

dr hab. Bogumił Ostrowski, prof. UP / IJP PAN
Instytut Neofilologii UP im. KEN w Krakowie
e-mail: bogumil.ostrowski@up.krakow.pl
Instytut Języka Polskiego PAN
e-mail: bogumil.ostrowski@ijp.pan.pl

Recenzja

rozprawy doktorskiej pani magister Anny Paszkowskiej

Językowe i kulturowe aspekty przekładu filmowego (konfrontacja polsko-rosyjska)

Praca doktorska mgr Anny Paszkowskiej została napisana na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach pod kierunkiem Pani Doktor hab. Jolanty Lubochy-Kruglik, prof. UŚ. Czuję się w obowiązku zaznaczyć, że autorytet, jaki w środowisku translatologicznym (ba, szerzej – językoznawczym) ugruntowała sobie Promotor recenzowanej pracy, pozwala niejako a priori założyć, że dopuszczane do recenzji rozprawy Jej podopiecznych są dziełami kompletnymi nie tylko pod względem merytorycznym, ale i techniczno-edytorskim. Szczegółowa lektura dysertacji Pani Anny Paszkowskiej w pełni potwierdza – w moim przekonaniu – zasadność tej opinii.

Zanim jednak przejdę do omówienia pracy i podzielenia się swymi spostrzeżeniami na jej temat, już w tym miejscu chcę podkreślić z całą stanowczością, że spełnia ona ustawowe wymagania stawiane rozprawom doktorskim, jest dziełem nowatorskim, w pewnym sensie interdyscyplinarnym (filmoznawstwo, translatoryka, stylistyka tekstu) w pełni realizującym postawione cele i zadania badawcze.

Praca stanowi analizę językowych i kulturowych aspektów przekładu filmów (produkcji) polskich na język rosyjski i liczy ogółem 222 strony komputeropisu, z czego 200 stron to jej zasadnicza część, pozostałe 22 – wypełniają streszczenia: w języku polskim, rosyjskim (ПЯЗІОМЕ) oraz angielskim (SUMMARY) oraz BIBLIOGRAFIA (o niej także niżej). Praca jest przemyślana kompozycyjnie: poza WSTĘPEM (s. 4–6; w nim to Doktorantka

rzeczowo nakreśliła tematykę, cel i założenia oraz pokrótce opisała strukturę pracy) i ZAKOŃCZENIEM (ss. 197–200) Autorka podzieliła ją na 5 części.

Rozdział pierwszy (ss. 7–46) poświęciła TEORETYCZNYM PODSTAWOM PRZEKŁADU AUDIOWIZUALNEGO, koncentrując swą uwagę na rekapitulacji dotychczasowego stanu badań nad przekładem audiowizualnym (i filmowym) z uwzględnieniem różnic definicyjnych i sposobów klasyfikacji. W trzecim podrozdziale zajęła się technikami tłumaczenia audiowizualnego: głównymi – napisami, wersją lektorską, dubbingiem oraz technikami pobocznymi.

Rozdział drugi (ss. 47–68) został zatytułowany FILM FABULARNY W PRZEKŁADZIE. Autorka słusznie uznała za konieczne omówienie specyfiki tłumaczenia filmów. Mimo że materiału empirycznego do pracy dostarczyły wybrane polskie filmy fabularne, Doktorantka poruszyła także istotne w pracy translatorskiej zagadnienia tłumaczenia innych gatunków filmowych. W jednym z podrozdziałów rozważa dotychczasowe sposoby definiowania filmu fabularnego i zastrzega, że „w pracy nie analizuje przekładów fabularnych gier wideo, nazywanych w branży filmami interaktywnymi, w których widz/gracz ma wpływ na rozwój dialogu oraz akcji. Przekład fabularnych gier wideo, będący jednym z rodzajów tłumaczenia audiowizualnego, jest stosunkowo nową dziedziną i wymaga odrębnej, wieloaspektowej analizy.” (s. 50). Swymi badaniami nie objęła także filmów reklamowych (mimo że są one zaliczane do filmów fabularnych), słusznie argumentując to tym, iż wymagają one od tłumacza innej strategii translatorskiej niż to ma miejsce w przypadku filmów o charakterze artystycznym. Polemicznie zaprezentowany został podrozdział dotyczący dialogu filmowego i przekładu filmu oraz roli języka w filmie. A. Paszkowska przytacza tu szereg różnych interpretacyjnie podejść naukowców do problematyki (M. Hendrykowskiego, U. Żydek-Bednarek (która – przypomnijmy za Doktorantką: „wskazuje na różnicę pomiędzy rozmową, którą traktuje jako węższą formę dialogu występującą w odmianie mówionej, a dialogiem, który może występować zarówno w formie pisanej, jak i mówionej.” (s. 53), J. Płażewskiego, wyróżniającego takie formy stylistyczne współczesnej narracji filmowej, jak: gradacja, powtórzenie, refren, elipsa, zawieszenie, eufemizm, antytezę, synekdochę, metonimię, metaforę, symbol, alegorię. (ss. 54–55), czy wreszcie W. Gorszkowej (ss. 55–56). W dalszej części Doktorantka zwraca uwagę na: 1) rolę języka w filmie, który pełni przede wszystkim funkcję artystyczną, ale jest przy tym także ważnym instrumentem budowania postaci oraz 2) „ (...) umiejętność odpowiedniego wykorzystania stereotypów zakorzenionych w kulturze kraju produkcji. Ażeby widz mógł lepiej zrozumieć danego bohatera, a nawet się z nim identyfikować, musi odwołać się do własnych doświadczeń oraz ogólnej wiedzy o świecie.” (s. 57). Bardzo ciekawe są refleksje i ustalenia Autorki na temat

