
■ AGNIESZKA SZARKOWSKA

PRZEKŁAD AUDIOWIZUALNY W POLSCE – PERSPEKTYWY I WYZWANIA

Przekład audiowizualny to nowa i dynamicznie rozwijająca się gałąź translatoryki. Jeszcze do niedawna świat akademicki nie był nią jednak specjalnie zainteresowany. W 1990 roku Delabastita tłumaczył to brakiem prestiżu tej dziedziny, pisząc: „uważa się, że bardziej prestiżowe jest prowadzenie studiów nad Szekspirem niż nad literaturą popularną czy takimi zjawiskami pochodnymi jak tłumaczenia. Ci zaś, którzy zajmują się przekładem, wolą wziąć pod lupę tłumaczenia Szekspira, a nie seriali telewizyjnych”¹ (1990: 97). Innym prawdopodobnym źródłem niechęci do zajmowania się przekładem audiowizualnym jest złożony charakter tego przekładu – informacje docierają do widza zarówno w formie tekstów jak i obrazów, co może komplikować i utrudniać analizę.

Jednak od początku lat dziewięćdziesiątych, wobec ogromnej liczby tekstów audiowizualnych otaczających nas we współczesnym świecie, przekład audiowizualny złapał w skrzydła, a liczba publikacji, konferencji i prac naukowych poświęconych tej tematyce wzrasta lawinowo (zob. Gambier, Gottlieb 2001: IX). W 1995 roku obchodzono stulecie kina, liczone od 28 grudnia 1895 roku, czyli od pierwszego pokazu braci Lumière w Grand Café w Paryżu. Z tej okazji Rada Europy zorganizowała forum na temat komunikacji audiowizualnej i przekładu. Od tamtej pory odbyło się już kilka konferencji poświęconych przekładowi audiowizualnemu, m.in. *In so many words: language transfer on the screen* w lutym 2004 roku w Londynie i *International conference on audiovisual translation. Media for all* w czerwcu 2004 roku w Barcelonie, a w Polsce *Intermedia 2007. Lodz conference on interpreting and audiovisual translation* w kwietniu

¹ Wszystkie tłumaczenia – A.S.

2007 roku w Łodzi i *Przekład audiowizualny bez barier* w styczniu 2008 roku w Warszawie.

Początkowo dyskusje na temat przekładu audiowizualnego dotyczyły głównie wyższości jednej metody tłumaczeniowej nad drugą, zwłaszcza napisów nad dubbingiem i odwrotnie (zob. Delabastita 1990: 98; Pisarska, Tomaszkiwicz 1996: 195; Díaz-Cintas 1999). Zastanawiano się również nad tym, czy przekład audiowizualny można nazwać tłumaczeniem, czy jest to raczej adaptacja (Pieńkos 1993: 131; Díaz-Cintas 1999: 32; 2003: 194; 2007: 9). Gambier (2003: 178) ukuł nawet termin *transadaptacja*, twierdząc, że pozwala on na odejście od tradycyjnych dychotomicznych podziałów obecnych od dawna w translatoryce – na przykład podziału na przekład wolny i dosłowny czy właśnie na tłumaczenie i adaptację. W opinii Díaza-Cintasa jednak nazywanie przekładu audiowizualnego adaptacją jest podejściem „purystycznym i przestarzałym”, ponieważ „potrzebne jest spojrzenie na przekład z szerszej perspektywy, która pozwoliłaby objąć nowe zjawiska oraz włączyć w ramy translatoryki obecne i przyszłe działania translatorskie” (2003: 194).

Nazwa dyscypliny

Każda młoda dziedzina, a więc i przekład audiowizualny, boryka się na początku z problemami, które mogą wydawać się trywialne, na przykład ustalenie jej jednolitej nazwy. Wśród proponowanych określeń angielskich były m.in. takie terminy jak *film translation*, *language transfer*, *multimedia translation*, *constrained translation*, *media translation* czy *versioning* (zob. Gambier i Gottlieb 2001; Catrysse 2001: 1). Coraz powszechniej stosowany jest termin *audiovisual translation*². O tym, z jak młoda dziedziną mamy do czynienia, może świadczyć to, że w pierwszym wydaniu (z 1998 roku) największej anglojęzycznej encyklopedii z dziedziny translatoryki, *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, nie ma nawet haseł *audiovisual translation* i *screen translation*, są tam jedynie oddzielne hasła *subtitling* i *dubbing*.

W języku polskim najczęściej stosowanym terminem jest *przekład audiowizualny* – pod takim tytułem ukazała się w 2006 roku publikacja Te-

² Francuski odpowiednik tego terminu to *traduction audiovisuelle*, hiszpański – *traducción audiovisual*.

resy Tomaszkiwicz. Nie jest to jedyny termin stosowany przez polskich translatorków: Pieńkos (1993) pisał o „przekładzie tekstów na potrzeby kinematografii”, Pisarska i Tomaszkiwicz (1996) o „tłumaczeniu dialogów filmowych”, Dąmbska-Prokop (2000) o „tłumaczeniu filmowym”, a Belczyk (2007) o „tłumaczeniu filmów”. Termin *przekład audiowizualny* jest pojęciem najszerzym i dotyczy nie tylko filmów, lecz obejmuje swoim zakresem również tłumaczenia innych materiałów audiowizualnych.

