



DYSERTACJE
WYDZIAŁU
NEOFILOLOGII
UAM
W POZNANIU
(NOWA SERIA)

8

LITERATUROZNAWSTWO

STUDIEN ZUR GERMANISTIK
UND TRANSLATIONSFORSCHUNG

PRZEKŁAD
JAKO FORMA
INTERAKCJI
SPOŁECZNEJ

POD REDAKCJĄ
MAŁGORZATY
KORYCIŃSKIEJ-WEGNER
I KAROLINY KĘSICKIEJ

PRZEKŁAD JAKO FORMA
INTERAKCJI SPOŁECZNEJ

DYSERTACJE
WYDZIAŁU NEOFILOLOGII
UAM W POZNANIU
(NOWA SERIA)

8

LITRATUROZNAWSTWO

STUDIEN ZUR GERMANISTIK
UND TRANSLATIONSFORSCHUNG

PRZEKŁAD JAKO FORMA INTERAKCJI SPOŁECZNEJ

POD REDAKCJĄ
MAŁGORZATY KORYCIŃSKIEJ-WEGNER
I KAROLINY KĘSICKIEJ



POZNAŃ 2020

Projekt okładki:
Wydawnictwo Rys

Na okładce:
Fragment fasady Biblioteki
Wydziału Neofilologii UAM w Poznaniu

Recenzja wydawnicza:
prof. dr hab. Łukasz Bogucki, Uniwersytet Łódzki
prof. UWM dr hab. Ewa Kujańska-Lis, Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie
prof. KUL dr hab. Maria Mocarz-Kleindienst, Katolicki Uniwersytet Lubelski
dr hab. Katarzyna Łukas, Uniwersytet Gdański
prof. UW dr hab. Agnieszka Szarkowska, Uniwersytet Warszawski
dr hab. Beata Szpinger, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza Poznań

Copyright by:
Autorzy

Copyright by:
Wydawnictwo Rys

Redakcja Naukowa
Dysertacji Wydziału Neofilologii UAM:

Przewodniczący: prof. UAM dr hab. Dominika Skrzypek, prodziekan ds. nauki
Wice-przewodniczący: prof. UAM dr hab. Marta Woźnicka

Członkowie:
prof. UAM dr hab. Sylwia Adamczak-Krzysztofowicz
prof. UAM dr hab. Barbara Łuczak
prof. zw. dr hab. Piotr Muchowski
prof. UAM dr hab. Wawrzyniec Popiel-Machnicki
prof. UAM dr hab. Krzysztof Stroński
prof. UAM dr hab. Janusz Taborek
prof. UAM dr hab. Władysław Zabrocki

Wydanie I, Poznań 2020

ISBN 978-83-66666-24-5

DOI
10.48226/dwnuam.978-83-66666-24-5_2020.8

Wydanie:



Wydawnictwo Rys
ul. Kolejowa 41
62-070 Dąbrówka
tel. 600 44 55 80
e-mail: tomasz.paluszynski@wydawnictworys.com
www.wydawnictworys.com

Spis treści

Karolina Kęsicka, Małgorzata Korycińska-Wegner Przekład jako forma interakcji społecznej – zarys problematyki	7
Iwona Mytyk Polskie realia w tłumaczeniu audiowizualnym.....	17
Maria Migodzińska Opera w perspektywie lingwistycznej. Wybrane modyfikacje tekstu w procesie sporządzania nadpisów operowych na przykładzie opery <i>Czarodziejski Flet</i>	29
Katarzyna Wizła-Lin Translation of Taboo Language Connected with Sex: Comparison of Subtitled Versions of <i>The Big Bang Theory</i> in Polish and Chinese.....	43
Małgorzata Korycińska-Wegner Audiodeskrypcja jako akt synestetyczny. O kształtowaniu kompetencji i społecznej roli audiodeskryptora	73
Damian Wątrobiński Social dimensions of performance on the basis of audio description of works of fine art	99
Julia Manowska Polska rockowa grupa muzyczna Skaldowie i jej rola w procesie kulturotwórczym NRD.....	113
Ramona Mankowska Porównanie włoskiej i polskiej wersji językowej raportów Europejskiego Banku Centralnego w kontekście języka ekonomii	131

Przekład jako forma interakcji społecznej – zarys problematyki

Do dziś jeszcze pokutuje czasem wyobrażenie pracy tłumacza rodem z obrazu Antonella da Messiny «Św. Hieronim w pracowni»: Tłumacz siedzący w swej pracowni-samotni, oddany wyłącznie pracy pochyla się z akrybią nad każdym wersem tekstu dążąc do perfekcji tłumaczenia. Jest niczym „samotna wyspa” oderwana od świata i społeczeństwa. Tymczasem, realia pracy tłumacza już od dawna zaprzeczają temu obrazowi. Ilość stron tekstu do tłumaczenia stale rośnie, presja czasu też, zmieniają się również funkcja i forma tekstu oraz oczekiwania zleceniodawców. Przekład spełnia funkcję użytkową, przez co staje się ogniwem procesu komunikacji i ważną składową interakcji społecznej.

W niniejszej publikacji postaramy się spojrzeć głębiej właśnie na ten aspekt tłumaczenia, czyli przyjrzeć się tłumaczowi i jego pracy bardziej z perspektywy socjologicznej, nie pomijając przy tym kulturotwórczej roli tłumaczenia. Traktując tłumaczenie jako formę interakcji społecznej spróbujemy zbadać, jak przejawia się w tekście i poza nim performatywny charakter tekstu tłumaczenia oraz jaką rolę odgrywa w tym procesie tłumacz jako indywiduum i jednocześnie członek grupy społecznej i/tudzież zawodowej.

Na potrzebę wielorakiego, w tym socjologicznego spojrzenia na proces tłumaczenia i efekty działań tłumacza wskazuje m.in. szkoła *Translation Studies*, a w odniesieniu do charakterystyki tłumacza – nurt *Translator Studies*. Jak wskazuje Andrew Chesterman, badania nad rolą tłumacza ogniskują się wokół trzech osi: kulturowej, kognitywnej i socjologicznej (por. Chesterman 2009). W perspektywie kulturowej badane jest przede wszystkim oddziaływanie tekstu tłumaczenia jako faktu kultury docelowej (m.in. Holmes, Even-Zohar, Toury), wpływ tłumacza na ten proces i jego aktywny udział w kształtowaniu się tradycji tłumaczeniowej w danym kraju. Spojrzenie kognitywne skupia się na opisie procesów mentalnych zachodzących podczas procesu tłumaczenia, a więc procesów analizy i syntezy tekstu, procesów decyzyjnych tłumacza, choćby podczas rozwiązywania problemów

tłumaczeniowych i roli czynnika emocjonalnego w tychże procesach. Perspektywa socjologiczna z kolei ukierunkowuje się na badanie relacji tłumacza z otoczeniem społecznym i zawodowym. Co ważne, każda z wymienionych perspektyw badawczych zakłada badania opisowe na bazie case studies w miejsce preskryptywnego podejścia formułowania ogólnego modelu badawczego. Innymi słowy, podejście TS nie definiuje określonego modelu procesu tłumaczenia, lecz bada przejawy tego procesu. Ten nurt zapoczątkuje w latach 70-tych XX w. istotne przesunięcie kierunku badań przekładoznawczych, a w dalszej perspektywie poszerzenie spektrum badań o aspekt pragmatyczny i socjologiczny.

Badania spod znaku TS zarysowały potrzebę silniejszego ukierunkowania badań na osobę tłumacza. Choć w polu obserwacji nadal pozostaje tekst, to jednak główna uwaga koncentruje się na tłumaczu jako tym, który poprzez tekst konstruuje obraz Obcego w kulturze docelowej. Tłumacz jest podmiotem posiadającym siłę sprawczą, lecz zarazem obiektem oddziaływania różnych struktur władzy, interesów i ideologii, w ramach których wykonuje swoją pracę (por. Bassnett i Lefevere 1998). Nie jest więc całkiem autonomiczny w swoich decyzjach i działaniu, jako że sam jest częścią kultury i społeczeństwa, z którymi rezonuje, niemniej świadomość roli daje mu podstawę do kreatywnego działania.

Kwestia interakcji tłumacza z otoczeniem społecznym jeszcze silniej wybrzmiewa w podejściu badawczym socjologii przekładu inspirowanej kategoriami badawczymi wprowadzonymi przez Pierre'a Bourdieu (np. u Wolf 2010). Mamy tu na myśli zwłaszcza pojęcia pola, agenta i jego habitusu (por. Bourdieu 1974, 1993 i 2001). Polem jest wycinek rzeczywistości społecznej, który organizuje się wokół określonego typu przedsięwzięć, i miejscem działania agenta. Agenci jako podmioty działające w obrębie tego samego pola wchodzą ze sobą w relacje, kooperują tudzież toczą ze sobą rozgrywkę w zależności od reprezentowanych przez siebie interesów. Ich sposób działania wypływa z kolei z ich habitusu, czyli swoistej gramatyki działania, a więc z zespołu trwałych dyspozycji, schematów działania i sposobów postrzegania, które jednostka nabywa drogą procesu socjalizacji. Habitus obejmuje zatem element mentalny, percepcyjny jak i behawioralny; kształtuje się nie tylko przez kolektywne doświadczenia osób poruszających się

w danym polu, lecz także na drodze osobistej refleksji. Odnosząc te kategorie do teorii przekładu, polem działania tłumacza jest pole literatury, na którym współdziała on z takimi podmiotami jak choćby autorzy, wydawcy czy krytycy literaccy. W swoim działaniu translatorskim tłumacz czerpie z wiedzy i doświadczeń nabytych poprzez poruszanie się w polu literackim/tłumaczeniowym oraz z osobistych doświadczeń i percepcji. Możemy tu zatem mówić choćby o takich elementach kształtujących habitus tłumacza jak tradycja i krytyka literacka, ale też własna recepcja tłumaczonego autora i tekstu. Przekład jest ostatecznie efektem współdziałania agentów pola literackiego, a więc efektem współlistnienia interesów reprezentowanych przez autorów, wydawców, krytyków i tłumaczy oraz innych podmiotów zainteresowanych powstaniem przekładów, choćby instytucji kultury.

Zdaniem Markusa Eberhartera ujęcie przekładu w ramy socjologiczne pozwala spojrzeć nań jako produkt współdziałania i „na opisanie, kto i dlaczego mógł przyczynić się do jego ostatecznego kształtu oraz znaczenia, które ostatecznie przypada mu w kulturze docelowej” (Eberharter 2014:117). To pozwala przyjrzeć się oddziaływaniu tłumacza na recepcję danego utworu/autora w kulturze docelowej i ukierunkowanie recepcji danej literatury obcej w ogóle. W podejściu socjologicznym istotniejsze od opisu samego procesu tłumaczenia jest poszukiwanie odpowiedzi na pytanie, dlaczego ten a nie inny autor i tekst jest tłumaczony, w jakim stopniu tłumacz współdecyduje o pozycji danej literatury w polisystemie literatury docelowej, czy ma realny wpływ na włączenie jej w centralny obieg literatury tudzież na zepchnięcie jej na peryferie polisystemu, oraz jak kształtuje się pozycja tłumacza w polu literackim, jakim kapitałem kulturowym i symbolicznym dysponuje. Badania prowadzone w tym kierunku poszerzają też horyzont badawczy krytyki przekładu o dostrzeganie roli i wagi interakcji społecznej w procesie tłumaczenia i spojrzenie na tłumacza jako członka pewnego środowiska społecznego (zawodowego).

Równie inspirującą perspektywę badawczą przynosi wreszcie koncepcja Lawrence’a Venutiego, dla którego tłumaczenie to wymyślanie dla obcego tekstu nowej publiczności (community of interest around the translated text, por. Venuti 2004:482). W myśl Venutiego wokół przekładu tworzy się wspólnota zainteresowań, swoista mikrospołeczność,

dla której tekst przekładu jest czytelny i która potrafi ten tekst w różny sposób zastosować. Tekst przekładu jest więc pewną przestrzenią działania, „strefą kontaktu”, w której spontanicznie lub instytucjonalnie tworzone społeczności/wspólnoty realizują swoje zainteresowania i cele (por. tamże, 477). Wspólnoty nigdy nie są jednorodne, bowiem i ich zainteresowania nie są jednorodne: Dla członków jednej wspólnoty zainteresowanie tłumaczeniem wywołane jest zainteresowaniem literaturą określonego gatunku, a dla członków innej potrzebą wykorzystania tekstu tłumaczonego do określonej funkcji, np. religijnej czy politycznej. To członkowie nadają tłumaczeniu dalsze rodzime znaczenia i funkcje. W powstałe tłumaczenie wpisywane są tym samym rodzime sposoby rozumienia, wartości i interesy (*domestic inscription*), które w następstwie determinują odbiór tekstu.

Z powyższego zwięzłego zarysowania problematyki tłumaczenia z perspektywy ukierunkowanej socjologicznie wyłania się obraz tłumacza jako członka społeczności/wspólnoty, działającego na jej rzecz, ale kierującego się też własnymi pobudkami, wyobrażeniami i przekonaniami, którego obszarem działania jest tekst, w który wpisywać może dodatkową wartość i tym sposobem kreować dla niego nowego odbiorcę. Jednakowoż, na każdym etapie kreacji podstawowym tworzywem tłumacza pozostaje rzecz jasna język, którym zakodowany jest tekst. Język zaś jest elementem składowym kultury, współdzielonym przez członków danego społeczeństwa.

Język – jak zauważa Iwona Mytyk w swym artykule pt. „Polskie realia w tłumaczeniu audiowizualnym” – odzwierciedla różnice w sposobie widzenia rzeczywistości pozajęzykowej, jak również wzorce zachowania. Jest więc środkiem, przy pomocy którego wyraża się habitus tłumacza. Zdaniem autorki tłumacz filtruje tekst przez własną jego interpretację, w omawianym przypadku interpretację elementów kulturowych. To do niego należy następnie decyzja o wyborze strategii tłumaczenia, a co za tym idzie o ostatecznym ukształtowaniu funkcji tłumaczenia – mediacyjnej lub poznawczej. Obierając drogę mediacji będzie dążył do stworzenia odbiorcy tekstu tłumaczenia możliwości konfrontacji tego, co własne z tym, co obce; udamawiając tekst eliminuje poniekąd funkcję poznawczą tłumaczenia. Autorka podkreśla także, że konfrontacja z Obcym nie powinna wzbudzać w odbiorcy

dyskomfortu odczuwania obcości, lecz otwierać go na Obce. W konkluzji zauważa jednak, że przekładanie obrazów kultury jest zawsze obarczone dozą błędu i strat, których efektem może być negatywny odbiór tekstu w kulturze docelowej.

Na istotę funkcji poznawczej tłumaczenia wskazuje także Maria Migodzińska w rozdziale „Opera w perspektywie lingwistycznej. Wybrane modyfikacje tekstu w procesie sporządzania napisów operowych na przykładzie opery *Czarodziejski flet*”. Według badaczki funkcja ta realizuje się poprzez efektywność udostępnienia tekstu odbiorcom. W kontekście odbioru tekstu operowego działania translatorskie polegają na ułatwieniu recepcji warstwy muzycznej dzieła poprzez zapoznanie obcego odbiorcy z treścią libretta. Jak zauważa autorka, opera jest tekstem multimodalnym, w którym globalny sens realizuje się tylko we współbrzmieniu wszystkich kodów semiotycznych, którymi jest zapisany. Skrócone tłumaczenia libretta, a w dalszej fazie popularyzacji opery na świecie wprowadzenie techniki nadpisów operowych miały zmniejszać dystans między dziełem a odbiorcą i pozwolić odbiorcy „zanurzyć” się w dzieło. Z tej perspektywy upowszechnienie tłumaczeń opery przyniosło efekt socjologiczny w postaci wykształcenia się wspólnoty zainteresowań wokół opery. Multimodalność tekstu to jednak nie jedyna trudność towarzysząca tłumaczeniu tekstów operowych. Za równie istotną autorka uznaje konieczność skracania i modyfikowania tekstu z uwagi na techniczne i czasowe ograniczenia udostępnienia tekstu słuchaczom podczas wystawienia dzieła operowego. Każdy przekład tekstu operowego w formie nadpisów będzie zawsze obciążony subiektywną decyzją, co wyeliminować z tekstu a co nie, jest więc w myśl Hermansa w nieuniknionym szpagacie między wykluczaniem a włączaniem (por. Hermans 1999). To skutkuje wycinkowością tekstu w warstwie stylistycznej i gatunkowej, zubażając walor estetyczny tekstu operowego.

Jak ukierunkowane może być oddziaływanie otoczenia społecznego na tłumacza i jego wybory translatorskie demonstruje rozdział Katarzyny Wizły-Lin „Translation of Taboo Language connected with Sex: Comparison of subtitled Versions of The Big Bang Theory in Polish and Chinese” poświęcony zagadnieniu tłumaczenia tabu kulturowego w przekładzie audiowizualnym. W swoich badaniach

autorka wychodzi od pojęcia cenzury w wymiarze instytucjonalnym, społecznym i indywidualnym, które ograniczają tłumaczowi swobodę działania w polu literackim/tłumaczeniowym poprzez narzucenie barier prawnych, norm społecznych i prewencyjnej autocenzury. Interakcja tłumacza z pozostałymi podmiotami pola nie przejawia w tym wypadku formy współdziałania, lecz podporządkowania się tłumacza określonym oczekiwaniom społecznym. Mówiąc językiem Venutiego w obcy tekst wpisany zostaje rodzimy kod kulturowy, który determinuje odbiór tekstu. Zabiegi cenzorskie prowadzą zdaniem badaczki do nieuniknionej manipulacji tekstu oryginału. Nie inaczej jest w przypadku języka tabu dotyczącego sfery seksualności, która podlega w wielu kulturach patriarchalnych ścisłemu cenzurowaniu treści. Wychodząc z tego założenia a priori, badaczka stara się na konkretnych przykładach prześledzić wybory translatorskie tłumacza pod kątem efektu oddziaływania na nie cenzury społecznej. Analiza wykazuje jednak, że mimo ewidentnych różnic socjokulturowych tłumaczenie chińskie nie jest wcale tak zachowawcze, jak można by oczekiwać. To prowadzi do konkluzji, że w otwierających się na konsumpcję kultury zachodniej Chinach oczekiwania domniemanej wspólnoty zainteresowań skłaniają tłumacza do ograniczania cenzury i przełamywania tabu językowego na rzecz konfrontacji z autentycznym obrazowaniem rzeczywistości zawartym w oryginalnej warstwie tekstowej. Autorka zauważa przy tym, że zmiana postawy tłumacza to możliwy efekt zmian społecznych dokonujących się w tradycyjnym społeczeństwie chińskim.

Jeszcze inne spojrzenie na konieczność współistnienia tłumacza w tkance społecznej przynosi rozdział Małgorzaty Korycińskiej-Wegner pt. „Audiodeskrypcja jako akt synestetyczny – o kształtowaniu kompetencji i społecznej roli audiodeskryptora”. W swoich rozważaniach autorka zwraca uwagę na społeczną rolę audiodeskrypcji jako sposobu na integrację społeczną osób z niepełnosprawnością wzrokową. Dzięki audiodeskrypcji osoby te zyskują możliwość wielowymiarowego kontaktu z dziełami kultury. Zostają włączone w obieg kultury i stają się częścią wspólnoty zainteresowań. W tym miejscu można z całym przekonaniem powtórzyć za autorką, że przekład stanowi formę dostępności. Ale i też nawiązać do myśli Venutiego o tworzeniu nowej publiczności. Jak podkreśla Korycińska-Wegner, widz z dysfunkcjami

widzenia odbiera dzieło filmowe wielozmysłowo i z nieporównanie większą intensywnością doznań niż odbiorca widzący. Tworząc przekład audiodeskryptor kształtuje tekst pod oczekiwania tejże publiczności i w sposób odmienny od tradycyjnego tłumaczenia filmowego. Nie koncentruje się tylko na przetworzeniu tekstu, lecz na ukierunkowaniu percepcji. Jego rolą staje się kształtowanie wrażliwości odbiorcy i prowokowanie u niego określonych doznań zmysłowych. Audiodeskryptor ma zdaniem badaczki realny wpływ na jakość obcowania przez osoby niewidome z tekstami kultury, a jego nadrzędnym zadaniem powinno być pośredniczenie w zmysłowym doświadczaniu kultury. By to umożliwić, konieczne jest zdaniem autorki spojrzenie na audiodeskrypcję jako akt synestetyczny. Za współczesną refleksją teorii filmu przenosi recepcję filmu na poziom cielesności, mówiąc o taktylnym doznawaniu kina, czy bardziej wprost o ciele jako medium obrazów. Film uaktywnia cielesną pamięć wrażeń widzów nie(do)widzących, a tłumacz-audiodeskryptor ma ten proces ukierunkowywać, podsycając przy tym emocjonalne zaangażowanie widza w tworzoną narrację. W dalszych rozważaniach autorka porusza jeszcze jedną ważką kwestię, a mianowicie konieczność większego zaangażowania tłumacza w pracę nad filmem dla zwiększania potencjału odbioru tekstów AD. Jak podkreśla, audiodeskryptor kieruje się wprawdzie własnymi wyborami translacyjnymi, lecz poprzez cel i charakter swojej pracy zostaje włączony w środowisko filmowe, z którym powinien ściślej współpracować na różnych etapach produkcji filmowej, a nie tylko dostarczać tekst do obróbki filmowej.

Problematykę audiodeskrypcji podejmuje także rozdział Damiana Wątrobińskiego „Social dimensions of performance on the basis of audio description of Works of fine art.” Autor podkreśla w nim – podobnie jak wcześniej Korycińska-Wegner w odniesieniu do sztuki filmowej – że odbieranie sztuki jest formą bycia w jej rzeczywistości, jest doświadczeniem zmysłowym i estetycznym. Rolą AD nie jest zatem wyłącznie opis, ale kreowanie doświadczenia. W tym ujęciu AD przyjmuje charakter performatywny, wywołując określony ciąg działań i skutków (tworzenie – odczytanie – recepcja). W nawiązaniu do podejścia badawczego skupionego wokół tzw. zwrotu performatywnego oraz socjologicznego w przekładoznawstwie autor traktuje

AD jako formę performancu, podkreślającym przy tym społeczny wymiar tej formy translacji. Idea performancu zakłada współdziałanie w nim aktora i widza, działanie kreuje mikrospołeczność – podobną do wspólnoty zainteresowań w ujęciu Venutiego –, która jednak w odróżnieniu od innych postaci wspólnoty społecznej nie ma charakteru trwałego, lecz jest w swej istocie z założenia przemijająca. Tę koncepcję badacz adaptuje na grunt badań translatologicznych, dostrzegając w niewidomym odbiorcy współ-kreatora preformansu. Za koncepcją performancu Fischer-Lichte ujmuje AD w ramy interakcji społecznej, w której działanie audiodeskryptora angażuje określone emocje u odbiorcy i pozwala znieść dystans między autorem, dziełem i odbiorcą. W podsumowaniu rozdziału autor podkreśla, że silniejsze akcentowanie performatywnego charakteru AD w procesie twórczym pozwoliłoby na podniesienie jakości tekstów AD i ich lepsze dostosowanie do potrzeb niewidzących.

Koncepcja tłumaczenia jako swoistego wydarzenia społecznego wybrzmiewa także w rozdziale Julii Manowskiej pt. „Polska rockowa grupa muzyczna Skaldowie i jej rola w procesie kulturotwórczym NRD”. Autorka opisuje w nim na przykładzie zespołu Skaldowie, jak dalece inspirujące może być oddziaływanie interakcji twórca-widz. Oto w dość mało zróżnicowanym kręgu muzyki rozrywkowej NRD pojawiają się zagraniczni twórcy, którzy poprzez zaangażowanie jednego z najlepszych autorów tekstu do współtworzenia niemieckich wersji tekstów utworów wprowadzają niemieckich słuchaczy w poetyckość tekstów muzycznych, z jaką wcześniej się nie stykali na gruncie rodzimej muzyki. Teksty utworów zachwyciły publiczność swym poziomem literackim, budując wokół muzyki o rozrywkowym charakterze głębszy wymiar estetyczny. Popularność Skaldów w NRD jest przykładem tworzenia mikrospołeczności, którą łączy wspólna wrażliwość estetyczna i wspólne odczuwanie wrażeń sensorycznych podczas koncertowego performancu, lecz co ciekawe, owa interakcja społeczna przynosi trwały efekt w postaci zainspirowania się twórców rodzimej sceny muzycznej obcą estetyką i dostrzeżenia walorów literackości w tekstach muzycznych.

Unikalną w swej strukturze jest także wspólnota językowa tworzona przez kraje członkowskie UE. Owa wspólnota zasadza się – jak przeoko-

nuje Ramona Mankowska w rozdziale „Przekład języka specjalistycznego na przykładzie włoskiego języka ekonomii i tłumaczeń raportów Europejskiego Banku Centralnego” – na pluralizmie językowym przy jednoczesnym dążeniu jej członków do unifikacji języka przepisów i zapisów dokumentów. Już dziś zdaniem lingwistów można mówić o wykształceniu przez wspólnotę własnego języka, a z pewnością wewnętrznego żargonu, który ewoluuje pod wpływem ścierania się interesów członków wspólnoty. Autorka pokazuje to zjawisko na przykładzie raportów rocznych Europejskiego Banku Centralnego i procesu ich ewoluowania jako tekstu w ujęciu porównawczym wersji polskiej i włoskiej, dostrzegając w nich spore różnice, mimo iż z zasady stanowić mają równorzędne wersje językowe.

Z całokształtu i różnorodności zagadnień podejmowanych przez badaczy i prezentowanych w niniejszym tomie wynika jednoznacznie, że socjologiczne ujęcie przekładu przynosi pogłębienie refleksji teoretycznej o spojrzenie na tłumacza i jego działanie z punktu widzenia jego relacji z odbiorcą, ukierunkowanie uwagi na jego pośredniczącą rolę w integracji społecznej, rolę w budowaniu relacji twórca-odbiorca, kształtowaniu wrażliwości estetycznej odbiorców i współtworzeniu mikrospołeczności zintegrowanych wokół wspólnego pola zainteresowań i interesów czy wreszcie o spojrzenie na jego działanie w ramach własnego środowiska zawodowego. Poprzez swoje różnorakie działanie tłumacz uruchamia performatywny potencjał tłumaczenia, a jego efekt odnajdujemy w rzeczywistej reakcji odbiorcy na przetłumaczony tekst.

Żywimy przekonanie, że w przedstawionych obserwacjach teoretyczno-badawczych udało się Autorkom i Autorowi uwypuklić interakcyjność procesu tłumaczenia przy jednoczesnej świadomości nieuniknionego ograniczenia każdego punktu widzenia.

Karolina Kęsicka, Małgorzata Korycińska-Wegner

Bibliografia:

- Bassnett, Susan / Lefevere, André, *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*, Clevedon 1998.
- Bourdieu, Pierre, *Künstlerische Konzeption und intellektuelles Kräftefeld*, w: tenże, *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, Frankfurt/Main 1974, s. 75-124.
- Bourdieu, Pierre, *Über einige Eigenschaften von Feldern*, w: tenże, *Soziologische Fragen*, Frankfurt/Main 1993, s. 107-114.
- Bourdieu, Pierre, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, tłum. Andrzej Zawadzki, Kraków 2001.
- Chesterman, Andrew, *The Name and Nature of Translator Studies*, w: *Hermes – Journal of Language and Communication Studies* 2009, s. 13-22.
- Eberharter, Markus, *Socjologiczne spojrzenie na rolę tłumaczy literatury. Na przykładzie Wandy Krąpiec i recepcji literatur niemieckojęzycznych w Polsce po 1945 r.*, w: *Rocznik przekładoznawczy. Studia nad teorią, praktyką i dydaktyką przekładu* 2014, s. 115-128.
- Hermans, Theo, *Translation, Irritation and Resonance*, w: Wolf, Michaela / Fukari, Alexandra, *Constructing of Sociology of Translation*, Amsterdam-Philadelphia 2007, s. 57-75.
- Venuti, Lawrence, *Translation, Community, Utopia*, w: tenże, *The Translation Studies Reader*, London, New York 2004 (2000).
- Wolf, Michaela / Fukari, Alexandra, *Constructing of Sociology of Translation*, Amsterdam, Philadelphia 2007.

Iwona Mytyk

(Uniwersytet Pedagogiczny

im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie)

Polskie realia w tłumaczeniu audiowizualnym

Polish realities in audiovisual translation

The purpose of the article is to present translation problems in the process of translating cultural realities from Polish into Russian. The scope of the analysis was based on Polish cult films – rich in cultural elements. The translator's role is to mediate between two different cultures, which is why the translator should be characterized not only by subject-related competence, but also by cultural competence. In this article we try to define the concept of „cultural elements”, then analyze selected examples from popular film productions.

keywords: Translation Studies, audiovisual translation, cultural elements, polish comedies

słowa kluczowe: przekładoznawstwo, przekład audiowizualny, elementy kulturowe, komedie polskie

Przekład jest zabiegiem polegającym na oddaniu w innym języku tego, co zawiera tekst w języku wyjściowym. Jednocześnie jest operacją trudną, wychodzącą poza transfer systemów językowych i wymagającą przy tym odpowiednich kompetencji. Dotyczy bowiem również transferu elementów kulturowych, które często stanowią problem tłumaczeniowy. Transfer kulturowy pozwala uzmysłwić tłumaczowi fakt istnienia różnic pomiędzy językiem i kulturą oryginału a językiem i kulturą przekładu. Wynikająca stąd interkulturowość przejawia się w odniesieniu do samej procedury tłumaczenia jako transferu kulturowego oraz do rezultatu tego procesu, jakim jest przekład w jego uwarunkowanym kulturowo funkcjonowaniu. Pozwala to na analizowanie

przekładu w jego kręgu kulturowym, czyli w otoczeniu elementów kulturowych społeczności docelowej. W tym kontekście pojawiają się trudności z tłumaczeniem filmów, czego przykładem są kultowe polskie komedie. Filmy pochodzące z różnych kultur i z różnych języków tłumacz dopasowuje do języka i kultury innej, z reguły obcej twórcy. Istotne jest rozpoznanie elementów kulturowych w tekście oraz właściwa forma pracy nad przekładem audiowizualnym, gdyż te elementy wpływają na jakość tłumaczonego filmu.

Specyfika kulturowa obejmuje szereg elementów, m.in. imiona, nazwy własne, zwroty związane z organizacją życia, obyczajów i przyzwyczajęń, cytaty, powiedzenia oraz aluzje. Elementy kulturowe posiadają także ścisły związek z literaturą danego kraju i jego historią oraz z innymi sferami kultury, takimi jak muzyka, film, malarstwo itp. (por. Hejwowski 2006: 71-72). Pewne różnice kulturowe często trudno wytłumaczyć obcokrajowcom, a teoretycy tłumaczenia mówią w tym kontekście o tzw. „obcości w przekładzie” (por. Lewicki 2002: 43-52). W przypadku elementów kulturowych nie należy spodziewać się od odbiorców przekładu jednakowej reakcji. To, co jest dobrze znane i swojskie dla odbiorców oryginału, będzie obce i nieznanne, a wręcz czasem egzotyczne dla odbiorców przekładu (por. Hejwowski 2006: 72). Z tego też powodu odbiorcy tekstów silnie nacechowanych kulturowo nie rozumieją wszystkiego, co jest zrozumiałe dla rodzimych odbiorców.

Samo zjawisko kultury określa się jako zespół wartości, norm oraz wzorów i wzorców. Wartości mogą posiadać charakter intelektualny, estetyczny, społeczny, gospodarczy itp. Natomiast normy mogą być moralne oraz prawne. Wzory i wzorce odnoszą się zatem do zachowań, instytucji itp. Kultura jest więc przyjętym zwyczajowo sposobem działania oraz odczuwania i myślenia. Wybrany on zostaje przez społeczeństwo spośród wielu możliwych stylów bycia. Elementy kulturowe mogą być neutralne pod względem wartościującym. Wzory natomiast pociągają za sobą zazwyczaj określone wartości. Kultura jest „konfiguracją wyuczonych zachowań i ich rezultatów, a ich elementy składowe podzielone są i przekazywane przez członków danego społeczeństwa” (Kroeber 1989: 49).

W kulturach, pozostających w bliskich relacjach ze względu na sąsiedztwo, czy też inne długotrwałe kontakty, wzajemna świadomość symboli i wartości kulturowych może być dosyć wysoka. Chodzi tu

o elementy kulturowe zawarte w pojęciach, wyobrażeniach, obrazach, strukturach gramatycznych, czy też tekstach. Odległość kulturowa natomiast pogłębia różnice pojęciowe. Może tym samym komplikować rozróżnianie wartości kulturowych, tworząc przy tym bariery przekładowe. Szczególnie język, jako twór społeczny, jest nieodłączną częścią cywilizacji i kultury danego obszaru, a odzwierciedlają się w nim różnice w sposobie widzenia rzeczywistości pozajęzykowej, jak również wzorce i normy zachowania (por. Aleksander 1982: 5). Tłumaczenie elementów kulturowych opiera się więc na świadomości kulturowej i kompetentności, natomiast interpretacja innej kultury opiera się na własnych regułach/wzorcach kulturowych oraz zwyczajach. Tłumacz przekłada własną interpretację kulturowych elementów, które wynikają z oryginału, a poziom neutralizacji elementów kulturowych na gruncie docelowym jest decyzją strategiczną tłumacza. Musi ona zatem wynikać ze świadomości istoty nieprzetłumaczalności w danym przypadku (por. Hejwowski 2006: 76). W tym kontekście należy pamiętać, iż charakter wielokulturowy współczesnych społeczeństw europejskich jest wynikiem globalizacji. Mówimy wtedy o przenikaniu się modeli kulturowych i ideałów oraz wartości. Proces ten następuje dzięki rozwojowi oraz zmianom w technikach komunikacji. Jednak mimo przenikania się kultur, w społeczeństwie można zauważyć istotne różnice w obyczajach, wierzeniach, poglądach, instytucjach prawnych i państwowych społeczeństw europejskich. Różnice te mają wpływ na to, iż przy wszelakich tłumaczeniach należy stosować odpowiednie strategie translatorskie i szukać odpowiednich rozwiązań (por. Kielar 2000: 235-246).

W tłumaczeniu elementów kulturowych w przekładoznawstwie oraz w badaniach nad kulturą zauważyć można wyraźną dychotomię. Z jednej strony współczesna szkoła rosyjska wprowadziła pojęcie tzw. „realiów”, które nazywane są także m.in. przez Wereszczagina i Kostomarowa „leksyką bezekwiwalentną” (Верещагин, Костомаров 1990: 54). Szkole rosyjskiej zarzucono jednak kojarzenie realiów przede wszystkim z codziennością życia w danym kraju. Dlatego też zaproponowano odrzucenie pojęcia realiów na rzecz elementów kulturowych, czy też nacechowanych kulturowo. Do zwolenników tego nurtu należy między innymi Krzysztof Hejwowski, który jako kognitywista pojęcie

kultury definiuje szeroko, zaliczając również do jej aspektów język. Elementy kulturowe posiadają zatem szeroki zakres (por. Hejwowski 2006: 71). Według Hejwowskiego należą do nich także związki z literaturą, muzyką i malarstwem. Równie istotne są według niego stroje, potrawy, czy też sposoby powitań oraz pożegnań.