filmu fabularnego będącego tekstem kultury: „Należy (...) pamiętać, że szczególnym środkiem wyrazu w filmie są dialogi, a język, z którego są zbudowane, sam w sobie jest elementem kultury. [...] „Kino nie tylko odzwierciedla kulturę, w której powstaje, lecz także samo ją współtworzy”. Cytując te słowa, A. Paszkowska odnosi się do złożoności fenomenu, jakim jest kino narodowe i konstatuje za E. Naruczyńską-Fidelską, K. Klejsą, T. Kłysem, P. Sitarskim, „że jest to termin trudny do zdefiniowania, ogólnie jednak można przyjąć, że dotyczy on ogółu cech wspólnych dla lokalnie jednorodnych produkcji”. (s. 61).

Kolejne trzy rozdziały mają już charakter empiryczny. Autorka dokonuje w nich nie tylko prezentacji odpowiednich fragmentów dialogów z wybranych do analizy filmów, ale ustosunkowuje się do poprawności i zasadności ich tłumaczeń na język rosyjski oraz trafności wyboru/doboru technik tłumaczeniowych (z uwzględnieniem utrwalonych preferencji widza na rynku przekazu).

Na rozdział trzeci (ss. 69–118) JĘZYKOWE ASPEKTY PRZEKŁADU FILMOWEGO. CHARAKTERYSTYKA POSTACI składają się trzy podrozdziały. Pierwszy z nich poświęcony został językowi jako elementowi budującemu postać. „Dialog filmowy stanowi źródło informacji o rozwoju fabuły, o historii relacji między bohaterami. Wykorzystane w nim środki językowe służą także celom artystycznym. Z uwagi na to należy dołożyć wszelkich starań, aby w tłumaczeniu oddać wszystkie walory stylistyczne i estetyczne oryginału bez uszczerbku dla jego warstwy semantycznej i konotacyjnej. W praktyce osiągnięcie takiego kompromisu okazuje się trudne, często wręcz niemożliwe.” (s. 70). Mimo że podstawę analizy stanowią filmy polskich producentów i polszczyzna jest głównym językiem przekazu, to pojawiają się w nich partie obcojęzyczne, gdyż akcja filmu/-ów osadzona jest w środowiskach wielojęzycznych, a też i bohaterowie pochodzą z różnych krajów i kręgów kulturowych. Problematyce wielojęzyczności w dialogach poświęciła Doktorantka osobny, bardzo ciekawy podrozdział. Badaczka podjęła się próby zdefiniowania wielojęzyczności, które (w ślad za A. Bednarczyk) rozumie jako wykorzystanie w partiach dialogowych oraz napisach pojawiających się w kadrze kilku języków. Zauważyła przy tym słusznie, że wykorzystanie w dialogach filmowych różnych systemów językowych ma wpływ na informacje o bohaterach filmowych i rozwoju fabuły. (s. 70). Odniosła się także do prac autorytetów w tej dziedzinie, m.in. J. Płazewskiego, przypominając Jego typologię filmów, w których występuje wielojęzyczność. Filmy, które stanowią bazę językowego materiału empirycznego, Autorka dysertacji słusznie ulokowała w ostatniej grupie, tj. w kategorii filmów „charakteryzujących się rygoryzmem realistycznym: przedstawiciele każdej

narodowości mówią swym językiem ojczystym, a ewentualne dialogi dwujęzyczne ujawniają wszelkie rzeczywiste trudności wzajemnego porozumienia". Ważna w moim odczuciu są konstatacje Autorki, że nie wszystkie techniki tłumaczenia audiowizualnego pozwalają na odwzorowanie w nowej wersji językowej zabiegu wielojęzyczności (s. 71) oraz że „Napisy oraz *voice-over* zachowują oryginalną ścieżkę dźwiękową, co w przypadku dialogów prowadzonych w kilku językach jest korzystne dla obcojęzycznego odbiorcy – pozwala samodzielnie dostrzec i rozpoznać wykorzystane języki obce. W przypadku dubbingu na wszystkie repliki nakładane są teksty w języku przekładu, a informacje implicytne wynikające z wielojęzyczności powinny zostać oddane w dialogach w inny sposób.” (s. 72).