Rodzaje przekładu audiowizualnego

Polakom przekład audiowizualny najczęściej kojarzy się z napisami w kinie, z lektorem w telewizji, a ostatnio również z kinowym dubbingiem filmów animowanych. Tymczasem dziedzina ta obejmuje także inne rodzaje przekładu (więcej na ten temat w: Gambier 2003):

napisy intrajęzykowe (ang. *subtitles for the deaf and hard-of-hearing, SDH*), czyli tworzone w tym samym języku, przeznaczone głównie dla widzów niesłyszących;

audiodeskrypcję (ang. *audiodescription*), czyli dodatkową ścieżkę dźwiękową zawierającą informacje z opisem tego, co dzieje się na ekranie, przeznaczoną dla osób niewidzących;

napisy na żywo (ang. *live subtitling* lub *real time subtitling*), stosowane głównie w programach informacyjnych, sportowych i debatach parlamentarnych, wynikające z rozpoznania i przetworzenia mowy na tekst (ang. *speech recognition*) przy użyciu tzw. re-speakera. Opracowano już programy do nadawania tego rodzaju napisów w języku angielskim (korzysta z nich np. BBC); nie przygotowano ich jeszcze dla języka polskiego;

napisy operowe (ang. *surtitles*), zawierające tłumaczenie libretta, wyświetlane nad sceną podczas przedstawienia.

Kanały komunikacji w przekładzie audiowizualnym

W przeciwieństwie do tekstów **monosemiotycznych**, np. nieilustrowanej książki, materiały audiowizualne określa się mianem **polisemiotycznych**, a więc złożonych z różnych kanałów informacyjnych wspólnie tworzących

przekaz. W komunikacji filmowej można wyróżnić cztery kanały (zob. Gottlieb 1998: 245; Delabastita 1989: 199; Díaz-Cintas, Remael 2007: 46–7; por. Pieńkos 1993: 136–7):

kanal dźwiękowy werbalny, czyli dialogi, odgłosy werbalne w tle, słowa piosenek;

kanal dźwiękowy niewerbalny, czyli muzyka, efekty dźwiękowe, odgłosy niewerbalne i dźwięki dochodzące z otoczenia;

kanal wizualny werbalny, czyli napisy, znaki, nazwy ulic, gazet, dokumentów i inne informacje umieszczone na ekranie w formie pisanej;

kanal wizualny niewerbalny, czyli kompozycja obrazów i scen.

Gottlieb (1998: 245) nazywa przekład wykorzystujący ten sam kanał co oryginał przekładem **izosemiotycznym**, natomiast taki, w którym następuje zmiana kanału – **diasemiotycznym**. I tak na przykład dubbing jest tłumaczeniem izosemiotycznym, ponieważ polega na przełożeniu informacji z kanału dźwiękowego werbalnego na informacje w tym samym kanale. Napisy są z kolei tłumaczeniem diasemiotycznym, gdyż tekst oryginalny przekazywany przez kanał dźwiękowy werbalny zostaje docelowo w procesie przekładu przekształcony na tekst w kanale wizualnym werbalnym. W napisach dla niesłyszących umieszcza się dodatkowo informacje zawarte w kanale dźwiękowym niewerbalnym, a audiodeskrypcja polega na opisie informacji przekazywanych w kanale wizualnym i przedstawieniu ich w kanale dźwiękowym werbalnym.

Komunikacja w filmach fabularnych

Analizując tłumaczenie list dialogowych w filmach fabularnych, warto pamiętać o złożoności tego rodzaju komunikacji. Odbywa się ona niejako na trzech poziomach:

poziom 1 – pomiędzy postaciami na ekranie;

poziom 2 – pomiędzy scenarzystą a widzami;

poziom 3 – pomiędzy tłumaczem a odbiorcami przekładu.

(por. Pavlović 2004: 216)

Rozważmy to na przykładzie form adresatywnych. Zwracanie się do kogoś po imieniu może być sygnałem zażyłości między postaciami (poziom 1), ale może też mieć na celu przedstawienie jakiejś postaci (poziom 2) – imiona i inne formy adresatywne pojawiają się najczęściej na początku filmów (zob. Tomaszkiwicz 2006: 141–142). Na poziomie 3, w zależności od rodzaju przekładu, tłumacz może pozostawić imiona (zwłaszcza w dubbingu) albo uznać, że widzowie są w stanie odtworzyć je ze ścieżki dźwiękowej filmu (w napisach i wersji lektorskiej). Inaczej rzecz ma się w serialach telewizyjnych, gdzie główni bohaterowie są widzowi dobrze znani, co sprawia, że scenarzyści nie muszą przedstawiać ich od nowa na początku każdego odcinka.

Zadaniem tłumacza jest ocena, jaką rolę odgrywają informacje zawarte w liście dialogowej i na którym poziomie komunikacji się znajdują, a to pozwala na podjęcie odpowiednich decyzji tłumaczeniowych z myślą o odbiorcach docelowych.

Odwieczny dylemat – dubbing czy napisy?

