

CO TO JEST TŁUMACZENIE AUDIOWIZUALNE?

Tłumaczenie audiowizualne (TAW) jest niezwykle pręźnie rozwijającą się odmianą przekładu: powstają monografie poświęcone temu tematowi (por. kolejne tomy z serii Benjamins Translation Library), specjalne wydania czasopism translatorycznych i podręczniki, organizowane są konferencje dotyczące rozmaitych aspektów TAW, energicznie rozwija się dydaktyka (m.in. w znanych ośrodkach kształcących tłumaczy, np. w ESIT w Paryżu i ISTI w Brukseli). Zawiązują się organizacje zawodowe skupiające ekspertów tego typu przekładu; w Polsce powstało Stowarzyszenie Tłumaczy Audiowizualnych STAW – trzecie, po STP i TEPISie, polskie stowarzyszenie zawodowe tłumaczy. Można by zatem twierdzić, że wiedza o TAW jest już wystarczająco ugruntowana i ustalona.

W tytule mojego artykułu pojawia się jednak pytanie, co to jest tłumaczenie audiowizualne. Nie jest bowiem jasne, jak należy zakwalifikować ten typ przekładu, jak go zdefiniować i jakimi narzędziami badać. Nie ma jasno wytyczonych granic pozwalających na wyodrębnienie tej odmiany tłumaczenia spośród innych. Nie są też sprecyzowane metody kształcenia tłumaczy audiowizualnych ani wymagane kompetencje. Badacze mają kłopot nie tylko z nazwą, z definicją, lecz także z określeniem parametrów wyróżniających tłumaczenie audiowizualne. Zaczniemy zatem od serii pytań:

1. Czy TAW jest przekładem pisemnym czy ustnym?
2. Czy TAW jest przekładem wewnątrz- czy międzyjęzykowym?
3. Czy TAW jest przekładem intersemiotycznym?
4. Czy TAW dotyczy wyłącznie warstwy werbalnej czy też związku między warstwą wizualną (obraz) i audytywną (werbalną i niewerbalną) materiału, który ma być przetłumaczony?

Najogólniej mówiąc, TAW to każdy typ tłumaczenia w mediach, dla mediów. Również Teresa Tomaszek (2006: 97) nazywa ten typ przekładu tłumaczeniem na potrzeby środków masowego przekazu. Środki masowego przekazu są zjawiskiem charakterystycznym dla drugiej połowy XX wieku. Czy zatem TAW powstało wraz z ich rozwojem? Wydaje się, że genezy TAW należy szukać dużo wcześniej, już u zarania historii kina. Na początku kina mówionego filmy kręcono w dwu wersjach językowych, można zatem twierdzić, że było to pewnego rodzaju TAW: listy dialogowe tłumaczono, a następnie aktorzy grali w obu wersjach językowych filmu. Innym przykładem TAW jest postać tłumacza zwanego *benshi* w japońskim kinie niemym na początku XX wieku. Autor artykułu na ten temat tak charakteryzuje owego niezwykłego tłumacza:

W pierwszych latach istnienia kina [niemego – MT] *benshi* umiejętnie łączyli krótkie scenki filmowe w całość, wypełniali czas między kolejnymi rolkami taśmy, wyjaśniali publiczności działanie nowego wynalazku, uzupełniali „brakujące” dialogi oraz wypowiadali kwestie należące do poszczególnych postaci. [...] Interpretowali świat przedstawiony według własnych schematów pojęciowych, współuczestniczyli w procesie kreacji, nadając sens obrazowi. (Loska 2007: 59)

Zadaniem *benshi* było zsynchronizowanie obrazu i ustnej opowieści, w czym pomagała znajomość fabuły filmowej, tematyki, szczegółów kontekstu kulturowego oraz zrozumienie ogólnej tonacji i rytmu dzieła filmowego. Autor pisze dalej:

Niejednokrotnie filmy fabularne były rozpowszechniane ze specjalną listą dialogową, przygotowaną na użytek *benshi*, którzy jednak rzadko zachowywali wierność wobec tekstu pisanego, pozwalając sobie na znaczące odstępstwa, przez co widzowie, oglądając ten sam film z różnym komentarzem, mieli wrażenie, że obcuja z całkowicie nowym dziełem. [...] *Benshi* nie tylko czytał napisy czy wyjaśniał znaczenie elementów obcych kulturowo, ale uzupełniał fabułę dodatkowymi dialogami, posługując się w tym celu różnymi tonacjami głosu pozwalającymi na zróżnicowaną charakterystykę postaci. Nie polegało to bynajmniej na prostym dubbingowaniu aktorów w filmie niemym, ale na wielopoziomowej narracji, łączeniu ze sobą pojedynczych epizodów, wypełnianiu luk, wyrażaniu myśli i uczuć bohaterów, a wreszcie dostarczaniu informacji o tym, czego nie pokazano na ekranie. *Benshi* był interpretatorem, nierzadko wychodził więc poza tekst filmowy, odnosił się do kontekstów zewnętrznych, wyjaśniał znaczenie poszczególnych elementów, co odgrywało istotną rolę w przypadku produkcji zagranicznych, wymagających od narratora wiedzy

na temat obyczajów zachodnich. Publiczność japońska czerpała informacje na temat kultury europejskiej oraz różnych aspektów życia codziennego właśnie z owych ustnych opowieści. (Loska 2007: 62–3)

Translatoryka proponuje różne klasyfikacje przekładu oparte na rozmaitych kryteriach. Takim kryterium może być typ tekstu, który decyduje o rodzaju przekładu. Klasyczna kategoryzacja tekstów przeprowadzona przez Reiss w 1971 roku uwzględnia obok tekstów informacyjnych, ekspresyjnych i operacyjnych także teksty audiomedialne, charakteryzujące się tym, że są wykorzystywane w mediach audytywnych i wizualnych, w których warstwie werbalnej towarzyszy dźwięk, np. muzyka czy szum, oraz obraz lub gest. Ta klasyfikacja tekstów w kontekście przekładu jest już niewystarczająca. Na podstawie aktualnego stanu rozwoju techniki Snell-Hornby (2006: 85) zamiast ogólnej kategorii tekstów audiomedialnych wymienia następujące typy tekstów:

1. teksty multimedialne lub audiowizualne – na nośniku technicznym, elektronicznym, przenoszącym dźwięk i obraz, np. film;
2. teksty multimodalne – różne typy wyrażenia werbalnego i niewerbalnego (dźwięk i obraz), np. w operze i teatrze;
3. teksty multisemiotyczne – wykorzystujące rozmaite systemy graficzne werbalne i niewerbalne, np. komiksy, reklama;
4. teksty audiomedialne, które są najpierw napisane, by następnie zostać odczytane, np. przemówienie podczas konferencji.

Przekład każdego wymienionego wyżej typu tekstu wymaga innej strategii translatorskiej i techniki: inaczej należy postępować podczas tłumaczenia filmu w telewizji, inaczej w kinie, innych zabiegów translatorskich wymaga przekład libretta operowego, innych przekład komiksu itd. Zaproponowana klasyfikacja tekstów pozwala na sporządzenie odrębnego spisu działań czy też operacji translatorskich, których musi dokonać tłumacz w odniesieniu do konkretnego tekstu. Jednak w każdym przypadku, tj. przy każdym typie tekstu, należy określić następujące aspekty przekładu:

1. relację między językiem wyjściowym a językiem docelowym;
2. relację między kodem pisanym a kodem mówionym;
3. relację między obrazem a dźwiękiem, w tym warstwą werbalną (por. Gambier 2004: 1);

4. relację tłumaczonego materiału werbalnego do nośnika, na którym się znajduje (taśma filmowa, ekran telewizyjny lub monitor komputera, muzyka „niosąca” słowa).

W tym miejscu warto przypomnieć klasyfikację typów przekładu zaproponowaną przez Romana Jakobsona w 1959 roku:

1. tłumaczenie intralingwalne, czyli wewnątrzjęzykowe, zwane też reformulacją;
2. tłumaczenie interlingwalne, czyli międzyjęzykowe, określane jako tłumaczenie właściwe;
3. tłumaczenie intersemiotyczne, zwane też transmutacją, polegające na interpretacji znaków języka za pomocą systemów niejęzykowych (np. tłumaczenie na język migowy).

Wydaje się, że podstawą wyróżnienia TAW są wskazane przez Jakobsona oraz Snell-Hornby dwa główne parametry przekładu, tj. zapisanie tekstu na nośniku elektronicznym i transfer na inny system znaków.