Trafnie dobrane przez Doktorantkę i poddane drobiazgowej analizie językoznawczej (z warstwą kulturową w tle) dialogi (i ich tłumaczenie) z filmów *Jak rozpętałem drugą wojnę światową* (tutaj także w zestawieniu z warstwą wizualną — mam na myśli dołączone kadry z filmu, por. s. 79), *Czterej pancerni i pies* oraz *Dekalog* stanowią znakomitą ilustrację omówionych wcześniej i interpretowanych na bieżąco zagadnień badawczych (odpowiedni dobór techniki tłumaczenia, gra językowa, stylizacja itp.). Dowodem na to niech będzie następująca argumentacja Autorki: „Z uwagi na to, że technika dubbingu, którą został przełożony film, zakłada zamianę oryginalnej ścieżki dźwiękowej na dialogi w języku przekładu, oddanie tej cechy języka bohaterów w analogiczny sposób było niemożliwe.”, czy też: „Pozostałe techniki tłumaczenia audiowizualnego, napisy filmowe oraz przekład lektorski, dają inne możliwości przekazania treści analogicznych do tych, jakie daje zabieg wykorzystania języków obcych w dialogach. W przeciwieństwie do dubbingu – ani *voice-over*, ani napisy nie pozbawiają filmu jego oryginalnej ścieżki dźwiękowej i widz może samodzielnie identyfikować języki, które słyszy.” (s. 84), wreszcie: „Niezależnie jednak od tego, jaki język obcy został wykorzystany w dialogach filmowych, należy pamiętać, że jest to zabieg, który służy celom założonym przez scenarzystę, i cele te powinny być w przekładzie również zrealizowane.” (s. 90).

Drugi podrozdział poświęciła Doktorantka analizie zjawisk podstandardowych, tj. wykorzystaniu w dialogach leksyki nienormatywnej, stylistycznie obniżonej, zaznaczając słusznie, że pełni ona w nich taką samą rolę jak leksyka standardowa i należy ją traktować podobnie – jako element poetyki, służący m.in. kreowaniu obrazu poszczególnych bohaterów. Analiza wybranego materiału empirycznego pozwoliła Jej wyodrębnić kilka grup problemowych mających wpływ na ocenę oraz charakterystykę bohatera albo też przysparzających tłumaczowi trudności podczas przygotowywania nowej wersji językowej

filmu. I w tym rozdziale część teoretyczna opisu wzbogacona została o odpowiednią egzemplifikację (Autorka powołuje się tu m.in. na badania M. Karpińskiego, czy R. Lewickiego). Mimo że w szerszej perspektywie zjawiska podstandardowe dotyczą zagadnień języka potocznego, wyrażeń gwarowych, dialektów, slangu, wulgaryzmów, czy nawet zniekształcenia mowy, w swojej pracy Doktorantka uwagę skupiła na „tylko tych, które w dialogach filmowych występują najczęściej” (s. 91). W recenzowanej rozprawie jako pierwsze na warsztacie badawczym znalazły się **potocyzmy (kolokwializmy)** – stanowiące odmianę języka etnicznego wykorzystywanego w komunikacji codziennej, odmianę, cechującą się mniejszą starannością i dyscypliną gramatyczną, czyli niskim poziomem normatywności. Materiał badawczy dla analizy zagadnienia pozyskała A. Paszkowska z dialogów do *Dekalogu* K. Kieślowskiego. Na pochwałę zasługuje tu tabelaryczny sposób prezentacji odpowiednich przykładów (oryginalna wersja dialogowa vs. tłumaczenie) oraz precyzyjna i logiczna procedura objaśniania, dowodzenia i argumentowania. W celu poparcia swego spostrzeżenia, posłużyć się poniższym cytatem z parcy: „W analizowanym tutaj cyklu filmowym autor rosyjskiej wersji językowej zazwyczaj decydował się na warianty neutralne typowe dla techniki napisów. Wniosek dotyczący tej tendencji został wysunięty na podstawie szerszej analizy całości dialogów. (...) Wyrażenia wyróżnione w zacytowanych dialogach we współczesnej polszczyźnie są kwalifikowane jako potoczne. (...) Użyte w rosyjskiej wersji językowej ekwiwalenty nie mają analogicznego zabarwienia, tłumacz zdecydował się bowiem na **warianty nienacechowane** (...)” – s. 95). Warto w tym miejscu podkreślić, że niejednokrotnie istotne, arbitralne rozstrzygnięcia badaczki, prezentowane są z zachowaniem wysokiej kultury przekazu. Świadczy o tym chociażby następujące sformułowanie: „Z przeprowadzonych obserwacji wynika, że pomijanie potocyzmów w przekładzie jest zjawiskiem dość częstym. W mojej ocenie (podkreślenie – B.O.) wpływa to negatywnie na jakość przekładu. Zmiana stopnia nacechowania wypowiedzi pozbawia widza wielu cennych informacji o bohaterach (...)” (s. 103).

