

Karolina Wakulik

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II w Lublinie

O KOMPETENCJI INTERKULTUROWEJ TŁUMACZY FILMÓW ANIMOWANYCH – NA PRZYKŁADZIE ROSYJSKIEGO I POLSKIEGO DUBBINGU FILMÓW *SHREK I KUNG FU PANDA*

The Intercultural Competence of Dialogue Translators in Animated Films – on the Example of the Russian and Polish Dubbing of the Films *Shrek* and *Kung Fu Panda*

ABSTRACT: The main focus of the article is to point out and analyse translation strategies as determinants of translators' intercultural competence in the dubbed animated films: *Shrek the Third*, *Shrek Forever*, *Kung Fu Panda 1*, and *Kung Fu Panda 2*. The research problem is an attempt to answer the questions: which components of the source culture are submitted for domestication and foreignization as well? What kind of language equivalences can we observe in the Polish and Russian dubbed animated films? Is there a parallelism between Russian and Polish strategies in translation? Are we able to observe differences between Polish and Russian translation strategies in parallel places? The research material consists of 120 pages of film dialogue transcript in Polish, written by Bartosz Wierzbęta, and in Russian, written by Pavel Silenchuk. Qualitative and quantitative research into the Polish and Russian language versions of the dubbed animated films was conducted. The analysis shows that the translators predominantly tend to use domestication in parallel places for the Polish and Russian dialogues: according to the names of people, realities, and quotes. There is one crucial difference between the approaches of the Russian and Polish translators: Pavel Silenchuk makes reference to high culture (literature, poems, and films) but Bartosz Wierzbęta makes references to low culture. What's more, both translators tend towards a third culture that doesn't exist in the original version. As with Pavel Silenchuk, Bartosz Wierzbęta tends to foreignization as well. The functional analogues mentioned in this research, show that creativity is a factor that determines the high intercultural competence of a translator of animated films with dubbing.

KEYWORDS: dubbing, intercultural communication, dialogist translator, competence, translation competence

Wprowadzenie

Od połowy XX wieku – w dobie tzw. zwrotu audiowizualnego – zauważalne jest wzmożone zainteresowanie produkcjami filmowymi, a wraz z nimi tłumaczeniem audiowizualnym, w tym filmowym. Z roku na rok przybywa prac poświęconych konkretnym technikom tłumaczenia filmowego: napisom¹, dubbingowi² czy wersji lektorskiej³. Mimo intensyfikacji badań zarówno ilościowych, jak i jakościowych (deskryptywnych oraz preskryptywnych)⁴ w zakresie tłumaczeń filmowych wyraźnie brakuje prac zogniskowanych na osobie samego tłumacza jako ogniwie spajającym dwa obszary komunikacji językowej, a także międzykulturowej. Ten brak stanowi bezpośrednią przesłankę zainteresowania działaniami tłumacza (w tym przypadku dialogisty, przygotowującego materiał tłumaczeniowy dla wersji dubbingowej) oraz jego kompetencją interkulturową, wpływającą na wybór strategii translatorskich.

Charakterystyka dubbingu

W literaturze przedmiotu dubbing jest definiowany jako „proces, w którym cała ścieżka dźwiękowa oryginalnego filmu jest zastąpiona nową ścieżką z nagraniem nową wersją językową”⁵. W filmie z dubbingiem widz słyszy jedynie wersję tłumaczoną filmu, oryginał jest całkowicie wyciszony. Dubbing jest więc odmianą tłumaczenia filmowego, w której translacji podlega jedynie ścieżka dialogowa do filmu, tj. ścieżka dźwiękowa werbalna. Tekst przedstawiony na elementach graficznych w filmie np. na obrazach, plakatach, jest najczęściej pomijany przez tłumacza dialogistę. Kluczową rolę w dubbingu odgrywa synchronizacja czasowa i artykulacyjna, polegająca na dostosowaniu aparatu mowy aktorów do ruchu aparatów mowy postaci w filmie, a także ruchów ciał tych postaci. Dubbingowane partie dialogowe widz słyszy dokładnie w tym samym czasie, w jakim są one wypowiedzane w wersji oryginalnej. Synchronizacja artykulacyjna i czasowa są współzależne. Jak wiadomo, przekaz informacji

¹ Zob. H. Gottlieb, *Subtitling*, [in:] *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London and New York 1998-2001, p. 244-246; A. Hołobut, M. Woźniak, *Historia na ekranie. Gatunek filmowy a przekład audiowizualny*, Kraków 2017; W. Oleksiak, *Subtitles, Dubbing or Voice-over? Discuss!*, [in:] <https://culture.pl/en/article/subtitles-dubbing-or-voice-over-discuss> (24.02.2023).

² Zob. F. Chaume, *Audiovisual Translation-Dubbing*, Spain 2012; T. Tomaszekiewicz, *Przekład audiowizualny*, Warszawa 2008; M. Mocarz-Kleindienst, *Gatunek filmowy jako pole komunikacji międzykulturowej*, [w:] *Коммуникативные аспекты грамматики и текста*, Rzeszów 2020, s. 144-153; M. Danan, *Dubbing as an Expression of Naturalism*, „Journal des traducteurs. Translators’ Journal” 1991, nr 36 (4), s. 606-614; P. Gonzalez, *Audiovisual translation, Theories, Methods and Issues*, Routledge 2014.

³ Zob. A. Szarkowska, *Przekład audiowizualny w Polsce – perspektywy i wyzwania*, „Przekładaniec” 2008, nr 20, s. 8-25; P. Borowczyk, *Czynniki warunkujące popularność filmów dubbingowanych – relacje intertekstualne*, [w:] *Przekład jako akt komunikacji międzykulturowej*, Poznań 2013, s. 13; A. Hołobut, M. Woźniak, *Historia na ekranie...*; A. Żuchelkowska, I. Kasperska, *Przekład jako akt komunikacji międzykulturowej: Praca zbiorowa*, Poznań 2013.

⁴ Szerzej na ten temat w pracy: P. Gonzalez, *Audiovisual Translation, Theories, Methods and Issues...*

⁵ Zob. T. Tomaszekiewicz, *Przekład audiowizualny...*, s. 101.

w filmie odbywa się czterotorowo: kanałem dźwiękowo-werbalnym, dźwiękowo-niewerbalnym, wizualno-werbalnym i wizualno-niewerbalnym⁶. Choć tłumacz dialogista dokonuje jedynie przekładu warstwy tekstowej, to jednocześnie musi zadbać o synchronizację wszystkich czterech kanałów komunikacyjnych.

