioślejszy ton (tabela 4), co Hendrykowski (1984: 253) określa mianem *poetyckiej funkcji przekładu*.

3.2. Technika opisu

Ta technika jest również często stosowana do przekładów filmowych, którą można porównać do metody tłumaczeniowej określonej przez Newmarka ([1988] 1995: 88) mianem *techniki modulacyjnej*. Technika ta charakteryzuje się dużą ingerencją w fabułę całej tłumaczonej „opowieści” (w tym wypadku całego filmu), ale z drugiej strony ma ona duży wpływ na formowanie końcowej wersji tłumaczonego filmu. W przypadku filmu *Dracula*, tłumacz wykorzystujący tę technikę może swobodnie operować słownictwem *JTD*, uważając jedynie, aby poetycka natura *TP*, która niewątpliwie charakteryzuje ten film, nie została zagubiona bądź pominięta (patrz tabele 5-6).

Tabela 5

Tekst początkowy (TP) <i>Dracula</i>	Wersja polska: Andrzej Chajewski
NARRATOR: The vengeful Turks shot an arrow (...).	Strzała mściwego Turczyzna przyniosła kłamstwo (...).

Tabela 6

Tekst początkowy (TP) <i>Dracula</i>	Wersja polska: Andrzej Chajewski
RENFIELD: I know that, when the rewards are given I will be one of those who benefits from your generosity.	Wiem, że gdy do nagród przyjdzie zyskam na Twej hojności.

Jest to technika zaliczana do typu technik wolnych (por. Hendrykowski, 1984: 246), których użycie może prowadzić do uzyskania nie do końca adekwatnych ekwiwalentów *TP*. Hendrykowski (ibid.) uspokaja dodając, iż *nieadekwatność tłumaczenia bywa po części nieuchronna* (tabele 7-8).

Tabela 7

Tekst początkowy (TP) <i>Dracula</i>	Wersja polska: Andrzej Chajewski
DRACULA: A foul bauble of man's vanity.	Twór ludzkiej próżności.

Tabela 8

Tekst początkowy (TP) <i>Dracula</i>	Wersja polska: Andrzej Chajewski
DRACULA: Your impotent men with their foolish spells (...).	Słabi mężczyźni i ich głupie zaklęcia (...).

Tłumacz używający tej metody „rozbiera” tłumaczony przez siebie tekst na części pierwsze, aby złożyć go ponownie przy użyciu elementów *JTD*. Mey (2003) potwierdza słuszność takiego rozumienia istoty samego przekładu twierdząc, że: *przekład jest powtórny procesem łączenia faktów oraz wplatania go w nowy kontekst w osobnym przypadku*.

3.3. Technika wymiany

Zasadniczym elementem tej techniki, określanej przez Newmarka ([1988] 1995: 84) *techniką synonimów*, jest sam tłumacz a raczej jego dostatecznie dobra znajomość *JTD*. Tłumacz używający tej techniki dokonuje prostego zabiegu wymiany całych fraz lub zwrotów *TP* na ich odpowiednie ekwiwalenty w *TD*, których zabarwienie kulturowe w połączeniu z informacjami płynącymi z ekranu pozwolą odbiorcy *TD* na jego pełne zrozumienie, wraz z całym bagażem indiosynkratyzmów *TP* (tabela 9-10).

Tabela 9

Tekst początkowy (TP) <i>Dracula</i>	Wersja polska: Andrzej Chajewski
DRACULA: I am anxiously expecting you.	Bardzo Cię wyglądam.

Tabela 10

Tekst początkowy (TP) <i>Dracula</i>	Wersja polska: Andrzej Chajewski
DRACULA: Should you leave this room, you will not be any chance to go to sleep in any part of the castle. It is old and has many bad memories.	Jeśli wyjdiesz z tej komnaty, nie śpij żadną miarą w innych. To stare zamczysko widziało wiele zła.

Jak twierdzi Wille (2002: 143-144), *głównym kryterium weryfikacji jakości przekładu staje się nie tyle zgodność z literą oryginału (ekwiwalencja for-*

malna), co wywołanie zamierzonego skutku (ekwiwalencja dynamiczna). Jednakże tylko osoba dogłębnie znająca *JTD* może w pełni wykorzystać uniwersalny charakter tej metody. Technika tłumaczeniowa tego typu jest, jak przekonuje Canos (1996: 190), szczególnie użyteczna przy tłumaczeniu tekstów literackich napisanych bardzo barwnym, plastycznym językiem.