Wciąż jednak nie ma zgody co do nazwy tego typu przekładu, z czego mogą wynikać następne nieporozumienia: Tomasziewicz (2006) używa wymiennie nazw *tłumaczenie filmowe*, *tłumaczenie telewizyjne* i *tłumaczenie audiowizualne*, a na koniec pisze o *tłumaczeniu na potrzeby ekranu*. Można się jednak zastanawiać, o jaki ekran chodzi – czy tylko kinowy i telewizyjny? A co z monitorem komputera, telefonu komórkowego, z ekranem wbudowanym w oparcie fotela w operze, ze sprzętem audiowizualnym dostępnym dla zwiedzających w muzeum lub w szkole, z urządzeniem służącym do tłumaczenia maszynowego? Jeżeli TAW to tłumaczenie na potrzeby ekranu, co powiemy o odbiorze ekranowego świata dźwięku przez osoby głuche, o odbiorze obrazu przez niewidomych? Wreszcie, co z tłumaczeniem ustnym za pomocą nowoczesnych technologii: analizy i syntezy mowy? Pojawiają się więc nowe pytania, na które trudno znaleźć jednoznaczną odpowiedź.

TAW jest zazwyczaj definiowane jako rodzaj tłumaczenia intersemiotycznego. Tomasziewicz (2006: 100) cytuje definicję Luykena (1991), według którego tłumaczenie audiowizualne to:

transfer językowy zastępujący tylko jeden element komunikatu, jakim jest tekst mówiony, na zasadach podobnych do innych typów tłumaczenia. Jednak

nowy tekst musi odtworzyć organiczny związek z innymi elementami dzieła, których transfer językowy nie może zmodyfikować.

Autor stwierdza następująco:

W komunikacji audiowizualnej transfer językowy dodaje pewne informacje w stosunku do oryginału, a inne pomija. Nigdy nie należy starać się odtworzyć każdego atomu informacji z jednego języka do drugiego. Chodzi o przekład mniej lub bardziej klasyczny. Mniej, ponieważ nie tłumaczy się wszystkiego, a bardziej, ponieważ tłumacz audiowizualny musi ciągle podejmować decyzje redakcyjne, dotyczące pominięcia i kondensacji, a także elementów dodatkowych, które należy wprowadzić do tekstu przekładu.

Pierwsza część definicji Luykena wskazuje zatem na wymiar nie-/poza-werbalny przekazu, lecz jej druga część, dotycząca decyzji translatorskich (strategii i technik tłumaczeniowych), świadczy o tym, że praca tłumacza audiowizualnego nie różni się od pracy tłumacza ustnego i pisemnego.

Tomaszkiewicz (2006: 100) proponuje skondensowaną definicję przekładu audiowizualnego jako transferu kompleksu semiologicznego (obejmującego obraz, dźwięk werbalny, dźwięk niewerbalny, muzykę i szумы) na inny kompleks semiotyczny, co wyraża formuła *kompleks semiologiczny wyjściowy* → *kompleks semiologiczny docelowy*. Dalej autorka precyzuje, że przekład audiowizualny, to „specyficzny rodzaj tłumaczenia łączący w sobie elementy klasycznego tłumaczenia międzyjęzykowego i tłumaczenia intersemiotycznego, zwanego przez Jakobsona transmutacją” (2006: 100).

I tutaj nasuwają się następujące uwagi: czy TAW jest wyłącznie międzyjęzykowy? I czy TAW jest zawsze przekładem intersemiotycznym?

Zdaje się, że obie cytowane definicje odpowiadają stanowi rzeczy w mediach audiowizualnych sprzed dwóch dekad, kiedy nieznane były takie procesy jak internacjonalizacja czy globalizacja. Zwłaszcza globalizacja doprowadziła do powstania nie tylko nowych rodzajów tekstu, ale też nowych typów transferu intra- i interlingwalnego. Wobec nowych potrzeb, nowych technologii, np. technologii cyfrowych, a więc i nowych wyzwań, powstały nowe zawody, np. zawód lokalizatora. Wymagają one dużo większych i szerszych kompetencji niż dotychczasowe, np. znajomości technik informatycznych. Technologie cyfrowe wykorzystywane w telewizji czy kinie mają wpływ nie tylko na proces powstawania scenariusza, produkcji obrazu i dźwięku, na montaż czy też dystrybucję filmu, ale także na produkcję dubbingu czy napisów, na ich jakość oraz operacje przekładowe (por. Gambier 2004: 6). Dzisiejsze media audiowizualne to szerokie spektrum sytuacji i możliwości.