W dostępnej literaturze przedmiotu nie brakuje opracowań poświęconych specyfice dubbingu jako odmianie tłumaczenia audiowizualnego⁷, ze wskazaniem zarówno na zalety, jak i wady tej techniki tłumaczenia⁸. Główne zarzuty pod adresem dubbingu to brak dostępu do oryginalnej ścieżki dźwiękowej filmu, dostęp do wersji filmowej wyłącznie po synchronizacji i obróbce tekstu, najwyższe koszty produkcji względem pozostałych odmian przekładu filmowego, nadmierna kondensacja warstwy tekstowej filmu, niekiedy nieprzemysłana obsada aktorska, a także zaburzona synchronizacja w filmie. Zdaniem bułgarskich badaczy, wadą dubbingu jest dodatkowo fakt, iż jest on „narzędziem formowania świadomości narodowej”⁹. Wśród zalet dubbingu wymienia się natomiast możliwość śledzenia akcji i dialogów bez konieczności odwracania uwagi od obrazu, co czyni odbiór filmu bardziej naturalnym. Dzięki dubbingowi widz może zwrócić uwagę na pozajęzykowe elementy narracji filmu tj. gesty, mimikę, wygląd postaci, grę aktorską, a także efekty kinowe.

Specyfika współczesnego filmu animowanego

Film animowany tworzy „repertuar rozmaitych technik kreowania i produkowania ruchomych obrazów ekranowych”¹⁰. Fabuła współczesnego filmu animowanego nawiązuje do filmów akcji czy też filmów dokumentalnych, co wynika z przemian w kinematografii zachodzących na przełomie XX i XXI wieku¹¹. Zmienił się sposób tworzenia obrazu, a także nurty i techniki animacji. Nastąpił rozwój techniki trójwymiarowej w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku. Witold Giersz w wypowiedzi zatytułowanej *Specyfika filmu animowanego*, załączonej do ankiety „Tygodnika Kwartalnego” z 1963 roku, adresowanej do twórców filmu animowanego, wymienia dwa podstawowe nurty w polskiej animacji: nurt tradycyjny oraz awangar-

⁶ Zob. F. Chaume, *Audiovisual Translation...*

⁷ Zob. D. Delabastita, *Translation and Mass-Communication: Film and T.V. translation as evidence of cultural dynamics*, „Babel” 1989, nr 35 (4), s. 193-218; T. Tomaszewicz, *Coraz bardziej interdyscyplinarny charakter badań przekładoznawczych*, „Między Oryginałem a Przekładem” 2016, nr 1 (31), s. 43-59.

⁸ Zob. P. Borowczyk, *Czynniki warunkujące...*, s. 13; D. Delabastita, *Translation and Mass-Communication...*, s. 193-218; A. Hołobut, M. Woźniak, *Historia na ekranie...*

⁹ Zob. K. Куцупаров, *Няколко думи за дублажа*, [w:] <https://artizanin.com> (03.03.2023).

¹⁰ Zob. M. Hendrykowski, *Animacja jako dokument. Dokument jako animacja. Wokół poetyki i antropologii ruchomych obrazów*, [w:] *Polska animacja w XXI wieku*, Łódź 2017, s. 106-137.

¹¹ Zob. Z. Dolny, *Historia polskiego dubbingu. Złote lata dubbingu filmowego*. T. 2. 1956-1963, Kraków 2005; *The European Film Forum discussed subtitling and dubbing at the Berlinale*, [in:] <https://ec.europa.eu/digital-single-market/en/news/european-film-forum-discussed-subtitling-and-dubbing-berlinale> (03. 03. 2023); W. Oleksiak, *Subtitles, Dubbing or voice-over...*

dowy¹². Pierwszy z nich obejmuje filmy przygodowe, z dużą ilością efektów sytuacyjnych i chwytów komediowych. Natomiast nurt awangardowy stanowią dzieła filmowców plastyków, w znacznej części filmy autorskie, w których reżyser bywa zarówno scenarzystą, scenografem, oraz twórcą i animacji. Zdaniem badacza, filmy autorskie są w pewnym sensie wynikiem prac nie jednego autora, lecz całego zespołu, co jest widoczne w klasycznym autorskim filmie rysunkowym. Reżyser kreśli główne etapy tworzenia filmu animowanego. Na początku powstaje scenariusz oraz oprawa plastyczna filmu, które może, lecz nie musi przygotowywać sam reżyser. Na kolejnym etapie pojawiają się scenopisy: literackie bądź rysunkowe¹³. Następnie kreowana jest animacja. Polega ona na rysowaniu faz ruchu postaci w filmie oraz form, natomiast w filmie lalkowym – polega na ustawieniu lalek w konkretnych pozach. Ostatnim etapem są zdjęcia, montaż oraz udźwiękowanie filmu. Na każdym z tych etapów widoczne jest zaangażowanie reżysera, który koryguje rysunki, kieruje pracami rysowników, współpracuje z muzykiem, czy też narzuca styl animacji. W. Giersz – twórca *Neonowej fraszki*, autorskiego filmu animowanego z 1959 roku – podkreśla, iż praca zespołowa nad filmem możliwa jest jedynie w klasycznej animacji nieautorskiej, a narzucanie własnej wizji (wizji reżysera) zespołowi specjalistów w filmie autorskim nie przynosi zamierzonego rezultatu.

Animacja, jak podkreśla Marek Hendrykowski, operuje różnymi technikami. Poza wspomnianą techniką klasyczną, w której zawarte są kategorie: rysunkowa, lalkowa, przedmiotowa, wycinankowa, plastelinowa, animacja wykonywana za pomocą: wody, mąki i cukru tzw. animacja materiałów sypkich, pikselizacja, animacja rotoskopowa oraz technika motion capture, wyróżniamy także technikę kombinowaną, łączącą wspomniane wyżej techniki dla osiągnięcia zamierzonych rezultatów¹⁴. Wyróżniamy także animację cyfrową, obejmującą techniki animacji poklatkowej, animacji 2D, a także 3D, która składa się z kilku etapów: modelowania, teksturowania, riggingu, animowania, oświetlenia oraz renderingu¹⁵. Specyfika filmu animowanego zawiera się w sposobie pozyskiwania obrazu. Jest nim rysunek, który występując w pojedynczych klatkach filmu, przedstawia kolejne fazy ruchu postaci. Wynalezienie metody poklatkowej w 1906 roku oraz założenie wytwórni filmowej Walta Disneya w 1930 roku znacząco zmieniło charakter filmu animowanego. Produkowano filmy zarówno krótkometrażowe, jak i pełnometrażowe. Rozwój trójwymiarowej grafiki komputerowej w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku zaowocował powstaniem takich filmów jak *Shrek* czy *Kung Fu Panda*.

Szczególny charakter współczesnego filmu animowanego wynika z obszernego wachlarza możliwości, jakimi dysponuje reżyser. Kształtuje on materię: postaci, przed-

¹² Zob. W. Giersz, *Z ankiety „Specyfika filmu animowanego”*, [w:] http://www.witoldgiersz.org/upload/pdf/specyfika_filmu_animowanego.pdf (03. 03. 2023).

¹³ Zob. *Ibidem*.

¹⁴ Zob. M. Hendrykowski, *Leksykon gatunków filmowych*, Poznań 2001.

