

Tłumaczenie audiowizualne w oparciu o klasyczne tłumaczenia pisemne na przykładzie filmu Baza Luhrmanna *Romeo and Juliet*

Anna Bielska

Lingwistyczna Szkoła Wyższa w Warszawie

Abstrakt

Tłumaczenia audiowizualne różnią się od tłumaczeń literackich, co jest głównie spowodowane ograniczoną ilością słów, która stanowi zapis graficzny wypowiedzi. Zuzanna Naczyńska opracowała polski tekst do filmu *Romeo and Juliet* australijskiego reżysera Baza Luhrmanna, posiłkując się trzema przekładami autorstwa Józefa Paszkowskiego, Macieja Słomczyńskiego i Stanisława Barańczaka. Podstawę przeważającej części jej tłumaczenia audiowizualnego stanowi właśnie przekład Paszkowskiego. Naczyńska nie zniechęciła się archaicznym językiem tłumaczenia, czym uciszyła głosy krytyków, którzy twierdzą, że jest on niezrozumiały dla współczesnego odbiorcy, a zatem nie powinien być stosowany w tłumaczeniu audiowizualnym. Naczyńska zręcznie tłumaczy dialogi, których brak w oryginalnej sztuce Szekspira, co dowodzi jej kunsztu tłumaczeniowego. Opracowane przez nią napisy doskonale pasują do oryginalnego rejestru i archaizmów. Oczywiście nie wszystkie wypowiedzi bohaterów filmowych są ekwiwalentne względem oryginału, ale miłośnicy Szekspira na pewno docenią tłumaczenie Naczyńskiej.

Słowa kluczowe: tłumaczenie audiowizualne, tłumaczenie książkowe, ekwiwalencja, etymologia

Abstract

The audiovisual translations differ from the literary translations. It is mainly caused by the limitations imposed on the film translator concerning restricted number of words that can be presented to the viewer. Zuzanna Naczyńska drew up the subtitles for *Romeo and Juliet* directed by the Australian director Baz Luhrmann. The translator employed all three Polish translations of the original play by Paszkowski, Słomczyński and Barańczak. However, in Act I, scene I, the prevailing part of dialogues belongs to Paszkowski, whose obsolete language did not stop Naczyńska from choosing his translation as a dominant one. Therefore, she proves wrong the critics claiming that such an obsolete language should not be employed as it is too difficult for a contemporary Polish reader or, in this case, viewer. Naczyńska translated certain movie dialogues not present in the original play which proves that she is a skillful translator. Her subtitles match the original dialogues in terms of obsolete words and register. Naturally, not every fragment of the characters' utterance is equivalent to the original but her Polish subtitles will be appreciated by Shakespeare enthusiasts.

Keywords: audiovisual translation, book translation, equivalence, etymology

Tłumaczenie filmów jest postrzegane jako zajęcie prestiżowe (Díaz Cintas i Neves 2015). Jednakże z lingwistycznego punktu widzenia przysparza tłumaczowi audiowizualnemu wielu trudności. Biorąc zaś pod uwagę, iż przekład filmowy dociera do najszerszego grona odbiorców, znajduje najwięcej krytyków. Często jest to krytyka uzasadniona ze względu na niski poziom języka i brak zrozumienia oryginalnego tekstu, albo raczej brak umiejętności wyselekcjonowania relewantnych fragmentów wypowiedzi. Dzieje się tak ze względu na charakter tłumaczeń filmowych.

W artykule skupiam się na analizie polskiego tłumaczenia list dialogowych filmu *Romeo and Juliet* w reżyserii Baza Luhrmanna z 1996 roku, w którym główne role zagrali Leonardo DiCaprio jako Romeo Monteki oraz Claire Danes jako Julia Kapulet. Australijski reżyser przeniósł akcję dramatu Szekspira we współczesne realia subkultury rywalizujących gangów. Akcja rozgrywa się w fikcyjnym miasteczku Verona Beach na Florydzie u schyłku XX wieku. Rozpoczyna się na stacji benzynowej, gdzie dochodzi do strzelaniny między zwalczającymi się gangami, związanymi z dwoma najważniejszymi rodzinami w mieście: Kapuletów i Montekich. Na tym tle rozwija się wątek miłości dwojga młodych ludzi.