3.4. Technika pominięcia

Technika pominięcia jest zbliżona w sposobie użycia do techniki zwanej przez Newmarka ([1988] 1995: 82) *techniką naturalizacji*, która charakteryzuje się sporym „okrajaniem” tłumaczonego tekstu z elementów widzianych przez tłumacza jako zbędne w całym *TD*, bez których obecności jego odbiorca uchwyci sens jednostkowej wypowiedzi, posiłkując się informacjami płynącymi z samego obrazu (tabele 11-12).

Tabela 11

Tekst początkowy (TP) <i>Dracula</i>	Wersja polska: Andrzej Chajewski
LUCY: Tell Jonathan oceans of love.	Uściskaj Jonathana.

Tabela 12

Tekst początkowy (TP) <i>Dracula</i>	Wersja polska: Andrzej Chajewski
HELSING: They're racing against the sunset. It may be too late, God help us!	Gonią zachód słońca, Bóg da że nie zdążą.

Swoiste „okrajanie” tekstu filmowego z jego treści opiera się – jak przekonuje Mey (2003) – na jego interpretacji. *Tłumaczenie obrazu* [całej sfery pozajęzykowej – M.G.] *oparte jest na interpretacji, która musi mieć swe potwierdzenie w semiotycznych interpretacjach obrazu, który zasada się nie na tym jak jest odbierany lecz raczej na tym jak jest uzyskiwany*. Technika pomijania jest skuteczna tylko wtedy, kiedy nie jest nadmiernie stosowana. Jednakże, jak twierdzi Hendrykowski (1984: 244), zapędy *purystyczne* cechują wszystkich tłumaczy filmowych, ponieważ pokusa „skrócenia” treści tłumaczonego filmu bywa niekiedy zbyt silna do odparcia dla tłumacza. *W procesie filmowego komunikatu uczestniczą więc każdorazowo dwa przeciwstawne kierunki dążeń: wektor powszechnej czytelności i wektor swoistej czytelności przekazu* (Hendrykowski 1984: 259).

3.5. Technika wzbogacania

Tłumaczenie, to jak zapewnia Tabakowska (2002: 72), zasadniczo *prekłada elementy kultury* [cechujących *JTD* – M.G.]. Tłumacz jest niekiedy zmuszony do wzbogacania- czyli swoistego „podrasowania” tłumaczonego tekstu tak, aby jego wersja końcowa w połączeniu z obrazem brzmiała bardziej wiarygodnie dla jego odbiorcy. W przypadku filmu *Dracula*, kwestia

wzbogacenia, to kwesta zabiegu stylizacji *JTD* na tyle, aby zabieg ten został przez widza zauważony (tabela 13).

Tabela 13

Tekst początkowy (TP) <i>Dracula</i>	Wersja polska: Andrzej Chajewski
DRACULA: Welcome to my home. Enter freely of your own will and leave some of the happiness you bring.	Witaj w mym domu. Z własnej woli w nim gościsz, wnieś trochę radości.

Ta technika, jak zapewnia Newmark ([1988] 1995: 98), jest szczególnie pomocna przy przekładach literackich, ale nigdy prawniczych czy ekonomicznych, ponieważ jak twierdzi Garcarz (2003) teksty „formalne” charakteryzują się zwiezłością i niepoetyckim językiem. Uzupełnianie tekstu w *JD* jest niekiedy nieuniknione, ponieważ – jak wnioskuje Hendrykowski (1984: 247): *niedoskonałość wersji lektorskiej uwydatnia się szczególnie wyraźnie w praktycznym jej zetknięciu z tymi filmami, których koncepcja dźwiękowa współtworzy istotną wartość artystyczną*. Stopień wzbogacenia treści samego tekstu uzależniony jest od samego tłumacza, który powinien ocenić wpływ ewentualnego wzbogacenia na sens teje treści.

3.6. Technika spolszczenia

Ta technika jest stosunkowo rzadko wykorzystywana przez tłumaczy z uwagi na swój szalenie specyficzny charakter. Jej podstawową cechą jest taka „obróbka” tłumaczonego tekstu aby jego elementy w wersji końcowej były czytelne z punktu widzenia jego odbiorcy „zanurzonego” we własną kulturę (tabela 14). Jak twierdzi Müller-Schwere (1983: 140), to właśnie kultura *JTD* zbliża obcy kulturowo tekst to jego odbiorcy w *JD*.