¹⁵ Zob. M. Frukacz, *Dobry sezon polskich animacji*, „Ekrany. Rewolucja w serialu telewizyjnym” 2011, nr 3-4, s. 69-72.

miotów oraz całej fabuły filmowej. Wszystko za sprawą fikcyjnej fabuły filmu animowanego. Pozwala ona stworzyć świat fantastyczny przedstawiony w utworze, który nie posiada ograniczeń. W braku jakichkolwiek ram dotyczących fabuły filmowej zawiera się unikalność współczesnego filmu animowanego. Jego wyznacznikiem stał się absurd, abstrakcyjność postaci i zdarzeń¹⁶. Co więcej, warstwa dźwiękowa oraz wizualna filmu stanowią spójną całość, mimo iż to właśnie obraz w filmie animowanym dominuje nad dźwiękiem i jest podstawowym środkiem przekazu filmowego. By zrealizować cel każdego filmu, konieczna jest synchronizacja obrazu oraz dźwięku. Jak zauważa Iwona Sikora, brak spójności pomiędzy strefą akustyczną oraz wizualną jest wykorzystywany do tworzenia celowego efektu komicznego¹⁷. Współczesny film animowany jest adresowany do odbiorcy masowego ze względu na wielopłaszczyznowość aluzji i odwołań zarówno do kultury wysokiej (znanych utworów, wydarzeń historycznych), jak i niskiej tj. znanych postaci i programów telewizyjnych. Ze względu na masowy charakter odbiorcy są to filmy o charakterze rozrywkowym. W warstwie wizualnej filmu animowanego stosuje się środki narracyjne zwane również strategiami narracyjnymi. Są to m. in. metamorfoza, kondensacja, synekdocha, symbolizm, metafora, dźwięk i choreografia. Stosowane są one zarówno pojedynczo, jak też w kombinacji i występują zarówno w sferze akustycznej, jak i wizualnej. Środki narracyjne operują technikami narracyjnymi, tj. groteską, karykaturą, celową przesadą, nagłymi zwrotami akcji, szaleńczym tempem, pościgiem, niespodziewaną zmianą perspektywy czy też wyolbrzymieniem¹⁸.

W dialogach współczesnych filmów animowanych tłumacze zastąpili cel dydaktyczny filmu animowanego i sentymentalizm widoczny m.in. w filmach Walta Disneya (np. *Zakochany kundel*, *Spiąca Królowna* czy *Kopciuszek*) szyderstwem, kpina i ironią. W ten sposób adresatami filmów animowanych stali się również dorośli. Cechą szczególną współczesnych filmów animowanych wyprodukowanych po 2000 roku jest fakt, że jedynym ograniczeniem dla reżysera jest jego wyobraźnia, co oznacza, że w fabule może zdarzyć się wszystko. Za sprawą rysunku i zjawiska animacji artysta może ożywiać przedmioty i postaci. W przeciwieństwie do dzieł tworzonych techniką fotograficzną, film animowany może być postrzegany jako medium ze względu na techniki i strategie realizacji oraz rysunek, jakim się posługuje. Z tego względu, współczesny film animowany stanowi interesujący obiekt badań nie tylko filmoznawczych, ale także przekładoznawczych i językoznawczych.

Pojęcie kompetencji interkulturowej

Swoistość dubbingu i filmu animowanego wymaga wielozadaniowości i profesjonalizacji działań translatora, co pozwala na postawienie tezy, że tłumacz powinien być ekspertem w zakresie komunikacji międzykulturowej oraz mieć wysokie kompetencje interkulturowe. Pojęcie kompetencja pojmowane jest tutaj jako zespół cech, umiejęt-

¹⁶ I. Sikora, *Dubbing filmów animowanych: strategie translatorskie w polskim dubbingu anglojęzycznych filmów animowanych*, Nysa 2013.

¹⁷ Zob. Ibidem.

¹⁸ Zob. Ibidem, s. 69.

ności oraz wiedzy, które tłumacz potrafi wykorzystać w procesie tłumaczenia. Kompetencja interkulturowa jest rozumiana jako komponent nadrzędnej sfery, na którą składają się różne aspekty profesjonalizmu translatorskiego – obok m.in. kompetencji językowej, logicznej, encyklopedycznej, retorycznej czy społecznej¹⁹. Oznacza ona nie tylko doskonałą znajomość kultury wyjściowej i docelowej, ale – co istotne – również doskonałą orientację w relacjach pomiędzy nimi, umiejętność poszukiwania i ustalania par ekwiwalentów nacechowanych kulturowo oraz stosowania tzw. analogów funkcjonalnych w ich nowych kontekstach, w danym wypadku – w świecie animacji filmowej, opartym na fikcyjnej fabule, co daje tłumaczowi większą swobodę w doborze leksyki i możliwość zaprezentowania swoich umiejętności. Analog funkcjonalny rozumiany jest tutaj jako odpowiednik wyrażenia pochodzącego z oryginalnej ścieżki językowej, widoczny w przekładzie i wywodzący się z kultury języka, na który dokonuje się przekładu. Dobór analogów funkcjonalnych przez tłumacza nie jest przypadkowy: analog funkcjonalny pełni tę samą funkcję, co jego odpowiednik w wersji oryginalnej filmu. Jednym z przejawów kompetencji interkulturowej tłumacza jest umiejętność wyboru pomiędzy dwiema strategiami translatorskimi: adaptacją i egzotyzacją. Decyzje zastosowania każdej z wymienionych strategii są pochodną kompetencji interkulturowej każdego tłumacza, podejmującego się przekładu filmowego, w tym filmu z dubbingiem. Film powinien brzmieć swojsko i naturalnie dla widza, tj. tak, by odniósł on wrażenie, że dana produkcja została nakręcona w jego kraju. Te wymogi nabierają szczególnego znaczenia w kontekście przekładu filmu animowanego, którego głównymi odbiorcami są dzieci. Zatem specyficzny odbiorca, wyznaczniki gatunkowe filmu animowanego, połączone z uwarunkowaniami technicznymi samego dubbingu pozwalają postawić kolejną tezę: w tłumaczeniu filmu animowanego jest stosowana strategia adaptacji. Z drugiej strony, dominacja kultury amerykańskiej i języka angielskiego w filmach animowanych, powszechna globalizacja, prowadząca do internacjonalizacji pewnych wytworów kultury, skłania tłumacza do zastosowania także strategii egzotyzacji.

W tłumaczeniu audiowizualnym tłumacz dialogista musi wykazać się znajomością kodu kulturowego oryginalnej wersji filmu oraz jego przekładu. Oznacza to, iż tłumacz powinien znać realia kulturowe kraju, w którym dokonuje przekładu. Kompetencja międzykulturowa tłumacza w przekładzie audiowizualnym jest widoczna jedynie w warstwie akustycznej i werbalnej filmu, w których występują cztery rodzaje znaków: dźwiękowo-werbalne (dialogi i warstwa dźwiękowa werbalna w tle), wizualno-werbalne (nazwy ulic) oraz wizualno-niewerbalne (kompozycje obrazu). Zaprezentowanie wysokiej kompetencji interkulturowej w przekładzie audiowizualnym wymaga od tłumacza przeanalizowania wszystkich czterech rodzajów znaków w filmie. Tłumacz dialogista jest w stanie operować jedynie tekstem przekładu, troszcząc się o właściwe połączenie warstwy językowej i merytorycznej tekstu oryginału z jego przekładem²⁰.