Tekst polski do filmu *Romeo and Juliet* opracowała Zuzanna Naczyńska, która wykorzystwała trzy przekłady autorstwa Józefa Paszkowskiego, Macieja Słomczyńskiego oraz Stanisława Barańczaka. Tłumaczenie Paszkowskiego jest najstarszą z analizowanych tu wersji, powstało w połowie XIX wieku. Przekłady Słomczyńskiego i Barańczaka są bardziej współczesne, z lat 1983 i 1990. Jednakże już na początku filmu widzimy pewne rozbieżności tłumaczeniowe pomiędzy napisami a przekładami książkowymi. Naczyńska wzorowała się na znakomitych tłumaczach dramatu Szekspira, niemniej jednak w wielu fragmentach tekstu widać jej własne pomysły na przekład.

Analiza dialogów pozwoliła zaobserwować liczne modyfikacje związane zarówno z językiem Szekspira jak i z jego klasycznymi przekładami. Nie będę tu jednakże uzasadniać wyselekcjonowanych przez reżysera dialogów, który pomija liczne fragmenty z oryginalnej sztuki, ani też częstych zmian kolejności wypowiedzi, co zaburza oryginalny układ scen dramatu. Skupię się na analizie fragmentu filmu, który jest ekranizacją sceny I aktu I tragedii Szekspira. Zbadam podobieństwa i różnice między tłumaczeniem audiowizualnym a oryginalną sztuką i jej trzema przekładami, co przyczynia się do odbioru XVI-wiecznego dramatu przez współczesnego widza. Do analizy wykorzystam kwestie ekwiwalencji i etymologii słów.

Zasady tłumaczenia filmów

Filmy tłumaczy się w Polsce w trzech postaciach: napisów (głównie kino i DVD), listy dialogowej czytanej przez jednego lektora i będącej ewenementem na skalę światową (telewizja, wideo, niekiedy dodatkowa opcja na DVD) bądź dialogów dubbingowanych (obecnie głównie filmy dla dzieci). Każda z tych form opracowania polskiej wersji językowej ma swoich zwolenników i przeciwników, każda stawia też tłumaczowi nieco inne wymagania. W moim artykule chciałabym się ograniczyć tylko do tłumaczeń realizowanych za pomocą napisów.

Tłumaczenie filmów za pomocą napisów to bardzo szczególna kategoria tłumaczeń. Problem polega na tym, że mamy tu do czynienia ze zmianą medium: z dźwiękowego na wizualne. Część oryginalnych dialogów zostaje esencjonalnie zapisana w jednej lub dwóch krótkich linijkach tekstu (nie więcej niż 34–38 znaków w linii, choć może to zależeć od kroju czcionki), wyświetlanych przez chwilę u dołu ekranu. Ponieważ wypowiedź zawsze trwa krócej niż przeczytanie jej zapisu graficznego (przyjmuje się, że na przyswojenie treści jednej pełnej linijki widz potrzebuje ok. 2–3 sekund), tłumacz musi nie tylko

wymyślić zgrabną polską wersję każdej kwestii, ale także odpowiednio ją przyciąć, co jest poddawane surowej krytyce przez tych, których zdaniem nie wolno niczego pomijać, bo to grzech w stosunku do autorów scenariusza (Belczyk 2007). Jednakże o ile pomijanie fragmentów tekstu w „zwykłych” tłumaczeniach jest postrzegane jako nieuzasadnione i błędne, o tyle w tłumaczeniach filmowych jest absolutną koniecznością. Widzowi trudno byłoby śledzić wątki w filmie i jednocześnie czytać obszerne napisy na połowę ekranu, zwłaszcza w dialogach z dużą ilością tekstu oraz w szybkim tempie mówienia. Dlatego też filmy tłumaczy się pamiętając, że:

- czytanie napisów musi zajmować jak najmniej czasu,
- napisy nie mogą utrudniać odbioru filmu,
- zdania powinny być graficznie rozmieszczone tak, aby stanowiły logiczną całość, np. nie można rozłączać połączenia przymiotnika z rzeczownikiem, przyimka z czasownikiem, itp.,
- skracanie czasu czytania tekstu, to przede wszystkim pozbycie się tych elementów, które niczego nie wnoszą do przebiegu samej akcji, np. powtórzeń, określeń synonimicznych, wykrzykników, pozdrowień, przywoływania imion w toku wypowiedzi, itp.,
- upraszczamy struktury gramatyczne i dostosowujemy zwroty frazeologiczne do języka polskiego (Tomaszkiewicz 2016).

