

Gabriela Jędrusik

Uniwersytet Gdański

ORCID: 0000-0002-9460-5662

Dubbing filmów animowanych jako przekaz kulturowy. O współczesnym podejściu do translacji dubbingowej w Polsce

Znaczeniu przekładu i jego intertekstualności przyglądano się wnikliwie od strony literatury oraz przekładoznawstwa, w tym wypadku podaną problematykę rozpatrzę jednak z perspektywy filmoznawczo-kulturoznawczej. Niniejszy artykuł stanowi analizę zagadnienia, jakim jest współczesny dubbing, w odniesieniu do jego funkcji jako przekaźnika treści kulturowych, na podstawie wybranych, zagranicznych pełnometrażowych filmów animowanych powstałych w ostatnich dwóch dekadach. Na wstępie podkreślenia wymaga fakt, że wspomniane pojęcie może być rozpatrywane dwojako – jako technologia opracowywania filmu oraz osobno, jako działanie lingwistyczne (Plewa, 2015, s. 58). Poniższe badania skupiają się na drugim ze sposobów rozumienia wybranego zagadnienia, a więc na translacji dubbingowej. Według Elżbiety Plewy polega ona na:

[...] zastąpieniu wyrażen językowych audialnych (tekstów mówionych) wyrażeniami językowymi audialnymi (tekstami mówionymi) wyrażonymi w innym języku. Dla tłumacza oznacza to, że musi on przełożyć wszystkie teksty mówione wyrażone w języku oryginału (teksty A) na teksty mówione wyrażone w języku tłumaczenia (teksty B). Należy pamiętać przy tym, że w przypadku translacji dubbingowej tekst tłumaczenia zastępuje całkowicie tekst oryginalny i widz nie ma do niego dostępu (2015, s. 110).

Podjęte w artykule badania koncentrują się zatem wokół znaczenia dubbingu jako jednej z form translacji wobec recepcji animacji długometrażowej z perspektywy polskiej, przy jednoczesnym podkreśleniu jego znaczącej w tym procesie roli. Celem niniejszego artykułu jest zwrócenie uwagi na omawiane zagadnienie w kontekście tego, w jaki sposób przemycą ono treści kulturowe poprzez całkowite zastąpienie oryginalnej warstwy dialogowej i prowadzi widza po dobrze znanych mu realiach. Analiza podjętych przeze mnie rozważań oscylować będzie wokół nadawania zagranicznym produkcjom poprzez omawianą formę przekładu nowego znaczenia – przy dostosowywaniu jednocześnie przekazu do odbiorcy z odmiennym niż pierwotny zapleczem kulturowym.

Punktem wyjściowym, od którego należy rozpocząć niniejsze badania poświęcone translacji dubbingowej, jest przywołanie definicji przekładu z perspektywy literackiej, a zatem rozumianego jako „utwór literacki, który ma swój pierwowzór obcojęzyczny (oryginał) i powiadamia odbiorcę o jego istnieniu; proces twórczy (w innej koncepcji jedynie odtwórczy), w którym tekst literacki, ukształtowany w jednym języku, zostaje powtórzony (zrekonstruowany) w systemie innego języka” (*Encyklopedia PWN*). Otóż wszelkie rozstrzygnięcia, jak i wątpliwości wypływające z powyższego objaśnienia, przenieść można na grunt audiowizualny oraz należące do niego formy translacji. Sam przekład audiowizualny dokonywany na potrzeby reklamy, filmu, telewizji czy Internetu odnieść można natomiast do tłumaczenia intersemiotycznego – „zakładającego interpretację oraz objaśnianie znaków językowych za pomocą systemów znaków niejęzycznych z jednego języka na drugi, które przez swoją intertekstualność czy kontekst kulturowy mogą być dla widza niezrozumiałe” (Palion-Musioł, 2012, s. 97). Współcześnie koncepcja ta obejmuje takie rodzaje tekstów, „w których sens skonstruowany jest z wielu elementów, a warstwa językowa stanowi tylko jedną część skomplikowanej układanki” (Sikora, 2013, s. 44). Zagadnienie to ma szczególne znaczenie dla dubbingu. Jak podkreśla w swoich badaniach Iwona Sikora:

W TAW (tłumaczenie audiowizualne) dochodzi bowiem nie tylko do transferu międzyjęzycznego, ale również do «wymiany» pomiędzy systemami semiotycznymi. Aby przekazać sens komunikatu oraz zrekompensować brak spójności pomiędzy poszczególnymi warstwami, tłumacz oprócz przekładu międzyjęzycznego niejednokrotnie dokonuje transferu pomiędzy systemem znaków wizualnych oraz werbalnych. Sytuacja taka ma miejsce, kiedy tłumacz w celu objaśnienia znaku kulturowego specyficznego dla systemu wyjściowego, a niewystępującego w kulturze odbiorcy lub mającego odmienne znaczenie zamienia informację niewerbalną na werbalną, np. dodając do dialogów w wersji docelowej brakujące treści (2013, s. 46).