¹⁹ Zob. M. Mocarz-Kleindienst, *Kompetencja interkulturowa w dydaktyce przekładu*, „Roczniki Humanistyczne” 2014, nr 10, s. 127-137.

²⁰ Zob. M. Szpilman, A. Hasiór, *Kompetencje zawodowe tłumacza audiowizualnego*, „Między Oryginałem a Przekładem” 2020, nr 3 (49), s. 109.

Pytania badawcze i charakterystyka materiału badawczego

Istnienie przesłanek skłaniających tłumacza do stosowania adaptacji oraz uzasadniających wybór zabiegów egzotyzujących, pozwala na sformułowanie następujących pytań badawczych:

1) jakie komponenty kultury oryginalnej są poddawane adaptacji, jakie zaś – egzotyzacji?

2) Jakie analogi funkcjonalne obserwujemy w obu tłumaczonych wersjach językowych: polskiej i rosyjskiej?

3) W jakim zakresie można mówić o paralelizmie działań strategicznych obu tłumaczy?

4) Czy istnieją różnice w preferencji wyboru strategii w obu wersjach językowych?

W celu udzielenia odpowiedzi na wyżej postawione pytania w kolejnej części niniejszego opracowania zostanie przeprowadzona analiza jakościowa materiału badawczego. Są to następujące filmy *Shrek Trzeci*, *Shrek Forever* oraz *Kung Fu Panda 1* i *Kung Fu Panda 2*.

Materiał badawczy stanowi ponad 120 stron transkrypcji dialogów filmowych, która została sporządzona własnoręcznie przez autorkę artykułu. Materiał filmowy został zaczerpnięty z platformy streamingowej *Netflix*, która udostępnia filmy w języku angielskim – oryginalnym, a także ich dwie wersje językowe z dubbingiem: rosyjską oraz polską.

Analiza jakościowa dialogów filmowych pozwoliła wykazać, iż w zebranych materiale, zgodnie z naszymi założeniami, mamy do czynienia z adaptacją na poziomie kulturowym oraz na poziomie językowym. Adaptacji kulturowej podlegają artefakty kultury materialnej, nazwy potraw, nazwy wytworów kultury artystycznej, a także nazwy osób. Adaptacja realizuje się poprzez liczne odwołania do kultury wysokiej i niskiej: znanych filmów, poematów, pieśni patriotycznych, przyśpiewek czy też elementów folkloru.

Poniżej przedstawiono nazwy potraw wraz z ich tłumaczeniem na język polski – autorstwa Bartosza Wierzbięty oraz rosyjski – autorstwa Pawła Silenczuka. W pierwszej kolumnie podany jest tytuł filmu, z którego pochodzi analizowany materiał oraz kod czasowy jako znacznik temporalnej lokalizacji danego materiału w fabule filmowej. Fragmenty w wersji oryginalnej opatrzone skrótami informującymi o źródle cytatu:

Shrek Trzeci oznaczony został jako (S3), *Shrek Forever* (S4), *Kung Fu Panda 1* (P1, natomiast *Kung Fu Panda 2* ma skrót (P2).

1. Adaptacja na poziomie kulturowym

1.a. – nazwy potraw

W przykładzie 1. w oryginale pojawia się drink alkoholowy *fuzzy navel* będący połączeniem brzoskwiniowego sznapsa z sokiem pomarańczowym. Zaproponowane przez Bartosza Wierzbięty w polskim dubbingu pawie oczka to okrągłe, kruche ciastka z galaretką w środku. Rosyjski tłumacz zaproponował natomiast wyrażenie *мохнатый пупок* – bezalkoholowy słodki napój dla dzieci powstały ze zmieszania

Wersja oryginalna	Przekład polski	Przekład rosyjski
(15:25) Fuzzy navel. (S3)	Pawie oczka.	Мохнатый пупок.
(59:11) The saffron corn with jalapeno honey butter. (S3)	Wafle kukurydziane z dżemem mandarynkowym.	— ²¹
(45:57) A dutch fudge torte with cinnamon swirls. (S3)	Gofry z bitą śmietaną, w polewie makaronowej.	Бисквитный торт с цукатами и помадкой.
(1:03) Crumpets smothered with loganberries. (S3)	Jadłybyśmy jagódki i popijały źródlaną wodą.	Пышки с джемом из ежевики.
(18:19) No roasting marshmallows on your sister's head. (S3)	Nie rób więcej siostrze grzanek na głowie.	Не пеки картошку на голове сестры.
(46:36) The Dragon Warrior can survive for months at a time, on nothing but the dew of a single ginkgo leaf and the energy of the universe. (S3)	Prawdziwy smoczy wojownik może przeżyć całe miesiące za jedyny pokarm mając jedną dziką jagodę i energię wszechświata.	–
(08:51) Maybe I could also sell the bean buns. They're – They're about to go bad. (P1)	Może wezmę te sajgonki z kraba, bo im ważność wygasa	Ещё сладкие пирожки с фасолью продать.
(46:41) I guess my body doesn't know It's the Dragon Warrior yet. I'm gonna need a lot more than dew and, uh, universe juice. (P1)	No to mój organizm jest jeszcze za mało smoczy. Nie wystarczy mu jagódka i jakiś kosmiczny soczek.	Наверное, моё тело ещё не поняло, что принадлежит Воину Дракона и мне мало росы и вселенной подзарядки.
Wersja oryginalna	Przekład polski	Przekład rosyjski
(3:22) Sorry doesn't make the noodles. (P1)	Z sorków nie ulepi się klusek.	Из „прости” лапши не сварить.

połowy szklanki coca-coli i łyżki lodów waniliowych. Zachowanie nazwy drinka *fuzzy navel* w wersji oryginalnej nie wywołałoby tego samego efektu z dwóch powodów: napój jest alkoholowy, nieznyany dzieciom, a angielska nazwa z niczym się dzieciom nie kojarzy. Wyrażenie *the saffron corn with jalapeno honey butter* – kolba kukurydzy ugotowana z papryczką jalapeno, masłem i miodem, w przekładzie na język polski występuje jako wafle kukurydziane z dżemem mandarynkowym. Wyrażenie *a dutch fudge torte with cinnamon swirls*: tort czekoladowy z cynamonowymi zdobieniami w kształcie okręgów, w polskiej wersji językowej występuje jako gofry z bitą śmietaną w polewie makaronowej. W wersji rosyjskiej mamy natomiast ciasto biszkoptowe z kandyzowanymi owocami i frużeliną. *Crumpets smothered with loganberries* – racuszki z owocami leśnymi – w polskim tłumaczeniu występują jako jagódki popijane źródlaną wodą. U Pawła Silenczuka mamy natomiast pączki z konfiturą z jeżyn. *Marshmallows* – pianki, w polskiej wersji językowej występują jako grzanki. W rosyjskiej wersji językowej mamy natomiast pieczone ziemniaki. Parowańce – robione na parze bułeczki z fasolą (*bean buns*) w polskim tłumaczeniu