Dlatego też tłumaczenie dialogów filmowych wymaga dużych umiejętności zarówno w zakresie tłumaczeń pisemnych, jak i ustnych. Można by zaryzykować stwierdzenie, że tłumacz audiowizualny powinien być nie tylko twórczy, ale i mieć umiejętności poety, by dobrze wykonywać swój zawód.

Ekwiwalencja

Najogólniej rzecz ujmując, ekwiwalencja jest to równoważność semantyczna na poziomie języka pomiędzy językiem źródłowym a docelowym. W kontekście teorii przekładu, ekwiwalencja jest to „zachowanie względnego podobieństwa kognitywnego, semantycznego, stylistycznego i komunikacyjnego zawartej w oryginalnym tekście informacji” (Hatim i Munday 2004, 117).

Eugene Nida (1964) przedstawia jedną z wielu teorii dotyczących ekwiwalencji, w której wyróżnia ekwiwalencję formalną i dynamiczną. W ekwiwalencji formalnej uwaga tłumacza skupia się na komunikacie źródłowym, jego treści i formie. Tekst przekładu

należy „dopasować” jak najściślej do tekstu źródłowego przez zachowanie w tłumaczeniu analogicznego typu tekstu, podobnej struktury zdaniowej i frazowej, analogicznych oznaczników formalnych, takich jak znaki przestankowe, paragrafy itp. W ekwiwalencji dynamicznej dąży się do uzyskania ekwiwalentnego efektu komunikacyjnego, który polega na tym, że relacja między odbiorcą j_2 i tekstem przekładu powinna w zasadzie odpowiadać relacji, która występowała między odbiorcami j_1 i oryginałem. Tłumacz zmierza do osiągnięcia pełnej naturalności w brzmieniu wypowiedzi i nawiązuje do sposobów zachowań odbiorcy wtórnego w kontekście jego własnej kultury.

W artykule wykorzystam przejrzystą koncepcję ekwiwalentności przedstawioną przez W. N. Komissarova (1990), która dotyczy jej poziomów. Komissarov traktuje ekwiwalencję jako zjawisko dające się poznać empirycznie. Zakłada on, że jeżeli dany tekst uchodzi za przekład, to należy go uznać za równoważny w jakiejś mierze oryginałowi. W rezultacie wyróżnia pięć typów ekwiwalencji przekładowej:

1. Minimalnym warunkiem ekwiwalentności tekstu przekładu w stosunku do oryginału jest wyrażenie analogicznego celu komunikacji. Podobieństwo oryginału i przekładu pod względem treści jest w takich przypadkach najmniejsze.
2. Drugi typ ekwiwalentności występuje, gdy tekst przekładu odnosi się do tej samej sytuacji co oryginał, a więc zachodzi tożsamość sytuacji. W obu tekstach jest mowa o tym samym, ale innymi słowami.
3. Trzeci typ ekwiwalentności występuje między tekstami j_1 i j_2 , w których zachodzi wspólność semantyczna oparta na zachowaniu części informacji. Zachowuje się tu „sposób opisanie sytuacji”. Następuje to w drodze semantycznego „parafrazowania” informacji oryginału w informację przekładu.
4. Oddzielną grupę stanowią przekłady, których ekwiwalencja występuje na poziomie wypowiedzi. Oryginał i przekład cechuje znaczne podobieństwo składu leksykalnego i struktur składniowych.
5. W piątej grupie przekładów, ekwiwalentność zachodzi na poziomie wyrazów, co wiąże się ze wspólnością wszystkich podstawowych składników treści oryginału i przekładu.

Cel komunikacyjny, który odgrywa najistotniejszą rolę umożliwia prawidłową komunikację międzykulturową. W przypadku istotnych różnic między kulturami i językami zadziała zdolność do empatii oraz elastyczność naszego umysłu.