Tabela 14

Tekst początkowy (TP) <i>Dracula</i>	Wersja polska: Andrzej Chajewski
HARKER: We are passed Bistritza.	Minęliśmy Bystrzycę.

Mey (2003) zastanawia się, *do jakiego stopnia tłumacze powinni być zaznajomieni z ponadkulturowymi różnicami językowymi*, które stanowią podstawę tzw. technik pragmatycznych, ingerujących w tłumaczony tekst na poziomie zarówno syntaktycznym, jak i semantycznym. Jak dodaje Wilson (2002), *dogłębne zrozumienie procesów rządzących pragmatyką może być ważnym wkładem w teorie interpretacji jak i przekładu*.

Cel przekładu coraz rzadziej jest utożsamiany z dotarciem do prawdy oryginału, a coraz częściej z realizacją określonego celu pragmatycznego poprzez tekst przekładu, a może raczej prawda oryginału jest sama w sobie definiowana w kategoriach pragmatycznych: jako historycznie zmienna, służąca interesom odbiorcy, dzięki któremu ma wszelką rację istnienia. (Wille, 2002: 143-144)

Mey (2003) widzi źródła egzystencji werbalnej w społeczeństwie, które definiuje większość praw czy zachowań językowych. Język i kultura szczególnie na tym poziomie są ze sobą nierozzerwalnie związane, a umiejętność połączenie cech tłumaczonego tekstu z elementami kultury *JTD* to – jak twierdzi Scandura (1996) – klucz do osiągnięcia funkcjonalnego przekładu filmowego.

4. Wnioski końcowe

Przekład filmowy, podobnie jak przekład literacki nigdy nie jest doskonały w swojej ostatecznej wersji. Nida (1969: 12) dodaje wyjaśniając, że: *najlepszy przekład nigdy nie brzmi jak przekład*. Trudno się nie zgodzić z takim twierdzeniem wiedząc, iż przekładanie to formowanie nowego tekstu żyjącego własnym życiem w innej przestrzeni kulturowej. Tłumaczenie filmowe jest dodatkowo utrudnione, ponieważ wersja lektorska tłumaczenia pozwala widzowi na częściowy kontakt z oryginalną wersją językową filmu. *Chodzi tu o kontakt z wieloma obcojęzycznymi słowami, których filmowe znaczenie i kształt nie są bynajmniej obojętne*, wyjaśnia Hendrykowski (1984: 244). Lewicki (2004: 247) twierdzi, że sama natura przekazu filmowego jest złożona:

Audiowizualne środki przekazu (zarzut ten nie ogranicza się bowiem wyłącznie do filmu) bywają także oskarżane o fałszowanie rzeczywistości, zastępowanie realności pustymi symulakrami, deprawowanie młodzieży. Z drugiej zaś strony nie sposób nie dostrzec sporego potencjału dydaktycznego i poznawczego, jaki tkwi w filmach czy telewizyjnych programach.

Opisany przez nas przekład *Draculi* jest doskonałym przykładem ilustrującym użycie technik tłumaczeniowych, pomagających tłumaczowi przełożyć dany tekst (tłumaczony film) na język istniejący w ramach innej kultury w taki sposób, aby straty treści w czasie tego zabiegu były najmniejsze. Przekład filmowy – jak potwierdza Hendrykowski (1984: 245) – daje się określić tylko w momencie, kiedy instrumenty używane do jego realizacji są funkcjonalne, a takimi niewątpliwie są techniki tłumaczeniowe.

Tekst źródłowy

„*Dracula*” (1992) oryginalna ścieżka dialogowa dostępna na stronie internetowej: <http://www.godamongdirectors.com/scripts/index/copp-drac.shtml>

Polskie przekłady

Dracula (1992) – *Dracula* wersja polska: Andrzej Chajewski, Agencja Filmowa TVP.