²¹ Myślnik oznacza, że w danej wersji językowej adaptacja nie występuje. W tym przypadku tłumacz rosyjski zastosował egzotyzyję zamiast adaptacji: *jalapeno honey butter*.

otrzymują brzmienie sajgonki z kraba. W rosyjskiej adaptacji mamy natomiast słodkie bułeczki z fasolą (*сладкие пирожки с фасолью*). Wyrażenie (...) *the dew of a single ginkgo leaf and the energy of the universe* w języku polskim występuje jako jagódka i kosmiczny soczek. W języku rosyjskim to rosa i energia kosmosu ((...) *мне мало росы и вселенной подзарядки*). Wyrażenie *Sorry doesn't make the noodles* w języku polskim występuje jako (...) z sorków nie ulepi się klusek. W wersji rosyjskiej pojawia się wyrażenie *Из „просты” ланши не сварюшь*, gdzie słowo *ланша* oznacza makaron. Wybór analogów funkcjonalnych opisujących nazwy potraw może świadczyć o potrzebie rozbawienia widza przez tłumacza. Jest to częsty cel filmu animowanego, do którego tłumacz dialogista także powinien dążyć. Język tłumaczy jest bardzo obrazowy, dostosowany do głównego odbiorcy - widza dziecięcego. Zaproponowane przez tłumaczy analogi funkcjonalne dotyczące potraw są zróżnicowane. Budują aluzje wielopoziomowe, dzięki którym film jest ciekawy zarówno dla dziecka, jak i dorosłego.

Tabela poniżej prezentuje kolejne przykłady adaptacji na poziomie kulturowym. Są to odwołania do różnych, fikcyjnych postaci zarówno w języku polskim, jak i w języku rosyjskim.

1.b. – nazwy osób

Wersja oryginalna	Przekład polski	Przekład rosyjski
(29:43) Thank you to Professor Primbottom and his lecture on how to just say nay. (S3)	To była profesor Pipsztycka i jej porywający wykład: dziękuję, ale nie pałę.	Благодарим профессору Первопопу за яркую лекцию-мольбы дурному нет.
(1:12) Rumpel's palace is locked up tighter than Old Mother Hubbard's Cupboard. (S4)	Ten zamek jest lepiej zabezpieczony niż królowna Gerda i skrzat Skobelek.	Дворец Румпеля стерегут почище-сокровищ Али-Бабы.
(1:09) How in the Hans Christian Andersen am I supposed to parade around in these goofy boots? (S3)	–	Как же братья Гримм могут щигалеть в этом торсе?
(1:06) Uh! Wolfie! My speech wig! (S4)	Wolfgang, daj mi perukę!	Серый, мой оратор-ский парик!

Profesor *Primbottom* – nauczyciel liceum z internatem, w polskim tłumaczeniu występuje jako profesor Pipsztycka, natomiast w wersji rosyjskiej jako fikcyjna postać *профессор Первопонца*. Ponadto, wydana w 1805 roku, wspomniana w oryginalnej rymowanka pt. *Old Mother Hubbard's Cupboard* w polskiej i rosyjskiej wersji językowej filmu nie występuje. W wersji polskiej zastępuje ją Królowna Gerda i skrzat Skobelek, natomiast w wersji rosyjskiej mamy do czynienia z Alibabą – postacią z bajki pt. *Alibaba i 40 rozbójników*. Królowna Gerda i skrzat Skobelek to postaci fikcyjne. Użycie tych analogów może świadczyć o chęci zaciekawienia i rozbawienia widza przez tłumacza. Hans Christian Andersen w wersji polskiej występuje w szyku przestawnym jako Andersen Christian. W wersji rosyjskiej mamy natomiast Braci Grimm (*братья Гримм*). Imię *Wolfie* w polskim tłumaczeniu zyskuje

formę Wolfgang. Jest to aluzja do austriackiego kompozytora Wolfganga Amadeusza Mozarta. W tekście rosyjskim występuje natomiast słowo „szary”, odnoszące się do szarego umaszczenia wilka.

Kolejnym przykładem adaptacji na poziomie kulturowym są wybrane odniesienia intertekstualne, cytaty ze znanych powieści czy też pieśni, aluzje do kultury wysokiej i niskiej, do filmów (w tym telenoweli, komedii). Przykłady te prezentuje tabela poniżej.

l.c. – odniesienia intertekstualne

Wersja oryginalna	Przekład polski	Przekład rosyjski
(03:57) Good morning, good morning the Sun is shining through, good morning, good morning to you, and you, and you. (S3)	Cześć i czołem, pytacie skąd się wzięłem. Dzień dobry, dzień dobry i buzi, i buzi, i buzi.	Москва майская: утро красит нежным светом, проснитесь я прошу, а я вам с приветом спешу, спешу, спешу!
(16:10) There are no accidents. (S3)	Nic się nie dzieje przypadkowo.	Случайности не случайны.
(55:19) I'm a little rusty so there could be someside effects. (S3)	Więc tak... trochę wyszedłem z wprawy.	Давнейко я не брал в руки шашек.
(11:22) This is worse than Love Letters. I hate dinner theater! (S3)	To jest gorsze niż niewolnica Isaura. Nie cierpię takiej szmiry.	Рыцарь круглого стола. Не терплю его деятельности.
(33:30) Live-in babysitter. (S3)	Bezpłatna opieka do dziecka.	Усатый нянь-приживалка.
(16:43) Cinderella is in far, far away right now eating bonbons, cavorting with every little last fairy tale creature that has ever done you wrong. (S3)	Kopciuszek siedzi w Zasadniogórogrodzie i opycha się słodyczami i, najbezczelniej w świecie, częstuje nimi wszystkich, którzy kiedykolwiek zrobili ci na złość.	Золушка в Тридевятиом королевстве ест конфетки со звериками, которые так тебя донимали, что хихили над тобой.
(18:10) The dude's lost without me. (S3)	Wiesz jaki jest Shrek - beze mnie panikuje.	Чувак не пропадѣт.
(1:09) Ohh barra.. Barracuda.(S3)	Fiu, fiu! Zobacz jaka noga!	Смотри, какая красота!
(32:08) I'm building my city people on rock'n roll. (S3)	Wyrывam murom zęby krat I rock 'n' roll.	Счастливо оставаться. Аста лависта детка.
(41:34) All dressed up in his Sunday vest. (S4)	Się wystroił jak szewc w niedzielę.	Вырядился как на воскресную службу.