Analiza scenariusza oraz jego przekładu

Tekst prologu, który rozpoczyna film, został w całości zaczerpnięty z tłumaczenia Paszkowskiego, poza dwiema modyfikacjami. W filmie redaktorka telewizyjna wypowiada następujące słowa: „In fair Verona, where we lay our scene” (Shakespeare 2000, 35) (00:00:35)¹ co jest tłumaczone następująco: „Tam, gdzie się rzecz ta rozgrywa, w Weronie” (Paszkowski 1964, 35), „W pięknej Weronie, gdzie przebiega sztuka” (Słomczyński 2008, 7) oraz „W Weronie, gdzie się rozgrywa ta sztuka” (Barańczak 1994, 7). Naczyńska tłumaczy „tam, gdzie się rzecz ta dzieje, w Weronie”. Tłumaczka zastąpiła oryginalny czasownik „lay” czasownikiem „dziać się”. Zatem nie wzoruje się na żadnym tłumaczeniu, w których czytamy o „rozgrywaniu się” oraz „przebieganiu” akcji dramatu. Bez wątpienia wszystkie wersje są dynamicznie ekwiwalentne względem oryginału, co oznacza, że tłumaczka odzwierciedla myśl komunikacyjną XVI-wiecznego języka Szekspira. Pod koniec prologu tłumaczka zmienia kolejność słów, które w oryginale brzmią „Is now the hours’ traffic of our stage” (Shakespeare 2000, 35). Zamiast „dwugodzinnego treścią przedstawienia” (Paszkowski 1964, 35), czytamy „treścią dwugodzinnego przedstawienia” (Naczyńska; 00:01:05). Oczywiście nie zmienia to w żadnej mierze znaczenia słów i ogólnego wydźwięku całej wypowiedzi, jednakże należy się zastanowić nad zasadnością wprowadzania ww. modyfikacji. Czy należy zmieniać przekład, który jest ogólnie przyjęty za bardzo dobry? Pod koniec artykułu odpowiem na to pytanie.

Przykładem odejścia od polskich przekładów jest fragment „Wścieka mnie byle pies z domu Capulettich!” (Naczyńska; 00:02:34). Jest to tłumaczenie filmowej wypowiedzi jednego z chłopców Montekich – „A dog of the house of Capulet moves me”. Występuje tu znacząca nieścisłość z oryginałem, gdyż u Szekspira jest to wypowiedź Samsona, sługi Capulettich, gdzie czytamy „A dog of the house of Mountague moves me” (Shakespeare 2000, 35). Paszkowski (1964, 37) tłumaczy ten fragment następująco, „Te psy z domu Montekich rozruchać mię mogą bardzo łatwo”, Słomczyński (2008, 9) pisze „Poruszy mnie nawet pies z domu Montekich”, zaś Barańczak (1994, 11) proponuje najbardziej współczesną wersję, „Każdy z tych psów z domu Montecchich działa mi na nerwy”. Widać jednak, że Naczyńska tłumaczy „moves me” jako „wścieka mnie”, co nie odbiega znaczeniowo od „rozruchać”, „poruszyć” czy też „działać na nerwy”. Tłumaczka starała się oddać ducha epoki elżbietańskiej, co widać w nieco przestarzałej formie czasownika

¹ Rzeczywisty czas wygłoszenia dialogu w filmie wraz z pojawieniem się polskich napisów. Czas podany jest w następującym formacie (godzina:minuta:sekunda).

„wściekać”. Obecnie mówimy, „wściekać się na coś lub na kogoś”, zaś w połączeniu z zaimkiem „mnie” stosujemy czasownik „denerwować”, czyli współczesny widz jest bardziej oswojony językowo z „denerwuje mnie” niż z „wścieka mnie”. Wersja Barańczaka została odrzucona ze względu na długość wypowiedzi. Ponadto, biorąc pod uwagę, że zdanie to wypowiada inna osoba niż w oryginalnym tekście dramatu, tłumaczka postanowiła przedstawić własną wersję, która odbiega od polskich przekładów książkowych. Niemniej jednak, w napisach filmowych, gdzie główny nacisk kładzie się na lakoniczność, przekład Naczyńskiej jest ekwiwalentny względem oryginalnych dialogów filmowych.

