

Uniwersytet Warszawski
Wydział Polonistyki

Aleksandra Agata Kowalska

Nr albumu: 347731

**Amerykański serial *Friends* w przekładzie czeskim i polskim
– analiza wybranych zagadnień**

Praca magisterska
na kierunku SLAWISTYKA
w zakresie bohemistyka

Praca wykonana pod kierunkiem
Prof. Zbigniewa Grenia
Instytut Sławistyki Zachodniej i Południowej

Warszawa, lipiec 2018

Oświadczenie kierującego pracą

Oświadczam, że niniejsza praca została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w postępowaniu o nadanie tytułu zawodowego.

Data

Podpis kierującego pracą

Oświadczenia autora (autorów) pracy

Świadom(a) odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca dyplomowa została napisana przeze mnie samodzielnie i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

Oświadczam również, że przedstawiona praca nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem dyplomu zawodowego na wyższej uczelni.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja pracy jest identyczna z załączoną wersją elektroniczną.

Data

Podpis autora (autorów) pracy

Streszczenie

Celem niniejszej pracy dyplomowej jest analiza sposobów tłumaczenia zagadnień problematycznych, których trudność polega na konieczności dokonania transferu określonych elementów kulturowych bądź językowych, typowych dla społeczeństwa posługującego się językiem wyjściowym i niekoniecznie znanych odbiorcom języków docelowych. Praca bazuje na materiale audiowizualnym, który stanowi ósmy sezon serialu *Friends* w trzech wersjach językowych: angielskiej (oryginalnej) oraz czeskiej i polskiej (przekłady). Wybrane zagadnienia, wśród których znalazły się przykłady związków frazeologicznych, nazw własnych oraz gier słów zostały zbadane pod kątem przystawalności do oryginału a także pod względem zdolności oddania jego sensu.

Słowa kluczowe

tłumaczenie, przekład audiowizualny, tłumacz, kontekst, związek frazeologiczny, nazwa własna, gra słów, ekwiwalencja, technika tłumaczeniowa, język

Dziedzina pracy [08.0] Nauki humanistyczne

09.0 kierunek: slawistyka

specjalność: bohemistyka

Tytuł pracy w języku angielskim

The American series *Friends* in the Czech and Polish translation – the analysis of selected issues

Spis treści

WSTĘP	7
1. CZĘŚĆ TEORETYCZNA.....	9
1.1. Serial – specyfika i informacje ogólne	9
1.2. Kontekst kulturowy; metody transferu kulturowego.....	9
1.3. Teoria tłumaczenia; tłumaczenie audiowizualne	13
1.4. Techniki tłumaczenia audiowizualnego	15
a) Technika <i>voice over</i>	16
b) Technika podpisów	17
c) Dubbing.....	18
2. CZĘŚĆ PRAKTYCZNA – analiza wybranych zagadnień.....	21
2.1. Analiza frazeologiczna	21
2.1.1. Frazy	23
a) Idiom <i>hats off to somebody</i>	23
b) Idiom <i>can of worms</i>	25
2.1.2. Zwroty	26
a) Idiom <i>steal someone's thunder</i>	27
b) Idiom <i>get an earful</i>	28
c) Idiom <i>have one's cake and eat it too</i>	30
d) Idiom <i>crack someone up</i>	33
e) Idiom <i>be crazy about somebody</i>	35
f) Idiom <i>run a tight ship</i>	38
2.1.3. Wyrażenia rzeczownikowe	40
2.1.4. Podsumowanie.....	42
2.2. Nazwy własne	44
2.2.1. Chrematonimy	46
2.2.1.1. Nazwy własne wyrobów spożywczych	47
b) Nazwa własna <i>Tootsie Roll</i>	47
c) Nazwa własna <i>Meshugga nuts</i>	48

2.2.1.2. Nazwy własne sklepów i przedsiębiorstw	50
a) Nazwa własna <i>Sunglass Hut</i>	50
b) Nazwa własna <i>Abercombe & Fitch</i>	51
c) Nazwa własna <i>Pottery Barn</i>	52
d) Nazwa własna <i>Ann Taylor</i>	53
2.2.2. Ideonimy	54
2.2.3. Antroponimy	55
a) Nazwa własna <i>Ed McMahon</i>	55
b) Nazwa własna <i>Ansel Adams</i>	56
2.2.4. Podsumowanie.....	58
2.3. Komizm słowny w oparciu o gry językowe	59
2.3.1. Gry językowe oparte na polisemii i homonimii	62
2.3.1.1. Gry słów oparte na polisemii	63
a) Gra słów oparta na leksemie <i>yam</i>	63
b) Gra słów oparta na leksemach <i>spoon</i> i <i>fork</i>	64
c) Gra słów oparta na leksemach <i>candy</i> i <i>cookie</i>	66
d) Gra słów oparta na nazwie własnej <i>Green Bay</i>	68
2.3.1.2. Gra słów oparta na homofonii; gra dźwięków	70
a) Gra słów oparta na homonimach <i>nut</i> i <i>not</i>	70
b) Gra dźwięków oparta na leksemach <i>jeez</i> i <i>cheese</i>	72
2.3.2. Gry słów oparte na twórczości neologicznej.....	73
a) Neologizmy słowotwórcze <i>sous-stand</i> i <i>sous-neath</i>	73
b) Neologizm słowotwórczy <i>Blursula</i>	76
2.3.3. Modyfikacja formy graficznej wyrazu.....	78
2.3.4. Podsumowanie.....	80
ZAKOŃCZENIE.....	83
BIBLIOGRAFIA.....	87
ANOTACE	93

WSTĘP

Przedmiotem niniejszej pracy jest analiza tłumaczeń wybranych zagadnień obecnych w czeskiej i polskiej wersji amerykańskiego serialu *Friends*; za materiał badawczy posłużył jego ósmy sezon. Potencjalna nieprzetłumaczalność czy trudność w procesie translacji stanowiły kryterium doboru przykładów; celem będzie więc ich analiza i odpowiedź na pytanie czy zagadnienia takie jak związki frazeologiczne na ogół niepowtarzające się w innych językach, nazwy własne o denotatach związanych z kulturą kraju dzieła oryginalnego oraz gry słów wyzyskujące właściwości języka tekstu wyjściowego są przetłumaczalne?

Za narzędzie badawcze obrane zostały techniki tłumaczeniowe opracowane na potrzeby tłumaczeń audiowizualnych; w pracy będę się też odwoływać do językoznawców i przekładoznawców zajmujących się badaniami nad przekładami literackimi, jednakże ich dorobek traktuję jako dopełnienie treści zawartych w opracowaniach poświęconych wyłącznie tłumaczeniom audiowizualnym. Ponadto za narzędzie badawcze posłuży również korpus języka czeskiego, zwłaszcza *InterCorp*, który pozwoli na poznanie praktycznego zastosowania danego wyrażenia w kontekście oraz sposobów jego funkcjonowania w praktyce translatorskiej.

W odróżnieniu od tłumaczeń literackich, w których przekład zawsze odzwierciedla techniczną stronę oryginału, w tłumaczeniach audiowizualnych zazwyczaj występuje w jednej z trzech głównych form, mianowicie dubbingu, wersji lektorskiej i podpisów; przekłady wybrane do analizy porównawczej są reprezentantami dwóch ostatnich technik.

Celem pracy nie jest analiza ilościowa, ale jakościowa, a więc nie polega na wychwyceniu wszystkich możliwych przypadków wpisujących się w dane zagadnienie, ale ekscerpcji przykładów najbardziej interesujących z punktu widzenia niniejszej pracy, dogłębnym ich przeanalizowaniu i odpowiedzeniu na wyżej postawione pytanie badawcze. Intencją jest także zwrócenie uwagi na istotne aspekty w pracy tłumacza oraz przybliżenie procesu realizacji przekładu audiowizualnego.

Część teoretyczna niniejszej pracy obejmuje zagadnienia związane z kontekstem kulturowym, w obrębie którego funkcjonują oryginał i przekłady, jak również metody transferu elementów kulturowych, techniki tłumaczenia audiowizualnego oraz definicje kluczowych pojęć takich jak: technika i strategia tłumaczeniowa, przekład i tłumaczenie

czy kontekst; przybliżone zostaną też teorie tłumaczenia. Część ta zwraca uwagę na istotny aspekt wymogów i ograniczeń technicznych typowych dla tego rodzaju tłumaczeń oraz uzasadnia wybór techniki *voice over* i podpisów w przypadku wersji polskiej i czeskiej.

Część praktyczna podzielona jest na trzy rozdziały, z których każdy traktuje o innym potencjalnie problematycznym zagadnieniu. I tak rozdział pierwszy zajmuje się analizą tłumaczeń związków frazeologicznych, drugi tłumaczeniem nazw własnych, zaś trzeci – gier słów; na końcu każdego rozdziału znajduje się podsumowanie. Ponadto pracę zwieńcza streszczenie w języku czeskim, które przybliży nie tylko techniczną stronę pracy, ale również niektóre przykłady oraz skłania do refleksji nad celem i sensem pracy tłumacza.

1. CZĘŚĆ TEORETYCZNA

1.1. Serial – specyfika i informacje ogólne

Wraz z umasowieniem się kultury, coraz powszechniejszym dostępem do telewizji i posiadaniem czasu wolnego, ludzi zaczęły przyciągać seriale fabularne, w których mogą śledzić losy danych bohaterów, być świadkami ich życiowych perypetii, a nawet z niektórymi się utożsamiać. W XXI wieku telewizja jest stopniowo wypierana przez Internet, który pozwala na oglądanie nie tylko rodzimych produkcji, ale i zagranicznych, także w oryginale. Serial może spełniać wiele funkcji począwszy od edukacyjnych (seriale historyczne, oparte na faktach, seriale w językach obcych), przez rodzinne i kreujące światopogląd, aż po isticie rozrywkowe, które zmęczonemu codziennością odbiorcy mają za zadanie wypełnić wolny czas. Ponadto oglądanie seriali wyprodukowanych w przeszłości czy w innym kraju, pozwala na poznanie obcych kultur, języka czy w przypadku produkcji rodzimej – stylu życia naszych przodków. Dlatego mimo iż serial *Friends* należy do gatunku komedii, można dzięki niemu poznać ówczesną rzeczywistość i mentalność amerykańską.

Serial został wyprodukowany przez *Warner Bros. Entertainment INC.* (*Warner Bros*) i powstawał w latach 1994-2004; sezon ósmy, który stanowi w niniejszej pracy materiał badawczy, miał swoją emisję w latach 2001-2002 i składa się z 24 odcinków. Główny bohater jest bohaterem zbiorowym i tworzy go grupa sześciorga przyjaciół: Rachel (Jennifer Aniston), Monici (Courtney Cox), Phoebe (Lisa Kudrow), Joey'ego (Matt LeBlanc), Rossa (David Schwimmer) i Chandlera (Matthew Perry), którzy mieszkają w Nowym Jorku (*Filmweb*). W serialu można wyróżnić wątki główne, których fabuła jest tematem kilku odcinków, lub do których następuje nawiązanie po pewnym czasie (np. związek Rachel i Rossa, Monici i Chandlera) oraz wątki poboczne, będące tematem zazwyczaj jednego odcinka.

1.2. Kontekst kulturowy; metody transferu kulturowego

Powyższe informacje wskazują na wykorzystywany w niniejszej pracy materiał badawczy oraz krąg kulturowy z jakiego pochodzą przykłady; tym samym warto zwrócić uwagę na aspekty kulturowe, które są nieodłączną częścią każdego dzieła i powinny być brane pod uwagę w procesie tłumaczenia.

Kontekst kulturowy nieraz generuje problemy związane z nieprzekładalnością. Temu zagadnieniu poświęca dużo uwagi Krzysztof Hejwowski, który w swojej publikacji *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu* (2006: 71), wskazuje na dwa źródła zjawiska, mianowicie różnice kulturowe, czyli „takie elementy tekstu, które w sposób szczególny łączą się z kulturą danego kraju” i językowe. Do tych pierwszych należeć będą między innymi nazwy własne, którym między innymi został w niniejszej pracy poświęcony rozdział. Jako że mamy tu do czynienia z materiałem audiowizualnym znanym w wielu zakątkach świata i przekładanym na wiele języków, którego fabuła rozgrywa się na przełomie XX i XXI wieku, problem *absolutnej nieprzekładalności* możemy wyeliminować.

W sytuacji wystąpienia elementów nacechowanych kulturowo, tłumacz ma do wyboru kilka metod (Hejwowski 2006: 74): „zapożyczenie, kalkę i tłumaczenie dosłowne”, które są nazywane *bezpośrednimi* oraz tzw. metody „*okrężne*: transpozycję, modulację, ekwiwalencję i adaptację”. Istotą transpozycji jest zastąpienie „wyrazu z jednej klasy wyrazem z innej klasy przy zachowaniu znaczenia wypowiedzi”, modulacji – zmiana punktu widzenia, polegająca np. na zastąpieniu negacji zdaniem twierdzącym, ekwiwalencji – użycie funkcjonującego

w kulturze docelowej odpowiednika funkcjonalnego, natomiast adaptacji – wytworzenie przez tłumacza paralelnej sytuacji (2006: 74-75 za Vinay, Darbelnet 1958/2000: 85). To właśnie z dwiema ostatnimi metodami będziemy mieli do czynienia w części praktycznej pracy, dlatego im poświęcę więcej uwagi.

W translatoryce ekwiwalencja to „relacja odpowiadania sobie tekstów oryginału i przekładu oraz konkretnych ich elementów”, innymi słowy obydwie teksty muszą być względem siebie adekwatne. K. Lipiński (2000: 119) wskazuje jeszcze na bardzo istotny aspekt, mianowicie dwojaki rodzaj ekwiwalentów; wyróżnia więc *potencjalne*, czyli słownikowe, egzystujące poza ramami przekładanego tekstu oraz *usytuowane* w nich. Aspekt ten jest z kolei powiązany z pojęciem *kontekstu*, które w niniejszej pracy i w przypadku tłumaczeń w ogóle można również roznieść dwojako.

Z jednej strony kontekst odnosi się do całego lub części tekstu, który stwarza jednostce leksykalnej „otoczenie” i jednocześnie współtworzy z nią jakiś obraz; w takim rozumieniu kontekst stanowić będzie „fragment tekstu potrzebny do dokładnego rozumienia danych wyrazów lub wyrażen” (SJP1) bez niego bowiem wartość semantyczna poszczególnych leksemów nie może zostać rozszyfrowana. Z drugiej strony za kontekst uznaję cały system odniesień i powiązań tłumaczonego wyrazu, który jest

niezbędny do jego zrozumienia i osadza go w rzeczywistości pozajęzykowej. M. Garcarz (2007: 128 za Tomaszkiwicz 2004: 56) podaje zresztą bardzo zbliżoną do powyższych definicję pojęcia *kontekst*: „otoczenie językowe jednostki leksykalnej, które wpływa na selekcję jej określonego znaczenia w celu zrozumienia sensu wypowiedzi”.

Teresa Tomaszkiwicz wymienia ekwiwalencję jako jedną z metod transferu elementów kulturowych (2006: 164-166) i dzieli ją na kilka kategorii, mianowicie ekwiwalencję wewnątrz języka wyjściowego (zastąpienie mało znanego elementu kulturowego, elementem bardziej rozpowszechnionym), ekwiwalencję wewnątrz języka docelowego, wśród których wyróżnia ekwiwalencję terminologiczną, funkcjonalną i kontekstową. Ekwiwalencja terminologiczna polega na wyszukaniu ekwiwalentnego terminu i może dotyczyć np. nazw własnych instytucji, firm, organizacji itp., funkcjonalna odnosi się do zastosowania ekwiwalentu, spełniającego podobną funkcję w kulturze docelowej, natomiast w przypadku kontekstowej możemy mówić o wspomnianych wyżej *ekwiwalentach usytuowanych* bowiem używa się ich w zależności od kontekstu i nie zawsze odpowiadają w stu procentach definicjom słownikowym. Dobrym źródłem do poznania przykładów ekwiwalencji kontekstowej są korpusy językowe, które będą pomocne przy ocenie adekwatności odpowiedników tłumaczeniowych podczas analizy w części praktycznej.

Kolejną metodą obecną w zestawieniu K. Hejrowskiego mającą swoje zastosowanie w niniejszej pracy jest adaptacja. Tomaszkiwicz (2006: 167) nazywa ją „ekstremalnym przykładem ekwiwalencji”, w której „element kultury wyjściowej zostaje zastąpiony niekoniecznie ekwiwalentnym elementem kultury docelowej”. W konsekwencji wykreowana zostaje rzeczywistość na wzór obecnej w tekście wyjściowym, ale z kulturowymi elementami docelowej. Ponadto autorka zaznacza, że technika ta jest najczęściej stosowana przy przekładach gier słów, którym również został w pracy poświęcony odrębny rozdział.

Na samym początku, zacytowałam techniki znajdujące się w *Kognitywno-komunikacyjnej teorii przekładu*. Należy jednak wziąć pod uwagę fakt, iż publikacja ta dotyczy w dużej mierze przekładów literackich; z tego względu za najbardziej adekwatne z punktu widzenia niniejszej pracy przyjmuje się techniki opracowane przez T. Tomaszkiwicz, ponieważ są one najbardziej dopasowane do potrzeb przekładu audiowizualnego. Nie oznacza to jednak, że techniki wymieniane przez innych językoznawców stoją w opozycji w stosunku do tych, o jakich mowa w przypadku tłumaczeń materiałów audiowizualnych; wręcz przeciwnie – wiele z nich można uznać za synonimy, jednak wyłączone kierowanie się nimi jest niewystarczające.

Poza wspomnianymi technikami ekwiwalencji i adaptacji, autorka wymienia popularną i mającą w zasadzie swoje zastosowanie w każdym typie tłumaczeń technikę *opuszczania*, stosowaną na przykład w sytuacji, kiedy obecność danego elementu kulturowego nie jest niezbędna do zrozumienia wypowiedzi, technikę *transferu bezpośredniego*, czyli zapożyczenia np. obcej nazwy własnej i przekopiowania jej do tekstu języka docelowego, technikę *rozwinęcia definicyjnego* i *peryfrazy definicyjnej*, sprowadzające się do wprowadzenia przypisu tudzież komentarza do np. nazwy własnej (jako przykłady Tomaszewicz podaje fragmenty tłumaczenia dzienników informacyjnych) oraz *aluzję* zwłaszcza do innych tekstów obecnych w kulturze wyjściowej, wydarzeń historycznych itp. (2006: 155-169). Niektóre z tych technik mają swoje zastosowanie w różnych metodach tłumaczenia audiowizualnego, dlatego pojawią się jeszcze przy okazji ich omawiania.

W kwestii kontekstu kulturowego warto zwrócić też uwagę na to, jakie kultury reprezentują oryginał i jego przekłady; to bowiem bliskość kulturowa może „uratować” przekład w sytuacji nieudolnego zabiegu tłumacza, zaś odległość może zaowocować wspomnianym już problemem nieprzekładalności lub ekstremalnie trudnej przekładalności.

W przypadku serialu *Friends* mamy co prawda do czynienia z publicznością zamieszkującą dwa różne kontynenty, warto jednak pamiętać o tym, że to europejcy kolonizatorzy są przodkami współczesnych Amerykanów, zaś aktualny trend prozachodni, umasowienie się języka angielskiego oraz amerykańskich produkcji filmowych i telewizyjnych, w znaczny sposób ułatwiają osobom spoza tego kręgu kulturowego obcować z językiem i kulturą amerykańską. Nie sposób się więc nie zgodzić z M. Garcarzem (2007: 219), który badając przekład amerykańskiego slangu w filmie również wskazał na wspólne korzenie kultury polskiej i amerykańskiej: „choć materiałem badawczym w niniejszej pracy jest slang angielszczyzny amerykańskiej i jego przekłady na polski, to w zasadzie można przyjąć,

że także tłumaczenia slangu angielszczyzny amerykańskiej na inne języki, czerpiące swoje kulturowe źródło w europejskim kręgu cywilizacyjnym, będą realizowane przy zastosowaniu tych samych technik tłumaczeniowych”. O ile więc można było mieć wątpliwości co do tego czy wybrany do analizy oryginał i jego przekłady będą miały wspólny mianownik, który umożliwi proces porównawczy, o tyle w przypadku samych przekładów takie ryzyko jest zminimalizowane, bowiem ich spoiwem jest niewątpliwie położenie geograficzne oraz bliskość językowa.

1.3. Teoria tłumaczenia; tłumaczenie audiowizualne

W poprzednim podrozdziale, wspominałam o aspekcie kulturowym, który nieraz komplikuje proces tłumaczenia, dlatego za najlepiej wpisującą się w przedmiot niniejszej pracy oraz wszystkie aspekty w niej poruszone, uznać należy definicję tłumaczenia autorstwa K. Hejwowskiego (2006: 21): „tłumaczenie jest (...) formą komunikacji językowej i to formą dodatkowo skomplikowaną różnicami językowymi, kulturowymi i nieuchronną obecnością w akcie komunikacji osoby trzeciej – tłumacza”. Ta *obecność* tłumacza jest w procesie przekładu konieczna, ale i nieraz paradoksalnie utrudnia odbiór tekstu. Tłumacz musi mieć bowiem zawsze na uwadze to, że jego praca nie może ograniczać się do przeczytania i przetłumaczenia samej listy dialogowej (Garcarz 2007: 30); potrzebuje on szerszej perspektywy, obrazu, w którym będzie mógł osadzić tłumaczone jednostki leksykalne. Bo o ile obraz w większości pomaga zrozumieć sens dialogów, o tyle nieumiejętne tłumaczenie może doprowadzić do zaburzenia kompatybilności pomiędzy tekstem a obrazem.

Przy okazji omawiania technik transferu kulturowego, zwróciłam uwagę na konieczność stosowania jako wytycznych prac z zakresu przekładu audiowizualnego, które mogą zostać dopiero uzupełnione przez inne, odnoszące się do ogólnej teorii tłumaczenia tudzież technik stosowanych w przekładzie literackim. Błędne jest bowiem twierdzenie, że każde dzieło, niezależnie od swojej formy, może zostać przetłumaczone przy użyciu tych samych technik: „Przy tłumaczeniu literackim tłumacz dysponuje odmiennymi technikami odtwarzania fabuły oryginału w rzeczywistości kulturowej tekstu docelowego, gdyż o ile przekład literacki jest zazwyczaj isosemiotyczny, o tyle przekład filmowy jest z założenia intersemiotyczny” (2007: 118). Tłumaczenie *isosemiotyczne* bazuje na jednym systemie znakowym tzn. zarówno oryginał jak i jego przekład występują w tej samej formie pisanej, podczas gdy w tłumaczeniu *intersemiotycznym*, dochodzi do przeniesienia znaku do innego systemu; takim przykładem będzie chociażby tłumaczenie w formie podpisów, w którym teksty mówiony należy zmienić na pisany.

Zanim przejdę do specyfikacji tłumaczenia i przekładu audiowizualnego, konieczne jest wyjaśnienie pojęć *technika* i *strategia*. Istnieje kilka ich definicji, które choć są do siebie zbliżone, to nie zawsze całkowicie odpowiadają założeniom niniejszej pracy. W ogólnym ujęciu (w pracy za ogólne ujęcia przyjmuje się definicje opracowane przez teoretyków przekładoznawstwa ogólnego, tu K. Hejwowskiego), strategia jest to „preferowany

(świadomie lub nie) sposób postępowania tłumacza w całym tekście lub jego znaczących elementach”, natomiast technika to „wybór pewnego rozwiązania konkretnego problemu napotkanego w trakcie procesu tłumaczenia”(Hejwowski 2006: 76). M. Garcarz strategię tłumaczeniową określa jako „procedury, których tłumacz musi przestrzegać w czasie tłumaczenia całego tekstu” i których przyjęcie pociąga za sobą konieczność doboru określonych technik przystosowanych z kolei do kontekstu całego tekstu (Garcarz 2007: 168 za Newmark [1988] 1995: 81). Sposób definiowania pojęcia *technika* przez T. Tomaszewicz (2006: 103 za T.T. 2004: 95) jest zbliżony do definicji prezentowanej przez K. Hejwowskiego: „technika to sposób postępowania tłumacza w stosunku do konkretnych elementów tekstu wyjściowego w celu zachowania ekwiwalencji w tekście docelowym”. Autorka podkreśla, że w przekładzie audiowizualnym nie można jej utożsamiać ze strategią tłumaczeniową, ponieważ w odróżnieniu od strategii, techniki są „decyzjami jednostkowymi, dotyczącymi poszczególnych segmentów tekstu(...)”.

W podrozdziale poświęconym kontekstowi kulturowemu, wspomniane zostały techniki transferu różnych elementów danej kultury; w tym znaczeniu można je więc uznać za zbiór sposobów wykorzystywanych do rozwiązania danego problemu przekładowego. Dysponując wiedzą na temat znaczenia pojęć *technika* i *strategia* tłumaczeniowa, możemy przejść do definicji tłumaczenia audiowizualnego. Jak pisze T. Tomaszewicz (2006: 66), jest to rodzaj tłumaczenia realizowany „na potrzeby filmu, telewizji, Internetu”; z punktu widzenia niniejszej pracy interesujące jest to drugie, mianowicie tłumaczenie na potrzeby telewizji, bowiem materiał stanowi serial telewizyjny. Ponadto „jest to dział przekładoznawstwa, rządzący się specyficznymi regułami” (2006: 211), dlatego do analizy poszczególnych tłumaczeń nie wystarczą techniki i metody, które z powodzeniem znajdują swoje zastosowanie w przekładach literackich.

W zależności od językoznawcy, pojęcia *tłumaczenie* i *przekład* są albo używane zamiennie, albo podkreślona zostaje ich odmienność na danym polu. Stanowisko T. Tomaszewicz (2006: 64-65) prezentuje ten drugi typ myślenia; autorka neguje zamienne ich stosowanie, bowiem jak dowodzi, przekład ma znaczenie instrumentalne, skupia się na przełożeniu czegoś „z jednego miejsca, jednego źródła do innego miejsca, do jakiegoś innego obszaru”, a więc chodzi w nim o czyste przeniesienie sensu; tłumaczenie natomiast jawi się jako aktywizujące tłumacza do podjęcia większego wysiłku w postaci wyjaśnienia, przybliżenia niezrozumiałych dla odbiorcy tekstu docelowego kwestii. W mojej interpretacji tego stanowiska przekład typowy jest dla tekstów użytkowych, w których istotna jest

dosłowność, precyzja i gdzie nie ma miejsca na kreatywność tłumacza. O tłumaczeniu natomiast można mówić w przypadku materiałów audiowizualnych, ukazujących jakąś fabułę jak serial czy film, naładowanych mnóstwem odniesień, specyficznych językowo i kulturowo pojęć, gdzie tłumacz musi się wykazać umiejętnością dostrzegania i interpretowania szerszego kontekstu, tak aby odbiorca produktu był w pełni usatysfakcjonowany. Mimo iż dostrzegam pewną zasadność w twierdzeniu T. Tomaszewicz, sama skłaniam się ku zamiennemu używaniu tychże pojęć.