Olgierd Wojtasiewicz dodaje do grupy elementów kulturowych imiona własne oraz nazwy obyczajów, świąt, przez co elementy kulturowe uważane są za źródło nieprzekładalności (por. Wojtasiewicz 1992: 77-79). Wszystkie aspekty kultury, w tym i język nie są dziedziczone. Język zatem jest przyswajany oraz wspólnie używany przez całą społeczność, jest konwencjonalny oraz kieruje się przy tym pewnymi regułami. Tym samym są one uznawane i przestrzegane przez wszystkich członków społeczeństwa. Język jest nośnikiem elementów kultury, wspiera je i rozprzestrzenia. Ta wyjątkowa cecha języka wyróżnia go spośród innych części składowych kultury. Dlatego też język posiada zasadnicze znaczenie dla jej transferu i staje się siłą napędową kultury. Kultura natomiast jest drogą rozwoju oraz formowania się języka (por. Wilczek 2008: 25-36).

Istnieją dyscypliny naukowe, wspomagające badania nad przekładem. Z punktu widzenia kultury, jedną z ważniejszych jest antropologia kulturowa, według której przekład rozumiany jest jako „wydarzenie międzykulturowe”. W przekładoznawstwie można dostrzec skrajne opinie w zakresie postępowania z elementami kulturowymi. Niektóre całkowicie negują przekładalność elementów kulturowych. Inne natomiast chcą wiernie je zachowywać. Zdaniem Elżbiety Skibińskiej szacunek dla elementów kulturowych, nazwanych przez badaczkę „Obcym”, staje się jedną z reguł deontologii tłumaczenia. Dodaje ona, iż poszanowanie specyfiki owych „Obcych” należy do zasad podstawowych (por. Wołek-San 2011: 13). W tym duchu zachowanie elementów obcych w przekładzie postulują i inni przekładoznawcy, m.in. Beata Tokarz, której zdaniem tłumacz jest wręcz zobowiązany do zachowania śladów obcości w przekładzie. Dzięki temu odbiorca z jednej strony ma możliwość uzmysłowienia sobie pewnego podobieństwa – chodzi tu o podobieństwo do tego, co własne, realnie przeżyte, z drugiej zaś strony ma możliwość konfrontacji z tym, co nowe estetycznie i poznawczo, i tym samym wzbogacające. Oprócz funkcji mediacyjnej przekład

pełni bowiem także rolę poznawczą. Celem jest zatem wzbogacanie odbiorcy o nową wiedzę, w tym tę kulturową i realioznawczą (por. Tokarz 2006: 10).

Film, pochodzący z konkretnej kultury, czy też z konkretnego języka, tłumacz przystosowuje do innego języka oraz innej kultury, która zazwyczaj jest nieznana twórcy filmu. Kiepskie tłumaczenie filmu może irytować widza i pozbawiać go tym samym przyjemności z oglądania. Ponadto może ono uniemożliwiać poznanie prawdziwych elementów kultury, wynikających z oryginalnych dialogów (por. Belczyk 2007: 4). Tym samym odbiera widzowi możliwość recepcji całego dodatkowego poziomu gier metafilmowych i interkulturowych. Powoduje to nie tylko spłykanie dzieła, ale także powstanie negatywnych opinii o filmie. Największą trudnością stanowi dla tłumacza przekład na język docelowy elementów kulturowych, które są odmienne w kulturze oryginału i kulturze docelowej. Wybory, które podejmuje twórca przekładu, można zgodnie z terminologią Lawrence'a Venutiego sprowadzić do strategii egzotyzacji i udomowienia. Egzotyzację definiujemy jako zachowanie elementów kulturowych, które pochodzą z języka wyjściowego. W związku z tym tłumaczenie zostaje nacechowane „obcością”, a szukanie jakiegokolwiek ekwiwalentu w języku tłumaczenia nie wydaje się konieczne. Obok egzotyzacji funkcjonuje również odmienna strategia – udomowienie, która ukierunkowana jest na specyfikę kultury docelowej, a nie specyfikę oryginału.

W niniejszym artykule przeanalizowany zostanie materiał językowy¹, pochodzący z kultowych polskich komedii *Kiler* Juliusza Machulskiego i *Sami Swoi* Sylwestra Chęcińskiego oraz ich tłumaczenia na język rosyjski metodą *voice-over* (*lektor*)². Tłumacz musiał zmierzyć się z licznymi odwołaniami kulturowymi, którym poświęcimy

¹ Lista dialogowa spisana ze słuchu przy wykorzystaniu nośnika DVD, dystrybutor: Best Film.

² *Kiler*: Polska, 1997 r., reżyseria: Juliusz Machulski, scenariusz: Piotr Wereśniak, tytuł tłumaczenia: Киллер; *Sami Swoi*: Polska, 1967 r., reżyseria: Sylwester Chęciński, scenariusz: Andrzej Mularczyk, tytuł tłumaczenia: Все свои; *Nie ma mocnych*: Polska, 1974, reżyseria: Sylwester Chęciński, scenariusz: Andrzej Mularczyk, tytuł tłumaczenia: Тут крутых нет; Dystrybucja powyższych komedii na terenie Rosji odbyła się za pośrednictwem rosyjskiej firmy państwowej „Roskino”.

szczególną uwagę. Przykłady zostaną umieszczone na osi egzotyzacja – udomowienie. Dodatkowo zostaną określone rozmaite techniki dla tłumaczenia elementów kulturowych.

Analiza zostanie rozpoczęta od przedstawienia fragmentów dialogów, które zostały przetłumaczone przy użyciu strategii udomowienia. Pierwszym przykładem, któremu warto się przyjrzeć, jest wypowiedź aktora z filmu *Kiler*.

Siara – Co oni mnie tu **Empik z domu robią**? [1:13:10-1:13:15]

Сиара – Что они сотворили?

Zaprezentowane pytanie wybrzmiewa z ust aktora w momencie, gdy jedna z postaci zaczyna śpiewać w jego domu. Zdezorientowany Siara porównuje swój dom do Empiku – jednej z najbardziej rozpoznawalnych marek i największej sieci, dystrybuującej dobra kultury, wiedzy i rozrywki. Ze względu na fakt, że jest to polska marka, nie jest ona rozpoznawalna w innych krajach, na co tłumacz musiał zwrócić uwagę. W wersji rosyjskojęzycznej zastało użyte sformułowanie: Что они сотворили?/Co oni zrobili?.

Tłumacz zdecydował się na pominięcie elementu kulturowego, tj. w tym przypadku nazwy własnej stosując technikę opuszczenia. Uwzględniając, że mamy do czynienia z gatunkiem komedii, a przedstawiona replika w wersji oryginalnej ma zabarwienie humorystyczne, wybór tłumacza jest nieprzekonujący. Przyjrzyjmy się kolejnemu przykładowi z filmu *Sami Swoi*, w którym zastosowano strategię udomowienia:

Mania – A nie oszukuje on? Za jedno jej słowo dziesięć podaje.

Pawlak – A mnie skąd wiedzieć. Może ich mowa taka długa.

Mania – Żeby przez tą niemiecką spowiedź, mama choć **czyścica dostała**.

Pawlak – Może się Pan Bóg zlituje i odpuści. [1:11:48-1:12:00]

Маня – А он не обманывает? За одно её слово десять выдаёт.

Павлак – Откуда же мне знать? Может, у них язык такой долгий.

Маня – Ох, хоть бы она, благодаря этой немецкой исповеди,
в рай попала.

Павлак – Может, Господь Бог смилуется и грехи ей простит.

Jak widać w powyższym fragmencie, rozmowa toczy się podczas spowiedzi oraz ostatniego namaszczenia chorej. Rodzina obawia się o duszę swojej krewnej po śmierci, a przyczyną obaw jest spowiadający ksiądz pochodzenia niemieckiego. Abstrahując od polskich stereotypów, w tłumaczeniu został zastosowany ekwiwalent kulturowy. Tłumacz użył wyrażenia *попасть в рай/dostać się do raju*, ponieważ prawosławie uważa katolicką doktrynę o czyśćcu za herezję. W teologii prawosławnej występuje jedynie niebo i piekło. Przedstawione do tej pory przykłady podkreślają rolę tłumacza jako mediatora pomiędzy dwiema kulturami. Odgrywa on kluczową rolę w przekładzie również kontekstów kulturowych. Odbiorca, pochodzący z innych kręgów kulturowych, sięgając po rozrywkę w formie zagranicznego filmu, musi być przygotowany na odmienne, nowe realia kulturowe. Zetknięcie się z nimi powinno być powodem do rozwoju oraz poszerzania horyzontów, a nie odczuwania obcości. Poprzez zastosowanie przez tłumacza strategii udomowienia, widzom została odebrana możliwość poznania innej kultury, elementów obcych, charakterystycznych dla innego społeczeństwa.

Каргул – Okrążają nas ze wszystkich stron.

Павлак – Так, але хто?

Каргул – Znowu okupacja.

Бабця Eleonora – Okupacja, okupacja! Na pewno **na Wielka-noc strzelają z kaniflorków**. [28:08-28:15]

Каргул – Okружают нас со всех сторон.

Павлак – Да, но кто?

Каргул – Опять оккупация.

Бабушка – Оккупация, оккупация... Небось, дают фейерверки.

Zaprezentowany fragment jest również nacechowany kulturowo, co nie zostało zlekceważone przez tłumacza. Dialog toczy się w momencie, gdy rodzina Pawlaków słyszy strzelanie min i karabinów.

Wywołuje to u nich strach, jednocześnie prowadzą dyskusję o tym, co dzieje się na zewnątrz. W wersji oryginalnej, dzięki komentarzowi babci Eleonory – najstarszej z rodu Pawlaków, zapoznajemy się z jedną z wielkanocnych igraszek, popularnych w stolicy Polski. Kaniflorek to podstawowa substancja, stosowana do konstruowania petard. Strzelanie z kaniflorków (strzelanie petard, fajerwerków) należało do tradycyjnych wielkanocnych zabaw młodych mieszkańców Warszawy. Współcześnie jednak tradycja zamiera, przez co samo wyrażenie jest coraz mniej popularne wśród młodego pokolenia. Tłumacz zdecydował się na użycie ekwiwalentu funkcjonalnego, używając wyrażenia *давать фейерверки/puszczać fajerwerki*, dodatkowo opuszczono nazwę święta *Wielkanoc*. W oryginale mowa jest o tradycji wielkanocnej, czyli o czymś uroczystym, ceremonialnym. Widz rosyjskojęzyczny odczuwa ważną rangę tego, co jest przedstawione w tym momencie na ekranie. Dzieje się tak za sprawą użycia słowa *фейерверки/fajerwerki* które jest często używane przez Rosjan podczas ważnych uroczystości, takich jak Dzień Rosji i Dzień Zwycięstwa. Przedstawiony przykład doskonale prezentuje, że nie zawsze element kulturowy jest wiernie oddany podczas tłumaczenia. W tym przypadku pozbawiło to odbiorcę nowej wiedzy, jednak nie zakłóciło przekazu fabuły. Podstawowym zadaniem tłumacza powinno być zachowanie realistycznego podejścia i posiadanie świadomości, że tłumaczenie jest narażone na pewne straty, które trudno zrekomensować, aczkolwiek bogata wiedza tłumacza o świecie, polityce i historii zmniejsza ryzyko tych strat. Usuwanie elementów kulturowych w przekładzie może wskazywać na kryterium nieprzekładalności. Może być to również świadoma i subiektywna decyzja tłumacza.

Kolejny dialog skupia w sobie dwie strategie: udomowienie oraz egzotyzację:

Kargul – Jak to gdzie, na **zapowiedzi jedziemy dawać**, he, he, he,

Pawlak – O!

Zenek – Przecież ja już po ślubie.

Pawlak – Oj po rejestracji, a w sprawie ślubu trzeba nam do **księdza pójść**, na zapowiedzi dać.

Zenek – Ja mam iść?

Pawlak – O, co tak jemu oczy dęba stanęli, toż, toż chyba nie ja. [1:14:23-1:14:40]

Каргул – Как это куда? **В церковь, венчаться.**

Зенек – Но ведь я уже зарегистрировался.

Павлак – Да ладно, какая там регистрация. Надо нам к ксёндзу сходить.

Зенек – Я должен идти?

Павлак – Ну что ты вытаращился? Ну не я же!

Zagęszczenie elementów nacechowanych kulturowo jest w powyższym fragmencie duże. Bez właściwych zabiegów translatorskich tekst byłby dla rosyjskiego widza niezrozumiały, co uniemożliwiłoby mu właściwą interpretację filmu. W przedstawionym dialogu pojawiło się kilka nazw, które zasługują na komentarz. Pierwszą z nich jest *zapowiedź*, zdefiniowana w Słowniku języka polskiego PWN w następujący sposób: „ogłoszenie w kościele z ambony zamiaru wstąpienia dwojga osób w związek małżeński”. Jest to element, charakterystyczny dla kultury polskiej. W wersji rosyjskiej tłumacz zdecydował się zastosowanie ekwiwalentu funkcjonalnego, i w miejsce wyrażenia *na zapowiedź dawać* wprowadzono wyrażenie *венчаться/взять ślub*. W pierwszym fragmencie wyraźnie widać, że tłumacz dążył do tego, aby przybliżyć widzowi rosyjskojęzycznemu różnicę między realiami polskimi a rosyjskimi. Użył on terminologii z zakresu *małżeństwa*, charakterystyczną dla kultury docelowej. Mimo braku odpowiedniej terminologii w języku rosyjskim na *zapowiedzi* przed ślubem kościelnym, w przekładzie jest zaznaczona różnica między ślubem cywilnym i kościelnym, dzięki zastosowaniu dwóch różnych czasowników oznaczających *brać ślub* *венчаться* i *зарегистрироваться*, które są odpowiednio stosowane dla ślubów kościelnych i cywilnych.

Kolejnym punktem, któremu warto poświęcić uwagę, jest słownictwo religijne. W tej grupie słów tłumacz zdecydował się na strategię egzotyzacji. Zapożyczył on z języka polskiego słowo *ksiądz/ксёндз*, pokazując tym samym różnicę w religijnym nazewnictwie polskim i rosyjskim i wprowadzając do tłumaczenia element obcości. W przytoczonym przykładzie, w wersji rosyjskojęzycznej zastanawiające jest

użycie słowa *церковь/cerkiew*, ponieważ jest to instytucja sakralna, charakterystyczna dla wiary prawosławnej. Taki wybór zakłóca odbiór realiów polskich i rosyjskich i może w pewnym stopniu zakłamywać rzeczywistość. Popatrzmy na kolejny przykład z filmu *Kiler*, reprezentujący strategię egzotyzacji:

Siara – No to dawaj tę **połówkę**. [1:15:58-1:16:14]

Сяра – Давай эту половинку.

Powyższa fraza pada podczas rozmowy dwóch gangsterów Kilera i Siary. Podczas tej wymiany zdań miała zostać dostarczona połowa banknotu, uważana za przepustkę do wielkich pieniędzy. Z kolejnych scen wynika, że Kiler nie posiada obiecanego przedmiotu, a na słowa *no dawaj tę połówkę* wyciąga pół litra wódki i odpowiada, że nie mógł przyjść z pustymi rękoma w gości. Przedstawiona scena ma zabarwienie humorystyczne, oparte na elementach kulturowych. W Polsce słowo *połówka* funkcjonuje jako *połowa przedmiotu*, a w potocznym znaczeniu jest popularnie używane jako *pół litra wódki*. Przedstawiona scena wywołuje efekt humorystyczny, który nie został oddany w przekładzie, ponieważ w kulturze rosyjskiej nie istnieje określenie *половинка/połówka* na wódkę. Trudność w prawidłowym przekazaniu humorystycznego zabarwienia dialogu polega na użyciu w oryginale gry słów nacechowanej kulturowo. W tym fragmencie tłumacz zdecydował się na przekład dosłowny. Rosyjskojęzyczny widz nie kojarzy słowa kluczowego *половинка/połówka* w taki sam sposób jak polski odbiorca. W tej sytuacji wsparciem staje się obraz, który konkretyzuje znaczenie wyrazu *половинка*. Z dużą dozą prawdopodobieństwa można wnioskować, że tłumaczenie spowoduje poczucie niejasności u odbiorcy, wynikające z braku podobnych skojarzeń ze słowem *połówka*, które pojawia się u polskiego widza. Dodatkowo, wypowiedź aktora została pozbawiona efektu komicznego, charakterystycznego dla oryginalnej wersji.

Analiza materiału naświetliła trudności kulturowe, z jakimi musiał zmierzyć się tłumacz. Należy podkreślić, iż zaprezentowany materiał stanowi wycinek szerszych badań nad przekładem elementów kulturowych w tłumaczeniu audiowizualnym i nie można ich uznać

za wyczerpujące. Zbadany materiał pozwala wysunąć wnioski, że kulturowe konotacje w kultowych polskich filmach są częste i wpływają na interpretację i odbiór produkcji. Podstawowym zadaniem tłumacza jako mediatora kultur jest uniknięcie sytuacji, gdy obca kultura jest w tłumaczeniu niezrozumiała. Przekład powinien stać się mostem między kulturami.

Bibliografia:

- Aleksander, Zdzisław, *Elementy lingworealizacyjne w nauczaniu języka rosyjskiego*, Warszawa 1982.
- Belczyk, Arkadiusz, *Tłumaczenie filmów*, Wilkowice 2007.
- Hejwowski, Krzysztof, *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*, Warszawa 2006.
- Kamiński, Aleksander, *Funkcje pedagogiki społecznej*, Warszawa 1974.
- Kielar, Barbara Zofia, *O tłumaczeniu tekstów specjalistycznych*, w: *Problemy komunikacji międzykulturowej. Lingwistyka, translatoryka, glottodydaktyka*, red. Z. Kielar, Warszawa 2000.
- Kroeber, Alfredd Louis, *Istota kultury*, tłum. Piotr Sztompka, Warszawa 1989.
- Lewicki, Roman, *Obcość w przekładzie a obcość w kulturze*, w: *Przekład – język – kultura*, red. R. Lewicki, Lublin 2002.
- Tokarz, Bożena, *Przekład w dialogu międzykulturowym*, w: *Dialog czy nieporozumienie (z zagadnień krytyki przekładu)*, red. Piotr Fast, Przemysław Janikowski, Katowice, Częstochowa 2006.
- Wilczek, Piotr, *Różnice kulturowe jako wyzwanie dla tłumacza*, w: *Odmienność kulturowa w przekładzie*, red. Piotr Fast, Przemysław Janikowski, Katowice, Częstochowa 2008.
- Wojtasiewicz, Olgierd, *Wstęp do teorii tłumaczenia*, Warszawa 1992.
- Wólek-San, Katarzyna, *Trzecia kultura a problem przekładu nowszej literatury chorwackiej*, Kraków 2011.
- Верещагин, Евгений Михайлович, Костомаров, Виталий Григорьевич, *Язык и культура: Лингвострановедение в преподавании русского языка как иностранного. Методическое руководство*, Москва 1990.

Maria Migodzińska
(Uniwersytet Łódzki)

Opera w perspektywie lingwistycznej. Wybrane modyfikacje tekstu w procesie sporządzania nadpisów operowych na przykładzie opery *Czarodziejski Flet*

Opera in the linguistic perspective. Selected text modifications in the process of opera surtitles preparation based on *The Magic Flute*

The purpose of this paper is to describe opera surtitles from the linguistic perspective. In the theoretical part the author introduces opera as a multimodal, polysemiotic composition and places surtitles in the audiovisual translation context. The analysis based on examples selected from *The Magic Flute* focuses on the elements of the libretto that are eliminated or modified in Polish surtitles and the range of differences between the final translation and the original version of the libretto.

keywords: surtitles, audiovisual translation, opera translation, multimodality
słowa kluczowe: nadpisy operowe, tłumaczenie audiowizualne, tłumaczenie oper, multimodalność

1. Wstęp

Rozważania nad sposobami efektywnego udostępniania odbiorcom tekstu operowego są ściśle związane z rozwojem tego muzyczno-dramatycznego gatunku i jego popularyzacją wśród szerokiego grona publiczności. Pomimo nieprzetłumaczalnego charakteru muzyki samej w sobie, działania translatorskie w obrębie elementów pozamuzycznych pomagają pokonać barierę językową i kulturową, a tym samym

przyczyniają się do łatwiejszej recepcji samej muzyki (por. Desblache 2019: 311-312). Wraz z upływem czasu instytucje teatralne na całym świecie eksperymentowały więc, sięgając do różnych rozwiązań, tak aby dzieła operowe mogły być odbierane i rozumiane przez większe grono publiczności. Do połowy XVIII wieku, gdy opery wystawiane były w językach oryginalnych, widzowie otrzymywali skrócone tłumaczenia libretta (*straight libretto translations*¹), które miały jedynie w ogólnym sensie przybliżyć przebieg akcji scenicznej i „przygotować” publiczność do odbioru dzieła (por. Kaindl 1995: 1). Niemniej jednak późniejszy wzrost zainteresowania operą, również wśród niższych warstw społeczeństwa, spowodował, iż wiele teatrów wystawiało tłumaczone wersje oper. Należy jednak podkreślić, że tłumaczenia te dotyczyły jedynie elementów o charakterze recytatywnym, podczas gdy popisowe arie, duety oraz fragmenty zespołowe nadal śpiewane były w języku oryginalnym (por. Kaindl 1995: 1-2).

Trzecim rozwiązaniem, które pojawiło się stosunkowo późno, było wykorzystanie tłumaczeń w postaci nadpisów operowych wyświetlanych ponad sceną na żywo podczas każdego przedstawienia odgrywanego w języku oryginalnym (tzw. *opera surtitles*²). Na taką możliwość jako pierwszy zdecydował się teatr operowy w Toronto, prezentując w styczniu 1983 roku operę *Elektra* z nadpisami w języku angielskim (por. Rędzioch-Korkuz 2016: 91- 92). W początkowej fazie rozwiązanie to budziło wiele kontrowersji, jednak z biegiem czasu nadpisy zyskały większą popularność oraz uznanie i obecnie wykorzystywane są przez większość teatrów operowych na całym świecie (por. Burton 2010: 180-182).

¹ J. Burton, A. Holden, *Oper Übersetzen*, w: Die Horen. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik, 2005, tom 218, s. 124.

² W polskojęzycznych tekstach poruszających tematykę przekładu audiowizualnego na potrzeby opery możemy spotkać się zarówno z określeniem „nadpisy”, które zostało stworzone na zasadzie kalki z języka angielskiego (*surtitles*) oraz francuskiego (*surtitrage*), jak i z nazwą „napisy”, która najczęściej stosowana jest przez instytucje operowe oraz teatralne (M. Czubińska, *Na(d)pisy teatralne – translacja pomiędzy sztuką a techniką*, w: *Między Oryginałem a Przekładem*, 2016, 31, s. 153-154). W celu odróżnienia tego typu tłumaczeń od napisów filmowych autorka niniejszego artykułu decyduje się jednak na konsekwentne stosowanie terminu „nadpisy”.

Ze względu na specyficzny charakter nadpisów, które poza tłumaczeniem libretta muszą uwzględniać również czynniki pozajęzykowe wynikające z charakterystycznej dla dzieł operowych syntezy sztuk, a także ze względu na ograniczenia techniczne, na które należy zwracać uwagę w procesie ich opracowywania, tego typu tłumaczenia stanowią duże wyzwanie i jednocześnie stają się przedmiotem interdyscyplinarnych badań. Niniejszy artykuł jest próbą szerszego spojrzenia na proces sporządzania nadpisów operowych z perspektywy językoznawczej. Jego głównym celem jest wyodrębnienie elementów opuszczanych w nadpisach w stosunku do tekstu libretta oraz odnalezienie innych modyfikacji, jakim podlega tekst wyjściowy w procesie sporządzania polskojęzycznych nadpisów.

2. Złożony charakter dzieła operowego

Aby móc postrzegać nadpisy operowe jako jeden z typów tłumaczenia audiowizualnego, należy w pierwszej kolejności zastanowić się nad złożoną naturą opery. Jak podaje Agnieszka Szarkowska, wszelkie materiały audiowizualne można określić mianem polisemiotycznych, a więc takich, które w procesie tworzenia przekazu wykorzystują różne kanały informacyjne. Odnosząc się do komunikacji filmowej, autorka charakteryzuje cztery podstawowe kanały: kanał dźwiękowy werbalny, kanał dźwiękowy niewerbalny, kanał wizualny werbalny oraz kanał wizualny niewerbalny (por. Szarkowska 2008: 10-11). Analizując strukturę dzieła operowego, łatwo jest zauważyć, że komunikacja operowa korzysta z tych samych kanałów. Na pierwszy plan wysuwa się tutaj z pewnością kanał dźwiękowy werbalny obejmujący wszelkie elementy śpiewane (arie, recytatywy, partie zespołowe oraz chóralne), zaś uzupełnienie muzyczne stanowią fragmenty czysto instrumentalne (np. uwertura) wykorzystujące kanał dźwiękowy niewerbalny. Szczególną rolę w przedstawieniach operowych odgrywa również kanał wizualny niewerbalny będący (podobnie jak w przypadku filmów) kompozycją obrazów i scen, a także gestów, mimiki oraz postawy aktorów. Nieliczne elementy tekstowe pojawiające się na scenie (np. nazwy miejsc, w których toczy się akcja) będą zaś wykorzystywały kanał wizualny werbalny (por. Rędzioch-Korkuz 2016: 58-59).

Nie ulega zatem wątpliwości, iż odnosząc się do powyższego opisu, przedstawienie operowe można określić mianem dzieła audiowizualnego czy też polisemiotycznego. Ponadto w literaturze przedmiotu możemy spotkać się również z klasyfikacją opery jako dzieła multimodalnego (por. Virkkunen 2004: 91). Jak podaje Jolanta Maćkiewicz, „komunikat multimodalny to taki, w którym globalny sens [...] jest (współ)realizowany przez więcej niż jeden kod semiotyczny” (Maćkiewicz 2017: 35). Dodatkowo autorka podkreśla, iż podstawową cechą multimodalności nie jest jedynie niezależne funkcjonowanie określonych systemów semiotycznych, lecz ich uzupełnianie się (por. Maćkiewicz 2017: 35). W tę definicję doskonale wpisują się zatem dzieła operowe, których główną cechą jest synteza różnych dziedzin sztuki, form muzycznych oraz sposobów kształtowania dzieła. Należy pamiętać, iż wybitne opery korzystają nie tylko ze zdobyczy świata muzyki, ale również poezji, teatru, malarstwa, architektury, a nawet idei filozoficznych (por. Pocię 1984). Wykorzystanie i współlistnienie różnych kodów semiotycznych w operze jest zatem niezaprzeczalne.

Analizując operę z perspektywy językoznawstwa oraz translatoryki, szczególną uwagę należy zwrócić na samo libretto oraz jego cechy charakterystyczne. Problemy z jego dokładnym umiejscowieniem wśród gatunków literackich bądź też gatunków tekstu wynikają z pewnością z jego wieloletniego, pejoratywnego postrzegania w świecie nauki. Przez długi czas libretto definiowane było bowiem jako twór niepełny, niewartościowy, balansujący pomiędzy rzeczywistością literacką i muzyczną (por. Stachuła 2018:108). Z biegiem czasu to właśnie ta cecha stała się jednak powodem, dla którego zainteresowanie librettem znacznie wzrosło. Dostrzeżono jego cechy szczególne takie jak „mnogość wątków oraz zdarzeń luźno powiązanych z tematem dzieła, cyrkulacyjne struktury czasowe wynikające między innymi z zastosowania wielokrotnych powtórzeń w obrębie cząstkowej formy (np. arii) czy też symultaniczność wypowiedzi” (Lisiecka 2012: 118). Między innymi na te właściwości libretta muszą zwracać szczególną uwagę tłumacze oraz inne osoby zajmujące się sporządzaniem nadpisów do dzieł operowych. To właśnie libretto stanowi dla nich bowiem tekst wyjściowy, który ze względu na ograniczenia techniczne ulega zróżnicowanym modyfikacjom oraz uproszczeniom.

3. Nadpisy operowe w kręgu tłumaczeń audiowizualnych

Jak wspomniano na początku, od lat 80. XX wieku nadpisy operowe stanowią jeden z najczęściej wykorzystywanych sposobów udostępniania odbiorcom tekstu operowego i ze względu na specyfikę dzieł operowych uznawane są za jeden z pobocznych typów tłumaczenia audiowizualnego (por. Szarkowska 2008: 89). Przystępując zatem do analizy modyfikacji zachodzących w tekście nadpisów w odniesieniu do tekstu libretta, należy najpierw zastanowić się nad charakterem tego typu przekładu. Ze względu na zmianę kanału semiotycznego, która następuje w procesie tłumaczenia (tekst przekazywany wyjściowo kanałem dźwiękowym werbalnym ukazuje się na ekranie, a więc przechodzi do kanału wizualnego werbalnego), nadpisy uznawane są za przekład diasemiotyczny (por. Gottlieb 1998: 245). Odnosząc się do klasyfikacji Romana Jakobsona (por. Jakobson 1959: 232-239), stanowią one dodatkowo połączenie tłumaczenia interlingwalnego, intralingwalnego oraz intersemiotycznego. W pierwszej kolejności tłumacz opracowujący nadpisy musi bowiem przełożyć samo libretto (tłumaczenie interlingwalne), a następnie, opracowując pierwszą wersję nadpisów, dokonać tłumaczenia intralingwalnego. Ostatnim etapem jest dopracowanie ostatecznej wersji nadpisów przy uwzględnieniu akcji scenicznej oraz gry aktorskiej, kiedy to mamy do czynienia z tłumaczeniem intersemiotycznym (por. Rędzioch-Korkuz 2016: 129).

Pomimo częstego zestawiania nadpisów z innymi typami przekładu audiowizualnego, należy podkreślić, iż istnieją tutaj pewne różnice, które mają decydujący wpływ na proces tworzenia oraz ostateczny wygląd nadpisów. W przeciwieństwie do filmów, które zapisane są na nośniku cyfrowym i dzięki temu pozostają niezmiennie, sztuki teatralne charakteryzują się dużą dynamiką oraz nieprzewidywalnością. Z tego też względu wyświetlanie nadpisów musi odbywać się symultanicznie podczas każdego przedstawienia przy każdorazowym uwzględnieniu przebiegu akcji scenicznej (por. Czubińska 2016: 157). Kolejną różnicę stanowią ograniczenia techniczne uzależnione od instytucji, dla której przygotowywane są nadpisy. Podczas gdy długość napisów filmowych jest zwykle taka sama i ogranicza się do dwóch linii zawierających po 35-40 znaków, długość nadpisów może wahać

się w zależności od ekranu, jakim dysponuje teatr, przy czym zwykle ogranicza się do dwóch linii zawierających maksymalnie 32 znaki (por. Low 2002: 103). To właśnie to ograniczenie jest największym wyzwaniem w procesie sporządzania nadpisów, które zmusza tłumaczy do podejmowania odpowiednich decyzji związanych ze skracaniem i modyfikowaniem tekstu docelowego.

4. Modyfikacje tekstu w procesie opracowywania nadpisów

Materiał badawczy przeprowadzonej analizy obejmuje libretto opery *Czarodziejski Flet* w języku niemieckim oraz nadpisy operowe w języku polskim wykorzystywane podczas przedstawień wystawianych w Teatrze Wielkim w Łodzi. Zestawiając tekst wyjściowy libretta z polskojęzyczną wersją nadpisów, autorka weryfikuje, jakie zmiany zaszły w tekście w procesie opracowywania nadpisów, a także czym różni się tekst oryginalny od ostatecznej wersji tłumaczenia.

Podczas sporządzania nadpisów z tekstu libretta usuwane są przede wszystkim powtórzenia oraz wyrażenia synonimiczne. Tego typu zabiegi mające na celu wzmocnienie oraz dopełnienie wypowiedzi są niezwykle często wykorzystywane w tekstach oper. Jest to częściowo związane z samą konstrukcją dzieła operowego, którego jednym z głównych elementów jest aria służąca popisowi wokalnemu śpiewaków i charakteryzująca się stosunkowo niewielką zawartością tekstu. Częste powtórzenia pozwalają więc na uwypuklenie warstwy muzycznej i sprawiają, że słuchacz nie musi koncentrować się na samej treści śpiewanego tekstu. Ze względu na niewielką wartość semantyczną umieszczanie powtórzeń oraz synonimów w tekście nadpisów wydaje się zbędne. Potwierdzają to poniższe przykłady:

Libretto	Nadpisy
PAPAGENO, PAMINA: Es lebe Sarastro! Sarastro lebe! ³	PAPAGENO, PAMINA: Niech żyje Sarastro! ⁴
PAPAGENO: O weh! O weh! O weh!	PAPAGENO: O, biada!
PAPAGENO: Barmherzige Götter! Schon nahet sie sich; Ach rettet mich! Ach schützet mich!	PAPAGENO: Miłosierni bogowie! Ratujcie!
PAPAGENO: Wo bin ich wohl? Wo mag ich seyn? Aha! Da find ich Leute; Gewagt! Ich geh herein.	PAPAGENO: Gdzie jestem? O, tam znajdę ludzi!

Powtórzenia i wyrażenia synonimiczne obejmują tutaj zarówno pojedyncze wyrazy oraz zwroty (*o weh!*), jak i całe zdania (*Es lebe Sarastro! Sarastro lebe!*). Z przedstawionych fragmentów libretta usunięto również elementy opisujące to, co aktualnie dzieje się na scenie: *schon nahet sie sich, ich geh herein* (*zbliża się, wchodzi, tłum. M.M.*). Fakt, iż są one przekazywane kanałem wizualnym niewerbalnym (akcja sceniczna) pozwala bowiem na pominięcie ich w procesie tłumaczenia audiowizualnego.

Aspektem, na który w tym kontekście warto zwrócić szczególną uwagę, są także redundancje semantyczne. Niektóre części wypowiedzi nie niosą za sobą nowej treści, lecz stanowią jedynie uzupełnienie składniowe lub stylistyczne. Tego typu nadwyżki znaczeniowe ze względu na ograniczenia techniczne nie są oczywiście pożądane w tekście nadpisów i dlatego osoby odpowiedzialne za przygotowywanie wyświetlanego tekstu decydują się na ich usuwanie:

³ Wszystkie przykłady pochodzą z niemieckojęzycznej wersji libretta (W.A. Mozart, *Die Zauberflöte: Eine große Oper* in zwei Aufzügen. Libretto von E. Schikaneder, Ditzingen 1969), pogrubienia M.M.

⁴ Tekst nadpisów został udostępniony autorce przez pracowników działu technicznego Teatru Wielkiego w Łodzi.