Nie ograniczają się wyłącznie do filmu czy telewizji. Ekran są teraz instalowane na pokładach samolotów, w teatrach i operach, np. w Operze Wiedeńskiej lub w Covent Garden w Londynie, gdzie są wbudowane w fotele i umożliwiają wybór wersji językowej śpiewanych partii. Widz ma dostęp do płatnej telewizji i wideo, do DVD, VHS, do Internetu, w którym prowadzi się też dystrybucję filmów i seriali telewizyjnych. Nowe media wykorzystują najnowsze technologie: na płycie DVD można zmieścić osiem wersji dubbingowanych filmu i trzydzieści dwie wersje z podpisami. Technologie cyfrowe *high definition* przynoszą jeszcze więcej sposobów gromadzenia danych na płytach, np. możliwość manipulacji dźwiękami pozawerbalnymi i dubbingiem lub napisami. Materiały audiowizualne używane są także w biznesie, kulturze, edukacji jako clipy reklamowe, materiały techniczne, promocyjne i edukacyjne na nośnikach audiowizualnych. Są to również gry komputerowe, które towarzyszą produkcji, a następnie dystrybucji filmu: np. jednocześnie z premierą filmu *Matrix* wypuszczono na rynek piętnaście wersji językowych gry o tym samym tytule. Jest to też telefonia komórkowa.

W swojej pracy z 2006 roku Tomaszewicz wyróżnia trzy główne odmiany tłumaczenia audiowizualnego:

- dubbing: zastępowanie ścieżki dźwiękowej (dialogowej) w jednym języku ścieżką w innym języku;
- podpisy: napisy u dołu ekranu;
- *voice-over*: narracja, interpretacja lektorska, która ma miejsce, gdy lektor lub aktor odczytuje listę dialogową w języku przekładu, podczas gdy oryginalny głos ścieżki dźwiękowej jest ściszony.

Te trzy odmiany TAW wymagają przeprowadzenia skomplikowanych działań translacyjnych, zanim jeszcze tłumacz przystąpi do pracy, to jest do podejmowania decyzji translatorskich, do wyboru strategii i technik tłumaczenia. Produkcja nowej ścieżki dźwiękowej podczas dubbingu w filmie fabularnym składa się aż z jedenastu etapów (por. Tomaszewicz 2006: 106–7). Jedynie w fazie piątej i szóstej tłumacz dokonuje właściwych operacji przekładowych. Proces tłumaczenia opiera się ponadto na wielu zabiegach technicznych. Podstawowym kryterium, które determinuje formę przekładu, jest czynnik fonetyczny: długość otwarcia i zamknięcia ust oraz rodzaj tego otwarcia. Trzeba też uwzględnić synchronizację tekstu tłumaczenia (jego długość i sposób artykulacji) z tym, co w danym momencie znajduje się na ekranie.

Drugą odmianą TAW są podpisy, a ich przygotowanie odbywa się w dziewięciu etapach (por. Tomaszkiwicz 2006: 114). Podpisy składają się maksymalnie z dwóch wierszy po 35–37 znaków umieszczonych u dołu ekranu. W tym typie przekładu trzeba zgrać ze sobą trzy czynniki: tempo mówienia aktora/narratora, tempo obrazu i tempo czytania napisów przez widza, oraz skorelować je z informacją wizualną na ekranie. Tomaszkiwicz (2006) zwraca uwagę, że ingerencja tłumacza w tekst oryginału jest tu znaczna. Jego działania zmierzają głównie do kondensacji tekstu wyjściowego, gdyż 30% dialogu nie jest tłumaczone. Aby jednak widz miał wrażenie, że obcuje z autentycznym tekstem dialogu, przekład nie może ograniczać się do streszczenia sensu oryginalnego.