1.4. Techniki tłumaczenia audiowizualnego

W niniejszym materiale będziemy mieli do czynienia z dwiema technikami tłumaczenia audiowizualnego, mianowicie wersją lektorską i tłumaczeniem w formie podpisów; jako że dubbing jest najpopularniejszą formą przekładu filmowego i telewizyjnego w Czechach, opis tej techniki również się tu pojawi. Wersja lektorska wiodąca z kolei prym w Polsce, była wyborem oczywistym, natomiast w przypadku czeskiego przekładu metodą dubbingu, pojawiły się wątpliwości co do tego czy sama analiza warstwy leksykalnej będzie wystarczająca a wykluczenie tak istotnej kategorii jak fonetyka, determinującej skądinąd decyzje tłumacza co do wyboru określonego ekwiwalentu, nie zaburzy procesu badawczego. Mimo iż dubbing i *voice over* są odbierane przy użyciu kanału fonicznego, zaś podpisy – kanału graficznego (Garcarz 2007: 169), to jednak znajdziemy sporo podobieństw pomiędzy *voice over* a podpisami. Ponadto w dubbingu tłumacz jest zmuszony dobierać ekwiwalenty w taki sposób, aby były zsynchronizowane z ruchem ust aktora i jednocześnie oddawały sens. Przy analizie tego typu tłumaczeń konieczność przystosowania tych dwóch zjawisk nieraz nie pozwala na wyciągnięcie jednoznacznych wniosków; w przypadku tłumaczenia, które w opinii badacza nie jest w pełni poprawne, nie do końca można rozstrzygnąć, czym to było spowodowane - czy zwykłym błędem translatorskim, brakiem doświadczenia czy koniecznością dostosowania się do wymogów technicznych. W przypadku technik *voice over* i *podpisów*, system ograniczeń technicznych jest w zasadzie taki sam; zarówno w jednej jak i w drugiej panuje zasada kondensacji czy opuszczania konkretnych fragmentów, o czym więcej poniżej.

a) Technika *voice over*

Michał Garcarz (2007: 145) definiuje przekład lektorski, nazywany też *voice over* jako typ „ustnego tłumaczenia symultanicznego, którego cechą charakterystyczną jest wierność tłumaczenia poszczególnych zwrotów dialogowych uczestników akcji filmu”. Pod względem technicznym, *voice over* charakteryzuje przybliżona synchronizacja w stosunku do oryginału (Tomaszkiewicz 2006: 117 za Luyken i in. 1991: 87). Technika ta jest popularna w Europie Środkowo-Wschodniej; na podstawie badań z lat 90. odsetek tłumaczeń *voice over* wynosił w Polsce aż 100% (Garcarz 2007: 145). Do jej zalet należy niewątpliwie stosunkowo niewielki w porównaniu z pozostałymi nakład finansowy, dlatego mimo iż wielu teoretyków uważa ją za przeżytek, jest nadal z powodzeniem wykorzystywana w naszym kraju.

W kontekście Polski, w ostatnich latach, zwłaszcza w przypadku najnowszych produkcji, widoczny jest trend na stosowanie podpisów; warto zauważyć, że chociażby popularny *Netflix* oferuje zagraniczne seriale w większości z tłumaczeniem w formie podpisów a w przypadku produkcji filmowych – dopóki są w kinie Polak może je oglądać wyłącznie w takiej formie, natomiast po upływie czasu, kiedy zaczynają być dostępne w Internecie – w większości w przekładzie lektorskim.

Z uwagi na podobieństwa do techniki *voice over* do techniki podpisów oraz faktu, że obie te egzystują w pracy paralelnie, pozwolę sobie na nieuniknione skądinąd porównania. Istotną wspólną dla obydwu metod cechą jest dwutorowość przekazywania informacji: z jednej strony odbiorca wyraźnie słyszy tekst w swoim języku ojczystym, a z drugiej obcuje z językiem oryginału, który słyszy znacznie ciszej. Tym sposobem odbiorca może łatwiej niż w przypadku dubbingu wychwycić ewentualne nieścisłości czy błędy tłumaczeniowe, dlatego mimo iż osobiście uznaję przekład realizowany na potrzeby dubbingu za najwyższą formę sztuki i talentu tłumacza, to przyznaję, że zarówno w wersji lektorskiej, jak i technice podpisów, tłumacze są wystawieni na próbę i ocenę własnych umiejętności tudzież decyzji przez szerokie gremium widzów.

Jak w każdej technice przekładu audiowizualnego, także i w *voice over* tłumacz napotyka na różnego rodzaju przeszkody i ograniczenia techniczne; jednakże i z nimi może sobie poradzić. Co więcej, w technice *voice over* istnieją uzasadnione przesłanki dla określonego postępowania tłumacza, które skądinąd pokrywają się w dużej mierze z tymi, obecnymi w tłumaczeniu w formie podpisów, bowiem obydwie metody muszą w miarę możliwości przekazać treść w sposób skondensowany. I tak na przykład w przypadku powitań czy pożegnań, w których pada imię bohatera, tłumacz może zastosować *redundancję*

elementów słownych w stosunku do elementów wizualnych, w efekcie czego imię pozostaje w formie nieprzetłumaczonej. Na kondensację wypowiedzi wpływa również użycie *wyrażeń deiktycznego* (Tomaszkiewicz 2006: 134-143), które wskazuje na przedmiot, czynność czy osobę, o której mowa była wcześniej lub która jest widoczna na obrazie. Również wszelkiego typu powtórzenia zostają w tekście docelowym wyeliminowane i ograniczone do jednego wymienienia, chyba że spełniają istotną funkcję w przekazie.

W kwestii zalet i wad, poza wymienionymi już wyżej możliwością obcowania z oryginałem, relatywnie niskimi kosztami, które można uznać za aspekt pozytywny a także częstym opuszczaniem określonych elementów, co jako efekt manipulacji tekstem jest cechą negatywną, kolejną wadę stanowi obecność lektora i tekstu w języku oryginalnym (dwutorowość docierających do odbiorcy dialogów można uznać za *miecz obosieczny*), co bywa rozpraszające dla odbiorcy a także fakt, że jego, przeważnie męski głos, zastępuje głosy mężczyzn, kobiet i dzieci, co w przypadku wartkiej akcji i szybko wypowiedzianych kwestii może być dezorientujące – w końcu nie wiemy, które zdanie zostało przez kogo wypowiedziane. Pomimo coraz większej popularności podpisów w Polsce, które cieszą się uznaniem zwłaszcza osób chcących mieć kontakt z językiem obcym, wydaje się, że wersja lektorska jeszcze przez długie lata nie zniknie z ekranów naszych telewizorów.

b) Technika podpisów

Kilka aspektów tej techniki zostało już co prawda poruszonych wyżej, nie mniej jest to z punktu widzenia niniejszej pracy na tyle istotna metoda, że wymaga szerszego opisu.

M. Garcarz (2007: 145) podpisy definiuje jako metodę polegającą „na wzbogaceniu filmu pisemną wersją tekstu docelowego pojawiającą się na dole ekranu przez co jej zadaniem jest zastąpienie oryginalnego tekstu mówionego tekstem pisanym”. Dochodzi tu więc do zmiany kanału – wersja oryginalna realizowana przy użyciu kanału słuchowego zostaje w procesie przekładu przetransformowana do kanału werbalnego, dlatego odbiorca tekstu docelowego już nie słyszy, ale widzi tekst w zrozumiałym dla siebie języku. Tym co słyszy jest natomiast tekst oryginału, który w odróżnieniu od wersji lektorskiej jest bardzo dobrze słyszany. I tu tłumacz musi uważnie dobierać ekwiwalenty, zwłaszcza jeśli produkt powstał w języku angielskim i jest skierowany do ludzi młodych, którzy na ogół posiadają jakiś stopień jego znajomości. T. Tomaszkiwicz (2006: 113) zwraca uwagę na aspekt wspólny skądinąd dla techniki podpisów i *voice over*, mianowicie tendencję do łagodzenia

wulgaryzmów, co w tym przypadku wiąże się ze swoistą cenzurą tekstu pisanego. Oczywiście nie jest to reguła i notoryczne opuszczanie wulgaryzmów może być nieadekwatne w stosunku do emocji czy charakteru danej postaci, przez co nie będzie w pełni przystawać do treści zawartych w pierwowzorze.

W przypadku podpisów, tłumacz także musi pokonać kilka ograniczeń technicznych, do których należy m.in. przestrzeń czy czas ukazania się danej sekwencji (2006: 113); to z kolei pociąga za sobą wspomnianą już konieczność kondensacji tekstu, a więc *de facto* manipulację nim na potrzeby dostosowania się do wymogów technicznych. Niewątpliwie obecność podpisów „obniża wartość estetyczną obrazu” (2006: 124), ale i działa rozpraszająco na widza, który musi jednocześnie czytać tekst i śledzić przebieg akcji. Podobnie jak w przypadku wersji lektorskiej, odbiorca może się znaleźć w sytuacji dezorientacji, jeśli nie jest w stanie nadążyć za pojawiającymi się kolejno sekwencjami i traci świadomość tego, do kogo należy dana wypowiedź. Innym aspektem, który dla jednych może stanowić wadę, a dla innych zaletę, jest słyszalność tekstu oryginalnego; tę kwestię omówiłam jednak szczegółowiej przy okazji opisu wersji lektorskiej. Na podstawie wyników badań zebranych przez M. Garcarza (2007: 146) „Dania, Norwegia, Szwecja to bastiony podpisów”, podczas gdy w Polsce technika ta dominuje w przekładach filmowych.

c) Dubbing

Mimo iż z przyczyn wyżej wymienionych nie zdecydowałam się na wybór czeskiej wersji serialu *Friends* w formie dubbingu, to z uwagi na popularność tej techniki w Czechach, chciałabym poza informacjami ogólnymi przedstawić także swoje stanowisko odnoszące się do subiektywnych wrażeń i doświadczeń z nią związanych.

Według M. Garcarza (2007: 144) „dubbing(...) wzbogaca film o nową ścieżkę dźwiękową w celu zastąpienia oryginalnego tekstu mówionego tekstem docelowym także mówionym, ale dopasowanym i zsynchronizowanym w tempie z ruchami warg aktorów występujących na ekranie (synchronizacja słowno-gestowa)”. W związku z tym, odbiorca nie słyszy już, jak w przypadku techniki *voice over* czy *podpisów* języka oryginału, ale tekst dociera do niego jedynie jednotorowo – w formie przetłumaczonej. Wyrazy muszą być więc przystosowane nie tylko pod kątem semantyki, ale i fonetyki. To dlatego ciężko badaczowi porównać tłumaczenie w formie dubbingu np. z wersją lektorską, bo choć obydwa są tłumaczeniami *isosemiotycznymi* (2007: 151), to rządzą się innymi zasadami w doborze

ekwiwalentów: tłumacz wersji lektorskiej może tekst skondensować, opuścić nieistotne fragmenty czy w stosunku do niektórych wyrazów nawet zastosować cenzurę, podczas gdy tłumacz wersji dubbingowanej musi przełożyć każdy wyraz i ponadto dopasować go fonetycznie do jego odpowiedników w oryginale.

Dubbing, jako technika tłumaczenia audiowizualnego, jest popularny zwłaszcza w krajach zachodnich (w przypadku Czech widać wyraźnie wpływy niemieckie) i stanowi domenę raczej bogatszych państw, które stać na pokrycie gigantycznych kosztów związanych z produkcją takiego filmu czy serialu, jednakże również w Polsce znalazł swoje zastosowanie. Jakkolwiek dubbing spotyka się w naszym kraju z wyraźną dezaprobatą, to w przypadku przekładów bajek czy filmów dla dzieci nikt nie protestuje. Wszyscy zgodnie przyjmują, że dla kilkuletniego dziecka z niewykształconym jeszcze zmysłem kojarzenia, nieumiejącego czytać i mającego problemy ze skoncentrowaniem się na tekście wypowiedzianym przez tylko jedną osobę, dubbing jest jedyną formą obcowania małego widza z zagranicznymi produkcjami audiowizualnymi. Patrząc na przekład audiowizualny z punktu widzenia jego odbiorcy, warto również zauważyć, że i dla osób starszych forma ta może być korzystna; o ile w Polsce mogą one oglądać zagraniczne produkcje w wersji lektorskiej czy w Czechach – dubbingowej, o tyle już np. w krajach skandynawskich mogą napotkać na te same problemy, jakie mają dzieci.

Dość często powtarzanymi zarzutami pod adresem tej techniki są sztuczność (nie trudno się zgodzić z faktem, że czeskie słowa w ustach mieszkańców Nowego Yorku brzmią kuriozalnie) i mocna ingerencja w tekst, jednakże zauważmy, że tłumacz nie ma tu możliwości skracania, kondensowania wypowiedzi czy opuszczania np. niewygodnych wulgaryzmów. Odpowiednio dobrana leksyka oraz troska o precyzję mogą sprawić, że odbiorca na tyle wczuje się w fabułę, że zapomni o fakcie, iż w rzeczywistości ogląda przekład a nie oryginał.

W mojej opinii, jakkolwiek kontrowersyjną techniką jest dubbing, nie sposób nie przyznać czeskiej wersji serialu *Friends* staranności i dbałości o każdy szczegół. Podczas oglądania wszystkich odcinków, ani razu nie spotkałam się z sytuacją, w której użyty w przekładzie wyraz nie byłby zsynchronizowany z ruchem ust aktora. Jednocześnie każda wypowiedź odpowiadała temu, co się działo na obrazie, była sensowna i ekwiwalentna w stosunku do oryginału (wniosek ten jestem w stanie wyciągnąć na podstawie spontanicznej analizy porównawczej fragmentów serialu w wersji oryginalnej i tłumaczonej), zaś głosy osób podkładających tekst były zbliżone do barwy głosu aktorów. Taka staranność nie jest jednak

regułą; przykładowo podczas ogadania czeskiej wersji serialu *Gossip Girl*, wielokrotnie widziałam brak synchronizacji, co wywoływało faktyczny efekt sztuczności. Oczywiście mogło to być podyktowane brakiem ekwiwalentu, aczkolwiek jak widać na przykładzie czeskiej wersji *Friends*, precyzyjne dobranie odpowiedników jest możliwe.

2. CZĘŚĆ PRAKTYCZNA – analiza wybranych zagadnień

Po przedstawieniu teoretycznego ujęcia omawianej problematyki i omówieniu podstawowych zagadnień translatologicznych, kolejnym krokiem jest analiza praktycznych zastosowań tychże technik, a więc ukazanie sposobów tłumaczenia zagadnień potencjalnie problematycznych. Owa problematyczność ma swoje źródło w przyporządkowaniu danego zjawiska do konkretnej kultury, co pociąga za sobą konieczność dokonania transferu jakiegoś elementu kulturowego; przykładem takiego elementu jest związek frazeologiczny, który nie może (a przynajmniej nie powinien) być tłumaczony dosłownie, nazwy własne występujące w obrębie danej społeczności czy gry słów oparte na oboczności znaczeniowej jakiegoś leksemu i w związku z tym mające swoje zastosowanie tylko w danym języku. Wszystkie wymienione zagadnienia będą przedmiotem niniejszej analizy. Jak już zostało powiedziane we wstępie, celem pracy nie jest analiza kwantytatywna, czyli ukazanie jak największej liczby poświadczeń, ale jakościowa, skupiająca się przede wszystkim na dokładnym zbadaniu każdego z przytoczonych przykładów pod kątem przystawalności do oryginału i kontekstu tudzież wykorzystania technik tłumaczeniowych.

2.1. Analiza frazeologiczna

W pracy zajmującej się potencjalnie problematycznymi do przetłumaczenia zagadnieniami nie mogło zabraknąć rozdziału poświęconego frazeologii; jak już zostało powiedziane, frazeologia w kontekście tłumaczeń stanowi dla tłumacza swoiste wyzwanie, ponieważ bardzo często jest przyporządkowana do danej kultury i z powodzeniem funkcjonuje tylko w jej obrębie. Istotnym ułatwieniem są jednak wspólne, europejskie korzenie wszystkich trzech języków: angielskiego, polskiego i czeskiego, co sprawia, że mogą one czerpać z tych samych źródeł czy posiadać wspólne dziedzictwo leksykalne, które ma swoje przełożenie w istnieniu we frazeologii swoistych punktów stycznych w postaci ekwiwalentów. Takim wspólnym źródłem może być Biblia czy mitologia, ale nie tylko. Bliskie sąsiedztwo języka polskiego i czeskiego, a także ogromna popularność języka angielskiego zaowocowały praktyką powszechnego stosowania anglicyzmów, które z powodzeniem znalazły swoje miejsce w innych uzusach językowych.

Skoro wspomniana została kwestia językowa warto zauważyć, że analiza frazeologiczna nie mogła się w niniejszej pracy nie pojawić a to ze względu na specyfikę języka angielskiego, którego warstwa leksykalna obfituje w różnorodne stałe połączenia wyrazowe. Nie ulega wątpliwości, że każdy język dysponuje pewną ilością frazeologizmów, jednakże ich liczba zwykle jest odmienna. W związku z tym możemy wyróżnić języki bogatsze, do których należeć będzie angielski i uboższe w związki frazeologiczne. Przed przystąpieniem do praktycznej analizy, warto najpierw omówić podstawowe zagadnienia, wyjaśnić terminy oraz zdecydować, które ujęcie językoznawcze będzie z punktu widzenia niniejszej pracy właściwe.

Jak podaje Andrzej Maria Lewicki i Anna Pajdzińska (2012: 315), terminu *frazeologia* używa się w dwojako; pierwsze jego znaczenie odsyła nas do leksykologii, w której frazeologia jako jej dział „rejestruje i bada utrwalone połączenia wyrazów zwane związkami frazeologicznymi lub frazeologizmami”, drugie natomiast odnosi się bezpośrednio do istoty tego pojęcia wskazując, iż jest to „zbiór związków frazeologicznych występujących w danym języku, stylu lub badanym zbiorze tekstów”. W przypadku niniejszej pracy, zbiór zgromadzonych związków frazeologicznych pochodzi z badanego materiału audiowizualnego, na podstawie którego określimy podobieństwa i różnice zachodzące pomiędzy użyciem danego frazeologizmu w oryginale a jego tłumaczeniami w językach docelowych. Do zbadania tej kwestii posłużą nam techniki tłumaczenia idiomów zaproponowane przez K. Hejwowskiego (2006: 109), a także odwołującą się między innymi do niego Joannę Szerszunowicz, która w artykule *Quasi-ekwiwalenty związków frazeologicznych w teorii, frazeografii i translatoryce* (Białystok: 2009) podjęła tematykę tłumaczenia idiomów.

Cechą charakterystyczną związków frazeologicznych jest ich powtarzalność, znaczenie, które „nie wynika ze znaczeń komponentów” (Lewicki, Pajdzińska 2012: 315) oraz fakt, że są to utrwalone w danym społeczeństwie i kulturze połączenia wyrazowe.

Zebrane przykłady zakwalifikowane zostały do odpowiednich kategorii na podstawie pełnionych przez siebie funkcji składniowych. Zgodnie z typologią przyjętą przez A.M. Lewickiego i A. Pajdzińską (2012: 316), frazeologizmy występujące w materiale podzielone są na frazy, zwroty i wyrażenia¹. Należy tu także wspomnieć o podziale semantycznym

¹ Lewicki i Pajdzińska wspominają także o kategoriach takich jak wyrażenia określające i wskaźniki frazeologiczne; nie będą one jednak bliżej omawiane, ponieważ nie mają reprezentacji w przykładach znajdujących się w wykorzystywanym na potrzeby niniejszej pracy materiale.

na związki luźne, czyli „tworzone doraźnie”, których komponenty są wymienne, związki łączliwe (frazemy), w których wymiana składników jest ograniczona oraz stałe, a więc idiomy charakteryzujące się największą spośród uprzednio wymienionych nieregularnością przejawiającą się w niewymienialności elementów składowych oraz znaczeniu niewynikającym ze znaczeń tychże elementów (Mizerski 2000: 39). Z uwagi na to, że wszystkie niżej przedstawione przykłady reprezentują tę ostatnią kategorię, podział semantyczny nie został wykorzystany.

2.1.1. Frazy

Zgodnie z przyjętą typologią, za frazę uznajemy wyrażenie, które jest „używane podstawowo w funkcji zdania” i jest „gramatycznie kompletne”. Zwykle występuje w formie komentarza do jakiejś treści, co będziemy obserwować w pierwszym przykładzie, ale może być także częścią dłuższych wypowiedzi czy tekstów (Lewicki, Pajdzińska 2012: 316), z czym spotkamy się w przykładzie drugim.

a) Idiom *hats off to somebody*

Pierwszy przykład, który pojawił się jako samodzielne zdanie, należy do grupy związków stałych zwanych idiomami, a więc żaden składnik tego wyrażenia nie może zostać wymieniony na inny, zaś jego znaczenie jest przenośne. Pochodzi on ze sceny, w której Monica i Joey przypadkowo znaleźli się na kursie nauki gotowania, na którym Monica udawała, że jest w tej kwestii amatorką. Osoba oceniająca dania poszczególnych osób była zachwycona jej potrawą i wyraziła pochwałę.

<p>Hats off to the chef.</p>	<p>Kłaniać się szefowi kuchni.</p>	<p>Klobouk dolů před šefkuchařkou.</p>
-------------------------------------	---	---

Pełna forma tej frazy to *take off one's hat to someone* (NTCen: 317), ale w słowniku spotkamy też wariant bliższy naszemu przykładowi, mianowicie *hats off to someone or something* (TFD1). Niezależnie od tego, którą formę przyjmujemy, użycie tego wyrażenia wiąże się z wyrazem uznania, podziwu dla danej osoby czy też gratulacji w związku z czymś.

W języku polskim pierwszym nasuwającym się ekwiwalentem omawianego wyrażenia jest idiom *czapki z głów*, co potwierdza tłumaczenie słownikowe (Diki1); innym możliwym do zastosowania tu ekwiwalentem semantycznym jest *chylić przed kimś czoło/czoła* (Jaworska 2002: 257), które znalazło się w angielsko-polskim słowniku idiomów; pamiętać jednak należy o tym, że jest on zwrotem frazeologicznym, a więc ekwiwalencja byłaby semantyczna, nie formalna. Tłumacz z powyższych propozycji nie skorzystał i użył wyrażenia *klaniać się szefowi kuchni*. Być może za priorytetowe uznał zachowanie w przekładzie leksemu *szef* (w kontekście szefa kuchni) i tym samym zrezygnował z zastosowania idiomu, który będąc związkiem stałym, nie tolerowałby wewnętrznych modyfikacji. Z drugiej strony należy pamiętać o tym, że mamy tu do czynienia z tłumaczeniem audiowizualnym, w którym obraz odgrywa znaczącą rolę w podpowiadaniu czy objaśnianiu kontekstu.

Stanisław Skorupka w swoim słowniku (1974: 330) podaje wiele frazeologizmów z użyciem czasownika *klaniać się*, z których za odpowiadający kontekstowi użycia analizowanego wyrażenia przyjąć należy następujący: „pozdrawiać kogo; przesyłać wyrazy pozdrowienia, uszanowania“ z naciskiem na wyraz *uszanowania*, bo niewątpliwie w scenie, z której pochodzi przytoczony przykład nie chodzi o gest pozdrowienia, ale uszanowania właśnie. Użyte w oryginale *hats off to the chef* także ma być wyrazem szacunku i uznania, więc przyjąć można, iż pomiędzy oryginałem a tłumaczeniem zachodzi ekwiwalencja funkcjonalna – idiom języka wyjściowego zastąpiony został występującym we frazeologii, choć rzadko spotykanym w tym kontekście zwrotem. Ponadto *hats off to somebody* jest frazą, zaś *klaniać się* zwrotem frazeologicznym.

W odróżnieniu od polskiego tłumacza, który z oczywistego ekwiwalentu nie skorzystał, czeski taki zabieg poczynił. O ile też w relacji zachodzącej pomiędzy angielskim idiomem a jego polskim słownikowym odpowiednikiem niemożliwe było stwierdzenie ekwiwalencji absolutnej, o tyle w tym przypadku nie mamy żadnych wątpliwości – *hats off* i *kloubouk dolů* wykazują względem siebie największe podobieństwo. Fakt, że w języku czeskim właśnie to wyrażenie jest najczęściej wybierane w tłumaczeniach omawianego idiomu potwierdza liczba poświadczeń w korpusie *InterCorp*; co więcej, poświadczenia te pochodzą w większości z materiałów audiowizualnych realizowanych w formie podpisów. Ciekawostką jest, że w *Wielkim czesko-polskim słowniku frazeologicznym* (Orłóš red. 2010: 192) za polski ekwiwalent idiomu *kloubouk dolů* przyjmuje się frazeologizm *chylę czoła* i jak sugeruje definicja, jest on używany dla wyrażenia uznania.

Tym co łączy te przekłady pierwszego idiomu jest wspólna decyzja translatorska obydwu tłumaczy co do oddania za pomocą idiomów poszczególnych języków docelowych. Mimo iż tłumaczenie obecne w wersji polskiej nie należy do najwyżej frekwentowanych, wpisuje się w kontekst a jego zastosowanie potwierdza słownik frazeologiczny.

b) Idiom *can of worms*

W wyżej omawianym przykładzie obydwaj tłumacze z większym lub mniejszym powodzeniem próbowali zastąpić frazeologizm wyjściowy odpowiednikami jednakowymi stylistycznie. Jakkolwiek zaskakujący mógł być fakt niewykorzystania przez polskiego tłumacza oczywistego ekwiwalentu, o niniejszym analizowanej frazie można wręcz rzec, iż została ona potraktowana przez obydwu tłumaczy w sposób nietuzikowy. Pomimo tego, że zarówno w języku czeskim jak i polskim posiada swoje odpowiedniki, w wersji polskiej znalazło się jej tłumaczenie dosłowne, zaś w czeskiej – opisowe.

Idiom *can of worms*, jest tłumaczony na język polski jako *Puszka Pandory* (Diki2, CD1), natomiast czeski – *Pandořina skříňka*. Oprócz *can of worms* istnieje także wyrażenie *Pandora's box*, odnoszące się bezpośrednio do mitologii. Niemniej to, które się pojawiło w serialu zawiera taki sam ładunek znaczeniowy i konotacyjny, dlatego nie powinno stanowić większego problemu tłumaczeniowego. Co prawda tłumaczenie dosłowne tego idiomu ma swój precedens chociażby w języku czeskim, na co wskazują przykłady z korpusu między innymi: *plechovka červíků* tudzież *červů*. Jednakże to nie w czeskiej (co jeszcze moglibyśmy uznać za poniekąd usprawiedliwione ze względu na praktykę użycia), ale w polskiej wersji językowej pojawiło się dość ciekawe tłumaczenie tej frazy, w żaden sposób nie oddające sensu przekazu.