Libretto	Nadpisy
PAPAGENO: Ey! Ey! Was mag darinnen seyn? DRITTE DAME: Darinnen hörst du Glöckchen tönen .	PAPAGENO: Co jest w środku? TRZECIA DAMA: Dźwięki dzwonków.
CHOR VON PRIESTERN: Heil sey euch Geweihten! Ihr drangt durch die Nacht, Dank sey dir, Osiris und Isis, gebracht! Es siegte die Stärke, und krönet zum Lohn Die Schönheit und Weisheit mit ewiger Kron’ .	CHÓR KAPŁANÓW: Chwała niech będzie oświeconym! Zwyciężyliście ciemności! Ozyrysie i Izzydo, dzięki wam zanosimy. Zwyciężyła wytrwałość, niech króluje mądrość i piękno.

W pierwszym przypadku pominięto czasownik *hören*, co pozwoliło na zastąpienie pełnej wypowiedzi równoważnikiem zdania *dźwięki dzwonków*. Użycie czasownika *słyszeć* byłoby w tym przypadku nadmiarowe, gdyż sam rzeczownik *dźwięk* implikuje wykorzystanie zmysłu słuchu. W drugim zaś przypadku zdecydowano się na pominięcie grupy wyrazowej *mit ewiger Kron’* (z *wieczną koroną*, tłum. M.M.), ponieważ zastosowany czasownik *królować* całkowicie wypełnił semantyczną wartość przekazu.

Jak pokazują kolejne przykłady, w tekście nadpisów pomijane są również wykrzyknienia oraz wyrazy dźwiękonaśladowcze. Tego typu elementy dość licznie pojawiają się w operze *Czarodziejski Flet*, w której rekwizyty takie jak dzwonki czy flet biorą czynny udział w akcji scenicznej, zaś sami bohaterowie sztuki często naśladują ich dźwięki. Ze względu na fakt, iż wyrazy dźwiękonaśladowcze doskonale odbierane są przez widzów kanałem dźwiękowym niewerbalnym dodatkowe umieszczanie ich w nadpisach jest całkowicie zbędne:

Libretto	Nadpisy
MONOSTATOS UND SCLAVEN: Das klinget so herrlich, das klinget so schön! Tralla lala la Trallalala! Nie hab ich so etwas gehört und geseh'n! Trallalalala Tralla lalala.	MONOSTATOS, NIEWOLNICY: To dźwięczy tak wspaniale, tak pięknie...
PAPAGENO, PAMINA : Ha ha ha! ha ha ha! Könnte jeder brave Mann Solche Glöckchen finden, Seine Feinde würden dann Ohne Mühe schwinden.	PAPAGENO, PAMINA: Oby każdy dzielny człek miał taki dzwonek, wrogów wtedy by nie było, tylko sami przyjaciele.

Innym elementem redundantnym, a co za tym idzie pomijanym w tekście nadpisów, są wyrażenia zrytualizowane, czyli takie zwroty, które pojawiają się zawsze w tym samym kontekście lub w tych samych sytuacjach komunikacyjnych, przez co tracą funkcję informacyjną i zyskują znaczenie jedynie symboliczne. Przykład takiego wyrażenia odnajdziemy w poniższym fragmencie *Czarodziejskiego Fletu*:

Libretto	Nadpisy
ALLE FÜNF: Silber – Glöckchen, Zauberflöten, Sind zu eurem Schutz vonnöthen. Lebet wohl! Wir wollen gehen, Lebet wohl! auf Wiedersehen.	TRZY DAMY: Srebrne dzwonki, czarodziejski flet – one wam pomogą. Żegnajcie.

W nadpisach pominięty został zwrot *lebet wohl*, który stosowany jest w języku niemieckim wyłącznie przy pożegnaniach i oznacza w dosłownym tłumaczeniu *bądźcie zdrowi*. Zamiast tego całe poże-

gnanie skrócone zostało do jednego słowa żegnajcie. Obserwując akcję sceniczną, widz doskonale odczytuje sytuację komunikacyjną, w związku z czym rozbudowywanie tekstu o skonwencjonalizowane zwroty staje się zbędne.

Na przykładzie opery *Czarodziejski flet* można ponadto zaobserwować, iż tworzenie nadpisów uzależnione jest, podobnie jak inne rodzaje tłumaczenia, od specyfiki języka wyjściowego oraz docelowego. Pewne elementy charakterystyczne dla danego języka nie pojawią się zatem w tekście nadpisów chociażby ze względu na ich brak lub rzadsze stosowanie w języku docelowym. Doskonałym przykładem są tutaj charakterystyczne dla języka niemieckiego partykuły wzmacniające (*wohl, denn, doch* itp.), które w języku polskim stosowane są jedynie sporadycznie. Ze względu na to oraz na fakt, iż ich rola ogranicza się jedynie do wzmocnienia wypowiedzi, partykuły te pomijane są w tekście nadpisów:

Libretto	Nadpisy
TAMINO UND PAPAGENO: Doch schöne Damen saget an! Wie man die Burg wohl finden kann.	PAPAGENO, TAMINO: O piękne damy, powiedzcie nam jeszcze, jak my tę twierdzę znajdziemy?
TAMINO: So ist denn alles Heucheley!	TAMINO: To wszystko kłamstwo!

Jak wspomniano we wstępie, oprócz stosowania licznych skrótów i opuszczeń, w procesie opracowywania nadpisów tekst libretta jest również w inny sposób modyfikowany i dostosowywany. Zmiany te dotyczą w głównej mierze jego warstwy stylistycznej – libretta to bardzo często utwory literackie, w których styl i sposób wypowiedzi odgrywają kluczową rolę. Takie elementy jak rytm czy też rymy pozwalają na łatwiejsze dostosowanie warstwy tekstowej do muzyki oraz śpiewu. Ze względu na fakt, iż w przypadku nadpisów mamy do czynienia z uzupełnieniem kanału dźwiękowego werbalnego przekazem wizualnym

werbalnym w postaci wyświetlanego tekstu, styl wypowiedzi może ulec przeobrażeniom. W celu dostosowania go do ograniczeń technicznych tekst jest więc upraszczany – pomijane są rymy, zaś wyjściowy rytm zostaje zaburzony. Podział libretta na wersy o powtarzalnej budowie, a więc zawierające stałą liczbę sylab, podobny porządek akcentów oraz powtarzający się układ samogłosek, tak ważny w przypadku tekstu przeznaczonego do śpiewania, przestaje mieć znaczenie w przypadku nadpisów. Zmiany te widoczne są w poniższych przykładach:

Libretto	Nadpisy
DREY KNABEN: Zum Ziele führt dich diese Bahn , Doch musst du Jüngling! männlich siegen . Drum höre unsre Lehre an : Sey standhaft, duldsam, und verschwiegen !	TRZEJ CHŁOPCY: Idź tą drogą. Bądź wytrwały, cierpliwy i milcz, wtedy zwyciężysz.
MONOSTATOS: Alles fühlt der Liebe Freuden , Schnäbelt, tändelt, herzet, küsst ; Und ich soll die Liebe meiden , Weil ein Schwarzer hässlich ist .	MONOSTATOS: Wszyscy mogą flirtować, całować i kochać się, tylko nie ja, bo jestem czarny. Czy nigdy miłości nie zaznam?

Kolejne uproszczenie na płaszczyźnie stylistycznej dotyczy zmian w obrębie rejestru językowego. Ze względu na literacki charakter libretta oraz jego przeznaczenie teksty należące do tego gatunku często pisane były językiem podniosłym, a niekiedy nawet archaicznym. Tego typu zabiegi wpływają jednak na wydłużenie tekstu i z tego względu osoby sporządzające nadpisy w wielu przypadkach rezygnują z podniesłego charakteru na rzecz języka standardowego:

Libretto	Nadpisy
TAMINO: Zu Hülfe! Zu Hülfe! Sonst bin ich verloren, der listigen Schlange zum Opfer erkoren.	TAMINO: Na pomoc! Jestem zgubiony! Podstępny wąż chce mnie zabić!
KÖNIGIN DER NACHT Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen, Tod und Verzweiflung flammet um mich her! Fühlt nicht durch dich Sarastro Todesschmerzen, So bist du meine Tochter nimmermehr.	KRÓLOWA NOCY: Plonę zemstą! Jak nie zabijesz Sarastra – nie chcę córki.

W powyższym przykładzie w tekście libretta pojawiła się grupa wyrazowa *zum Opfer erkoren* (*obrać za ofiarę*, tłum. M.M.) zawierająca czasownik zaliczany w języku niemieckim do rejestru podniosłego⁵, która w polskojęzycznej wersji nadpisów została zamieniona w całości na czasownik *zabić* należący do języka standardowego. Ponadto w pierwszym fragmencie tekstu występuje archaiczny zapis sformułowania *zu Hilfe* (*zu Hülfe*). W drugim zaś przykładzie znajdują się eufemizmy *kocht in meinem Herzen* (*kipi w moim sercu*, tłum. M.M.) oraz *fühlt Todesschmerzen* (*poczuje śmiertelny ból*, tłum. M.M.), które w nadpisach zastąpiono odpowiednimi, uproszczonymi zwrotami zaliczanymi do języka standardowego. Można byłoby wnioskować, że poprzez takie decyzje tłumaczeniowe tekst traci swój pierwotny wyraz, jednak dzięki temu nadpisy stają się prostsze i co za tym idzie bardziej przystępne dla odbiorcy, który w operze powinien przecież przede wszystkim koncentrować się na warstwie muzycznej i śledzić to, co dzieje się na scenie.

⁵ Duden, *Deutsches Universalwörterbuch*, Berlin 2015, s. 540

5. Wnioski

Powyższe rozważania ilustrują, iż opera, która tylko pozornie niewiele ma wspólnego z czystym językoznawstwem, otwiera szerokie i zróżnicowane pole dla badań z zakresu lingwistyki. Za jeden z takich obszarów z pewnością można uznać nadpisy operowe będące szczególnym typem tłumaczenia audiowizualnego.

Jak wykazano w przeprowadzonej analizie, w procesie sporządzania nadpisów operowych wyjściowy tekst libretta podlega zróżnicowanym modyfikacjom. Ze względu na duże ograniczenia techniczne związane z projekcją nadpisów jedną z głównych zmian stanowią opuszczenia obejmujące między innymi powtórzenia, wyrażenia o charakterze synonimicznym, redundancje semantyczne, zwroty zrytualizowane czy też wykrzyknienia oraz wyrazy dźwiękonaśladowcze. W omówionym przykładzie zmiany dostrzegalne są również na płaszczyźnie stylistycznej – z tekstu usunięto rymy, zaś język podniosły zamieniono na standardowy. Na podstawie *Czarodziejskiego Fletu* można także zauważyć, iż proces sporządzania nadpisów uzależniony jest od specyfiki języka wyjściowego i docelowego. Jako przykład można podać tutaj chociażby rezygnację z charakterystycznych dla języka niemieckiego partykuł wzmacniających.

Brak spójnego katalogu reguł dotyczących sporządzania nadpisów sprawia, że ilość oraz rodzaj dokonywanych modyfikacji zależy również w pewnym stopniu od indywidualnych preferencji tłumaczy. Usuwanie wyrazów powtarzających się i bliskoznacznych, a także wykrzyknień oraz wyrażen dźwiękonaśladowczych wydaje się oczywiste i z tego względu elementy te pomijane są prawdopodobnie w większości tłumaczeń tego typu. Opuszczenia obejmujące redundancje semantyczne i zwroty zrytualizowane, a także zmiany dotyczące płaszczyzny stylistycznej będą zaś w większym stopniu uzależnione od decyzji konkretnego tłumacza.

Ze względu na obszerność tematu oraz ograniczony materiał badawczy, w artykule poruszone zostały jedynie wybrane kwestie, zaś przedstawione wnioski mogą stanowić inspirację do dalszych badań w tym obszarze. Szczegółowa analiza strategii tłumaczeniowych wykorzystywanych w procesie sporządzania nadpisów mogłaby bowiem posłużyć do stworzenia zbioru zasad, którymi powinni kierować się tłumacze podejmujący się podobnych wyzwań.

Bibliografia:

- Burton, Jonathan, *The Joy of Opera: The Art and Craft of Opera Subtitling and Surtitling*, w: *Perspectives on audiovisual translation*, red. Łukasz Bogucki, Krzysztof Kredens, Frankfurt/Main 2010, s. 179-188.
- Burton, Jonathan, Holden, Amanda, *Oper Übersetzen*, w: *Die Horen. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik*, 2005, tom 218, s. 124-131.
- Czubińska, Małgorzata, *Na(d)pisy teatralne – translacja pomiędzy sztuką a techniką*, w: *Między Oryginałem a Przekładem*, 31/2016, s. 153-166.
- Desblache, Lucile, *Translation of music*, w: *An Encyclopedia of Practical Translation and Interpreting*, red. Chan Sin Wai, Hong Kong 2019, s. 309-336.
- Duden, *Deutsches Universalwörterbuch*, Berlin 2015.
- Gottlieb, Henrik, *Subtitling*, w: *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, red. Mona Baker, London, New York 1998, s. 244-248.
- Kaindl, Klaus, *Die Oper als Textgestalt. Perspektiven einer interdisziplinären Übersetzungswissenschaft*, Tübingen 1995.
- Jakobson, Roman, *On Linguistic Aspects of Translation*, w: *On Translation*, red. Reuben Arthur Brower, Cambridge 1959, s. 232-239.
- Lisiecka, Katarzyna, *Z poetyki libretta. Kilka uwag o dramatycznych i epickich walorach dzieła operowego*, w: *Horyzonty opery*, red. Dobrochna Ratajczakowa, Katarzyna Lisiecka, Poznań 2012, s. 115-129.
- Low, Peter, *Surtitles for opera. A Specialised Translating Task*, w: *Babel*, 2002, vol. 48, nr. 2, s. 97-110.
- Maćkiewicz, Jolanta, *Badanie mediów multimodalnych – multimodalne badanie mediów*, w: *Studia Medioznawcze Media Studies*, 2017, nr 69, s. 33-42.
- Mozart, Wolfgang Amadeus, *Die Zauberflöte: Eine große Oper in zwei Aufzügen. Libretto von Emanuel Schikaneder*, Ditzingen 1969.
- Pociej, Bohdan, *Opera*, w: *Ruch Muzyczny*, 1984, XXVIII, nr 7, b.p. <http://meakultura.pl/edukatornia/opera-1-827> (dostęp 20 IX 2019).
- Rędzioch-Korkuz, Anna, *Opera Surtitling as a Special Case of Audiovisual Translation. Towards a Semiotic and Translation Based Framework for Opera Surtitling*, Frankfurt am Main 2016.
- Stachula, Daniel, *Libretto, muzyka i opera. Interferencja czasowa w teatrze muzycznym*, w: *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, 2018, LXI, z. 4, s. 105-121.
- Szarkowska, Agnieszka, *Przekład audiowizualny w Polsce – perspektywy i wyzwania*, w: *Przekładaniec*, 2008, nr 20, s. 8-25.
- Virkkunen, Riitta, *The Source Text of Opera Surtitles*, w: *Meta*, 2004, vol. 49, nr 1, s. 89-97.

Katarzyna Wizła-Lin

(Uniwersytet Adama Mickiewicza Poznań)

Translation of Taboo Language Connected with Sex: Comparison of Subtitled Versions of *The Big Bang Theory* in Polish and Chinese

When translators translate taboo language connected with sex, they are faced with a variety of challenges. Exploring this topic is the general aim of the study. The article presents a complex image of taboo language translation in the Polish and Chinese subtitled versions of *The Big Bang Theory*. The hypothesis is that the Chinese and Polish translations of the taboo language in *The Big Bang Theory* are different as the Chinese subtitled version has been strongly influenced by censorship and self-censorship due to legal circumstances in China and the fact that the Chinese society is more traditional and conservative than the Polish society. This hypothesis has been only partly corroborated as both translations of the taboo language in *The Big Bang Theory* are different. At the same time the results do not confirm that the Chinese version was strongly influenced by censorship and traditional values of the Chinese society. The results are contrary to what one might have expected if stereotypes and presumptions are taken into consideration. In the case of *The Big Bang Theory* taboo language was not censored in China much more than in Poland.

Key words: taboo language, Chinese, Polish, censorship, audiovisual translation

Introduction

When translators translate taboo language, they are faced with a variety of challenges. Taboos evoke strong emotions and as translators naturally also feel these emotions, they may find it difficult to translate. Moreover, taboo language varies among languages and cultures. It might be hard to find the right equivalent. Social norms and/or laws influence

the use of taboo language in films or TV series. Even in a country with relaxed social norms and no laws forbidding taboo language in films, translators are still faced with untranslatable taboo language, which is often part of culture or slang and word-for-word translation might not be understandable for the target language audience. To cope with the above challenges translators dealing with taboo language use different translation strategies to translate it.

In this article examples of English taboo language connected with sex from the TV series *The Big Bang Theory* and their translations into Chinese and Polish are analysed and compared. Also, the possible reasons behind certain translation choices are identified. Comparison, analysis and identification of possible reasons for choosing some translation strategies over other might help to understand how taboo language is translated in general.

1. Subtitling

The most important mode of translation for this article is subtitling. It is a translation practice which consists in rendering (usually at the bottom of the screen) the translation of the original dialogues and other verbal information appearing on the screen (for example letters and banners) into the target language. Subtitling preserves the original text, both the dialogue and the image and is actually just a process of adding one more layer of information to the original. Bearing that in mind, subtitlers need to take into consideration the ability to manage visual and audio dimensions, as viewers have to be able to watch and listen to the original content and read subtitles at the same time. As a consequence, subtitling is often referred to as ‘constrained translation’ (Díaz Cintas 2012: 274).

Subtitling is a unique kind of translation and it is hard to present a clear-cut definition what subtitling is and what it is not. First of all, subtitling can be characterised by what it consists of. For instance, Gottlieb discussed the fundamentals of subtitling and suggested that subtitling consists of (Gottlieb 2001: 15):

- the rendering in a different language (1)
- of verbal messages (2)
- in filmic media (3),
- in the shape of one or more lines of written text (4),
- presented on the screen (5)
- in sync with the original verbal message (6).

The above-presented conditions help to define subtitling and to describe its nature. From another point of view, subtitling can be seen as a unique kind of translation. It has the following features (Gottlieb 2001: 16):

- A. Prepared communication
- B. using written language
- C. acting as an additive
- D. and synchronous semiotic channel,
- E. as part of a transient
- F. and polysemiotic text.

Subtitling shares different features with different types of translation but what contributes the unique feature of subtitling is its additive function (Gottlieb 2001: 16-17).

There are two main kinds of subtitling which are intralingual and interlingual subtitling. Intralingual subtitling does not involve translation and is a form of language transfer on screen. Interlingual subtitling is used to provide viewers with a translation in the TL and it is a unique process of transfer both between different languages and between the spoken and the written modes. In fact, it crosses over from the SL spoken mode to the TL written mode. In this case, intralingual subtitling can be defined as vertical. As interlingual subtitling is a move from the spoken text to a written text, subtitlers have to edit, delete and condensate all redundant elements in order to make the viewers able to understand the TL text (Pedersen 2010: 11-12; Gottlieb 2001: 17).

There are no absolute rules how or where subtitles should be presented on the screen, nevertheless there are certain trends that are preferred by the subtitling studios. As subtitles have quite an intrusive nature, the part on the screen where they appear and their size should be carefully chosen. Subtitles are usually displayed horizontally at the bottom of the screen. Still, in Japan and China, they can be displayed vertically,

as originally Japanese and Chinese scripts were vertical. Sometimes subtitles are displayed in another part of the screen, for example because of the colour of the background (Díaz Cintas 2012: 274).

The timing of subtitles is probably the most important factor which decides whether viewers enjoy a subtitled program or not. In order to be successful, subtitles need to appear on the screen and disappear at the right time. Also there should not be too many discrepancies between subtitles and the visual and audio input. Otherwise, viewers will not be able to follow the content of a particular film as they may not be able to know which character said what. The synchronization process is called spotting, cueing, timing or originating. It is sometimes done by the translators themselves or a technician (Díaz Cintas 2012: 275).

The subtitling process and methods vary considerably in different countries and studios. Each studio develops its own methods over the years basing on their experience. Based on her experience, Sánchez (2004) has identified four methods of subtitling:

1. Pre-translation – Adaptation – Spotting
2. Pre-translation – Spotting – Adaptation
3. Adaptation – Spotting – Translation
4. Translation/Adaptation – Spotting (Sánchez 2004: 10).

Each of the discussed methods can be a very successful way to deal with, for example, unreasonably short deadlines, demanding clients or the need to translate into a few languages in a short period of time. It is the responsibility of the translating project manager to consider advantages and disadvantages of all the methods and to decide which one should be used to tackle a particular task for a particular client.

2. Taboo language translation

Two different approaches and two lists of translation strategies will be presented in this section. The first perspective is Brownlie's (2007) perspective. She discussed taboo language translation in literature on the example of the novel *Nana* from the nineteenth century. Even though *The Big Bang Theory* and *Nana* are very different, the analysis of the translation of taboo language in *Nana* and censorship connected with this

translation can help to understand the possible reasons behind translators' choices in *The Big Bang Theory*. As taboo changes over time and it is easier to talk about the past taboo than about the present taboo in an objective way as such analysis is no longer influenced by emotions. In consequence, Brownlie's discussion is probably quite objective.

Brownlie (2007) discusses translation of taboo language as well as censorship in the context of the novel *Nana* by Emile Zola. The 1884 English translation is full of censorship. Changes in the translation reflect the ideology of the English society at the time. Brownlie refers to three kinds of censorship: public censorship, structural censorship and self-censorship. Public censorship is imposed by explicit laws and enforced by the state. Structural censorship is based on the structure of a particular society and exercised without explicit laws. Self-censorship is when the author or translator uses self-censorship to prevent public censorship and/or in order to adhere to the dominant position in the society (structural censorship) (Brownlie 2007: 205-206). Censorship defined as above is the main factor which influences the taboo language translation. All three kinds of censorship have an enormous influence on the process and the product of translation. First of all, the taboo language translation is limited by the laws enforced by a certain state, if a particular law does not allow the use of a certain taboo expression, it cannot be used in translation even if it is present in the original text. Secondly, translators are likely to refrain from words or expressions, which are taboo in their own language, mostly because of the social forces.

The nineteenth century translations of the novel *Nana* – a story of life of a French prostitute – from French into English are very useful to study censorship of taboo language and taboo itself. The nineteenth century in Victorian England was a time when the society did not accept publications or books which referred to taboo topics (Brownlie 2007: 207-208). The publisher and translator of *Nana* were aware of the fact that this novel might be considered immoral and be banned. In order to prevent this situation, taboo language and topics had to be toned down. (Brownlie 2007: 209). In general, self-censorship was used in order to refrain from or tone down references to, for example: sex, nakedness, bodily functions, underwear, pregnancy, adultery and unmarried motherhood (Brownlie 2007: 208-209).

The other perspective is the situation of film censorship in Iran based on the publication by Kenevisi, Omar and Daghigh (2016). Translation of films in this country is controlled by very clear laws based on religion and it can be a useful example to see how certain laws and limitations influence film translation. In the case of China, laws are more vague and, in consequence, comparison to a state where these laws are very clear can be helpful.

Translation is not only a linguistic process, but also a process which takes place within a certain socio-cultural context. Translators often have to adhere to both sociocultural norms and laws in the country, where a certain film is to be screened for the target language audience. This phenomenon can be observed in Iran because of the strong position of religion in this country. Kenevisi, Omar and Daghigh investigated English-language films translated into Persian in Iran and came to a conclusion that if the original content refers to religion, politics, sex or profanities, the translation is manipulated (Kenevisi et al. 2016: 201-205).

If the content of a film is considered blasphemous by Islam followers, this content is often changed. For example, in the film *Clash of the Titans* humanity is rising against the terror of the gods and gods are presented as human-like creatures which desperately need worship. To give an example, the sentence: "There is a god in you" said to Perseus was translated as "There is a huge strength in you!". Moreover, foreign films often feature foods which are not considered halal. For instance, names of alcoholic drinks are generalised and the translator uses 'a drink' or 'your drink' instead. Moreover, all forms of nudity and exploitation of the female form are forbidden by religion. Profanities present in the original are not translated into Persian or are toned down (Kenevisi et al. 2016: 210-211). Strong adherence to religion can lead to manipulation of translation. Translators they use self-censorship because of the laws and cultural norms or even their personal beliefs. Manipulation in translation may hinder the full understanding of the film plot.

Two typologies of translation strategies serve as the basis for the analysis in this article translation strategies by Garcarz (2007) and culture translation strategies by Pedersen (2007). These typologies do not present a comprehensive typology of translation strategies for taboo

language, but when combined, they allow to propose a mixed typology for analysing taboo language translation strategies. Taboo language might be described as a mix of slang and culture, so as a result these two strategies can be very useful to analyse translation of taboo language. Pedersen and Garcarz elaborate on different translation strategies and show numerous examples. The reason for choosing these two typologies is that the authors provide numerous examples and clear explanation.

Taboo is much more than slang, but as slang is part of taboo language. Moreover, slang is part of language which may pose a huge challenge for an audiovisual translator. Especially problematic are swearwords as it might be difficult to find the right approach when translating them. On the example of translating American English slang in films into Polish, Garcarz showed existing problems and translation strategies. The main difficulty when translating slang is that it is strictly connected with a certain community of people who use it. Slang evokes certain connotations in the SL audience. In consequence, a translator should do their best to evoke at least similar connotations in the TL audience. Swearwords are also part of slang and more often than not should be translated in order to convey the original message. However, in Poland, the use of swearwords on TV is limited by law. Unfortunately, it limits the choice of equivalents of slang words and may lead to an inadequate translation. However, swearwords need to be translated, because they have emotive and impressive functions and the message can be lost in translation. Still, a translator should bear in mind that what is acceptable for the SL audience might not be acceptable for the TL audience. For this reason, a faithful translation is not always the best choice as it may sound too vulgar for the TL audience and toning down might be necessary (Garcarz 2007: 167–168). Slang translation strategies proposed by Garcarz are: omission, functional equivalent, close synonym, description, word-for-word, neologism and enrichment.

Culture is more than taboo, but taboo is part of culture and, as a result, many of culture translation strategies can be used to translate taboo language and they will be a basis for the analysis. Culture translation, and at the same time translation of taboo language which is part of culture, are very important. However, translating the language is not enough as a translator is faced with the task of cultural translation as

well. People from different cultures have a different understanding of taboo. As there are no fixed rules as how to translate taboo language and taboo is part of culture so the strategies proposed suggested by Pedersen (2007) can be useful as taboo and culture are interrelated. These are the following strategies: using an official equivalent, retention, specification, explication, addition, direct translation, generalization, substitution and omission (Pedersen 2007: 3-10).

In this section, different perspectives, slang translation strategies and culture translation strategies were mentioned. There are no fixed rules as to how to translate taboo language. Still, taboo language overlaps both with slang and culture and, as a result, the two classifications discussed above will become the basis for analysing the translation of *The Big Bang Theory* TV series.

3. Aim of the study

The main aim of the study is to analyse taboo language translation connected with sex in the TV series *The Big Bang Theory* (the eighth and the ninth season) looking closely at the translation strategies used in the Polish and the Chinese translations.

The specific objectives are:

- To show examples of taboo language translation from Polish and Chinese official translations (subtitled versions) of the above-mentioned TV series.
- To compare and contrast the choice of translation strategies used in the official Polish and Chinese translations to translate taboo language in the TV series.
- To analyse the translation choices and to discuss possible reasons behind these choices, bearing in mind that the two translations were prepared for different societies and under different laws and policies.

The wider aim of the study is to make a step forward in understanding the choices of translators to use certain translation strategies among others.

4. Materials and methodology

The materials used for the analysis are the official translations of *The Big Bang Theory* TV series into Polish and Chinese (the eighth and the ninth seasons) in the form of subtitles from Sohu TV (搜狐视频 *Sōuhú shìpín*)¹ and DVDs distributed in Poland by Galapagos Sp. z o. o. After choosing the materials, the next step was data collection. The author of the article watched both the Chinese and Polish language versions with subtitles (the audio was in English) and noted down examples of taboo language translation. The decision which part of the dialogue might be taboo connected with sex was based on the definitions and categories presented in literature and supported by the knowledge about taboo in Polish and Chinese cultures. Then the translation strategies were identified. Two typologies of translation strategies with their definitions by Pedersen (2007) and by Garcarz (2007) were used in order to determine the translation strategies used. The following strategies were taken into consideration: omission, functional equivalent, substitution, official equivalent, word-for-word/direct translation, enrichment, description, generalization and specification, neologism and retention. Only some of these translation strategies were found in the two translations. In order to make the analysis more accessible for readers without any knowledge of Polish and Chinese, all examples contain not only the original and the two translations, but also two back translations.

5. Research questions and hypotheses

The research questions are: Do and to what extent the Polish and Chinese translations differ in the aspect of taboo language translation connected with sex? What translation strategies were used in each translation? The hypothesis is that the Chinese and Polish translations of the taboo language in *The Big Bang Theory* are different as the Chinese subtitled version has been strongly influenced by censorship and self-censorship due to legal circumstances in China and the fact

¹ www.tv.sohu.com

that the Chinese society is more traditional and conservative than the Polish society.

6. Results and discussion

In this section each choice of the translation strategy is analysed, the Chinese and the Polish translations are compared and possible reasons behind certain translators' choices are identified and discussed. Sex and sex organs are a taboo topic which appears most often in *The Big Bang Theory*. While in the USA, where the TV series was produced, sex seems no longer to be a very strong taboo, in Poland and especially in China referring to sex is still probably a strong taboo. In Poland, the perception of sex as taboo is changing over time, but in China, sex is usually supposed not to be mentioned under any circumstances. The way a certain society perceives certain taboo topics is usually reflected in translations of foreign texts or films. Moreover, in China it is forbidden by law to show any content which endangers social morality, disturbs social order, undermines social stability or promotes pornography (中华人民共和国电影产业促进法 *Zhōnghuá rénmíngònghéguó diànyǐng chǎnyè cùjīnfǎ* Film Industry Promotion Law 2016)². In Poland, there is a law which protects the Polish language, but the Polish law does not forbid to discuss immoral content in a film or TV series (Ustawa z dnia 7 października 1999 r. o języku polskim)³.

6.1. Word-for-word translation

The Chinese and Polish translations of *The Big Bang Theory* were created under different social, legal and linguistic circumstances. One of the translation strategies was word-for-word/direct translation. Word-for-word translation may lead to a creation of an unnaturally sounding

² http://www.npc.gov.cn/npc/xinwen/2016-11/07/content_2001625.htm#

³ <http://prawo.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU19990900999/U/D19990999Lj.pdf>

calque (Garcarz 2007: 199–201), but in most examples discussed in this section, translators produced decent translations. In Examples 1-7, translators chose direct translation and the original message was conveyed just as it is. Only grammar of the whole sentence with taboo language was slightly changed.

There are numerous examples of word-for-word translations and it might be because they are not as taboo as it may seem.

Example 1:

Original: As soon as we get home, I want to have coitus with Amy.

Chinese translation (word-for-word): 我们一到家，我就要和艾米发生性交关系。

Back translation: As soon as we get home, I want to have coitus with Amy.

Polish translation (word-for-word): Jak tylko dojedziemy, chcę odbyć stosunek z Amy.

Back translation: As soon as we get home, I want to have coitus with Amy.

Example 2:

Original: Have you had a coitus with any of them?

Chinese translation (word-for-word): 你跟他们之中任何一人交媾过了吗？

Back translation: Have you had a coitus with any of them?

Polish translation (word-for-word): Odbyłaś z którymś stosunek?

Back translation: Have you had a coitus with any of them?

Example 3:

Original: Compare my genitalia to part of Czechoslovakia?!

Chinese translation (word-for-word): 还把我的生殖器比喻成捷克斯洛伐克南部！

Back translation: Compare my genitalia to the southern part of Czechoslovakia!

Polish translation (word-for-word): Porównałeś moje narządy płciowe do Czechosłowacji!

Back translation: You compared my genitalia to Czechoslovakia!

Example 4:

Original: Your uvula does not have an STD.

Chinese translation (word-for-word): 你的小舌没有得性病。

Back translation: Your uvula did not get an STD.

Polish translation (word-for-word): Twój języczek podniebienny nie ma choroby wenerycznej.

Back translation: Your uvula does not have an STD.

Example 5:

Original: Sexual insecurity.

Chinese translation (word-for-word): 性生活不安全感

Back translation: Sexual insecurity.

Polish translation (word-for-word): Lęk przed seksem.

Back translation: Sexual insecurity.

Example 6:

Original: It runs on syphilis?

Chinese translation (word-for-word): 它是以梅毒为动力的吗?

Back translation: It uses the force of syphilis?

Polish translation (word-for-word): Paliwem jest syfilis?

Back translation: Fuel is syphilis?

Example 7:

Original: My mother is well past having any kind of sex life.

Chinese translation (word-for-word): 我妈这么大年纪，早就跟性生活无缘了。

Back translation: My mother is so old and has long been out of sex.

Polish translation (word-for-word): Po drugie, moja mama zapomniała co to seks.

Back translation: Secondly, my mother has forgotten what sex is.

Example 1, Example 2 and Example 3 refer to sex and characters use very sophisticated language, which both in Poland and in China is a more acceptable way to refer to sex. Example 4, Example 5 and Example 6 refer to sex, but from a medical or psychological point of view and medical expressions are used. It might be seen as a more

appropriate way to refer to taboo topics and translators might have felt it does not need to be toned down. Example 7 proves that context is also very important. In Poland, and to a lesser extent in China, it seems acceptable to talk about the taboo of sex when one is concerned with the well-being of others. These five examples show that the same taboo is perceived in different ways depending on the context and the language used.

Very often the translation strategy chosen by the translator is contrary to what might be expected in traditional societies. It might be that social norms are changing and in consequence these taboo topics and the taboo language are no longer taboo. Examples presented below show the importance of the context.

Example 8:

Original: It's not like he returns the favor, when he watches his Japanese porn cartoons.

Chinese translation (word-for-word): 而且这家伙看日本色情动画时, 也不知放大声点回报咱们。

Back translation: Moreover, this fellow watches Japanese porn cartoon and he makes them louder on purpose to revenge.

Polish translation (word-for-word): On się nie czai i ogląda japońskie kreskówki porno.

Back translation: He doesn't lurk and he watches Japanese porn cartoons.

Example 9:

Original: All right, well, what happens if you imagine him naked?

Chinese translation (word-for-word): 那你想象一下他裸体的样子 什么感觉?

Back translation: How do you feel when you imagine him naked?

Polish translation (word-for-word): Wyobraź go sobie nago.

Back translation: Imagine him naked.

Example 10:

Original: I'm climbing on top of her every chance I get.

Chinese translation (word-for-word): 我一有机会就往她身上爬。

Back translation: Every chance I get, I'm climbing on top of her.

Polish translation (word-for-word): Wchodzę na nią przy każdej okazji.

Back translation: I'm climbing on top of her every chance I get.