Trzecia odmiana tłumaczenia audiowizualnego wyróżniona przez Tomaszkiwicz, *voice-over* (wersja lektorska), jest w Polsce stosowana najczęściej, ale niechętnie traktowana za granicą. Popularność tego typu tłumaczenia w naszym kraju wciąż zastanawia specjalistów. Kurcz (2008) upatruje jej przyczyn w polskiej morfologii i składni, skomplikowanych nawet dla rodzimego użytkownika. Dlatego widzowie w Polsce wolą głos lektora „podłożony” pod wszystkie sekwencje dialogu. Nie trzeba podkreślać, jak wielkie straty w warstwie informacyjnej i artystycznej ponosi widz w konsekwencji tego wyboru translatorskiego. Za przykład może posłużyć reklama emitowana ostatnio w polskiej telewizji, polegająca na rozmowie na temat reklamowanego produktu prowadzonej przez Niemca i Francuza w ich ojczystych językach. Wersja lektorska odbiera sens temu dwujęzycznemu dialogowi, dotyczącemu samochodu produkcji czeskiej. Odmianą *voice-over* jest też narracja w filmach dokumentalnych, przyrodniczych i edukacyjnych, w których dominuje monolog. W tle słychać głos bądź głosy oryginalne, a tekst odczytywany przez lektora jest z nimi w przybliżeniu zsynchronizowany. Gambier (1996) precyzuje, że narracja jest tekstem czytany przez profesjonalistę (aktora, dziennikarza), *voice-over* natomiast jest techniką stosowaną w spontanicznych dialogach, mającą wiele cech wspólnych z tłumaczeniem symultanicznym. Autorowi chodzi zapewne o to, że głos lektora jest zsynchronizowany z głosem oryginalnym, i na tym ma polegać symultaniczność przekładu. Dialogi są czytane przez jednego lektora, a jego płęć nie odgrywa tu żadnej roli, chociaż w polskiej telewizji jest to zazwyczaj mężczyzna. W programach dokumentalnych i przyrodniczych emitowanych w Polsce przeważają raczej głosy żeńskie. Interpretację dialogu przez lektora utrudnia to, że akcenty i pauzy pojawiają się w różnych miejscach w poszczególnych językach; inny jest też rytm zdania. Powoduje

to często wydłużenie czasu wypowiedzenia ekwiwalentnych kwestii. Dlatego także ta odmiana tłumaczenia audiowizualnego opiera się na skrótach i kondensacji, na opuszczeniach w tekście oryginalnym. Wszystkie wymienione odmiany tłumaczenia audiowizualnego mają głęboki wpływ na jakość obrazu i dźwięku oryginalnego dzieła (np. głosu aktora), a polegają głównie na skrótach, kondensacji i manipulacji tekstem oryginalnego dialogu (por. Tomaszek 2006: 124).

Poza tymi trzema głównymi odmianami TAW Tomaszek (2006: 121–3) wyróżnia typy poboczne, takie jak:

- komentarz, czyli rodzaj adaptacji programów telewizyjnych (bez konieczności synchronizacji dźwięku i obrazu);
- tłumaczenie wielojęzyczne w formie teletekstu (filmy DVD, Internet);
- napisy w operze;
- tłumaczenie symultaniczne w programach prowadzonych na żywo, np. w wywiadach telewizyjnych;
- podpisy dla niesłyszących.

Lista innych zastosowań TAW jest jednak dużo dłuższa. Gambier (2004) proponuje dwanaście odmian tłumaczenia audiowizualnego, a mianowicie:

1. tłumaczenie scenariuszy filmowych, które stanowią istotny element w produkcji filmowej lub telewizyjnej, choć zazwyczaj nie są wcale publikowane;
2. tłumaczenie intralingwalne w formie napisów dla osób niesłyszących (tzw. *closed captions*), które wykorzystuje takie techniki jak teletekst lub DVB (Digital Video Broadcasting);
3. tłumaczenie interlingwalne programów informacyjnych prezentowane w formie napisów (tzw. *open captions*), np. w telewizji belgijskiej, fińskiej, izraelskiej czy szwajcarskiej.

Tego typu transfer interlingwalny, zwany też *re-speaking* lub *re-voicing*, jest bardzo skomplikowaną operacją, która stanowi kombinację tłumaczenia ustnego, edycji oraz redakcji tekstu. Przekładu typu *re-voicing* dokonuje symultanicznie tłumacz konferencyjny, a specjalne urządzenie od razu rejestruje rezultat jego pracy w formie podpisów na ekranie. Niderlandofoni mogą w ten sposób śle-

dzień francuskojęzyczne wydanie dziennika telewizyjnego nadawanego w Belgii. Niemiecki kanał telewizyjny ZDF zatrudnia sześciu tłumaczy zajmujących się takim przekładem (por. Carroll 2005).

Warto w tym miejscu zauważyć, że podpisy dla widzów słyszących i głuchych muszą różnić się formą graficzną. W podpisach przeznaczonych dla osób głuchych wykorzystuje się różne kolory czy też krój czcionki, a nawet umiejscowienie napisu na ekranie w zależności od tego, który bohater wypowiada swoją kwestię, z jaką intonacją itp.