<p>But someone thinks that will open up a can of worms.</p>	<p>Jednego nie wypróbowaliśmy, bo ktoś uważa, że to może otworzyć puszkę z insektami.</p>	<p>Jenže někteří si myslí, že to je příliš složitě.</p>
--	--	--

We wstępie do analizy tego przykładu odwołałam się do ekwiwalentów słownikowych idiomu *can of worms*; *Słownik frazeologiczny angielsko-polski i polsko-angielski* (Jaworska

2002: 93) całą frazę *open up a can of worms* tłumaczy jako *otworzyć puszkę Pandory*. W obliczu tego, użyte przez tłumacza wyrażenie *puszka z insektami* jest zupełnie pozbawione logiki i nie wpisuje się w ani w kontekst całej wypowiedzi, ani w kontekst sytuacyjny, bowiem nie wywołuje żadnych konotacji i nie przedstawia wartości dodanych, metaforycznych. Oczywiście po głębszym zastanowieniu możemy doszukać się jakichś motywacji dla takiej decyzji translatorskiej – otwarcie pojemnika z insektami może być w swych konsekwencjach problematyczne, a więc można to uznać za udosłownienie mitologicznego pojęcia z zachowaniem pola do skojarzeń (autor nie podaje wprost, odbiorca musi sam znaleźć powód użycia takiego wyrażenia), niemniej w materiale audiowizualnym nie ma czasu na rozmyślanie nad sensem sformułowań padających z ust aktorów czy, jak w wersji polskiej, lektora.

Decyzję translatorską czeskiego tłumacza, można w pewnym sensie tłumaczyć niepewnością co do absolutnej ekwiwalencji pomiędzy frazami *can of worms* i *Pandořina skřínka*. Tłumacz wybrał „bezpieczniejszy” wariant i oddał znaczenie idiomu wyjściowego za pomocą opisu, który uwzględnia istotę przekazu oraz wpisuje się w kontekst. Chcąc dokonać analizy porównawczej, nie sposób nie przychylić się do decyzji czeskiego tłumacza, który choć pominął, czy wręcz zignorował, istnienie oczywistego ekwiwalentu, oddał znaczenie, co jest przecież istotą przekładu i celem tłumacza.

2.1.2. Zwroty

Kategoria zwrotów jest w niniejszym rozdziale najliczniej reprezentowana. W odróżnieniu od fraz, które mają formę zdania, „zwrotami nazywamy frazeologizmy pełniące podstawowo funkcję czasownika. Aby ukształtować zdanie, trzeba zwrot uzupełnić jakimś członem nominalnym, który określi, do kogo lub do czego frazeologizm się odnosi” (Lewicki, Pajdzińska 2012: 316). Zwrot można więc poznać po tym, że jeden z jego komponentów jest czasownikiem. Charakterystyczna dla tego typu związków frazeologicznych jest ich odmiana przez czasy, kategoria aspektu i wspomniana konieczność uzupełnienia przez właściwy rzeczownik. Z punktu widzenia semantyki, wszystkie poniższe przykłady należeć będą do kategorii związków stałych. Dzięki temu będziemy mieli okazję poznać różnorodne ścieżki tłumaczeniowe zastosowane w procesie przekładu poszczególnych idiomów oraz podobnie jak w analizie tłumaczeń fraz, dokonamy porównania obydwu wersji tłumaczeniowych.

a) Idiom *steal someone's thunder*

Pierwszym idiomem z kategorii zwrotów jest *steal someone's thunder*; na podstawie opisu znajdującego się w słownikach idiomów angielskich (NTCen: 306, TFD2) przyjmuje się, że oznacza on tyle, co uprzedzić kogoś, wyjawiać czyjś zamiar, podać do wiadomości publicznej jakiś fakt z życia danej osoby, zanim ona go ogłosi. Słownik angielsko-polski *Diki.pl* (3) potwierdza tę definicję: „ubiec kogoś, wyprzedzić kogoś w dokonaniu czegoś”, natomiast w przytaczanym już w pracy dwujęzycznym słowniku frazeologicznym (Jaworska 2002: 591), wśród polskich odpowiedników znalazły się między innymi: *ubiec kogoś, prześcignąć kogoś, być od kogoś szybszym, pozbawić rozgłosu, zdobyć poklask cudzym kosztem*.

W kontekście wyrażenie to wygląda następująco:

I didn't wanna steal your thunder .	Nie chciałam psuć ci przedstawienia .	Nic jsem neřekla, protože tohle má být tvůj den.
--	--	--

Z przytoczonych wyżej polskich definicji słownikowych wynika, że w języku polskim ekwiwalent absolutny omawianego idiomu nie istnieje. Na uwagę natomiast zasługują starania polskiego tłumacza o wytworzenie takiej ekwiwalencji. Poszukiwania potencjalnych idiomów zawierających wyraz *przedstawienie* nie przyniosło pożądanych rezultatów. S. Skorupka (1974: 761) wspomina jedynie o występowaniu niniejszego słowa kluczowego w idiomatycznym wyrażeniu: „robić z siebie przedstawienie“, czyli innymi słowy ośmieszać się. Korpus języka polskiego również nie podaje żadnych poświadczeń, zaś z dostępnych w Internecie czy prasie artykułów wynika, iż sformułowania *psuć przedstawienie* używa się najczęściej bądź w znaczeniu dosłownym (np. teatralne), bądź metaforycznym, kiedy ktoś jest świadkiem jakiegoś zajścia, będącego w jego odczuciu zabawnym i nie reaguje po to, by móc

sobie nadal używać rozrywki. Aby jednak lepiej uzmysłowić sobie sens i cel owej wypowiedzi, warto przyjrzeć się jej w szerszym kontekście.

Przytoczone w tabeli zdanie padło w scenie ślubu Monici i Chandlera, na którym obecna była ciężarna Rachel ukrywająca ten fakt do tego stopnia, iż poprosiła Phoebe, aby to ona udawała, że jest w ciąży. Gdy zaskoczeni przyjaciele dowiedzieli się o „ciąży” Phoebe, bohaterka przyznała, że milczała, bo nie chciała się znaleźć w centrum zainteresowania zamiast pary młodej. Warto nadmienić, że dla Monici – perfekcjonistki, ślub był wymarzoną i planowaną od lat wydarzeniem, dlatego nie mogło podczas niego dojść do żadnych niepożądanych ekscesów, mogących odwrócić uwagę gości od istoty spotkania. W związku z tym użyta przez tłumacza fraza *psuć przedstawienie* wpisuje się zarówno w kontekst globalny, jak i istotę tej konkretnej sceny; co więcej nadaje wypowiedzi wydźwięk ironiczny, nieobecny w wersji oryginalnej. Mimo iż może nie jest najlepszym odpowiednikiem, to pomiędzy nim a *steal your thunder* istnieją punkty stykowe.

Sytuacja, w której znalazł się tłumacz czeski była zgoła inna. Odpowiednim ekwiwalentem mogło być wyrażenie *vypálit komu rybník* (Seznam1), którego odpowiednikiem w angielszczyźnie jest zwrot: *steal a march on somebody* pozostający z obecnym tu zwrotem w relacji synonimicznej. Niemniej tłumacz z niego nie skorzystał i oddał znaczenie idiomu w sposób opisowy, który wpisuje się w kontekst sytuacyjny. Z pewnością nie można tu zarzucić tłumaczowi złego wyboru, ale też nie można pozostawić tej decyzji bez komentarza, którego sednem jest zarzut niewykorzystania ekwiwalentnego idiomu języka docelowego.

b) Idiom *get an earful*

Sytuację podobną do powyższej obserwować będziemy także w kolejnym przykładzie. Tutaj polski tłumacz również postanowił zachować w przekładzie idiom, natomiast czeski ponownie sięgnął po opis.

But the complaint department at the condom company got an earful.	Dział reklamacji fabryki kondomów miał pełne uszy.	Ale na reklamaciích kondomů si svoje vyslechli.
--	---	---

W potocznej angielszczyźnie idiomu *get an earful* używa się w celu pejoratywnego określenia długiego i zwykle nieprzyjemnego dla odbiorcy monologu (słownik *Diki.pl* podaje dosłowne tłumaczenie: *nasłuchać się*) czy jako wyrażenia synonimicznego do neutralnego sformułowania: *otrzymać reprimendę* (TFD3). Definicje te odpowiadają kontekstowi użycia powyższego wyrażenia, dlatego w tłumaczeniach należy zwrócić uwagę na to czy wybrane przez tłumaczy ekwiwalenty zawierają treści o podobnych konotacjach.

Jak już zostało wspomniane, polski tłumacz sięgnął do zasobu frazeologicznego swojego języka ojczystego i użył zwrotu *mieć pełne uszy*. W jednym ze słowników przytaczanych w niniejszej pracy (Kłosińska 2005: 578) znajdziemy następującą jego definicję: „słuchać czegoś zbyt długo, mieć dość słuchania czegoś”. Patrząc z perspektywy tej definicji można idiom *mieć pełne uszy* uznać za właściwy wybór translatorski, jednakże z innych źródeł wynika, że istnieje również inny kontekst, w których idiom ten znajduje swoje zastosowanie:

„Mam na zawsze pełne oczy cierpienia, **pełne uszy** szlochu, pełne serce lęku.”

„Mając jeszcze **pełne uszy** kapiących pojedynczo złotych i czerwonych jabłek, krzyku duszonego nad Dunajcem ptaka, słyszałem, jak strzechę stodoły i mój sad, teraz prawie widny od jutrzennego nieba, bombardują.”

W powyższym kontekście *mieć pełne uszy czegoś* nie oznacza mieć dosyć słuchania czegoś, ale słuchania w dużej ilości, co niekoniecznie musi być nieprzyjemne. Pomimo istniejącego paralelnego kontekstu, który tu przytoczyłam, użyty w analizowanym zdaniu idiom *mieć pełne uszy* wpisuje się kontekst sytuacyjny sceny oraz odpowiada słownikowej definicji, dlatego przychyliam się do uzania go za właściwy, choć może nieidealny, wybór translatorski.

W czeskiej wersji tłumacz za odpowiednik wyjściowego idiomu przyjął czasownik *vyslechnout*, który co prawda koreluje z nim, ale jego użycie prowadzi do opuszczenia frazeologizmu w przekładzie. Jest to kolejny przykład niepełnego odwzorowania omawianego zagadnienia i wybranie płaszczyzny znaczeniowej, jako tej dzięki której możliwe będzie zachowanie ekwiwalencji. Przyczyną takiego postępowania bynajmniej nie był brak logicznego odpowiednika, ale raczej świadomy wybór tłumacza. Słownik *Seznam.cz* (2) podaje bowiem następujące frazeologizmy: *dostat kartáč/vynadáno/sprďan*. Są to przykłady z leksyki potocznej i oznaczają tyle co być ukaranym: *kartáč, sprďan* – kara (SNČ: 176, 346),

vynadat – przezwąć kogoś, wyzwąć, używając grubiańskich określeń (Nechybujte1). Oddanie znaczenia w sposób opisowy jest jak najbardziej właściwy i choć pozbawia odbiorcy możliwości obcowania z frazeologizmem, wpisuje się w kontekst sytuacyjny, identycznie jak we wcześniej analizowanym przykładzie.

c) Idiom *have one's cake and eat it too*

Przyjęta przez czeskiego tłumacza „taktyka” stosowania opisu nie zawsze znajdowała swoje zastosowanie, bowiem w niniejszym przykładzie to polski tłumacz nie skorzystał z zasobu leksyki frazeologicznej i wybrał drogę opisu, podczas gdy czeski uciekł się do mało rozpowszechnionego, ale korelującego z wyjściowym, idiomu. Co ciekawe, omawiany tu frazeologizm posiada swoje ekwiwalenty znaczeniowe w obydwu językach docelowych. Jako że w analizie odwołam się do różnych propozycji tłumaczeń, warto przytoczyć kontekst sytuacyjny, aby móc poznać tło oraz efektywniej porównać ze sobą obie wersje tłumaczeniowe.

Scena rozrywa się w mieszkaniu Monici i Chandlera; motywem przewodnim odcinka jest tajemnicze pomieszczenie znajdujące się w tym mieszkaniu, do którego klucz ma tylko Monica. Chandler jest ciekaw, co znajduje się w środku, więc razem z Joeyem postanawiają się tam „włamać”. W trakcie tego zajścia, Joey wpada na pomysł, że może Monica ukrywa tam Richarda, swojego byłego partnera. Zdziwionemu taką sugestią Chandlerowi, Joey odpowiada w następujący sposób:

<p>Off the top of my head...maybe she's having her cake and eating it to.</p>	<p>Może chce mieć jedno i drugie.</p>	<p>Co já vím, třeba chce mít zákusek a zároveň ho sníst.</p>
--	---------------------------------------	---

Jak widać w zdaniu tym pojawiły się dwa idiomy, jednakże pierwszy z nich *off the top of one's head*, który na język polski tłumaczyć możemy jako *na oko* (Diki4) lub *bez zastanowienia* (CD2), został w polskim tłumaczeniu pomięty, zaś w czeskim zastąpiony zwrotem *co ja vím*, który koresponduje z polskim *bez zastanowienia*. W związku

z tym, analiza dotyczyć będzie jedynie idiomu *have one's cake and eat it too*, która może przynieść daleko bardziej interesujące wnioski.

Idiom ten należy do warstwy mówionej amerykańszczyzny i dotyczy podjęcia dwóch wykluczających się czynności (Diki4) czy dążenia do posiadania dwóch rzeczy naraz (CD2). W każdym razie w obydwu językach docelowych to sformułowanie ma swoje zastosowanie, a nawet swój odpowiednik, choć z etymologicznego punktu widzenia można dyskutować o tym czy aby nie jest to kalka językowa. W polszczyźnie bowiem bardzo często pada sformułowanie *zjeść ciastko i mieć ciastko*; identyczne tłumaczenie pojawiło się także w słowniku *Diki.pl*, ale już w słowniku *Cambridge Dictionary* nie. Zamiast tego pojawił się opis znaczeniowy: „mieć wszystko (naraz)“. Wyszukiwarka polskiego korpusu *PELCRA* (1) podaje zaledwie sześć przykładów użycia wyrażenia *mieć ciastko i zjeść ciastko*, a polskie czy angielsko-polskie drukowane słowniki frazeologiczne w ogóle takiego hasła nie zawierają. W takiej sytuacji ciężko określić, która z możliwych decyzji translatorskich byłaby najtrafniejsza. Z jednej strony opis i automatyczna rezygnacja z zachowania w przekładzie idiomu, oddaje sens całej wypowiedzi, z drugiej jednak idiom *have one's cake and eat it too* występuje w języku wyjściowym w warstwie mówionej, czyli podobnie jak polskie *zjeść ciastko i mieć ciastko*, dlatego też wybór tego idiomu, niezależnie od tego czy jest on kalką czy nie, nie byłby niezgodny pod względem stylistycznym, tym bardziej, że jego użycie ma w polszczyźnie swój precedens.

Czeskie tłumaczenie jest zdecydowanie bardziej ciekawe, jeśli chodzi o dobór ekwiwalentu, po pierwsze dlatego, że w różnych źródłach można znaleźć różne tłumaczenia idiomu wyjściowego, a po drugie wiele z nich doskonale pasowałoby do kontekstu sytuacyjnego obecnego w analizowanym odcinku. W czeskim korpusie *InterCorp* (1) można znaleźć następujące przykłady tłumaczeń, z których pierwsze należy uznać za dosłowne, zaś drugie za ekwiwalent funkcjonalny:

„She always wanted to **have her cake and eat it too**“ – „Vždycky si chtěla koláč nechat a zároveň ho sníst“.

In short, Einstein found he could **have his cake and eat it too** (...). - Zkrátka a dobře, Einstein **zabil dvě mouchy jednou ranou** (...).

Czeska definicja wyrażenia idiomatycznego *zabit dvě mouchy jednou ranou* brzmi następująco: „vyřídit dvě věci najednou, vyhovět dvěma různým požadavkům“ [załatwić dwie

rzeczy jednocześnie, spełnić dwa różne wymogi – tłum. autor] (Nechybujte1). Idiom ten nie jest jednak w pełni ekwiwalentny w stosunku do *have one's cake and eat it too*, który zakłada posiadanie dwóch przeciwstawnych rzeczy.

Innym podobnym wyrażeniem jest *aby se vlk nažral a koza zůstala celá*, czyli w języku polskim *aby był i wilk syty i owca cała* (Siatkowski, Basaj 2010: 883); to jednak nie do końca współgrałoby z sensem całej wypowiedzi, mimo iż w słowniku internetowym *Seznam.cz* (3) przy słowie kluczowym *cake* pojawia się zwrot *chtít, aby se vlk nažral a koza zůstala celá* jako ekwiwalentne w stosunku do *want to have one's cake and eat it*.

Wracając do analizy tłumaczenia, które pojawiło się w czeskiej wersji serialu, można w stosunku do decyzji tłumacza przyjąć założenie, że albo dokonał kalki, albo złamał istniejący w języku docelowym frazeologizm. Skąd taki wniosek? Po pierwsze, jak wynika z korpusu, wyraz *cake* bywa w tłumaczeniach zastępowany różnymi ekwiwalentami; w tym wyrażeniu padło na *zákusek*, który na język polski tłumaczymy jako *przekąska*, *deser* (Siatkowski, Basaj 2010: 973). Na stronie czeskiej redakcji BBC znajduje się zakładka *Anglicky s BBC*, gdzie znaleźć można wyjaśnienia wybranych problematycznych zagadnień z języka angielskiego. Wśród z nich znalazł się także idiom *have one's cake and eat it too* z następującym tłumaczeniem: *sníst dort a mít ho*. Warto nadmienić, że leksem *cake* jest w języku czeskim tłumaczony jako *dort* lub *kolač* (Seznam2), a wyrażenie z użyciem tego drugiego przytoczone zostało wyżej. Z kolei w tym samym słowniku po wpisaniu leksemu *zákusek* na trzecim, ostatnim miejscu pojawiło się słowo *cake*; pierwsze w kolejności było *dessert* [*deser* – tłum. autor]. Łatwo więc zauważyć asocjację pomiędzy wyrazami *cake* i *dessert*, z których to drugie jest w stosunku do pierwszego hiperonimem. Jeśli więc oba te wyrazy należą do wspólnego pola znaczeniowego, to usprawiedliwione wydawać się może zamienne używanie leksemów: *koláč*, *zákusek* i *dort*. W związku z tym, czeskiego przykładu nie można uznać za idiom, bowiem poszczególne składniki idiomu z założenia nie podlegają wymianie. Ostatecznie należy ten zabieg uznać za złamanie istniejącego frazeologizmu, poddanie wyrazu wchodzącego w jego skład pewnemu przekształceniu. Interesujące jest jednak to, na ile czeski odbiorca jest w stanie zrozumieć sens owego zmodyfikowanego wyrażenia. Przykładowo w polszczyźnie wyrażenie *mieć ciastko i zjeść ciastko* jest rozpowszechnione i nie wywołuje żadnych wykluczających się konotacji. W korpusie języka czeskiego natomiast zwrot *mít zákusek a zároveň ho sníst* nie występuje; podobny rezultat daje wyszukiwarka Google – mimo zapisu w cudzysłowie, wyszukała tylko te przykłady, w których wystąpiło wyrażenie *mít dort a zároveň ho sníst*. Niemniej brak tego typu

poświadczeń nie oznacza potencjalnego niezrozumienia wśród odbiorców, bowiem pomiędzy wyrażeniem, które pojawiło się w odcinku a standardowym tłumaczeniem różnica jest niewielka i spoczywa wyłącznie w zamianie należących do jednego pola semantycznego leksemów *dort* i *zákusek*.

Istotą omawianego idiomu jest niemożność załatwienia czy posiadania dwóch przeciwstawnych, wykluczających się rzeczy jednocześnie; nie ulega wątpliwości, że propozycja polskiego tłumacza była trafna, choć czeskiego również. Widać jednak drobne różnice w akcentowaniu przez obdwu tłumaczy dwóch różnych aspektów. Polskiemu tłumaczowi niewątpliwie zależało na oddaniu znaczenia, nawet kosztem rezygnacji z użycia jakiegoś ekwiwalentu funkcjonalnego. Czeski natomiast używając nietypowej formy frazeologizmu, wskazał niejako na konieczność jego zachowania w przekładzie. Starły się tu więc dwa podejścia: semantyczne ze stylistycznym, położenie nacisku na wartość znaczeniową, kosztem której w przekładzie znika frazeologizm kontra nacisk na zachowanie frazeologizmu, nawet jeśli jego odpowiednik będzie funkcjonalny, czyli prezentujący inne obrazowanie.

d) Idiom *crack someone up*

To jak ważna jest warstwa znaczeniowa dobranego ekwiwalentu będziemy mieli okazję obserwować w kolejnym przykładzie. Mowa tu o tłumaczeniu idiomu *crack someone up* – „rozśmieszyć kogoś, rozbawić kogoś, rozweselić kogoś“ (Diki6). W czeskim korpusie *InterCorp* (2) znaleźć można różne warianty tłumaczeń. Wyrażenie „you crack me up” było między innymi tłumaczone jako: „ty mě vážně bavíš”, „ty jsi k popukání“, „rozesmíváš mě“, „pobavil jsi mě“, „úplně mě dostal“, „ty mě dostáváš“ itp. To właśnie przykłady z czasownikiem *dostat* będą z punktu widzenia niniejszej analizy najbardziej interesujące, bowiem tego typu tłumaczenie pojawiło się w czeskiej wersji omawianego odcinka serialu *Friends*.

Joey cracks me up.	Joey jest śmieszny.	Joey mě dostává.
---------------------------	----------------------------	-------------------------

Analiza tłumaczeń tego przykładu rozpocznie się tym razem od czeskiej wersji, a to ze względu na ciekawy ekwiwalent tłumaczeniowy, któremu warto przyjrzeć się w pierwszej kolejności. Zanim to jednak nastąpi omówiony zostanie kontekst, który pozwoli na ustalenie

stopnia poprawności zaproponowanych przez obydwu tłumaczy ekwiwalentów oraz ich odpowiedniość względem idiomu wyjściowego.

Niniejsze zdanie pochodzi ze sceny dialogu Rossa i jego dziewczyny Mony, zaś tematem jest pomysł Joey'a, aby ciężarna Rachel przeprowadziła się do Rossa – ojca swojego dziecka. Gdy Ross przekazuje Monie tę propozycję, rozbawiona dziewczyna reaguje zdaniem: „Joey cracks me up“, po czym parodiuje go wymyślając różne dziwne pomysły, typowe dla wspomnianego bohatera. Chodzi tu więc o fakt, że Joey potrafi rozbawić swoim nietuzinkowym poczuciem humoru i pomysłami, które dla innych wydają się być nielogiczne czy wręcz nieprawdopodobne.

Czasownik *dostat* należy zarówno do warstwy neutralnej, jak i potocznej czeszczyzny, w której oznacza: „zapůsobit, udělat dojem, obv. o uměleckých dílech” (SNČ: 103). Jak widać różni się to w pewnym stopniu od tego, co można spotkać w praktyce, którą najlepiej obrazują przytoczone uprzednio oświadczenia z korpusu *InterCorp*, a z którymi koresponduje wydzwięk zdania obecnego w dialogu. Kolejnym krokiem więc jest sprawdzenie czy aby czasownik *dostat* nie funkcjonuje jako frazeologizm; niestety w słowniku autorstwa F. Čermáka (1994) nie znajduje się poświadczenie tego typu. Zważywszy jednak na praktykę użycia, na którą wskazuje korpus oraz moje własne doświadczenia badawcze uznaję wyrażenie *dostat někoho* za frazeologizm. Często bowiem można spotkać sformułowania typu: *dostals mě, to jsi mě dostal* w kontekście *dałem się nabrać na to co powiedziałeś* czy *dostala jsem tě* jako *wykiwałam cię, oszukałam cię, zrobiłam cię na szaro*. Przytaczane przeze mnie tłumaczenia występują głównie w obrębie warstwy potocznej języka polskiego, na co zresztą wskazuje sam kontekst użycia - *dostat někoho* ma formę raczej „łagodnego“, oszustwa czy żartobliwego kłamstewka, które nie pociąga za sobą poważnych konsekwencji. Jeżeli więc w mojej opinii wyrażenie użyte przez czeskiego tłumacza jest frazeologizmem, a na podstawie korpusu można pomiędzy nim a oryginalnym *crack someone up* wykazać paralelę, to zgodnie z przyjętą przez K. Hejwowskiego (2006: 109) terminologią zabieg ten należy definiować jako „użycie *oczywistego* nasuwającego się ekwiwalentu“. Co prawda można tu polemizować ze sformułowaniem *oczywisty*, bowiem pewność co do tego można mieć zwykle w przypadku idiomów pochodzących z Biblii czy mitologii, ale pod względem sensu i budowy frazeologizmy te faktycznie do siebie przystają.

Znając kontekst oraz propozycję czeskiego tłumacza, kolejnym krokiem jest analiza ekwiwalentu, który pojawił się w wersji polskiej, a który również można uznać za interesujący czy nawet kontrowersyjny. Taki osąd wypływa z różnicy semantycznej

zachodzącej pomiędzy definicją słownikową przymiotnika *śmieszny* a polskim tłumaczeniem zwrotu *crack someone up*; warto zauważyć, iż budzi on niekonięcznie pozytywne konotacje. W słowniku (SJP1) znaleźć można następującą definicję przymiotnika *śmieszny*: „wywołujący śmiech, wywołujący drwiny, tak bardzo różny od czyichś oczekiwań, że aż niepoważny”. Nie ulega wątpliwości, że ta ostatnia definicja najlepiej koresponduje z kontekstem sytuacyjnym i stanowi swoiste „usprawiedliwienie” dla wyboru tłumacza. Wygląda też na to, że przymiotnik *śmieszny*, może być również użyty w kontekście *zabawny*, ale wtedy, gdy naszym celem jest nadanie mu ironicznego zabarwienia.

W kwestii doboru ścieżki tłumaczeniowej, należy tu mówić o użyciu „ekwiwalentu znaczeniowego nie będącego idiomem”, który jest nacechowanym stylistycznie przymiotnikiem, używanym głównie w celu wyrażenia pogardy o kimś.

e) Idiom *be crazy about somebody*

Przy okazji analizy tłumaczenia idiomu *have one's cake and eat it too* wspomniana została kwestia kalki językowej, upowszechnionej i obecnej skądinąd w uzusie danego języka docelowego. Podobna sytuacja miała miejsce przy tłumaczeniu popularnego zwrotu *be crazy about*, który padł w scenie, jaka rozegrała się w szpitalu pomiędzy Monicą a Chandlerem. Para znalazła się tam przy okazji porodu Rachel, a jako że ten trwał dość długo, bohaterowie zdecydowali się rozpocząć starania o dziecko. W trakcie rozmowy z ust Chandlera padło następujące zdanie:

I'm crazy about us.	Wariuję na naszym punkcie.	Zbláznil jsem se do nás.
-------------------------------	---	------------------------------------

Można je uznać za werbalny opis uczuć, jakie mężczyzna żywi do swojej żony. Skoro więc treść odnosi się w pewnym sensie do tej sfery, w warstwie semantycznej tego zwrotu należy doszukiwać się pewnej metaforyzacji. Poza tym, niniejszy przykład stanowi dowód na to, że znaczenie idiomu można oddać sięgając do innego rejestru, co z kolei pojawi się w wersji czeskiej.