Example 11:

Original: Or we could take you to get a bikini wax.

Chinese translation (word-for-word): 或者我们可以带你去做比基尼蜜蜡脱毛。

Back translation: Or we can take you to do a bikini wax.

Polish translation (word-for-word): Albo zabierzemy cię na depilację bikini.

Back translation: Or we take you to a bikini wax.

Example 12:

Original: Oh, no, did I sleep with you, too?

Chinese translation (word-for-word): 不会吧，我也跟你睡了吗？

Back translation: Oh, no, did I sleep with you, too?

Polish translation (word-for-word): Z tobą też spałam?

Back translation: Did I sleep with you too?

In Example 8, a weirdo watches Japanese porn cartoons and it might be less taboo for a weirdo than for an average person. In Example 9 a girl is supposed to imagine her possible date naked, which also might not be a strong taboo. Example 10 refers to a married couple, so according to traditional values both in China and in Poland taboo to a lesser extent. Example 11 refers to taboo, but in fact it is a beauty procedure. Moreover, it is not popular in China, so it is not likely to be taboo. Example 12 shows that taboo is sometimes translated as it is and might reflect the changing social norms and evolution of taboo. Once considered offensive, some words slowly lose their original meaning or are simply not considered taboo anymore. Language tends to reflect the changes in the society (Joseph 2006: 87).

Of course not all word-for-word translations are perfect:

Example 13:

Original: We're not friends with benefits.

Chinese translation (word-for-word): 我们不再是有“福利”的朋友。

Back translation: We're no longer friends with benefits.

Polish translation (word-for-word): Nie jesteśmy przyjaciółmi z przywilejami.

Back translation: We're not friends with benefits.

Example 13, which is the last example of direct translation both into Chinese and into Polish is very different from the other examples of direct translation as it is rather unsuccessful in conveying the message. Both in Chinese and in Polish there is no expression 'friends with benefits', so the TL audiences are unlikely to understand it if they do not speak English. Maybe because of the fact that many words and phrases from English enter Polish language, the Polish audience is more likely to understand it than the Chinese audience. In this case, a functional equivalent, for example 床友 *chuáng yǒu* 'bed friend', would allow for a more successful translation into Chinese.

It seems that more sophisticated or medical vocabulary and a certain context make translators more likely to use the word-for-word translation strategy. However, it might be also the case that taboo changes over time and societies are no longer as traditional and conservative as they used to be in the past and translators' choices reflects it.

6.2. Omission

Sometimes due to social conventions or legal concerns, translators decide to omit the whole or part of the message which might be considered taboo. Omission is a translation strategy, which is used both when translating slang and culture-bound references (Garcarz 2007; Pedersen 2007). The main effect and probably the main reason for omission of taboo language in the TV series *The Big Bang Theory* is toning down. The examples presented below prove it.

Example 14:

Original: Instead of fighting, why don't we dim the lights, um, get naked and make a baby?

Chinese translation (omission): 我们不要吵了，不如把灯关掉造个宝宝好不好。

Back translation: We shouldn't fight anymore, it's better to turn off the lights and make a baby, OK?

Polish translation (word-for-word): Zamiast się kłócić zgaśmy światło, rozbierzmy się i zrobmy dziecko.

Back translation: Instead of fighting, let's dim the light, take off our clothes and make a baby.

Example 15:

Original: I don't see why it has to be in some hippie's sex dungeon.

Chinese translation (omission): 为什么这车还偏偏是某个嬉皮士的移动炮密室?

Back translation: Why is this car some hippie's secret place to keep cannons?

Polish translation (functional equivalent): Czemu muszę jechać hipisowską bzykalnią na kółkach?

Back translation: Why do I have to go in a hippie's bonking-place on wheels.

In Example 14 the Chinese translator translated 'make a baby', but did not translate the phrase 'get naked' even though it would mean adding just three more Chinese characters '脱衣服 *tuō yīfu*' and it would not be longer than other translations in this episode. Moreover, there is a pause after this utterance as the other character is surprised, so audience would have enough time to read it. It might be due to subtitling constraints but why the translator chose to omit this particular phrase remains unclear. In contrast, the Polish translation of this taboo sentence is a direct translation and nothing was omitted. In Example 15 'sex dungeon' was translated into Chinese as 'a secret place to keep cannons'. Even though '打炮 *dǎpào*' means in Chinese both 'shoot from a cannon' and 'to have sex', but without the verb '打 *dǎ*' it is very vague and the

TL audience is not likely to associate it with ‘sex’. Moreover, as the hippie movement is not well-known in China, the TL audience barely has a chance to associate it with free love and understand the message of the sentence. As a result the message is mostly lost in translation. On the other hand, the Polish translation is basically based on using functional equivalents and adjusting the content to make it sound more natural, but it is a faithful translation and the taboo message is conveyed. The functional equivalents used most probably evoke similar associations and evoke different emotions in both the SL and TL audiences. It is what Garcarz highlights when he states that a translator needs to choose a functional equivalent which serves its purpose for both the micro context and the overall shape of the text (Garcarz 2007: 184–185). In this case, the functional equivalent chosen by the translator seems to serve its purpose and fit into the context very well.

The above examples show that two very different translation strategies were chosen to translate the same taboo language. The Polish translations are more faithful and convey the full message. The reason for omission might be the need for condensation in subtitles but as mentioned above it remains unclear.

6.3. Functional equivalent

Another translation strategy used both in the Chinese and the Polish translation is finding a functional equivalent for certain taboo words or phrases, which are untranslatable, meaning that a word-for-word translation would have been unnatural, confusing, difficult to understand or simply not funny. The examples presented below show it very clearly.

Example 16:

Original: Just could not wait with that first notch on your bedpost, could you?

Chinese translation (functional equivalent): 一逮到机会，就等不及要“开荤”了是吧？

Back translation: As soon as you catch an opportunity, you can’t wait to open up/start to eat meat dishes/start to have sex?

Polish translation (functional equivalent): Pierwszy zgrzyt i ruszasz w tango!

Back translation: First argument and you move into tango (start to have sex).

Example 17:

Original: Great. And then maybe after, we can watch a dirty movie.

Chinese translation (functional equivalent): 很好，吃完了以后我们可以去看部小黄片。

Back translation: Great, when we finish eating we can watch a yellow film (=dirty movie).

Polish translation (functional equivalent): Może potem obejrzymy sprośny film.

Back translation: Maybe later we can watch a bawdy film.

Example 18:

Original: But I would like to remind you that we made a baby together.

Chinese translation (functional equivalent): 但是我想提醒你，我们还有爱的结晶。

Back translation: But I want to remind you that we still have the crystal of love.

Polish translation (functional equivalent): Ale łączy nas dziecko.

Back translation: We are connected by a child.

In Example 16, both translations contain a functional equivalent for ‘first notch on your bedpost’, in Chinese it is ‘开荤 *kāihūn*’ and in Polish it is ‘ruszać w tango’. All these expressions are different ways to express ‘to start to have sex again’. In this case, word-for-word translation would have been impossible to understand as the idiom ‘a notch on sb’s bedpost’ is an English idiom and should not be translated directly into Polish or Chinese. However, it is worth highlighting that while the English and Polish idioms basically have just one meaning associated with sex, the Chinese phrase ‘开荤 *kāihūn*’ may be connected with sex, but might also mean ‘to start eating meat dishes’. In consequence, the Chinese translation is less clear than the original and the Polish translation. Still, it is hard to determine whether it is part of censorship

or just a feature of the Chinese language, as many phrases in Chinese have multiple meanings.

In Example 17 ‘dirty movie’ was translated as ‘yellow film’ into Chinese and as ‘bawdy film’ into Polish. Both these translations not only mean the same as the original, but also are likely to evoke the same associations and are informal. In this case, the SL audience and TL audience are more likely to react to the phrase in a similar way. It should be highlighted that even though pornography is strictly forbidden by law in China, it does not mean that it is not present or available to a lesser extent than in other countries. In Example 18, translators concentrated on the message rather than on words and used functional equivalents as well. In Polish, a very natural phrase ‘to be connected by a child’ was used and in Chinese ‘the crystal of love’ – an idiomatic expression usually meaning ‘a baby born because of parents’ love’ was chosen by the translator. Both functional equivalents fit the context and convey the original message just as Garcarz (2007) suggested they should.

Some examples also show unsuccessful translations, for instance:

Example 19:

Original: Hope this isn’t a sex dream.

Chinese translation (functional equivalent): 只希望入的不是春梦。

Back translation: Only hope I entered not a spring dream (=sex dream).

Polish translation (functional equivalent): Oby nie chodziło o sen erotyczny.

Back translation: May it not be an erotic dream.

Example 19 shows a successful translation of the taboo expression ‘sex dream’ with the use of functional equivalents. In Chinese it is ‘春梦 *chūnmèng*’ (‘spring dream’) and in Polish ‘sen erotyczny’ (‘erotic dream’). The Chinese translation is vaguer and less taboo than the original. It is probably still a successful translation as referring to sex in a vague way is characteristic of the Chinese language. While omission or substitution are simply examples of censorship, using functional equivalents which are vaguer is part of culture and should be taken into consideration when analyzing Chinese translations.

Sometimes translators' choices are very different from each other. While in the Polish translation a functional equivalent was used, in the Chinese translation there is substitution and the other way round. Moreover, this substitution toned down taboo and in fact changed the meaning, even though there are plenty of possible functional equivalents. The following examples confirm it.

Example 20:

Original: Sheldon, doesn't Amy look hot?

Chinese translation (substitution): 谢尔顿, 艾米不漂亮吗?

Back translation: Sheldon, isn't Amy beautiful?

Polish translation (functional equivalent): Czy Amy wygląda ponętnie?

Back translation: Does Amy look alluring?

Example 21:

Original: What are the potential side effects of our erectile dysfunction drug?

Chinese translation (substitution): 我们的壮阳药有什么可能的副作用?

Back translation: What are the possible side effects of our aphrodisiac?

Polish translation (word-for-word): Możliwe skutki uboczne leku na potencję?

Back translation: Possible side effects of our drug for potency?

In Example 20 a woman is described as 'hot'. This idiomatic use of the word 'hot' is a challenge for a translator and makes word-for-word translation impossible. Still, both in Chinese and in Polish there are numerous words, which could serve as functional equivalents. In the Polish translation the word 'ponętny' ('alluring') was used and in this context its meaning is very similar to 'hot'. In the Chinese translation '漂亮 *piāoliang*' ('beautiful') was used. It is just a substitution and might not be considered a functional equivalent. One of the characters uses the word 'hot', because she wants her best friend's boyfriend to notice that his girlfriend is very attractive and at the same time refer to the fact that many couples have sex after prom. The word 'beautiful' does not allow to convey the hidden message. Another word which is

‘性感 *xìnggǎn*’ (‘sexy’) could have been a better choice. Still, it is hard to determine, whether the translator chose toning down on purpose due to self-censorship or maybe substitution was chosen as a translation strategy due to lack of ideas and laziness. In Example 21 ‘erectile dysfunction drug’ was translated into Polish as ‘drug for potency’ and into Chinese as ‘aphrodisiac’. In Polish, a direct translation was used, but the Chinese translator used substitution. On one hand, it sounds more natural in Chinese and less taboo to say ‘壮阳药 *zhuàngyángyào*’ (‘aphrodisiac’) instead of the direct translation which is ‘勃起功能障碍药物 *bóqǐ gōngnéng zhàngài yàowù*’ (‘erectile dysfunction drug’), but still this substitution does not fit the context. Characters are not joking about erectile dysfunction drug but, in fact, they are preparing for their job which is working as a medical sales representative, so a more medical term might have been more suitable.

Example 22 is another example of substitution in the Chinese translation, in which it was used probably to avoid referring to sex and reproduction.

Example 22:

Original: Well, you should think fast, because men can sire off offspring their entire lives, but those eggs you’re toting around, have a sell-by date.

Chinese translation (substitution): 是吗？那你最好赶紧想，因为男人一辈子都能传宗接代，你的卵子可是会过期作废哦。

Back translation: Is it? Then you’d better hurry to think, because a man can to carry on the family line all his life, but your eggs will expire.

Polish translation (functional equivalent): Myśl szybciej, bo mężczyzna może siać całe życie, ale twoje jajeczka mają termin przydatności.

Back translation: Think faster, because a man can sow his whole life, but your eggs have a shelf life.

In the above example ‘sire offspring’ was translated as ‘传宗接代 *chuánzōng jiēdài*’ (‘to carry on the family line’). These two expressions mean something similar, but the focus is different. The original focuses on reproduction and the translation is about carrying on the family line. These two ideas are similar, but not the same. Moreover, while sex and reproduction are taboo topics in China, carrying on the family line is

very important in the Chinese culture. It might be questionable though, whether such a shift in meaning was necessary and in accordance with translators' ethics. Moreover, it sounds unnatural when an American character is talking about carrying on the family line in a way Chinese would. An audience acquainted with the so-called western culture might find it confusing. In the Polish translation, a functional equivalent 'siać' ('to sow' in this context meaning 'to reproduce') was used. It does not change the meaning much and helps to convey the message as it is.

Some translations might be unsuccessful. Example 23 is one of them as it shows an unsuccessful Chinese translation:

Example 23:

Original: Raj told me that a while ago, you two hooked up.

Chinese translation (substitution): 拉杰告诉我不久之前你们有过一段。

Back translation: Raj told me that a while ago you had + (classifier 段 but no noun).

Polish translation (functional equivalent): Raj powiedział, że jakiś czas temu spaliście ze sobą.

Back translation: Raj told me that a while ago you two slept together.

The phrasal verb 'to hook up' was translated as 'had + classifier 段 *duàn*'. This classifier, just like most Chinese classifiers, can be used for many nouns. Even though one of them is 'love', it is not clear from the context. Moreover, love does not equal 'hook up'. The Chinese translation in Example 23 might be just a mistake in translation, but it might be also a mixture of substitution and partial omission in order not to mention the taboo topic. Polish translation, on the other hand, is an example of using a functional equivalent 'to sleep together'. Usually, direct translation of phrasal verbs is not successful, so it was probably the right translation choice. Moreover, both English 'hook up' and Polish 'spać ze sobą' ('sleep together') are rather informal, so the style of the original and the Polish translation is similar.

To sum up, functional equivalents usually allow for a more successful translation than substitutions. The above examples show that while functional equivalents help to convey seemingly untranslatable taboo

language, substitutions often distort the meaning and allow to convey only some part of the message. When using substitution the subtitlers often do not pay attention to the original sense and this method is very often similar to omission (Pedersen 2007: 6–9).

In some cases, mostly due to linguistic reasons and culture differences in one translation a functional equivalent was chosen and in the other translation a word-for-word translation was possible.

Example 24:

Original: I told you they weren't gonna ask you to swing with them.

Chinese translation (functional equivalent): 看吧。就说他们不是来邀我们玩儿换妻游戏。

Back translation: Look. I told you they didn't come to invite us to play the wife swapping game.

Polish translation (word-for-word): Mówiłam, że nie zapropnują swingowania.

Back translation: I said that they won't suggest swinging.

Example 25:

Original: You sure we can't take you to a strip club?

Chinese translation (functional equivalent): 你确定不要带你去牛郎舞厅吗?

Back translation: You sure we can't take you to a cowherds' dancehall?

Polish translation (word-for-word): Na pewno nie chcesz pójść do klubu ze striptizem?

Back translation: Are you sure you don't want to go to a strip club?

In Example 24 'to swing' was translated into Polish as 'swingowanie' which is a borrowing, which is used to describe this phenomenon, but the Chinese translator chose '换妻游戏 *huànfū yóuxì*' ('wife swapping game'), which means nearly the same, but is not a direct translation. It seems to be a successful translation, because this functional equivalent is very easy to understand and does not require any background knowledge. In Polish the borrowing 'swingowanie' is also understandable. In Example 25, 'strip club' was translated into Polish as 'strip club' and into Chinese as '牛郎舞厅 *niúláng wǔtīng*' ('cowherds' dancehall',

which is a word for ‘strip club’, but it is not a direct translation. There is another word ‘脱衣舞厅 *tuōyīwǔtīng*’ (‘strip dancehall’), which would have been a more direct translation. On one hand, direct translation is not a golden rule, but on the other hand wrong equivalents distort the meaning and do not allow to convey the message.

To conclude, sometimes translators’ choices have to be different in different languages due to linguistic or cultural differences. The more similar two languages and two cultures are, the more word-for-word translations are possible. And the other way round, the more different they are, the more functional equivalents and substitutions are necessary. Examples presented in this article show that more word-for-word translations are possible in the case of the Polish translation than in the case of the Chinese translation. Still, more research is necessary to confirm this statement in general.

6.4. Substitution

The next translation strategy, which is worth discussing in the context of taboo language translation of *The Big Bang Theory* into Polish and Chinese is substitution. It should be used only if word-for-word translation and using a functional equivalent is not possible. Substitution might be both a very successful translation strategy which helps to convey a seemingly untranslatable message and a censorship tool. Just as in the following examples:

Example 26:

Original: “Hi! Hope you’re having a good day.” Who has time for this constant sexting?

Chinese translation (substitution): 你好! 希望你今天过得愉快。谁有空回她没玩没了的调情短信呀。

Back translation: Hi! Hope you’re spending today happily. Who has time to answer her never-ending flirty messages?

Polish translation (substitution): “Cześć, miłego dnia”. Ciągłe te seksesesy.

Back translation: “Hi, have a good day”. Constantly this sex-texts.

In Example 26 ‘sexting’ was translated into Chinese as ‘flirty messages’ and into Polish as ‘seksemesy’. These translations seem not to be functional equivalents. The point of this sentence is that Sheldon uses the word ‘sexting’, which in fact might be used to refer to a phenomenon posing a danger to young people, to describe his girlfriend’s innocent message, in which she wishes him a good day. He uses the word ‘sexting’ just as if he did not understand its meaning and this is why this sentence is funny. Polish and Chinese translations are seemingly not as funny as the original because ‘sexting’ was substituted by phrases or words, which are similar but mean something different. Moreover, in both languages a word-for-word translation was possible, respectively a borrowing ‘sexting’ or ‘seksting’ and the Chinese phrase ‘发性短信 *fā xìngduǎnxìn*’.

Very often the use of substitution seems unnecessary, for instance:

Example 27:

Original: Okay, let’s just skip all the inventions you can have sex with.
Chinese translation (substitution): 我们先跳过你可以拿来“爽”的所有发明。

Back translation: Let’s skip over all the inventions that you can use for “cool”.

Polish translation (substitution): Zostawmy wynalazki, z którymi można współżyć.

Back translation: Let’s leave the inventions you can to have intercourse with.

In Example 27 in the Chinese translation, a substitution was used. In the original taboo, the most neutral phrase ‘to have sex with’ was used, but in Chinese it was changed to ‘爽 *shuāng*’ (‘to use for cool’ or ‘cool’), which is very vague. Language register was totally changed from neutral to slang. In the case of Polish translation, the phrase ‘to have intercourse with’ was used. Again language register was changed as the phrase used in the Polish translation sounds more sophisticated. In both translations substitution was used and probably it was not the best choice.

In Example 28 description was chosen as a translation strategy in the Chinese translation:

Example 28:

Original: Thanks, but I don't like glitter on my scrambled eggs.

Chinese translation (description): 脱衣舞娘身上都会撒满闪粉。多谢，但是我不喜欢煎蛋上有闪粉。

Back translation: Strippers' bodies are all covered with glitter. Thank you, but I don't like glitter on scrambled eggs.

Polish translation (word-for-word): Nie jadam jajecznicy z brokatem.

Back translation: I don't eat scrambled eggs with glitter.

Even though description is a strategy more useful for translating culture references rather than taboo language, in *The Big Bang Theory* there is one taboo element, which was translated with the use of this translation strategy into Chinese. The Chinese translator added a sentence to explain and it might be due to the fact that glitter is not that common in Chinese strip clubs or the TL audience might not be likely to understand the connection between glitter on scrambled eggs in a strip club buffet as this association is not common in China. Still, AVT requires concise translation and adding an extra sentence at the top of the screen is not necessarily a good idea as it might be difficult to read both this sentence and subtitles in a short period of time which was assigned for it by the subtitlers. Moreover, description is useful only if omission of a particular slang element would result in misunderstanding of the content (Garcarz 2007: 196–199). A possible solution would be adding the information, but in a more concise way like saying 'stripper's body glitter on my scrambled eggs'.

Enrichment is the opposite of toning down or omission. Both in the Polish translation and the Chinese translation there are more examples of toning down (substitution and omission are used for that purpose). However, there are two examples, in which the translation is more taboo than the original:

Example 29:

Original: Wasn't Mary Magdalene a woman of ill repute?

Chinese translation (enrichment): 抹大拉的玛利亚不也是个妓女呢?

Back translation: Wasn't Mary Magdalene a whore/prostitute?

Polish translation (functional equivalent): Maria Magdalena też nie była święta.

Back translation: Maria Magdalena was not a saint either.

Example 30

Original: It was an overreaction to a bad zipper injury.

Chinese translation (enrichment): 是因为包皮被拉链夹到一时冲动的想法。

Back translation: I had this sudden thought because my foreskin was pinched by the zipper.

Polish translation (enrichment): Zamek w spodniach zranił mi narząd.

Back translation: Trousers' zipper hurt my organ (copulation organ).

In Example 29, the phrase 'a woman of ill repute' is a euphemism. Sheldon, the character who asks this questions rarely swears, so it is part of his personality to use a euphemism to refer to prostitution. While the Polish translator used a functional equivalent, which is also a euphemism, the Chinese translator used the word '妓女 *jìnyǚ*' meaning 'whore' or 'prostitute'. It is an example of enrichment and it is hard to find a reason for the use of this particular translation strategy in this case. In Example 30, in the original the character refers to a taboo topic but in a vague way. Both translations say more clearly than the original what happened. In Chinese the word 'foreskin' and in Polish 'organ' are used. The reason why translators decided to used more direct words to talk about a taboo topic might be that it might not be clear from the context what actually happened.

To conclude, sex and sex organs is a taboo topic, which appears most often in *The Big Bang Theory*. Both the Polish and Chinese translators chose different translation strategies to translate taboo language connected with sex. The research shows that the hypothesis has only been partially confirmed. It is true that both translations of the taboo language connected with sex in *The Big Bang Theory* are different. At the same time the results do not confirm that the Chinese version was strongly influenced by censorship and traditional values of the Chinese society. There is a possibility that the Chinese translation of *The Big Bang Theory* was influenced by censorship and the Polish translation probably was not, but even the analysis of all examples allows neither to confirm nor to rule out the presence of censorship. It is worth highlighting that in many examples taboo language was translated as it is. At the same time taboo language in the Chinese translation was toned down by the use of substitution more often than in the Polish translation.

Translators sometimes used the same and sometimes different translation strategies to deal with the same piece of taboo language. The two translations differ also because cultures and languages are different and very often there are untranslatable pieces of language. Moreover, usually translation into Polish can be more direct than the translations into Chinese, probably because English and Polish are related more closely than English and Chinese. As language reflects culture, translating some English words, phrases or sentences can be really challenging. Translation strategies were used according to the subjective decisions of the translators and it seems that both translators aimed at a translation, which would allow the TL audience to understand and enjoy themselves as well.

Moreover, translation in the form of subtitles has limitations. Humans are able to read only at a certain speed. Research has shown that the best length of a single piece of subtitles should be 35-39 characters for a script using the Roman-based alphabet and between 12 and 16 characters for the Chinese script (Díaz Cintas 2012: 274–275). For this reason, a translator may be forced to use certain translation strategies.

Conclusion

Numerous factors such as censorship, language limitations, culture differences and untranslatability of taboo language as well as limitations of subtitling itself which might have influenced both translations and none of these factors should be underestimated. The results were contrary to what one might have expected if stereotypes and presumptions were taken into consideration. One might believe that taboo language is likely to be censored in China much more than in Poland. The results suggest it is hard to say clearly which of the two translations was more influenced by censorship or if any was at all. The aim of the article was to analyse the examples of taboo language translation of *The Big Bang Theory* into Chinese and Polish and trying to identify possible reasons for certain translators' choices and these aims. Both aims were fulfilled and hopefully they contributed to understanding how taboo language is translated in TV series from English into Chinese and Polish.

Bibliography:

- Brownlie, Siobhan, *Examining Self-Censorship Zola's Nana in English translation*, in: *Modes of Censorship and Translation National Contexts and Diverse Media*, ed. Francesca Billiani, Manchester, New York 2007.
- Díaz Cintas, Jorge, *Subtitling*, in: *The Routledge Handbook of Translation Studies*, ed. Carmen Millán, Francesca Bartrina, London 2012.
- Garcarz, Michał, *Przekład slangu w filmie. Telewizyjne przekłady filmów amerykańskich na język polski*, Kraków 2007.
- Gottlieb, Henrik, *Texts, Translation and Subtitling – in Theory, and in Denmark*, in: *Translators and Translations*, Athens 2001, p. 49-192. (http://sub2learn.ie/downloads/gottlieb_2001c.pdf) (date of access: 29 April 2018).
- Joseph, John Earl, *Language and Politics*, Edinburgh 2006.
- Kenevisi, Mohammad, Hasuria Che Omar, Ali Jalalian Daghigh, *Manipulation in Dubbing: The Translation of English-language Films into Persian*, in: *Other Modernities* 1/2016, p. 201-214.
- Murphy, Bróna, *Corpus and Sociolinguistics : Investigating Age and Gender in Female Talk*, Amsterdam 2010.
- Pedersen, Jan, *How is Culture Rendered in Subtitles?*, in: *Challenges of Multi-dimensional Translation: Proceedings of the Marie Curie Euroconferences MuTra: Challenges of Multidimensional Translation*, ed. Heidrun Gerzymisch-Arbogast, Sandra Nauert, Saarbrücken 2005, p. 1-18.
- Pedersen, Jan, *Audiovisual translation – in general and in Scandinavia*, in: *Perspectives: Studies in Translatology* 18/2010, p. 1-22.
- Sánchez, Diana, *Subtitling methods and team-translation*, in: *Topics in Audiovisual Translation*, ed. Pilar Orero, Amsterdam, Philadelphia 2004.
- 中华人民共和国电影产业促进法Zhōnghuá rénmíngònghéguó diànyǐng chǎnyè cùjìnfǎ, 2016. (Film Industry Promotion Law 2016) (http://www.npc.gov.cn/npc/xinwen/2016-11/07/content_2001625.htm#) (date of access: 10 Feb. 2018).
- Ustawa z dnia 7 października 1999 r. o języku polskim (<http://prawo.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU19990900999/U/D19990999Lj.pdf>) (date of access: 29 April 2020)

Małgorzata Korycińska-Wegner
(Uniwersytet Adama Mickiewicza Poznań)

Audiodeskrypcja jako akt synestetyczny. O kształtowaniu kompetencji i społecznej roli audiodeskrytora

Audio-description as a synesthetic act. Forming competences and a social role of the audio describer

The following articles puts forward the idea of perceiving audio-description as a synesthetic act. It involves redefining the role of audio-description, which goes beyond the scope of compensating for visual experience and creating such a description that transcends picture and visual aspects. Satisfying the above-mentioned criteria is feasible through perceiving screening as a sensory experience, which is based on various impressions experienced by the body. This experience already commences upon the mere act of going to the cinema, which naturally emphasizes the role of accessibility of audio description as a social practice. By immersing in a cinema hall, the audience members simultaneously immerse themselves in a word of film. Moving pictures and emotional engagement of the audience trigger the mutual interconnectedness and interweaving of senses: the sensation of a quiet cinema theatre contrasted with the hustle and bustle of the urban area, the feel of the material theater room and the physical proximity of other viewers, hearing the sounds, rustles and soundtrack of the film time-space dimension, experiencing through the sense of hearing the visual, evocative descriptions of the moving pictures. The sensory tension accompanying the cinema experience depicts audio-description as a phenomenon much wider than merely a description that enables the intellectual reconstruction of the cinema world and thus allows one to experience „being in the world”.

key words: audio-description, synesthesia, cinema as a sensory experience, a social role of the audio describer

słowa kluczowe: audiodeskrypcja, synestezja, kino jako doświadczenie zmysłowe, społeczna rola audiodeskrytora

I. Wprowadzenie

1. Społeczna i kulturowa rola audiodeskrypcji

Medialność kultury i postępująca globalizacja procesów społecznych w erze, która nacechowana jest dynamicznym rozwojem technologii informacyjnych i komunikacyjnych, implikuje konieczność poddania refleksji relacji nadawca – odbiorca. Z jednej strony dostęp do tekstów kultury jeszcze nigdy nie był tak łatwy jak w stechnicyzowanej rzeczywistości, z drugiej zaś strony, w rzeczywistości myślącej głównie obrazem, dostęp do twórczości artystycznej dla osób z dysfunkcjami percepcji wzrokowej jeszcze nigdy nie był tak utrudniony. Rozwiązaniem alternatywnym dla osób z deficytami sensorycznymi stała się audiodeskrypcja, którą należy rozumieć jako szczególną formę tłumaczenia audiowizualnego. Efektem tej metody przekładu jest zapewnienie osobom z dysfunkcją wzroku dostępu do oferty kulturowej, jaką niesie ze sobą współczesny świat, co z kolei prowadzi do znacznego rozszerzenia zakresu pojęcia translacji: „dostępność jest formą przekładu, przekład zaś formą dostępności” (Díaz Cintas, Orero, Remael 2007: 13-14). Przedefiniowując proces komunikacji i proponując nowy sposób postrzegania świata wizualnego, audiodeskrypcja przyczynia się do autentycznej integracji osób niewidomych i niedowidzących ze społeczeństwem.

Agnieszka Chmiel i Iwona Mazur posługują się pojęciem „widza niewidomego” (2014:16):

(...) często piszemy o widzu niewidomym, które to określenie może się wydawać oksymoronem. Wychodzimy jednak z założenia, że w kontekście walki z wykluczeniem społecznym i kulturowym różnych grup osób (również z niepełnosprawnością) takie określenie podkreśla integrujący charakter audiodeskrypcji. Jeśli osoba niewidoma może udać się do kina wraz z widzzącymi przyjaciółmi i obejrzeć film, korzystając z dodatkowej ścieżki audiodeskrypcyjnej słuchanej przez słuchawki, a potem podyskutować o dziele filmowym lub po prostu pośmiać się, wspominając najbardziej zabawne fragmenty, to naprawdę może być określona mianem widza. Audiodeskrypcja znosi

sprzeczność leksykalną tego wyrażenia, podobnie jak znosi barierę w dostępie do kultury (Chmiel, Mazur 2014: 16).

Biorąc pod uwagę, iż liczba osób z niepełnosprawnością wzrokową jest znaczna, społeczna i kulturalna rola audiodeskrypcji zyskuje na znaczeniu. Według WHO na świecie żyje 39 mln osób niewidomych i 246 mln osób niedowidzących. Jak podają Chmiel i Mazur, dane statystyczne dotyczące liczby osób z niepełnosprawnością wzrokową w Polsce są dość niespójne, nawet w przypadku powoływania się autorów na to samo źródło, co wynika najprawdopodobniej z przyjętej metodologii liczenia: od 4,5 tys. osób niewidomych i 60 tys. niedowidzących na podstawie danych Polskiego Związku Niewidomych po 1 mln 800 tys. osób w oparciu o dane Głównego Urzędu Statystycznego (por. Chmiel, Mazur 2014: 23-24). Niezależnie od szczegółowych danych, niepełnosprawność wzrokowa stanowi istotny problem społeczny. Dzięki audiodeskrypcji osoby z dysfunkcją wzroku mogą korzystać z wszelkich audiowizualnych dóbr kultury: mogą oglądać telewizję, chodzić do kina czy teatru, zwiedzać muzea i wystawy. Tym samym kluczową staje się dla audiodeskrypcji kwestia jej dostępności.

2. Kino jako doświadczenie zmysłowe

Kino, które znamy w dzisiejszej formie, nie jest wyłącznie efektem rozwoju fotografii, lecz ma swoje korzenie w długiej historii popularnej rozrywki: od pokazów latarni magicznych i fantasmagorii, po wielkoformatowe panoramy i optyczne zabawki. Od samego początku historii ruchomych obrazów wynalazcy, artyści, intelektualiści, naukowcy pytają o istotę kina: czy stanowi ją ruch, czy to, co go przerywa; czy jest to forma rejestrowania miejsca, czy też czasu (por. Elsaesser, Hagener 2015: 9)? W kontekście audiodeskrypcji, której celem jest umożliwienie doświadczenia kina odbiorcom niewidomym, pytanie o istotę kina nabiera szczególnego znaczenia i tym samym zapytać można za współczesnymi teoretykami filmu, Thomasem Elsaesserem i Malte Hagenerem (2015: 13), „jaki jest związek między kinem, percepcją i ludzkim ciałem?” Zagadnienie to podejmowano już we wszystkich

teoriach filmu – implicytnie czy też w sposób bezpośredni. Elsaesser i Hagener uznają przytoczone pytanie za kluczowe dla ich teorii:

Wspólnie do znaczenia, jakie ruchome obrazy i zarejestrowany dźwięk zyskały w XXI wieku, istnieje także inna możliwa konsekwencja skupienia się na ciele i zmysłach: kino zdaje się być gotowe do porzucenia dawnej funkcji „medium” (reprezentacji rzeczywistości), by ewoluować w stronę „formy życia” (i stać się tym samym rzeczywistością na równych prawach). Nasze wyjściowe założenie, by w teorii szukać odpowiedzi na pytanie, jak film i kino odnoszą się do naszych zmysłów, prowadzi być może do innego pytania (...): czy jeżeli umieścimy ciało i zmysły w centrum teorii filmu, kino nie zaoferuje nam – poza nowym sposobem poznawania świata – także nową formę „bycia w świecie”? (...) Imponuje fakt, że, jeżeli za początek teorii filmu przyjmiemy XVII-wieczne techniczne opisy ruchu obrazów, teraz kończy się ona – tymczasowo – pod postacią filozofii filmu i w tym sensie generalną teorią ruchu: ciała, afektów, umysłu i zmysłów (Elsaesser, Hagener 2015: 22-23).

Takie ujęcie kina staje się czymś więcej niż tylko estetyczną metaforą. Kino definiowane jest tutaj poprzez relację „ciała jako sensorycznej warstwy, jako perceptualnej membrany i materialno-umysłowego interfejsu” (Elsaesser, Hagener 2015: 22) do obrazu kinematograficznego. Takie ujęcie definicyjne kina implikuje zaś skupienie się na ciele, percepcji i zmysłach. Status szczególny zyskuje w tej sytuacji audiodeskryptor, który uczestniczy w procesie tworzenia wersji filmu dla widza niewidomego.