4. tłumaczenie w formie napisów podczas wywiadów telewizyjnych prowadzonych na żywo, np. w telewizji holenderskiej NOS;
5. dubbing inter- lub intralingwalny; z tym drugim typem przekładu mamy do czynienia w przypadku filmów lub programów TV, w których dialogi są prowadzone w dialekcie lub w innych odmianach danego języka, np. brytyjski film *Trainspotting* był dubbingowany z brytyjskiego angielskiego na amerykański angielski;
6. tłumaczenie ustne (konsekwentne lub symultaniczne) podczas konferencji prasowej, wywiadu, bezpośredniej transmisji emitowanej w telewizji lub z nagrania programu, np. w telewizji ARTE;
7. *voice-over* używane w telewizji polskiej i rosyjskiej, w materiałach reklamowych firm i koncernów;
8. komentarz, czyli rodzaj adaptacji mniej lub bardziej zsynchronizowanej z oryginalną ścieżką dźwiękową;
9. tłumaczenie w formie nadpisów w operze lub teatrze; międzyjęzykowe lub wewnątrzjęzykowe, również w telewizji (np. w kanale telewizyjnym MEZZO).
Warto zaznaczyć, że tłumaczenie w postaci nadpisów może być dosłownym przepisaniem przetłumaczonego libretta czy tekstu sztuki; może też, jak to ma miejsce w największych teatrach operowych na świecie, być przekładem opartym na aktualnej inscenizacji, którą oglądają widzowie; tego typu tłumaczenie sporządzane jest każdorazowo na nowo podczas spektaklu.
10. tłumaczenie a *vista* scenariusza, listy dialogowej, napisów, np. podczas pokazów festiwalowych;
11. audiodeskrypcja (intra- lub interlingwalna) polegająca na opisanie tego, co się dzieje na ekranie (akcji, sceny, wyrazu twarzy, gestykulacji, ruchów, barw itd.), osobom niewidomym lub z dysfunkcją wzroku; opis ten może być utrwalony na ścieżce dźwiękowej. Tele-

wizja holenderska NOS oferują tę usługę w dziewiętnastu językach dzięki oprogramowaniu Text-to-Speech; paryski Théâtre de Chaillot wyposażony jest w podobne urządzenie TAW, a paryska szkoła tłumaczy ESIT prowadzi kształcenie specjalistów w dziedzinie audio-deskrypcji;

12. produkcja filmowa wielojęzyczna: aktorzy grają role w swoich językach, a całość jest następnie postsynchronizowana w jednym języku; dotyczy to także remake'ów starych filmów.

TAW ponadto może oznaczać tłumaczenie ustne w mediach (zwane *broadcast interpreting* lub *media interpreting*). Telewizja japońska zatrudnia osiemdziesięciu tłumaczy trudniących się tego typu przekładem, przy czym niektóre programy są odtwarzane z nagrania, a niektóre odbywają się na żywo: transmitowane konferencje prasowe, wywiady, ceremonie wręczenia nagród czy imprezy sportowe. Przekład taki jest szczególnie trudny ze względu na specyfikę bezpośrednich transmisji telewizyjnych. Musi być zrozumiały, zgodny z zasadami nadawania programu i zsynchronizowany z oryginalnym segmentem tłumaczonym. Innym ważnym czynnikiem jest jakość głosu i intonacji tłumacza, który pracuje w uciążliwych warunkach: przed monitorem, w otoczeniu wielu rozpraszających go osób z obsługi technicznej, bez interakcji z nadawcą czy jakiegokolwiek łączności komunikacyjnej z odbiorcą, za to wobec wielomilionowej publiczności. TAW musi tu sprostać standardom dziennikarskim, a nie tylko spełniać normy jakościowe tłumaczenia ustnego. W tego typu przekładzie wszystko jest inne niż w tłumaczeniu konferencyjnym: środowisko fizyczne, warunki pracy (godziny, otoczenie) itp. Ponieważ trudno pogodzić normy pracy dziennikarskiej z jakością tłumaczenia, w wielu stacjach telewizyjnych takim przekładem zajmują się nie tłumacze, ale dziennikarze, którzy również komentują lub streszczają dany tekst (por. Kurz 1995).

Odmianą TAW jest także z pewnością tłumaczenie gier komputerowych, reklam ukazujących się w Internecie, stron internetowych, wszelkiego oprogramowania komputerowego. Tego typu przekład nazywany jest lokalizacją, która polega na międzyjęzykowej i międzykulturowej adaptacji różnorodnych elementów wizualnych i audytywnych (werbalnych i niewerbalnych) z wykorzystaniem nowoczesnych technologii. Ograniczenia czasowe i przestrzenne charakterystyczne dla innych odmian TAW obowiązują i tutaj, choć możliwości techniczne dają tłumaczowi większą swobodę w wyborze strategii i technik przekładu.