W dalszej części filmu znajdujemy fragmenty, nie będące częścią oryginalnej sztuki Szekspira. Luhrmann dodaje tu dwie wypowiedzi, tj. „Pedlar’s excrement!” (00:02:45) oraz „King Urinal! Go rot!” (00:02:47). Jest to kontynuacja wypowiedzi chłopców Montekich. Rzeczownik „pedlar” jest amerykańskim odpowiednikiem „peddler”, czyli „domokrążca, handlarz uliczny”. Znaczenie słowa datuje się na koniec XIV wieku, zaś pochodzi ono z form „peoddere, peddere” (XII w.) (Room 2002). Naczyńska tłumaczy te obraźliwe wyrażenia jako „Ekskrementy kramarza!” (00:02:45) oraz „Pisuary króla! Gnijcie!” (00:02:47). Słownik Języka Polskiego definiuje „kramarza” jako „osobę prowadzącą kram; straganiarza”. Biorąc pod uwagę, że zarówno „domokrążca” jak i „kramarz” wskazują na osoby trudniące się handlem możemy zaobserwować zbieżność znaczeniową pomiędzy rzeczownikami „pedlar” oraz „kramarz”, co dowodzi poprawności przekładu i jest przykładem ekwiwalencji. „King Urinal! Go rot!” również zostało poprawnie przetłumaczone, gdyż odniesienie „urinal” do „pisuarów” jest tłumaczeniem dosłownym, zaś „go rot” znalazło swój ekwiwalent w postaci czasownika w trybie rozkazującym „gnijcie”. Zatem tłumaczka odzwierciedla myśl komunikacyjną Luhrmanna, zaś fakt, że było to określenie dodane przez samego reżysera, dowodzi trudności tego zadania translatorskiego.

Kolejny fragment pokazuje, jak zręcznie Naczyńska łączy trzy tłumaczenia tego samego wersu. W scenariuszu jeden z Montekich wypowiada następujące słowa „The quarrel is between our masters. – And us their men!” (0:03:06). Paszkowski (1964, 37) tłumaczy „Spór jest tylko między naszymi panami i między nami, ich ludźmi”. Słomczyński (2008, 10) pisze „To spór naszych panów i nas, ich ludzi”, zaś w wersji Barańczaka (1994, 12) czytamy „W tej całej waśni biorą udział tylko nasi panowie i my, ich ludzie”. Naczyńska łączy te trzy wersje i prezentuje widzowi następujące tłumaczenie „W tym sporze udział biorą nasi panowie. I my, ich ludzie!” Tłumaczka wzoruje się na Barańczaku, ale zastępuje jego „waśń” rzeczownikiem „spór”, który występuje zarówno

u Paszkowskiego jak i Słomczyńskiego, co dowodzi, że Naczyńska czerpie ze wszystkich przekładów, nie zapominając o tłumaczeniu, które przoduje w jej wyborach translator-
skich, czyli o Paszkowskim. Oczywiście wszystkie wersje są ekwiwalentne względem
oryginału, gdyż precyzyjnie przekazują treść komunikatu źródłowego.

Kilka sekund później widz słyszy dalszą część tej wypowiedzi „And I am a pretty piece
of flesh!” (00:03:37). Paszkowski (1964, 37) tłumaczy „Wiadomo, że się do lwów liczę”.
Słomczyński (2008, 10) pisze „Wiadomo, że kawał chłopa ze mnie”, zaś u Barańczaka
(1994, 12) czytamy „W łóżku robi się ze mnie zupełne zwierzę”. Naczyńska natomiast
przedstawia widzowi zupełnie inną wersję „A ja mam ładny kawałek mięsa!”. Wydaje się
bezzasadna zamiana czasownika „być” na „mieć”. Wywołuje to pewną dwuznaczność
wypowiedzi, jednakże należy pamiętać, że w filmie oprócz napisów mamy również prze-
kaz wizualny, w którym aktor grający Samsona pokazuje atuty swojego odkrytego torsu.
Gdyby widz miał przed sobą tylko napisy, mógłby stwierdzić, że bohater wychodzi wła-
śnie ze sklepu mięsnego. Wersja Naczyńskiej jest ekwiwalentna tylko z uwzględnieniem
pełnego przekazu audiowizualnego.