Piosenka z komedii romantycznej pt. *Singin' in the rain* z 1952 roku (*Good morning, good morning the Sun is shining through, good morning, good morning to you, and you, and you*) w polskim tłumaczeniu nie występuje. Bartosz Wierzbęta odwołał się do przyśpiewki, którą wykonuje Zbigniew Bartosiewicz w filmie Stanisława Barei pt. *Miś* z 1981 roku: Cześć i czołem, pytacie skąd się wzięłem. Jestem Wesoły Romek! Mam na przedmieściu domek (...). Rosyjski tłumacz odwołał się tu natomiast do sowieckiej pieśni patriotycznej z 1945 roku pt. *Москва майская: утро красит нежным светом проснитесь я прошу а я вам с приветом спешу, спешу, спешу*. Wyrażenie *there are no accidents* w wersji polskiej występuje jako utarte powiedzenie: nic się nie dzieje przypadkowo, natomiast w języku rosyj-

skim mamy odwołanie do sentencji chińskiego pisarza i myśliciela, Zhuangzi: *Случайности не случайны*. Jest to nawiązanie do rzeczywistości kulturowej odzwierciedlonej w świecie przedstawionym filmów *Kung Fu Panda*.

Wyrażenie: *I'm a little rusty so there could be someside effects* w polskim tłumaczeniu otrzymuje brzmienie: więc tak...trochę wyszedłem z wprawy. Zdanie w dubbingu rosyjskim: *давнейко я не брал в руки шашек* to cytat z poematu Nikołaja Gogola pt. *Martwe dusze*²². Określenie w wersji oryginalnej filmu *love letters* oznacza listy miłosne, natomiast *dinner theater* odnosi się do posiłku w restauracji połączonego ze sztuką sceniczną. W polskiej wersji pojawia się w tym miejscu niewolnica Isaura – bohaterka brazylijskiej telenoweli, bardzo popularnej w latach dziewięćdziesiątych. W wersji rosyjskiej natomiast tłumacz zastosował odwołanie do *Legendy o Królu Arturze i Rycerzach Okrągłego Stołu*. Nazwa *Live-in-babysitter*, oznaczające żywą nianię, w języku polskim występuje jako: bezpłatna opieka do dziecka. W dubbingu rosyjskim natomiast mamy wyrażenie: *Усатый нянь-приживалка*. Jest to tytuł komedii radzieckiej z 1977 roku w reżyserii Władimira Grammatikowa.

Kopciuszek w wersji oryginalnej filmu „przebywa daleko, daleko stąd” (*Cinderella is in far, far away*). W tekście polskim natomiast przebywa w *Zasiedmiogórogrodzie* – baśniowej krainie, którą rządzą rodzice Fiony: Król Harold i Królowa Lilian. W wersji rosyjskiej natomiast mamy *Тридевятое королевство* – krainę, w którą wkracza bohater bajki. W baśniach przedstawiana jest ona jako magiczny kraj oddzielony od reszty świata gęstym lasem, morzem, do którego prowadzi np. długi most nad przepaścią.

Potoczne wyrażenie *the dude* – koleś, facet – w polskiej wersji językowej występuje jako Shrek (Wiesz, jaki jest Shrek – beze mnie panikuje), natomiast w wersji rosyjskiej mamy odniesienie do cytatu filmowego *Чувак не пропадём* z filmu *The Big Lebowski* w reżyserii Braci Coen. Leksem *Barracuda* odnosi się do drapieżnej ryby morskiej oraz wielu piosenek m.in. Stacy Ferguson pt. *Barracuda* z filmu *Shrek 3* czy też piosenki zespołu *Heart*. W polskim tłumaczeniu mamy potoczne sformułowanie: Fiu, fiu! Zobacz jaka noga!. W rosyjskim dubbingu Pavel Silenchuk odniósł się do tytułu piosenki Witalija i Natalii Skołowów pt. *Смотри, какая красота!*

Wyrażenie: *I'm building my city people on rock'n roll* w polskim tłumaczeniu występuje jako: Wyrywam murom zęby krat. Jest to odwołanie do piosenki Jacka Kaczmarskiego z 1978 roku pt. *Mury*. W wersji rosyjskiej mamy natomiast wyrażenie: *Аста ла-виста детка*, co stanowi odwołanie do filmu *Terminator*. Wyrażenie: *All dressed up in his Sunday vest* w polskiej wersji językowej występuje jako: się wystroił jak szewc w niedzielę i jest trawestacją polskiego powiedzenia: wystroił się jak stróż w Boże Ciało. W rosyjskiej wersji językowej mamy natomiast *воскресную службу*, tj. niedzielną mszę świętą.

Poniżej przedstawiono przykłady, stanowiące odwołania do pozostałych realiów kulturowych.

²² Н.В. Гоголь, *Мертвые души*, [в:] Н.В. Гоголь, *Полное собрание сочинений в 14 томах*, Москва; Ленинград: Издательство Академии наук СССР 1951, т. 6, гл. IV, с. 84, [в:] https://rvb.ru/gogol/01text/vol_06/01_mertvye_dushi/0132-04.htm (25.04.2023).

1.d. – pozostałe przykłady adaptacji

Wersja oryginalna	Przekład polski	Przekład rosyjski
(39:57) Do I look like a bloodhound? (S4)	Czy ja wyglądam jak labrador?	Если ты не заметил, я осёл, а не собака.
(35:58) You signed up for one of them time-shares, huh? (S4)	Wziąłeś kredyt konsolidacyjny, tak?	–
(1:03) Puss and Donkey to the rescue!(S4)	Kot i osioł spółka z o.o.. Z nami bezpiecznie (1:03)	Кот и осёл спешат на помощь.
(44:53) Well, I see who wears the chain mail in your family. (S4)	No to już wiem, kto w waszej w rodzinie ceruje onuce.	Теперь я вижу, кто у вас в семье настоящий мужик.

Pies myśliwski, występujący w oryginale pod nazwą *bloodhound*, to w wersji polskiej popularna w naszym kraju rasa labrador, w wersji rosyjskiej zastosowano hiperonim *собака*. Angielskie *timeshares* to system zarządzania nieruchomościami, który w polskiej wersji językowej występuje jako kredyt konsolidacyjny, natomiast w języku rosyjskim mamy zapożyczenie bezpośrednio terminu *timeshares*.

Angielskie sformułowanie: *Puss and Donkey to the rescue!* w polskiej wersji językowej występują jako: Kot i osioł spółka z o.o.. Z nami bezpiecznie. Występuje w nim popularny slogan reklamowy: Z nami bezpiecznie, wykorzystywany przez placówki szkolne i edukacyjne. Jest to także odwołanie do jednej z kapitałowych spółek handlowych tj. spółki z ograniczoną odpowiedzialnością. W wersji rosyjskiej mamy natomiast wyrażenie: *Кот и осёл спешат на помощь*. Wyrażenie: *Well, I see who wears the chain mail in your family* w polskiej wersji językowej występuje jako onuce – materiał używany zamiast skarpet. W wersji rosyjskiej natomiast mamy bardzo popularny w Rosji termin *настоящий мужик*, który jest terminem definiującym typ męczyzny, posiadającego pewne znaki szczególne.