Do odmian TAW zaliczyć też można tłumaczenie maszynowe dialogów w czasie rzeczywistym. W tym wypadku transfer międzyjęzykowy dokonywany jest za pomocą urządzeń analizy i syntezy mowy, które pozwalają także na przekazanie interakcji werbalnych między rozmówcami, rozpoznanie każdej sekwencji w języku wyjściowym oraz ustalenie jej sensu, następnie przetłumaczenie jej na język docelowy i podejmowanie bezpośredniego dialogu przez program, bez tłumaczenia, z jednym z rozmówców w celu udzielenia niezbędnych wyjaśnień. Takim urządzeniem jest np. niemiecki VERBMOBIL lub japoński system Interpreting Telephony (por. Tryuk 2005).

Zwykle za odmianę TAW uważa się także tłumaczenie na język migowy stosowane w telewizji (por. Carroll 2005), chociaż wydaje się, że jedyną charakterystyczną cechą TAW jest tu obecność tłumacza na ekranie. Ponieważ jednak tłumaczenie w telewizji nie różni się od tłumaczenia podczas konferencji czy w innych sytuacjach z udziałem osób głuchych, nie należy klasyfikować przekładu na język migowy jako TAW.

Z powyższej prezentacji odmian TAW można wywnioskować, że jest to trzeci typ tłumaczenia obok tłumaczenia pisemnego i ustnego, a odznacza się następującymi parametrami:

- tekst wyjściowy i/lub docelowy znajdują się na nośniku elektronicznym;
- w TAW ma miejsce transfer tekstu mówionego na inny tekst mówiony lub pisany, a w przypadku podpisów i nadpisów mamy dodatkowo do czynienia z transkrypcją dialogów.

W TAW tłumacz dokonuje transferu językowego, podejmuje decyzje translatorskie co do techniki przekładu (np. czy będzie to kompensacja, kondensacja czy skróty), wykorzystuje różnorodne możliwości techniczne w przygotowywaniu wersji właściwej do mediów (np. przez odpowiednie umiejscowienie podpisów i wybór tempa ich ukazywania się na ekranie), synchronizuje warstwę werbalną i niewerbalną z obrazem w dubbingu, komentarzu i *voice-over*, a jednocześnie dba o zachowanie odmienności kulturowej przekazu. Szczególnie ten ostatni aspekt o znaczeniu etycznym zaczyna odgrywać istotną rolę w TAW, zwłaszcza w dubbingu, *voice-over* i remake'ach filmowych. Istnieje bowiem ryzyko, że – ze względu na ograniczenia czasowo-przestrzenne oraz przyzwyczajenia i oczekiwania odbiorców – TAW może naruszyć warstwę artystyczną dzieła audiowizualnego.

TŁUMACZENIE MULTIMEDIALNE

	TYP PRZEKŁADU			JĘZYK WYJŚCIOWY		JĘZYK DOCELOWY	
	interlingwalny	intringwalny	intersemiotyczny	forma pisana	forma mówiona	forma pisana	forma mówiona
podpisy filmowe	+	+	+		+	+	
podpisy „na żywo”	+	+	+		+	+	
voice-over	+		+		+		+*
dubbing	+	+	+		+		+*
komentarz	+		+		+		+*
tłumaczenie podpisów a <i>vistal</i> /symultanicznie	+		+	+			+
tłumaczenie gier komputerowych	+	+	+	+	+	+	+
nadpisy w operze/teatrze	+	+	+		+++	+	
audiodeskrypcja			+				+
tłumaczenie maszynowe dialogów w czasie rzeczywistym	+		+		+	+	+
tłumaczenie ustne w mediach	+		+		+		+
tłumaczenie scenariuszy filmowych	+		+	+		+	+
filmowa produkcja wielojęzyczna	+				+		+

* *via* tekst pisany

** śpiew operowy

Nazwa TAW wydaje się dzisiaj już niewystarczająca. Przegląd odmian TAW upoważnia nas do zaproponowania nazwy *tłumaczenie multimedialne* (TM), obejmującej różne działania przekładowe, wykorzystanie techniki oraz zastosowań w praktyce (por. także Gambier 2004). Szeroko rozumiane tłumaczenie multimedialne to:

1. transfer interlingwalny lub intralingwalny i intersemiotyczny;
2. transfer formy mówionej na pisaną (lub odwrotnie) bądź formy mówionej na inny system znaków (lub odwrotnie);
3. zespół operacji przekładowych ograniczony czynnikami czasowo-przestrzennymi, wymagający od tłumacza dodatkowych kompetencji redakcyjnych, edytorskich, dziennikarskich, technicznych, informatycznych i innych lub współpracy ze specjalistami informatykami.