W dalszej części rozprawy Autorka zajęła się analizą **regionalizmów** występujących w wybranych dialogach w filmach *Czterej pancerni i pies* oraz *Jak rozpętałem drugą wojnę światową*, których celem jest „nie tylko oddanie kolorytu danego regionu, ale także przekazanie informacji o pochodzeniu bohaterów.” (ss. 107–108). W dalszej części opracowania Doktorantka podjęła się interpretacji nielicznych w zebranym materiale dialogowym 1) wulgaryzmów i 2) przekleństw, rozumianych za M. Grochowskim jako: 1)

„jednostki leksykalne, za pomocą których mówiący przekazuje swoje emocje, łamiąc przy tym tabu językowe”, 2) „jednostki leksykalne, za których pomocą mówiący może w sposób spontaniczny ujawniać swoje emocje względem czegoś lub kogoś, przy czym nie jest przekazywana jest żadna informacja”, których zastosowanie jest zazwyczaj albo elementem negatywnej charakterystyki bohatera albo też służy nadaniu wypowiedzi cech realistycznych. Swe spostrzeżenia A. Paszkowska poparła cytataми z odpowiedniej literatury przedmiotu na temat przekraczania tabu językowego i naruszania norm językowych oraz przekładu wulgaryzmów i przekleństw (P. Pycia; G. Zarzeczny M. Mzurek i in.) oraz słusznie przywołała treści obowiązujących aktów prawnych dotyczących – ujmując rzecz najogólniej – poprawności językowej i przeciwdziałania wulgaryzacji języka. W podsumowaniu Badaczka konstatuje, że w omówionych dialogach filmowych wulgaryzmy i przekleństwa pełnią bardzo istotną rolę, zaś ich pomijanie w nowej wersji tłumaczeniowej negatywnie wpływa na ostateczną jakość produkcji. Leksyka ta pełni w dialogach określone funkcje: sygnalizuje rodzaj relacji między bohaterami, może być elementem gier językowych opartych na skojarzeniach albo też służy podkreśleniu emocji, które towarzyszą bohaterom (np. kłótnie). W rozdziale IV (ss. 120–161) kontynuowana jest problematyka JĘZYKOWYCH ASPEKTÓW PRZEKŁADU FILMOWEGO zogniskowana wokół zagadnień JĘZYKA, JAKO NOŚNIKA INFORMACJI FABULARNYCH. Na rozdział ten składają się trzy podrozdziały: 1) Formy adresatywne, 2) Transformacje tłumaczeniowe i ich wpływ na wiedzę fabularną (tutaj rozważania koncentrują się na: 1) Spójności obrazu i tekstu oraz 2) Zawartości komunikatu) oraz 3) Gry językowo-wizualne. Warto zaznaczyć, że zwrotom adresatywnym, poświęciła Doktorantka odrębny artykuł *Polskie formy adresatywne w rosyjskich przekładach filmowych*. Spośród wielu funkcji, jakie pełnią one w dialogach filmowych, najważniejsza jest funkcja informacyjna. Za pomocą zwrotów adresatywnych w dialogach budowany bywa nastrój tajemniczości i zagadkowości, wciągający widza w grę. Analizując strategie tłumaczeń, Autorka zauważa, że w napisach filmowych oraz opracowaniach lektorskich zwroty adresatywne niejednokrotnie są pomijane lub skracane m.in. ze względów technicznych (powołuje się tutaj na ustalenia G. Adamowicz-Grzyb, czy A. Belczyka). Niezwykle drobiazgowej analizie odpowiednio dobranego materiału językowego dokonała Doktorantka w części empirycznej podrozdziału w oparciu o dialogi (nr 38–44) pochodzące wprawdzie tylko z jednego, ale zdaniem Doktorantki reprezentatywnego (por. s. 131) serialu *Tajemnica twierdzy szyfrów* (*Тайна секретного шифра*), a konkretnie z licencjonowanego dysku zawierającego rosyjskie tłumaczenie wykonane techniką *voice-over*. Zwroty

adresatywne są szczególną kategorią problemów przekładu filmowego – podkreśla A. Paszkowska. Niezależnie od wybranej techniki tłumaczenia audiowizualnego przy przekładzie filmu należy kierować się nie tylko liczbą znaków i sylab, ale też funkcją, jaką poszczególne elementy dialogu pełnią w budowaniu fabuły.

Z kolei, pisząc o *transformacjach znaczeniowych*, Autorka zaznacza, że – w ślad za R. Lewickim – rozumie je jako „operacje w toku tłumaczenia, będące podstawą wielorakich technik translatorskich, odbiegających od prostej substytucji jednostek. W wyniku tego da się obserwować brak paralelizmu między strukturą oryginału a strukturą przekładu [...]” (s. 132). Badaczka zauważa przy tym, że każdy system językowy dysponuje unikatowym zestawem słów, które wywołują u rodzimych użytkowników danego języka określone konotacje, a języki (nawet spokrewnione, jak polski i rosyjski) są nierzadko spolaryzowane na różnych poziomach systemu. Słusznie przytacza tutaj ustalenia Promotorki pracy – J. Lubochy-Kruglik, która w jednym z wielu artykułów poświęconych zagadnieniom translatorskim, stwierdza, że tłumaczenie kongenialne, które jest w stanie wyrazić dokładnie to samo w innym języku, wydaje się nieosiągalne, a wynika to z wielu czynników, wśród których wymienić można chociażby odmiennność systemów gramatycznych i zasobów leksykalnych poszczególnych języków, różnice na płaszczyźnie poznawczej i aksjologicznej, pragmatycznej i mentalnej, a także istnienie elementów nacechowanych kulturowo. (s. 133). Kolejną część rozdziału Autorka poświęciła opisowi korelacji obrazu i tekstu, czyli możliwościom i ograniczeniom wykorzystania obrazu towarzyszącego wypowiedzanym dialogom w trakcie przekładu audiowizualnego. „Zabieg polegający na wykorzystaniu wizualnej strony filmu jest powszechnie spotykany w tłumaczeniach filmowych wykonywanych różnymi technikami tłumaczenia audiowizualnego. Jego zastosowanie wydaje się najbardziej uzasadnione w przypadku dialogów, w których pojawiają się nazwy realiów.” (s. 134) – zauważa Doktorantka i przekonująco analizuje szereg przykładów (dialogi 45–51; kadry 5, 9 10) w części empirycznej podrozdziału.