O obecności wspomnianych informacji niewerbalnych zawartych „w mimice i gestach towarzyszących mowie, barwie głosu i intonacji oraz znakach specyficznych dla danej kultury” (Sikora, 2013, s. 46) decyduje natomiast sam tłumacz. To od niego zależy, czy zignoruje tego typu fragment w filmie, czy zdecyduje się, by wytłumaczyć go poza dubbingiem za pomocą konkretnych środków – na przykład poprzez dodanie dodatkowo napisów (Sikora, 2013, s. 47). Z perspektywy filmoznawczej zawarte w produkcjach odniesienia oraz konteksty możemy analizować na dwóch płaszczyznach – pierwotnej, umieszczonej przez wytwórnię filmowe oraz wtórnej, zmodyfikowanej i dostosowanej do nowego odbiorcy poprzez dodanie tłumaczenia. Niewątpliwym wkładem w rozwój polskich badań nad tłumaczeniem w filmie oraz nad samym procesem przekładu miały rozważania Marka Hendrykowskiego, w których wymienił on trzy główne formy translacji występujące w przekazie audiowizualnym: tłumaczenie napisowe, wersję lektorską oraz dubbing, będący przedmiotem rozważań tej pracy. Chociaż aktualnie same badania nad zagadnieniem translacji audiowizualnej w naszym kraju są przeprowadzane w kilku perspektywach – między innymi jako rozważania na temat form przekładu i ich możliwości (są to m.in.: Tomaszkiwicz, 2006; Szarkowska, 2009; Plewa, 2015), czy skupiające się na jego określonych odmianach (są to m.in.: Belczyk, 2007; Woźniak, 2009; Chmiel, 2014) – to nadal, jak podkreśla Elżbieta Plewa (2015, s. 23), niektóre z pojęć są opisane bardziej wnikliwie, a niektóre mniej. Chociaż więc dubbing w odniesieniu do filmów i seriali stał się w naszym kraju drugą, tuż po napisach, najbardziej popularną formą przekładu (Sikora, 2013, s. 69), to jednak pomimo rosnącego nim zainteresowania wciąż możemy dostrzec brak szeroko zakrojonych badań skupiających się na tym temacie (Sikora, 2013, s. 28) – zwłaszcza w odniesieniu do jego roli jako przekazu kulturowego. Znamienną dla tej formy przekładu stała się jednak publikacja Iwony Sikory, której badania wypełniają lukę dotyczącą omawianego typu tłumaczenia. Badaczka zwraca w niej szczególną uwagę nie tylko na teoretyczne i praktyczne aspekty dubbingu filmów animowanych, ale również na sposób przekładu materiału kulturowego i językowego w nim zawartego. Omawiany sposób translacji audiowizualnej przemodelowuje bowiem kontakt z pierwotną formą dzieła, skupiając się na wtórnej (Sikora, 2013, s. 251). Należy zatem zwrócić uwagę, że dubbing nie stanowi bezpośredniego przełożenia danego tekstu produkcji na język zagranicznego odbiorcy, lecz przechodzi cały proces dostosowania mówionej, a nawet często śpiewanej treści dzieła do innej kultury, przy jednoczesnym zachowaniu spójności z pierwotną warstwą wizualną. W momencie przekładu przez tłumacza warstwy słownej produkcji następuje wielokrotne odwołanie do struktury wizualno-dźwiękowej dzieła filmowego (Borowczyk, 2015, s. 4). Jak twierdzi Marek Hendrykowski,

[...] dubbing, niezależnie od poziomu samej realizacji, pozostaje zabiegiem najgłębiej ingerującym w oryginalny kształt utworu filmowego. Nawet przy najlepszym, najbardziej perfekcyjnym wykonaniu warsztatowym przetwarza on nieuchronnie stronę dźwiękową filmu, a przez to i wyraz estetyczny całości (1984, s. 249).

Takie samo stanowisko przyjmuje badaczka Iwona Sikora, podkreślając jednocześnie, że zachodzące podczas ingerencji w dzieło przekształcenia „dotyczą zarówno sfery tekstowej, leksykalnej, jak i kulturowej tłumaczonych dialogów” (2013, s. 63). Dubbing w znacznej mierze podporządkowuje więc tekst kontekstom kojarzonym przez dane społeczeństwo, „oddala widza od realiów kultury źródłowej, koncentrując się na tym, co rodzime i znane” (Sikora, 2013, s. 98). Oprócz tego Sikora zwraca uwagę, że „dubbing jako technika tłumaczenia może spełnić rolę tarczy ochronnej dla kultury i języka, ponieważ izoluje odbiorców od obcych wpływów, podkreślając jednocześnie znaczenie języka ojczystego i rodzimej kultury” (Sikora, 2013, s. 100). Prawidłowa translacja w filmach animowanych to zatem nie tylko przełożenie treści komunikatu z języka na język, lecz również przekład elementów kulturowych oraz dostosowanie przekazu do wyrażenia i zasad językowych charakterystycznych dla danego kraju.