Kilka minut później można zaobserwować skrócenie wypowiedzi jednego z bohate-
rów, by napisy były bardziej lakoniczne, a tym samym by nie wymagały zbyt długiego czy-
tania. Benwolio w rozmowie z Panią Monteki mówi „underneath the grove of Sycamore,
so early walking did I see your son” (00:09:32 – 00:09:35). Paszkowski (1964, 43) tłumaczy
ten fragment następująco „W sykomorowy ów gaj, co się ciągnie / Tam, już tak rano,
syn wasz się przechadzał”. U Słomczyńskiego (2008, 14) czytamy „I tam gdzie rośnie
[...] / Sykomorowy gaj, ujrzałem twego / Syna”. Barańczak (1994, 18) tłumaczy „[...]
w sykomorowym / Gaju [...] Spostrzegłem w dali, mimo wczesnej pory, / Waszego syna
[...]”. Naczyńska przekłada ten fragment „o wczesnej porze ujrzałem Romea (00:09:32),
jak się przechadzał pod sykomorami (00:09:35)”. Wersja Słomczyńskiego jest najkrót-
sza, jednakże tłumacz nie uwzględnił „wczesnej pory”, co nie oddaje w pełni oryginalne-
go komunikatu. Najkrótszą wersję prezentuje Naczyńska, która dodatkowo zamieszcza
w napisach imię tytułowego bohatera dramatu, by widz nie miał żadnych wątpliwości,
o kogo chodzi. Oczywiście wszystkie trzy wersje są dynamicznie ekwiwalentne wzglę-
dem oryginału, wersja Naczyńskiej jest zaś przyjemna w odbiorze dla widza.

Kolejny fragment pokazuje rozbieżności pomiędzy scenariuszem a rzeczywistymi
wersjami w sztuce Szekspira. Luhrmann dodaje trzy wersy, które nie pojawiają się w dra-
macie, natomiast stanowią fragment wiadomości pokazywanych w telewizji. Romeo
mówi:

Alas that love, whose view is muffled still, (00:12:16)
should without eyes see pathways to his will. (00:12:19)
Where shall we dine? (00:12:21) (Shakespeare 2000, 40)

Spikerka wiadomości telewizyjnych dopowiada następujące słowa:

this costly blood. (00:12:23)
Never anger made good guard for itself. (00:12:24)
The law hath not been dead... (00:12:28)

Trzy ostatnie wersy są dodane na potrzeby filmu. Biorąc pod uwagę archaiczną formę osobową czasownika „have”, czyli „hath”, widz nie dostrzeże różnicy pomiędzy oryginalnymi wersami dramatu z czasów elżbietańskich a współczesnym scenariuszem filmowym.

Tylko dwa pierwsze wersy są zaczerpnięte z przekładu Paszkowskiego (1964, 46), resztę wypowiedzi Romea Naczyńska tłumaczy samodzielnie tj.:

Niestety! Czemuż, z zasłon na skroni,
miłość na ośleп zawsze swój cel goni!
Gdzie zjemy wieszczę?
bezcenna krew przelana.
Gniew nigdy nie był dobrą ochroną.
Prawo stoi niepokonane...

„Where shall we dine?” jest tłumaczone przez Paszkowskiego (1964, 46) jako „Gdzie dziś jeść będziem?”. U Słomczyńskiego (2008, 16) przeczytamy „Gdzie jeść będziemy?”, zaś Barańczak (1994, 20) przekłada tekst jako „Zjemy gdzieś obiad?”. Widać zatem własny wkład tłumaczeniowy Naczyńskiej, która wprowadza rzeczownik „wieszczę”, by odzwierciedlić czasownik „dine” oznaczający „zjeść obiad”, „zjeść kolację”. Posługując się „wieszczę” tłumaczka kieruje uwagę widza na wieczorny posiłek, a nie na „obiad”. Czasownik „dine” pochodzi z XIII wieku, kiedy to oznaczał „jeść pierwszy posiłek dnia” (Harper 2001–2010, tłumaczenie własne). Biorąc pod uwagę etymologię słowa, można wysnuć wniosek, że „obiad” Barańczaka jest bliższy oryginałowi niż przesadzona w tym kontekście próba zarchaizowania „dine” na „wieszczę”, jak to uczyniła Naczyńska. Jednakże współcześnie to właśnie „lunch” traktowany jest jako obiad, zaś „dinner” rozumiane jest jako „kolacja”. Nieścisłości w odzwierciedleniu XVI-wiecznego czasownika pokazują, że wersja Naczyńskiej, choć poprawna znaczeniowo dla współczesnego widza, odbiega od intencji autora dramatu. Ta rozbieżność znaczeniowa czyni wers

nieekwiwalentnym względem oryginału. Trzy ostatnie wersy są wyłącznie pracą kreatywną tłumaczki, a więc nie zostały przełożone przez żadnego z trzech tłumaczy. Analizując je pod kątem semantycznym, można stwierdzić, że są one ekwiwalentne względem scenariusza.