Interesujące spojrzenie na audiodeskrypcję, rozumianą jako formę przekładu audiowizualnego, i na audiodeskryptora jako tłumacza, umożliwia nurt *Translator Studies* (Chesterman 2009). Obiekt szczególnego zainteresowania *Translator Studies* stanowi tłumacz w wymiarze kulturowym, kognitywnym i socjologicznym. Ukierunkowane na perspektywę kulturową badania w nurcie *Translator Studies* stwarzają okazję do spojrzenia na audiodeskryptora i jego rolę, przyświecające mu wartości i ideologię. Wymiar kognitywny dotyczy procesów mentalnych zachodzących w akcie translacji, znaczenia czynników

emocjonalnych (sympatie tłumacza), obranych strategii tłumaczeniowych oraz norm. Socjologiczny wymiar *Translator Studies* pozwala na refleksję nad audiodeskrytorem jako indywiduum i jako członkiem grupy społecznej i zawodowej. Tak wieloaspektowo rozumiana postać tłumacza oznacza, iż owo uczestniczenie audiodeskrytora w procesie tworzenia filmu w wersji dla osób z dysfunkcją wzroku nie powinno ograniczać się do kreacji językowej i napisania manuskryptu, lecz uwzględniać aktywną współpracę audiodeskrytora ze środowiskiem filmowym – od produkcji poprzez nagranie skryptu w studio dźwiękowym po dystrybucję filmu.

3. Audiodeskrypcja a synestezja

Odnosząc się do definicji Anety Grodeckiej i Anny Podemskiej-Kałuży (2012: 182), w ujęciu której audiodeskrypcja „jest innowacyjnym narzędziem rozwijania audiowizualnych kompetencji odbiorczych: stymulując aktywny udział osób niewidzących i słabowidzących w odbiorze różnorodnych form audiowizualnych, sprzyja kształtowaniu się nowego typu wrażliwości”, dodać należy, iż rozwój owej wrażliwości na kulturę obrazu jak również rozwój kompetencji audiowizualnej następuje nie tylko u adresata tekstu, ale także u autora audiodeskrypcji, który zyskuje rolę metaodbiorcy tekstu. Światłoczuła taśma filmowa oraz kamera dają twórcom filmowym nieograniczone możliwości w kreowaniu obrazu świata. Wybór tematu i ram gatunkowych, określenie płaszczyzn konfliktu, podział na sceny i sekwencje, nadanie określonej struktury wraz z określeniem zasad kompozycyjnych, takich jak zawiązanie akcji, konfrontacja, punkty kulminacyjne, wybrzmienie, wybór i wykreowanie bohaterów, określenie modusu narracji, skonstruowanie dialogów i monologów, dobór rekwizytów, scenerii, aktorów, ukształtowanie koncepcji montażu, określenie planów filmowych, ruchów i punktów widzenia kamery, kompozycji kadru – wszystkie te fazy pracy nad obrazem pokazują złożoność filmowego kształtowania rzeczywistości. Oprócz wspomnianych właśnie kroków, przy przenoszeniu określonych idei na ekran należy również uwzględnić, iż paleta filmowych środków wyrazu nie kończy się na wymienionych

powyżej elementach. Filmowe obrazy niosą ze sobą niezwykle złożoność znaczeniowych procesów wynikającą z polifonicznej organizacji rozmaitych form ruchu. Bardzo ważną rolę w dziele filmowym odgrywa również światło. Nie służy ono jedynie oświetleniu akcji. Gra światła i cieni uczestniczy w tworzeniu znaczeń, jakie niesie ze sobą przekaz kinematograficzny. Również dźwięk – odgłosy, muzyka – jest nośnikiem znaczenia. Staje się on znakiem ekranowej czasoprzestrzeni. Z jednej strony pozwala usłyszeć wszystkie odgłosy świata – od szmerów po rozmowy –, z drugiej zaś strony współtworzy filmową dramaturgię, zyskując wymiar artystycznego środka wyrazu. Wszystkie te elementy ulegają wewnętrznej funkcjonalizacji i współuczestniczą w tworzeniu znaczenia filmowego obrazu. Tak utkana wiadomość kinematograficzna stanowi misterną sieć różnorodnych środków wyrazu, a zadanie audiodeskryptora nie ogranicza się w tak rozumianym filmie (abstrahując od sytuacji, w której brak miejsca między dialogami nie pozwala na zamieszczenie opisów) do zredagowania skondensowanego komentarza słownego z informacjami na temat miejsca i czasu akcji, postaci, zdarzeń. Świadomość złożoności filmu ze strony audiodeskryptora, jego namysł nad tekstami kultury audiowizualnej powinny przyczynić się do tworzenia tekstu, który, odnosząc się do teorii Elsaessera i Hagenera, pozwoli na umieszczenie w centrum recepcji filmu ciała i zmysłów i tym samym do kreowania kina jako „formy bycia w świecie” (2015: 23). Taka kreacja jest możliwa poprzez zdefiniowanie audiodeskrypcji jako aktu synestetycznego.

Syntestezja to pojęcie transdyscyplinarne, stosowane przez różne dziedziny nauki. Odsyła ono do całej gamy mniej lub bardziej pokrewnych zjawisk, których fundamentem jest zasada intersensualności. Jest to, w pewnym uproszczeniu, „twórczy dialog zmysłów, w obrębie którego skojarzeniu, splątaniu i obustronnej kontaminacji ulegają rozmaite kanały sensualne” (Kozłowska 2015: 110) i w takim właśnie znaczeniu pojęcie to znalazło zastosowanie w niniejszej publikacji. Uproszczenie to ma przede wszystkim na celu rozgraniczenie wspomnianej percepcji intersensorycznej od synestezji jako rzadko występującej jednostki taksonomii medycznej, która oznacza percepcyjną aberrację polegającą na anomalnej interpretacji bodźca zmysłowego i angażuje w procesie jego interpretacji także inne ośrodki zmysłowe. W kontekście

podjętego tematu warto również podkreślić znaczenie synestezji jako środka ekspresji artystycznej: jako opisu doznania zmysłowego za pomocą środków wyrazu odwołujących się do innego zmysłu. Opis ten może przybrać formę epitetu, porównania, metafory, a także animacji bądź personifikacji czy też rozbudowanych obrazów poetyckich (por. Sławiński 2008: 551). Synestezja językowa, podobnie jak metafora, polega na sprzężeniu dwóch ośrodków; jednak, jak zauważa Zuzanna Kozłowska (2015: 115), „w przypadku synestezji są to odrębne kanały sensoryczne, w metaforze zaś splątaniu ulegają dwa byty myślowe: pojęcia”. W przypadku audiodeskrypcji, której celem jest kompensacja wrażeń wzrokowych, owo sprzężenie odrębnych kanałów sensorycznych nabiera szczególnego znaczenia, pozwala bowiem na wyjście kina poza rolę medium reprezentującego rzeczywistość i wykreowanie „nowej formy bycia w świecie” (Elsaesser, Hagener 2015: 23).

4. „Sensorium kinematograficzne” a „widz niewidomy”

Jak zauważa Justyna Budzik, kino to sfera bardzo zmysłowa, wypełniona różnymi wrażeniami sensorycznymi. Dlatego badaczka wprowadza do refleksji nad odbiorem ruchomych obrazów pojęcie „sensorium kinematograficznego”:

Sensorium kinematograficzne rozumiem jako szczególną formę, którą przybiera aparat zmysłowości człowieka w sytuacji doznawania kina. W moim przekonaniu proces ten wpisuje się w paradygmat poznania zmysłowego, ponieważ implikuje pośrednictwo ciała. Kino odbierane jest poprzez doznania wzrokowe, słuchowe, dotykowe, węchowe, smakowe (Budzik 2012: 14).

Aby opisać istotę kinowej sensualności, należy przyjrzeć się różnorodnym doznaniom inicjowanym poprzez kinematograf. Punktem wyjścia może być już samo usytuowanie kina w planie urbanistycznym miasta. O charakterze seansu decyduje nie tylko wyświetlany film, lecz także przestrzeń, w którym ruchome obrazy zaistnieją. Budzik rysuje

w swych rozważaniach nad doznawaniem kina postać nowoczesnego mieszkańca miasta, który ospale przemieszcza się po ulicach i w takim stanie wchodzi do kina, gdzie spotyka innych widzów gotowych na „hipnozę seansu” (Budzik 2012: 31). Z ruchliwej ulicy, przepełnionej licznymi bodźcami, widz trafia do mrocznej, zamkniętej przestrzeni. Jak konstatuje Budzik (2012: 26), „kino jest przestrzenią naerotyzowaną, nie tylko ze względu na treści filmów, pokazujących i pozwalających patrzeć na różne obrazy, lecz także ze względu na nasyconą zmysłowością salę, gdzie w ciemnościach spotykają się różni ludzie”. Według Rolanda Barthesa szczególnym źródłem sensualności, którą emanuje kino, jest czerń seansu:

Co oznacza „czerń” kina? (...) Czerń nie jest jedynie samą substancją marzenia (...); jest ona także kolorem rozproszonego erotyzmu; przez zagęszczenie ludzi (...), przez obsunięcie położenia ciał (ilu widzów w kinie zanurza się w swym fotelu jak w łóżku, rzuciwszy płaszcze i oparłszy stopy na siedzeniu z przodu), sala kinowa (obecnego typu) jest miejscem stanu gotowości i ten właśnie stan gotowości (bardziej niż poszukiwanie przygód miłosnych) i beczynności określają najlepiej nowoczesny erotyzm (...), ten wielkomiejski (Barthes 1993: 157-158, cyt. za Budzik 2012: 32).

Oczywiście należy w tym miejscu podkreślić różnicę pomiędzy małymi kinami studyjnymi a komercyjnymi multipleksami, które nasycone są zupełnie innymi wrażeniami sensualnymi. Kina studyjne „kuszą atmosferą końca pewnej epoki” (Budzik 2012: 86), wywołują w odbiorcach uczucie nostalgii. Zupełnie inaczej doświadcza się przestrzeni kinopleksów, w której, jak puentuje Budzik (2012: 86), „po zakończonym „gastroseansie” widzowie wchodzi na powrót do sfery konsumpcji. Przestrzeni nasyconej ostrym światłem, hałasem, szybkim ruchem”.

Według antropologii kultury czy też teorii mediów jednym z najistotniejszych zmysłów uczestniczących w odbiorze miejskiej kultury staje się dotyk. Mimo oczywistych różnic pomiędzy poszczególnymi typami kin, w przypadku kina taktylność doświadczenia nabiera szczególnego znaczenia. Przestrzeń sali kinowej obfituje w bodźce dotykowe:

zapadanie się w fotelu, przyjmowanie pozycji pólężącej, świadomość bliskości innych widzów, kontakt widza z materialnością sali i ciałami innych widzów. Rozpuszczenie kształtów w mroku potęguje dodatkowo wyczulenie na dotyk (por. Budzik 2012: 56). W taktylnym modelu doznawania kina wymienia Budzik obok wyczulenia na dotyk drugi poziom dotykowej przestrzeni kina, a mianowicie relację widz-film. W nawiązaniu do badań Derricka de Kerckhove'a, z których wynika, iż wrażenia związane z recepcją filmu czy fotografii zasadzają się na cielesnej pamięci wrażeń rzeczywistych, zapisanych taktylnie w mięśniach (por. de Kerckhove 2009: 47-48), badaczka stwierdza, iż wszystkie uczucia, jakie wywołuje fikcyjna narracja, zlokalizowane są w ciele obserwatora, co podkreśla fizyczny aspekt odbioru filmu. Ciało staje się tym samym medium obrazów – filmowe obrazy każą ciału niemal dosłownie odczuwać emocje wpisane w filmową fabułę. W teorii taktylnego postrzegania obrazów kluczową rolę przyjmuje koncepcja Marshalla McLuhana (McLuhan 2004: 160), który wysnuwa refleksję, że „to wzajemna zależność między zmysłami tworzy zmysł dotyku” i każe zastanowić się nad zagadnieniem, iż „może dotyk nie oznacza kontaktu skóry z rzeczami, ale sposób, w jaki te żyją w naszym umyśle?” (McLuhan 2004: 161). Sensoryczne napięcie towarzyszące doświadczaniu kina pobudza dotyk jako zmysł decydujący o integralności świata.

II. Badanie

1. „Letni kurs audiodeskrypcji” Narodowego Instytutu Audiowizualnego a cel badania

Jak relacjonują Anna Jankowska i Agnieszka Szarkowska (2014), o „nowym początku” audiodeskrypcji w Polsce można mówić od listopada 2006 roku, kiedy to w Białymstoku odbył się kinowy pokaz wzbogacony o werbalny przekaz treści wizualnych. Określenie „nowy początek” nie jest oczywiście przypadkowe, gdyż idea udostępniania filmów osobom z dysfunkcją wzroku zaczęła kiełkować w Polsce już pod koniec lat 90. ubiegłego stulecia dzięki tzw. tyflofilmom. Niemniej

jednak punktem zwrotnym był seans filmowy w kinie „Pokój” w Białymstoku, który stał się przyczynkiem do propagowania audiodeskrypcji przez organizacje pozarządowe, m.in. Fundację Audiodeskrypcja czy Fundację Kultury bez Barier, wzbudził zainteresowanie środowisk akademickich i w dłuższej perspektywie doprowadził do wypracowania regulacji prawnych w tym zakresie (por. Jankowska/Szarkowska 2014: 9). Jedną z takich inicjatyw szkoleniowych stanowił „Letni kurs audiodeskrypcji” zrealizowany w okresie od maja do sierpnia 2015 roku przez Narodowy Instytut Audiowizualny. Kurs obejmował omówienie teoretycznych oraz praktycznych zagadnień z zakresu audiodeskrypcji filmowej i audiodeskrypcji dzieł sztuki (Izabela Künstler, Urszula Butkiewicz, Robert Więckowski), wykład z tyflopedagogiki (Małgorzata Paplińska) oraz konsultacje z odbiorcami niewidomymi (Wojciech Figiel, Robert Więckowski). Element kluczowy kursu stanowiło opracowanie przez uczestników pod kierunkiem Izabeli Künstler oraz Urszuli Butkiewicz skryptów audiodeskrypcji do filmów *Łaska* w reżyserii Elizy Subotowicz, *Siedem kobiet w różnym wieku* Krzysztofa Kieślowskiego oraz *Piesek w kratkę* w reżyserii Zofii Ołdak. Wymienione filmy w wersji z audiodeskrypcją zostały umieszczone na platformie NINATEKA Narodowego Instytutu Audiowizualnego, stanowiącej zbiór filmów dokumentalnych, fabularnych, reportaży, animacji, filmów eksperymentalnych, spektakli teatralnych i operowych, koncertów, audycji radiowych oraz relacji dokumentujących życie kulturalne i społeczne.

Celem niniejszej publikacji jest próba usystematyzowania kluczowych refleksji i problemów podjętych w trakcie prac adeptów audiodeskrypcji nad skryptem, a także opis implikacji tychże dla dydaktyki audiodeskrypcji. Podstawą analizy są propozycje opisów zapisane przez autorkę niniejszej publikacji w trakcie pracy grupowej nad skryptem do filmu krótkometrażowego *Łaska* w reżyserii Elizy Subotowicz, prowadzonej w ramach wspomnianego kursu (oznaczone jako wersja pierwotna) skonfrontowane z wersją ostateczną, która wzbogaciła zasoby Narodowego Instytutu Audiowizualnego. Warto nadmienić, iż wśród uczestników kursu byli m.in. tłumacze filmowi, adepci scenariopisarstwa, naukowcy, filolodzy, nauczyciele, producenci filmowi, muzealnicy, redaktorzy i kulturoznawcy, co umożliwiło wie-

lowymiarowe spojrzenie na sztukę audiodeskrypcji i istotne refleksje dydaktyczne z nią związane, które według autorki niniejszego artykułu powinny znaleźć przełożenie na program nauczania realizowany w ramach nauczania audiodeskrypcji oraz rozwój stosownych kompetencji u adeptów tejże sztuki przekładu.

Jak wspomniano, element kluczowy „Letniego kursu audiodeskrypcji” zorganizowanego przez Narodowy Instytut Audiowizualny stanowiło opracowanie skryptów do trzech produkcji filmowych. Jedną z nich był film *Łaska*¹ zrealizowany przez Studio Munka w ramach programu *30 minut*. Premiera *Łaski* miała miejsce w 2012 roku na Festiwalu w Gdyni. Od tego czasu film wyświetlany był na kilkunastu międzynarodowych festiwalach w Europie, Stanach Zjednoczonych i Australii i został wybrany najlepszym filmem krótkometrażowym Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Durbanie w 2013 roku².

Łaska to historia około 30-letniej kobiety, która ze swoją dziewięcioletnią córką przyjeżdża do małego miasteczka, by tam po latach spotkać się z Tomaszem – księdzem w miejscowej parafii i podjąć próbę realizacji swojego planu: pozostawienia córki pod jego opieką i wyjazdu za granicę, by zarobić trochę pieniędzy i zacząć wszystko od nowa. Na początku niejednoznaczna jest relacja łącząca tych dwoje, w punkcie zwrotnym akcji widz dowiaduje się, iż są rodzeństwem. Pełna niewy-

¹ Reżyseria: Eliza Subotowicz; Scenariusz: Eliza Subotowicz; Zdjęcia: Monika Lenczewska; Montaż: Agnieszka Glińska P.S.M.; Dźwięk: Paulina Bocheńska; Scenografia: Magdalena Hubka; Kostiumy: Agnieszka Sobiecka; Charakteryzacja: Anna Czyżykiewicz; Producent wykonawczy: Magdalena Banasik, Tomasz Morawski; Kierownik produkcji: Tomasz Morawski; Obsada: Maria Czykwin, Łukasz Simlat, Emilia Mikołajczyk, Maria Mamona, Sławomir Gwizdak, Produkcja: Studio Munka – Stowarzyszenie Filmowców Polskich; Koprodukcja: TVP; Koprodukcja i produkcja wykonawcza: TOFI Productions; Współfinansowanie: Polski Instytut Sztuki Filmowej. Film dostępny na DVD „Polskie Debiuty 2012”, w wersji z audiodeskrypcją na stronie Ninateki: <http://ninateka.pl/film/laska-eliza-subotowicz> [dostęp 28.06.2019]. Audiodeskrypcja: Zuzanna Ciesielska, Beata Kalinowska, Małgorzata Korycińska-Wegner, Maciej Kurzyk, Aleksandra Sadokierska, Weronika Słodkowska, Elżbieta Sokołowska, pod opieką Izabeli Künstler i Urszuli Butkiewicz, na zamówienie Narodowego Instytutu Audiowizualnego.

² Informacje przytoczone za Narodowym Instytutem Audiowizualnym: <http://ninateka.pl/film/laska-eliza-subotowicz> [dostęp 28.06.2019].

powiedzianych napięć rozmowa szybko przeradza się w ostrą wymianę wzajemnych oskarżeń, otwierając stare rany i ujawniając przy okazji strzępki faktów z przeszłości oraz plany i marzenia bohaterów. Fabuła *Łaski* daleka jest od utartych schematów i stanowi historię zbudowaną na niuansach w sferze fabuły i emocji postaci.

2. Audiodeskrypcja jako praktyka społeczna

W ramach kursu wiele uwagi poświęcono dostępności audiodeskrypcji w Polsce. Mimo dynamicznego rozwoju począwszy od roku 2006, zakres udogodnień dla osób z dysfunkcją wzroku pozostawia nadal wiele do życzenia, szczególnie jeśli wziąć pod uwagę możliwość odbioru filmu w kinie. Jednym z nielicznych przykładów produkcji filmowej, w której audiodeskrypcja od początku była częścią projektu, stanowi film *Imagine* w reżyserii Andrzeja Jakimowskiego. Jest to rozwiązanie bardzo pożądane, ponieważ koszty udostępnienia filmu dla osób niewidomych są uwzględniane w budżecie filmu. Szacuje się, że koszt stworzenia audiodeskrypcji na etapie produkcji filmu to około pięć tysięcy złotych. Kwota ta obejmuje przygotowanie skryptu, nagranie lektora, zsynchronizowanie audiodeskrypcji ze ścieżką filmu oraz nagranie na odpowiedni nośnik. Nietrudno się domyślić, iż kwota ta stanowi niewielki procent budżetu produkcji filmu. Poza tym dołączenie audiodeskrypcji do pierwszej kopii nowo powstałego filmu jest łatwiejsze i tańsze niż robienie tego później (por. Zawisliński 2013). Według oceny Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej możliwości, jakie dają instytucje państwowe na rzecz wspierania kultury audiowizualnej w Polsce, wykorzystywane są w niewielkim stopniu, tymczasem PISF od kilku lat apeluje do środowiska filmowego, producentów, dystrybutorów, a także organizacji społecznych, aby składali wnioski wspierające inicjatywy zmierzające do ułatwienia dostępu dla osób niewidomych i niedosłyszących, w tym audiodeskrypcji (por. Zaborski 2016). Odbiorcami tego apelu powinni stać się również audiodeskrypcjonerzy, którzy nie mają wprawdzie bezpośredniego wpływu na planowanie produkcji filmu, niemniej jednak, poprzez aktywność w różnych fundacjach wspierających rozwój audiodeskrypcji w Polsce czy też

poprzez zakładanie związków zrzeszających środowisko zawodowe audiodeskryptorów, mogą przyczynić się do uwrażliwienia na społeczną i kulturową rolę audiodeskrypcji.

Mimo coraz większego katalogu filmów w wersji z audiodeskrypcją na DVD, oferta seansów kinowych dla osób niewidomych jest znikoma. To ograniczenie nie pozwala na korzystanie przez osoby z dysfunkcją wzroku z audiowizualnych dóbr kultury w takim zakresie, jak czynią to osoby widzące. Ponadto, jak wynika z rozważań poczynionych w poprzednich podrozdziałach niniejszego artykułu, brak udogodnień pozwalających na wyjście do kina oznacza pozbawienie osób niewidomych i niedowidzących przyjęcia przez ich aparat zmysłowości formy, która uaktywnia się w sytuacji doznawania kina, a więc sensorium kinematograficznego w rozumieniu Budzik. Owo doznawanie kina rozpoczyna się już na etapie przejścia z przepełnionej licznymi bodźcami przestrzeni miejskiej, z gwarnych ulic lub hałaśliwego otoczenia centrum handlowego do wyciszonej, zamkniętej przestrzeni kinowej. Zapadanie się w fotelu, przyjmowanie pozycji półleżącej, kontakt z materialnością sali i bliskość ciał innych widzów potęguje doznania taktylne, które wprowadzają widza w stan gotowości, gotowości na wejście w relację odbiorca – film i uaktywnienie wrażeń zapisanych taktylnie w mięśniach. Głównym narzędziem audiodeskryptora w uaktywnianiu cielesnej pamięci wrażeń widzów oraz w dążeniu do kontaminacji rozmaitych kanałów sensualnych jest słowo.

3. Tworzenie skryptu synestetycznego

Pierwszym etapem pracy audiodeskryptora nad manuskrypcem powinno być poddanie dzieła filmowego wnikliwej analizie. Od tłumacza ruchomych obrazów jako metaodbiorcy oczekuje się podejścia do filmu jako tekstu, które dalece wykracza poza spontaniczną i nacechowaną subiektywnie interpretację, a przekłada się na wnikliwą refleksję, pozwalającą na zweryfikowanie i zobiektywizowanie owej interpretacji. Szczególnie kształtuje się tutaj rola teorii. Konstruowanie znaczenia w obrazie filmowym za pomocą języka filmu podlega pewnym skonwencjonalizowanym, jak również przekraczającym granice konwencji

regułom, bez których znajomości odkrywanie owego znaczenia pozostaje niepełne. Wiedza z zakresu języka filmu pozwala na ukazanie w analizie filmowych obrazów niewidocznych dotąd struktur. Nie oznacza to oczywiście stosowania w opisach audiodeskrypcji terminologii filmoznawczej. Tworzenie opisów warstwy wizualnej dzieł filmowych opiera się w głównej mierze na nieustannym wybieraniu elementów filmowej czasoprzestrzeni, które uwzględnione zostają w opisie, oraz – o czym mowa poniżej – na odczytaniu i interpretacji znaków języka filmowego i ich przekładzie na język werbalny. Nie sposób bowiem, mając do dyspozycji wyłącznie luki między dialogami, opisać wszystkiego. Oprócz odczytania wiadomości kinematograficznej, wyboru informacji uwzględnionych w opisie, niezbędny jest także dobór trafnych, precyzyjnych sformułowań, które oddają znaczenie filmowych obrazów i wpisują się w strukturę filmu.

Ponadto niezwykle istotne jest uwzględnienie w pracy audiodeskryptora wielowymiarowego charakteru dzieła filmowego. Filmu nie można bowiem postrzegać tylko i wyłącznie w kategoriach właściwych sztuce. Film to również technika, skomplikowany instrument, który kształtuje sposób kreowania przedstawionej w nim rzeczywistości. Myśląc o twórczości filmowej, nie można również zapomnieć o świecie, którego jest ona częścią, a mianowicie przemysł filmowy, co implikuje spojrzenie na film jako produkt (por. Galman 1977).

Przytoczone fragmenty z manuskryptu audiodeskrypcji do filmu *Łaska* uwiadamiają kilka problemów, z którymi przychodzi zmagać się adeptom audiodeskrypcji i których rozstrzygnięcie wydaje się być decydujące w ukierunkowaniu myślenia o roli audiodeskryptora i zasadach tej formy przekładu.

3.1. Rola muzyki, odgłosów i dźwięku

Wersja pierwotna	Wersja ostateczna
00:20 Napisy: Stowarzyszenie Filmowców Polskich, Telewizja Polska S.A., TOFI Productions przedstawiają film współfinansowany przez Polski Instytut Sztuki Filmowej pod tytułem <i>Łaska</i> .	00:18 (zanim widać, spokojnie) Pojawia się obraz filmowy. ^ Dzień. Przez otwarte okno jadącego pociągu wygląda kilkuletnia dziewczynka. Wyciąga rękę na zewnątrz. Pęd powietrza rozwiewa jej włosy. ^ Napisy na tle obrazu: Stowarzyszenie Filmowców Polskich, Telewizja Polska S.A., TOFI Productions przedstawiają film współfinansowany przez Polski Instytut Sztuki Filmowej pod tytułem <i>Łaska</i> .
00:40 Sieć torów kolejowych skapana w delikatnych promieniach słońca. W otwartym oknie pociągu dłoń dziewczynki. Wiatr rozwiewa włosy jej oraz kobiecie stojącej tuż obok.	00:45 Korytarz pociągu. Przy oknie stoi kilkuletnia dziewczynka. Obok niej ciemnowłosa kobieta około trzydziestki. Obie patrzą przez okno.^ (00:54) Pociąg sunie przez zielone pola. Przejeżdża przez przejazd kolejowy. Na wąskiej szosie tylko jeden samochód – czeka przed szlabanem. ^ (01:02) Ciemnowłosa kobieta stoi sama przy oknie na korytarzu pociągu. Zaciąga się papierosem. (dmuch, skrzyp)

Rozpoczęcie audiodeskrypcji w osiemnastej sekundzie filmu pozwala na odsłonięcie odgłosu jadącego pociągu. W konstrukcji opisu zastosowano również zabieg polegający na przedstawieniu wszystkich napisów pojawiających się na tle obrazu jednym ciągiem – nie zaś, jak

to ma miejsce w samym filmie, stopniowo. Przyjęta formuła pozwala odbiorcy niewidomemu na wsłuchanie się w łagodne dźwięki Sonaty A-Dur Domenico Scarlattiego w wykonaniu pianisty Lecha Furdyny, stanowiące tło pierwszych kadrów Łaski. Jak wynika z przytoczonej teorii Budzik opartej na rozważaniach Kerckhove'a i McLuhana, wszystkie uczucia, jakie wywołuje fikcyjna narracja, zlokalizowane są w ciele obserwatora. Ciało staje się tym samym medium obrazów. Warto mieć na uwadze, iż w przypadku audiodeskrypcji wszelkie odgłosy i dźwięki nabierają szczególnego znaczenia, gdyż stają się one nie tylko dodatkowym źródłem informacji, lecz rozbudzają „twórczy dialog zmysłów” (Kozłowska 2015: 110) odbiorcy. Poprzez zaangażowanie zmysłu słuchu widza niewidomego, rozumiane jako ukierunkowanie jego uwagi na konkretne odgłosy i dźwięki, audiodeskryptor tworzy tekst synestetyczny, wprawiając widza w stan gotowości przeżywania tego, co niesie ze sobą światłoczuła taśma filmowa. W wyniku umieszczenia ciała i zmysłów w centrum recepcji filmu, ruchome obrazy przestają być tym samym reprezentacją rzeczywistości i stają się „nową formą „bycia w świecie”” (Elsaesser, Hagener 2015: 22-23).

Z punktu widzenia nauczania audiodeskrypcji jako aktu synestetycznego niezwykle ważne jest uwrażliwianie adeptów tejże formy przekładu na rolę muzyki, dźwięków i odgłosów w filmie, podkreślanie nie tylko ich informacyjnego znaczenia, lecz również ich funkcji w budowaniu intersensualnego charakteru audiodeskrypcji.

Jak wspomniano powyżej, audiodeskryptor powinien mieć świadomość wielowymiarowego charakteru dzieła filmowego, co oznacza postrzeganie filmu nie tylko w kategoriach właściwych sztuce, lecz również w kategoriach skomplikowanego technicznego instrumentu oraz produktu. W przypadku audiodeskrypcji techniczny wymiar dzieła filmowego uwidacznia się przede wszystkim w ostatnim etapie pracy nad wersją filmu dla odbiorców niewidomych i niedowidzących, a mianowicie w nagraniu tekstu audiodeskrypcji. Audiodeskryptor powinien dążyć do zadbania o dobrą jakość nagrania i odczytania manuskryptu. Rolę kluczową pełni tutaj wybór profesjonalnego lektora, mającego prawidłową dykcję, stosującego właściwą intonację i logiczne akcentowanie. Niezwykle istotne jest również, by głos lektora i sposób czytania nie przykuwały uwagi np. nadmierną modulacją (por. Żórawska, Więc-

kowski, Künstler, Butkiewicz 2012: 6). Odczytanie tekstu spełniające wymienione kryteria pozwoli odbiorcy na zanurzenie się w filmową rzeczywistość i uaktywnienie percepcji intersensualnej.

3.2. Myślenie kadrem a myślenie obrazem

Jedną z podstawowych decyzji, którą należy podjąć przy kreowaniu opisu, jest określenie jednostki dla tego opisu konstytutywnej, a zatem odpowiedź na pytanie: co tak naprawdę widać, co składa się na filmową opowieść? Pojedyncze kadry czy ciągi ruchomych obrazów? Odpowiedź na to pytanie nie jest tak oczywista, jak mogłoby się w pierwszej chwili wydawać, i wymaga autorefleksji ze strony audiodeskryptora jako metaodbiorcy filmu. Sposób zdefiniowania przez niego języka filmu, jego estetyki wpływa bowiem na przyjętą w opisywaniu filmu strategię i ostatecznie na recepcję dzieła filmowego przez jego odbiorców. Dylemat ten utrwalony został w powyższych wersjach w opisach „W otwartym oknie pociągu dłoń dziewczynki” (wersja pierwotna) oraz „Przez otwarte okno jadącego pociągu wygląda kilkuletnia dziewczynka. Wyciąga rękę na zewnątrz. Pęd powietrza rozwiewa jej włosy” (wersja ostateczna). Jego rozstrzygnięcie zaś sprowadza się do decyzji audiodeskryptora, według jakich standardów czy też wytycznych tworzy swój opis treści wizualnych. Opis pierwszy ilustruje myślenie pojedynczymi kadrami, które odbiorca powinien połączyć w ciąg obrazów. Opis drugi natomiast dokonuje owego połączenia. Jak wspomniano, skrypt napisany w ramach „Letniego kursu audiodeskrypcji” powstał pod merytoryczną opieką Izabeli Künstler i Urszuli Butkiewicz, współauterek opracowania „Audiodeskrypcja – zasady tworzenia” (2012), który tak definiuje rolę audiodeskrypcji:

Dla pełnego przekazania treści filmu i intencji jego twórców sam opis tego, co widać na ekranie, jest zwykle niewystarczający. Ważna jest znajomość języka filmu, stanowiącego o kolejności kadrów i sposobie ich łączenia. Audiodeskryptor odczytuje ten język i jego znaki, zaś ich sens zapisuje w tekście audiodeskrypcji (Żórawska, Więckowski, Künstler, Butkiewicz 2012: 8). Można

zaryzykować stwierdzenie, iż przyjęcie przez audiodeskryptora strategii, w której nie opisuje on pojedynczych kadrów, lecz odczytuje wspomniany język filmu i jego znaki, by zapisać je w tekście audiodeskrypcji, wspiera recepcję filmu oraz pozwala na wyjście poza intelektualny wysiłek łączenia kadrów, wyciągania wniosków i umożliwia przyjęcie przez aparat zmysłowy odbiorcy formy sensorium kinematograficznego w rozumieniu Budzik i zanurzenie się w innej rzeczywistości. W kontekście synestetycznej roli audiodeskrypcji warto w konfrontacji obu wersji audiodeskrypcji zwrócić uwagę na przyjętą perspektywę opisu. W wersji pierwotnej odbiorca obserwuje pędzący pociąg z zewnątrz: „Sieć torów kolejowych skąpana w delikatnych promieniach słońca. W otwartym oknie pociągu dłoń dziewczynki” (00:40). W wersji ostatecznej odbiorca poniekąd uczestniczy w akcji, jego przeżycia ulegają intensyfikacji – jedzie wspomnianym pociągiem i mija opisane widoki: „Korytarz pociągu. Przy oknie stoi kilkuletnia dziewczynka. Obok niej ciemnowłosa kobieta około trzydziestki. Obie patrzą przez okno. Pociąg sunie przez zielone pola. Przejeżdża przez przejazd kolejowy. Na wąskiej szosie tylko jeden samochód – czeka przed szlabanem” (00:45).

Warto nadmienić, iż prowadzące warsztaty czuły wobec początkujących audiodeskryptorów powinność objaśnienia im, iż jest to jedna z możliwych perspektyw, a nie jedyna słuszna perspektywa opisu filmowych obrazów, powołując się na odmienne założenia zapisane w standardach stworzonych przez Barbarę Szymańską oraz Tomasza Strzymińskiego „Audiodeskrypcja. Obraz słowem malowany. Standardy tworzenia audiodeskrypcji do produkcji audiowizualnych” (2010):

Audiodeskrypcja to technika wspomagająca. Oznacza to, iż wspomaga, a nie zastępuje zdolności obserwacji osób niewidomych. Audiodeskryptor nie opowiada historii, lecz opisuje tworzące ją sceny, nie przedstawia własnych wniosków, ani motywów opisywanych postaci (Szymańska, Strzymiński 2010: 13).