Za moment, w którym zwiększa się zainteresowanie przekładem audiowizualnym w Polsce, możemy uznać lata 30. XX wieku, gdy do naszego kraju zaczęły napływać filmy zagraniczne (Plewa, 2015, s. 16–17). To również wtedy, bo w 1938 roku, opracowano translację w formie dubbingu do pierwszego pełnometrażowego filmu animowanego wytwórni Disneya *Królowna Śnieżka i siedmiu krasnoludków* (1937, reż. David Hand) – uważaną wtedy za starannie wykonaną oraz za wzór do naśladowania (Sitkiewicz, 2016, s. 81). Dzisiaj stanowcza większość produkcji należących do gatunku kina animowanego dystrybuowanych w Polsce wymaga zastąpienia ich oryginalnej ścieżki dźwiękowej naszym rodzimym językiem. Ze względu na to, że produkcje tego rodzaju są przeznaczone również dla młodej widowni, która często nie posiada jeszcze umiejętności czytania, a tym bardziej nie włada biegle językiem angielskim, możemy zauważyć wyraźną dominację dubbingu w gatunku kina typowo dziecięcego lub rodzinnego. To właśnie w tej dziedzinie osiąga on często w naszym kraju bardzo wysoki poziom (Hendrykowski, 1984, s. 250; Leszczyńska i Szarkowska, 2018, s. 208; Senkowski, 2012). W odniesieniu zaś do filmów aktorskich omawianej formie tłumaczenia zarzuca się wiele niedociągnięć, takich jak nienaturalność dialogów, mniejszą autentyczność przekazu (Sikora, 2013, s. 62) czy źle dobrane głosy aktorów, uważane za irytujące, nieprofesjonalne, monotonne, jak i pozbawione rytmu oraz intonacji (Bazył, 2018).

Współcześnie w Polsce dubbing w odniesieniu do animacji możemy wpisać w pewnego rodzaju trend, w którym dąży się do stworzenia przekładu jak najbardziej „neutralnego” lub „swojskiego” (Sikora, 2013, s. 181). Za moment przełomowy możemy uznać rok 2001, gdy Bartosz Wierzbęta w tłumaczeniu filmu *Shrek* (2001, reż. Andrew Adamson, Vicky Jenson) wplótł liczne nawiązania do polskiej kultury (Leszczyńska i Szarkowska, 2018, s. 205). Jak się okazało, dubbing nie musi być wcale nienaturalny i źle zrealizowany, a interesujący i pełen dowcipów (Sikora, 2013, s. 13). Jak podkreślają Urszula Leszczyńska i Agnieszka Szarkowska:

[...] współczesny polski dubbing [...] jest mocno spolonizowany i wiąże się ze znaczną liczbą przeróbek między wersją pierwotną a docelową. Bartosz Wierzbęta w swoim wywiadzie otwarcie zadeklarował: „Z doświadczenia wiem, że im bardziej polski dialog odbiega od oryginału, tym jest lepszy. [...] Nie jest to reguła, ale największą popularność zdobywają filmy, które najbardziej odbiegają od «oryginału»” (2018, s. 207; tłum. własne).

Jak możemy wywnioskować, w czasie translacji tekstów audiowizualnych zachodzą różnego rodzaju modyfikacje, które wpływają na ostateczną konstrukcję tekstu oraz odbiór produktu. Spełnienie tych warunków jest najtrudniejszym zadaniem postawionym przed tłumaczem. Teresa Tomaszek w swojej książce wymienia trzy strategie, jakimi posługuje się tłumacz wobec zjawisk kulturowych: tłumaczenie skierowane na odbiorcę o działaniach naturalizacyjnych, tłumaczenie nacechowane obcością, a więc w pewnym sensie egzotyzacja tekstu tłumaczenia oraz neutralizacja elementów kulturowych poprzez ograniczenie się do zjawisk uniwersalnych (2006, s. 153). Problemy z przekładem mogą pojawić się zatem zarówno w werbalnym, jak i wizualnym kanale komunikacyjnym. Przekaz musi zostać dostosowany do tego, co widz ogląda na ekranie, czasami trzeba więc powstrzymać się od interpretacji i dostosowania tekstu, zachowując ten pierwotny, mniej zrozumiały dla odbiorcy z danego kraju. Z takim problemem spotkał się właśnie wspomniany wyżej Wierzbęta. Autor przekładu w wywiadzie dla portalu Onet Kultura (Długosz, 2004) przyznaje, że w pewnym momencie napotkał pewien problem. Otóż w wersji anglojęzycznej pierwszej części *Shreka Ciastek*, przesłuchiwany przez Lorda Farquaada, nawiązuje w swojej wypowiedzi do bajki o Młynarzu. Opowieść ta jest popularna wśród odbiorców anglosaskich, jednak przez większość polskich widzów nie jest kojarzona. Dlatego też Wierzbęta w swoim tłumaczeniu odwołał się do znanych w naszym kraju przygód Żwirka i Muchomorka. Autor tekstu nie mógł jednak przewidzieć, że w drugiej części *Shreka* (2004, reż. Andrew Adamson, Conrad Vernon, Kelly Asbury) na ekranie pojawi się postać Młynarza. Tłumacz wpadł