Elementy składające się na specyfikę TM ujęte są w tabeli.

Bibliografia

- Belczyński A. 2007. *Tłumaczenie filmów*, Wilkowiec: Wydawnictwo dla szkoły.
- Bogucki Ł. 2004. *A Relevance Framework for Constraints on Cinema Subtitling*, Łódź: Wyd. UŁ.
- Carroll M. 2005. *Audiovisual Media: New Profiles for Translators and Interpreters*, w: Mayer F. (red.), *Transforum. Koordinierung von Praxis und Lehre des Dolmetschens und Übersetzens*, Hildesheim, Zurich, New York, Olms, 73–89.
- Gambier Y. 1996. *Introduction: La traduction audiovisuelle un genre nouveau?*, w: Gambier Y. (red.) *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*, Paris: Presses universitaires du Septentrion.
- Gambier Y. 2004. *La traduction audiovisuelle: un genre en expansion*, „Meta” 49/1, 1–11.
- Gambier Y., Gile D., Taylor Ch. (red.). 1997. *Conference Interpreting: Current Trends and Research*, Philadelphia–Amsterdam: Benjamins.
- Jakobson R. 1959. *On Linguistic Aspects of Translation*, w: E. Brower (red.), *On Translation*, Cambridge: Harvard UP, 232–239.
- Kurcz I. 2008. *Dlaczego Polacy wolą oglądać i słuchać lektora*, „Gazeta Wyborcza”, 11.01.
- Kurcz I. 1995. *Getting the Message across – Simultaneous Interpreting for the Media*, w: M. Snell-Hornby, Z. Jettmarová, K. Kaindl (red.), 195–205.

- Loska K. 2007. *Benshi jako współautor filmu*, „Kwartalnik Filmowy” 57, 59–65.
- Luyken G.-M. 1991. *Overcoming Language Barriers in Television: Dubbing and Subtitling for the European Audience*, Manchester: The European Institute for the Media.
- Mizuno A. 1997. *Broadcast Interpreting in Japan. Some Theoretical and Practical Aspects*, w: Y. Gambier, D. Gile, Ch. Taylor (red.), 192–194.
- Pöchlhacker F. 1995. „Clinton Speaks German”: *A Case Study of Live Broadcast*, w: M. Snell-Hornby, Z. Jettmarová, K. Kaindl (red.), 207–215.
- Reiss K. 1971. *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik. Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen*, München: Hueber.
- Russo M. 1997. *Film Interpreting: Challenges and Constraints of a Semiotic Practice*, w: Y. Gambier, D. Gile, Ch. Taylor (red.), 188–192.
- Snell-Hornby M., Jettmarová Z., Kaindl K. (red.). 1995. *Translation as Intercultural Communication*, Philadelphia–Amsterdam: Benjamins.
- Snell-Hornby M. 2006. *The Turns of Translation Studies*, Philadelphia–Amsterdam: Benjamins.
- Strolz B. 1997. *Quality of Media Interpreting – A Case Study*, w: Y. Gambier, D. Gile, Ch. Taylor (red.), 194–197.
- Tomaszkiewicz T. 1993. *Les opérations linguistiques qui sous-tendent le processus de sous-titrage des films*, Poznań: UAM.
- Tomaszkiewicz T. 2006. *Przekład audiowizualny*, Warszawa: PWN.
- Tryuk M. 2005. *Maszynowe tłumaczenie automatyczne czyli automatyczne tłumaczenie dialogów w czasie rzeczywistym*, w: *Scripta Neophilologica Posnaniensia*, t. 7, 129–144.
- Virkkunen R. 2004. *The Source of Text of Opera Subtitles*, „Meta” 49/1, 89–97.

Le présent article tend à définir les particularités de la traduction audiovisuelle (TAV) qui est perçue dans une perspective plus large de la traduction des multimédias. L’auteur signale les problèmes majeurs qui se présentent dans ce type de transfert inter- ou intralinguistique, à savoir la relation la langue de départ et la langue d’arrivée, la relation entre le code écrit et le code oral ou un autre type de code non verbal, la relation entre le message verbal et le son et l’image et finalement la relation entre le message verbal et le support sur lequel il est enregistré. Ces quatre éléments se trouvent à la base de la définition de la TAV.