Henrik Gottlieb, autor hasła *subtitling* w pierwszym wydaniu encyklopedii *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (1998), podzielił kraje na cztery grupy ze względu na dominujący w każdym z nich rodzaj przekładu audiowizualnego:

- kraje języka źródłowego** (ang. *source-language countries*) – głównie anglojęzyczne, w których dość rzadko spotyka się produkcje obcojęzyczne;
- kraje dubbingujące** (ang. *dubbing countries*) – w których mówi się po francusku, włosku, hiszpańsku i niemiecku;
- kraje z wersją lektorską** (ang. *voice-over countries*) – głównie Rosja i Polska, a także inne średniej wielkości kraje, których nie stać na dubbing;
- kraje z napisami** (ang. *subtitling countries*) – głównie małe państwa europejskie i pozaeuropejskie.

Polska została uznana za kraj należący do grupy *voice-over*, czyli takiej, w której przeważa tłumaczenie za pomocą wersji lektorskiej. Przedstawiony przez Gottlieba podział wydaje się jednak nieadekwatny do obecnej sytuacji przekładu audiowizualnego w Polsce, ponieważ nie uwzględnia różnic między przekładem kinowym i telewizyjnym: o ile wersja lektorska

jest w istocie najczęściej stosowaną metodą przekładu audiowizualnego w stacjach telewizyjnych, o tyle w kinie przeważają napisy, a w filmach animowanych coraz częściej pojawia się dubbing.

Rozwój nowych technologii sprawia, że przedstawiony wyżej podział na kraje dubbingujące i kraje z napisami – podobnie jak debaty na temat wyższości którejs z tych metod – powoli traci na aktualności. Díaz-Cintas (2003: 196–7) zwraca uwagę, że w Hiszpanii – kraju, w którym tradycją był dubbing – coraz częściej wyświetla się filmy w wersji oryginalnej z napisami po hiszpańsku, a w Grecji, gdzie dominowały napisy, zaczęto dubbingować seriale z Ameryki Południowej. Filmy często dostępne są w obu wersjach, tj. z napisami i dubbingiem – zarówno w kinie jak i na DVD (Gambier 2003: 173). Również w Polsce zdarza się, że film jest w kinach pokazywany z napisami lub z dubbingiem, w zależności od preferencji widzów (np. seria filmów z Harrym Potterem).

Díaz-Cintas (1999: 38) trafnie podsumował debaty nad wyższością jednej metody nad drugą, pisząc, że zamiast stawać przed odwiecznym dylematem: „dubbing czy napisy?”, należałoby powiedzieć: „dubbing i napisy – koniec dylematu”. Wybór należy do widza.

W dalszej części artykułu zostaną omówione różne rodzaje przekładu audiowizualnego w Polsce, a także problemy i wyzwania, z którymi musi się zmierzyć ta młoda dziedzina.

Dubbing

Dubbing w Polsce ma tradycje przedwojenne – za pierwszy polski film dubbingowany uważa się *Królowną nie k* Walta Disneya z 1938 roku. Kilka lat po wojnie, w 1949 roku, w łódzkiej Wytwórni Filmów Fabularnych powstał Wydział Dubbingu, przeniesiony w 1955 roku do Warszawy i przekształcony w Studio Opracowań Dialogowych (Grochowska 2004; Miernik 2008). W 1965 roku zaczęło opracowywać filmy z dubbingiem na potrzeby polskiej telewizji. Najstynniejszym polskim reżyserem dubbingu była Zofia Dybowska-Aleksandrowicz. Dzięki niej można mówić o polskiej szkole dubbingu, w której powstały takie filmy jak *El bieta, królowa Anglii*, *Pogoda dla bogaczy* czy *Mi dzy nami jaskiniowcami* (Miernik 2008).

W latach osiemdziesiątych polski dubbing przeżywał kryzys spowodowany złą sytuacją ekonomiczną, ale lata dziewięćdziesiąte przyniosły ponowny rozkwit. I choć wiele osób zniechęciło się do dubbingu, oglą-

dając niezbyt udane próby dubbingowania filmów i seriali podjęte przez niektóre stacje telewizyjne na początku lat dziewięćdziesiątych, tworzony obecnie dubbing filmów pełnometrażowych zdobywa w Polsce coraz więcej zwolenników, a zawód dialogisty, czyli autora dialogów do dubbingu, zyskuje na popularności. Według Grochowskiej (2004) w Polsce pracuje około dwudziestu dialogistów; najsłynniejszy z nich to Bartosz Wierzbęta, twórca polskich dialogów m.in. w *Shreku*, *Uciekaj cych kurczakach* i *Madagaskarze*.

Panowała kiedyś w Polsce zasada, że tekst dubbingu „musi być elegancki, a jego artykulacja powinna być dykcyjnie nienaganna” (Wierzbęta w rozmowie z Wojtowiczem 2002). Ponieważ taki dialog brzmiał nienaturalnie, obecnie w dubbingu stosuje się inne zasady:

Dawniej pilnowano, by ruchowi ust ekranowej postaci precyzyjnie odpowiadał właściwy dźwięk; w miejscu, gdzie postać na ekranie wymawia „p”, tłumacz musiał napisać słowo z „p”. Teraz wybiera się słowo bez „p”, jeśli jest trafniejsze lub śmieszniejsze. Poza tym hiperpoprawną, teatralną wymowę zastąpiono wymową naturalną.