Idiom *be crazy about somebody/something* możemy na język polski tłumaczyć jako: „szaleć za kimś”, „mieć bzika na punkcie czegoś, być zwariowanym na punkcie czegoś” (Diki6); przytaczany słownik autorstwa T. Jaworskiej (2002: 137) również podaje podobną definicję: „mieć bzika na punkcie”. Angielska definicja tego zwrotu brzmi natomiast tak: „to love someone very much, or to be very interested in something“ [bardzo kogoś kochać lub mocno się czymś interesować – tłum. autor] (CD3). Może być więc użyte zarówno w stosunku do ludzi, jak i przedmiotów. Słownik brytyjskiej angielszczyzny (NTCen 1993: 58-59) oznacza ten zwrot jako przynależący do warstwy slangowej i tłumaczy „very fond of someone or something“ [bardzo kogoś lub coś lubić – tłum. autor]. Znając definicję badanego wyrażenia można w łatwy sposób zdefiniować, czego w przekładach należy szukać i jakie konotacje powinny poszczególne ekwiwalenty wywoływać.

Obecny w wersji polskiej zwrot *wariuję na naszym punkcie* najmocniej koresponduje z drugą w kolejności definicją, jaka pojawiła się w słowniku internetowym *Diki.pl*, z tą jednak różnicą, że opis ten uwzględnia wariant *be crazy about something* a więc odnosi się do rzeczy, nie istoty żyjącej. Mimo iż w tym przypadku wyraz *crazy* występuje w połączeniu z innymi elementami leksykalnymi, pamiętać należy, że występuje on również samodzielnie w funkcji przymiotnika i na język polski jest tłumaczony jako „szalony, zwariowany“ (Diki6). Można więc przypuszczać, że to właśnie on odegrał kluczową rolę przy wyborze ekwiwalentu tłumaczeniowego.

W słowniku frazeologicznym PWN (Kłosińska 2005: 601), jak również w słowniku autorstwa S. Skorupki (1974: 508) obecne jest połączenie: *wariować za kimś, dla kogoś*, odmienne od tego, które wystąpiło w omawianym przykładzie, gdzie czasownik *wariować* wystąpił w innym otoczeniu leksykalnym. Nie ulega jednak wątpliwości, że zwrot *wariować na czymś punkcie* jest powszechnie znany i używany a w Internecie można znaleźć pokaźną liczbę poświadczeń. Niemniej słowniki frazeologiczne nie stawiają znaku równości pomiędzy zwrotami *be crazy about* a *wariować na punkcie*, w związku z czym można sugerować, iż doszło do zastosowania kalki językowej, której użycie podobnie jak w przypadku *have one's cake and eat it too* ma swój precedens.

Przy analizie ekwiwalentu obecnego w wersji czeskiej pomocny będzie ponownie korpus *InterCorp*, który pozwoli na wskazanie najwyższej frekwentowanych tłumaczeń idiomu *be crazy about somebody*; jest to konieczne, ponieważ w języku czeskim omawiany tu czasownik występuje w dwojakiej formie. Pierwsza z nich *zbláznit* obecna jest w warstwie ogólnej języka i oznacza *doprowadzić do wściekłości, ogłupić* (Siatkowski, Basaj 2010:1004),

natomiast w warstwie potocznej występuje w postaci ekspresywnego czasownika zwrotnego *zbláznit se* i jest tłumaczony jako „stracić głowę (...), zadurzyć się (...), zakochać się (w kim) do szaleństwa czy w wolnym tłumaczeniu *szaleńczo się zakochać* (oryg. „bláznivě se zamilovat, nesmírně si oblíbit“. Nechybujte2)

W korpusie *InterCorp* (3) zwrot „she 's crazy about you“ pojawił się w anglojęzycznej wersji Kunderowskich *Směšných lásek* jako tłumaczenie „je do vás blbá“. Różne warianty tej konstrukcji można zresztą spotkać w wielu miejscach, podobnie jak zwroty z użyciem wyrazu *blázen*, który pojawia się w rozmaitych konfiguracjach: „Byla jsi do něho chvíli celá blázen“ jako tłumaczenie „You were crazy about him for a while“ czy „Blázen! Do něho!“ będące czeskojęzycznym odpowiednikiem wykrzyknienia „Crazy about him!“.

Definicja słownikowa (Nechybujte3) wyrażenia: *být do koho/čeho (celý) blázen* brzmi następująco: „být slepě zamilovaný do někoho, mít něco velmi rád“ [być w kimś ślepo zakochanym, bardzo coś lubić – tłum. autor], natomiast *být blbej do koho/čeho* – „být do někoho silně zamilovaný, něčím silně zaujatý, věnovat se jen tomu“ [być w kimś bardzo zakochanym, być czymś mocno zaabsorbowanym, zainteresowanym, poświęcać się tylko temu – tłum. autor]. Nie trudno nie zauważyć relacji synonimicznej pomiędzy czasownikiem *zbláznit se* a wszelkimi połączeniami z wykorzystaniem rzeczownika *blázen*, mimo iż, jak wynika z korpusu, to drugie jest wyżej frekwentowane.

Wprowadzając do korpusu *InterCorp* parę kluczowych wyrażen w odwrotnej konfiguracji, to znaczy szukając anglojęzycznych odpowiedników dla czeskiego *zbláznit se*, wśród najwyższej frekwentowanych wyników pojawiła się para: „zbláznil ses?“ – „Are you crazy?“, natomiast po wprowadzeniu zwrotu *zbláznit se do* – zwrot *be crazy about* w różnych wariantach, a liczba poświadczeń wskazuje na to, że jest to najczęściej wybierany ekwiwalent tłumaczeniowy. W teorii, czyli w słowniku angielsko-czeskim (Seznam3) wyrażenie to zostało przetłumaczone jako: *become infatuated with somebody*, które w języku polskim oznacza „zadurzyć się w kimś, zauroczyć się w kimś“ (Diki9).

Niezależnie od sposobu techniki tłumaczenia idiomu *be crazy about* nie sposób nie pominąć faktu, iż tłumacze z całą starannością starali się oddać sens zdania. Dzięki temu poszczególne ekwiwalenty są osadzone w kontekście i nie brzmią tak egzotycznie jak na przykład analizowana w podpodrozdziale 2.1.1. w podpunkcie b *puszka z insektami*. Jediną uwagę można poczynić w stosunku do decyzji translatorskiej polskiego tłumacza, który mógł z powodzeniem wykorzystać istniejący odpowiednik niebędący idiomem i w usta lektora

„włożyć“ następujące sformułowanie *mam bzika na naszym punkcie* lub, jeśli nie był do tej formy przekładu przekonany, oddać znaczenie za pomocą opisu, które w warstwie leksykalnej odnosiłoby się do uczuć. W przypadku czeskiej wersji natomiast, po raz kolejny mamy do czynienia z odwołaniem do warstwy potocznej języka, przez co ujawnia się tendencja tłumacza do mocniejszego zaakcentowania wartości semantycznych w przekładzie, aniżeli stylistycznych.

f) Idiom *run a tight ship*

W większości omawianych wyżej przykładów, można było dostrzec różne próby zachowania idiomu w przekładzie prezentowane zwłaszcza w wersji polskiej, które nie zawsze kończyły się powodzeniem. Tłumaczenie poniższego idiomu uznać jednak należy za zakończone sukcesem, bowiem w przypadku braku ekwiwalentu absolutnego, polski tłumacz zastosował ekwiwalent funkcjonalny, prawidłowo wpisujący się w kontekst całej wypowiedzi. W wersji czeskiej natomiast do przełomu nie doszło, niemniej zastosowany ekwiwalent zasługuje na wnikliwszą analizę.

<p>Monica runs a pretty tight ship here doesn't she?</p>	<p>Monica krótko cię trzyma.</p>	<p>Monica to tu vede pěkně zostra, co.</p>
---	---	---

Idiom *run a tight ship* możemy na język polski tłumaczyć jako *mieć wszystko na oku* (Diki7); używa się go przeważnie dla podkreślenia tego, że ktoś dobrze daną firmą czy organizacją zarządza, co przekłada się na jej efektywność (TFD4). W scenie, z której pochodzi omawiany przykład, bynajmniej nie chodziło o firmę, ale o gospodarstwo domowe, w którym wymieniona bohaterka niewątpliwie odgrywa pierwszorzędną rolę. Wydzwięk tej wypowiedzi ma charakter ironiczny, w pewien sposób uwłaczający Chandlerowi – mężowi Monici, gdyż przeczy standardowemu pojmowaniu mężczyzny, jako głowy rodziny. Tę ironię dobrze obrazują obydwa tłumaczenia, które odnoszą się do całościowego kontekstu sytuacyjnego i uwzględniają niejako „drugie dno“ użytego idiomu.

W *Wielkim Frazeologicznym Słowniku PWN z przysłowiami* (Kłosińska 2005: 570) odnaleźć można następującą definicję frazeologizmu *trzymać kogoś krótko*: „utrzymywać

kogoś w karności, w posłuszeństwie“. Chociaż nie można go uznać za synonimiczne w stosunku do wyrażenia, jakie znalazło się w słowniku dwujęzycznym, mianowicie *mieć wszystko na oku*, to bardzo dobrze wpisuje się w kontekst sytuacyjny. Warto przy tym nadmienić, że użyte w oryginale *run a pretty tight ship* odnosi się do sytuacji, natomiast polski frazeologizm – do osoby. Na tej podstawie użyty zwrot należy uznać za ekwiwalent funkcjonalny, bo choć jest idiomem to reprezentuje inne obrazowanie.

Natomiast w *Slovníku české frazeologie a idiomatiky* (Čermák 1994: 255) za terminem *pěkně to vést* kryje się wręcz odwrotny opis, który wskazuje na osobę, słynącą ze swojej nieporadności zarówno w życiu, jak i poszczególnych jego dziedzinach, z zarządzaniem czymś włącznie. Przytoczone wyrażenie nie jest jednak tożsame z tym, które pojawiło się w serialu, dlatego można od razu wykluczyć inspirację tłumacza tym frazeologizmem. Jeśli więc nie jest to wyrażenie idiomatyczne, jego źródła trzeba szukać gdzie indziej. Poszukiwania tradycyjnie warto zacząć od korpusu, bowiem stanowi on bazę praktycznych zastosowań niemalże każdego szukanego wyrażenia.

InterCorp (4) w tym przypadku podaje zaledwie dwa poświadczenia z użyciem angielskiego idiomu *run a pretty tight ship*, z których jedno można uznać za opisową formę oddania znaczenia: „We run a pretty tight ship here” – „Máme tu všeko pod kontrolou”. W obliczu niewielkiej liczby poświadczeń i braku wyrażenia *pěkně to vést* zarówno w korpusie, jak i stosownym słowniku, jedyną drogą jest rozbicie go na poszczególne wyrazy, co z kolei stanowi podstawę do stwierdzenia, iż doszło tu do oddania znaczenia za pomocą opisu.

Vést pěkně zostrá nie jest w rezultacie utartym wyrażeniem, ale zbitką trzech odrębnych leksemów, które w określonym kontekście tworzą razem sensowne połączenie. Czasownik *vést* oraz przysłówek *zostrá* są neutralne, natomiast przysłówek *pěkně* nabiera tu ekspresywnego znaczenia a za jego synonim można uznać wyraz *značně* (Nechybujete4).

Porównując ze sobą obydwie wersje językowe, w których pojawił się ekwiwalent funkcjonalny (polska) i opis oddający znaczenie (czeska) ciężko stwierdzić, która z tych decyzji translatorskich była trafniejsza, bowiem obie wpisują się w kontekst sytuacyjny i oddają sens całego dialogu.

2.1.3. Wyrażenia rzeczownikowe

W przypadku omówionych wyżej przykładów tłumaczeń zwrotów oraz frazy *can of worms* decyzje translatorskie obydwu tłumaczy różniły się od siebie. Tendencja ta uległa jednak przekształceniu przy tłumaczeniu wyrażenia. W niniejszej pracy analiza skupiać się będzie na wyrażeniu rzeczownikowym, które pojawiło się w materiale audiowizualnym i w stosunku do którego tłumacze wybrali podobną metodę. W kwestii kategorii semantycznej przykład ten nie odbiega od pozostałych – również jest idiomem.

Wyrażenie *damaged goods* posiada wiele znaczeń, co wymagało od tłumacza odpowiedniej interpretacji kontekstu sytuacyjnego i zamysłu autora. W słowniku *Diki.pl* (11) pojawiło się takie jego tłumaczenie: „osoba szkodliwa (np. dla partii, organizacji)“; należy je jednak wykluczyć, ponieważ nie przystaje do kontekstu sytuacyjnego. Zdanie zawierające ten idiom pada w scenie dialogu pomiędzy Rachel a jej ojcem, która mówi mu o swojej ciąży, jednak boi się wyjawiać, że nie zamierza się wiązać z ojcem jej dziecka, czyli Rossem, dlatego ucieka się do kłamstwa, jakoby Ross nie chciał jej z powodu jej złej reputacji.

I'm damaged goods .	Jestem wybrakowanym towarem .	Říká, že jsem poškozený zboží .
----------------------------	--------------------------------------	--

Ustaliwszy kontekst sytuacyjny oraz polskie tłumaczenie słownikowe, warto przyjrzeć się temu, co na temat tego wyrażenia znajduje się w słowniku anglojęzycznym. Trzy z kilku znaczeń, które odnoszą się zarówno do przedmiotów, jak i osób można uznać za interesujące z punktu widzenia kontekstu sytuacyjnego: „A person who is seen as emotionally or psychologically unstable as the result of some traumatic experience.“ [osoba, która jest postrzegana jako emocjonalnie lub psychicznie niestabilna, co jest konsekwencją traumatycznych doświadczeń – tłum. autor), kolejna „A person whose reputation has been damaged, corrupted, or tarnished“, w wolnym tłumaczeniu oznacza osobę o bardzo złej reputacji, jednak za najbardziej przystającą do opisanej wyżej sytuacji uznać można tę: „A person, especially an unmarried woman who is no longer a virgin(...)“ [osoba, zwłaszcza niezamężna kobieta, która już nie jest dziewicą – tłum. autor] (TFD5).

Znając definicje i kontekst sytuacyjny, badacz jest w stanie określić, która z nich współgra z kontekstem wypowiedzi, a także rozpocząć praktyczną analizę technik

tłumaczeniowych i ekwiwalentów obecnych w poszczególnych wersjach językowych. Zanim jednak skupimy się na omawianiu całego wyrażenia, przyjrzymy się definicjom przymiotnika *wybrakowany*; w języku polskim jego definicja brzmi następująco: „mający usterki“ (SJP2), z kolei angielskie *damaged* jest tłumaczone jako *uszkodzony* (Diki8). W drodze dedukcji otwiera się nam pewien łańcuch powiązań pomiędzy tymi leksemami. Otóż za synonimiczny do *mający usterki* uznać można przymiotnik *wadliwy* a ten z kolei jest bliski znaczeniowo przymiotnikowi *uszkodzony* (przedmiot może być wadliwy, ponieważ został uszkodzony); wadliwość danego przedmiotu może także wynikać z tego, że jest *wybrakowany*, to znaczy brakuje w nim jakiejś części, która pozwala na jego prawidłowe funkcjonowanie.

Drogą dedukcji poznaliśmy powiązania pomiędzy przymiotnikami *damaged* a *wybrakowany*. Na ile jednak całe wyrażenia są do siebie przystawalne? Na podstawie wyników z korpusu *PELCRA* (2) okazuje się, że polski *wybrakowany towar* może zostać uznany za ekwiwalent absolutny angielskiego *damaged goods*. Dla potwierdzenia tej hipotezy spójrzmy na przykłady zdań:

„Przy niej prezentowałyśmy się jak **wybrakowany towar** z odkrytymi wadami.“

„I w końcu zostałam bez nikogo – jak jakiś **wybrakowany towar**, na który nie było chętnych”

„To nie komórka ci się popsuła, tylko Piotrek. Dostał ci się przechodzony i **wybrakowany towar**.“

Wśród poświadczeń znalazły się też sformułowania odnoszące się do przedmiotów, co jeszcze bardziej skłania ku stwierdzeniu pełnej ekwiwalencji pomiędzy tymi dwoma wyrażeniami. Jednak pomimo ich widocznej zgodności i możliwości zastosowania w tym samym kontekście, badacz może mieć pewną wątpliwość. Spoczywa ona w fakcie, że angielskie *damaged goods* wśród wszystkich swoich definicji odnoszących się do ludzi, zawiera tę, którą ustaliliśmy jako decydującą przy wyborze właśnie takiego idiomu przez autora. Słownik nie potwierdza tego, że wyrażenia *wybrakowany towar* można używać w kontekście niezamężnej kobiety, która straciła dziewictwo, ale praktyka zwykle różni się od sztywnych słownikowych definicji i jak wiadomo stosowanie danego sformułowania jest zazwyczaj uzależnione od kontekstu.

W wersji czeskiej padło sformułowanie *poškozený zboží*. Tym co zwraca uwagę badacza w pierwszej kolejności jest zamiana końcówki *é*, typowej dla przymiotników

określających rzeczowniki rodzaju nijakiego w liczbie pojedynczej, na *y*, która jest zarezerwowana dla przymiotników stojących przed rzeczownikami rodzaju męskiego liczby pojedynczej; zamiana ta jest typowa dla warstwy *obecnej češtiny*. W początkowej fazie analizy, nie jesteśmy jednak jeszcze w stanie stwierdzić czy doszło do celowej zamiany końcówki świadczącej o nacechowaniu czy jest to idiomatyczne wyrażenie występujące tylko w takiej nienaruszalnej formie. Aby to sprawdzić warto zajrzeć do korpusu.

Po wpisaniu do korpusu *InterCorp* (5) hasła *damaged goods*, wśród czeskojęzycznych ekwiwalentów pojawiło się zarówno wyrażenie *poškozené zboží*, jak i *poškozený zboží*. Co więcej, nie był to przypadek jednorazowy, dlatego też tego typu tłumaczenie nie stanowi *novum* w praktyce translatorskiej. Nasuwa się wniosek, iż tłumacz dokonał celowej zamiany końcówki, typowej dla warstwy *obecnej češtiny*; co więcej, z wyrażeniem *poškozený zboží* mamy do czynienia głównie w przekładach audiowizualnych.

Wszystkie trzy wyrażenia *damaged goods*, *wybrakowany towar* oraz *poškozený zboží* mogą funkcjonować na dwóch płaszczyznach: dosłownej i metaforycznej; na tej pierwszej odnoszą się do przedmiotów, zaś drugiej – ludzi. Świadczą o tym definicja słownikowa (w przypadku wyrażenia *damaged goods*) oraz korpus (*InterCorp* i *PELCRA*). Przechodząc na płaszczyznę metaforyzacji, wyrażenie to staje się frazeologizmem; w przypadku tłumaczeń tego wyrażenia można wręcz mówić o pełnej ekwiwalencji, bowiem poszczególne wyrażenia odpowiadają sobie zarówno pod względem budowy, jak i semantyki. Inną techniką, którą można przypasować do zabiegów obydwu tłumaczy, jest technika tłumaczenia syntagmatycznego (Hejwowski 2006: 109) a jako że w obydwu kulturach i językach docelowych użyte tu odpowiedniki występują i są powszechnie znane, ryzyko niezrozumienia jest znikome.

Biorąc pod uwagę poprzednie przykłady tłumaczeń fraz i zwrotów, nie sposób nie odnieść wrażenia, iż tłumaczenia idiomu *damaged goods* są niewątpliwie najlepszym przykładem jednomyślności tłumaczy co do wyboru techniki translatorskiej, a użyte przez nich ekwiwalenty w sensowny sposób wpisują się w treść całej wypowiedzi.

2.1.4. Podsumowanie

W niniejszym rozdziale analiza dotyczyła tłumaczeń wybranych fraz, zwrotów i wyrażenia rzeczownikowego, pochodzących z ósmego sezonu serialu *Friends*. W jej trakcie

mieliśmy okazję obserwować różne decyzje translatorskie, co do słuszności których opinie mogły być podzielone. Dzięki technikom tłumaczeniowym zaczerpniętym z odpowiednich pozycji naukowych, analiza miała konstruktywny charakter, a ewentualna krytyka była uzasadniana. W analizie wielokrotnie można było zauważyć określone tendencje translatorskie poszczególnych tłumaczy – tendencję czeskiego tłumacza do stosowania opisów, próby polskiego podejmowane w celu zastąpienia idiomu języka wyjściowego idiomem języka docelowego, które nie zawsze korespondowały z faktycznym celem wypowiedzi.

W trakcie analizy poszczególnych przykładów obecnych w wersji czeskiej, pojawiły się takie, których ekwiwalenty wywodziły się z warstwy potocznej czy *obecnej češtiny*. Czeszczyzna dysponuje daleko bardziej niż polszczyzna rozwiniętą w tej kwestii leksyką, dlatego czasem wręcz niezrozumiałe było stosowanie przez tłumacza czeskiego formy opisowej, tym bardziej, że pewna część idiomów angielskich jest używana właśnie w komunikacji nieformalnej. Co więcej, zbyt częste stosowanie opisu zubaża wersję docelową dzieła i wprowadza monotonię; to pierwsze zdecydowanie bardziej dotyka odbiorcę, zaś drugie badacza, który wie czego się spodziewać.

W odróżnieniu od czeskiej wersji, polska była znacznie bardziej zróżnicowana pod względem doboru ekwiwalentów. Tłumacz niewątpliwie potrafił zaskoczyć badacza swoimi nietuzinkowymi pomysłami. W przypadku takiej *perelki* jak polskie tłumaczenie idiomu *can of worms*, decyzja translatorska mogła przede wszystkim zaowocować niezrozumieniem u polskiego odbiorcy. Była to jednak sytuacja jednostkowa – w pozostałych przypadkach badacz miał szansę gruntownie zanalizować poszczególne ekwiwalenty, porównać je z definicjami słownikowymi i sprawdzić praktykę ich użycia. Nie ulega wątpliwości, że nie zawsze odpowiadały w stu procentach temu, co można było znaleźć w słownikach, ale raczej nie powinny były wywołać konsternacji wśród odbiorców.

W kanonie najczęściej wybieranych technik tłumaczenia idiomów obok wspomnianego już oddania znaczenia za pomocą opisu, pojawiała się użycie ekwiwalentu funkcjonalnego (tłumaczenie *have one's cake and eat it too* w czeskiej wersji czy *run a tight ship* w polskiej), oczywistego (odpowiednik *hats off to somebody* w wersji czeskiej), jak również odpowiednika wyrazowego, a więc niebędącego idiomem (np. *crack someone up* – *śmieszny*). Niezależnie od wybranej techniki pamiętać należy o tym, że celem nadrzędnym tłumacza jest zachowanie w przekładzie sensu danej wypowiedzi, a to w zdecydowanej większości przypadków miało miejsce.

2.2. Nazwy własne

Wśród problematycznych zagadnień translologicznych nie mogło również zabraknąć nazw własnych. Zanim jednak przejdziemy do analizy przykładów i omówimy wykorzystane ścieżki tłumaczeniowe, warto wspomnieć o celu, cechach, znaczeniu i kategoriach nazw własnych.

Naukę zajmującą się badaniem nazw własnych określa się mianem onomastyki. Etymologia tego słowa pochodzi z języka greckiego: *onoma* - nazwa. Imieniem własnym jest wyraz lub grupa wyrazów w formie rzeczownikowej (Hejwowski 2006: 88). Kaleta Z. (2005: 15) zaznacza, że onomastyka jest działem językoznawstwa i jej celem jest „objaśnienie pochodzenia nazw własnych, ich budowy językowej, znaczeń, jakie wyrażały lub wyrażają (...)”. Autorka wskazuje także na istnienie w systemie językowym dwóch podsystemów: semantycznego i deiktycznego, do którego zalicza nazwy własne, a to z tego powodu, że ich podstawową funkcją jest wskazywanie konkretnego, unikatowego obiektu. W związku z tym obiekt ten pełni funkcję denotatu danej nazwy własnej. To właśnie referencjalność i denotatywność uznaje się za cechy nazw własnych. Obok nich E. Wolnicz - Pawłowska (2014: 203) wyróżnia także brak znaczenia słownikowego, co stanowi kolejną cechę dystynktywną w stosunku do nazw pospolitych oraz możliwość stopniowania ich własności, co oznacza, że wśród nazw własnych wyróżnia się te najbardziej typowe jak antroponimy czy toponimy oraz mniej typowe jak na przykład chrematonimy.

W kwestii tego czy nazwy własne posiadają znaczenie, czy też nie istnieją dwie szkoły, z których jedna popiera, a druga sprzeciwia się tej tezie. Niezaprzeczalne jest jednak posiadanie przez nazwę własną znaczenia asocjacyjnego (Kaleta Z. 2005: 26), które jest zależne od tego, co prezentuje jej denotat; pewność tego stwierdzenia opieram na przytoczonej wyżej definicji onomastyki, w której za jedno z pól badawczych przyjmuje się właśnie znaczenia nazw własnych. Prócz tego Kaleta Z. (2005: 25-27) wymienia także znaczenie ekspresywne, do którego zaliczyć można wszelkie zdrobnienia czy zgrubienia imion oraz tworzenie przezwisk semantycznie związanych z określonym antroponimem, co z kolei może być źródłem metaforycznego znaczenia nazwy własnej. Dla onomastów istotne będzie także znaczenie etymologiczne czy strukturalne, które bezpośrednio nawiązują do pochodzenia nazwy własnej. Z punktu widzenia niniejszej analizy najistotniejszym znaczeniem będzie jednak to wymienione jako pierwsze i uznane za najpewniejsze, bowiem

z każdym użyciem jakiejś nazwy własnej w dialogu, odkrywa się wraz z nią cała gama konotacji, które autor chciał wytworzyć, a które tłumacz musi przenieść do swojego języka docelowego.

Onomastyka jest działem dość rozbudowanym i przez to podzielonym na kilka podkategorii, wśród których wyróżniamy między innymi antroponimy, toponimy, zoonimy, chrematonimy oraz ideonimy. W niniejszej pracy zaprezentowane zostaną przykłady tłumaczeń chrematonimów, antroponimów oraz ideonimu. Dobrane zostały w taki sposób, aby możliwie jak najszerszej ukazać wachlarz możliwości, jakimi dysponuje tłumacz w procesie ich transferowania do języka docelowego. W odkryciu sposobu postępowania tłumacza pomogą nam techniki tłumaczeniowe opisane przez K. Hejwowskiego w *Kognitywno-komunikacyjnej teorii przekładu* oraz T. Tomaszewicz w *Przekładzie audiowizualnym*. Bardzo często pojawiać się będzie pojęcie *transferu kulturowego* wraz z jego rozwinięciem, ponieważ w niniejszej pracy przyjmuje się, że każda nazwa własna, która nie ma swojego odpowiednika w społeczeństwie posługującym językiem docelowym, jest zjawiskiem kulturowym typowym dla społeczeństwa języka wyjściowego i znanym wyłącznie w jego obrębie.

Między innymi z tego właśnie względu proces tłumaczenia nazw własnych jest kwestią szczególnie interesującą i intrygującą jednocześnie; dla tłumacza stanowi swego rodzaju wyzwanie, zaś dla językoznawcy możliwość zbadania stopnia jego kreatywności i zorientowania na odbiorcę. Co prawda nie wymaga ono tyle pracy jak w przypadku tłumaczenia gier słów (o czym przekonamy się w kolejnym rozdziale), ale zdarza się, że denotuje obiekt blisko związany z kulturą języka wyjściowego, który naturalnie nie posiada swojego odpowiednika w kulturze języka docelowego.