Tłumacz dialogista napotyka problemy polegające na braku możliwości znalezienia ekwiwalentów dla pewnych pojęć i zjawisk, które nie występują w kulturze docelowej, nie są znane odbiorcom tłumaczenia bądź budzą odmienne skojarzenia²³. W tym celu posługuje się on strategiami translatorskimi oraz technikami tłumaczeniowymi, które świadczą o jego wysokiej kompetencji interkulturowej²⁴. Strategią tłumaczeniową nazywamy decyzje tłumacza widoczne w obrębie całego tekstu. Natomiast techniki tłumaczeniowe to decyzje jednostkowe tłumacza, analizowane w mikrokontekście i odnoszące się do konkretnych elementów tekstu wyjściowego. Analiza ilościowa 240 stron dialogów filmowych w polskiej i rosyjskiej wersji językowej filmów *Shrek* i *Kung Fu Panda* potwierdziły, że zarówno Bartosz Wierzbęta, jak i Paweł Silenczuk stosują dwie strategie translatorskie: adaptację i egzotyzację, z wyraźną przewagą adaptacji. Pozostałe decyzje tłumacza tj. aluzje do kultury wysokiej i niskiej, odwo-

²³ I. Sikora, *Dubbing filmów animowanych...*, s. 102.

²⁴ T. Tomaszewicz, *Przekład Audiowizualny...*, s. 95.

łania do nazw potraw, odniesienia intertekstualne oraz elementy mowy potocznej to techniki tłumaczeniowe.

W ramach posiadanej kompetencji interkulturowej, o której była mowa powyżej, tłumacz potrafi dokonać wyboru strategii tłumaczenia. Taki wybór nie musi oznaczać wyboru wyłącznie jednej strategii i rezygnacji z innej. Wybory translatorskie sprowadzają się do wyznaczenia proporcji między strategiami występującymi w przekładzie: adaptacją i egzotyzacją, ustalenia, która z nich powinna być dominująca a która uzupełniająca. Jak wykazaliśmy wcześniej, w badanym materiale dominuje strategia adaptacji. Obok niej pojawia się także egzotyzacja jako strategia uzupełniająca. Potwierdzają to poniższe przykłady:

1.e. – przykłady egzotyzacji

Wersja oryginalna	Przekład polski	Przekład rosyjski
(1:04) Lucentio Princessa (S3)	Lucentio Princessa.	–
(45:43) You may be the scariest bandit in Hainjin Province but you are a lousy tipper. (P3)	–	Ты волк - самый страшный разбойник, но по части чаевых ты главный жмот провинции Хай Дзинь.
(46:06) A clear, crisp, delicious glass of aqua purificada? (S4)	Kieliszek orzeźwiającej, krystalicznie czystej aqua purificada?	Бакальчик, чистойшей, вкуснейшей, освежающей аквапурификады?
(47:36) That's my chimichanga stand. (S4)	Mój stendzik z czimiczangami.	Лоток с чимичангами.
(6:33) One love, one heart – let's get together. (S4)	One love, one heart – let's get together.	–
(09:33) Happy birthday, Niños! Vamos a la fiesta! (S4)	Wszystkiego najlepszego, niños! Vamos a la fiesta!	С днём рождения, ниньос! Вамос а ла фиеста.
(48:51) You should not be here, señor. (S4)	Nie powinno cię tu być señor.	Вам нельзя здесь находиться, сеньор.
(57:22) Ogrze! Un momento, un momento! (S4)	Ogrze! Un momento! Słuchaj mnie Ogrze, słuchaj – un momento!	Огр! Ун моменто, ун моменто! Огр, огр, ун моменто.
(59:07) Croissant stuffed with seared sashimi tuna. (S3)	Rogalik nadziewany sashimi z tuńczyka.	–

Zwrot adresatywny *Lucentio Princessa*, które może stanowić odwołanie do postaci z komedii Williama Szekspira *pt. The Taming of the Shrew*, pojawia się także w wersji polskiej. W języku rosyjskim mamy w tym miejscu adaptację: *во всем то принцесса*. Nazwa prowincji *Hainjin* występuje wyłącznie w wersji rosyjskiej: *Хай Дзинь*. Odnotowana w kolejnym przykładzie *Aqua purificada* – woda przefiltrowana i oczyszczona – występuje we wszystkich trzech wersjach językowych. Podobnie jest z *chimichanga stand*, które w polskiej wersji językowej występują jako *чимичанги*, a w języku rosyjskim jako *чимичангу*. Wyrażenie *One love, one heart – let's get together* wy-

stępuje w polskiej wersji językowej w niezmienionej formie. W wersji rosyjskiej autor zastosował adaptację zamiast egzotyzacji: *Любовь моя, побудем вместе*.

Wyrażenie *Happy birthday, Niños! Vamos a la fiesta!* w języku polskim występuje jako Wszystkiego najlepszego, niños. *Vamos a la fiesta!*, natomiast w języku rosyjskim mamy: *С днём рождения, ниньос. Вамос а ла фиеста*. W tym przykładzie zarówno polski, jak i rosyjski tłumacz zastosowali adaptację i egzotyzację w ramach jednego zdania. Adaptacją jest tłumaczenie zwrotu *Happy birthday*, który w polskiej wersji językowej występuje jako: wszystkiego najlepszego. natomiast w wersji rosyjskiej jako: *С днём рождения*. Polska fraza *wszystkiego najlepszego*, w przeciwieństwie do frazy w języku rosyjskim *С днём рождения* posiada szerszy zakres znaczeniowy przez co nie musi odnosić się wyłącznie do urodzin.

Słowa: *señor* oraz *un momento* występują we wszystkich trzech wersjach językowych. Występujący w angielskiej wersji językowej: *Croissant stuffed with seared sashimi tuna* w polskiej wersji językowej występuje jako rogalik nadziewany sashimi z tuńczyka, natomiast w wersji rosyjskiej tłumacz zastosował egzotyzację: *круассаны* i adaptację w jednym wyrażeniu: *с углом по Сычуаньски*.

Co ciekawe, zarówno tłumacz rosyjski, jak i polski wplatają w dialogi filmowe treści umieszczone na plakatach czy fotografiach, które nie występują w dialogach oryginału filmu *Shrek 3*. W rezultacie, w tle polskiego i rosyjskiego dubbingu do filmu *Shrek 3* słychać głos np. Wróżki Chrzestnej, która „przemawia” z fotografii.