Przecież jeśli postać na ekranie mówi „małymi ustami”, szemrze, to aktor nie może deklamować kwestii: musi powiedzieć ją szemrząco, choć wyraźnie. W innym przypadku głos będzie dobiegał z pierwszych rzędów, nie z ekranu, a to jest nie do przyjęcia – mówi Wizmur. – „Leć telenowelą” – instruuje swoich aktorów na nagraniu. (Grochowska 2004)

Mera pisze: „w przemyśle dubbingowym przyjęło się, że dany artysta dubbingowy konsekwentnie podkłada głos pod tego samego aktora” (1999: 81). Przytacza przykład włoskiego aktora, który podkładał głos pod Roberta de Niro i Alę Pacino – do czasu, gdy obaj amerykańscy aktorzy pojawili się na planie filmu *Heat*. Alowi Pacino musiał wtedy użyć głosu kogoś innego, co wywołało niezadowolenie włoskich widzów. W przeciwieństwie do Włoch, kraju tradycyjnie dubbingującego importowane filmy, w Polsce ta zasada nie obowiązuje. Joanna Wizmur, reżyser dubbingu, sądzi, że taka konsekwencja nie jest konieczna i „nie wyobraża sobie Jerzego Stuhra używającego głosu Eddiemu Murphy’emu w filmie aktorskim” (Grochowska 2004). Wydaje się więc, że zasada konsekwentnego obsadzania artysty dubbingowego dotyczy raczej filmów fabularnych, a nie animowanych.

Wersja lektorska

Badania przeprowadzone na zlecenie *European Institute for the Media* w Dusseldorfie w 1995 roku (Dries 1995: 6) wykazały, że najpopularniejszą metodą przekładu telewizyjnego w krajach tzw. Europy Wschodniej jest wersja lektorska (41%)³, znana w polskim żargonie telewizyjnym jako szeptanka. Jak pisze Garcarz, „Polska ze swym zamiłowaniem do wersji lektorskiej jest traktowana przez teoretyków tłumaczenia telewizyjnego jako swego rodzaju skansen” (2007: 130). Oto jak Dries opisuje wersję lektorską (i jest to punkt widzenia typowy dla mieszkańców Europy Zachodniej):

Podobnie jak w Europie Zachodniej, wielu nadawców w Europie Wschodniej (Polska, Wspólnota Niepodległych Państw, kraje bałtyckie) stosuje wersję lektorską jako główną metodę przekładu telewizyjnego. Oznacza to, że jeden lub kilku aktorów podkłada głos za wszystkie postacie w filmie, podczas gdy w tle słychać przyciszoną wersję oryginalną. I chociaż szacuje się, że koszt wersji lektorskiej jest nieco wyższy niż koszt napisów, kraje te zdają się preferować tę metodę tłumaczenia w importowanych programach. Do tej pory nie przeprowadzono żadnych badań na temat preferencji widzów w tej kwestii, niektórzy specjaliści z branży uważają jednak tę metodę za najgorszą z możliwych. Jest ona postrzegana jako zbyt symplistyczna, by móc w pełni przekazać zawarte w oryginale treści. Widz dostaje po prostu dialog „przeczytany” razem z ruchomym obrazem, przeważnie bez żadnej intonacji czy prób gry aktorskiej. W ten sposób filmowi bohaterowie tracą swoją tożsamość, a jakość aktorstwa można poznać wyłącznie dzięki obrazowi, bez udziału dźwięku. Dlatego też taka metoda przekładu audiowizualnego nie może w żaden sposób równać się z wersją oryginalną. (1995: 6)

Tymczasem Polacy, przyzwyczajeni od niepamiętnych czasów do głosu telewizyjnego lektora, na przekór innym nacjom deklarują, że wersję lektorską zdecydowanie popierają. Badania przeprowadzone w 1995 roku przez SMG KRC na zlecenie Canal Plus wykazały, że ten sposób tłumaczenia telewizyjnego popiera aż 50,2% respondentów, podczas gdy 8,1% preferuje napisy, a 43,3% – dubbing (zob. Bogucki 2004: 69). Dean Possenniskie z BBC, tłumacząc wycofanie kanału BBC Prime z rynku telewizyjnego w Polsce, powołuje się na ankiety, zgodnie z którymi wersję lektorską woli 52% respondentów, a tylko 4,5% chciałoby oglądać programy w wersji oryginal-

³ Wyniki dla następujących krajów: Bułgaria, Czechy, Węgry, Łotwa, Litwa, Polska, Rumunia, Słowacja i Słowenia.

nej z napisami (Subbotko 2008). Inne badanie, przeprowadzone przez TNS OBOP na zlecenie TVP S.A., potwierdza preferencje polskich widzów: 45% deklaruje, że woli lektora, podczas gdy 45% – dubbing, a zaledwie 4% napisy po polsku i 1% po angielsku (zob. Garcarz 2007: 131). Na razie nie zapowiada, że zanosi się tu na zmiany.

Napisy

W Polsce napisy są głównie stosowane w kinowych filmach fabularnych. Pojawiają się również w telewizji, tradycyjnym bastionie wersji lektorskiej, ale tylko w dwóch sytuacjach: jako napisy dla niesłyszących w TVP1 i TVP2 oraz napisy w języku angielskim w TV Polonia⁴.

Polskie napisy kinowe i angielskie napisy w TV Polonia to tzw. napisy otwarte, czyli takie, których nie można dowolnie włączyć lub wyłączyć, w przeciwieństwie do napisów zamkniętych – napisów na DVD i napisów dla niesłyszących w TVP.