Analiza tego procesu pozwala poznać preferencje tłumacza co do wyboru ścieżki postępowania i *de facto* jego sposoby na radzenie sobie w sytuacji konieczności przekazania swojemu odbiorcy unikatowej treści z całym ładunkiem konotacji, jakie ona zawiera. Tłumacz staje też przed swoistym dylematem - czy ocalić nazwę własną i odkryć przed odbiorcą fragment obcej kultury, czy może jednak podjąć wysiłek przetransferowania jej na płaszczyznę konotacji i zasobu wiedzy dostępnej odbiorcy? Dróg postępowania jest wiele i wszystko tak naprawdę spoczywa w rękach (lub raczej umyśle) tłumacza.

2.2.1. Chrematonimy

Pojęcie *chrematonim* z języka greckiego oznacza *rzecz, towar, zdarzenie* i w terminologii onomastycznej używa się go na określenie materialnego efektu pracy rąk ludzkich czy to w postaci elementu architektonicznego, czy dzieła sztuki. Za kryterium przynależności do tej kategorii niektórzy onomaści uznają też brak stałego związku danego przedmiotu z krajobrazem. Generalnie wokół samego zagadnienia pojawiło się wiele rozbieżności i niejasności, zwłaszcza w sposobie jego definiowania oraz określenia, tego co obejmuje. Jednymi z kontrowersyjnych nazw są nazwy własne sklepów, które niektórzy uznają za mikrotoponimy, podkreślając ich niezgodność z etymologią terminu *chrematonim*. (Breza E. 2005: 343 - 344). Niespójność pojawia się także w przypadku ideonimów, niemniej wyłączenie ich z chrematonimii uważam za bezzasadne, bowiem tytuły dzieł literackich są konkretnym efektem pracy człowieka.

Dość rozsądny wydaje się być podział chrematonimów na właściwe i niewłaściwe; nie tylko pokazuje to złożoność zagadnienia, ale przede wszystkim oddziela te nazwy własne, które dla badaczy stanowią wątpliwy element chrematonimii od tych, które są nimi na pewno. Pomocnym w określeniu zakresu przedmiotowego niniejszej analizy jest także zbiór nazw własnych, które już stanowiły przedmiot badań polskich onomastów (2005: 346). Z uwagi na to, że przykłady z serialu *Friends* są z nimi tożsame, umieszczone zostaną w jednej wspólnej kategorii chrematonimów bez dalszych podziałów.

O ile cechą nazw własnych jest ich nieprzetłumaczalność, o tyle w przypadku chrematonimów jest to możliwe a wręcz konieczne (2005: 351); nawet jeśli reakcje odbiorców nie będą identyczne (co jest typowe dla tłumaczeń w ogóle) to przetłumaczenie danego chrematonimu zwiększy u odbiorców szansę na wytworzenie odpowiednich konotacji. Chrematonimy, tak jak nazwy własne zaliczające się do innych działów onomastyki, pełnią funkcję identyfikacyjną, sygnifikacyjną (oznaczającą), ale również semantyczną. W poniższych przykładach będziemy także obserwować pełnienie przez nich funkcji asocjacyjnej czy aluzyjnej. To właśnie wartości konotacyjne poszczególnych nazw własnych wydają się stać na przeszkodzie w uzyskaniu ekwiwalentnego przekładu. Wyjściem z tej sytuacji może być zastosowanie ekwiwalencji kontekstowej tudzież funkcjonalnej (Tomaszkiewicz 2006: 165-167).

2.2.1.1. Nazwy własne wyrobów spożywczych

a) Nazwa własna *Clark Bar*

Pierwszym reprezentantem, co do którego zaszła zgodność w wyborze drogi postępowania jest przykład z tłumaczeniem nazwy własnej *Clark Bar* - rodzaju batonika produkowanego w Stanach Zjednoczonych. Tłumacze uznając, że nie pełni ona w zdaniu istotnej roli, użyli w swoich wersjach jej denotatu.

It doesn't spit out a Clark Bar.	Przecież nie wypływa batoników za każdym razem.	Vždyt' ani neplive tyčinky.
---	--	------------------------------------

Pomocnym w wyborze ekwiwalentu mogła być też sama nazwa, w której pojawia się kluczowe słowo *bar*, tłumaczone w języku polskim jako *baton*, zaś w czeskim - *tyčinka*. Reasumując, tłumacze dokonali tu opuszczenia obcego imienia własnego, przekładając jedynie nazwę kategorii, do której należy dany produkt. Zabieg ten K. Hejwowski (2006: 93) nazywa zastąpieniem „obcego imienia własnego jednostką języka docelowego, która nie jest imieniem własnym”.

b) Nazwa własna *Tootsie Roll*

Wydawać by się mogło, że w przypadku chrematonimów będących nazwami własnymi produktów spożywczych, droga postępowania jest prosta i klarowna – tłumacz sięga po jej denotat lub wybiera kalkę, która w efekcie będzie sensownym tłumaczeniem dosłownym. Jednakże nie zawsze tak to wygląda. Za przykład posłuży ponownie nazwa własna wyrobu cukierniczego *Tootsie Roll*, której denotatem są produkowane w Stanach Zjednoczonych czekoladowe cukierki o podłużnym kształcie. Na ów kształt wskazuje nawet ona sama: *tootsie* tłumaczyć można jako *paluszek*, zaś *roll* - *walek* (tłuszczu) czy *rolka* (Diki8). W przeciwieństwie do powyższego przykładu, w tym chodzi ewidentnie o wywołanie komizmu słownego oraz odpowiednich konotacji. Również pole leksykalne, w której tłumacze będą szukać odpowiedników, jest inne.

She stuffed her pants with a Tootsie Roll.	Jedna nawet wpychała sobie dropsy w majtki.	Vycpala si kalhoty stočeným kapesníkem.
--	---	--

Tok rozumowania polskiego tłumacza wydaje się być dość klarowny – należy sięgnąć po taki ekwiwalent, który spełni funkcję konotacyjną. Efektem tego było wstawienie w miejsce nazwy własnej wyrazu korespondującego z jej denotatem: *dropsy*. Co więcej mają one szanse wywołać pożądane konotacje ze względu na sposób w jaki są pakowane.

Wykorzystanie w tłumaczeniu denotatu obcej nazwy własnej było niewątpliwie zabiegiem oczywistym i mało zaskakującym. Ciekawszy przekład pojawił się natomiast w wersji czeskiej, w której tłumacz skupił się na wywołaniu pożądanych skojarzeń, bez względu na to, w jakim stopniu wybrane wyrażenie będzie korelowało z denotatem nazwy własnej *Tootsie Roll*.

Sam leksem *kapesník* [*chustka* – tłum. autor] nie ma nic wspólnego z produktami marki *Tootsie Roll*; jednakże opatrzenie go przymiotnikiem wartościującym *stočený* [zwiniony – tłum. autor] i umieszczenie w odpowiednim kontekście sprawia, że istotnie może wywołać odpowiednie konotacje. W przytoczonej wypowiedzi chodziło o to, że jedna z bohaterek wypełniała sobie w dzieciństwie majtki czymś, co miało imitować meskie przyrodzenie. Skoro więc taki był cel użycia tej nazwy własnej, to jej odpowiednikiem w przekładzie powinien być taki wyraz/wyrażenie, które wywoła zamierzony efekt komizmu w oparciu o odpowiednie skojarzenia.

Obydwie wersje językowe prezentują ten sam typ tłumaczenia nazwy własnej, czyli zastąpienie „obcego imienia własnego jednostką języka docelowego, która nie jest imieniem własnym” (Hejwowski 2006: 93), jednakże zrealizowanego w inny sposób. W polskiej wersji tłumacz sięgnął po jej denotat, natomiast w czeskiej użył sformułowania, które w tym określonym kontekście zawiera taki sam ładunek konotacyjny, jak występująca w oryginale nazwa własna, nawet jeśli nominalnie prezentuje inne pole semantyczne.

c) Nazwa własna *Meshugga nuts*

Powyższe przykłady tłumaczeń pokazały, że w przypadku tego rodzaju chrematonimów, tłumacze zgodnie odrzucają koncepcję reprodukcji i chętniej sięgają po

ekwiwalenty funkcjonalne tudzież denotaty danej nazwy własnej. Jednakże nie można tego zjawiska uznać za typowe, bowiem zdarzyły się przypadki, w których tłumacze poszli w różnych kierunkach i wybrali inne techniki tłumaczeniowe.

Jednym z takich jest sposób tłumaczenia nazwy *Meshugga nuts*, będącej nazwą własną popularnego w Stanach wyrobu cukierniczego – cynamonowych orzechów pekan. Już na pierwszy rzut oka widać, że jest to nazwa znacząca: *mashuga* (lub *meszuga*, bo obydwie formy są poprawne) po hebrajsku oznacza *wariata, szaleńca, znikowanego na punkcie czegoś* i tym podobne (Iwrit).

Tłumacz czeski uznał jej obecność za istotną i dokonał bezpośredniego transferu do tekstu docelowego, przy czym dostosował obcy wyraz do wymogów fonetycznych swojego języka docelowego; polski natomiast zdecydował się na opuszczenie jej w przekładzie i skupienie wyłącznie na tym, co denotuje, dokonując przy tym przekładu tylko jej drugiego członu.

<p>We didn't take a bag of Meshugga Nuts.</p>	<p>Nie brałyśmy orzeszków z mini baru.</p>	<p>Neměly jsme pytel mešuge oříšků.</p>
--	---	---

Oczywiste jest, że pozostawienie bądź opuszczenie tej nazwy własnej nie wpłynęło na zmianę sensu zdania. Jednakże warto zauważyć, że w oryginale pojawienie się pełnej nazwy własnej zamiast zwykłego wyrazu *orzeszki* nie mogło być przypadkowe. Z dużym prawdopodobieństwem autor chciał przez to nawiązać do żydowskich korzeni dwóch głównych bohaterów Monici i Rossa; ku tej hipotezie skłania nas również fakt, że odcinek, w którym pojawiła się przytoczona nazwa własna był poświęcony uroczystości ślubnej Monici. W obydwu przypadkach można mówić o zastosowaniu ekwiwalencji kontekstowej z elementami tłumaczenia dosłownego czy, w przypadku czeskiej wersji, zachowania jednego z dwóch członów nazwy własnej. Bezpośredni transfer wprowadza w treść wypowiedzi pewną egzotyzację, wzbogacając tym samym wartość poznawczą i zachęcając odbiorcę do poszukiwania odniesień, dlatego trudno jednoznacznie stwierdzić, która z decyzji translatorskich była bardziej trafna. Dużo też w takich przypadkach zależy od nastawienia odbiorcy – jeśli poszukuje on w materiałach audiowizualnych jakichś ciekawostek to pozbawienie go obcowania z danym elementem kulturowym nie zostanie odebrane pozytywnie; jeżeli natomiast traktuje serial (komediowy, podkreślmy) wyłącznie jako

przedmiot rozrywki, to sięgając po przekład nie będzie zainteresowany szukaniem definicji nierozumiałych pojęć czy słów. Bez względu jednak na pozycję odbiorcy, przykład ten pokazuje, na co poszczególni tłumacze zwracają uwagę i w jaki sposób traktują obce nazwy własne.

2.2.1.2. Nazwy własne sklepów i przedsiębiorstw

Jak już zostało wspomniane wyżej, w niniejszej pracy nazwy własne sklepów i przedsiębiorstw uznaje się za kategorie chrematonimów, a więc odrzuca się pogląd o ich przynależności do toponimii. O ile w chrematonimach odnoszących się do produktów spożywczych tłumacze raczej sięgali po ekwiwalenty spełniające funkcję kontekstową, o tyle w poniższych zdaniach obserwować będziemy przykłady bezpośredniego transferu nazwy własnej do języka docelowego, o które pokusił się zarówno czeski, jak i polski tłumacz. Ciekawostką może być to, że dokonali oni tego wyboru w dwóch różnych zdaniach, co oznacza, że to nie sama nazwa własna stanowiła problem tłumaczeniowy i była motywacją do podjęcia określonej decyzji translatorskiej.

a) Nazwa własna *Sunglass Hut*

Jednym z przykładów bezpośredniego transferu jest nazwa własna sklepu z damskimi i męskimi okularami przeciwsłonecznymi *Sunglass Hut*. Jak widać tłumacze nie tylko wybrali inną ścieżkę translatorską, ale też w odmienny sposób rozszyfrowali denotat.

Should have never walked into that <i>Sunglass Hut</i> !	Nie powinienem był wchodzić do tej knajpki .	Do toho <i>Sunglass Hutu</i> jsem neměl chodit.
--	---	---

Zajmijmy się w pierwszej kolejności wersją polską. O ile należy wytknąć brak precyzji czy niedopatrzenie tłumacza przy wyborze ekwiwalentu, o tyle nie można jednoznacznie stwierdzić, że doszło do błędu. Bądź co bądź ekwiwalencja kontekstowa tłumaczonej nazwy własnej, jak i sens całego zdania zostały zachowane. Zamiana *knajpki*

na *sklep*, czyli rzeczywisty denotat nie zmieniałyby sensu wypowiedzi, ale przynajmniej świadczyłyby o staranności tłumacza, któremu najwyraźniej idea oddania sensu zdania przesłoniła istotę znaczeń poszczególnych jego elementów.

O ile więc w przypadku polskiej wersji można żartobliwie mówić o „nadkreatywności“ tłumacza, o tyle na jej brak można wskazać w czeskim przekładzie. Tłumacz zdecydował się bowiem na pozostawienie imienia własnego przy jednoczesnym dostosowaniu go do wymogów gramatycznych języka docelowego (Hejwowski 2006: 92). W związku z tym drugi człon nazwy własnej otrzymał końcówkę –u, typową dla formy dopełniaczowej rzeczownika nieżywotnego rodzaju męskiego.

Trudno stwierdzić, czym kierowali się tłumacze przy podjęciu takich decyzji, ale jedno jest pewne: czeska wersja nie oddaje, tak jak polska sensu wypowiedzi bohatera. Ilu bowiem Czechów będzie wiedziało, czym jest *Sunglass Hut* i co ma wspólnego z losami bohatera? Tłumacz ocalając nazwę własną, pozbawił odbiorcę szansy na poznanie jej znaczenia, czyli krótko mówiąc – nie spełnił jednego ze swoich najważniejszych zadań. W tej perspektywie nawet zarzut niedopatrzania polskiego tłumacza schodzi na dalszy plan.

b) Nazwa własna *Abercrombie&Fitch*

Analogicznym do powyższego przykładem jest tłumaczenie nazwy własnej firmy *Abercrombie&Fitch* reprezentującej branżę odzieżową. *Abercrombie&Fitch* to marka produkująca ubrania w stylu *casual luxury* (nieformalna elegancja – tłum. autor) z myślą o nastoletnich uczniach liceów czy studentów collegów. W sieci nie brakuje zdjęć przedstawiających młodych przystojnych modeli, dlatego wydawać by się mogło, że odnalezienie ekwiwalentu z podobnymi konotacjami nie jest zadaniem nie do zrealizowania. Niemniej polski tłumacz zachował nazwę własną i tak jak czeski w poprzednim przykładzie, pozbawił odbiorcy komicznego efektu, jaki jej użycie miało wywołać.

<p>Is the cute blond guy delivering tonight? Very "Abercrombie & Fitch."</p>	<p>Czy dziś dostarcza ten fajny blondyn? W stylu „Abercrombie & Fitch.“</p>	<p>Ma dnes službu ten hezký blond'ák? Typ burzovního makléře?</p>
---	--	---

Na bezasadności tej decyzji nie warto się ponownie skupiać. Warto jednak zwrócić uwagę na to, że polski tłumacz musiał (lub powinien był) mieć świadomość tego, że ma czynienia z przenośnią, na którą wskazuje cudzysłów; podkreśla to także użyte przed nazwą własną wyrażenie *w stylu*. Gdyby tłumacz dokonywał przekładu literackiego, mógłby w takim przypadku zastosować reprodukcję z objaśnieniem (Hejwowski 2006: 92), ale jak wiadomo w tłumaczeniu audiowizualnym nie jest to możliwe.

Nie ulega wątpliwości, że podjęta przez czeskiego tłumacza próba przetransferowania nazwy własnej *Abercrombie&Fitch* do języka docelowego jest lepsza, ale jednak nieidealna. Jednym z głównych zastrzeżeń, które można pod adresem dobranego ekwiwalentu wysunąć jest jego semantyczna niezgodność z oryginałem. Patrząc na modeli na stronie internetowej marki na próżno się w ich stylizacjach doszukać np. klasycznego garnituru – typowego elementu ubioru maklera. Skąd więc taki pomysł? Możliwa hipoteza wskazuje na chęć osadzenia tłumaczonej wypowiedzi w kontekście sytuacyjnym. Rachel, jedna z głównych bohaterek, zamawia przez telefon pizzę a przez to, że jest w stanie błogosławionym i w jej organizmie szaleją hormony, nie może się powstrzymać od próby uwiedzenia choćby dostawcy pizzy. Bardzo możliwe, że modele *Abercrombie & Fitch* wpisują się w kanony piękna amerykańskich nastolatek, dlatego też tłumacz szukał takiego odpowiednika, który funkcję atrakcyjnego fizycznie mężczyzny spełni w kulturze docelowej. A powszechne wyobrażenie o ubranych w garnitury mężczyznach zarabiających na giełdach krocie wydaje się właśnie tę funkcję spełniać i to nie tylko wśród czeskiego społeczeństwa, ale i poza nim. Można więc przyjąć, że wybrane wyrażenie wpisuje się zarówno w ekwiwalencję kontekstową, jak i funkcjonalną.

c) Nazwa własna *Pottery Barn*

Wyżej omówione zostały przykłady, w których poszczególni tłumacze zastosowali bezpośredni transfer nazwy oryginalnej, zwanej inaczej zapożyczeniem, do tekstu w języku docelowym. Jest to, jak podaje Tomaszewicz (2006: 155 – 157), jeden z częstych zabiegów podejmowanych przez tłumaczy; innym może być kalka, która potrafi wprowadzić w błąd odbiorcę a niekiedy nawet zepsuć zamierzony przez autora efekt. Jest więc często uważana za błąd tłumaczeniowy, czego przykład możemy obserwować poniżej w polskiej wersji.

Oh man, I swear, if they sold these at <i>Pottery Barn</i> .	Chyba kupili to w cegielni .	Teda kdybych si něco takovýho mohla koupit...
--	-------------------------------------	---

W czeskiej wersji tłumacz postanowił opuścić nazwę własną i słusznie, bo nie odgrywa tu ona znaczącej roli; ponadto można sięgnąć po szereg ekwiwalentów funkcjonalnych, które w kulturze języka docelowego spełniają takie same funkcje lub jakieś synonimiczne wyrażenie, które pozwoli na jednoczesne zachowaniu ładunku konotacyjnego zdania. Polski tłumacz także zastosował pominięcie, ale na ekwiwalent wybrał słowo, które jest blisko dosłownego tłumaczenia poszczególnych członów tej nazwy własnej, bynajmniej jej denotatem. Wyraz *pottery* tłumaczmy jako *garncarstwo*, *ceramika*, natomiast *barn* – *stodoła*, *obora* (Diki9) Nie ulega wątpliwości, że taka nazwa może być myląca, nie chodzi tu bowiem o sklep z ceramiką, ale z meblami. Użyte w tłumaczeniu słowo *cegielnia* nie tylko nie oddaje wartości konotacyjnej nazwy własnej, ale i nie pasuje do kontekstu sytuacyjnego. Nieopatrzne zastosowanie kalki językowej może więc skutkować niezrozumieniem u polskiego odbiorcy. Analizując oba ekwiwalenty, nie sposób nie przyznać racji czeskiemu tłumaczowi, który unikając stosowania nazwy własnej pozostawił sens wypowiedzi. Mimo tego w obydwu wersjach mogły się pojawić odpowiednie ekwiwalenty funkcjonalne, które ubogaciłyby przekład i sprawiłyby, że stałby się on bardziej kompatybilny w stosunku do oryginału.

d) Nazwa własna *Ann Taylor*

Powyższy przykład pokazał, że problematyczność nazwy własnej polegająca na ograniczonym zasięgu jej znajomości może zostać przezwyciężona w sposób często wybierany przez tłumaczy, czyli przez opuszczenie i wprowadzenie opisu. Jednakże pomijając nazwę własną nie można zapominać o tym, że jej brak należy zrekompensować ekwiwalentem wytwarzającym możliwie najbardziej adekwatne konotacje. Dowodem na to jest poniższy przykład.

I'm sure you can get another one at <i>Ann Taylor's</i> .	Możesz kupić nową.	V obchod'áku je určitě pořád mají.
---	--------------------	------------------------------------

W obydwu wersjach językowych mamy do czynienia z pominięciem nazwy własnej, przy czym zdanie jest tak sformułowane, aby jego treść pozostała sensowna. Widać także dbałość o zgodność z denotatem, czego brakowało w polskim przekładzie nazwy własnej *Sunglass Hut*. Podobnie jak przy przekładzie *Pottery Barn*, tłumacz mógł postąpić dwojako – albo wybrać taką damską markę odzieżową, która jest bardziej popularna na świecie, niż *Ann Taylor*, a więc dokonać ekwiwalencji wewnątrz języka wyjściowego albo wybrać markę znaną w obrębie swojej kultury, czyli dokonać ekwiwalencji wewnątrz języka docelowego używając ekwiwalentu funkcjonalnego (Tomaszkiewicz 2006: 165).

2.2.2. Ideonimy

Ideonimy są obok omówionych wyżej chrematonimów „mniej prototypowymi nazwami własnymi”; zalicza się do nich m.in. tytuły książek, czasopism, filmów itp. (Wolnicz – Pawłowska: 204). Z tego właśnie powodu w tym podrozdziale znalazł się tytuł słynnej baśni braci Grimm *Śpiąca królewna*. Postanowiłam umieścić ten przykład w pracy ze względu na ciekawy sposób tłumaczenia owego ideonimu w czeskiej wersji.

Hey, <i>Sleeping Beauty</i> .	<i>Śpiąca królewno</i> .	Hej, <i>spící kráska</i> .
-------------------------------	--------------------------	----------------------------

W polskiej wersji tłumacz sięgnął po oczywisty ekwiwalent, czyli w tym przypadku polskie tłumaczenie omawianego dzieła. Decyzja ta jest jak najbardziej trafna i nie wymaga dalszej analizy. Dużo ciekawiej wygląda natomiast czeskie tłumaczenie, w którym w miejscu nazwy własnej pojawiło się wyrażenie *spící kráska*.

Tym od czego należy zacząć jest sprawdzenie czeskiego tłumaczenia tytułu francuskiej baśni a jest nim *Šípková Růženka*. Jak więc ma się *spící kráska* do tytułu *Sleeping Beauty*, który jest uznanym tłumaczeniem z języka francuskiego na angielski? W takich przypadkach niezwykle pomocny staje się korpus *InterCorp* (6). Wśród wyników najczęściej

pojawiły się następujące wyrażenia: *Šípková Růženka* i *spící kráska* właśnie, przy czym rzeczownik *kráska* był sporadycznie wymieniany na rzeczowniki: *krasavec* czy *princezna*. Gdybyśmy jednak chcieli przeprowadzić analizę kwantytatywną na pierwszym miejscu umieszcilibyśmy tłumaczenie *Šípková Růženka*; co więcej użycie tych dwóch sformułowań nie było podyktowane rodzajem tłumaczenia – obydwie z powodzeniem znalazły swoje zastosowanie w tłumaczeniach audiowizualnym realizowanych za pomocą podpisów. Mimo iż większość filmowych adaptacji tego dzieła nosi nazwę *Šípková Růženka*, inne tłumaczenia również są znane i używane. Przy nieznanym szerszego kontekstu, badacz mógłby na pierwszy rzut oka stwierdzić zastosowanie kalki językowej, co w gruncie rzeczy miałyby się z prawdą. Poznawszy jednak wachlarz kontekstów, w jakich wyrażenie *spící kráska* może się pojawić, jestem skłonna stwierdzić, iż tłumacz wybrał właśnie ten ekwiwalent po to, aby wytworzyć ekwiwalencję absolutną. Z drugiej jednak strony nie można pominąć faktu, że w przypadku istnienia w danym języku docelowym uznanego ekwiwalentu jakiejś nazwy własnej, tłumacz ma obowiązek uwzględnienia go w swojej wersji (Hejwowski 2006: 79). Nie może to być jednak podstawą do negatywnej oceny decyzji translatorskiej czeskiego tłumacza, dlatego podsumowując ten przykład należy stwierdzić, iż w obydwu tłumaczeniach znalazł się właściwy ekwiwalent.

2.2.3. Antroponimy

Antroponimy, czyli „indywidualne nazwy ludzi”, Ewa Wolnicz-Pawłowska uznaje obok toponimów za „najbardziej typowe okazy nazw własnych” (2014: 204). Niewątpliwie są najczęściej używane a ich występowanie w tekstach może tłumaczowi przysporzyć nie lada problem. Ciężko bowiem zastąpić referenta danego antroponimu na przykład uznanym ekwiwalentem języka docelowego. Należy też mieć zawsze na uwadze fakt, że jego opuszczenie może doprowadzić do zmiany sensu całego zdania, zaś pozostawienie bez objaśnienia – pozbawić komicznego wydźwięku. Aby nie bazować tylko na przypuszczeniach, spójrzmy na poniższe przykłady dobrane w taki sposób, aby ukazywały dwa różne podejścia tłumaczy.

a) Nazwa własna *Ed McMahon*

W pierwszym przykładzie spotykamy się z jednomyślnością tłumaczy co do pozostawienia nazwy własnej w tłumaczeniu.

You're like Ed McMahon except without big check	Jesteś jak Ed McMahon tylko bez czeku.	Jsi jako Ed McMahon akorát Ti bude chybět šek.
---	--	--

Dla wyjaśnienia Ed McMahon był amerykańskim komikiem, częstym gościem w telewizyjnych show, aktorem i prezenterem telewizyjnym. Nie był jednak człowiekiem, którego popularność wyszła poza granice Stanów Zjednoczonych, w związku z czym wątpliwe jest, aby przeciętny mieszkaniec Europy Środkowo-Wschodniej, który nie był nigdy na kontynencie północnoamerykańskim znał tę postać. Trudne bądź co bądź zadanie, tłumacze ułatwili sobie dokonując bezpośredniego transferu omawianego nazwiska czy innymi słowy – reprodukcji bez objaśnień (Hejwowski 2006: 92). Według T. Tomaszewicz (2006: 156) wybór tej techniki uzasadnić może kontekst pojawienia się nazwy własnej. Nie ulega wątpliwości, że widz odgadnie, iż denotatem owego antroponimu jest jakiś człowiek, ale to dlaczego akurat jego nazwisko pada w tym zdaniu i kim on właściwie jest, pozostanie dla niego zagadką. W dzisiejszych czasach nie jest to oczywiście zagadka nie do wyjaśnienia, ale problem tkwi w tym, że odbiorca z opisem postaci będzie miał możliwość zapoznać się dopiero po wybrzmieniu jej nazwiska lub po zakończeniu odcinka, a to zmniejszy jego szansę na zrozumienie zawartego w treści komizmu.

b) Nazwa własna *Ansel Adams*

O tym jak sensownie opuszczać nazwę własną pokazuje tłumacz czeski na przykładzie innego zdania. Zdania, w którym nazwa własna stanowi właściwie jądro komizmu słownego, a więc tłumacz w odpowiednie oddanie ekwiwalencji musi włożyć podwójny wysiłek.