Oczywiście nie ulega wątpliwości, iż w wersji ostatecznej skryptu do *Łaski* dokonano pewnej manipulacji. W momencie, w którym lektor

odczytuje słowa, iż „Przez otwarte okno jadącego pociągu wygląda kilkuletnia dziewczynka. Wyciąga rękę na zewnątrz. Pęd powietrza rozwiewa jej włosy” (00:18), nie jesteśmy jeszcze w stanie określić, czyją dłoń widać na ekranie. Oczom widza ukazuje się jedynie dłoń wyciągnięta przez otwarte okno pociągu oraz rozwiewane przez wiatr włosy. Wychodząc z założenia, iż w tym przypadku ujawnienie informacji, że to kilkuletnia dziewczynka wyciąga rękę za zewnątrz, w żaden sposób nie zaburza filmowej dramaturgii, dokonano pewnego uproszczenia, by nie pozostawiać odbiorcy niewidomego z niepotrzebnymi domysłami. Niemniej jednak przyznać należy, że wśród opracowujących skrypt pojawiały się w kontekście omawianego fragmentu głosy zdradzające pewien niedosyt dotyczący języka filmu, szczególnie ze strony przedstawicieli grup zawodowych, którym bliskie jest spojrzenie na film przede wszystkim w jego estetycznym wymiarze – ze strony scenarzystów i kulturoznawców oraz filologów, którzy poddają film jako tekst precyzyjnej i wnikliwej analizie, rozpatrując znaczenie poszczególnych elementów w szerokim kontekście przesłania filmu jako całości. Nie ulega wątpliwości fakt, iż reżyser nie bez powodu zdecydował się na zarejestrowanie okiem kamery na początku tej filmowej historii kilku detali: ręki, pędu powietrza, wiatru igrającego z włosami, stąd dokonana manipulacja upraszcza wyraz artystyczny opisywanego obrazu filmowego. Wspomnianego niedosytu, który pojawił się u części uczestników szkolenia, dotyczącego uchwycenia pojedynczych kadrów („W otwartym oknie pociągu dłoń dziewczynki”) zamiast ich interpretacji w szerszym kontekście („Przez otwarte okno jadącego pociągu wygląda kilkuletnia dziewczynka. Wyciąga rękę na zewnątrz”), doświadczają również sami odbiorcy audiodeskrypcji, czego wyrazem są choćby przywołane powyżej standardy Barbary Szymańskiej i Tomasza Strzyńskiego, powstałe podobnie jak *Zasady* Żórawskiej, Künstler, Butkiewicz i Więckowskiego jako efekt konsultacji z osobami niewidomymi. Oba opracowania można zatem potraktować jako wyraz różnorodnych oczekiwań odbiorców audiodeskrypcji. Nie można jednak zapomnieć, iż, jak konstatuje Krajowa Rada Radiofonii i Telewizji (2015: 2), „audycja audiowizualna może zawierać tylko jedną wersję audiodeskrypcji. Musi to więc być wersja użyteczna dla jak największej liczby odbiorców. (...) Zadaniem audiodeskrytora

jest zatem dążenie do kompromisu między zróżnicowanymi, często wykluczającymi się oczekiwaniami i potrzebami odbiorców”. Idealem byłaby sytuacja, w której do danej produkcji filmowej powstają różne wersje audiodeskrypcji, uwzględniające różne oczekiwania odbiorców. Jednak zarówno w przypadku produkcji mediów publicznych, jak i w jeszcze większym stopniu produkcji komercyjnych względy pragmatyczne – presja czasu, kosztów i dostępu do jak najszerszego grona publiczności – odgrywają często wiodącą rolę.

3.3. Postaci

Konstytutywne dla filmowej dramaturgii znaczenie pełnią obok struktury postaci. Jak konstatuje Karpiński (2004: 170), „nie ma scenariusza filmu fabularnego bez bohatera, nie ma filmu bez pełnokrwistych, wyrazistych, dających się zapamiętać postaci. (...) Nie da się pokazać w filmie konfliktu abstrakcyjnych idei (...), jeśli nie są one upostaciowione”. Postacie te jednak nie mogą być tylko i wyłącznie spersonifikowanym wyrazem idei czy też konfliktów, muszą być pełnowymiarowymi ludźmi, obdarzonymi wyrazistym psychologicznym profilem. Wyrazistość postaci podyktowana grą niuansów staje się jeszcze bardziej zauważalna w przypadku filmu krótkometrażowego.

Jak wspomniano, główna bohaterka przyjeżdża do miasteczka, by poprosić Księdza o pomoc: chce zostawić pod jego opieką swoją córkę, by wyjechać za granicę. Obie ubrane są elegancko: Kobieta ma na sobie granatową sukienkę i beżowy trencz, Emilka ubrana jest w błękitną sukienkę i granatowy żakiet. Kobiecie zależy na grzecznym wizerunku córki, który nie do końca zgodny jest z charakterem dziewczynki:

Wersja pierwotna	Wersja ostateczna
02:49 Kobieta całuje Emilkę w czoło. Jedną ręką trzyma Emilkę, w drugiej torbę podróżną. Wchodzą do kościoła. Trwa msza. Zajmują miejsca.	03:57 Kobieta przypatruje się księdzu. – Spowiadam się Bogu Wszechmogącemu i wam, bracia i siostry,
04:00 Kobieta i Emilka siedzą w ławce w niemal pustym już kościele.	0404 (zagadać, przyciszyć wypowiedź wiernych – żwawo) Na Emilkę zerka rówieśnica. Emilka posyła jej zadziorne spojrzenie. Moja wina, moja wina, moja bardzo wielka wina. Przeto błagam najświętszą Marię, zawsze dziewicę, wszystkich aniołów i świętych...

W wersji pierwotnej zabrakło opisu tej niewerbalnej sytuacji, która rozegrała się między Emilką a jej rówieśnicą, przez co charakter Emilki nie zostałby w pełni odzwierciedlony. Rolą audiodeskryptora jest dostrzeżenie znaczenia tego epizodu w kontekście fabuły filmu i portretu psychologicznego postaci oraz dobór właściwych słów. Tak skonstruowany opis pozwala na odwołanie się do emocji odbiorcy, na jego emocjonalne zaangażowanie i tym samym uaktywnienie zapisanych w jego ciele przeżyć, co z kolei przekłada się na kontaminację wrażeń zmysłowych.

3.4. Język opisu

Dyskurs naukowy wokół audiodeskrypcji wiele uwagi poświęca lingwistyce obrazu i językowemu kreowaniu obrazów mentalnych (por. Fix 2011). I tak wchodzący w relację pomiędzy obrazem a tekstem audiodeskryptor porusza się między „ekspresyjnością” (Fix 2011: 312)

a „surowością” (Fix 2011: 312) języka. Jeśli przyjąć za Elsaesserem i Hagenerem, iż współczesne kino to nie tylko medium reprezentujące rzeczywistość, ale forma życia, nowa forma rzeczywistości angażująca zmysły odbiorców, to w dążeniu do audiodeskrypcji jako tekstu synestetycznego, kompensującego wrażenia wzrokowe, audiodeskryptor winien poszukiwać słów plastycznych, obrazowych.

Wersja pierwotna	Wersja ostateczna
02:52 Kobieta nerwowo podnosi Emilkę, poprawia jej sukienkę, zapina marynarkę. - A kto jest najpiękniejszą dziewczynką na świecie?	02:52 Emilka naburmuszona. Kobieta otrzepuje ją. ^ <u>Zagłada jej w twarz.</u> - A kto jest najpiękniejszą dziewczynką na świecie?
04:00 Kobieta i Emilka siedzą w ławce w niemal pustym już kościele.	04:04 (zagadać, przyciszyć wypowiedź wiernych – żwawo) Na Emilkę <u>zerka rówieśnica. Emilka posyła jej zadziorne spojrzenie.</u>
05:04 Do gabinetu wchodzi Maria. Kobieta nieśmiało uśmiecha się. Gospodyni odkłada dokumenty. Ignoruje Kobietę. Wychodzi.	05:04 Do gabinetu wchodzi Maria (odgłos drzwi; 05:07) – blondynka około sześćdziesiątki. Surowa mina, włosy ciasno spięte w koczek, szary strój. ^ <u>Kobieta spogląda na nią. Maria omija ją wzrokiem.</u>
09:17 Łazienka. Kobieta zapiera poplamioną koszulę. Zamyślona patrzy w lustro.	09:17 W łazience. Kobieta zapiera koszulę.^ <u>Podnosi wzrok na swoje odbicie w lustrze.</u>

Poprzez zmysł słuchu docierają do odbiorcy niewidomego słowa plastyczne, sugestywne, które potęgują jego wrażenia, każąc ciału niemal odczuwać emocje wpisane w filmową fikcję i uruchamiając percepcję taktylną w rozumieniu de Kerckhove'a. Również w przytoczonym powyżej opisie pierwszych ujęć filmu *Łaska* widoczna jest plastyczność językowa opisu. Opis ten nie oddaje oczywiście wszystkich elementów widocznych za oknem, ale wykazuje cechy synestetyczności językowej rozumianej jako sprzężenie odrębnych kanałów sensorycznych. Dynamika opisu: „pociąg sunie przez zielone pola” skontrastowana jest ze spokojem mijanego przez pociąg krajobrazu: „na wąskiej szosie tylko jeden samochód”. Z dydaktycznego punktu widzenia warto również podkreślić uwidoczniony w zestawieniu opisów początku filmu kontrast w budowie zdań: Audiodeskrypcję należy zapisywać w maksymalnie prosty sposób. Twórcy polskich standardów audiodeskrypcji kierują do adeptów tejże formy przekładu następujące zalecenie: „Nie staraj się przenieść całego obrazu w jednym zdaniu. Postaraj się raczej niczym rzeźbiarz, który każdym kolejnym ruchem dłuta wydobywa kształt, ukazywać elementy obrazu każdym kolejnym słowem, każdym kolejnym zdaniem” (Szymańska, Strzymiński 2010: 31).

Zalecenie to uwarunkowane jest zarówno częstą w audiodeskrypcji filmowej potrzebą zwięzłości, jak i dążeniem do dynamizmu opisu, dającego odbiorcy poczucie relacji bezpośredniej, co w kontekście audiodeskrypcji jako aktu synestetycznego pozwalającego na taktylne postrzeganie obrazów ma zasadnicze znaczenie. Budowanie opisu przy pomocy prostych zdań pozwala także na łatwiejszą rekonstrukcję umysłową opisywanego obrazu, co stwarza możliwość wyjścia poza odtwarzanie obrazów i pozwala na zanurzenie się w przestrzeni projekcyjnej i filmowym świecie.

Podsumowanie

Przedstawiony artykuł proponuje spojrzenie na audiodeskrypcję jako na akt synestetyczny. Oznacza to przededefiniowanie roli audiodeskrypcji, która wykracza poza kompensację wrażeń wzrokowych, oraz stworzenie takiego opisu, który wychodzi poza problem obrazów i widzenia. Spełnienie wymienionych kryteriów możliwe jest poprzez

potraktowanie seansu filmowego jako doświadczenia zmysłowego, które bazuje na przeróżnych wrażeniach doznawanych przez ciało. Doświadczenie to ma swój początek już w samym wyjściu do kina, co oczywiście podkreśla rolę dostępności audiodeskrypcji jako praktyki społecznej. Z ruchliwej ulicy czy nasyconego hałasem centrum handlowego trafia odbiorca do intymnej przestrzeni sali kinowej, zapada się w fotelu i uczestniczy w wydarzeniu, które ma charakter z jednej strony kolektywny (bliskość innych widzów), z drugiej zaś – bardzo osobisty. Zanurzając się w przestrzeni projekcyjnej, odbiorca zanurza się jednocześnie w filmowym świecie. Filmowe obrazy i emocjonalne zaangażowanie widza uruchamiają wzajemną zależność i splątanie zmysłów: słyszenie ciszy sali kinowej skonstrastowanej z gwarem miejskiej przestrzeni, dotyk materialności sali kinowej i fizyczna bliskość innych widzów, słuchanie dźwięków, szmerów i muzyki filmowej czasoprzestrzeni, doświadczenia poprzez zmysł słuchu plastycznych, sugestywnych opisów ruchomych obrazów. Sensoryczne napięcie towarzyszące doświadczeniu kina czyni audiodeskrypcję czymś więcej aniżeli opisem umożliwiającym intelektualną rekonstrukcję filmowego świata i pozwala na przeżycie „nowej formy bycia w świecie”.

Bibliografia:

- Barthes, Roland, *Wychodząc z kina*, przekł. Łucja Demby, w: *Interpretacja dzieła filmowego. Antologia przekładów*, red. Wiesław Godzic, Kraków 1993.
- Budzik, Joanna, *Dotyk światła. O zmysłowym doznawaniu kina*, Katowice 2012.
- Chesterman, Andrew, *The Name and Nature of Translator Studies*, in: *Hermes – Journal of Language and Communication Studies* 42/2009, s. 13-22.
- Chmiel, Agnieszka, Mazur, Iwona, *Audiodeskrypcja*, Poznań 2014.
- Díaz Cintas, Jorge, Orero, Pilar, Remael, Aline, *Media for all: A global challenge*, w: *Media for all : subtitling for the deaf, audio description, and sign language*, red. Jorge Díaz Cintas, Pilar Orero, Aline Remael, Amsterdam, New York 2007, s. 11-20.
- Dosch, Elmar, Benecke, Bernd, *Wenn aus Bildern Worte werden. Durch Audio-Description zum Hörfilm*. München 2004.
- Elsaesser, Thomas, Hagener, Malte, *Teoria filmu: wprowadzenie przez zmysły*, przekł. Konrad Wojnowski, Kraków 2015.

- Fix, Ulla, *Bild wahrnehmen, ohne zu sehen? Bildlichkeit in der Audiodeskription von Hörfilmen*, w: *Bildlinguistik: Theorien-Methoden-Fallbeispiele*, red. Hajo Diekmannshenke, Michael Klemm, Berlin 2011, s. 305-329.
- Galman, Richard, *American Film 09/1977*, przyt. za James Monaco *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films*, przekł. Hans-Michael Bock, Brigitte Westermeier. Reinbek bei Hamburg 1980.
- Głowiński, Michał, Kostkiewiczowa, Teresa, Okopień-Sławińska, Aleksandra, Sławiński, Janusz (red.), *Słownik terminów literackich*. Wrocław 2008.
- Grodecka, Aneta, Podemska-Kałuża, Anna, *Wielozmysłowość. Filozofia i dydaktyka*. Poznań 2012.
- Jankowska, Anna, Szarkowska, Agnieszka, *Wstęp*, w: *Przekładaniec* 28/2014, s. 9-10.
- Karpiński, Maciej, *Scenariusz: niedoskonałe odbicie filmu*, Kraków 2004.
- de Kerckhove, Derrick, *Umysł dotyku, Obraz, ciało, taktylność, fotografia*, przeł. Anna Maj, w: *Kody McLuhana. Topografia nowych mediów*, red. Anna Maj, Michał Derda-Nowakowski, Katowice 2009, s. 45-51.
- Kozłowska, Zuzanna, *Syntezja*, w: *Forum Poetyki* lato 2015, s. 110-119.
- Krajowa Rada Radiofonii i Telewizji 2015. Stanowisko Krajowej Rady Radiofonii i Telewizji z dnia 7 lipca 2015 roku w sprawie sposobu realizacji i jakości audiodeskrypcji w utworach audiowizualnych, http://www.krrit.gov.pl/Data/Files/_public/Portals/0/konsultacje/2015/audiodeskrypcja/stanowisko_audiodeskrypcja-f.pdf [dostęp 28.06.2019].
- McLuhan, Marshall, *Zrozumieć media. Przedłużenie człowieka*, przeł. Natalia Szczucka, Warszawa 2004.
- Szymańska, Barbara, Strzymiński, Tomasz, *Audiodeskrypcja. Obraz słowem malowany. Standardy tworzenia audiodeskrypcji do produkcji audiowizualnych*, Białystok 2010, http://avt.ils.uw.edu.pl/files/2010/12/AD-_standardy_tworzenia.pdf [dostęp 12.11.2020].
- Ustawa z 25 marca 2011 roku o zmianie ustawy o radiofonii i telewizji oraz niektórych innych ustaw, Dz.U. 2011, nr 85, poz. 459.
- Zaborski, Artur, *Audiodeskrypcja w Polsce: Oglądając filmy uchem*, w: *Magazyn filmowy* 2/2016, https://www.sfp.org.pl/baza_wiedzy-299,24823,2,1,Audiodeskrypcja-w-Polsce.html [dostęp 12.11.2020].
- Zawiśliński, Marcin, „Imagine”, „Popieluszko” i czarna dziura, <https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,49,14437,2,1,Imagine-Popieluszko-i-czarna-dziura.html> [dostęp 19.11.2019].
- Żórawska, Anna, Więckowski, Robert, Künstler, Izabela, Butkiewicz, Urszula, *Audiodeskrypcja – zasady tworzenia*, dokument opracowany przez Fundację Kultury bez Barrier, Warszawa 2012, <http://dzieciom.pl/wp-content/uploads/2012/09/Audiodeskrypcja-zasady-tworzenia.pdf> [dostęp 12.11.2020].

Social dimensions of performance on the basis of audio description of works of fine art

Audio description as a service for the benefit of blind people consists of an audial description of visual content of a film or a painting. It represents an intersemiotical variety of audiovisual translation, but is still underrepresented in research literature and cultural institutions. Lately, however, there has been a trend among German museums aimed at enabling blind art viewers to experience art by performing it in an extraordinary manner (“art touch”). It turns out that the aesthetics of performativity, previously reserved for theater studies, can be transferred to the study of audio description, which emphasizes the social and emotional-aesthetic character of translation for the blind and visually impaired. Audio description with its performative aspect is an example of social translation – a translation service for a particular community.

Key words: audio description, performance, performativity, museum, blind

1. Audio description as a multimodal translation

Audio description is an intersemiotic type of audiovisual translation (Jakobson 1971). In its initial stages, the process of creating audio description is similar to that of written translation, because the text – a translation – is created first. This text, in the case of written translation, reaches the recipient in a printed form. However, the perception of audio description does not take place on a written level – while initially fixed in writing, ultimately it reaches the blind recipients in the form of a **listening text**, which is presented by a speaker with a male or female voice (Fandrych, Thurmair 2016, p. 380). Thus, the **factor of orality**, indispensable for the reception of art, is inherent in audio description.

This type of translation is one of the few available,¹ and at the same time one of the most often used ways of enabling a non-heterogeneous group of blind, birth-blind and visually impaired people to access art in the broadest sense. In the context of translation services for the blind and visually impaired, we are thus in a field of connections between the **written and the oral factors** (Wątrobiński 2018). The need to perform certain actions, including the oral realization of the audio description, indicates its active, dynamic and ‘lively’ character.

One of audio description’s synonyms – transmutation (Jakobson, op. cit.) – suggests movement, change, a process that takes place within. The already mentioned orality factor implies the **uniqueness** and **volatility** of transmutation (Fandrych, Thurmair, op. cit., p. 381) that come to light in **one particular moment** – in a unique and specific context. The conditions under which blind art viewers perceive an art object are due to the character of a museum visit itself, as well as technical equipment, by means of which blind museum visitors are able to listen to the audio description.

Changes that take place in the course of creation of an audio description are also reflected by the wide range of terms used to emphasize the type of presentation and the mode of perception of audio description. Translational discourse knows several different terms that can be used to describe audio description: *descriptive interpreting*², *visual interpreting*³ and *image interpreting*⁴. Not only are the references to the **oral implementation of audio description** immediately apparent, but they also bring to the fore the duality of this translation technique, which gives priority to either the source or the target text, depending

¹ Theoretically speaking, a description written for blind people can be given using the Braille script – but this does not actually belong to the practice in audio description for museums because of the time limit for the reception of a work of art. By using the devices to listen to the audio description, all blind art viewers can perceive a given work of art at the same time.

² German *Beschreibungsdolmetschen*, <http://www.kuvailutulkkaus.com/>. Date of last access: 1st of January 2020.

³ Ger. *Sichtdolmetschen*, <https://www.srf.nu/syntolkning>. Date of last access: 4th of January 2020.

⁴ Ger. *Bilddolmetschen*, <https://sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=185&artikel=5467550>. Date of last access: 4th of January 2020.

on the terminology used. The term *Bilddolmetschen* refers to the result of audio description, which aims to create a mental image in the mind of a blind art consumer (Seiffert 2005, pp. 67-86). This translation process is clearly anchored in the cultural specifics (Hirvonen 2018, p. 107), because it incorporates the degree of severity of the visual impairment, as well as the time at which the given audio description recipient lost their sight – those who have not seen from birth are able to estimate the material of a dress much better than the color of that dress. The associations with color can therefore be permeated by other emotions, as opposed to those linked to surface structure: personal impressions and events that blind or visually impaired art recipients have experienced.

When it comes to the scientific approach to audio description, a distinction must be made between audio description of works of fine art and of films. Bernd Benecke defines transmutation as a partial translation (Benecke 2014, p. 32). In this context, the German scholar speaks of video description⁵ which is not considered a new separate entity, but rather is subject to atemporal restriction imposed by the original sound (Benecke 2014, op. cit.). There is no reference to the essence of audio description of works of fine art, which is a problem when conceptualizing this type of description for the blind and visually impaired. This, however, is a matter for another article⁶. Generally speaking, film audio description is frequently studied within the field of translation sciences (Chmiel, Mazur 2014), hermeneutics (Korycińska-Wegner 2018), pedagogy (Zabrocka 2014) and in social terms (Künstler 2014) in Poland and Germany.

In the case of audio description of works of art, it is worth mentioning the research of Karolina Kęsicka, a Polish Germanist, who emphasizes the emotive nature of audio description and the process of its creation (Kęsicka 2014). The author speaks of the multimodality of audio description that is intended for blind art viewers. Originally, the image or sculpture in question are static, but the moment a blind person listens to its audio description, the image thus described becomes

⁵ Ger. *Filmbeschreibung*.

⁶ There are no official guidelines for creating audio description of works of art both in Poland and Germany.

multimodal (Kęsicka, op. cit., p. 53). In this light the author of the said audio description can be characterized as an experienced mediator⁷ who, thanks to his or her autonomy and translational strategies used, provides a solution for the perception of art permeated with experiences (Kęsicka, op. cit.). Robert Więckowski speaks in a similar vein, pointing to the unique nature of audio description of works of art (Więckowski 2014) by referring to it as *audio description of beauty*⁸.

Here I would like to delve into the creation of audio descriptions as presented by a school of Polish literary scholars. According to Beata Jerzakowska audio description should not only reproduce visual elements that were originally inaccessible to the blind, but also describe experiences and facilitate an artistic interpretation of what happens to the sighted art recipient (Jerzakowska 2016). In this sense, audio description is a carefully thought-out procedure with elements of aesthetic intervention, which makes it a literary work based on ekphrasis (Jerzakowska 2013, pp. 10-13). This can be illustrated with the following statement:

“[The audio descriptions created] are intended to serve the blind art recipients by offering them the opportunity to get to know the given work of art and at the same time to have an aesthetic experience.”⁹ (Jerzakowska 2016, p. 9)

The above quote suggests that the aesthetic experience that a work of art provokes in the viewer must be taken into account. As the article goes on to explain, this can be achieved by naming emotions and providing ready-made answers to the blind and visually impaired, but also (or above all) by looking at audio description of works of fine art as a translatorial action with social potential.

⁷ Ger. *Erlebnis-Vermittler*.

⁸ Polish *Audiodeskrypcja piękna*.

⁹ All translations made by the author of this article.

2. Performing actions by delivering translations

Recently, there has been a trend in many German museums¹⁰ aimed at enabling blind art viewers to experience works of art in an extraordinary manner. Blind and visually impaired visitors are offered the opportunity to **feel** a given work of art **with their own hands**, while simultaneously listening to its audio description. This allows blind people to take charge of their experience of perceiving art in its many forms.

The relationship between translation and action was sketched out with the help of above considerations and the already mentioned research literature. As early as 1984, Justa Holz-Mänttärri¹¹ introduced the concept of *translatorial action* (Risku 1999, p. 107). In terms of a social service, translation is meant for *consumers* (Risku, op. cit., pp. 108-109) who are unable to meet their own needs. As a result, they rely on advice from experts – both translating and interpreting can be described as expert actions that have a situational character: “We recognize that the search for equivalents of single words, sentences and texts falls short – only the overall situation lets us understand the relevance, dynamics and the meaning of translation” (Risku, op. cit., p. 108). Therefore, translation cannot be regarded as a separate entity. It is always **embedded into a certain** context which determines its importance, role and dynamics.

The so-called *pragmatic turn* (Risku, op. cit., p. 108) is closely linked with *translatorial action*, which, although carried out mainly in linguistic studies, has exerted a major influence on the translation process itself. From this point on, the text, and thus the whole translation process, will be examined in its context as part of a complex and communicative situation in which different *actors*¹² perform different roles (Holz-Mänttärri 1986, pp. 348-374). In the foreground is the search for theoretical foundations of all actions carried out by translators – as in the following quote:

¹⁰ For example: Landesmuseum Mainz, Stadtmuseum Simeonstift, Dialogmuseum gGmbH.

¹¹ German-born Finnish translation scholar. She also developed the concept of *message carrier*.

¹² Ger. *Handlungsträger*.

“Translation is not regarded as a purely linguistic activity [...] and [...] translators are not merely language mediators who understand elements of a language and replace them with elements of another language. Their merit, therefore, lies in the attempt to deliver to all translational acts of the translator [...] a theoretical basis.” (Risku, op. cit., p. 108)

These are not just translational strategies and techniques chosen by translators, but also what they achieve with their translations. So the function of the actions made by translators must be taken into account, and it must be pointed out that their translation work aims at the emergence of functional products. Translators as clients can considerably influence the reception of translation through their actions, because, if necessary, they are offered the opportunity to play the role of the target text producer and participate in communication (Risku, op. cit., p. 109).

The pragmatic turn has also forged a new direction in the study and assessment of translations. With regard to the work provided by translators as a professional service in favor of persons with *external needs*¹³, it is not only the words, but also relevant verbal and **non-verbal aspects** which are scrutinized (Risku, op. cit., p. 109). Translation is not a pure rendition of the source text in the target language. Rather, it is complex act, which refers back to my introductory reflections on the “liveliness” of audio description.

3. Performance and performative – meaning

Since translation is a way of taking action, it can be assumed that translation, including audio description of works of fine art, has a performative character and its performative aspects should be examined. The below statement reflects the fact that **museums** which include audio descriptions are sources of **performative and cultural processes**:

“Objects, such as museums, digital storytelling or development aid, which were not considered directly suitable for cultural

¹³ Ger. *Fremdbedarf*.

studies analysis, are now described as cultural phenomena only thanks to an analysis oriented at performative processes” (Jirku, Van Lawick 2012, p. 9).

The adjective *performative* is defined as follows: “involving an artistic or acting performance; having the effect of performing an action”.¹⁴ It is in this context that the term *speech act* enters the picture, based on John Austin’s speech act theory (Austin 1962), but also brought up by John Searle (Searle 1969). According to this concept, speaking is an **intentional act** that emerges within a speech act:

“To speak means to perform speech acts – acts such as setting up allegations, giving orders, asking questions, making promises, etc., and on abstract level acts such as pointing and predicating – and that the possibility of this acts is generally based on certain rules for the use of linguistic elements and the execution of this acts follows these rules.” (Searle 1982, p. 30)

The terms *performativity* and *performance* are related to the aforementioned term *performative*. *Performativity* is seen as a category that captures certain characteristics of actions and processes (Kasten, Eming, Koch, Sieber 2000, pp. 44-45). The phenomenon of frequently theatricalizing a visual art and equating it with an action and an event is due to the so-called *performative turn* which has taken place in the cultural sciences in the 1990s (Matussek 2004). It not only blurred the boundaries between different art forms, but also began to investigate text as a performance (Bohnsack 2007, pp. 200-212). The interest in the action-oriented behavior has its origins in the physical presence of the artists, who have searched for experiences which exposed their bodies and psyches to extreme pain. By inflicting injuries on themselves, they were able to experience their own psychological and physical limitations, and they did that in the presence of an audience (Jappe 1993). The aim of that practice was to **place the artists’ actions in the presence of the public at the center of art**, and to express the

¹⁴ Cambridge Dictionary: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/performative>. Date of last access: 13th of February 2018.

belief that true works of art are created only in the moment of the artists' performance.

Performance, a noun related to the adjective *performative*, means a process “through which a cultural event – such as the performance or reading of a literary work – takes place situationally and uniquely” (Kasten and others, op. cit., p. 45). In this sense, audio description of works of fine art may be understood as a **unique event conceived for blind recipients**. Such a definition does not exhaust the potential nor the ambiguity of *performance*: “Performing, staging, implementation, producing, communicative action, power, effectiveness are further possible paraphrases of this ambiguous and versatile term, these are the characteristics that make it a ubiquitous, but also a controversial term in various fields” (Jirku and others, op. cit., p. 11).

Comparing the nature of audio description with this view of performance, the question arises as to whether audio description actually has a unique character, because it is first recorded and then played back. In this context, however, the decisive factor is the **moment** in which a verbally realized description reaches the blind art recipient. The blind art observer relies on the use of headphones, which mediate the delivery of a **situational description embedded into a specific context**. However, the list of repeatable acts to be listed is also a part of the oral realization of the audio description, which is reflected in the clearly structured course of the museum visit and pre-planned activities= aimed at blind art observers.

In the context of the social character of translation, the term **sociological turn** (Angelelli 2014, p. 140), must be introduced. The *sociological turn*, which has succeeded the *performative turn*, shifts the focus onto the “dimension of expression of actions and events of action up to the social staging culture” (Wolf 2012, p. 37). In recent years, translating has been perceived as a **social process** whose constituents are closely linked to sociopolitical issues (Wolf, op. cit., p. 38). Translation requires transferability between two languages or two cultures, which cannot be achieved without taking action.

Michaela Wolf¹⁵ emphasizes that the course of performative acts is subject to institutional and social conditions (Wolf, op. cit., p. 40). Victor

¹⁵ Associate Professor at the Department of Translation Studies, University of Graz. More information on: <https://homepage.uni-graz.at/de/michaela.wolf/>. Last date of access: 20th of September 2019.

Turner and his model of *social drama* (Wolf, op. cit., p. 42), on the other hand, represent the effects of the performative turn. In this model, social actions are understood as rituals and *performances*, whereby Turner uses the full range of meanings of the term *perform*, which means “to finish, to make, to form [...]” (Franz, Kalisch 2000, p. 290). The translation process involves actors who translate, form, execute and finally finish entire tasks (Wolf, op. cit., p. 43). Only through performative acts the cultural and social transgressions that make a translation possible may arise. The participants in a performative event are active in a social network and integrated into a complex reference structure (Wolf, op. cit., p. 44). This can be transferred to the theater-scientific model of *performativity* and its manifestation in audio description.

4. Audio description as a social play

Building on J. Austin’s view of performative utterances, German theater scholar Erika Fischer-Lichte introduces her concept of *performance* – **artistic performance** (Fischer-Lichte, 2014, p. 34): “The space of the performance, an art gallery, points to the institution of art, which acts as a framework within which the performance is performed by those involved” (E. Fischer-Lichte, op. cit., p. 34). In the context of audio description, these participants are the blind recipients, speakers who read out the text of an audio description, and the museum staff who accompany sight-impaired visitors. They have a significant impact on the whole translation process. **They finalize the translation** process by listening to the audio description and taking specific actions to access a work of art.

Fischer-Lichte also points out the change in research perspective which took place in the 1990s. It was then that the metaphor of *culture as performance* was coined, whereby the concept of performance was re-conceptualized by including physical actions (Fischer-Lichte, op. cit., pp. 42-46). Referring to Max Hermann’s view of the relationship between actors and spectators, Fischer-Lichte defines the concept of *performance* – staging of a play – for which the **physical co-presence of actors and viewers** is indispensable: “For a performance to take

place, actors and spectators must stand for a certain amount of time in one place and do something together” (E. Fischer-Lichte, op. cit., p. 89). Viewers are no longer seen as detached observers of actions performed by actors on stage. The physical co-presence of actors and viewers is regarded as a relationship of co-subjects: “The viewers are considered players who contribute to the performance through their participation in the play, i.e. their physical presence, their perception, their reactions [...]. The performance **happens between actors and spectators**, as it is produced by them together” (E. Fischer-Lichte, op. cit., p. 83).

However, it should be emphasized that the resulting performance has a **temporary character**: “The community that was created through these common actions is not to be understood as ‘fictional’, but one that has emerged from a social reality – a social reality that, unlike other social communities, had only a brief existence” (E. Fischer-Lichte, op. cit., p. 90). The community formed within a performance disappears the moment the common actions come to an end.

Similar process takes place in the context of audio description, which is read out first, passes through the auditory canal to blind recipients, and then evokes certain emotions. Moreover, blind art viewers and the museum staff also interact. It has to do with confronting the painting, as well as the speaker’s voice.

The term **co-producer**¹⁶, which appears in Fischer-Lichte’s study (Fischer-Lichte, op. cit., pp.64-73), can also be applied in the context of audio description. Blind art viewers can be viewed as co-creators, who **participate in the design** of the performance to varying degrees and in different ways. To join in, they are invited by the targeted statements to touch a piece of art or to smell one of the elements present in the painting, for example an incense. According to the aesthetics of performativity, the essence of the museum is based on the participation of an art recipient. The direct sensual experience created by the concept of open museum space and the collection of art on display recreates memory and constructs a narrative that in turn affects the emotional and aesthetic experience of the blind and visually impaired. The museum exhibition, which enters into a direct dialogue with the recipient

¹⁶ Ger. *Miterzeuger*.

through the use of a range of sensual references, triggers the recipient's senses so that he or she is interacting with a work of art and is capable of having an aesthetic experience.

Fischer-Lichte also points out that a performance becomes a **social event** because it is transformed by viewer participation (Fischer-Lichte, op. cit., pp. 82-85). If the content of audio description reaches blind recipients, a social event occurs. Blind art viewers react and act by experiencing art and performing certain actions. Moreover, it has to be said that a group of peoples always creates a social situation. This is why Fischer-Lichte also talks about **community** (Fischer-Lichte, op. cit., pp. 82-101) in the context of artistic and aesthetic events, a term which can be used in the context of audio description. Blind recipients of audio description are invited to join the world of art and aesthetic experiences.

Curators, who oversee the communication between a work of art and blind recipients, play a large role in shaping the museum community. As Barbara Cyrek notes, the consumer cannot be left alone with the artifact without an appropriate commentary (Cyrek 2018, p. 54).

In summary, transmutation is interconnected with theater studies, translation studies, social sciences and literature studies. Referring to the topic of the article, audio description is an example of social translation – a translation service for a particular community, which in itself is not a revolutionary statement. However, locating audio description within the question of performativity, so far reserved mainly for theater studies, produces new insights. The social character of audio description stems from the aesthetics of performance, which evoke the sense of belonging to a community of blind art viewers and removes the distance between the work, the author and the consumer. It also seems reasonable to say that if audio descriptions were made with regard for the performative aspects of translations, they would be better suited for the needs of blind people. In also has to be said that both the interest in such audio descriptions and the demand for them have increased considerably in the recent years – this can be seen in the performances conceived for blind art recipients, which are beginning to be commonplace in Germany.¹⁷ In addition, applying the concept

¹⁷ An exhibition with audio description is planned in Berlin. Blind art recipients will be given the opportunity to use their touch sense to get to know a given

of performativity to audio description of works of art is a voice in the dispute regarding the emotionalization and subjective nature of audio description in general (Wątrobiński 2018, 2019).