Dostępność przekładu audiowizualnego w Polsce

Jedną z dyrektyw Unii Europejskiej⁵ zachęca nadawców do świadczenia usług na rzecz osób niewidzących i niesłyszących:

Artykuł 3c

Państwa członkowskie zachęcają dostawców usług medialnych podlegających ich jurysdykcji do zapewniania, by świadczone przez nich usługi stawały się stopniowo dostępne dla osób z upośledzeniami wzroku lub słuchu.

Artykuł 64

Prawo osób niepełnosprawnych i osób starszych do integracji i uczestnictwa w życiu społecznym i kulturalnym Wspólnoty jest nierozłącznie związane ze

⁴ Telewizja BBC Prime, która w latach 2003–2007 emitowała część swoich programów z napisami po polsku, zrezygnowała z nadawania tego kanału z napisami, tłumacząc się brakiem zapotrzebowania na programy z napisami wśród polskiej widowni.

⁵ 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.

świadczeniem dostępnych audiowizualnych usług medialnych. Środki pozwalające na osiągnięcie dostępności powinny obejmować między innymi: język migowy, wyświetlane listy dialogowe, dźwiękową ścieżkę narracyjną oraz prostą w obsłudze nawigację.

Przekład audiowizualny na potrzeby osób niepełnosprawnych w Polsce to przede wszystkim napisy dla niesłyszących, tłumaczenie w języku migowym i audiodeskrypcja.

Napisy dla niesłyszących

Jedyną stacją telewizyjną w Polsce nadającą programy z napisami dla osób niesłyszących jest Telewizja Polska S.A. Ośrodkiem odpowiedzialnym za tworzenie napisów jest Redakcja Napisów dla Niesłyszących TVP, która rozpoczęła działalność 1 stycznia 1994 roku, nadając pierwszy w polskiej historii film z napisami dla niesłyszących, *Rio Grande*. Wśród programów z napisami są seriale polskie i zagraniczne, klasyka polskiego kina, filmy dokumentalne, a także programy publicystyczne i informacyjne (*Teleexpres* o godzinie 17.00 i *Wiadomo ci* o 19.30). W styczniu 2008 roku programy z napisami zajmowały 8% czasu antenowego TVP1 i TVP2⁶. Dla porównania, telewizja BBC zobowiązała się nadawać od kwietnia 2008 roku wszystkie swoje programy w wersji z napisami.

Napisy dla niesłyszących różnią się od napisów dla słyszących przede wszystkim tym, że zawierają oprócz dialogów informacje o wszelkiego rodzaju odgłosach pochodzących z kanału dźwiękowego niewerbalnego. Zapisuje się je kapitalikami, w TVP – na niebieskim tle, a na DVD umieszcza się je przeważnie w nawiasach kwadratowych, np.: [dzwonek telefonu], [odgłos kroków], [pukanie do drzwi].

Inaczej niż w napisach interjęzykowych, w napisach dla niesłyszących nieraz wykorzystuje się trzy linijki tekstu (zwłaszcza w programach informacyjnych). W programach telewizyjnych częstym rozwiązaniem stosowanym np. przez TVP i BBC jest przydzielenie konkretnego koloru napisów każdemu z bohaterów filmu w celu ułatwienia identyfikacji mówiącego.

Napisy dla niesłyszących to napisy zamknięte, czyli takie, które można włączyć i wyłączyć samodzielnie – w telewizji przez teletekst, a na DVD

⁶ Dane podaje za Izabelą Künstler, kierownikiem Redakcji.

przez ustawienia w menu. Są to napisy przygotowane odpowiednio wcześniej (ang. *pre-recorded*).

Poruszając problem polskich napisów dla niesłyszących, trzeba przyrzeć się bliżej grupie docelowej takiego przekładu, a jest ona bardzo zróżnicowana. Po pierwsze są to osoby niesłyszące od urodzenia, których pierwszym językiem jest Polski Język Migowy (PJM), po drugie zaś osoby, które urodziły się jako słyszące, a straciły słuch później – ich rodzimym językiem jest polski. Wśród odbiorców tego rodzaju napisów są też osoby starsze, niedosłyszące, a także osoby przypadkowe.

Należy tu wprowadzić rozróżnienie pomiędzy Głuchymi a głuchymi. Osoba Głucha to osoba, która urodziła się w rodzinie Głuchych i we wczesnym dzieciństwie przyswoiła PJM (bądź inny język wizualno-przestrzenny – w Wielkiej Brytanii będzie to *British Sign Language*, w USA – *American Sign Language*), identyfikująca się ze środowiskiem Głuchych i uważająca je za mniejszość językową⁷ – innymi słowy, osoba głucha kulturowo. Osoba głucha natomiast to osoba z dysfunkcją słuchu (często niemówiąca), a jej pierwszym językiem bywa język foniczny, np. polski czy angielski; taką osobę można nazwać głuchą językowo. Według prof. Świdzińskiego z Instytutu Języka Polskiego na Uniwersytecie Warszawskim, Głuchy nie jest inwalidą, lecz cudzoziemcem. Z punktu widzenia przekładu audiowizualnego, polscy Głusi, czytając napisy emitowane w TVP, odbierają je jako napisy w języku obcym, który nie wszyscy z nich dobrze opanowali.