Who are you, Ansel Adams ?	Jesteś Ansel Adams ?	Vy jste nějakej všimavej, Šerloku.
-----------------------------------	-----------------------------	--

W przypadku polskiej wersji można właściwie zastosować komentarz identyczny do powyższego, odnoszącego się do przykładu z użyciem antroponimu Ed McMahon; aby

jednak uniknąć generalizacji, warto podkreślić, że znajomość obydwu panów może być na różnym poziomie, w związku z czym może okazać się, że dla wielu polskich widzów Ansel Adams i jego twórczość będzie znana, przez co aluzja zostanie we właściwy sposób odkryta i zinterpretowana. Jako że jednak technika ta została wyjaśniona przy okazji analizy tłumaczenia nazwiska *Ed McMahon*, uwaga skupiać się będzie na czeskim przekładzie, który dzięki kreatywności tłumacza, staje się obiektem daleko ciekawszym do badania.

Pierwszym oczywistym faktem jest opuszczenie nazwy własnej, w miejsce której pojawiła się inna nazwa własna - nazwisko fikcyjnego bohatera powieści kryminalnych. Nie ulega wątpliwości, że nie ma ona nic wspólnego z denotatem nazwy własnej obecnej w oryginale, ale idealnie wpisuje się w kontekst sytuacyjny i co więcej – jest rozpoznawalna na całym świecie, a więc nie ogranicza się tylko do ram danej kultury.

Biorąc pod uwagę kwestie techniczne, a więc sposób postępowania tłumacza w stosunku do tego antroponimu, okazuje się, że jednoznaczne określenie techniki tłumaczeniowej nie jest możliwe. Kierując się technikami opisanymi przez K. Hejwowskiego (2006: 92-93), można wskazać na następującą, która jest w pewnym stopniu podobna do tego, co zostało przedstawione w wersji czeskiej: „zastąpienie obcego imienia własnego imieniem własnym języka docelowego nie będącym jego ekwiwalentem“. Podobieństwo a nie identyczność spoczywa po pierwsze w tym, że użyta nazwa własna *Šerlok* nie jest nazwą własną języka czeskiego, ale angielskiego i przez język czeski została przyjęta po uprzedniej modyfikacji ortograficznej i w uzusie funkcjonuje jako transkrypcja oryginalnego antroponimu *Sherlock*. Druga część przytoczonej definicji jest również tylko częściowo zgodna z tym, co zostało zaprezentowane w przykładzie, bowiem pomiędzy oryginałem a przekładem zachodzi ekwiwalencja wyłącznie na poziomie kategoryalnym (oba przykłady są nazwami własnymi), nie zaś semantycznym. Również denotaty tych antroponimów różnią się od siebie.

Jeśli jednak zrezygnujemy z kierowania się technikami tłumaczeniowymi stosowanymi na potrzeby tłumaczenia nazw własnych i spojrzymy szerzej, dostrzeżemy pewne powiązanie analizowanego przykładu z technikami transferu elementów kulturowych opisywanymi przez T. Tomaszewicz. Autorka wśród wielu sposobów na to, jak oddać element kultury wyjściowej w języku kultury docelowej, wyróżnia metodę opartą na ekwiwalencji wewnątrz języka wyjściowego (2006: 165). Elementem fundamentalnym tej metody jest znalezienie bardziej powszechnego i lepiej znanego w kulturze docelowej odpowiednika. Wspomniane powiązanie nie jest jednak wciąż do końca satysfakcjonujące –

T. Tomaszewicz w przytoczonym poświadczeniu uwzględniła dwa tożsame znaczeniowo pojęcia², czego z kolei w naszym przykładzie brakuje. Jak jednak uważa sama autorka, „ekwiwalencja to relacja identyczności lub przybliżonej identyczności”, w związku z czym omawiane antroponimy pomimo różnych denotatów nadal należą do wspólnej kategorii nazw własnych. Co więcej – nazwa własna obecna w przekładzie świetnie wpisuje się w kontekst sytuacyjny, dlatego też można śmiało stwierdzić, że wymiana owych antroponimów nie wpłynęła na zakłócenie odbioru przekazu.

Innym ciekawym zabiegiem, który możemy obserwować w wersji czeskiej, jest naturalizacja przeprowadzona przy pomocy zamiany tradycyjnej końcówki *y* na *ej*, co jest typowe dla interdialektu określanego mianem *obecnej češtiny*. Użycie bardziej rozpowszechnionej w kulturze języka docelowego nazwy własnej *Šerlok*, zapisanej zgodnie z wymogami ortograficznymi języka czeskiego, w połączeniu z wprowadzeniem interdialektu sprawia, że przekład lepiej trafia do odbiorcy i jest dla niego dużo bardziej przystępny aniżeli przekład w wersji polskiej.

2.2.4. Podsumowanie

W niniejszym podrozdziale przedstawione zostały przykłady tłumaczenia nazw własnych, zakwalifikowanych do kategorii chrematonimów, ideonimów i antroponimów. Podczas ich analizy mieliśmy okazję obserwować różnorodne techniki tłumaczeniowe i na podstawie ich zastosowań stwierdzić określone tendencje tłumaczy czy pewną powtarzalność w stosunku do tłumaczenia tego samego zjawiska. Tak na przykład było przy przekładzie antroponimów – obydwie nazwiska zostały w jednej z dwóch wersji językowych zachowane, pomimo tego, że ich referentami były osoby znane raczej amerykańskiej aniżeli środkowoeuropejskiej publiczności. Podobna sytuacja miała miejsce przy przekładzie kilku z przytoczonych chrematonimów będących nazwami własnymi marek *Abercrombie & Fitch* czy *Sunglass Hut*. Poza reprodukcją bez objaśnień czy innymi słowy – transferem bezpośrednim, byliśmy świadkami tłumaczenia dosłownego nazwy własnej, które powstało na podstawie błędnego przekonania tłumacza co do jej denotatu (*Pottery Barn* w wersji polskiej). Stosowanie metody opisu potwierdziło, że jest to uniwersalna technika tłumaczeniowa i ma ona swoje zastosowanie przy przekładzie praktycznie każdego zjawiska

² Autorka przytoczyła zamianę wyjściowego *Radcliffe* na *Harvard* – obie te nazwy własne denotują uniwersytet a różnica spoczywa tylko w większej rozpoznawalności i popularności tego drugiego.

leksykalnego. W obliczu tak problematycznego zagadnienia jakim może być tłumaczenie nazw własnych, nie brakowało również techniki opuszczania (pomijania), która w pewnych przypadkach była uzasadniona, ale w innych mogła być z powodzeniem zastąpiona przez użycie ekwiwalentu funkcjonalnego. Daleko bardziej kreatywnym zabiegiem było zgodne użycie przez obydwu tłumaczy denotatu amerykańskiego *Clark Bar*, zaś poprawne tłumaczenia ideonimu *Sleeping Beauty* także nie powinny pozostać bez słów uznania; nieczęsto bowiem dochodzi do jednomyślności tłumaczy, czego dowodem były przekłady zagadnień znajdujących się zarówno w tym, jak i w pozostałych podrozdziałach niniejszej pracy.

2.3. Komizm słowny w oparciu o gry językowe

Wbrew pozorom nazwy własne i gry językowe mogą mieć wspólny mianownik przejawiający się w dwóch zasadniczych z punktu widzenia niniejszej pracy kwestiach. Po pierwsze są częścią danej rzeczywistości społeczno – językowej, której odbicie znajduje się w języku wyjściowym; po drugie żarty słowne, tak jak większość nazw własnych, cechuje nieprzekładalność (Buttler 1968: 66). Owa nieprzekładalność wiąże się z pojęciem lakunarności, czyli braku w języku docelowym ekwiwalentów znaczeniowych wyrazu znajdującego się w tekście języka wyjściowego (Szerszunowicz: 2014: 217).

Ponadto trudności następcza również konieczność wykazania się przez tłumacza ponadprzeciętną kreatywnością połączoną z dążeniem do zachowania ekwiwalencji; kluczowe jest bowiem zastosowanie takiego tłumaczenia, które zapewni odbiorcy przekładu możliwość zrekonstruowania bazy wypowiedzi (bazy kognitywnej) w podobny sposób jak to czyni odbiorca pierwowzoru (Hejwowski 2006: 95). Z pomocą przychodzą różne techniki tłumaczeniowe, do których odwołania poczynione będą w trakcie przeprowadzania analizy poszczególnych fragmentów. Wśród nich warto wyróżnić *adaptację*, o której T. Tomaszewicz (2006: 167) mówi jako o „ekstremalnym przykładzie ekwiwalencji”, zaznaczając przy tym, że jest to technika najczęściej stosowana właśnie przy okazji tłumaczenia gier słów. O adaptacji wspomina również cytowana już Joanna Szerszunowicz (2014: 218), która zabieg ten zestawia na zasadzie kontrastu z *egzotyzacją*. Według autorki wybór tej techniki powodowany jest dążeniem tłumacza do „dostosowania tekstu oryginału

do możliwości poznawczych i wiedzy czytelnika przekładu”. W tym przypadku nie będziemy jednak brali pod uwagę czytelnika a widza, dla którego nie istnieje chociażby możliwość dokonania przypisu. Technikom tłumaczeniowym gier słów sporo uwagi poświęca również Ewa Gumul, która odwołuje się do dorobku Dirka Delebastity (Gumul 2004: 70); wypracowane przez niego definicje posłużą nam przy analizowaniu przykładów zaczerpniętych z polskiej i czeskiej wersji serialu *Friends*.

Do analizy niniejszej problematyki przyjęty został następujący mechanizm – w pierwszej fazie dokonany zostanie podział polegający na przyporządkowaniu danego przykładu do odpowiedniej kategorii. Do tego celu posłużą kategorie przedstawione przez Danutę Buttler w *Polskim dowcipie językowym* (1968) wraz z dopełniającymi je definicjami zawartymi w książce *Język polski encyklopedia w tabelach* (2000). Jako że materiał tam się znajdujący nie wyczerpuje opisywanej problematyki, rozważania poszerzone zostaną o rodzaje gier językowych opisanych przez Annę Rzemykowską (2005) w artykule *O tłumaczeniu komizmu językowego na przykładzie polskich przykładów gier językowych w „Winnie-the-Pooh” i „The House At Pooh Corner” A.A. Milne’a*.

Druga faza badania obejmuje analizę technik tłumaczeniowych, które poszczególni tłumacze zastosowali w swoich wersjach. W tym celu skorzystam z pojęć przedstawionych przez wielokrotnie już w pracy przytaczanych T. Tomaszkiwicz i K. Hejwowskiego, ale również przez wspomnianego wyżej Dirka Delebastitę (1996), który swoje definicje opracował wyłącznie dla potrzeb analizy tłumaczeń gier słów.

Przed przystąpieniem do analizy warto jednak wyjaśnić kluczowe pojęcia, którymi będę tu operować. Najistotniejszą kwestią, o której należy pamiętać, jest fakt, że zastosowanie dowcipu nie bywa przypadkowe i za każdym razem jest to wynik świadomej manipulacji tekstem przez autora (Rzemykowska 2005: 76), a jego celem jest wywołanie komizmu (Buttler 1968: 30). Tak pojmowany dowcip jest podrzędny w stosunku do komizmu, którego znaczenie jest szersze (Rzemykowska 2005: 57); można nawet dojść do wniosku, że skoro dowcip ma na celu wywołanie komizmu, to jest on wykorzystywany właśnie po to, by do wystąpienia takiego zjawiska doprowadzić.

Kolejnym terminem, którym będę się w niniejszym rozdziale posługiwać jest *gra językowa*. Można ją definiować jako „zespół zabiegów stylistycznych, w różnym stopniu przekraczających reguły kodu językowego w warstwie strukturalnej i semantycznej”; istotą gry językowej jest „transformacja lub modyfikacja elementów struktury formalnej i semantycznej testu” (Rzemykowska 2005: 76). Gra językowa jest pojmowana jako

narzędzie komizmu językowego, a więc podobnie jak dowcip jest w stosunku do niego podrzędna. Według Tadeusza Szczerbowskiego (Gumul 2004: 66-67 za Szczerbowski 1994, 1997, 1998) *gra językowa* zawiera trzy podstawowe elementy: strategię formy fonicznej, reinterpretacji etymologicznej oraz intertekstualną lub ewentualnie kombinację powyższych. Szczerbowski uważa również, że pojęcie to jest szersze w stosunku do tego, które z punktu widzenia niniejszego rozdziału i dominującej pozycji w przytoczonych przykładach będzie dla nas w największym stopniu interesujące, czyli do *gry słów*.

Definicję terminu *gra słów* znaleźć można m.in. w *Słowniku terminów literackich* (red. J. Sławiński 1988: 169) a brzmi ona następująco: „wykorzystanie brzmieniowego podobieństwa między słowami do uwydatniania ich znaczeniowej wartości lub wielowartościowości, wzajemnej obcości u spajających je więzów pokrewieństw, analogii czy kontrastów. Gra słów stanowi zabieg semantyczny realizowany na wiele sposobów”. Definicja ta pokazuje więc, że gra słów bazuje na warstwie znaczeniowej. Przejrzystą klasyfikację niniejszego zjawiska odnajdziemy u D. Delebastity, który wyróżnia jego 2 rodzaje: horyzontalny (składa się z „dwóch podobnie lub identycznie brzmiących elementów” a ich bliskość „uwydatnia ich semantyczne własności”) i wertykalny („gra słów zbudowana na pojedynczej jednostce leksykalnej”, w której „jeden z elementów pozostaje domyślny”) (Gumul 2004: 67 za Delebastita 1996: 128).

W kwestii wspomnianej już relacji nadrzędności pewnych pojęć do pojęcia *gra słów*, warto przyjrzeć się terminowi *chwył językowy*, którego opis cytuje za Edwardem Balcerzanem Ewa Gumul (2004: 66 za Balcerzan 1998: 61 i n.). Balcerzan zwraca uwagę na to, że aktywizuje ono „w danym tekście wybrany walor semantyczny słowa lub zespołu słów”. Do takich walorów zalicza m.in. polisemię, która w niniejszej analizie będzie obok homonimii najliczniej reprezentowana.

Niewątpliwie kluczowym leksemem będzie również *kontekst*, jednak z uwagi na to, że pojawia się on przy okazji analizy niemalże każdego zjawiska opisywanego w pracy, jego szczegółowa definicja znajduje się w części teoretycznej (patrz s. 9).

Danuta Buttler (1968: 66) wyróżnia „dwie kategorie żartów słownych: 1) dowcipy słowne o mechanizmie ogólnokomicznym i 2) dowcipy swoiście językowe: a) modyfikacje i neologizmy, b) dowcipy o tradycyjnych składnikach leksykalnych”. Analizowany w pracy materiał nie zawiera poświadczeń z pierwszej kategorii, ale za to reprezentuje obydwie podpunkty zaliczane do drugiej kategorii, czyli dowcipów językowych.

Wśród kategorii ukazanych w opracowaniu *Język polski encyklopedia w tabelach* za interesujące z punktu widzenia niniejszej pracy wyróżnić należy: kategorię *dowcipu polisemicznego* oraz *dowcipu opartego na homonimii i zjawiskach pokrewnych*, które zaliczane są do *dowcipu wyzyskującego tradycyjne elementy słownictwa*, dalej *neologizm słowotwórczy*, czyli element tzw. *twórczości neologicznej* i jako ostatnia podkategoria – *modyfikacja formy graficznej wyrazu*, zaliczana do nadkategorii *modyfikacja postaci wyrazów i związków frazeologicznych*.

2.3.1. Gry językowe oparte na polisemii i homonimii

Z uwagi na to, że gry słów oparte na polisemii i homonimii zalicza się do grona najliczniejszych reprezentantów dowcipu językowego (Buttler 1968: 391) a językoznawcy podkreślają ich szczególną predyspozycję do wytworzenia w naturalny sposób sytuacji komicznej (1968: 46), od nich rozpocznę niniejszą analizę.

We wprowadzeniu omówiona została kwestia nieprzekładalności i trudności, jakie u jej podstaw leżą. Wspomniana lakunarność może być największą przeszkodą w tłumaczeniu dowcipów opartych na polisemii czy homonimii a to z tego względu, że nie zdarza się, aby dana para wyrazów wieloznacznych w języku X miała swój odpowiednik w języku Y. Danuta Buttler (1968: 267) twierdzi więc, że „dowcip polisemiczny jest nieprzekładalny” i uznaje to za powszechnie znaną tezę. Zanim jednak będziemy zdolni takie wnioski wyciągnąć, przyjrzyjmy się definicjom poszczególnych pojęć. Nieprzypadkowo przykłady zaliczane do polisemii i homonimii umieściłam w jednym podrozdziale. Wielu językoznawców wskazuje bowiem na obecność wieloznacznych semantycznie jednostek leksykalnych, które są dla nich typowe. Maciej Grochowski postuluje używanie terminu „niejednoznaczność wyrazów izolowanych” w odniesieniu do dwóch zjawisk: polisemii, kiedy „dany wyraz ma więcej niż jedno znaczenie”, albo homonimii, kiedy to „wyróżnia się dwa lub większą liczbę wyrazów o identycznej postaci, z których każdy jest jednoznaczny, ale ma inne znaczenie” (Rzemykowska 2005: 77 za Grochowski 1982: 72). W związku z powyższym należy polisemię i homonimię uznawać za dwa różne warianty tego samego zjawiska niejednoznaczności.

Aby osiągnąć w tekście efekt komizmu, konieczne jest doprowadzenie do „neutralizacji tych czynników, które w tekście sygnalizują odrębność każdej

z homonimicznych treści czy też każdego ze znaczeń wyrazu” (Buttler 1968: 359). W tym miejscu należy ponownie przywołać pojęcie *kontekstu*, bowiem jest ono kluczowym czynnikiem w uruchamianiu mechanizmów homofonii czy polisemii (Gumul 2004: 67). Skoro już przywołany został termin *homofonia* wypada zaznaczyć, że z uwagi na to, iż analizowany w pracy materiał pochodzi z dzieła audiowizualnego, to właśnie to zjawisko będzie reprezentantem szeroko rozumianej *homonimii*. Z homofonią mamy do czynienia wówczas, gdy wyrazy brzmią identycznie, ale posiadają inne znaczenie i pisownię. Własność tę można więc w materiale audiowizualnym wykorzystać do stworzenia komizmu słownego.

2.3.1.1. Gry słów oparte na polisemii

Oboczność znaczeniowa leżąca u podstaw zakwalifikowania danego leksemu do grupy wyrazów polisemicznych może przejawiać się w kontrastywnym zestawieniu znaczenia ogólnego i potocznego lub slangowego (Buttler 1968: 398). Niekiedy jest ono również zależne od tego, do jakiej części mowy przyporządkujemy dany wyraz. Tego typu sytuację obserwować będziemy w dwóch pierwszych przykładach, w których to wieloznaczny wyraz może być w zależności od kontekstu i rejestru albo czasownikiem, albo rzeczownikiem. To właśnie znajomość każdego z rejestru danego języka gwarantuje odbiorcy rozszyfrowanie drugiego znaczenia.

a) Gra słów oparta na leksemie *yam*

Pierwszym przykładem oboczności opartej na kontraście znaczenia nominalnego i potocznego, jak również na kategorii części mowy jest gra słów z wykorzystaniem wyrazu *yam*. Jako rzeczownik, używany w amerykańskiej angielszczyźnie, jest na język polski tłumaczony jako *słodki ziemniak*, natomiast w warstwie potocznej języka pełni on funkcję czasownika a jego odpowiednikami w polszczyźnie są równie potoczne zwroty *bzyknąć*, *przelecieć* (Diki10).

<p>- All right, who would like some yams? Will?</p> <p>- Oh, you'd like that, wouldn't you?</p>	<p>- Kto ziemniaków? Will?</p> <p>- Chciałabyś co?</p>	<p>- Kdo si dá sladké brambory? Wille?</p> <p>- Jo to by se ti libilo vid'?</p>
--	---	--

O tym, że mamy tu do czynienia z grą słów świadczy druga wypowiedź, która tworzy wraz z pierwszą stosunek relacyjny. Przypomina to rodzaj dowcipu „wyzyskującego wyrazy o treści relacyjnej”, którym poświęca uwagę D. Buttler (1968: 285); co prawda autorka ma raczej na myśli zaimki, ale nie ulega wątpliwości, że celowe powtórzenie słowa *yam* ma cechy wspólne z przytoczonymi przez autorkę przykładami.

Użycie w pierwszym zdaniu rzeczownika *yams* wskazuje na nominatywne znaczenie tego obiektu, jednak nawiązanie do niego w drugiej wypowiedzi wyzyskuje jego wtórne znaczenie. W sposób zamierzony przez autora, dochodzi do „komicznego nieporozumienia” opartego na użyciu polisemicznego wyrazu w neutralnym otoczeniu słownym (Buttler 1968: 285). Wykorzystując definicje opracowane przez Dirka Delebastitę (1996: 128) przykład ten należy zakwalifikować do kategorii wertykalnej gry słów, bowiem komizm powstał przy użyciu pojedynczej jednostki leksykalnej, w której jeden z elementów był domyślny; dopiero umieszczenie wypowiedzi w kontekście odsłoniło drugie znaczenie kluczowego wyrazu.

Tłumacząc tę grę słów, tłumacze obrali bardzo podobne drogi postępowania. Po pierwsze nie skorzystali z techniki adaptacji, co nie jest zaskoczeniem, bowiem kontekst sytuacyjny był na tyle jednoznaczny, że nie dał tłumaczowi innego wyboru jak dokonać dosłownego przekładu obu wypowiedzi rezygnując tym samym z zachowania w nim komizmu. O ile decyzja translatorska do zaskakujących nie należy, o tyle sens wypowiedzi może być dla czeskich i polskich odbiorców dezorientujący. Słyszając w tle śmiech mogą przypuszczać, że doszło do jakiegoś żartu, na który z kolei słyszane czy widziane tłumaczenie nie wskazuje.

b) Gra słów oparta na leksemach *spoon* i *fork*

Na przykładzie wyrazu *yam* mogliśmy obserwować jak zmienia się jego znaczenie w zależności od tego, w jakiej kategorii części mowy występuje lub w jakim kontekście zostało użyte oraz jak łatwo tę własność wyzyskać, aby utworzyć grę słów. Podobna sytuacja ma miejsce we fragmencie, w którym kluczową rolę odrywają leksemy *spoon* i *fork*. W tym przypadku znaczenia pierwotne krzyżują się z potocznymi (wyraz *spoon*) lub slangowymi (*fork*).

W nominatywnej warstwie znaczeniowej oba te wyrazy należą do jednego pola znaczeniowego podlegającego hiperonimowi *sztuce*. *Spoon* tłumaczyć możemy jako *łyżka*,

łyżeczka, natomiast *fork* – *widelec*, *widły*, *rozwidlenie*, *rozgałęzienie* (Diki10). Jednakże *spoon* może też występować jako idiom i w warstwie potocznej języka oznacza: *uprawiać seks w pozycji na łyżeczkę*. Z kolei leksem *fork* bywa używany w slangu jako wulgarne określenie uprawiania seksu. Aby lepiej zrozumieć omawiany zabieg, warto przytoczyć kontekst sytuacyjny.

Scena rozgrywa się w szpitalu, gdzie Phoebe poznaje młodego mężczyznę ze złamaną nogą. Chce go poznać bliżej, w związku z czym zdobywa informację, w której sali przebywa i spędza z nim czas. W pewnym momencie mężczyznę swędzi stopa, więc Phoebe drapie go łyżką, którą trzyma w ręku. Ta zabawna sytuacja staje się pretekstem do wyzyskania oboczności znaczeniowej wyrazów *spoon* i *fork* i stworzenia komizmu opartego na wertykalnej grze słów.

<p>- I usually get to know a girl better before I let her spoon me.</p> <p>- Relax. It's not like we're forking.</p>	<p>- Na ogół przed „Pitigrilli“ poznaję dziewczynę.</p> <p>- Spokojnie to jeszcze nie jest bara bara.</p>	<p>- Obvykle se snažím poznat dívku líp, než mě začne krmit.</p> <p>- Uklidni se, to není žádný vidličkování.</p>
--	---	---

W polskiej wersji tłumacz dążył do zachowania ekwiwalencji formalnej używając takich słów, aby odpowiadały one kontekstowi. Zrezygnował jednak z występującej w polszczyźnie oboczności znaczeniowej wyrazu *łyżeczka*, którego jedno ze znaczeń pokrywa się z tym, co w warstwie potocznej denotuje angielskie *spoon*. Mając możliwość stworzenia ciekawej i ekwiwalentnej semantycznie gry słów, tłumacz w miejsce *spoon* wstawił antropim będący pseudonimem artystycznym włoskiego pisarza, autora literatury o tematyce pornograficznej. Jakkolwiek zrozumiała jest próba wywołania właściwych konotacji, o tyle samo użycie obcej dla polskiej rzeczywistości społeczno-kulturowej nazwy własnej budzi wątpliwości czy aby na pewno przyniesie zamierzony efekt. Znacznie lepiej tłumacz poradził sobie z tłumaczeniem wyrazu *fork*, któremu przyporządkował nie tak wulgarne, ale utrzymane w konwencji potoczne wyrażenie *bara bara*.