Ostatni fragment rozdziału czwartego stanowią rozważania na temat **zawartości komunikatu**. Badaczka podkreśla, jak istotne jest to, aby widz otrzymał taką wersję tłumaczeniową komunikatu, która w sposób nieskażony będzie informowała go o przebiegu fabuły, o motywach działania bohaterów filmowych oraz o ich stosunku do rozwoju zdarzeń na ekranie. Doktorantka, porównując dialogi filmowe z ich tłumaczeniem, zaobserwowała, że odbiorca nowej wersji językowej często otrzymuje komunikat albo okrojony w swej treści (zawężenie, jak w dialogu 51: *Rzuć! Zobaczysz jak aportuje // Брось. Посмотришь, что*

будет – *Czterej pancerni i pies*, s. 141 albo też w dialogach 52–54 z filmów *Tajemnica twierdzy szyfrów*, *Dekalog* i *Sara*), albo wzbogacony o dodatkowe informacje (rozszerzenie treści komunikatu, np. O przyczynach nie wiemy nic, o skutkach niewiele, o prognozach bardzo mało // О причинах не знаем ничего, а методах лечения — мало, прогнозы строить очень сложно – dialog 56: *Dekalog. Dwa*, s. 144; Podnieś ręce. No podnieś. // Подними руки! Защищайся! – dialog 57: *Dekalog. Sześć*, s. 145), trudno więc mówić tu o istnieniu analogii pomiędzy oryginalną warstwą tekstową a tłumaczeniem. Warto dodać, że przed przystąpieniem do egzemplifikacji i analizy zagadnienia Doktorantka słusznie w kilku zdaniach omówiła wagę tzw. *adiustacji* – będącej etapem prac redakcyjnych nad przygotowanymi dialogami w nowej wersji językowej przed ostatecznym wgraniem napisów lub nagraniem lektora. Adiustator może proponować zmiany korygujące czytelność tekstu, bądź też ułatwiające odbiór i zrozumienie dialogów. Zmianę zawartości komunikatu w nowej wersji językowej Autorka dysertacji zilustrowała pięcioma przykładami: dwoma – pochodzącymi z filmu *Czterej pancerni i pies* (por.: (...) odeszli do swojego kraju // польские ссыльные (...) вернулись на родину – dialog 58, s. 147) oraz trzema – z serialu *Tajemnica twierdzy szyfrów* i podsumowała następującym wnioskiem: „W sytuacji, w której w dialogu pojawia się kategoria *swój – obcy*, w tekście tłumaczenia można zauważyć transformacje (głównie strukturalne) polegające na zamianie określonych elementów komunikatu. Ich celem jest to, by tekst tłumaczenia był właściwie zrozumiany przez widzów rosyjskojęzycznych.” (s. 150). Zamykający rozdział czwarty fragment rozważań został poświęcony zagadnieniu **gier językowo-wizualnych**, czyli obecnym w dialogach zjawiskom językowym, których forma, bądź treść powiązane są ze stroną wizualną (uwzględniającą np. elementy scenografii), a ich właściwe zrozumienie jest możliwe tylko wtedy, gdy zachowana jest korelacja między słowem a obrazem. (s. 150-151). Znalezienie analogicznego wieloznacznego ekwiwalentu w języku tłumaczenia nie zawsze jest możliwe, w wyniku czego gesty aktorów, nie są adekwatne do nowych dialogów, mogą być przyczyną zaburzeń komunikacyjnych. Egzemplifikację dialogów skorelowanych z warstwą wizualną (dialogi: 63 – *Czterej pancerni i pies*, 64, 65 – *Jak rozpętałem drugą wojnę światową*), które posłużyły Autorce za podstawę interpretacji i analizy omawianego w podrozdziale zjawiska uważam za bezbłędną, podobnie zresztą jak i cały proces dowodowo-argumentacyjny zasadności (lub jej braku) zastosowanych technik tłumaczeniowych, których nadrzędnym celem zawsze powinna być dążność do zachowania spójności warstwy wizualnej i dźwiękowej. Głęboka i poprawna merytorycznie jest lingwistyczna analiza materiału

dialogowego (za taką uznać należy wykład na temat niuansów semantycznych pomiędzy takimi frazeologizmami jak *być urodzonym w niedzielę* vs. *родиться в рубашке* vs. *być urodzonym w czepku*). Znakomitym uzupełnieniem warstwy narracyjnej podrozdziału są zamieszczone kadry filmowe, ułatwiające czytelnikowi na bieżąco weryfikację prezentowanych przez Autorkę tez.