Bibliography:

- Angelelli, Claudia, *The Sociological Turn in Translation and Interpreting Studies*, Amsterdam, Philadelphia 2014.
- Austin, John, *How to do things with words*, London 1962.
- Bernd, Benecke, *Audiodeskription als partielle Translation. Modell und Methode*. Berlin 2014.
- Bohnsack, Ralf, *Performativität, Performanz und dokumentarische Methode*, w: *Pädagogik des Performativen. Theorien. Methoden, Perspektiven*, Weinheim, Basel 2007, 200-212.
- Chmiel, Agnieszka, Mazur, Iwona, *Audiodeskrypcja*, Poznań 2014.
- Cyrek, Barbara, *Podłoże recepcji muzeum – aspekt emotywny*, w: *Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ, Nauki Humanistyczne*, 20/2018, pp. 43-58.
- Fandrych, Christian, Thurmair, Maria, *Audioguides: Die Inszenierung von Kunst im Hörtext*, w: *Handbuch Sprache in der Kunstkommunikation*, Berlin, Boston 2016, pp. 380-400.
- Franz, Michaela, Kalisch, Eleonore, „Cultural Performance“ und „Semiotic Anthropology“, *Zur Performativität der interkulturellen Übersetzung*, in: *Kontaktzone Amerika. Literarische Verkehrsformen kultureller Übersetzung*, ed. Utz Riese, Heidelberg 2000, pp. 287-315.
- Hirvonen, Maija, *Audiodeskription und Sichtdolmetschen: Translation über Sinnesgrenzen. Eine Begriffsanalyse*, in: *Spielräume der Translation. Dolmetschen und Übersetzen in Theorie und Praxis*, ed. Sigmund Kvam, Ilaria Meloni, Anastasia Parianou, Jürgen F. Schopp, Kåre Solfjed, Münster, New York 2018, pp. 100-122.
- Holz-Mänttari, Justa, *Übersetzungswissenschaft. Eine Neuorientierung*, Tübingen 1986.
- Jakobson, Robert, *Selected Writings Word and Language*, Paryż 1971.
- Jappe, Elisabeth, *Performance, Ritual, Prozess. Handbuch der Aktionskunst in Europa*, München, New York 1993.

work of fine art. More information on: https://www.foerderband.org/_rubric/index.php?rubric=AUDIODESKRIPTION (Last date of access: 21st of September 2019).

- Jerzakowska, Beata, *Ekfrazja poetycka a audiodeskrypcja*, w: *Polonistyka* 5/2013, pp. 10-13.
- Jerzakowska, Beata, *Posłuchać obrazów*, Poznań 2016.
- Jirku, Brigitte, Van Lawick, Heike, *Translation und Translationswissenschaft in performativem Licht*, „Übersetzen als Performanz“, Mannheim 2012, pp. 7-33.
- Kasten, Ingrid, Eming, Jutta, Koch, Elke, Sieber, Andrea, *Zur Performativität von Emotionalität in erzählenden Texten des Mittelalters. Eine Projektskizze aus dem Berliner Sonderforschungsbereich „Kulturen des Performativen“*, „Economia-Deutsch. Sonderheft der Deutschen Sektion der ICLS“, Tübingen 2000, pp. 42-60.
- Kęsicka, Karolina, *Bilder mit Worten gemalt – zur Problematik der Audiodeskription als einer Form der Übertragung von Kunst*, in: *Studia Germanica Posnaniensia* XXXV/2014, pp. 49-63.
- Korycińska-Wegner, Małgorzata. *Zwischen objektiver Beschreibung und subjektiver Wahrnehmung. Zur Mehrdimensionalität von AD-Texten und ihrer Bewertungskriterien*, in: *Pragmatische und rhetorische Determinanten des Translationsprozesses*, ed. Beate Sommerfeld, Karolina Kęsicka, Małgorzata Korycińska-Wegner, Anna Fimiak-Chwiłkowska. Berlin 2018, pp. 125-134.
- Künstler, Izabela. *Cel uświęca środek audiodeskrypcji*, in: *Przekładaniec* 28/2014, ed. Anna Jankowska, Agnieszka Szarkowska, pp. 140-152.
- Matussek, Peter, *Der Performative Turn: Wissen als Schauspiel*, in: *Digitale Transformationen. Medienkunst als Schnittstelle von Kunst, Wissenschaft, Wirtschaft und Gesellschaft*, Heidelberg 2004, pp. 90-95.
- Risku, Hanna, *Translatorisches Handeln*, in: *Handbuch Translation*, ed. Mary Snell-Hornby, Hans Hönl, Paul Kußmaul, Peter Schmitt, Tübingen 1999, pp. 107-111.
- Searle, John, *Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge 1969.
- Searle, John, *Ausdruck und Bedeutung: Untersuchungen zur Sprechaktttheorie*, Frankfurt/Main 1982.
- Seiffert, Anja, *Räumliches Hören. Eine schemaorientierte Analyse der audiodeskriptiven Darstellung der Handlungsräume*, in: *Hörfilm: Bildkompensation durch Sprache*, ed. Ulla Fix, Berlin 2005, pp. 67-86.
- Wątrobiński, Damian, *Percepcja emocji i interpretacja dzieł malarskich poprzez tłumaczenie audiowizualne – rola audiodeskrypcji w nauce niewidomych uczniów*, In: *Ogrody Nauk i Sztuk*, 8/2018, pp. 205-214.
- Wątrobiński, Damian, *Audiodeskrypcja w obliczu emocji przedstawionych na płótnie. Analiza kontrastywna dwóch audiodeskrypcji do obrazu Olgi*

- Boznańskiej „Imieniny babuni”, In: *Rocznik Przekładoznawczy*, 14/2019, pp. 353-364.
- Wątrobiński, Damian, *Dylemat audiodeskryptora w procesie przekładu audiowizualnego*, in: *Investigationes Linguisticae*, 39/2018, pp. 140-150.
- Więckowski, Robert, *Audiodeskrypcja piękna*, in: *Przekładaniec*, ed. Anna Jankowska, Agnieszka Szarkowska, pp. 109-124.
- Wolf, Michaela, *Der performative turn in der Übersetzungswissenschaft: Eine Spurensuche*, in: *Übersetzen als Performanz*, Wien/Berlin 2012, pp. 37-54.
- Zabrocka, Monika, *Audiodeskrypcja w programach dla dzieci – audiodeskrypcja szczególnie?*, in: *Rocznik Przekładoznawczy. Studia nad teorią, praktyką i dydaktyką przekładu*, pp. 247-259.

Internet sources:

- <https://www.tagesspiegel.de/berlin/stadtleben/geschichte-erleben-ddr-museum-vergroessert-ausstellung/2484178.html>. [Last date of access: 8th of December 2018].
- https://www.foerderband.org/_rubric/index.php?rubric=AUDIODESKRIPTION. [Last date of access: 21st of September 2019].
- <https://homepage.uni-graz.at/de/michaela.wolf/>. [Last date of access: 20th of September 2019].
- <https://www.duden.de/rechtschreibung/performativ>. [Date of last access: 13th of February 2018].
- <http://www.kuvailutulkkaus.com/>. [Date of last access: 1st of January 2020].
- <https://www.srf.nu/syntolkning>. [Date of last access: 4th of January 2020].
- <https://sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=185&artikel=5467550>. [Date of last access: 4th of January 2020].

Julia Manowska
(Uniwersytet Jagielloński Kraków)

Polska rockowa grupa muzyczna Skaldowie i jej rola w procesie kulturotwórczym NRD

The Polish Rock Band Skaldowie – its Influence at and Role in the Culture-forming Process in the German Democratic Republic

This paper considers the role and influence that the group Skaldowie, one of the most popular rock groups of the 60s and 70s in Poland, played for the culture-forming process in the German Democratic Republic in this for the Eastern Europe generally uneasy time in the second half of the 20th Century. As the starting point, the article provides the brief overview of the political situation and describes the specific features of the political system in the GDR, including the impact of censorship on music and the social role of music in the GDR per se.

key words: censorship; the German Democratic Republic; Rock Band Skaldowie; music; politics

słowa kluczowe: cenzura; NRD; grupa rockowa Skaldowie; muzyka; polityka

1. Wstęp

Tytuł niniejszego artykułu, *Polska muzyczna grupa rockowa Skaldowie i jej rola w procesie kulturotwórczym NRD*, może dziwić, ponieważ Niemiecka Republika Demokratyczna nie jest z pewnością pierwszym skojarzeniem, która nasuwa się w związku z tym zespołem. Grupa Skaldowie znana jest polskiej publiczności na większą skalę przede wszystkim z kilku przebojów, które w latach 60., 70. i 80. śpiewane były w całej Polsce, a które wciąż jeszcze cieszą się dużą popularnością (por. Icha 2005: 75). W niniejszym artykule chciałabym przypomnieć ów epizod w karierze muzycznej zespołu, przypadający na lata

1970-1975, który wydaje się być już od dawna zapomniany, mimo że zarówno po stronie polskiej¹, jak i niemieckiej², wydawane są płyty zawierające archiwalne nagrania z tego okresu, a przede wszystkim przedstawić wpływ, jaki obecność zespołu w NRD w tamtym okresie wywarła na rozwój kultury muzycznej tego kraju.

2. Sytuacja polityczno-kulturowa w NRD – cenzura jako narzędzie dyktatorskiego aparatu władzy. Odrzucenie zachodniej kultury muzyki i tańca

Jednym z pojęć, które budzi bezpośrednie skojarzenia z komunistyczną dyktaturą bloku wschodniego, którego NRD także było częścią, jest „cenzura”. W latach 1949-1990 podlegała jej w zasadzie każda gałąź kultury. Otto Grotewohl, niegdysiejszy kanclerz NRD, wygłosił w 1951 roku następujące słowa: „Literatura i sztuki plastyczne podporządkowane są polityce” (Grotewohl cyt. za *Der Spiegel* 43/1951: 30). To samo dotyczyć miało muzyki, teatru, opery i architektury. Skutki dyktatorskiej władzy dało się odczuć już w październiku 1950 roku po wystawieniu sztuki *Ruslan i Ludmiła* pod kierownictwem Ernesta Legala w Ostberliner Staatsoper. Sam Legal, który w latach 1945-1952 pełnił funkcję dyrektora, a w latach 1947-1951 reżysera we wspomnianej operze, został bezpośrednio dotknięty przez represję, chociaż Socjalistyczna Partia Jedności Niemiec (SPJN) pierwotnie zezwoliła na wystawienie sztuki:

The SED thus appeared to adopt an initial position of support, or at least noninterference, but was soon forced to take action against Legal. The Soviet newspaper „Tägliche Rundschau“ published an article attacking a Staatsoper production of Glinka’s *Ruslan und Ludmilla* on 19 November 1950, lambasting Legal in particular (Calico 2008: 117-118).

¹ Por. Skaldowie, *German Radio Sessions vol. I 1970-1971*, Kameleon Records, 2017 oraz Skaldowie, *German Radio Session vol. II 1973-1976*, Kameleon Records, 2019.

² Por. Skaldowie, *Die Skalden – Die grossen Erfolge*, AMIGA, 2007.

W latach 1946-1950 Otto Grotewohl pełnił także funkcję przewodniczącego SPJN, jedynej wpływowej partii, która sprawowała faktyczną władzę w NRD (por. Bender 1992: 28-29). Jego bezpośredni następca, Walter Ulbricht, był podobnie jak Grotewohl zdecydowanym przeciwnikiem zachodnich wpływów, którymi z kolei zafascynowana była młodzież NRD. Podczas jedenastego posiedzenia komitetu centralnego SPJN, które odbyło się w roku 1965, po kilku latach względnej akceptacji ukochanej przez młodzież muzyki rockowej i bigbitowej, wyraził on swoje zdecydowane poglądy tymi słowami: „Czy naprawdę musimy kopiować każdą szmirę, która przychodzi z Zachodu? Myślę, Towarzysze, że z monotonią tego je, je, je i tym, jak się to tam wszystko nazywa, pora nareszcie skończyć” (Ulbricht cyt. za *Der Spiegel* 19/1967: 168). Wspomniane przez Ulbrichta wykrzyknienie „je, je, je” było nawiązaniem do słów piosenki brytyjskiego zespołu The Beatles pod tytułem *She loves you*, w której to właśnie daje się owe wykrzyknienie usłyszeć. To głębokie zaangażowanie rządzących w sprawy muzyki ma swoje historyczne uzasadnienie. W dziele *Europäische Musik in Schlaglichtern* (1990) czytelnik natyka się na jasne stwierdzenie, że muzyka i polityka od zawsze były ze sobą ściśle związane. Ten wzajemny stosunek zależności opisany został następująco:

Muzyka była od zawsze częścią polityki i w ramach struktury władzy służyła przede wszystkim jako środek pańskiej reprezentacji. W 20. wieku relacja muzyki i polityki zyskała szczególne znaczenie, ponieważ wpływ polityki na rozwój sztuki stał się o wiele bardziej drastyczny niż kiedykolwiek (Schnaus 1990: 414-415).

Opis ten odnosi się wprawdzie do muzyki klasycznej w znaczeniu muzyki poważnej, która przez stulecia była obecna w polityce kulturalnej wielu krajów i która stanowiła także czynnik wspierający, jak również reprezentujący, można jednakże przypuszczać, że rząd NRD widziałby w takiej roli chętnie także muzykę rozrywkową. Aby mogła ona jednak spełniać funkcję reprezentacyjną, konieczna byłaby zgodność koncepcji muzycznych zarówno ze strony rządzących, jak i muzyków. Te różniły się jednak od siebie, gdyż pośród muzyków,

a w szczególności muzykującej młodzieży, zachodnie wpływy jawiły się jako atrakcyjne; rządzący zaś, o czym wspomniałam wyżej, byli wobec nich bardzo niechętni.

Tendencja zdecydowanego odrzucania przez rząd wpływów zachodnich w kontekście kulturowym dała się wyraźnie zauważyć jeszcze kilka razy, między innymi dwa lata później, w maju 1967 roku, gdy z nakazu funkcjonariuszy SPJN zostały nagle odwołane wszystkie zapowiedziane na najbliższy czas wydarzenia z muzyką jazzową w roli głównej. Ani amerykańskiemu trębaczowi Carmellowi Jonesowi, ani frankfurckiemu kwintetowi Alberta Mangelsdorffa, ani też holenderskiemu The Dutch Swing College Band nie dano szansy na zaprezentowanie swojej muzyki publiczności wschodnioniemieckiej, mimo że w momencie ogłoszenia decyzji o odwołaniu koncertów bilety były już wyprzedane, co tylko pokazuje kolejny raz, że artyści zachodni cieszyli się wśród mieszkańców NRD dużą popularnością (por. Schnaus 1990: 414-415). Wydarzenie to było demonstracją siły partii rządzącej.

Walter Ulbricht opisywał jazz, a więc typowo zachodni gatunek muzyczny, jako „dekadencki”, kulturę zachodnią zaś jako „kulturę małą”, której należy za wszelką cenę unikać, by się nie zarazić (por. Schnaus 1990: 414-415). Postawa Ulbrichta zdradza konsonans jego strachu i szacunku względem jazzu – ma to jednak swoje uzasadnienie. Muzyka, która podbijała wówczas świat, a do której zaliczał się także jazz, brzmiała energicznie i była dla słuchaczy źródłem pozytywnej energii. Fakt ten nie był chętnie widziany pośród rządzących – wszak ten, kto odznacza się chęcią życia i pełen jest radości i energii, nie da się tak łatwo zniewolić. Jazz jest także gatunkiem wpływowym, który wpłynął w pewien sposób także na muzykę poważną:

Bunt wymierzony w tradycyjną, mieszczańską kulturę i koncepcję tzw. muzyki klasy średniej wpłynął korzystnie na odbiór jazzu, który po pierwszej wojnie światowej niejako na skutek rozprzestrzeniania się amerykańskiej stał się znany w Europie i który wzbudził kontrowersje wśród wielu kompozytorów. Nikt nie przypuszczał jednak, że jazz w takim stopniu wpłynie na kształtowanie się muzyki poważnej (Schnaus 1990: 414-415).

Wiele mówiące jest również to, że w zestawieniu *Meilensteine der Musik* (1991) to właśnie jazz wraz z brytyjskim zespołem The Beatles znaleźli się jako jedyni przedstawiciele muzyki rozrywkowej tuż obok znanych przedstawicieli muzyki klasycznej (por. Neunzig 1991: 728-737). To pokazuje, jak niezwykle zubażająco wpływały na kulturę muzyczną działania Ulbrichta i SPJN mające na celu odizolowanie społeczeństwa od kultury zachodniej.

Anty-wschodnia retoryka uderzyła także w taniec. Rock'n'Roll, najpopularniejszy wówczas taniec na Zachodzie, został w NRD zakazany (por. Nijdam, Arbor 3/2010: 122). Był on zdaniem rządzących zbyt frywolny, a fakt, że nie tańczy się go razem w tradycyjny sposób, który zakłada, że to mężczyzna prowadzi kobietę, widziany był przez SPJN jako niechciana i niepożądana kobieca emancypacja (por. Wurschi 2007: 51). By złagodzić wśród obywateli żal po utracie Rock'n'Rolla, zaproponowano im stworzony specjalnie na tę okoliczność rodzimy taniec o wdzięcznej nazwie *lipsi*, która wywodzi się z łacińskiej nazwy miasta Lipsk (por. Taubert: Spiegel online). Wysiłki rządu, by tańczącym zaproponować coś, ich zdaniem, lepszego niż „zachodnią zarazę” (*Der Spiegel* 19/1967) stosunkowo szybko zakończyły się niepowodzeniem. Taniec *lipsi* zwyczajnie nie spełniał oczekiwań społeczeństwa, a w szczególności młodzieży, która kochała Presleya i Rock'n'Roll, i chciała być częścią zachodniej kultury (por. Wiener 2014: 173). Można by wskazać jeszcze wiele zdarzeń tego rodzaju, jednak konkluzja nasuwa się jedna: wszystkie podobne zabiegi rządzących miały na celu oddzielenie obywateli NRD od wpływów zachodnich, a apogeum owych działań nastąpiło, gdy w 1961 wzniesiony został mur berliński, który na wiele lat podzielił kraj – również fizycznie.

Jeśli chodzi o cenzurę, nie można nie wspomnieć o tym, że jej skutki odczuwalne były dla mieszkańców NRD, w tym również dla rodzimych artystów. Z racji tego, że w niniejszym artykule to właśnie muzyka odgrywa główną rolę, chciałabym skupić się głębiej na cenzurze właśnie w kontekście muzyki. Sytuacja muzyków i tancerzy w NRD nie należała do łatwych – niewystarczające były bowiem chęci ani nawet talent, gdyż każdy, kto zapragnął zajmować się muzyką lub tańcem zawodowo i w związku z tym czerpać z tego

finansowe korzyści, winien był legitymować się albo tytułem muzyka zawodowego, a więc absolwenta Akademii Muzycznej, albo zdać specjalny państwowy egzamin. Wymagania te zostały bardzo wyraźnie sformułowane w zarządzeniu regulującym właśnie zasady działalności muzycznej i tanecznej (por. Anordnung 1953). Pierwotnie odnosiło się ono wyłącznie do tzw. muzyków zawodowych, jednak z czasem jego przepisy uległy złagodzeniu i władze postanowiły dać szansę na publiczne dzielenie się swoimi zdolnościami także muzykom i tancerzom amatorom. Warunkiem legalnego występowania było jednak posiadanie specjalnego pozwolenia – utracenie go było tożsame z otrzymaniem zakazu publicznych występów (por. Lilienthal 2002: 4).

Jeśli zaś chodzi o rynek muzyczny, to był on zmonopolizowany przez jedyną uznawaną wówczas wytwórnię płytową AMIGA, która miała moc decydowania o tym, które produkcje muzyczne powinny się ukazać; była także w posiadaniu licencji na wydawanie wybranych produkcji zachodnich. Jörg Stempel, niegdysiejszy rzecznik wytwórni, podkreśla jednak, że wbrew obiegowej opinii AMIGA nie była podporządkowana SPJN, a przynajmniej nie aż tak, jak powszechnie myślano (por. G. Leue 2019).

3. Na przekór SPJN – rozwój kultury muzycznej w NRD wśród młodzieży

Bez wątpienia należy podkreślić, że mimo licznych trudności oraz cenzurujących działań rządu kultura muzyczna NRD wciąż się rozwijała. Z początkiem lat 60. powstało wiele bigbitowych zespołów muzycznych, między innymi Diana Show Quartett, The Butlers czy Sputniks, które należały do najważniejszych przedstawicieli tego gatunku muzycznego w NRD. Jeszcze w okresie sprawowania rządów przez Waltera Ulbrichta wydane zostało zezwolenie na instrumentalne wykonywanie muzyki rockowej i bigbitowej – nakaz pominięcia tekstu w wykonaniu był zabiegiem celowym – dzięki temu utwór tracił nieco swego zachodniego kolorytu, gdyż teksty pisane były naturalnie w języku angielskim, a w NRD śpiewać po angielsku nie można było (por.

Oehmsen). Grano więc utwory The Rolling Stones, The Beatles i innych zespołów, które były wówczas popularne w środowiskach młodzieżowych. Ponieważ utwory zachodnie grane były wyłącznie w wersjach instrumentalnych, powstała pewna muzyczna luka, którą postanowili wypełnić lokalni artyści, tworząc swoją własną muzykę, często wraz z tekstami, które podlegały surowej cenzurze. W latach 60. na scenie muzycznej w NRD pojawiali się kompozytorzy i zarazem tekściarze, którzy sami wykonywali swoje utwory. Dopóki ich teksty nie stały w opozycji do uprawianej przez SPJN polityki, dopóty ich autorzy nie musieli obawiać się cenzury. Na scenie NRD oprócz przedstawicieli tej grupy pojawiali się także piosenkarze, którzy tylko wykonywali napisane dla nich przez lokalnych twórców utwory, przy czym teksty tych utworów były tekstami zdecydowanie lekkimi – nie poruszały żadnych spornych czy kontrowersyjnych kwestii, nie leżały też więc w kręgu zainteresowań cenzorów. Ta pewnego rodzaju płytkość owych tekstów nie wynikała jednak w żadnym razie z niezdolności autorów do stworzenia tekstu będącego na wysokim poziomie literackim – byli oni wszak uznani w świecie literackim. Dla przykładu, wiersze Jensa Gerlacha zostały wydane obok wierszy Bertolta Brechta w antologii pt. *Lyrik der DDR* (1974). Jednak teksty pisane na potrzeby wykonania scenicznego pozbawione były dwuznaczności i skomplikowanych treści, ale wyłącznie z racji świadomej decyzji ich autorów. Podsumowując zatem sytuację kulturalną w dziedzinie muzyki w NRD można stwierdzić, że scena muzyczna była wprawdzie żywa, ale nieszczególnie zróżnicowana. Z tego względu z ramienia rządu podjęte zostały kroki, mające na celu jej ubogacenie, jednak tylko w takim zakresie i w takiej formie, która nie stałaby w sprzeczności z partyjnymi założeniami. Ważne było również to, by sfera ta w dalszym ciągu podlegała rządowej kontroli.

W wywiadzie, który udało mi się przeprowadzić w maju 2018 roku, Bernd Maywald, będący jednym z najbardziej znanych autorów tekstów w NRD, a który zarazem zgodził się być moim rozmówcą, zrekonstruował nieco przebieg wydarzeń sprzed kilkudziesięciu lat, dotyczących realizacji wspomnianej powyżej rządowej idei:

Późną jesienią 1965 roku odbyło się jedenaste posiedzenie członków SPJN (Socjalistycznej Partii Jedności Niemiec), na którym

miało się odbyć konsylium dotyczące kwestii gospodarczych. Z nieznanych mi powodów na krótko przed rozpoczęciem zrezygnowano z pierwotnie zaplanowanego tematu, musiano więc znaleźć inny w zastępstwie – postanowiono więc skupić się na kulturze. Postanowienia, które wówczas zapadły, odnosiły się przede wszystkim do muzyki rozrywkowej, nie wyłączając muzyki tanecznej, bigbitowej, a także rockowej. Wydano zalecenie, by radio udostępniło więcej niż miało to dotychczas miejsce nagrań utworów (przede wszystkim niemieckich), które miały być następnie wydane na płytach, a także prezentowane na koncertach i podczas przedstawień tanecznych. Utwory rodzimych kompozytorów z tekstami lokalnych autorów, komponowane i pisane z przeznaczeniem dla tutejszych artystów, stanowić miały 60% wszystkich utworów, pozostałą zaś część pokryć miały utwory zachodnie. Ustalenia okazały się jednak początkowo niemożliwe do zrealizowania, gdyż utworów rodzimych było zwyczajnie zbyt mało. Ustalenie takiego stosunku ilościowego tytułów niemieckich do muzyki zachodniej spowodowane było chęcią zdyskredytowania muzyki zachodniej, wkradającej się do NRD w kompozycjach The Rolling Stones czy The Beatles, a następnie wykluczenia jej. Należało jednak zaproponować słuchaczom coś innego w zamian. My oczywiście się z tego śmialiśmy, ponieważ było to w najwyższym stopniu prowincjonalne żądanie, kompletny nonsens. Tak rozpoczęło się wysłanie zaproszeń między innymi do zespołów polskich, co odbywało się prawdopodobnie za pośrednictwem Dyrekcji do spraw koncertów i występów gościnnych (Konzert- und Gastspielfdirektion) krajów sąsiednich lub w podobny sposób. I tak oto od 1970 roku począwszy, Skaldowie zaczęli pojawiać się w NRD. Wraz z pojawieniem się kompozycji zza wschodniej granicy rosło wśród niemieckiej publiczności także zainteresowanie warstwą treściową tekstów, przy czym my, tekściarze, mieliśmy prawo tworzyć nasze własne teksty z nieco większą głębią, zupełnie niezależnie od faktu, że już polskie teksty stworzone dla Skaldów, Czesława Niemena, Maryli Rodowicz czy ABC z racji swojego wysokiego poziomu literackiego oznaczały dla autorów niemieckich spore wyzwanie.³

³ Autoryzowany wywiad z Berndem Maywaldem z dnia 3.05.2018.

Bernd Maywald jest jednym z autorów, którzy poprzez swoje teksty, w tym niemieckie wersje tekstów tworzonych dla polskich wykonawców, takich jak Skaldowie czy inni, oraz artystów z Węgier, Bułgarii czy niegdyś Czechośłowacji, umożliwił im podbicie serc niemieckiej publiczności. W dalszej części niniejszego artykułu chciałabym jednak skupić się przede wszystkim na twórczości zespołu Skaldowie. Jaka była jego rola w procesie kulturotwórczym NRD? Jak przyczynił się on do ubogacenia wschodnioniemieckiej kultury muzycznej?

4. Skaldowie w NRD

Jeżeli chodzi o typ, muzyka prezentowana przez zespół Skaldowie była mieszkańcom NRD już od dawna znana. Zupełnie nowa była jednakże jakość prezentowanych przez nich tekstów, będących tekstami poetyckimi, a także wysoki poziom muzyczny ich kompozycji. Grupa Skaldowie odróżniała się od popularnych wówczas niemieckich zespołów, takich jak Scirocco, Bayon, Modern Septett czy Klosterbrüder również tym, że tworzona była i jest nadal przez profesjonalnych muzyków, którzy swoje zdolności doskonalili w krakowskim liceum muzycznym, a bracia Andrzej i Jacek Zielińscy także na krakowskiej Akademii Muzycznej. Andrzej Zieliński, który od przeszło pięćdziesięciu lat jest liderem grupy, a także jej założycielem, jest także kompozytorem znakomitej większości wszystkich utworów stworzonych przez Skaldów. Jako kompozytor jest znany nie tylko w Polsce, ale także w USA, gdzie przez pewien czas mieszkał. Jego kompozycje odznaczają się obecnością elementów, które charakterystyczne są raczej dla muzyki klasycznej, jak np. kwartet smyczkowy czy też trąbki, i takimi aranżacjami. Andrzej Zieliński w swoich kompozycjach inspirował się jazzem, a także muzyką góralską i te inspiracje dają się słyszeć w wielu utworach (por. Icha 2005: 268-286). Z kolei teksty, co zostało już wspomniane, należą do liryki i stworzone zostały przez polskich poetów, takich jak Agnieszka Osiecka, Andrzej Jastrzębiec-Kozłowski, Leszek Aleksander Moczulski czy Ewa Lipska. Fenomen zespołu polegał na przedstawieniu znanego już rodzaju muzyki w sposób całkowicie odmienny i nowy.

Poprzez swoją twórczość dowiedli, że rozrywka w żadnej mierze nie musi wykluczać wysokiego poziomu zarówno na płaszczyźnie muzycznej, jak i tekstowej.

Zanim przejdę do przedstawienia przykładu takiego tekstu chciałabym nadmienić, że podczas pobytów w NRD Skaldowie prezentowali swoje utwory w języku niemieckim, co stanowiło nie lada wyzwanie nie tylko dla braci Zielińskich⁴, którzy są głównymi wokalistami w zespole, ale także dla pozostałych członków, spełniających w zespole nie tylko rolę muzyków, ale także śpiewających niejednokrotnie w chórkach. W wywiadzie Andrzej Zieliński zdradził mi, że zarówno on, jak i jego brat, Jacek Zieliński, opuścili szkołę z całkiem dobrą znajomością języka niemieckiego – z tego powodu postawione przed nimi zadanie zaśpiewania swoich utworów w języku niemieckim okazało się w pełni wykonalne. Dodatkowo przy okazji organizowania koncertu czy też sesji nagraniowej w studio nagraniowym w Niemczech obecny zawsze był ktoś, kto pełnił funkcję doradczo-korygującą w zakresie poprawnej wymowy przez muzyków.⁵

Jako przykład chciałabym przedstawić utwór, którego polski tytuł nosi nazwę *Noc w Krakowie*. Niemiecki tytuł tego utworu to *Funkelnde Nacht*. Tekst polski powstał w 1966 roku pod piórem jednego z najbardziej znanych i uznanych krakowskich poetów, Leszka Aleksandra Moczulskiego.⁶ Tekst niemiecki został z kolei napisany w 1970 roku przez Berndta Maywalda.⁷ W znakomitej większości przypadków proces tłumaczeniowy utworów wyglądał następująco: tekst polski tłumaczony był jeszcze w Polsce na język niemiecki przez germanistów, których tożsamość nie jest znana, a następnie w Niemczech Wschodnich z otrzymanego tłumaczenia literalnego powstawał tekst poetycki.

⁴ Zespół Skaldowie tworzy obecnie sześciu muzyków: bracia Andrzej (instrumenty klawiszowe, śpiew) i Jacek (trąbka, skrzypce, śpiew) Zielińscy, Konrad Ratyński (gitara basowa), Jerzy Tarsiński (gitara elektryczna), Jan Budziaszek (perkusja) i Grzegorz Górkiewicz (instrumenty klawiszowe). Oprócz Grzegorza Górkiewicza wszyscy pozostali członkowie brali udział w występach zespołu w NRD. Andrzej Zieliński jest także liderem i założycielem zespołu.

⁵ Autoryzowany wywiad z Andrzejem Zielińskim z dnia 8.02. 2018.

⁶ L. A. Moczulski, *Cała jesteś w skowronkach i inne piosenki oraz pieśni z muzyką krakowskich kompozytorów*, Kraków 2013, s. 37.

⁷ Autoryzowany wywiad z Berndem Maywaldem z dnia 3.05. 2018

Dodatkowym utrudnieniem, o którym nie sposób nie wspomnieć, był fakt, że otrzymany tekst w niemieckiej wersji nie tylko musiał spełniać wymogi estetyczne i dorównywać poziomem literackim tekstowi polskiemu, ale oprócz tego musiał być także możliwy do zaśpiewania i jednocześnie dopasowany syntaktycznie do powstałej już pierwotnie dla polskiej wersji językowej tekstu linii melodycznej. W obu wypadkach, niezależnie od kolejności powstawania wersji językowych tekstu, nie można więc mówić o tłumaczeniu sensu stricto, gdyż w powstawaniu tekstu docelowego miało udział kilku autorów, a nie, tak jak w tradycyjnym tłumaczeniu, dwóch – autor tekstu źródłowego, innymi słowy oryginalnego, oraz autor tekstu docelowego, czyli tłumaczenia.⁸ Sam Maywald, co należy podkreślić w kontekście jego działalności zawodowej jako autora wielu tekstów muzycznych na bardzo wysokim poziomie, zarówno dla rodzimych wykonawców, jak i dla zespołów i wykonawców zza wschodniej granicy zaproszonych podobnie jak Skaldowie do NRD, jest postacią bez wątpienia nietuzinkową. Ukończywszy studia na kierunku *Budowa maszyn* pracował przez rok w zawodzie jako technolog silników odrzutowych, równocześnie jednak rozwijał swoje zainteresowania związane z branżą filmową i już od 1959 roku stało się to jego głównym zajęciem zawodowym – w branży tej rozpoczął pracę najpierw jako mikrofoniarz, następnie został realizatorem dźwięku. Kolejnymi etapami jego kariery zawodowej było stanowisko asystenta reżysera, a w końcu samego reżysera rozmaitych audycji muzycznych i felietonistycznych. Równoległe ze zdobywaniem praktycznego doświadczenia zawodowego rozwijał także swoją wiedzę na poziomie uniwersyteckim, co zaowocowało ukończeniem zaocznych studiów w poczdamskiej Szkole Filmowej (niem. die Filmhochschule Potsdam-Babelsberg). Oprócz działalności reżyserskiej zajmował się dodatkowo tworzeniem tekstów dla różnych wykonawców muzyki rozrywkowej, a od roku 1983 stało się to jego wyłącznym zajęciem.⁹ Nie dziwi więc, że gdy został poproszony o stworzenie tekstów dla zespołu

⁸ Mówiąc o dwóch autorach stosuję tutaj pewne uproszczenie, ponieważ wskazana przeze mnie liczba nie odnosi się dosłownie do ilości osób biorących udział w przekładzie, a do ogniw, przez które tekst przechodzi, nim nadany zostanie mu jego ostateczny kształt w języku docelowym.

⁹ Autoryzowany wywiad z Berndem Maywaldem z dnia 3.05.2018.

Skaldowie, każdorazowo fenomenalnie wywiązywał się z powierzonego mu zadania, niezależnie od tego, czy tworzył tekst oryginalny, czy też przekład.¹⁰

Poniżej zestawione zostały obie wersje językowe utworu: oryginalna, autorstwa Leszka Aleksandra Moczulskiego, a także niemiecka, autorstwa Berndta Maywalda:

Noc w Krakowie

Noc ponad miastem
nad Krakowem
nad Wisłą i w uliczkach noc.
Spójrz, ile nagle tutaj nocy
i ile w oknach gwiazd.

I w całym mieście dzwoni cisza,
dzwonem Zygmunta kołysana,
a w mroku świeci twa sukienka
zaczarowana nocą.