Tłumaczenie w języku migowym

Tłumaczenie materiału audiowizualnego na język migowy jest klasycznym przykładem tłumaczenia intersemiotycznego. Informacje z kanału dźwiękowego werbalnego zawarte w języku fonicznym są przekazywane odbiorcom za pomocą języka wizualno-przestrzennego, czyli migowego. Ze względu na zmianę kanałów w tekście wyjściowym i docelowym takie tłumaczenie należy również uznać za diasemiotyczne.

Jedynym nadawcą w Polsce emitującym programy w wersji dla Głuchych jest Telewizja Polska S.A. Pierwsi tłumacze migowi w Polsce – Zbigniew Grzegorzewski i Józef Hendzel – pojawili się na ekranach TVP2

⁷ Trwają prace nad projektem ustawy o języku migowym. Premier Donald Tusk zadeklarował w swoim exposé, że „ustawa przyznająca polskim Głuchym status mniejszości językowej jest jednym z priorytetów rządu” (Woźniak 2008).

pod koniec lat siedemdziesiątych, a potem do ich grona dołączyli inni, np. Mirosława Sosnowska. TVP oferuje Głuchym widzom programy informacyjne, filmy i seriale, a także programy katolickie.

W Telewizji Polskiej nie miga się jednak w Polskim Języku Migowym, lecz w Systemie Językowo-Migowym (SJM), sztucznym tworze opartym na gramatyce polskiego języka fonicznego, stworzonym w latach sześćdziesiątych przez niedosłyszącego matematyka prof. Bogdana Szczepankowskiego (obecnie UKSW). Z kolei prof. Marek Świdziński porównuje SJM do esperanto i wyjaśnia:

język, który widzimy na ekranie telewizora, nie jest językiem migowym. Gesty wykonywane przez tłumacza, pokazywanego w rogu ekranu, to sztuczny kod, stworzony po to, aby umożliwić słyszającym dotarcie do głuchego z komunikatem polskim. Tak „migany” tekst to przekład słowo w słowo na ciąg znaków w porządku odpowiadającym polszczyźnie. Polski Język Migowy to zupełnie inny system komunikacji. (Uczyńska 2007)

Głusi zwykle posługują się między sobą naturalnym PJM, który ma własną gramatykę i słownictwo. Wielu Głuchych traktuje SJM jako „klasyczny przykład sytuacji, w której z dobrych chęci narodziło się kuriozum”, deklarując, że wcale nie oglądają programów TV w SJM, czyli języku „migany”, bo ich nie rozumieją (Woźniak 2007: 85). Na marne idzie zatem około 10% czasu antenowego, emitowane z migającymi tłumaczami.

Język migowy to nie tylko gesty, ale także mimika⁸. Tłumacz w TVP pokazywany jest zawsze w prawym dolnym rogu ekranu, a jego postać, zajmująca około 1/3 wysokości ekranu, jest zbyt mała, aby widz dostrzegał dokładnie mimikę twarzy⁹ (por. www.deaf.pl).

Problem ten może zostać rozwiązany dzięki telewizji cyfrowej, w której możliwe będzie korzystanie z tzw. awatarów, czyli komputerowo wygenerowanych ludzkich postaci posługujących się językiem migowym.

Wielkość i pozycję na ekranie takiego wirtualnego tłumacza języka migowego będzie można konfigurować i personalizować.

⁸ Woźniak (2008) pisze, że mimika „pełni często funkcje gramatyczne. W PLM nie ma słówek typu *e, który, ponieważ*, dlatego tylko mimicznie można pokazać granice zdania podrzędnego”.

⁹ Tak twierdzą głusi użytkownicy portalu www.deaf.pl.



Serial *M jak miło* w TVP2 z tłumaczem migowym
(<http://www.banterist.com/archivefiles/000210.html>)



Migający awatar
(<http://deafnn.files.wordpress.com/2007/05/visia2.jpg>)

Wojna napisowa

Rozwój Internetu przyczynił się niewątpliwie do rozpowszechnienia informacji w różnych formach – dotyczy to również materiałów audiowizualnych (np. ściągania filmów czy serwisu *YouTube*). Przepisy prawne nie zawsze nadążają za szybko rozwijającą się technologią, która stale wywołuje nowe wątpliwości i pytania.

Doskonałym przykładem takiej sytuacji jest wojna napisowa, która miała miejsce w 2007 roku, kiedy policja we współpracy z Fundacją Ochrony

Twórczości Audiowizualnej aresztowała dziewięć osób (ośmiu tłumaczy i administratora) związanych z portalem napisy.org pod zarzutem nielegalnego zamieszczania w Internecie własnych tłumaczeń list dialogowych, siejąc panikę wśród użytkowników innych serwisów tego typu¹⁰. Według policji „zgodnie z polskim prawem ktoś, kto tłumaczy listę dialogową filmu, musi mieć zgodę właściciela praw autorskich na rozpowszechnianie takiego tłumaczenia. Tłumacze z napisy.org takiej zgody nie mieli” (Engelhardt 2007). W odpowiedzi na działania policji tłumacze hobbyści wyśtosowali list otwarty w sprawie zatrzymania osób tworzących napisy do filmów (por. www.napisy.org). Pisali:

Naszym celem jest przede wszystkim niesienie pomocy osobom niewładającym językiem obcym w sposób niezbędny do pełnego zrozumienia oglądanego filmu, ale i tym, które mają problemy z obejrzeniem nawet w pełni legalnych kopii. Znamy niejedną osobę, która nie ma możliwości obejrzenia filmu z przyczyn od niej niezależnych. Z naszych „usług” korzystają m.in. osoby głuchonieme, pozbawione możliwości zrozumienia filmu ze ścieżką dźwiękową czytaną przez lektora, czy też niedowidzące, o których dystrybutorzy zdają się nie pamiętać – jedyną pomocą dla tych osób są nasze tłumaczenia, które mogą dzięki rozwojowi Internetu i technologii dostosować do swoich potrzeb, choćby przez zmianę wielkości wyświetlanej podczas emisji filmu czcionki.