Wieńczący zasadniczą część pracy rozdział V poświęcony jest KULTUROWYM ASPEKTEM PRZEKŁADU FILMOWEGO (ss. 162–196). Pierwszy podrozdział zawiera teoretyczne rozważania (w oparciu o prace takich badaczy, jak G. Gwóźdź, T. Tomaszewicz, K. Hejwowski) na temat **transferu kulturowego w filmie**. Im bardziej tekst osadzony jest w kulturze danego kraju – a do takich właśnie należą filmy analizowane w niniejszej pracy – tym większą rolę w jego tłumaczeniu odgrywają właśnie bariery kulturowe. Popularna jest opinia, że wszystkie teksty są wyrazem kultury i czasów, w jakich powstawały. Wynika to z faktu, że „każdy tekst przeznaczony do tłumaczenia pojawił się w określonym środowisku społeczno-kulturowym, w którym funkcjonują różnego typu kody społeczne takie jak: obyczaje, mody, stosunki społeczne, koncepcje estetyki, normy językowe, normy dyskursywne, normy literackie itd.” – podkreśla we wstępie A. Paszkowska (s. 162). Autorka przypomina również klasyfikację technik tłumaczeniowych K. Hejwowskiego wykorzystywanych w przekładaniu elementów kulturowych (reprodukcja bez objaśnień; reprodukcja z objaśnieniem; tłumaczenie syntagmatyczne bez objaśnień; tłumaczenie syntagmatyczne z objaśnieniem; uznany ekwiwalent; ekwiwalent funkcjonalny; hiperonim; ekwiwalent opisowy; opuszczenie) oraz uzasadnia, dlaczego w przekładzie filmowych nie każda z nich może być zastosowana. Zaznacza przy tym, że w odniesieniu do zjawisk kulturowo obcych tłumacze stosują najczęściej jedną z dwu strategii tłumaczeniowych – egzotyzację (tłumacz stara się jak najbardziej przybliżyć odbiorcy kulturę oryginału (...), posługuje się wyrażeniami, wywołującymi u odbiorców „skojarzenia z obcymi krajami, kulturami, językami”, s. 165) lub adaptację (polegającą na „zastępowaniu faktów języka wyjściowego wyrażających zjawiska nieznane w kulturze języka docelowego przez *elementy równoważne funkcjonalnie*, a więc takie, które w języku docelowym mogą być uznane za *sytuacyjnie ekwiwalentne*.” (...)) i wykorzystywaną zwykle do tłumaczenia filmów reklamowych lub animowanych. (s. 166).

Z kolei w podrozdziale drugim Doktorantka koncentruje się na analizie **zjawisk kulturowych w przekładzie filmowym** i prezentuje kolejno: 1) słownictwo konfesyjne,

2) słownictwo nawiązujące do innych tekstów kultury, 3) słownictwo nawiązujące do nazw instytucji oraz 4) nazwy topograficzne.

W podrozdziale omawiającym leksykę religijną Doktorantka relacjonuje aktualny stan badań nad zagadnieniem (M. Makuchowska, M. Lis, M. Marczak; sama zresztą jest także autorką artykułu na ten temat), porusza także istotny temat desakralizacji słownictwa. Młoda badaczka słusznie pominęła w analizie tzw. „wykrzykniki religijne”, które pełnią zwykle funkcję ekspresywną, i mimo iż nierzadko są elementem indywidualnego języka bohatera, to jednak zwykle nie odnoszą się do fabuły i nie znajdują odzwierciedlenia w wizualnej warstwie filmu. Językowego materiału badawczego ilustrującego poruszaną w podrozdziale tematykę dostarczył cykl filmowy *Dekalog* K. Kiesłowskiego. Autorka dokonała szczegółowej analizy wybranych jednostek leksykalnych w języku polskim oraz ich ekwiwalentów rosyjskich (w tym tytułowego leksemu *Dekalog* : *Декалог*) w oparciu o definicje zamieszczone w normatywnych słownikach obu języków (*Słownik języka polskiego* PWN, *Большой толковый словарь русского языка*. Red. С.А. Кузнецов. 2014), wskazując na niektóre różnice katolickiego i prawosławnego odgałęzienia chrześcijaństwa, w tym na istotę rozbieżności numeracji przykazań. Bardzo ciekawa jest analiza językowa uwzględniająca kontekst kulturowo-konfesyjny (czasami też kalendarzowy: dzień św. Mikołaja, Boże Narodzenie, Nowy Rok) języka oryginału i języka przekładu niektórych pojęć/zjawisk, tak chociażby jak: *Święty Mikołaj* (warto podkreślić, że w tekście dysertacji Autorka niejednokrotnie świadomie stosuje współczesną ortografię: *święty mikołaj* / *święte mikołaje* – w odniesieniu do osób, które są przebierańcami, a więc tylko swym strojem nawiązują do tradycji związanej z biskupem z Miry) vs. *Дед Мороз, wigilia, pasterka, opłatek (wigilijny), lany poniedziałek*. Przykłady zawarte w dialogach 66–68 oraz 69 dowodzą, iż aspekt temporalny, tj. nawiązanie do czasu akcji musi znaleźć odzwierciedlenie w tłumaczeniu, gdyż ma decydujący wpływ na właściwą interpretację rozwijającej się fabuły. Na wyróżnienie zasługuje analiza realioznawczo-językowa pochodzącego z dialogu nr 70 leksemu *komunia* (w korelacji z obrazem – zdjęcie dziewczynki w białej sukience, która przystąpiła do Pierwszej Komunii Świętej).