w swoistą pułapkę – Wierzbęta w pewnym sensie „zablokował” sobie możliwość odwołania do pierwszej części animacji, ponieważ poprzez wizualne ukazanie postaci z anglosaskiej bajki nie był w stanie ponownie nawiązać do Żwirka i Muchomorka. Na problem ten wskazała również Anna Muszyńska:

[...] z punktu widzenia praktyki przekładu najbardziej problematycznym, jest obecność tekstu/tekstów w tekście, przywoływanie przez tekst oryginału innych tekstów, znanych wyłącznie kulturze wyjściowej i tym samym możliwych do odczytania jedynie przez odbiorcę, który tę kulturę zna i w niej sprawnie funkcjonuje (2011, s. 296).

Badaczka Paulina Borowczyk w swoim artykule zauważa natomiast, że wszelkie umieszczone w tekście przekazy (nieważne, w jakiej formie się pojawiają) można podzielić na te o charakterze uniwersalnym (rozpoznawalne przez wszystkich), międzynarodowym (odnoszące się do wspólnego zaplecza kulturowego) oraz te o charakterze narodowym (obecne głównie w języku i kulturze oryginału, będące nośnikami obcości w przekładzie) (2015, s. 4). Na potrzeby niniejszej pracy skupię się jednak głównie na ostatnim rodzaju odniesienia.

Przekaz o charakterze narodowym niewątpliwie możemy odnaleźć w dialogach dostosowywanych w taki sposób, by nawiązywały *stricte* do polskich realiów oraz dziedzictwa kulturowego. Jeden z przykładów odnajdziemy w animacji *Naprzód* (2020, reż. Dan Scanlon) w scenie, gdy Janek i Bogdan trafiają do tawerny. Bohaterowie proszą tam Mantykorę, by pokazała im drogę do poszukiwanego przez nich magicznego kamienia. W chwili, gdy istota zestresowana swoją pracą oraz zirytowana natarczywymi prośbami chłopców wpada w szal, usłyszymy, jak w angielskiej wersji językowej krzyczy: „That Manticore didn't have investors to look out for!” – podkreślając, że nie może zrobić nic ryzykownego ze względu na swoich inwestorów. W polskim tłumaczeniu natomiast w tekst wpleciono nawiązanie do głośnego w naszym kraju problemu odnoszącego się do osób, które wzięły kredyt we frankach szwajcarskich. Usłyszymy zatem zdanie: „Tamta Mantykora nie miała na karku kredytu we frankach!” – którego sens jest przeznaczony dla dorosłych obywateli Polski. Kolejne wybrane przykłady zostały przeze mnie przygotowane w poniższej tabeli:

Tabela 1. Wybrane aluzje narodowe wprowadzone w procesie przekładu¹.

Tytuł filmu i zarys sceny	Wersja polska
<p>Madagaskar (2005, reż. Eric Damell)</p> <p>Gloria i Melman do reszty przyjaciół po przybyciu na wyspę: Gloria: „Oh, look at us. We're all here together safe and sound”. Melman: „Yeah, here we are. Where exactly is „here”? San-Diego”. Gloria: „San-Diego?”.</p>	<p>Gloria: „Och, tak się cieszę. Jesteśmy tu wszyscy razem. Cali i zdrowi”.</p> <p>Melman: „No, jesteśmy. Fakt. A to „tu”, to znaczy, gdzie? W Sopocie”.</p> <p>Gloria: „Ale, to gdzie jest molo?”.</p>
<p>Na fali (2007, reż. Ash Brannon)</p> <p>Tank opowiadający przed kamerą o swoich „laskach” (pucharach): „These are my ladies. This is Jill. This is my lady, Amy. Little Suzy. Brianna... y'know why we call her Brianna, right? Yeahhhh, it's a long story. Shaniqua. Helga. Miss Kitty. Jeannie. I dream of...”.</p>	<p>„A to są moje laski. To jest Jill. A to moja mała Amy. Słodka Suzy. Diana... wiecie, dlaczego tak na nią mówię, nie? Taaak, to długa historia. Shakira. Helga. Miss Kici. Baśka. Baśka miała fajny biust...”, (Nawiązanie do piosenki <i>Baśka</i>¹),</p>
<p>Potwory i spółka (2001, reż. Pete Docter)</p> <p>Potwór z wieloma gałkami ocznymi w trakcie wywiadu telewizyjnego: „Its true! I saw the whole thing!”.</p>	<p>„To prawda! Czy te oczy mogą kłamać?”. (Nawiązanie do piosenki <i>Czy te oczy mogą kłamać</i>²).</p>
<p>Kurczak Mały (2005, reż. Mark Dindal)</p> <p>Moment, w którym mama Szpeka grozi synowi: „Don't make Mummy take away your Streisand collection”.</p>	<p>„Nie zmuszaj mamusi, żeby ci zabrała wszystkie płyty Ich Troje”.</p>
<p>Shrek</p> <p>Osiół pokryty magicznym wórkowym pyłem: „Now I'm flying, talking donkey! You might have seen a house fly, maybe even a super fly, but I bet you ain't never seen a donkey fly”.</p>	<p>„Latać każdy może, trochę lepiej lub trochę gorzej... ale niestety ja mam talent”. (Nawiązanie do piosenki <i>Śpiewać każdy może</i>³).</p>