Opinie prawników co do tego, czy doszło tu do naruszenia praw autorskich, są podzielone. Z jednej strony opracowanie cudzego utworu i jego rozpowszechnianie wymaga zgody właściciela praw autorskich, z drugiej zaś w prawie zapisano możliwość wykorzystywania utworów do celów prywatnych w ramach tzw. dowolnego użytku prywatnego (Engelhardt 2007).

Díaz-Cintas i Remael piszą o podobnym rozpowszechnianiu amatorskich tłumaczeń w formie napisów w krajach Europy Zachodniej, określając je jako *fansubbing* i *fansubs* (2007: 26). Według nich początków tej praktyki należy szukać w latach osiemdziesiątych, kiedy pierwsze napisy tworzyli fani japońskich kreskówek *anime*. Díaz-Cintas i Remael poruszają problem legalności tego zjawiska, używając terminu *questionable legality* („wątpliwa legalność”) (2007: 26). Díaz-Cintas i Muñoz Sánchez (2006: 44) informują, że nie doszło dotąd do konfrontacji między tłumaczami i właścicielami praw autorskich. Wyjaśniają to tym, że rozpowszechnianie

¹⁰ Portal napisy24.pl, niegdyś ogólnodostępny serwis z napisami, stał się teraz serwisem rodzinnym i to właśnie w obrębie tej rodziny zarejestrowani użytkownicy wymieniają się nieodpłatnie tłumaczeniami filmów.

programów z takimi napisami kończy się, gdy na rynku ukazuje się legalna ogólnodostępna wersja programu.

W Polsce sytuacja wygląda inaczej: częstym argumentem za napisami jest wysoka cena oryginalnych płyt w sklepach oraz niewygodą lub niemożność korzystania z usług wypożyczalni (zwłaszcza w mniejszych miejscowościach). W rozwiązaniu problemu mogłoby pomóc tzw. wideo na życzenie (ang. *video-on-demand*) – legalne odpłatne udostępnianie filmów przez Internet, traktowane dotąd niechętnie przez producentów i dystrybutorów (zob. <http://przekroj.pl/index.php?option=com.content&task=view&id=2946&Itemid=51>).

Z perspektywy przekładu audiowizualnego ciekawym zjawiskiem jest to, że takie amatorskie tłumaczenia często łamią konwencje respektowane przez profesjonalistów, np. umieszczają u góry ekranu wyjaśnienia elementów kulturowych potencjalnie niezrozumiałych dla widza spoza kultury kraju oryginału.

Audiodeskrypcja

Audiodeskrypcja to dodatkowa ścieżka dźwiękowa zawierająca narrację przeznaczoną dla osób niewidzących, której celem jest skrótowy opis tego, co dzieje się na ekranie. Pierwsze filmy z dodatkową polską ścieżką dźwiękową zostały wykonane na taśmie wideo w Krakowie na zamówienie Polskiego Związku Niewidomych; znajdują się w bibliotece PZN i są tam znane jako tyflofilmy. Pierwszy kinowy pokaz audiodeskrypcji w Polsce odbył się natomiast na żywo w białostockim kinie „Pokój” w listopadzie 2006 roku. Inicjatorem tej akcji był niewidzący Tomasz Strzymiński, a audiodeskryberem – Krzysztof Szubzda.

TVP jest pierwszą i jedyną dotąd stacją telewizyjną w Polsce, która na platformie internetowej (itvp.pl) udostępnia niewidomym seriale z audiodeskrypcją (m.in. *Ranczo*, *Tajemnica twierdzy szyfrów*). Ścieżkę z AD (i napisy dla niesłyszących) umieszczono również w filmie *Katy* Andrzeja Wajdy wydanym na DVD. Pozostaje mieć nadzieję, że wkrótce pojawi się więcej tego typu produkcji.

Action Research w przekładzie audiowizualnym

Rosnąca ilość materiałów audiowizualnych i potrzeba ich tłumaczenia idzie w parze z rozwojem przekładu audiowizualnego jako dyscypliny naukowej. Obecnie trwa dyskusja na temat dostępności (ang. *accessibility*) przekładu audiowizualnego dla różnych grup społecznych. To wszystko sprawia, że przekład audiowizualny jest coraz bardziej zaangażowany społecznie. Dlatego pojawiło się także nowe podejście do badań nad przekładem, zwane Action Research, które ma na celu zjednoczenie teorii i praktyki, w poszukiwaniu praktycznych rozwiązań w ważnych sprawach dotyczących społeczeństwa, konkretnych wspólnot, grup i jednostek (zob. Cravo, Neves 2007).