Ciekawa jest egzemplifikacja (oryginalne obrazy, dźwięki i słowa zaczerpnięte z innych dzieł kultury) przytoczona przez Autorkę w podrozdziale dotyczącym **nawiązań do innych tekstów kultury**, np. sonet *Dobranoc* A. Mickiewicza, fragment kołysanki *Iskiereczka*, fragment audycji *Radio Kierowców*, czołówka filmu *Czterej pancerni i pies* w filmie *Kler* (w

których główną rolę gra Janusz Gajos) oraz interpretacja zastosowanych strategii translatorskich.

Złożonemu i niełatwemu zagadnieniu związanemu z tłumaczeniem nazw instytucji poświęciła Autorka kolejny podrozdział. Na przykładach – skrótowcach: *ZOZ* (ros. *Отдел здравоохранения*), *PWST* (ros. *П.В.С.Т.*), *kedyw* (ros. *Управление диверсиями*) pochodzących z serii *Dekalog* omówiła i oceniła zasadność zastosowanych w przekładzie rosyjskich ekwiwalentów (np.: „W przekładzie audiowizualnym na rozwinięcie skrótu nie zawsze pozwalają wymogi techniczne, choć jest to najlepszy sposób tłumaczenia akronimów. Takie rozwiązanie można zaobserwować w pierwszym w tej grupie dialogu (Dialog 73): *ZOZ* (Zakład Opieki Zdrowotnej) → *Отдел здравоохранения*.” Badaczka dowodzi, że rosyjski wariant brzmi naturalnie, przede wszystkim zaś – jasno przekazuje informację. (s. 187–188). Z kolei kalka graficzna *П.В.С.Т.* nieposiadająca rozwinięcia w języku rosyjskim, brzmi nienaturalnie i jest sygnałem kategorii obcości. I mimo że „w dalszej części wypowiedzi Anka precyzuje, że chodzi o szkołę teatralną, jednak rosyjski wariant – *театральная школа* – nie odpowiada utworzonemu akronimowi” – zasadnie konkluduje Autorka.

Ostatnia analityczna część pracy dotyczy zagadnienia tłumaczenia nazw topograficznych w dialogach filmowych, które to pełnią przede wszystkim funkcję określającą miejsce akcji. Materiał badawczy (nazwy dzielnic, ulic, por. *Dolny Mokotów* – *Дальний Мокотув*, na *dalekim Mokotowie* – на *Дальны Мокотове*; na *Krakowskim Przedmieściu* – на *Краковских предместьях*; w *Śródmieściu* – в *центре города*; na *Krajowej Rady Narodowej* – на *Крайовой Рады Народовой*; *Piratów 4* – *Пиратув, 4*) pozyskała Autorka z serii telewizyjnej *Dekalog*, której akcja toczy się w Warszawie w latach 80. ubiegłego stulecia. Doktorantka zwraca uwagę na znamieny fakt, mianowicie dołączenie do rosyjskojęzycznego wydania płytowego fragmentu mapy Warszawy, z krótkim opisem poszczególnych miejsc, pojawiających w trakcie rozwoju fabuły (ilustracja 2, s. 190). Mimo że sam pomysł Autorka oceniła bardzo pozytywnie, to zauważyła jednocześnie, że „sposób jego realizacji tylko w niewielkim stopniu przybliżył rosyjskojęzycznym widzom realia topograficzne produkcji.” (s. 191). Badaczka wychwyciła i prawidłowo się odniosła do nieścisłości i niekonsekwencji w przekładzie rosyjskim. Słusznie m.in. uznała za bezpodstawne tłumaczenie formy lokatywnej *Мокотове*, skoro nominatywna forma tego toponimu w wersji rosyjskiej ma postać *Мокотув*. Wzorcowym jest tu model fleksyjny analogicznej („skostniałej”, a więc opartej nie na kryterium morfologicznym, lecz fonetycznym) formacji *Жешув*, (в) *Жешуве*. Nie sposób

odnieść się do wszystkich analizowanych w rozdziale przykładów. Warto jednak odnotować, że końcową część rozważań poświęciła Doktorantka kwestii tłumaczenia nazw obcych w produkcjach polskojęzycznych. W filmie *Tajemnica twierdzy szyfrów*, skąd pozyskała Doktorantka materiał, problem translacji niemieckich nazw miejscowych w wersji rosyjskojęzycznej został rozwiązany w ten sposób, że umieszczony został tylko polski wariant (zarówno w wersji napisowej, jak i *voice-over*), co zdaniem Badaczki jest zabiegiem uzasadnionym, gdyż niemiecką nazwę widz może odczytać sam (w wersji oryginalnej bowiem, u dołu ekranu, widnieją oba warianty nazwy: polska i niemiecka).