O ile w polskiej wersji widoczne jest zwrócenie uwagi na wtórne znaczenia kluczowych wyrazów, o tyle w czeskiej obserwujemy odniesienia do ich znaczeń

pierwotnych, związanych nominatywnie z czynnością jedzenia. Szukając motywacji dla poszczególnych ekwiwalentów należy zwrócić uwagę na gramatyczne podobieństwo pomiędzy wyrazami *spoon* i *krmit*. Jednakże jak już zostało zauważone, *spoon* staje się czasownikiem tylko w określonym kontekście i rejestrze językowym; wyraz *krmit* natomiast jest całkowicie neutralny i nie zmienia swojego znaczenia w zależności od wyżej wymienionych czynników. O ile jego obecność wpisuje się w pewien sposób w kontekst sytuacyjny o tyle obecność wyrazu *vidličkování* budzi kontrowersje i nie do końca wiadomo dlaczego zostało użyte. Po pierwsze nie występuje ani w słownikach, ani w korpusie języka czeskiego; jeśli, jak sugeruje forma, założymy, że może to być rzeczownik odczasownikowy, to poszukiwania czasownika *vidličkovat* także nie przynosi efektów. Dopiero dotarcie do opracowań zajmujących się etymologią tego słowa może nam przybliżyć sens oraz znaczenie. Otóż Marie Beňová (2012: 163 za PSJČ: VI, 985; SSJČ: VII, 83–84; SSČ: 491) w swojej pracy magisterkiej pisze: „Slovníky nové češtiny pojmají *vidličku* tak, jak ji chápeme nejčastěji, tady jako ‘část jídelního příboru nebo kuchyňského náčiní, opatřená několika, nejméně dvěma hroty a sloužící k napichování jídla’. Najdeme také hojně množství dalších významů spojených s jinými odvětvími lidské činnosti (např. v textilnictví, elektrotechnice, zoologii, šachových hrách). Vyjma *vidličkáře* se do současné češtiny dostalo i mnoho dalších, výše uvedených, derivátů (sloveso *vidličkovat* je hodnoceno jako zastaralé)“. Przytoczone we fragmencie obszary, w których badany leksem się pojawia, otwierają drogę do poszukiwania motywacji tłumaczeniowej; żaden jednak z tych obszarów nie sugeruje wtórnego znaczenia czasownika *vidličkovat* mogącego korespondować ze znaczeniem slangowego *forking*. W związku z tym nie pozostaje nic innego, jak uznać ten przykład tłumaczenia za kalkę wyrazową; tłumacz wykorzystał mechanizm derywacji, który w języku angielskim polega na dodaniu do czasownika sufiksu *-ing*, natomiast w czeskim sufiksu *-ání*. Niestety jak to zwykle w przypadku kalek bywa, najwięcej na ich użyciu traci odbiorca, który zostaje pozbawiony wypowiedzi mającej komiczny wydźwięk, oraz sensownego powiązania treści dialogu z tym, co się dzieje na ekranie.

c) Gra słów oparta na leksemach *candy* i *cookie*

Powyższe dwa przykłady pokazały, jak wielkie znaczenie w rozszyfrowaniu mechanizmu polisemii ma obraz. To on często dopełnia i wskazuje na sens przekazu, który niekiedy może być niezrozumiały wskutek użycia niewłaściwych ekwiwalentów. Takie

dopełnienie obserwować będziemy na poniższym przykładzie, w którym w przeciwieństwie do poprzednich, zjawisko żartobliwej polisemii nie będzie zależne od części mowy, w jakiej występują kluczowe słowa. Mowa tu o wyzyskaniu oboczności znaczeniowej współnależących do jednego pola semantycznego leksemów *candy*, który tłumaczyć możemy jako *cukierek* a w amerykańskiej angielszczyźnie również jako *słodycze* oraz *cookie* – *herbatnik*, *kruche ciastko*, *ciasteczko* (Diki10). *Candy* może być też imieniem żeńskim, zaś w slangu oznacza zarówno słodką, miłą osobę (na podobnej zasadzie jak w języku polskim - pieszczotliwy zwrot *cukiereczku*), ale bywa także eufemistycznym określeniem stosunku płciowego (UD). Wyraz *cookie* natomiast w warstwie slangowej języka jest używany dla wulgarnego oznaczenia żeńskiego narządu płciowego.

W analizowanym odcinku para tych wyrazów występuje w roli wymyślonego przez autora chrematonimu. Scena rozgrywa się w walentynki, Chandler znajduje w mieszkaniu kasetę z filmem, jak przypuszcza – pornograficznym. W rzeczywistości kasetę zatytułowaną *Candy and Cookie* nie jest prezentem od Monici, ale dla Rachel i przedstawia scenę porodu znajomej Phoebe. *Candy* ma być imieniem owej kobiety, natomiast *Cookie* imieniem zarówno jej córki, jak i męża.

„Candy and Cookie“	„Cukierek i Ciastko“	„Cukrátko a Buchtička“
--------------------	----------------------	------------------------

Polskie tłumaczenie można niewątpliwie nazwać dosłownym; o metaforycznym znaczeniu zdrobnienia *cukierek* zostało już wspomniane wyżej, natomiast wyraz *ciastko* faktycznie bywa używane dla określenia atrakcyjnej fizycznie osoby przeważnie płci męskiej, ale znacznie częściej występuje w formie *ciacho* lub *ciasteczko*. W korpusie języka polskiego (PELCRA3) pojawił się jednak przykład z użyciem słowa *ciastko* w omawianym kontekście:

„Kobieta to co innego, musi wyglądać jak smaczne **ciasto**. Ale nie mężczyzna.“

Podsumowując to tłumaczenie, należy zwrócić uwagę na fakt, że jakkolwiek tłumacz starał się oddać komizm słowny poprzez wyzyskanie metaforycznych znaczeń użytych ekwiwalentów, o tyle brak takich konotacji, jakie wywołują wtórne znaczenia leksemów występujących w oryginale sprawia, że reakcja polskiego odbiorcy na dwuznaczność nie będzie taka sama jak amerykańskiego.

W wersji czeskiej wyraz *candy* również został dosłownie przetłumaczony jako *cukrátko*; podobnie jak jego polski odpowiednik *cukierek*, może występować w formie adresatywnej kierowanej głównie do dziewczynek. Takiego metaforycznego znaczenia nabywa wówczas, gdy przechodzi do innego rejestru i staje się elementem tzw. *hovorovej*, czyli *mówionej* czeszczyzny (Seznam4).

Buchtička jest nominalnie deminutywem utworzonym od słowa *buchta* denotującego rodzaj słodkiego pieczywa, ale w warstwie *obecnej češtiny* występującego jako słowo oznaczające młodą dziewczynę (Nechybujte5). Co więcej, wyrazu *buchtička* (SNČ: 74) używa się także dla wulgarnego określenia żeńskiego przyrodzenia. Na tej podstawie można stwierdzić ekwiwalencję semantyczną pomiędzy wyrazami *cookie* i *buchtička*, która zachodzi po zmianie rejestru poszczególnych języków.

Jak widać na powyższych przykładach, tłumaczom znacznie łatwiej było oddać ekwiwalencję znaczeniową i zachować komizm w przypadku wyrazu *cookie*. Dwuznaczność jego odpowiednika wykorzystał zwłaszcza tłumacz czeski, który skorzystał z leksykalnego bogactwa czeskiego interdialektu. Polskiemu tłumaczowi pomimo użycia wyrazów posiadających metaforyczne znaczenia nie udało się zachować komizmu w takiej formie, w jakiej był on ukazany w pierwowzorze.

d) Gra słów oparta na nazwie własnej *Green Bay*

W powyższych przykładach dowcip spoczywał w kontrastywnym zestawieniu dwu znaczeń: nominatywnego – neutralnego i wtórnego: potocznego lub slangowego. Niniejszy fragment jest natomiast przykładem wykorzystania znaczącej nazwy własnej *Green Bay* w celu stworzenia gry słów w oparciu o rzeczownik *bay*. I mimo iż nazwom własnym poświęcony został odrębny rozdział, przykład ten jako zaliczający się do gry słów, będzie analizowany właśnie tutaj.

Nazwę *Green Bay* zalicza się do kategorii chrematonimów, ponieważ denotuje nazwę własną drużyny sportowej (pełna nazwa własna to *Green Bay Packers*); jej etymologia pochodzi natomiast od miasta Green Bay w stanie Wisconsin, w którym klub ma swoją siedzibę. Ze względu na położenie geograficzne miasto zyskało w nazwie *bay*, którego najlepszym w tym kontekście polskim odpowiednikiem jest *zatoka* (Diki10). To właśnie ten rzeczownik stał się jądrem komizmu w poniższej grze słów:

P: <i>Green Bay</i> is playing.	P: Gra <i>Green Bay</i> .	P: Ale hraje <i>Green Bay</i> .
M: You like <i>Green Bay</i> ?	M: Lubisz <i>Green Bay</i> ?	M: Ty máš ráda <i>Green Bay</i> ?
P: Well, it's only like my favorite bay .	P: To moja ulubiona družyna .	P: Nejradší ze všech.

Obydwaj tłumacze słusznie zauważyli, że w wypowiedzi wystąpiła nazwa własna; w poprzednim rozdziale mogliśmy obserwować różne sposoby radzenia sobie z tym zjawiskiem począwszy od dosłownego tłumaczenia, przez pominięcie, na zachowaniu imienia własnego skończywszy. Ten ostatni jest obecny właśnie tu – nazwa własna nie została przetłumaczona, nie zdecydowano się również na umieszczenie stosownego ekwiwalentu funkcjonalnego. I właściwie nie byłoby czego poddawać krytyce (w końcu bezpośredni transfer nazwy własnej jest jednym z typowych rozwiązań), gdyby nie fakt, że istotą użycia chrematonimu *Green Bay* nie była chęć umieszczenia w tekście elementu typowego dla kultury wyjściowej, ale stworzenie gry słów. To właśnie próba odwzorowania komizmu obecnego w powyższej wymianie zdań, winna być celem nadrzędnym w procesie tłumaczenia. Tak się jednak nie stało – tłumacze zachowując nazwę własną, pozbawili odbiorcę możliwości obcowania z dowcipem. A był on na tyle interesujący, że w sposób bezpośredni nawiązywał do kontekstu sytuacyjnego: Phoebe i Chandler udają, że oglądają mecz po to, aby uniknąć przygotowań do kolacji, którą z okazji święta dziękczynienia organizuje Monica. Oczywiście jest także to, że Phoebe nie jest znawczynią piłki nożnej, w związku z czym żartobliwie stwierdza, że *Zielona Zatoka* jest właściwie jej ulubioną *zatoką*. Nawet takie dosłowne tłumaczenie, jakiego teraz dokonałam, byłoby efektywniejsze, bo oddawałoby komizm. Pomimo obecności nazwy własnej, do tłumaczenia której niewątpliwie lepiej przystają techniki opisywane w poprzednim podrozdziale, należy tu wspomnieć o technice *direct copy*, która polega ona na zacytowaniu danej gry słów w tekście docelowym; nie jest ona jednak w pełni tożsama z sytuacją, z którą mamy do czynienia powyżej, bowiem nie cała, a tylko fragment, bądź co bądź kluczowy, gry słów został przekopiowany.

2.3.1.2. Gra słów oparta na homofonii; gra dźwięków

Z uwagi na to, że materiał został zebrany na podstawie analizy dzieła audiowizualnego, częściej niż z typowymi homonimami będziemy mieli do czynienia z homofonami. Termin pochodzi z języka greckiego, łączy w sobie słowa: „*homos* = taki sam, *phone* = dźwięk, głos”, i dotyczy wyrazów „które brzmią tak samo, chociaż mają inną pisownię i znaczenie” (STLiG: 86). W książce *Polski dowcip językowy*, D. Buttler (1968: 336) wskazuje na zakres homofonii, który obejmuje zjawiska „dźwiękowego utożsamienia się dwu słów lub wyrazu i związku frazeologicznego”. Jeżeli homofony umieścimy w bliskim sąsiedztwie (np. w wierszu zostaną umieszczone, jako wyrazy na końcu następujących po sobie strof) możemy uzyskać efekt *rymu homonimicznego* (Buttler 1968: 374) i z takim przykładem będziemy mieli do czynienia w poniższym przykładzie. Już samo zjawisko homonimii jest dla tłumacza trudne czy wręcz niemożliwe do odtworzenia w swoim języku docelowym, a co dopiero rym stworzony na jego podstawie.

W tytule podrozdziału znalazło się także pojęcie *gry dźwięków*, której nie można utożsamiać z homofonią, a z którą będziemy mieli do czynienia w poniższej analizie. Zjawisko to jest w stanie zaowocować komicznym efektem nieporozumienia i bywa równie problematyczne do przetłumaczenia jak typowe homofony. Termin *gra dźwięków* został przez językoznawcę E. Eckhardta zakwalifikowany do jednej z dwóch grup żartów obok *gry słów* i „obejmuje w jego klasyfikacji modyfikacje słowotwórcze wyrazów, ich wtórny podział, zestawienia dźwiękowe itp. (Buttler 1968: 50 za Eckhardt 1909).

Przed przystąpieniem do analizy, warto wspomnieć o jeszcze jednym istotnym aspekcie związanym z tłumaczeniem audiowizualnym, mianowicie tłumaczeniu w formie podpisów, które jest obecne w wersji czeskiej. Wypowiedź mająca mieć charakter komiczny nie zostanie usłyszana, ale przeczytana, co z założenia nie wywoła identycznej jak u odbiorcy oryginału tudzież wersji lektorskiej, reakcji czeskiego odbiorcy.

W pierwszej kolejności przeanalizowana zostanie gra słów powstała dzięki użyciu homofonów, w drugiej zaś poświadczenie, które zakwalifikować możemy do *gry dźwięków*.

a) Gra słów oparta na homonimach *nut* i *not*

We wstępie do niniejszego podrozdziału wspomniałam o sytuacji, w której dwa homofony celowo umieszczone w bliskim sąsiedztwie tworzą rym, co daje efekt komizmu słownego. Z takim właśnie przykładem mamy do czynienia poniżej:

He thinks I'm some kind of soap opera nut . Which I'm not .	Mam bzika na punkcie telenowel. Nie mam .	Myslím si, že jsem seriálový maniak . Ale to já nejsem .
---	---	--

Na początku należy zaznaczyć, że mowa tu o amerykańskiej wymowie przysłowka *not*, której zapis fonetyczny wygląda następująco: [nɑ:t] i różni się od brytyjskiego wariantu wymowy [nɒt]. Jedynie dzięki szerokiemu wymówieniu samogłoski *o* słyszymy *a*, w związku z czym cały wyraz brzmi tak samo jak *nut* [nʌt]³ (CD4).

W obydwu tłumaczeniach polisemiczny wyraz *nut*, którego polskim odpowiednikiem o znaczeniu nominatywnym jest wyraz *orzech*, natomiast w potocznej angielszczyźnie może być tłumaczony jako *maniak*, został zastąpiony ekwiwalentnymi pod względem nacechowania stylistycznego sformułowaniami. W języku polskim wyrażenie *mieć bzika* jest frazemem używanym potocznie dla określenia osoby, która „traktuje coś w przesadnie niezrównoważony sposób lub zachowuje się w sposób niezrównoważony“ (*Dobry słownik*) Z kolei czeska definicja wyrazu *maniak*, obok znaczeń z dziedziny medycyny czy psychologii, przytacza także metaforyczne znaczenie z uwzględnieniem ekspresywności tego słowa: „člověk, který se něčím vášnivě (a pořád) zabývá“ (Nechybujte7).

Drugie zdanie tego fragmentu zostało przetłumaczone dosłownie, co stanowi kolejne podobieństwo pomiędzy powyższymi tłumaczeniami. Należy również zwrócić na to, że samo słowo *nut* nie pojawiło się w zdaniu przypadkowo, jego użycie koresponduje bowiem z wcześniejszą wypowiedzią, w której padło słowo *pecan* będące hiperonimem w stosunku do leksemu *nut*. W języku angielskim na *maniaka* istnieje wiele określeń, ale żadne nie tworzyłoby wspólnej płaszczyzny odniesień z poprzednio użytym wyrazem *pecan*. Anglojęzyczny widz ma więc do czynienia z podwójnym komizmem słownym, podczas gdy czeski i polski nieświadomi jakiegokolwiek relacji zachodzącej pomiędzy tymi dwoma wyrazami i mający do czynienia z przekładami, w których nie ma gry słów, zostają zupełnie pozbawieni komicznego wydźwięku tej wypowiedzi.

³ Wzorcowo w amerykańskiej wymowie samogłoskę *o* w wyrazie *not* powinno się wymawiać dłużej niż samogłoskę *u* w wyrazie *nut*. Jednak na potrzeby gry słów, długość wymawiania samogłoski *o* została skrócona i dopasowana do długości wymowy tej drugiej.

b) Gra dźwięków oparta na leksemach *jeez* i *cheese*

Jak już zostało wspomniane, budowanie komizmu może się również opierać na grze dźwięków, stworzonej dzięki celowemu zestawieniu dwóch podobnie brzmiących wyrazów. Takie upodobnienie można uzyskać dzięki deformacji jednego ze współwystępujących słów, ale nie jest to konieczne, o czym świadczy poniższy fragment, w którym wystarczyło umieścić w sąsiedztwie dwa podobnie brzmiące wyrazy. To właśnie podobieństwo, nie identyczność brzmieniowa, nie pozwoliły zakwalifikować tego przykładu do kategorii dowcipu opartego na homofonii. Jest on jednak wart uwagi, bowiem stanowi dowód na to, że gry językowe nie są z założenia nieprzekładalne a pomysłowość tłumacza w połączeniu z bogatym zasobem słownictwa języka docelowego może uratować komizm w wypowiedzi.

W poniższym fragmencie podobieństwo fonetyczne zachodzące pomiędzy potoczny *jeez*, który w tym kontekście tłumaczylibyśmy jako *o matko, o rany* a wyrazem *cheese* nawiązującym kontekstowo do całego wątku, posłużyło autorowi do stworzenia humorystycznej wymiany zdań.

- Jeez , what's with you? - I'm sorry, did you say " cheese "?	- Serio , co jest? - Przepraszam, powiedziałaś ser ?	- Ježíš co ti je? - Promiň, řekla jsi „ jez sýr “?
---	---	---

Zarówno oryginał jak i tłumaczenia wskazują na kluczową w tej grze językowej obecność wyrazu *ser*, który, jak już zostało wspomniane, koresponduje z wcześniejszymi wypowiedziami bohaterów i wpisuje się w komiczny wątek. Tłumacze postarali się więc o to, aby zachować ekwiwalencję semantyczną i utworzyć grę słów na podobnej zasadzie.

W wersji polskiej wyrażenie *jeez* zostało zastąpione równie potocznym *serio*, zaś *cheese* jego dosłownym odpowiednikiem *ser*. Na tej podstawie można wyciągnąć wniosek, że tłumaczowi zależało przede wszystkim na wytworzeniu ekwiwalencji znaczeniowej, która by się idealnie wpisywała w kontekst i wraz z odpowiednikiem wyrazu *cheese* tworzyła grę słów; z drugiej strony ważna była dla niego również ekwiwalencja formalna, o czym świadczy wykorzystanie obecności identycznych głosek w obu wyrazach. Pojęcie *gry słów* jest tu używane świadomie, bowiem w przypadku zestawienia wyrazów takich jak *serio* i *ser* nie można mówić o podobieństwie fonetycznym, ale graficznym.

Podobnego zabiegu próbował dokonać czeski tłumacz, jednakże gdyby to była wersja lektorska tudzież dubbing, faktycznie miałby szansę osiągnąć komizm w warstwie brzmieniowej. Pomiędzy *Ježiš* (skądinąd podobnym do wyjściowego *jeez*) a imperatywnym zwrotem *jez syř*, nie zachodzi podobieństwo w pisowni, w takim stopniu jak w parze *jeez* i *cheese* (podwójna samogłoska *e*) czy *serio* i *ser* (identyczność trzech pierwszych głosek); niemniej widać podjętą przez tłumacza próbę odwzorowania gry językowej, co w porównaniu z poprzednimi przykładami jest naprawdę godne uwagi.

2.3.2. Gry słów oparte na twórczości neologicznej

Podczas gdy dowcipy wyzyskujące „tradycyjne elementy słownictwa” (Mizerski 2000: 74), do których zaliczają się wyżej analizowane przykłady, są dość typowymi reprezentantami gry słów, fantazja autora może pójść nieco dalej – w stronę tworzenia niebanalnych konstrukcji, na obecność których tłumacz winien równie kreatywnie odpowiedzieć. Za takowe uznać możemy przynależące do kategorii dowcipu *neologizmy słowotwórcze*.

a) Neologizmy słowotwórcze *sous-stand* i *sous-neath*

Istotą tego zjawiska jest naruszenie „normy słowotwórczej: bezprecedensowe łączenie elementów morfologicznych; powoływanie do życia wyrazów lub pseudowyrazów (zlepków dźwiękowych pozbawionych sensu, ale charakteryzujących się pewną strukturą słowotwórczą), niekiedy kompozycje elementów różnojęzycznych” (Mizerski 2000: 74). Z tym ostatnim będziemy mieli właśnie do czynienia w poniższych fragmentach, w których autor powołał do życia dwa wyrazy *sous-stand* i *sous-neath*, będące zlepkami części innych wyrazów z dwóch różnych języków.

Sous jest francuskim odpowiednikiem angielskiego *under*, w związku z czym autor podmienił te dwa ekwiwalenty wstawiając w miejsce *under* przyimek *sous* i stworzył w ten sposób neologizmy *sous-stand* i *sous-neath*.

I „ <i>sous-stand</i> “	Pod umiem	To je „ <i>sousto</i> “
-------------------------	-----------	-------------------------

Scena, z której wyżej przytoczone zdania pochodzą, rozgrywa się w kuchni w restauracji, w której szefem kuchni jest Monica. Phoebe przychodzi do niej z wizytą i przy okazji poznaje młodego kucharza, z którym rozpoczyna rozmowę. Ów mówi jej, że jest *sous-chef*, co Phoebe błędnie definiuje jako szef Monici. Mężczyzna wyjaśnia, że *sous* oznacza *pod* i po tych słowach z ust bohaterki pada powyższa sekwencja, w której dochodzi do przekształcenia czasownika *understand* (*rozumieć* – tłum. autor).

Przy analizie polskiego tłumaczenia nasuwa się stwierdzenie, iż tłumacz skupił się na swego rodzaju wyjaśnieniu sensu nowopowstałego pojęcia; jeśli bohater jest *pod-kucharzem* to umie mniej od kucharza, a więc *pod-umie*, ale odwołał się przy tym do budowy czasownika *rozumieć* w pierwszej osobie liczby pojedynczej: *roz-umiem* i *pod-umiem* mają identyczny drugi człon. Tak wygląda subiektywne wytłumaczenie motywacji tłumacza, natomiast faktem jest, że użył on polskiego odpowiednika przyimka *sous* najprawdopodobniej w celu zachowania ekwiwalencji strukturalnej.

W czeskiej wersji zauważalne jest dążenie tłumacza do oddania ekwiwalencji formalnej przy jednoczesnym zachowaniu podobieństwa brzmieniowo - graficznego pomiędzy przyimkiem *sous* i stworzonym za jego pomocą neologizmem *sous-stand* a rzeczownikiem *sousto*, który na język polski możemy tłumaczyć jako *kęsek, kąsek, kawalek* (Basaj, Siatkowski 2010: 732). Niewykluczone, że tłumacz chciał, aby te dwa wyrazy były względem siebie paronimami (Gumul 2004: 74). Jednakże ich semantyczna przystawalność nie jest już tak oczywista.

Aby móc dokonać efektywniejszej analizy występowania i tłumaczenia neologizmów z użyciem francuskiego przyimka *sous*, warto spojrzeć na kolejny fragment, który kontekstowo nawiązuje do cytowanego powyżej.

I can't wait to get „ sous-neath “ him.	Nie mogę się doczekać, żeby coś z nim upichcić .	Těším se až s ním budu souspeřina .
--	---	--

Wystąpienie w jednym odcinku dwóch zdań z użyciem podobnego wyrażenia ze słowem *sous* w różnych kombinacjach, niewątpliwie wymagało od tłumacza konieczności zachowania synfunkcji, czyli „relacji do pozostałej części tekstu” (Gumul 2004: 73).

W skrócie: tłumacz musiał pamiętać o tym, jakiego ekwiwalentu użył wcześniej i dostosować swój zabieg pod względem semantycznym.

Przy okazji wcześniejszego przykładu, omówione zostało znaczenie wyrazu *understand* i wykorzystanie ekwiwalentnego do *under* przyimka *sous*; w tym przykładzie słowem wyjściowym jest czasownik *underneath* oznaczający *pod, poniżej, pod spodem, na spodzie* (Diki10), w którym dochodzi do modyfikacji poprzez rozbitcie i zamianę pierwszego członu. O ile poprzednio analizowany neologizm *sous-stand* pojawił się w neutralnym otoczeniu kontekstowym, o tyle ten jest nośnikiem swoistego podtekstu seksualnego; najlepiej odwzorowuje go czeska wersja, w której zarówno pod względem semantycznym jak i formalnym doszło do zachowania ekwiwalencji w stosunku do neologizmu wyjściowego. Nowopowstały zlepek wyrazowy *souspeřina*, który na język polski możemy tłumaczyć jako *pod pierzyną*, jest nieistniejącym w leksyce połączeniem przyimka pochodzącego z języka francuskiego z rzeczownikiem z języka czeskiego. Dzięki temu wyraz kluczowy budzi odpowiednie skojarzenia, a cała wypowiedź tworzy bazę pod komizm słowny. Tłumaczenie w wersji czeskiej jest jednym z nielicznych sposobów zachowania w przekładzie gry słów przy jednoczesnym odwzorowaniu struktury semantycznej oraz w 50 procentach struktury formalnej tekstu wyjściowego.

Neologizm słowotwórczy *sous-neath* nawiązujący do angielskiego *underneath*, został w wersji polskiej zastąpiony czasownikiem *upichcić*. I mimo iż nie jest on tak formalnie zbliżony do wyjściowego wyrazu kluczowego jak czeski *souspeřina*, to jednak można mówić o zachowaniu ekwiwalencji na poziomie kontekstowym i semantycznym. Nominatywne znaczenie tego czasownika współgra z zawodem wykonywanym przez bohatera omawianego wątku i oznacza „ugotować coś naprędce“ (SJP3). Jest on ponadto używany w mowie potocznej, w związku z czym najprawdopodobniej posiada wtórne znaczenie. W korpusie języka polskiego (NKJP3) możemy znaleźć kilka metaforycznych określeń, które odnoszą się do szybkiego i niedbałego przygotowania czegoś.

Upichcić	zgrabną komercyjną powieść.	
Każdy poeta - nawet jeśli nie ma chęci - musi	upichcić	taki gniot, żeby zdać przed sobą i światem swoisty egzamin.
Z drugiej strony, gdybyś się rzucał, można	upichcić	sprawę o napaść na funkcjonariuszy.

Liczba poświadczeń nie jest na tyle imponująca, abyśmy mogli mówić o częstym wykorzystywaniu czasownika *upichcić* w kontekście innym niż wskazany w słowniku. Trudno go jednak nazwać jednoznacznym i przy okazji analizy polskiego tłumaczenia należy wskazać na zachowanie nacechowania stylistycznego przy możliwym osiągnięciu ekwiwalencji treściowej. Możliwym, ponieważ nie jest to wyraz bezpośrednio wskazujący na ukryty w wypowiedzi podtekst seksualny; prawidłowe rozszyfrowanie semantyki użytego wyrazu jest więc kwestią indywidualną, zależną od stopnia zrozumienia kontekstu sytuacyjnego przez odbiorcę.

b) Neologizm słowotwórczy *Blursula*

W przypadku wyżej przytoczonych przykładów, neologizacja polegała na połączeniu przymków pochodzących z dwóch różnych języków. W tym przypadku połączenie następuje w obrębie jednego języka, natomiast dotyczy dwóch różnych części mowy, mianowicie przymiotnika i rzeczownika, który jest jednocześnie antroponimem.

<p>You're blurry. But you're still look like Ursula. You're Blursula.</p>	<p>Wyglądasz mgliście, ale nadal jak Ursula. Jesteś Mglistula.</p>	<p>Jsi rozmazaná, ale pořád vypadáš, jako Uršula. Jsi Rozmursula.</p>
--	---	--

Po pierwsze fragment ten jest istotny ze względu na tłumaczenia obecnego w nim neologizmu, który został zachowany; co więcej, gra słów w tekstach docelowych odzwierciedla zarówno strukturę formalną, jak i semantyczną. A więc inaczej niż twierdzi E. Gumul, która na podstawie teorii technik tłumaczeniowych gier słów D. Delebastity dochodzi do wniosku, iż oddanie danej gry słów w tekście docelowym może być zrealizowane albo w oparciu o jej strukturę formalną, albo semantyczną (por. Gumul 2004: 70). W obydwu tłumaczeniach tłumacze połączyli pierwsze głoski przymiotnika z ostatnimi rzeczownika; naturalnie w każdym w tych wersji liczba wybranych głosek nie jest identyczna, ale ma to swoje uzasadnienie w odmiennych strukturach poszczególnych języków. Podsumowując, tłumacze osiągnęli cel nadrzędny – oddali grę słów i zrobili to zgodnie ze wzorem zaczerpniętym z tekstu wyjściowego.