Bibliografia

- Belczyk A. 2007. *Tłumaczenie filmów*, Wilkowiec: Wydawnictwo dla Szkoły.
- Bogucki Ł. 2004. *The Constraint of Relevance in Subtitling*, „Journal of Specialised Translation” 1, 69–85.
- Catrysse P. 2001. *Multimedia & Translation: Methodological Considerations*, w: Y. Gambier, H. Gottlieb (red.), *(Multi)Media Translation: Concepts, Practices and Research*, Amsterdam–Philadelphia: Benjamins, 1–12.
- Cravo A., Neves J. 2007. *Action Research in Translation Studies*, „Journal of Specialised Translation” 7, 92–107.
- Dąbmska-Prokop U. 2000. *Mała encyklopedia przekładoznawstwa*, Częstochowa: Educator.
- Debastita D. 1989. *Translation and Mass Communication: Film and TV Translation as Evidence of Cultural Dynamics*, „Babel” 35(4), 192–218.
- Delabastita D. 1990. *Translation and the Mass Media*, w: S. Bassnett, A. Lefevere (red.), *Translation, History, Culture*, Londyn: Pinters, 97–109.
- Díaz-Cintas J. 1999. *Dubbing or Subtitling: the Eternal Dilemma*, w: *Perspectives: Studies in Translatology*, t. 7: 1, 31–40.
- Díaz-Cintas J. 2003. *Audiovisual Translation in the Third Millennium*, w: G. Anderman, M. Rogers (red.), *Translation Today: Trends and Perspectives*, Clevedon: Multilingual Matters, 192–204.
- Díaz-Cintas J., P. Muñoz Sánchez 2006. *Fansubs: Audiovisual Translation in an Amateur Environment*, „Journal of Specialised Translation” 6, 37–52.

- Diaz-Cintas J., Remael A. 2007. *Audiovisual Translation: Subtitling*, Manchester: St Jerome.
- Dries J. 1995. *Breaking Eastern European Barriers*, „Sequentia”, t. II, nr 4, 6.
- Engelhardt M. 2007. *Twórcy strony napisy.org – najpopularniejszej polskiej strony z tłumaczeniami filmów – zatrzymani*, „Gazeta Wyborcza”, 17.05., <http://serwis.gazeta.pl/kraj/1,34397,4138386.html>.
- Gambier Y., Gottlieb H. 2001. *Multimedia, Multilingua: Multiple Challenges*, w: *(Multi)Media Translation: Concepts, Practices and Research*, Amsterdam/Philadelphia: Benjamins, viii–xx.
- Gambier Y., Gottlieb H. (red.). 2001. *(Multi)Media Translation: Concepts, Practices, and Research*, Amsterdam/Philadelphia: Benjamins.
- Gambier Y. (red.). 2003. *Screen Translation*, „The Translator” 9(2), wydanie specjalne.
- Gambier Y. 2003. *Screen Transadaptation: Perception and Reception*, „The Translator” 9(2), 171–189.
- Garczarcz M. 2007. *Przekład slangu w filmie. Telewizyjne przekłady filmów amerykańskich na język polski*, Kraków: Tertium.
- Gottlieb H. 1998. *Subtitling*, w: M. Baker (red.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London–New York: Routledge, 244–248.
- Grochowska M. 2004. *Po co nam dubbing*, „Kino” 9/448.
- Mera M. 1999. *Read My Lips: Re-evaluating Subtitling and Dubbing in Europe*, „Links and Letters” 6, 73–85.
- Miernik P. 2008. *I kto to mówi po polsku?*, portal Polskiego Radia. <http://www.polskie-radio.pl/kultura/temattygodnia/arttykul38542.html>
- Pavlović N. 2004. *Addressing Power and Solidarity in TV Subtitling*, „Across Languages and Cultures” 5 (2), 211–232.
- Pieńkos J. 1993. *Przekład i tłumacz we współczesnym świecie*, Warszawa: PWN.
- Pisarska A., Tomaszewicz T. 1996. *Współczesne tendencje przekładoznawcze*, Poznań: UAM.
- Subbotko D. 2008. *Kapitulacja BBC Prime*, „Gazeta Wyborcza”, 11.01.
- Tomaszewicz T. 2006. *Przekład audiowizualny*, Warszawa: PWN.
- Uczyńska A. 2007. *Język ciszy. Czego nie wiemy o głuchych?*, portal internetowy *Nauka w Polsce*, PAP.
- Wojtowicz G. 2002. *Bardzo dobre dialogi s . Rozmowa z Bartoszem Wierzbickim*, 19.07., <http://www.stopklatka.pl/default.asp?w=9771>.
- Woźniak O. 2007. *Mówienie o kolorach*, „Przekrój” 48/3258, 29.11., 84–85.
- Woźniak O. 2008. *Głusi swój język mają*, „Gazeta Wyborcza”, 5.04.

This paper presents an outline of current audiovisual translation practises in Poland. It situates audiovisual translation (AVT) within the larger context of Translation Studies, discussing its characteristics, problems and challenges to be faced in the nearest future. In Poland AVT has traditionally been associated with cinema subtitling and television voice-over, of which the latter – to the bafflement of many AVT scholars – still enjoys great popularity. However, these two major AVT modes are accessible mostly to people without disabilities. The question of accessibility of the media to the deaf and hard-of-hearing as well as the blind and visually impaired is now beginning to be tackled in Poland. So far, it is only the public television TVP that offers programmes with audiodescription, subtitles for the deaf and hard-of-hearing or sign language interpreting. Hopefully, new EU regulations have a chance to pave the way to increase the accessibility of audiovisual programs and to open new fields of research in AVT.