Kolejny fragment pokazuje, że Naczyńska odwraca punkt widzenia w wypowiedzi, jednocześnie ją skracając. Ten zabieg tłumaczeniowy został omówiony przez Vinaya i Darbelneta (1958) jako *modulation*. W oryginale Romeo pyta, „Dost thou not laugh?” (Shakespeare 2000, 40) (00:12:49). Archaiczna forma osobowa czasownika „do” „dost” wskazuje na drugą osobę liczby pojedynczej i podobnie jak średnioangielski zaimek „thou” służy jako kapsuła czasu przenosząca widza do czasów elżbietańskich. W polskich przekładach czytamy „Czy się nie śmiejesz?” (Paszkowski 1964, 46; Słomczyński 2008, 16) oraz „Ty się nie śmiejesz?” (Barańczak 1994, 21). U Naczyńskiej Romeo pyta wprost „Śmiejesz się?”. Tłumaczka nie używa zbędnej partykuły „czy”, gdyż intonacją wzrastającą można bezpośrednio wskazać na pytający charakter wypowiedzi. Jej przekład tego wersu jest krótki ale jednoznaczny, co czyni jej wersję ekwiwalentną względem oryginału oraz idealnie komponującą się z zasadami organizowania napisów filmowych.

Podsumowanie

Naczyńska bardzo zręcznie tłumaczy wszystkie wypowiedzi aktorów w filmowej adaptacji sztuki Szekspira *Romeo and Juliet*. Oczywiście polskie tłumaczenia tragedii znacznie się różnią między sobą. Różnice te wynikają ze zmian językowych, które zachodziły na przestrzeni lat oraz ze zmian konwencji teatralnych. Najstarsze analizowane przeze mnie tłumaczenie Paszkowskiego cechuje archaiczny język, który próbuje oddać ducha epoki elżbietańskiej. Niektórzy lingwiści twierdzą, że współczesny reżyser teatralny nie wybrałby tego tłumaczenia ze względu na brak dostatecznego zrozumienia języka przez współczesnego widza. Jednakże Naczyńska pokazuje, że tak wcale nie jest. I chociaż na końcu filmu jest jasno powiedziane, że tłumaczka posiłkowała się wszystkimi trzema przekładami, mogę bezsprzecznie stwierdzić, że to właśnie wersja Paszkowskiego dominuje w przekładzie audiowizualnym sceny I aktu I.

Tłumaczenie Słomczyńskiego jest bardziej współczesne, ale nie było tworzone z myślą o wystawieniu sztuki na scenie. Występują w nim także pewne rozbieżności leksykalne, które można zaobserwować porównując przekład z oryginałem. To w jego tłumaczeniu można znaleźć najwięcej przykładów braku ekwiwalencji, co może świadczyć

o niewystarczających kompetencjach tłumacza do analizowania języka Szekspira. Ten rozdzźwięk pomiędzy polską wersją a angielską sztuką mógł zdeprecjonować przekład w oczach Naczyńskiej, która korzystała z niego stosunkowo rzadko.

Pomimo tego, że najbardziej współczesne i „przyjazne” tłumaczenie należy do Barańczaka, który dokonał wolnego tłumaczenia sztuki z zachowaniem oryginalnego sensu, nie cieszy się ono popularnością u Naczyńskiej. Przekład brzmi naturalnie dla współczesnego widza i z tego względu tłumaczenie Barańczaka jest najczęściej wykorzystywane w przedstawieniach teatralnych *Romeo and Juliet*. Jednakże konwencje teatralne różnią się od filmowych, co sprawiło, że Naczyńska wybrała przekład Paszkowskiego, nie zaś Barańczaka, czym dowiodła, że nie podąża za popularnymi rozwiązaniami. Przekład Paszkowskiego jest wysoko ceniony, ze względu na to, że zmusza on odbiorcę docelowego do myślenia. Jego czytelnik nie ma podanego każdego wersu na „srebrnej tacy”, czego nie można powiedzieć o przekładzie Barańczaka.