I tak jak wtedy znów jest lipiec
i znowu na twoje oczy
spadają pierwsze pocałunki
jak pierwsze krople deszczu.

Ta sama noc znów nad Krakowem,
znów czyjeś oczy się zawstydzą
i czyjeś kroki się zagubią
na całe znowu życie.¹¹

¹⁰ Por. niepublikowany wcześniej manuskrypt Berndta Maywalda.

¹¹ L. A. Moczulski, *Cała jesteś w skowronkach i inne piosenki oraz pieśni z muzyką krakowskich kompozytorów*, Kraków 2013, s. 37.

Funkelnde Nacht

Funkelnde Nacht nach hellem Tage
zieht mit dem Abend leis' heran.
Aus allen Fenstern und aus dem Flusse
schau'n Sterne uns an.

Funkelnde Nacht, sie bringt die Stille
mit dem vertrauten Glockenschlag.
Es hat Dein Blick gefangen die Strahlen
von diesem schönen Tag.

Funkelnde Nacht und wieder Juni,
Aus Deinem Blick verschwand der Glanz
auf den ich hoffte und der mich führte.
Verliere ich Dich ganz?

Funkelnde Nacht, sie bringt die Stille
mit dem vertrauten Glockenschlag.
Für mich verloren sind Deine Schritte
für jeden neuen Tag.¹²

Motywytem przewodnim obu utworów jest noc – pora sprzyjająca intymności i bliskości. Podmiot liryczny, jednocześnie zwracając się do kobiety – swojej ukochanej, opisuje swe spostrzeżenia dotyczące ich wzajemnej relacji. Mamy więc co czynienia z liryką bezpośrednią. Opisuje on także miejsce, w którym się znajduje. W wersji niemieckiej nie zostało ono skonkretyzowane, w wersji polskiej już tak – jest to Kraków, królewski gród nadwiślański. Można domniemywać, że wybór tego miasta nie jest przypadkowy – zamieszkiwał go wszak zmarły już Leszek Aleksander Moczulski, a zamieszkują żyjący wciąż obaj bracia Zielińscy.

Jeżeli chodzi o budowę, oba utwory są wierszami stroficznymi – każdy składa się z czterech strof, z których każda, za wyjątkiem pierwszej strofy polskiego utworu, zbudowana jest z czterech wersów. We

¹² Por. niepublikowany wcześniej manuskrypt Bernarda Maywalda.

wspomnianej pierwszej strofie wersji polskiej pierwszy wers rozbity został na dwa. Nasuwa to przypuszczenie zastosowania zabiegu kosmetycznego, służącego uniknięciu jednego, wyraźnie wyróżniającego się długością wersu, a dążącego tym samym do zachowania estetycznej wizualnie konstrukcji utworu na papierze. Słuchając utworu śpiewanego do właściwej mu linii melodycznej słuchacz nie jest w stanie wychwycić tego widocznego wyłącznie wizualnie rozbicia, ponieważ oba wersy przypadają czasowo dokładnie na ten sam fragment linii melodycznej, co pierwszy wers pierwszej strofy w niemieckiej wersji – „Funkelnde Nacht nach hellem Tage” odpowiada więc melodycznie dwóm pierwszym wersom wersji polskiej: „Noc ponad miastem” i „nad Krakowem”. Rozpatrując układ i liczebność sylab w poszczególnych strofach nie sposób nie dostrzec ogromnej konsekwencji i regularności w rozkładzie tychże w wersach niemieckiej wersji utworu. Wersy pierwszej strofy mają kolejno 9, 8, 10 i 5 sylab, natomiast wersy pozostałych trzech strof 9, 8, 10 i 6 sylab. Jeżeli chodzi o wersję polską, to liczba sylab jest różna od tej w wersji niemieckiej, jednak kwestia regularności i konsekwencji jest tu porównywalna: wersy strofy pierwszej liczą sobie kolejno 9, 8, 9 i 6 wersów; drugiej 9, 9, 9 i 7; trzeciej 9, 8, 9 i 7, a czwartej 9, 9, 9 i 7. W wersji niemieckiej wszystkie strofy są zatem niemal identyczne pod względem ilości sylab w każdym wersie, w wersji polskiej pierwsza i trzecia strofa wykazują znaczne podobieństwo, druga i czwarta są identyczne. Porównując obie wersje językowe pod kątem ilości sylab w korespondujących ze sobą wierszach widać różnice, jednak słuchając utworu po niemiecku, a następnie po polsku, odbiorca nie ma wrażenia, że struktura sylabiczna została w jakikolwiek sposób zachwiana – utwór śpiewany ma bowiem to do siebie, że sylabę można z łatwością niemal dowolnie przeciągnąć lub skrócić. Z tego względu strukturalny obraz utworu widniejący na papierze nie do końca oddaje stan faktyczny, który w tym wypadku widziany jest w pełni dopiero, gdy utwór wykonywany jest wokalnie, bo takie też jest jego pierwotne przeznaczenie. Pozostając wciąż jeszcze w temacie budowy utworów należy zwrócić uwagę, że w wersji polskiej rymy nie występują wcale, w wersji niemieckiej natomiast tak. Pośród nich występują zarówno rymy dokładne, np. „heran” i „an” czy „Glockenschlag” i „Tag”, jak i niedokładne, na przykład „Stille” i „Schritte”. Są to rymy krzyżowe,

ponieważ pojawiają się zawsze w co drugim wersie. Bywają jednak wersy całkowicie pozbawione rymu, jak na przykład pierwszy i trzeci wers trzeciej strofy: „Juni” i „führte”. Obecność rymów w wersji niemieckiej sprawia, że tekstowi nadany został pewien rytm, swoista dynamika, która daje się zauważyć podczas czytania tekstu. Różni się on wówczas od tekstu polskiego, w którym nie ma rymów, każda strofa rozpoczyna się nieco inaczej. Utwór polski ma w sobie nieco więcej nostalgii, nie ma w nim także rymów, nie słychać także konkretnego rytmu, jednak podczas słuchania, gdy utwór opatrzony jest już linią melodyczną, różnica nie jest zasadniczo słyszalna.

Oba utwory różnią się nieco od siebie pod względem obecności środków stylistycznych. W wersji niemieckiej każdą strofę rozpoczyna anafora „Funkelnde Nacht”, co jeszcze dodatkowo podkreśla wagę nocy w tym utworze – jawi się ona jako pora, która sprzyja intymności, miłości i bliskości – w wersji polskiej natomiast anafory nie występują. Niemiecka wersja tekstu jest znacznie mniej metaforyczna niż wersja polska, w której występują takie metafory jak „w całym mieście dzwoni cisza”, „w mroku świeci twa sukienka” czy też „na twoje oczy spadają pierwsze pocałunki”. W obu jednak podmiot liryczny zwraca się bezpośrednio do swojej ukochanej.

Jeżeli chodzi o warstwę znaczeniową, to oba utwory wykazują duże podobieństwo – pierwsza i druga strofa wersji niemieckiej znajduje w większości odzwierciedlenie w wersji polskiej – podmiot liryczny opisuje obserwowany nocą otaczający go krajobraz. W wersji polskiej występują jednak konkretne i charakterystyczne dla Krakowa elementy kulturowe – rzeka Wisła i dzwon Zygmunta, w wersji niemieckiej zaś są to po prostu rzeka i dzwon. Kolejne dwie strofy w wersji niemieckiej korespondują wprawdzie nadal znaczeniowo z wersami wersji polskiej, jednak opowiadana przez podmiot liryczny historia została przedstawiona nieco inaczej. W wersji niemieckiej podmiot liryczny bardzo wyraźnie mówi o tym, że jego relacja z ukochaną kończy się, uczucie obumiera, na co wskazuje zanikający blask w jej spojrzeniu: „Aus Deinem Blick verschwand der Glanz”. W końcu podmiot liryczny bezpośrednio pyta ukochaną o to, czy już ją utracił, co znajduje potwierdzenie w ostatniej strofie, gdy stwierdza jednoznacznie: „Für mich verloren sind Deine Schritte für jeden neuen Tag”. W wersji polskiej podmiot liryczny także

mówi o utracie miłości, jednak w sposób znacznie mniej dosłowny. Nie komunikuje swej utraty wprost, a jedynie sygnalizuje ją poprzez ukazanie powtarzającej się historii – znów jest lipiec, i ponownie na oczy ukochanej spadają pierwsze pocałunki. Gdyby obdarzał ją nimi podmiot liryczny, byłby to oksymoron – pierwsze pocałunki nie mogą przecież być „znowu”, gdyż wówczas nie byłyby „pierwsze”. Wobec tego musi to być ktoś inny, kto teraz obdarowuje ukochaną podmiotu lirycznego pocałunkami. Z perspektywy podmiotu lirycznego sytuacja się powtarza, jednak tym razem to nie on okazuje swej ukochanej miłość. Z perspektywy ukochanej i w kontekście nowego kochanka są to zaś w istocie pierwsze pocałunki. W ostatniej strofie podmiot liryczny nie kontynuuje już swojej historii, lecz wyraża przekonanie, że historia ponownie zatoczy koło, tym razem dotyczyć będzie jednak kogoś innego.

Uważam, że mimo różnic w warstwie treściowej i metaforycznej sens i klimat utworu polskiego zostały adekwatnie oddane w wersji niemieckiej. Przeniesienie utworu, którego celem jest rozrywka i dotarcie do możliwie szerokiego kręgu odbiorców, z jednego kręgu kulturowego do innego wymaga dokonania pewnych zmian, które sprawiają, że publiczność będzie się identyfikować także z treścią śpiewanego utworu. Zachowana została konwencja poetycka, a przede wszystkim możliwość wokalnego wykonania utworu do skomponowanej dla niego melodii.

5. Skaldowie jako most łączący dwa narody

Występy Skaldów cieszyły się w NRD ogromną popularnością, zespół otrzymywał także od niemieckiej publiczności listy gratulacyjne i był każdorazowo gorąco przyjmowany przez publiczność.¹³ Spowodowane było to z jednej strony wysokim poziomem muzycznym, z drugiej zaś faktem, że grupa śpiewała po niemiecku – dzięki temu niemiecka publiczność mogła w pełni zrozumieć, jaki jest przekaz i faktyczny wydźwięk ich utworów. Obecność zespołu na niemieckiej scenie muzycznej przyniosła ubogacenie wschodnioniemieckiej kultury muzycznej, nie tylko dzięki szerokiemu zasięgowi ich koncertów, ale

¹³ Autoryzowany wywiad z Andrzejem Zielińskim z dnia 8.02.2018.

także poprzez wydaną w 1970 roku przez wspomniane już wydawnictwo muzyczne AMIGA płytę winylową *Skaldowie, Kraków*, zawierającą kompozycje zespołu śpiewane przez nich po niemiecku, artykuł prasowy w magazynie muzycznym „Melodie & Rhythmus” z 1972 roku, czy wreszcie poświęcony w całości zespołowi odcinek muzycznego show telewizyjnego *Die Notenbank*, którego inicjatorem i reżyserem był właśnie wspomniany już Bernd Maywald. Zaproszenie zespołu zza wschodniej granicy przyniosło także umocnienie wzajemnych więzi. Wydaje się, że mieszkańcy NRD mogli dzięki temu zdecydowanie poczuć, że nie są sami. Obecność grupy Skaldowie przyczyniła się także do międzykulturowej współpracy, co podkreślił także Bernd Maywald:

Andrzej Zieliński rozmawiał ze mną przez telefon – zadzwonił ze studia – i tłumaczył mi, jak życzyłyby sobie widzieć tekst. Pisałem więc tekst jako autor oryginału, jednak z uwzględnieniem życzeń Andrzeja Zielińskiego co do treści. Powstawały zatem nie tylko tłumaczenia poetyckie, ale także teksty oryginalne, rodzące się ze ścisłej współpracy polsko-niemieckiej.¹⁴

Cytat ten wskazuje, że polsko-niemiecka współpraca zawiązała się na dwóch płaszczyznach – z jednej strony pomiędzy niemiecką publicznością a zespołem, z drugiej zaś między polskimi muzykami i niemieckimi autorami tekstów, którzy mieli tak ogromny wpływ na zaadaptowanie dzieła dla celów przedstawienia go sąsiedniej publiczności. Bez tej wytężonej współpracy pomiędzy artystami obu narodowości nie byłoby prawdopodobnie możliwe zadzierzgnięcie nici sympatii pomiędzy zespołem a publicznością niemiecką.

Bibliografia:

Anordnung über die Befugnis zur Ausübung von Unterhaltungs- und Tanzmusik vom 27. März 1953, in: *Zentralblatt DDR*, Ausgabe B. Berlin 11 / 1953.
Bender, Peter, *Unsere Erbschaft – Was war die DDR – was bleibt von ihr?*, Hamburg 1992.

¹⁴ Por. niepublikowany wcześniej manuskrypt Bernd Maywalda, s. 9.

- Berger, Uwe, Deicke, Günther (red.), *Lyrik der DDR*, Berlin, Weimar 1974.
- Calico, Joy H., *Brecht at the Opera*, Berkeley, Los Angeles 2008.
- Gift von Affenkultur*, *Der Spiegel*, 19/1967, s. 168.
- Icha, Andrzej, *Skaldowie. Historia i muzyka zespołu*. Pelplin 2005.
- Leue, Gunnar, *Mich ärgert, wenn Amiga-Musik als Ostgrütze abqualifiziert wird*, <https://taz.de/!5429995/> (dostęp: 12 VIII 2019).
- Lilienthal, Jeannina, *Die Entwicklung der Rockmusik in der DDR*, Berlin 2002.
- Maywald, Bernd, *Einfluß deutschsprachiger Skaldowie-Musikproduktionen auf deutsche Liedtexte*, Jüterbog 2018.
- Maywald, Bernd (w rozmowie z J. Manowską), *Maywalds Steckbrief*, Jüterbog 2018.
- Moczulski, Leszek Aleksander, *Cała jesteście w skowronkach i inne piosenki oraz pieśni z muzyką krakowskich kompozytorów*, Kraków 2013,
- Neunzig, Hans A., *Meilensteine der Musik*, Dortmund 1991.
- Nijdam, Elizabeth; Arbor, Ann, *Rock statt Marx: Rock and Roll Narratives in Leander Haufmann's Sonnenallee*, in: *German as a foreign language*, 3/2010.
- Oehmsen, Heinrich, *DDR-Hits zum Sommerfestival auf Kampnagel*, <https://www.abendblatt.de/kultur-live/article226629953/DDR-Hits-zum-Sommerfestival-auf-Kampnagel.html> (dostęp: 10 IX 2019).
- Schnaus, Peter, *Europäische Musik in Schlaglichtern*, Mannheim, Wien, Zürich 1990.
- Skaldowie, *Die Skalden – Die grossen Erfolge*, AMIGA 2007.
- Skaldowie, *German Radio Sessions vol. I 1970-1971*, Kameleon Records 2017
- Skaldowie, *German Radio Session vol. II 1973-1976*, Kameleon Records 2019.
- Taubert, Klaus, *Tanzen, wie's der SED gefiel*, <https://www.spiegel.de/geschichte/der-lipsi-modetanz-made-by-sed-a-951419-druck.html> (dostęp 12 VIII 2019).
- Unser rotes Blut siedet*, *Der Spiegel*, 1951 43, s. 30.
- Wiener, Jon, *How we forgot the cold war: A historical journey across America.*, Berkele, Los Angeles 2014.
- Wurschi, Peter, *Rennsteigbeat: jugendliche Subkulturen im Thüringer Raum 1952-1989 (Europäische Diktaturen und ihre Überwindung. Schriften der Stiftung Ettersberg)*, Köln 2007.
- Zieliński, Andrzej (w rozmowie z J. Manowską), *Skaldowie w NRD*, Kraków 2018.

Ramona Mankowska
(Uniwersytet Mikołaja Kopernika Toruń)

Porównanie włoskiej i polskiej wersji językowej raportów Europejskiego Banku Centralnego w kontekście języka ekonomii

Comparison of Italian and Polish reports issued by European Central Bank in context of economy language

The article addresses the topic of translating specialized texts, published by supporting institutions within the European Union. Due to frameworks of below considerations, the number of translated texts will be limited to annual reports issued by European Central Bank. The starting point of deliberations is the discussion about 'specialized language in Italian linguistics' term and translating strategies used during translations preparation of economy documents. Practical part of considerations is based on the analysis of a corpus consisting two texts written in Italian (*Rapporto annuale della Banca centrale europea*) and Polish (*Raport Roczny Europejskiego Banku Centralnego*) languages.

key words: Specialized translation, reports, economy, translation studies
słowa kluczowe: Tłumaczenia specjalistyczne, raporty, ekonomia, przekładoznawstwo

Świętowana 1 maja 2019 roku piętnasta rocznica wstąpienia Rzeczypospolitej Polskiej do Unii Europejskiej była głównym czynnikiem motywującym wybór tematu poniższego artykułu. Jest on poświęcony problemom związanym z tłumaczeniem tekstów specjalistycznych oraz cechom charakterystycznym przypisywanym polskiej i włoskiej wersji językowej oficjalnych dokumentów publikowanych przez instytucje pomocnicze Unii Europejskiej. Ze względu na ramy poniższych rozważań będą one ograniczone do rocznych raportów wydawanych przez Europejski Bank Centralny.

Punktem wyjścia jest omówienie terminu *język specjalistyczny* we włoskim językoznawstwie oraz strategii translatorskich używanych

podczas przygotowywania tłumaczeń dokumentów z zakresu ekonomii. Praktyczna część rozważań opiera się na analizie korpusu złożonego z dwóch tekstów zredagowanych odpowiednio w języku włoskim: *Rapporto annuale della Banca centrale europea* oraz w języku polskim: *Raport Roczny Europejskiego Banku Centralnego*. Dokumenty dotyczą lat 2013- 2017, ale zostały opublikowane w latach 2014- 2018¹. Mając na celu zachowanie konsekwencji w pierwszej kolejności cytowane będą fragmenty zredagowane w języku polskim, obie wersje językowe pojawiać się będą wyłącznie w celach komparatystycznych, aby przedstawić rozwiązania leksykalne i zastosowane struktury morfologiczne w odniesieniu do tych dwóch języków. Wszystkie tłumaczenia cytatów, o ile nie podano inaczej, pochodzą od autorki artykułu.

We włoskim językoznawstwie funkcjonuje kilka teorii traktujących o językach specjalistycznych, przede wszystkim lingwiści wprowadzają terminy *lingua* oraz *linguaggio*. Gian Luigi Beccaria, Gaetano Berruto oraz Alberto Sobrero są autorami najważniejszych z tych koncepcji. Biorąc pod uwagę zarówno szerokie zróżnicowanie terminologiczne na gruncie językoznawstwa włoskiego, odnoszące się do konkretnych definicji tzw. języków specjalistycznych, sklasyfikowanych względem zakresu użycia i danej dziedziny, jak i brak odpowiednich ekwiwalentów w języku polskim, przyjmuje się określenie *język specjalistyczny* dla całokształtu opisywanego zjawiska. Natomiast na gruncie włoskiego językoznawstwa i współwystępowanie terminów, które nie mają ekwiwalentów w języku polskim, odnosząc się do całokształtu zjawiska wykorzystywany będzie termin *język specjalistyczny*, natomiast w celu przedstawienia szczegółowych zagadnień włoskiego językoznawstwa przytaczane zostaną zwroty w języku, w którym zredagowano dany dokument.

Jedna z pierwszych prób definicji została podjęta przez Beccarię w 1973 roku, kiedy w językoznawstwie włoskim w celu leksemów i elementów komunikacji niewerbalnej zaczął być używany termin *linguaggio settoriale* rozumiany jako język o charakterze naukowym lub profesjonalnym (Beccaria 1973: 7- 59). Beccaria w późniejszych publikacjach doprecyzował, że istotną cechą jest występowanie własnej terminologii (Beccaria 2002: 160). Berruto wskazał, że język specjalistyczny

¹ Podawana data wskazuje rok, którego dany raport dotyczy. Data publikacji jest pomijana, ewentualnie w szczególnych sytuacjach precyzyjnie wskazywana.

może być podzielony na trzy kategorie, którymi są *lingue speciali in senso stretto*, *lingue speciali in senso lato* i *gerghi veri e propri* (Berruto 1997: 156). *Lingue speciali in senso stretto* charakteryzują się posiadaniem leksemów specjalistycznych (Berruto 1997: 156), *lingue speciali in senso lato* są determinowane przez sytuację komunikacyjną (Berruto 1997: 156), trzecia grupa z kolei, odwołuje się do grupy użytkowników, dla której wyłącznie, jest zrozumiały określony rodzaj słownictwa. (Berruto 1997: 156). Jako dwa główne źródła klasyfikacji są wskazywane leksyka oraz kontekst sytuacyjny, w którym umiejscowiona jest dana wypowiedź. Sobrero, podobnie jak Berruto, zaproponował podział na dwie grupy i wyróżnił *lingue settoriali* oraz *lingue specialistiche*. Lingwista zauważył, że *lingue settoriali* charakteryzują się niskim stopniem specjalizacji i nie są wyłącznie zarezerwowane dla reprezentantów dziedzin naukowych. Można wymienić wśród nich na przykład język reklamy, mediów czy polityki (Sobrero 1993: 239). *Lingue specialistiche*, są charakterystyczne dla poziomu komunikacji między profesjonalistami lub komunikacji w kontekstach naukowych dotyczących takich jak astronomia, fizyka, medycyna czy lingwistyka (Sobrero 1993: 239).

Tak jak wcześniej argumentowano, piętnasta rocznica przystąpienia do Unii Europejskiej była głównym powodem podjęcia rozważań o trudnościach związanych z przekładem języków specjalistycznych. Przystąpienie do Unii Europejskiej dziesięciu kolejnych państw w 2004 roku spowodowała, że ekskluzywne grono kilkunastu krajów znacznie się powiększało, czego konsekwencją był również wzrost liczby języków urzędowych Unii Europejskiej². W tabeli nr 1 zestawiono informacje dotyczące akcesji poszczególnych państw oraz wpływ, jaki miały kolejne rozszerzenia³ na wzrost liczby języków urzędowych Unii Europejskiej. W konsekwencji mającej miejsce sytuacji przedstawiono dane liczbowe przybliżających dane liczbowe odnośnie wersji sporządzanych tłumaczeń.

² Należy zauważyć, że informacja o rozszerzeniu Unii Europejskiej oraz termin Unia Europejska w szerszym kontekście odnosi się także do procesów integracyjnych, które miały miejsce przed rokiem 1992 i dotyczyły również Europejskiej Wspólnoty Węgla i Stali oraz Wspólnoty Europejskiej.

³ W tabeli nr 1 rok 1958 nie jest datą kolejnego rozszerzenia, ale rokiem założenia instytucji międzynarodowej. Natomiast dane o liczbie państw członkowskich są aktualne na dzień 20.09.2020

Data rozszerzenia Unii Europejskiej	Państwa przystępujące do Unii Europejskiej	Języki urzędowe państw przystępujących do Unii Europejskiej	Ilość możliwych kombinacji tłumaczeń z języków urzędowych
1958	Królestwo Belgii, Republika Francuska, Królestwo Niderlandów, Wielkie Księstwo Luksemburga, Republika Federalna Niemiec, Republika Włoska	francuski, niemiecki, włoski, niderlandzki	12
1973	Królestwo Danii, Republika Irlandii	angielski, duński	30
1981	Republika Grecka	Grecki	42
1986	Królestwo Hiszpanii, Republika Portugalska	hiszpański, portugalski	72
1995	Republika Austrii, Republika Finlandii, Królestwo Szwecji	fiński, szwedzki	110
2004	Republika Czeska, Republika Cypryjska, Republika Estońska, Republika Litewska, Republika Łotewska, Republika Malty, Rzeczpospolita Polska, Republika Słowacka, Republika Słowenii, Węgry	czeski, estoński, litewski, łotewski, maltański, polski, słowacki, słoweński, węgierski	380
2007	Republika Bułgarii, Rumunia	bułgarski, rumuński, irlandzki	506
2013	Republika Chorwacji	chorwacki	552

Tabela nr 1. Państwa członkowskie Unii Europejskiej oraz języki urzędowe tych państw

Bezpośrednim wynikiem kolejnych akcesji jest nieustannie rosnąca liczba wersji językowych, która po ostatnim rozszerzeniu, w 2013 roku, wzrosła do 552. W tym kontekście wartym zauważenia jest fakt, że pluralizm językowy Unii Europejskiej jest zjawiskiem unikalnym, jak nadmieniał Krystyna Michałowska-Gorywoda (K. Michałowska-Gorywoda 2001: 81): „w Radzie Europy obowiązują np. dwa języki oficjalne, w NATO również dwa, a w liczącej 189 państw członkowskich ONZ 6 języków oficjalnych”. Uściślając, w Radzie Europy językami oficjalnymi są angielski oraz francuski; w Organizacji Traktatu Północnoatlantyckiego: angielski i francuski; w Organizacji Narodów Zjednoczonych podobnie jak w dwóch poprzednich organizacjach: angielski i francuski oraz chiński, rosyjski, arabski, i hiszpański. Nawiązanie do języków urzędowych innych organizacji międzynarodowych podkreśla wyjątkowy wielojęzyczny charakter Unii Europejskiej, co niewątpliwie wpływa na prace tłumaczeniowe i stanowi wyzwanie dla tłumacza.

Fragment odnoszący się do wykonywania tłumaczeń tekstów specjalistycznych opiera się na opinii Krzysztofa Hejwowskiego (2004: 153-160) względem kompetencji, którymi powinien charakteryzować się tłumacz. Wśród poświadczonych umiejętności wymienia się między innymi (oprócz znajomości języków: wyjściowego oraz docelowego), znajomość kultury krajów, w których używa się wskazanych języków, jak również wiedzę ogólną czy specjalistyczną, zdolności komunikacyjne, ale także indywidualne cechy charakteru czy predyspozycje. Kompetencje tłumaczeniowe są wynikiem wielu czynników, które pozwalają osobie dokonującej przekładu w jak najlepszym stopniu przedstawić realia obu państw, kultur, ich charakterystyczne zachowania czy też cechy narodowe, które nie odpowiadają zwyczajom odnotowanym w kraju pochodzenia zarówno języka wyjściowego jak i docelowego.

Rozpoczynając rozważania dotyczące dokumentów opublikowanych przez Europejski Bank Centralny chce się odwołać się w kilku słowach do badań zaproponowanych przez Sobrero w publikacji *Il peso della grammatica* (por. Sobrero 1997: 489-502), czyli *Ciężar gramatyki*. Językoznawca swoje przemyślenia ilustruje tabelą przedstawiającą podany w gramach ciężar poszczególnych podręczników do nauki gramatyki języka włoskiego wykorzystywanych na początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku we włoskich szkołach. Podane wielkości mieszczą się pomiędzy

1790 gram a 2140 gramów. Warto zastanowić się, czy i jak zestawiać treści merytoryczne, czy ich waga, ilość leksemów składających się na poszczególne strony jest miarą wartości oraz czy przedstawia walory komunikacyjne. Chcąc kontynuować rozważania we wskazanym przez Sobrero kierunku, dokonuje się matematycznego wykazu stron, z których złożone są wersje z lat 2013- 2017. W tabeli nr 2 podano liczbę stron dokumentów opublikowanych odpowiednio w językach polskim oraz włoskim.

Rok	Język polski	Język włoski
2013	287	287
2014	183	186
2015	225	224
2016	232	235
2017	237	234

Tabela nr 2. Ilość stron składających się na raporty opublikowane w latach 2013-2017 w języku polskim i w języku włoskim

Jak można zauważyć polskie i włoskie wersje tłumaczeń nie różnią się pod względem liczby w znaczący sposób. Raport z 2013 roku zawiera tyle samo stron w obu wersjach, czyli 287. Wersja włoska z 2015 roku liczy 224 strony, polska wersja ma o 1 stronę więcej. W kolejnych latach różnice wynoszą maksymalnie 3 strony, w 2014 roku oraz 2016 roku włoska wersja liczy o 3 strony więcej, odpowiednio 186 i 235 stron, przy czym polska 183 i 232 strony. Natomiast w 2017 roku polska wersja językowa składa się z 3 stron więcej i ma 237 stron. W porównaniu z wynikami otrzymanymi przez Sobrero nierówność ilościowa między poszczególnymi wersjami językowymi jest niewielka i w dużej mierze wynika z różnic na poziomie gramatycznym (morfologicznym i składniowym) oraz leksykalnym w odniesieniu do dwóch wspomnianych języków narodowych.

W kolejnej części artykułu omówione zostają cechy, które charakteryzują obie wersje językowe. Raport dotyczący 2013 roku w obu

wersjach językowych zawiera informację: *W 2014 r. we wszystkich publikacjach EBC będzie umieszczany wizerunek motywu z banknotu o nominale 20€⁴*. W kolejnych latach raport otrzymał nową szatę graficzną. Autorzy rezygnują z wprowadzania motywu przewodniego korespondującego z poszczególnymi banknotami waluty euro, wtedy struktura otrzymuje ujednolicony układ. W raporcie dotyczącym 2017 roku pojawiają się dwie nowe części, mianowicie *Podsumowanie minionego roku*⁵ oraz *Rok w liczbach*⁶. *Podsumowanie minionego roku* zastąpiło *Przedmowę*, która traktowała o sukcesach i potknięciach mających miejsce w danym roku oraz zapowiadała wydarzenia kolejnego roku. Wobec powyższego można zatem mówić w głównej mierze o zmianie terminu, a nie o całkowitym odświeżeniu formatu. Nowością wprowadzoną wraz z nową szatą graficzną jest redukcja liczby rozdziałów oraz wyodrębnienie niektórych części np. *Roczne sprawozdanie finansowe 2014* oraz *Skonsolidowany bilans Eurosystemu na dzień 31 grudnia 2014*, we wcześniejszej edycji stanowiły one rozdziały, a nie osobne części tworzące dokument.

Spis treści omawianych dokumentów odzwierciedla ważny fakt, jakim jest odmienne nazywanie poszczególnych części składowych dokumentów we włoskim a polskim wydaniu. W 2013 roku w edycji włoskiej pojawia się określenie *capitolo*, oznaczający *rozdział* bądź *część*, natomiast w polskiej wersji występuje słowo *część*. Wybór jednego z określeń zostaje fragmentarycznie zredukowany w 2014 roku, gdy w spisie treści pojawia się *rozdział*, natomiast w treści dokumentu ponownie zamieszczono określenie *część*, która odwołuje się bezpośrednio do *rozdziału* przywołanego w spisie treści. W dokumentach z lat 2015- 2017 zostaje zaproponowana nowa nomenklatura i w spisie treści nie pojawia *capitolo* ani jego polskie odpowiedniki *część* i *rozdział*. Treści przypisane zostają odpowiednio kolejne cyfry arabskie. Wśród różnic pomiędzy następującymi po sobie edycjami dokumentów zredagowanych w języku włoskim można wymienić na przykład leksemy *siglario* i *sigle* odnoszące się do zbioru skrótów. Części te odpowiednio

⁴ Tutte le pubblicazioni della BCE del 2014 recano un motivo tratto dalla banconota da 20 euro;

⁵ L'anno in sintesi.

⁶ L'anno in cifre.

znajdowały się na początku dokumentu w dwóch pierwszych edycjach i na końcu dokumentu w kolejnych. W 2014 roku doprecyzowano *sigle-paesi*, czyli skróty odnoszące się do nazw państw, w 2015 roku dokonano odrębnego podziału na *sigle solo stati membri UE e altri paesi*, czyli skróty wyłącznie względem krajów członkowskich Unii Europejskiej oraz skróty nawiązujące do innych państw. W 2016 roku i 2017 roku zachowano identyczny układ. W dokumentach zredagowanych w języku polskim część poświęcona skrótom nosi miano *Skróty* w 2016 roku. W 2017 roku pojawia się rozróżnienie na *Skróty-Państwa* i *inne*, brakuje słowa *państwa* w *inne*, które występowało we włoskim tłumaczeniu.

Pewnego rodzaju ewolucję terminologiczną przechodzi część poświęcona bilansowi, w 2013 roku *Il bilancio*, czyli *Roczne sprawozdanie finansowe*; w 2014 roku *Bilancio 2014* oraz *Roczne sprawozdanie finansowe 2014*; w 2015 roku *Bilancio 2015* oraz *Roczne sprawozdanie finansowe*; w 2016 roku *Bilancio* oraz *Raport finansowy* i w 2017 roku, tak jak rok wcześniej *Bilancio* oraz *Raport finansowy*. Jak można zauważyć część ta podlegała wielu modyfikacjom i ostatecznie zdecydowano się powrócić do nomenklatury zbliżonej do tej, która została zaproponowana w 2013 roku i nazwać część tę *Raport finansowy*.

W wydaniach z 2016 roku i 2017 roku pojawia się nowa część, czyli *Sezione statistica*, *Część statystyczna*. W polskiej wersji językowej, w nawiasie, pojawia się informacja *dostępna jedynie w języku angielskim*, podobne doprecyzowanie wspomniane jest w edycji włoskiej dopiero w dokumencie dotyczącym 2017 roku. Część statystyczna nie zostanie omówiona w szerszym kontekście, ponieważ nie została zredagowana w język angielskim.

Wymienione przykłady podkreślają trudności, z którymi musieli zmierzyć się tłumacze przygotowujący wydania poszczególnych wersji raportów. Zaobserwować można różnice pomiędzy edycjami: polską a włoską, jak również odmienne wybory terminologiczne pomiędzy dokumentami wydawanymi w kolejnych latach. Do niektórych rozwiązań powracano, z innych rezygnowano na rzecz odświeżonej formuły i właśnie te modyfikacje świadczą o tym, jak trudnym wyzwaniem jest sporządzenie przekładu spełniającego szereg wymagań, poprawnego pod względem zastosowanej terminologii oraz

odpowiadającego potrzebom odbiorców, którzy nie są specjalistami w danej dziedzinie.

Bibliografia:

- Beccaria, Gian Luigi, *Linguaggi settoriali e lingua comune*, w: *I linguaggi settoriali in Italia*, red. Gian Luigi Beccaria, Milano 1973.
- Beccaria, Gian Luigi, *Italiano: antico e nuovo*, Milano 2002.
- Berruto, Gaetano, *Le varietà di repertorio*, w: *Introduzione all'italiano contemporaneo. La variazione w gli usi*, red. Alberto Sobrero, Bari, Roma 1993.
- Hejwowski, Krzysztof, *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*, Warszawa 2004.
- Michałowska-Gorywoda, Krystyna, *Służby lingwistyczne Unii Europejskiej*, w: *Studia Europejskie 3/2001*.
- Sobrero, Alberto, *Lingue speciali*, w: *Introduzione all'italiano contemporaneo. La variazione w gli usi*, Alberto Sobrero, Bari, Roma 1993.
- Sobrero, Alberto, *Il peso della grammatica*, w: *Il testo fa scuola. Libri di testo, linguaggi ed educazione linguistica*, red. Rosa Calò, Silvana Ferreri, Firenze 1997.