Interesującym zjawiskiem zachodzącym w procesie tłumaczenia jest przekształcenie warstwy dialogowej poprzez zwykłą modyfikację lub wprowadzenie dodatkowych (w oryginale nieistniejących) treści kulturowych. Zastosowanie

¹ Źródło: opracowanie własne.

jednego z podanych sposobów sprawia między innymi, że postacie animowanych produkcji poprzez dubbing zostają umieszczone w całkowicie nowym kontekście. Tak skonstruowany został właśnie technik od materiałów wybuchowych, występujący w animacji *Atlantyda: Zaginiony łód* (2001, reż. Gary Trousdale, Kirk Wise). W amerykańskiej wersji filmu bohater nazywa się Vinny, a jego akcent wskazuje na włoskie pochodzenie, natomiast w polskiej wersji językowej mężczyzna ma na imię Wołodia, a jego sposób mówienia podkreśla pochodzenie rosyjskie. Podobny zabieg został wykorzystany np. w filmach *Zaplątani* (2010, reż. Glen Keane, Nathan Greno, Byron Howard) oraz *Zwierzogród* (2016, reż. Byron Howard, Rich Moore). W pierwszej produkcji wraz z dodaniem polskiego tłumaczenia Kapitan Gwardii osadzony zostaje w roli pruskiego oficera z czasów I wojny światowej. Dodatkowo do animacji w procesie tłumaczenia zostaje wprowadzony nieistniejący wcześniej element zaczerpnięty z polskiej kultury ludowej. Pojawia się on w momencie, gdy przestępcy w karczmie zaczynają śpiewać piosenkę o swoich marzeniach. Pomędzy zwrotkami usłyszymy słowa śląskiej pieśni ludowej *Szła dzieweczka do laseczka*. Hollywoodzka wersja oczywiście nie posiada tego elementu – usłyszymy po prostu dalszą melodię piosenki. W drugiej wspomnianej animacji przybocznik włoskiego mafiosa przedstawieni zostają natomiast jako członkowie mafii, lecz nie włoskiej, a rosyjskiej. Ciekawym przykładem modyfikacji jest również przystosowanie imion postaci pojawiających się w filmie *Asterix i Obelix. Tajemnica magicznego wywaru* (2018, reż. Alexandre Astier, Louis Clichy) do realiów naszego kraju. Francuskie odpowiedniki, obce polskiemu widzowi, zostają zastąpione przez takie miana jak: Telezakupiks, Techniks, Klimatosceptiks, Tniesięnetfliks, Pankierowniks czy Antybiotiks. Wspomniana produkcja posiada również dodatkowe treści kulturowe ukryte w dubbingu, które nie występują w oryginalnej wersji. Jedną z nich jest obecność w momencie, gdy dziki wysłane przez Panoramiksa trafiają do pierwszego druida. W polskiej wersji językowej usłyszymy, jak postać nuci pod nosem słowa „Jemioła, malinki, ja wszystkie was roślinki...”, które stanowią nawiązanie do piosenki Jana Kiepury *Brunetki, blondynki*².