Literatura cytowana

- Allouba E. (1992), *Translator Investigator. Problems of Translating Voiceovers*. [W:] P. Danaker (red.), *Professional Translator and Interpreter*; 9-12.
- Canos R.A. (1996), *The Colloquial Register of Dubbing*. [W:] P. Jensen (red.) *Translation and the Interpretation of Discourse*. Referat wygłoszony na konferencji CERA, 1992; 183-200.
- Chesterman A. (1997), *Memes of Translation; The Spread of Ideas in Translation Theory*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Commission of the European Communities (1994), *Livre Vert sur les options stratégiques pour le renforcement de l'industrie des programmes dans le contexte de la politique audiovisuelle de l'UE*. Bruxelles; 52.
- De Blesser R. (2002), *Language and Brain: What's up? What's Coming up?*. [W:] *Rethinking Language and Mind. 35th Meeting of the Societas Linguistica Europaea*. (referat wygłoszony na Uniwersytecie w Potsdamie); 12.
- Duszak A. (1998), *Tekst, dyskurs, komunikacja międzykulturowa*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Gadamer H.G. (1976), *Philosophical Hermeneutics*. Los Angeles: UCLA Press.
- Garcarz M. (2003), „The Universal Character of the Technique of Neologisms in the Process of Translation”. [W:] *XII Annual Polish Association for The Study of English Conference*, Warszawa 24-26 kwietnia 2003 (wystąpienie na konferencji PASE).
- Grabias S. (2001), *Język w zachowaniach społecznych*. Lublin: Wydawnictwo UMCS.
- Hendrykowski M. (1984) *Z problemów przekładu filmowego*. [W:] E. Balcerzan (red.), *Wielojęzyczność literatury a problemy przekładu artystycznego*. Wrocław: Ossolineum; pp. 243-259.
- Katan D. (1999), *Translating Cultures: An Introduction for Translators, Interpreters and Mediators*. Oldham: St. Jerome Publishing.
- Lewicki A. (2004), *Kulturotwórcza rola filmu*. [W:] P. Chruszczewski (red.), *Cykl wykładów naukowych organizowanych przez Koło Naukowe „Linguistic Investigations” działające przy Instytucie Filologii Angielskiej Uniwersytetu Wrocławskiego 01* (artykuł ukaże się w Krakowie: Tertium).
- Majewski P.A. (2003), *Prywatne konsultacje naukowe z Piotrem Andrzejem Majewskim – tłumaczem Agencji Filmowej TVP SA* Warszawa: 7 lipca 2003.
- Mey J. (2003), „Pragmatic at the dawn of the 21C: looking back and/or(?) ahead?”. [W:] *Kurs z dziedziny pragmatyki języka dla doktorantów (prywatne konsultacje naukowe)*. 22-30 maja 2003 Örebro Universitet, Szwecja.
- Müller-Schwere G. (1983), *Zur Synchronisation von Spielfilmen*. [W:] „Literatur in Wissenschaft und Unterricht”, 16; 131-143.
- Newmark P. ([1988] 1995), *A Textbook of Translation*. New York: Phoenic. ELT.
- Nida E. (1969), *The Theory and Practice of Translation*. Leiden: EJB.
- Niznik J. (1998), *Arbitrarność i sens*. [W:] A. Motycka (red.), *Wiedza o podmiotowości*. Warszawa: IfiS PAN; 105-113.
- Pym A. (2000) *Negotiating the Frontier- Translators and Intercultures in Hispanic History*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- Scandura G.L. (1996) *What Makes a Good Film Translator?* [W:] „New Horizons”. Vol. 1; 360-365.
- Tabakowska E. (2002), *Tłumaczenie gramatyki czy przekład kultury*. [W:] W. Chłopiczki (red.), *Język Trzeciego Tysiąclecia, Język a Komunikacja 4*. Kraków: Tertium; 71-81.

- Tomaszkiewicz T. (2002), *Stereotypowe wyrażenia rytualne i ich tłumaczenie w mass-mediach*. [W:] E. Skibińska oraz M. Cieński (red.), *Język, stereotyp, przekład*. Wrocław: DWE; 241-252.
- Tommola H. (2003), *FID (Free Indirect Discourse) in Slavonic and in the Western Narrative Tradition*. [W:] D. Michułka (red.), *Międzynarodowa Konferencja: Nauka o Literaturze i Języku a Metoda 01*, Wrocław 26-27 czerwca 2003 (artykuł ukaze się w Wydawnictwie Uniwersytetu Wrocławskiego).
- Vermeer H. (1989), *Skopos und Translationsauftrag*. Heidelberg: Institut für Übersetzen und Dolmetschen.
- Vincenedeau G. (1988), *Hollywood Babel. The Multiple Language Version* [W:] „Screen”: 29(2); 24-39.
- Wille L. (2002), *Uniwersalistyczne implikacje teorii przekładu*. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego.
- Wilson, D. (2003), *Lexical Pragmatics, Interpretation and Translation*. [W:] E. Mioduszewska & E. Wałaszewska (red.) *Interpreting for Relevance Discourse and Translation. Conference 1*. (artykuł ukaze się w Wydawnictwie Uniwersytetu Warszawskiego).