Naczyńska pokazuje również swoją kreatywność odbiegając od polskich tłumaczeń i tworząc własną wersję *Romeo and Juliet*. Przekład audiowizualny nigdy nie należał do łatwych, jednakże dodatkową trudność stanowi tu szekspirowski język i fakt, że oryginalna sztuka uchodzi za arcydzieło literackie. Zatem nie powinno się przetłumaczyć tego źle. Niestety w przeanalizowanych przeze mnie dialogach występują fragmenty, które nie są ekwiwalentne względem oryginału ani też samego scenariusza, jednakże należą one do mniejszości. Analizowane przeze mnie fragmenty sceny I aktu I, pokazały, że Naczyńska potrafi zręcznie skracać wypowiedzi bohaterów, by dopasować je do reguł napisów filmowych. Ponadto tłumaczka umiejętnie łączy trzy przekłady w jednym wersie, a tym samym w jednej wypowiedzi bohatera filmu. Kolejnym atutem jest fakt, że Naczyńska stosuje archaiczny język, by stylistycznie pasował do dzieła Szekspira i był kompatybilny z językiem Paszkowskiego. Tłumacze nie jest obca również etymologia słów, co udowadnia w swoim przekładzie, do którego nie wykorzystuje pierwszej i najbardziej popularnej definicji słowa. Naczyńska zgłębia temat, by nie popełnić błędów semantycznych, co owocuje dobrym przekładem filmowym i uznaniem jej pracy przez innych współczesnych tłumaczy, którzy wymieniają Naczyńską w pierwszej dziesiątce najlepszych tłumaczy audiowizualnych.

Bibliografia

- Andruszko, Ewa. 2007. *Dwa różne pojęcia przekładu tekstu dramatycznego*, „Prace Komisji Neofilologicznej” 3:31–44.
- Belczyk, Arkadiusz. 2007. *Tłumaczenie filmów*. Wilkowiec: Wydawnictwo „Dla szkoły”.
- Díaz Cintas, Jorge, Josélia Neves (red.). 2015. *Audiovisual Translation: Taking Stock*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Fawcett, Peter. 1997. *Translation and Language: Linguistic Theories Explained*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- Hatim, Basil, Jeremy Munday. 2004. *Translation: An Advanced Resource Book*. New York: Routledge.
- Hejwowski, Krzysztof. 2009. *Kognitywno – komunikatywna teoria przekładu*. Warszawa: PWN.
- Ingarden, Roman. 1973. *The Literary Work of Art*. Evanston: The Northwestern University Press.
- Komissarov, Vilen. 1990. *The Theory of Translation: Linguistic Aspects*. Moscow: Vysshaya Shkola.
- Nida, Eugene A. 1964. *Toward a Science of Translating*, Leiden: Brill.
- Online Etymology Dictionary. 2001–2010. Data dostępu: 01.12.2016. <http://www.etymonline.com/index.php?term=bear>.
- Pisarska, Alicja, Teresa Tomaszkiwicz. 1996. *Współczesne tendencje przekładoznawcze*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Room, Adrian. 2002. *Cassell's Dictionary of Word Histories*. London: Cassell & Co.
- Shakespeare, William. 1964. *Romeo i Julia*. Tłumaczenie Józef Paszkowski. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Shakespeare, William. 1994. *Romeo i Julia*. Tłumaczenie Stanisław Barańczak. Poznań: W drodze.
- Shakespeare, William. 2000. *Romeo and Juliet*. Great Britain: Wordsworth Classics.
- Shakespeare, William. 2008. *Romeo i Julia*. Tłumaczenie Maciej Słomczyński. Kraków: Wydawnictwo Zielona Sowa.
- Słownik Języka Polskiego. 2011. Data dostępu: 01.12. 2016. <http://sjp.pl/>.
- Supertłumacz. 2012. „Zasady tłumaczenia dialogów filmowych”. Data dostępu: 01.12.2016. <https://supertlumacz.pl/tlumaczenia-filmow-wyzwanie-czy-dobra-zabawa/>.
- Tomaszkiwicz, Teresa. 2016. *Przekład Audiowizualny*. Warszawa: PWN
- Vinay, Jean-Paul, Jean Darbelnet. 1958. *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction*. Paris: Didier.