Ciekawym przykładem jest również zaprojektowana na potrzeby animacji *Shrek 2* nazwa krainy, z której pochodzi księżniczka Fiona – The Kingdom of Far Far Away. Drugi człon miejscowości został tam wystylizowany na podobieństwo słynnego napisu HOLLYWOOD, który stanowi jednocześnie szeroko rozpoznawalny symbol branży rozrywkowej. Poprzez uruchomienie u odbiorcy konkretnego skojarzenia bazującego na podobieństwie fikcyjnego oraz realnego obiektu widz jest w stanie uświadomić sobie, że bohaterowie zmierzają do kró-

² Jan Kiepura, *Brunetki, blondynki*, śl. M. Halicz, muz. R. Stolz, 1935.

lestwa pełnego celebrytów – co czyni ten przekaz uniwersalnym. Odniesienie o charakterze narodowym odnajdziemy natomiast w tłumaczeniu omawianej nazwy krainy na język polski. Angielska wersja królestwa, której mieszkańcami były głównie postacie baśniowe, nawiązuje do tradycyjnego zwrotu stosowanego w krajach anglosaskich do rozpoczęcia opowieści – „Once upon a time, in a land far, far away”. W naszym kraju natomiast opowiadanie historii zaczyna się od słów – „Dawno, dawno temu, za siedmioma górami, za siedmioma lasami” – zatem nazwa królestwa została zmieniona na Zasiędmioogórogród. Pomimo więc wizualnie funkcjonującego w każdej wersji filmu napisu w języku angielskim, jego werbalny odpowiednik oddany został procesowi przekładu, co jest równoznaczne z dostosowaniem treści do tradycji oraz języka naszego kraju.

Oprócz powyższych przykładów ciekawy jest również przypadek przekształcenia, który możemy odnaleźć w utworze *Wyginam śmiało ciało* z animacji *Madagascar*. Piosenka Króla Juliana w angielskiej wersji językowej jest coverem utworu *I like to move it*³ zespołu Reel 2 Real, przystosowanym do standardów rządzących kinem familijnym. Główną modyfikacją pojawiającą się w tekście piosenki jest zastąpienie słowa „sexy”, pochodzącego z oryginału, słowem „sassy” w filmowej angielskiej wersji piosenki. Natomiast w polskim przekładzie przekaz całego utworu zostaje zachowany – „Słuchajcie sensowne panienki, prawdziwy król Julian tu stoi. Uwielbiam, kiedy laseczki wprawiają w ruch wesołe ciała. Gdy ruszacie bioderkami, róbcie to słodko, smacznie i zdrowo, zgoda?” – nadal nawołuje kobiety do pokazania swoich wdzięków oraz wyraża uczucia śpiewającego. W przekładzie nie zostało jednak użyte bezpośrednie tłumaczenie słów „sassy” czy „sexy”. Wierzbęta wprowadził do utworu własne określenie, a dokładniej – „sensowne panienki”, którego brzmienie jest bliższe tłumaczeniu słowa użytego w oryginale piosenki, „sexy” – seksowne. Tłumacz nie mógł użyć dosłownego przekładu wspomnianych słów, ponieważ to pochodzące z oryginalnego tekstu jest niedopuszczalne w kinie familijnym, a przymiotnik „sassy”, odnoszący się do sposobu zachowania, nie oddaje w polskim tłumaczeniu znaczenia przyjętego przez język angielski. W naszym kraju przymiotnik ten zostałby przetłumaczony jako arogancki lub impertynencki, natomiast w języku angielskim nawiązuje on bardziej do temperamentnego zachowania z tzw. „pazurem” – na które w języku polskim nie ma określenia. Warty podkreślenia jest również fakt, że w oryginalnej piosence Reel 2 Real usłyszymy, jak główny wokalista śpiewa z akcentem karaibskim, który w coverze użytym w filmie został zastąpiony akcentem hinduskim – w Polsce natomiast, z racji braku u odbiorcy większej styczności z tymi grupami etnicznymi (te mniejszości narodowe nie występują w większych grupach), akcent został zastąpiony seplenieniem.

³ Reel 2 Real, *I like to move it*, śl. E. Morillo, M. Quashie, muz. E. Morillo, 1993.