Podsumowanie

W badaniu udało się wykazać, że film animowany ze względu na fikcyjną fabułę daje tłumaczowi spore możliwości w doborze ekwiwalentów językowych. To właśnie fikcyjny charakter fabuły należy traktować jako kryterium sprzyjające inwencji twórczej tłumacza, co przekłada się finalnie na wyraźną dominację strategii adaptacji w obu wersjach językowych. Analiza wykazała, że w zdecydowanej większości przypadków obaj tłumacze stosowali strategię adaptacji w paralelnych miejscach. Łącznie odnotowano dwadzieścia dwa takie przykłady. Zarówno w wersji polskiej, jak i rosyjskiej adaptacji poddawane są najczęściej komponenty nacechowane kulturowo: nazwy realiów oraz nazwy osób. Porównanie dwóch wersji językowych pozwoliło zauważyć jedną istotną różnicę, mianowicie wyraźną preferencję odwołań do kultury wysokiej (literatury, filmu, poezji) w wersji rosyjskiej przy jednoczesnej tendencji do odwołań do kultury masowej, popularnej w wersji polskiej. Co ciekawe, stosując adaptację tłumacze niekiedy odnosili się do analogów funkcjonalnych, powiązanych nie z kulturą przekładu, lecz kulturą trzecią (np. baśnie braci Grimm w wersji rosyjskiej lub *Królowna Gerda i skrzat Skobelek* w wersji polskiej). Obok dominującej adaptacji, tłumacze stosowali drugą strategię – egzotyzację. Ta wystąpiła w 9 przypadkach. Brak paralelnych działań tłumaczy odnotowano w ośmiu sytuacjach, spośród których trzy razy tłumacz polski zastosował adaptację, zaś tłumacz rosyjski zdecydował się na egzotyzację. Sytuację odwrotną mamy w trzech przypadkach. O wysokiej kompetencji interkulturowej tłumacza świadczy także znajomość kultury docelowej i wyjściowej

filmu, umiejętność dostosowania długości dialogów do ruchu aparatów mowy postaci oraz do możliwości aktorów użyczających głosu postaciom w filmie. Świadczy o niej także umiejętność dostosowania języka wypowiedzi do odbiorcy masowego w różnym wieku, a także zastosowania w ścieżkach dialogowych wielopoziomowych aluzji adresowanych zarówno do dziecka, jak i widza dorosłego. Aby analog funkcjonalny mógł sprawnie realizować funkcje filmu w oryginale, powinien być on zrozumiały dla widza w różnym wieku, jego długość i brzmienie powinny być zsynchronizowane z ruchem aparatów mowy postaci w filmie oraz dostosowane do możliwości aktorów, użyczających głosu postaciom w filmie. Analog funkcjonalny ma zapewnić synchronizację obrazu i dźwięku w filmie oraz sprawić by brzmiał on naturalnie tak, jakby powstał w języku przekładu. Wszystkie te działania potwierdzają wysokie kompetencje interkulturowe tłumacza dialogisty.

References

- Adamowicz-Grzyb G., *Tłumaczenie filmowe w praktyce*, Warszawa 2011.
- Borowczyk P., *Czynniki warunkujące popularność filmów dubbingowanych – relacje intertekstualne*, [w:] *Przekład jako akt komunikacji międzykulturowej*, red. I. Kasperska, A. Żuchelkowska, Poznań 2013.
- The European Film Forum discussed subtitling and dubbing at the Berlinale*, [in:] <https://avteurope.eu/2019/02/12/berlinale-avte-make-itself-heard-at-the-european-film-forum/>
- Chaume F., *Audiovisual Translation-Dubbing*, Spain 2012.
- Danan M., *Dubbing as an Expression of Naturalism*, „Journal des traducteurs” 1991, nr 6 (4).
- Delabastita D., *Translation and Mass-Communication: Film and T.V. translation as evidence of cultural dynamics*, „Babel” 1989, nr 35:4.
- Dolny Z., *Historia polskiego dubbingu, Złote lata dubbingu filmowego*. T. 2., 1956-1963, Kraków 2005.
- Frukacz M., *Dobry sezon polskich animacji*, „Ekrany. Rewolucja w serialu telewizyjnym” 2011, nr 3-4.
- Giersz W., *Specyfika filmu animowanego*, [w:] http://www.witoldgiersz.org/upload/pdf/specyfika_filmu_animowanego.pdf.
- Gogol' N.V., *Mertyvye dushi*, [v:] N.V. Gogol', *Polnoye sobraniye sochineniy v 14 tomakh*, Moskva; Leningrad: Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR 1951, t. 6.
- Gonzalez P., *Audiovisual Translation, Theories, Methods and Issues*, Routledge 2014.
- Gottlieb H., *Subtitling*, [in:] *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London and New York 1998-2001.
- Hendrykowski M., *Animacja jako dokument. Dokument jako animacja. Wokół poetyki i antropologii ruchomych obrazów*, [w:] *Polska animacja w XXI wieku*, Łódź 2017.
- Hendrykowski M., *Leksykon gatunków filmowych*, Poznań 2001.
- Hołobut A., Woźniak M., *Historia na ekranie: Gatunek filmowy a przekład audiowizualny*, Kraków 2017.
- Kaczorowski B., *Dubbing*, [w:] *Leksykon PWN*, Warszawa 2004.
- Kutsuparov K., *Nyakolko dumi za dublazha*, [w:] <https://artizanin.com>.
- Moczarz-Kleindienst M., *Gatunek filmowy jako pole komunikacji międzykulturowej*, [w:] *Komunikativnye aspekty grammatiki i teksta*, Rzeszów 2020.

- Mocarz-Kleindienst M., *Kompetencja interkulturowa w dydaktyce przekładu*, „Roczniki Humanistyczne” 2014, nr 10.
- Oleksiak W., *Subtitles, Dubbing or Voice-over? Discuss!*, [w:] <https://culture.pl/en/article/subtitles-dubbing-or-voice-over-discuss>
- Rębkowska A., *Humor w przekładzie audiowizualnym*, Kraków 2016.
- Sikora I., *Dubbing filmów animowanych. Strategie translatorskie w polskim dubbingu anglojęzycznych filmów animowanych*, Nysa 2013.
- Szarkowska A., *Przekład audiowizualny w Polsce – perspektywy i wyzwania*, „Przekładaniec” 2008, nr 20.
- Szpilman M., Hasior A., *Kompetencje zawodowe tłumacza audiowizualnego – między teorią a praktyką*, [w:] *Między Oryginałem a Przekładem*, Kraków 2020.
- Tomaszkiewicz T., *Coraz bardziej interdyscyplinarny charakter badań przekładoznawczych „Między Oryginałem a Przekładem”* 2016 nr 1 (31).
- Tomaszkiewicz T., *Przekład audiowizualny*, Warszawa 2008.
- Żuchelkowska A., Kasperska I., *Przekład jako akt komunikacji międzykulturowej*, Poznań 2013.

NOTA O AUTORCE

Karolina Wakulik – magister; asystent w Katedrze Translatoryki i Języków Słowiańskich, Instytut Językoznawstwa, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II w Lublinie, doktorant w Szkole Doktorskiej Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II w Lublinie.
Publikacje: rozdział w monografii wieloautorskiej: *Dubbing w Polsce, Rosji i Bułgarii jako obiekt dyskursu medialnego – analiza porównawcza*, [w:] *Вопросы семантики и стилистики текста: лингвистический дискурс*, red. Z. Kuca, Łódź 2021.

ORCID: 0000-0002-3438-7077

Email: karolina.wakulik@kul.pl