ZAKOŃCZENIE (s. 197–200) jest syntetycznym podsumowaniem podjętej w dysertacji problematyki badań nad przekładem audiowizualnym w parze językowej: polski – rosyjski.

Na pochwałę zasługuje tabelaryczny układ materiału faktograficznego obu wariantów (polskiego i rosyjskiego) analizowanych w dysertacji 84 dialogów¹. Zabieg taki pozwala czytelnikowi samodzielnie śledzić teksty i jednocześnie weryfikować własne spostrzeżenia z wnioskami Autorki.

W podsumowaniu uwag odnośnie do rozdziałów o charakterze empirycznym chcę podkreślić, że uważam je za niezwykle istotne, bowiem na podstawie oceny przeprowadzonych w pracy analiz oraz zaprezentowanego procesu dowodowo-argumentacyjnego można określić predyspozycje naukowe Pani Magister Anny Paszkowskiej. Liczba pozyskanych i poddanych analizie przykładów, jest, w moim przekonaniu, wystarczająca do sformułowania miarodajnych i relewantnych wniosków. Poziom interpretacji badanego materiału, znajomość literatury przedmiotu oraz sprawność, z jaką potrafi z niej korzystać oceniam bardzo wysoko. W moim przekonaniu Doktorantka udowodniła gotowość do podjęcia i prowadzenia samodzielnych badań naukowych.

Zakres zadań, jaki wytyczyła sobie mgr Anna Paszkowska, jest niewątpliwie szeroki, tym bardziej chciałabym podkreślić, że prezentowana dysertacja to metodologicznie, źródłowo i kompozycyjnie spójne opracowanie, zawierające precyzyjnie określony cel oraz interesujące wnioski.

Niezwykle skrupulatnie i bardzo przejrzyste przygotowana została Bibliografia do pracy. Zwracam na to szczególną uwagę, gdyż w moim doświadczeniu recenzenckim zauważyłem, iż ta część opracowań jest często nierzetelnie traktowana przez dysertantów.

¹ Wprawdzie ostatniemu w pracy dialogowi został przypisany numer 83, ale jest to konsekwencją pomyłki, gdyż na stronach 153 i 155 dwóm różnym dialogom został nadany ten sam (dublujący się) 64 numer.

Na uznanie zasługuje język dysertacji – barwna polszczyzna koresponduje z precyzyjnością i klarownością wykładu naukowego, a jednocześnie nie przytłacza przesadnie rozbudowaną i uduchowioną terminologią. Pracę czyta się z dużą przyjemnością i zainteresowaniem. Tak jak wspomniałem już na wstępie uznanie budzi edytorsko-techniczna strona opracowania. Znalazłem w niej jedynie nieliczne potknięcia (głównie literówki, czy usterki interpunkcyjne), powstałe zapewne podczas prac nad ostateczną redakcją tekstu. Jednakże te drobne uchybienia nie rzutują absolutnie na jednoznacznie pozytywną ocenę całej dysertacji. Tabelaryczny wykaz zauważonych potknięć prześlę Doktorantce, gdy będzie przygotowywać tekst do druku.

KONKLUZJA:

Stwierdzam, że przedłożona mi do recenzji rozprawa doktorska świadczy o dojrzałości badawczej mgr Anny Paszkowskiej, o Jej rzetelności w sposobie opracowania problemu. Dysertacja stanowi studium dopracowane i przekonujące – ma solidne podstawy teoretyczne i metodologiczne oraz precyzyjnie określony cel. O jej wartości świadczy aktualność systemu pojęciowego, dobór odpowiedniej literatury przedmiotu, a także wiarygodność przyjętych założeń, zweryfikowana praktycznie. Struktura pracy jest logiczną, a zastosowana klamrowa kompozycja zapewnia ciągłość i spójność poruszanych zagadnień i przekazywanych treści. Ocena rozprawy została dokonana z uwzględnieniem kryteriów dotyczących celów, jakie stawiała sobie Autorka, problematyki rozprawy, sformułowanego w pracy problemu badawczego, hipotez oraz zastosowanych metod badawczych, zawartości merytorycznej rozprawy oraz jej struktury.

Zagadnienia, których opisu podjęła się Autorka niniejszej dysertacji są wciąż aktualne i perspektywiczne. Uważam za niezwykle pożądane ogłoszenie wyników badań Doktorantki w **formie monografii**, której ostateczne zredagowanie i przygotowanie ze względu na wskazane wyżej walory przedłożonej do recenzji wersji doktoratu (mam na myśli stronę merytoryczną, kompozycyjną, językową i edytorską) i nie powinno być ani czasochłonne, ani też pracochłonne. **Wnioskuje zatem o wyróżnienie rozprawy i ogłoszenie jej drukiem.**

Biorąc pod uwagę wartość merytoryczną i metodologiczną rozprawy doktorskiej Pani magister Anny Paszkowskiej stwierdzam, że rozprawa **w pełni** spełnia wymagania ustawy

z dnia 20 lipca 2018 r. *Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce* i zgłaszam wniosek o dopuszczenie Doktorantki do kolejnych etapów przewodu doktorskiego.

Kraków, 06 września 2022



Bogumił Ostrowski