Odniesienie o charakterze narodowym może przybrać również bardziej polityczno-ideologiczny kształt. Tak jak niektóre elementy w procesie przekładu mogą zostać przez tłumacza dodane lub zmodyfikowane, tak samo możliwe jest ich pominięcie, a nawet całkowite usunięcie. Przykład wplatania w tłumaczenie filmu odniesień charakterystycznych dla danego kraju możemy odnaleźć we wspomnianej już animacji *Naprzód* w scenie, gdy w drodze po kamień bohaterowie zostają zatrzymani przez policję. Janek i Bogdan pod wpływem zaklęcia przybrali postać partnera swojej mamy, centaury o imieniu Colt Bronco. W pewnym momencie wywiązuje się rozmowa o przyszywanych rodzicach i ich dzieciach, w której w angielskiej wersji językowej oficer Sceptor, kobieta cyklopka, otwarcie przyznaje, że bardzo trudno jest jej się dogadać z córką swojej dziewczyny – „It’s not easy being a new parent. My girlfriend’s daughter got me pull my hair out, okay?” – dając jednocześnie widzowi jasny przekaz, że postać posiada orientację homoseksualną. W polskiej wersji językowej fakt ten zostaje ocenzurowany i ukryty przed odbiorcą. Z ust oficer Sceptor usłyszymy zdanie: „Przyszywani rodzice nie mają łatwo, prawda? Myślisz, że mnie moja pasierbica nie doprowadza czasem do szału?” – określenie „córka mojej dziewczyny” zostaje w tłumaczeniu polskim zmienione na słowo „pasierbica”, które nie wskazuje na homoseksualną orientację postaci. Ze względu na to zdanie animacja *Naprzód* została całkowicie zakazana na Bliskim Wschodzie. Polska natomiast jest jedynym krajem europejskim (nie licząc Rosji), w którym ocenzurowano słowa postaci (Onet, 2020). Wśród odbiorców ten fakt wywołał ogromną kontrowersję oraz oburzenie, w związku z czym wielu internautów uznało zmianę dialogu w Polsce za przejaw homofobii. Obecność postaci, która otwarcie przyznaje się do swojej homoseksualnej orientacji, miała być zjawiskiem przełomowym ze względu na to, że jeszcze nigdy w historii w animacji pełnometrażowej wyprodukowanej przez wpływową i powszechnie znaną wytwórnię Disneya społeczność LGBTQ+ nie miała swojego przedstawiciela⁴.

Jak podkreśla Marek Hendrykowski, „Film [...] może mówić różnymi językami” (1984, s. 251). Dubbing w znacznej mierze wzbogaca oryginalną produkcję o nowe konteksty i znaczenia oraz dostosowuje ją do nowego odbiorcy z odmiennym zapleczem kulturowym. Jak twierdzi Sikora:

[...] wszystkie elementy tekstu są nacechowane kulturowo, jako że i sam język jest wytworem i odbiciem danej rzeczywistości. Dlatego kultu-

⁴ Możemy o tym przeczytać m.in. na stronach: Stowarzyszenie Miłość Nie Wyklucza, źródło: <https://www.instagram.com/p/B9jXgwpHexe/> (dostęp: 13.03.2020); Katarzyna Chudzik, *Disney Polska ocenzurował swoją najnowszą bajkę. Jesteśmy aż tak zaściankowi?*, źródło: <https://www.ofeminin.pl/czas-wolny/seriale-i-filmy/disney-cenzuruje-na-polskim-ryнку-bajke-naprzod-chodzi-o-homoseksualizm-w-bajce/y87s8kx> (dostęp: 13.03.2020); Onet, *Bajka Pixara na cenzurowanym. Chodzi o postać policjantki-lesbijki*, źródło: <https://www.onet.pl/film/onetfilm/naprzod-bajka-disneya-i-pixara-ocenzurowana-chodzi-o-postac-policjantki-lesbijki/qnqv0d,681c1dfa> (dostęp: 13.03.2020).

rę i język należy rozważać łącznie, bowiem jedno warunkuje i określa istnienie drugiego. W konsekwencji, każdy element tłumaczonego tekstu nosi na sobie „piętno” kultury, w której powstał, a język tekstu jest elementem kulturowym stanowiącym odzwierciedlenie realiów danej epoki (2013, s. 101).

Forma przekładu to zatem sposób na przekazywanie treści kulturowych. Przytoczone przykłady stanowią jedynie niewielki procent całości zagadnienia, jakim jest analiza polskich wartości i tradycji wplatanych w zagraniczne animowane teksty audiowizualne. Niemniej jednak trzeba podkreślić, że zabieg dostosowujący przekaz oryginalnych produkcji do nowego odbiorcy nie tylko uatrakcyjnia seans widzowi poprzez aktywowanie u niego dodatkowych skojarzeń, lecz również zostaje podwójnie wpisany w świat konkretnych uczestników życia kulturalnego. Zagraniczny odbiorca zyskuje możliwość przyjęcia dzieła osobno na poziomie oryginału oraz w jego nowej formie. Przekład zostaje umieszczony zatem w realiach, po których na co dzień się porusza. Należy jednak podkreślić, że odbiór i zrozumienie przetłumaczonej warstwy dialogowej dostosowanej do wzorców i wartości kraju, w którym powstaje, zależy tak naprawdę od umiejętności przyjęcia ich przez konkretnego widza.

Bibliografia:

Bazyl (2018). *Nie wciskajcie nam dubbingu!*, źródło: <http://pixelpost.pl/nie-wciskajcie-nam-dubbingu/>, dostęp: 14.02.2022.

Belczyk, A. (2007). *Tłumaczenie filmów*. Wilkowice: Wydawnictwo „Dla szkoły”.

Borowczyk, P. (2015). *Gry intertekstualne w warstwach wizualnej i słownej filmów dubbingowanych*, [w:] E. Kujawska-Lis, I. N’Diaye (red.), *Komunikacja międzykulturowa w świetle współczesnej translatoologii. Tom. 1: Literatura*. Olsztyn: Instytut Słowiański-zny Wschodniej.

Chmiel, A., Mazur, I. (2014). *Audiodeskrypcja*. Poznań: Wydział Anglistyki UAM.

Chudzik, K. (2020). *Disney Polska ocenzurował swoją najnowszą bajkę. Jesteśmy aż tak zaściankowi?*, źródło: <https://www.ofeminin.pl/czas-wolny/serie-i-filmy/disney-cenzuruje-na-polskim-ryнку-bajke-naprzd-chodzi-o-homoseksualizm-w-bajce/y87s8kx>, dostęp: 14.02.2022.

Długosz, K. (2004). *Mój Shrek myśli po polsku* (rozmowa z Bartoszem Wierzbietą), źródło: <https://kultura.onet.pl/film/wiadomosci/moj-shrek-mysli-po-polsku/yhyb5xe>, dostęp: 14.02.2022.

Hendrykowski, M. (1982). *Słowo w filmie*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

Hendrykowski, M. (1984). *Z problemów przekładu filmowego*, [w:] E. Balcerzan (red.), *Wielojęzyczność literatury i problemy przekładu artystycznego*. Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum.

- Leszczyńska, U., Szarkowska, A. (2018). *I don't understand, but it makes me laugh. Domestication in contemporary Polish dubbing*. „The Journal of Specialised Translations”, nr 30.
- Muszyńska, A. (2011). *Intertekstualność jako forma dialogu międzykulturowego*. „Przekłady Literatur Słowiańskich”, t. 2, cz. 1.
- Onet (2020). *Bajka Pixara na cenzurowanym. Chodzi o postać policjantki-lesbijki*, źródło: <https://www.onet.pl/film/onetfilm/naprzod-bajka-disneya-i-pixara-ocenzurowana-chodzi-o-postac-policjantki-lesbijki/qtnqv0d,681cldfa>, dostęp: 14.02.2022.
- Palion-Musioł, A. (2012). *Przekład audiowizualny jako wyzwanie dla współczesnego tłumacza. Narzędzia oraz metody wykorzystywane w procesie translatorycznym*. „Rocznik Przekładoznawczy”, nr 7.
- Plewa, E. (2015). *Układy translacji audiowizualnych*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Instytutu Komunikacji Specjalistycznej i Interkulturowej.
- Senkowski, D. (2012). *Polska dubbingiem stoi. Nasi aktorzy, choć najlepsi w swoim fachu, w kraju mało doceniani*, źródło: <http://natemat.pl/6481,polska-dubbingiem-stoi-nasi-aktorzy-choc-najlepsi-w-swoim-fachu-w-kraju-malo-doceniani>, dostęp: 10.02.2022.
- Sikora, I. (2013). *Dubbing filmów animowanych. Strategie translatorskie w polskim dubbingu anglojęzycznych filmów animowanych*. Nysa: Oficyna Wydawnicza PWSZ.
- Sitkiewicz, P. (2016). *Zło konieczne. Dubbing w przedwojennej Polsce*. „Panoptikum”, nr 16 (23).
- Szarkowska, A. (2009). *Przekład audiowizualny w Polsce – perspektywy i wyzwania*. „Przekładaniec”, nr 20.
- Tomaszkiewicz, T. (2006). *Przekład audiowizualny*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Woźniak, M. (2009). *Jak rozmawiać z kosmitami? Kilka uwag o tłumaczeniu lektorskim telewizyjnych filmów fantastyczno-naukowych (na przykładzie Star Trek)*. „Przekładaniec”, nr 20.

(Tabela 1)

- ¹ Wilki, *Baszka*, śl. R. Gawliński, muz. R. Gawliński, prod. Pomaton EMI, 2002.
- ² Raz, Dwa, Trzy, *Czy te oczy mogą kłamać*, śl. A. Osiecka, muz. J. Pietrzak, 2002.
- ³ Jerzy Stuhr, *Śpiewać każdy może*, śl. Jonasz Kofta, muz. S. Syrewicz, 2007.

Abstract

The process of dubbing a production does not end at the direct translation of the text into the target language, but involves adapting and localising the verbal and choral contents of the film. Moreover, the finished product has to stay in tact with the represented visual layer. This analysis researches upon dubbing as a form of translation regarding its function as a channel of conveying culture. In this study some of the animated films released in the past 20 years have been analysed. The discourse is focused on the importance of translation in the reception of the mainstream films from the perspective of a Polish viewer. The main aim of the article is to bring attention to the way in which dubbing presents culture by detaching the viewer from the cultural source and conveying the message of the film by focusing on the familiar, target culture.

Key words: translation, dubbing, cultural message, animated films.

Słowa kluczowe: przekład, dubbing, przekaz kulturowy, filmy animowane.