W niniejszym podpodrozdziale mieliśmy okazję poznać różne przykłady z kategorii określanej mianem twórczości neologicznej. Pierwsze dwa dotyczyły gry słów w oparciu o połączenie tej samej części mowy, ale występującej w dwóch różnych językach,

natomiast ostatni powstał przez połączenia dwóch różnych części mowy, ale pochodzących z tego samego języka. Jak to w analizie tłumaczeń tego typu zjawisk bywa, na początku należało je scharakteryzować i, w miarę możliwości, przypisać do określonej techniki tłumaczeniowej. W każdej z wersji widoczna była próba oddania komizmu słownego, ale nie zawsze można ją uznać za skuteczną. Neologizm *sous-stand* mający odpowiadać angielskiemu *understand*, czyli *rozumieć* został w wersji polskiej zastąpiony wyrażeniem *pod umiem*, w którym to *pod* ma nawiązywać do kluczowego *sous*, natomiast w wersji czeskiej *sousto*, tłumaczonym m.in. jako *kąsek*. Niech nas jednak nie zwiedzie polski odpowiednik z wtórnym znaczeniem denotującym np. atrakcyjną fizycznie osobę (najczęściej w połączeniu z przymiotnikiem *łakomy*), ponieważ wyraz ten w języku czeskim nie jest polisemiczny a tłumaczenie z jego użyciem miało fonetycznie, nie semantycznie nawiązywać do wyjściowego *sous-stand*. Widać więc dwie różne drogi, którymi tłumacze podążyli: polski poszedł w stronę oddania znaczenia, zaś czeski – brzmienia. W żadnym jednak przypadku nie można mówić o osiągnięciu celu, jakim było odwzorowanie gry słów, bowiem mało prawdopodobne jest, że te ekwiwalenty rozbawią odbiorców tekstów docelowych.

W przypadku drugiego neologizmu *sous-neath* nawiązującego do *underneath*, czyli *poniżej*, *pod* lub *pod spodem*, tłumacz czeski wykazał się większą kreatywnością i stworzył własny neologizm odpowiadający kontekstowo wyjściowemu. Polski poszedł raczej w kierunku złagodzenia ewentualnego efektu wystąpienia dwuznaczności (która pojawiła się w pierwowzorze) i kluczowy wyraz zastąpił potocznym czasownikiem *upichcić*, którego znaczenia mało korelują z seksualnością, ale za to wpisują się w wątek bohatera – kucharza. Tym samym istnieje poważna wątpliwość czy odbiorca odgadnie sens wypowiedzi, czy jednak pozostanie w kręgu oczywistych skojarzeń.

Jakkolwiek sceptycznie podejmiemy do powyższych tłumaczeń, nie możemy zapomnieć o „małym sukcesie” naszych tłumaczy przy przekładzie ostatniego neologizmu, który w obydwu wersjach został zachowany. I choć przykład nie wydaje się być bardzo skomplikowany, to dobór odpowiedniego do imienia *Ursula* przymiotników, tak aby stworzyły one logiczną całość, mógł stanowić nie lada wyzwanie. Przykład ten można śmiało zaliczyć do udanych tłumaczeń gier słów, których *notabene* za wiele w niniejszej pracy nie ma.

2.3.3. Modyfikacja formy graficznej wyrazu

Ostatnim przykładem zaliczającym się do kategorii gry słów jest neologizm, który swoją formę zawdzięcza modyfikacji graficznej wyrazu istniejącego w rzeczywistości. Ponadto stanowi połączenie różnych kategorii i zwraca na siebie uwagę ciekawymi wariantami tłumaczeń. Jako że w samej grze słów pojawiły się kwestie etymologiczne, zastosowane w tłumaczeniach ekwiwalenty będą też w takich kategoriach rozpatrywane.

Modyfikacja formy graficznej wyrazu stanowi podkategorię dowcipów opartych na *modyfikacji postaci wyrazów i związków frazeologicznych*; cechuje ją „nietyпова forma graficzna”, która „opóźnia percepcję treści wyrazu. Efekt komiczny związany jest z rozpoznaniem przez odbiorcę tradycyjnych słów ukrytych w dziwnej formie zapisu” (Mizerski 2000: 71). Jak się ta definicja przekłada na nasz przykład? Otóż w samym rozszyfrowaniu owej ukrytej, komicznej treści pomaga odbiorcy bohater wypowiadający całą sekwencję; w tej scenie jedna z głównych postaci serialu – Ross Geller – tłumaczy swoim przyjaciółom, za kogo przebrała się na Halloween.

„I’m a potato or a spud...and these are my antenna. So Sputnik becomes? Spud-nik! Spud-nik!	Jestem ziemniakiem, czyli po naszemu spad. Tu mam antenki. Więc jest to spad-nik. Spad-nik!	Já jsem brambora. Zemák. A tady mám anténky. Takže nejsem obyčejný zemák, ale... Zemák- sputnik.
--	--	--

We wstępie do tego podrozdziału wspomniałam o tym, że przy analizie tego przykładu istotne będą kwestie etymologiczne, dlatego im przyjrzymy się w pierwszej kolejności.

W oryginalnej wypowiedzi bohater tłumaczy, że wyrazy *potato* i *spud* to synonimy co potwierdza definicja słownikowa (Diki11) – *spud* jest elementem szkockiej leksyki potocznej. Po tym następuje nawiązanie do radzieckiego sztucznego satelity i już widzimy, że bliskie sąsiedztwo obu tych wyrazów nie może być przypadkowe – wykorzystanie ich podobieństwa w warstwie brzmieniowej można także zaliczyć do *gry dźwięków*. O tego typu zestawieniach pisze D. Buttler (1968: 400); według autorki w żartach językowych, w których w centrum uwagi nie jest wyraz polisemiczny, doprowadza się do tego, aby leksem jednoznaczny zyskał „uboczną treść” a dokonuje się tego m.in. za pomocą zestawienia „wyrazów brzmieniowo podobnych i identycznych lub zbliżonych formacji słowotwórczych”.

Jest to więc druga po *modyfikacji formy graficznej* kategoria, do której przynależy powyższy przykład.

Kolejną kwestią, na którą należy zwrócić uwagę jest wykorzystanie sufiksu *-nik*, który w języku angielskim używany jest do tworzenia rzeczowników; dzięki temu widać, że nowo powstały wyraz jest w pewien sposób poprawny gramatycznie. To z kolei przywodzi na myśl inną kategorię dowcipu, mianowicie omawiany już neologizm słowotwórczy; w tym przypadku moglibyśmy mówić o neologizmie utworzonym „na wzór jakiegoś już istniejącego wyrazu” (Mizerski 2000: 73). Podobnie jak analizowane *sous-stand* i *sous-neath*, neologizm *spud-nik* jest *pseudowyrazem* powołanym do życia dzięki bliskości brzmieniowej z istniejącym chrematonimem *Sputnik*. Rozpatrując tę kategorię, warto też przywołać przytaczaną już wielokrotnie E. Gumul (2004: 75), która na przykładzie tłumaczeń list dialogowych *Latającego Cyrku Monty Pythona* wspomina o *neologizmach okazjonalnych*, które są „tworzone na użytek danego tekstu (...) choć pozbawione desygnatu, spełniają jednak normy słowotwórcze i naśladują brzmienie słów już istniejących”.

Skoro omówiliśmy już wszystkie kategorie, do których można zaliczyć niniejszy przykład oraz wspomnieliśmy o pochodzeniu kluczowego leksemu *spud*, następnym etapem będzie analiza tłumaczeń. Patrząc na wersję polską zauważamy obecność kalki tłumaczeniowej. Aby jednak zyskać pewność, należy zajrzeć do słowników, które przybliżą nam definicję wyrazu *spad*. W interesującym nas kontekście, słowo to oznacza „owoc lub owoce spadłe z drzew“ (SJP4), a więc ma to się nijak do ziemniaka, który wyrasta z ziemi, czemu zawdzięcza swoją nazwę⁴. Szukając motywacji tłumacza dla zastosowania takiego ekwiwalentu, należy wskazać na kilka czynników. Po pierwsze kontekst sytuacyjny i obraz w dużej mierze ograniczyły swobodę tłumacza – główny bohater istotnie paradował w stroju ziemniaka z antenkami na głowie, więc trzeba było możliwie najlepiej dostosować tekst do tego, co działo się na obrazie; po drugie identyczność brzmieniowa pomiędzy wyrazami *spudnik* a *spadnik* mogła także wpłynąć na decyzje translatorską. W efekcie powstało tłumaczenie, które pomimo próby zachowania wartości semantycznej okazało się być nielogiczne. W kwestii oddania komizmu zdania mogą być podzielone: jeśli pominiemy fakt, że polskie wyrazy *spad* i *ziemniak* to nie synonimy i weźmiemy pod uwagę niebagatelną rolę obrazu w rozszyfrowywaniu ukrytych treści, możemy przypuścić, że dla niektórych odbiorców wypowiedź ta mogła się zdać grą słów. Ale u innej grupy osób mogło np. dojść

⁴ *Słownik języka polskiego PWN* przytacza następującą definicję słowa *ziemniak*: powszechnie uprawiana roślina o jadalnych bulwach rosnących pod ziemią. Dostęp: <https://sjp.pwn.pl/szukaj/ziemniak.html> 20.03.2018.

do zaburzenia percepcji tego zjawiska właśnie z powodu nielogicznego połączenia dwóch kompletnie nietożsamyh znaczeniowo leksemów.

O ile tłumacz polski poszedł w stronę oddania neologizmu i ekwiwalencji brzmieniowej nawet kosztem funkcjonalnej, o tyle czeski mając świadomość niemożności zachowania komizmu postarał się odwzorować nacechowanie stylistyczne. *Zemák* jest synonimem wyrazu *brambora* i występuje w morawskim dialekcie (*Naše řeč, SSJC*). Jak już wspomniałam, wyraz *spud* nie należy do leksyki ogólnej, bowiem jego występowanie związane jest z rejonem Szkocji; podobnie rzecz ma się z czeskim *zemákem* i stąd wniosek, że pomiędzy tymi dwoma wyrazami zachodzi ekwiwalencja funkcjonalna, o której z kolei nie można mówić w przypadku polskiego tłumaczenia tego leksemu. Kolejną cechą dystynktywną powyższych tłumaczeń, jest decyzja translatorska dotycząca neologizmu *Spudnik*; czeski tłumacz wprowadzając nacechowany odpowiednik wyrazu *spud*, miał świadomość tego, że brzmieniowo nie przystaje on do swojego anglojęzycznego odpowiednika, nie starał się też na siłę wytworzyć między nimi jakiejś zależności. W związku z tym w miejsce wyjściowego *Spudnik* wstawił po prostu *Zemák-sputnik*, który choć gry słów nie zachowuje, o komizmie nie wspominając, to przynajmniej ma pewne logiczne podłoże, którego brak w wersji polskiej.

Jako, że przybliżone zostały nie tylko poszczególne ekwiwalenty, ale i różnice zachodzące pomiędzy powyższymi tłumaczeniami, należy wskazać w tym miejscu na istotne podobieństwo, jakim jest oczywiście niezachowanie gry słów w przekładach. W obliczu ograniczonych przez obraz możliwości i mając te same warunki, każdy tłumacz obrał inną drogę, która z mniejszym czy większym powodzeniem, miała go doprowadzić do oddania ekwiwalencji; jedna z tych dróg opierała się na doborze równie stylistycznie nacechowanego odpowiednika, druga zaś na wyborze niemającego zastosowania w tym kontekście wyrazu, który jednak przez swe fonetyczne podobieństwo mógł wprowadzić nutę komizmu.

2.3.4. Podsumowanie

Podsumowując niniejszy rozdział należy zwrócić uwagę na różnorodność zastosowanych przez autora dialogów zabiegów mających prowadzić do wywołania efektu komizmu. Przechodząc przez poszczególne przykłady, zaznajamialiśmy się z tworzeniem dowcipu w oparciu o twórczość neologiczną, modyfikacje wyrazowe, wyzyskiwanie takich cech leksyki, jakimi są homonimia, polisemia i istnienie znaczących nazw własnych. Przytaczane

tłumaczenia owych przykładów pokazały różne sposoby radzenia sobie tłumaczy z omawianym problemem. W przeważającej większości analiza tłumaczeń prowadziła do jednego wniosku – próba zachowania w przekładzie gry słów nie powiodła się. Efekt ten powodowany był różnymi decyzjami translatorskimi, z których najbardziej popularną okazało się być użycie jednoznacznego ekwiwalentu leksykalnego. W wielu przypadkach widać próby odwzorowania komizmu słownego poprzez zastosowanie ekwiwalentu funkcjonalnego i tym samym wywołanie pożądaných konotacji, co niewątpliwie zasługuje na uznanie. Jednym z kamieni milowych analizowanych w całej pracy tłumaczeń jest sukces tłumaczenia neologizmu słowotwórczego *Blursula*. Należy przy tym po raz kolejny zaznaczyć, iż gry słów są jednymi z najbardziej problematycznych zagadnień dla tłumaczy, bowiem nieraz odnoszą się do kwestii związanych wyłącznie z kulturą języka wyjściowego lub wyzyskują typowe dla niego elementy leksyki, których odpowiedników nie znajdziemy w innych systemach językowych.

ZAKOŃCZENIE

W niniejszej pracy analiza skupiona była wokół trzech głównych zagadnień, mianowicie związków frazeologicznych, nazw własnych i gier słów. Wyekscerpowane z ósmego sezonu serialu *Friends* przykłady miały stanowić trzon owej analizy, której celem było ukazanie sposobów tłumaczy na radzenie sobie z najbardziej problematycznymi w procesie translacji zjawiskami. Każdy przykład został więc gruntownie zbadany, zaś wnioski można było wyciągnąć na podstawie analizy zastosowanych technik dotyczących zarówno tłumaczenia audiowizualnego, jak i tłumaczenia idiomów, nazw własnych czy gier językowych. Podsumowania znajdujące się na końcu każdego podrozdziału pozwoliły na wyciągnięcie ogólnych wniosków na temat preferencji i tendencji danego tłumacza, co do stosowania określonej techniki oraz umożliwiły dokonanie obiektywnej oceny słuszności jego postępowania. W większości przypadków werdykt był pozytywny – tłumaczom z większym lub mniejszym powodzeniem udało się spełnić swoje nadrzędnie zadanie, mianowicie przenieść sens z tekstu wyjściowego do tekstu docelowego. Mimo iż wersja czeska realizowana była przy pomocy podpisów, zaś polska – techniki *voice over*, możliwe było przeprowadzenie analizy porównawczej, a to dlatego, że obie rządzą się bardzo podobnymi regułami. Te same ograniczenia techniczne, na które napotykały obie wersje sprawiły, że występujące ekwiwalenty można było rozpatrywać na płaszczyźnie leksykalnej i semantycznej, a następnie porównać je ze sobą. Tego typu konfrontacje najczęściej ukazywały rozbieżne drogi postępowania tłumaczy, ale w niektórych przypadkach zdarzyła się także sytuacja jednomysłności, tym pocieszająca, że miała swoje przełożenie na końcowy efekt w postaci prawidłowego tłumaczenia.

We wstępie postawione zostało pytanie „czy zagadnienia takie jak związki frazeologiczne na ogół niepowtarzające się w innych językach, nazwy własne o denotatach związanych z kulturą kraju dzieła oryginalnego oraz gry słów wyzyskujące właściwości języka tekstu wyjściowego są przetłumaczalne?” (Kowalska 2018: 7). Na podstawie niniejszej analizy w przypadku dwóch pierwszych zjawisk odpowiedź jest twierdząca, natomiast w kwestii ostatniego – zdecydowanie negatywna, nawet jeśli w odosobnionym przypadku udało się obydwu tłumaczom zachować komizm słowny. Oczywiście sposób postępowania zależny był od danego przykładu, nie mniej w zdecydowanej większości tłumacze sięgali po opis, a więc skupiali się bardziej na oddaniu znaczenia niż struktury formalnej tłumaczonego wyrazu czy wyrażenia. Choć nie wszystkie wybory translatorskie

możemy uznać za słuszne, a niektórym należy wręcz zarzucić brak ekwiwalencji względem oryginału, to zważywszy na specyficzny charakter wybranych przykładów, ich funkcjonowanie raczej w obrębie danej kultury czy społeczności, a także wymogi techniczne będące nieodłączną częścią przekładu audiowizualnego w każdej formie, nie sposób nie wyrazić uznania za między innymi zorientowanie na odbiorcę; mimo iż zwróciłam w pracy uwagę na to, że droga opisu powinna być raczej ostatecznością niż pierwszym wyborem, a brak kreatywności czy chęci tłumacza do odszukania atrakcyjnych leksykalnie odpowiedników nieraz negatywnie zaskakiwał, to faktem jest, że zadanie było trudne i to trudne podwójnie – z jednej strony spoczywające w konieczności przetłumaczenia złożonych kulturowo i językowo treści, z drugiej – przystosowania się do określonych wymogów technicznych; podczas gdy pierwszy problem może dotyczyć wszystkich tłumaczy, tak ów drugi „zarezerwowany” jest wyłącznie dla tłumaczy dzieł audiowizualnych.

Przytoczone w części praktycznej przykłady stanowią również dowód na to, że tłumaczenia idealne nie istnieją i pomimo wzmózonych starań tłumacza – nigdy takie nie będą. Tłumacz zawsze będzie walczył z dwiema przeciwstawnymi siłami: poczuciem misji wobec odbiorcy i chęci przekazania mu jak najlepiej dopasowanego do jego potrzeb tekstu oraz poczuciem obowiązku wobec autora dzieła oryginalnego przekładającego się z kolei na próby „ocalenia” zjawisk kulturowych w przekładzie. Ta pierwsza siła ciągnąć go będzie w stronę stworzenia tekstu paralelnego w stosunku do oryginału, w którym uwzględniony będzie bagaż konotacyjny odbiorcy, druga zaś – w stronę wytworzenia kopii oddającej w jak największym możliwym stopniu ducha dzieła oryginalnego, w którym różnice ograniczać się będą do płaszczyzn oczywistych jak język czy takich elementów rzeczywistości pozajęzykowej, których odbiorca nie będzie w stanie zrozumieć w wersji nieprzetłumaczonej.

Analiza obecnych w niniejszej pracy przykładów prowadzi do wniosku, że wybór drogi podyktowany był określonym zagadnieniem, tak więc przykładowo w starciu czeskiego tłumacza ze związkami frazeologicznymi znacznie silniejsza była tendencja do stosowania opisów, a więc kolokwialnie mówiąc – „wygrywała” siła pierwsza, bazująca na potrzebie bycia zorientowanym na odbiorcę. Natomiast w obliczu nazw własnych, w szczególności antroponimów, tłumacze chętniej je pozostawiali; na ile jednak postawa ta podyktowana była chęcią oddania ducha oryginału a na ile brakiem pomysłu pozostaje już dla badacza zagadką.

Analiza ta uświadomiła również, że badacz nie jest w stanie uznać pracy danego tłumacza za jednoznacznie dobrą lub złą; wyciągnięcie wniosków co do ogólnej postawy jest niemożliwie ze względu na różnorodność zarówno zjawisk, jak i postępowania samego

tłumacza, który w przypadku jednej nazwy własnej jest w stanie ją pozostawić zaś w przypadku innej – wybrać drogę opisu. Niezależnie od przyjętej strategii tłumacz musi pamiętać o tym, że, powtórzę to raz jeszcze, jego celem nadrzędnym jest przeniesienie sensu, a więc badacz powinien przekład analizować pod tym właśnie względem i ze szczególnym naciskiem na ten aspekt. Temu służyć miały podsumowania tłumaczeń znajdujące się na końcu każdego podrozdziału, które doprowadziły do wyciągnięcia wniosku ogólnego, że strategia tłumacza nie zależy od jego wewnętrznych przekonań, stylu czy preferencji, ale od zjawiska, z jakim ma do czynienia.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia podmiotu:

Friends (Přátelé), sezon 8, P. Fryman, Warner Bros Entertainment Inc., 2004.

Przyjaciele (Friends), sezon 8, TVN 7, 2004.

Bibliografia przedmiotu:

Baluch J., Gierowski P. 2016 *Czesko-polski słownik terminów literackich*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Basaj M., Siatkowski J. 2010 *Słownik czesko-polski*. Kraków: Wydawnictwo „Wiedza Powszechna“.

Bąba S., Liberek J. 2001 *Słownik frazeologiczny współczesnej polszczyzny*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Breza E. 2005 „Nazwy obiektów i instytucji związanych z nowoczesną cywilizacją (chrematonimy)”. W: Rzetelska Feleszko E. (red.) 2005 *Polskie nazwy własne*. Kraków: Wydawnictwo Instytutu Języka Polskiego PAN.

Buttler D. 1974 *Polski dowcip językowy*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Chlebda W. 2003 *Elementy frazematyki wprowadzenie do frazeologii nadawcy*. Pruszków k/Łasku: Leksem.

Chlebda W. 2012 „Frazematyka”. W: Bartmiński J. (red.) 2012 *Współczesny język polski*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.

Cowie A. P., Mackin R. 1985 *Oxford dictionary of current idiomatic English. Vol. 1, Verbs with prepositions & particles*. Oxford : Oxford Univ. Press.

Cowie A. P., Mackin R., McCaig R. 1984 *Oxford dictionary of current idiomatic English. Vol. 2, Phrase, clause & sentence idioms*. Oxford : Oxford Univ. Press.

Čermák F. i in. 1994 *Slovník české frazeologie a idematiky. Výrazy slovesné*. Praga: Academia.

Dazell T. (red.) 2008 *The Routledge Dictionary of Modern American Slang and unconventional English*. Londyn: Routledge.

Delebastita D. (red.) 1996 2/2 *Special Issue of The Translator: Wordplay and Translation*.

- Manchester: St Jerome Publishing.
- Garcarz M. 2007 „Przekład slangu w filmie. Telewizyjne przekłady filmów amerykańskich na język polski”. W: Dybiec J. (red.) 2007 *Język a komunikacja 15*. Kraków: Tertium.
- Gumul E. 2004 „O grze słów w przekładach list dialogowych *Latającego cyrku Monty Pythona*”. W: Fasta P. (red.) 2004 *Kultura popularna a przekład*. Katowice: Śląsk.
- Hejwowski K. 2006 *Kognitywno komunikacyjna teoria przekładu*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Jaworska T. 2002 *Słownik frazeologiczny angielsko-polski i polsko –angielski*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowo-Techniczne.
- Kaleta Z. 2005 „Teoria nazw własnych”. W: Rzetelska Feleszko E. (red.) 2005 *Polskie nazwy własne*. Kraków: Wydawnictwo Instytutu Języka Polskiego PAN.
- Kłosińska i in. 2005 *Wielki słownik frazeologiczny PWN z przysłowiami*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Krassowski M. 1996 *Leksykon terminów literackich*. Warszawa: Wydawnictwo Książkowe.
- Lewicki A.M. Pajdzińska A. 2012 „Frazeologia”. W: Bartmiński (red.) 2012 *Współczesny język polski*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Lipiński K. *Vademecum tłumacza 2000*. Kraków: Idea.
- Mizerski W. (red.) 2000 *Język polski encyklopedia w tabelach*. Warszawa: Adamantan.
- NTCa: Spears R.A 1994 *NTC's American Idioms Dictionary*. Lincolwood : NTC Publishing Group.
- NTCen: Spears R.A., Kirkpatrick 1993 *NTC's English Idioms Dictionary*. Chicago: NTC/ Contemporary Publishing Group.
- Orłoś T. (red.) 2010 *Wielki czesko-polski słownik frazeologiczny*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Rzemykowska A. 2005 „O tłumaczeniu komizmu językowego na przykładzie polskich przekładów gier językowych w Winnie-The-Pooh i The House At Pooh Corner A. A. Milne’a. W: *Rocznik przekładoznawczy I studia nad teorią, praktyką i dydaktyką przekładu*. Toruń.
- Simbierowicz L. 2006 *Słownik angielsko-polski, polsko-angielski + idiomy i gramatyka*. Olesiejuk.
- Skorupka S. 1974 *Słownik frazeologiczny języka polskiego*. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Sławiński J. (red.) 1988 *Słownik terminów literackich*. Wrocław: Ossolineum.
- SNČ: Hugo J. (red.) 2006 *Slovník nespisovné češtiny*. Praga: Maxdorf.

- Sobol E. 2000 *Mały słownik języka polskiego*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Spears R. 1990 *Harrap's American slang dictionary*. Lincolnwood : Harrap.
- STLiG: Dominów M., Dominów Z. 2000 *Słownik terminów literackich i gramatycznych*.
Białystok: Przedsiębiorstwo Wydawniczo-Handlowe Printex.
- Szerszunowicz i in. 2017 *Frazeologia w kształceniu językowym*. Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku.
- Szerszunowicz J. 2014 *Między adaptacją a egzotyzacją: odwołania do tekstów kultury polskiej jako kategoria lakunarna w przekładach wierszy Wisławy Szymborskiej*.
- Szerszunowicz J. 2009 *Quasi-ekwiwalenty związków frazeologicznych w teorii, frazeografii i translatoryce*. Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku.
- Tomaszkiewicz T. 2006 *Przekład audiowizualny*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Valček P. 2006 *Slovník literárnej teórie*. Bratislava: Literárne informačné centrum.
- Wolnicz – Pawłowska E. 2014 *Nazwy własne w przekładzie. Zarys problematyki*. Warszawa: Wydział Lingwistyki Stosowanej Uniwersytet Warszawski.

Zasoby internetowe:

Anglicky s BBC, <http://www.bbc.co.uk/czech/learneng/answers/12.htm>. Dostęp: 28.04.18.

Beňová M. 2012 *Vybrané české názvy kuchyňského nádobí a náčiní v zrcadle jazykového vývoje*. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav českého jazyka.

CD: *Cambridge Dictionary*, <https://dictionary.cambridge.org/>:

1. 22.06.18.
2. Dostęp: 12.05.18.
3. Dostęp: 5.05.18.
4. Dostęp: 11.03.18.

Diki: <https://www.diki.pl/>. Dostęp:

1. 17.04.18.
2. 22.06.18.
3. 21.04.18.
4. 12.05.18

5. 13.05.18.
6. 5.05.18.
7. 11.05.18.
8. 7.05.18.
9. 27.05.18
10. 28.05.18.
11. 20.03.2018.

Dobry słownik, <https://dobryslownik.pl/slowo/bzik/5262/>. Dostęp: 11.03.18.

Filmweb: <http://www.filmweb.pl/Przyjaciele>. Dostęp: 16.05.18.

Green Bay Packers <http://fcgreenbay.cornerkicksystems.com/>. Dostęp: 28.05.18.

<https://www.uwgb.edu/wisfrench/library/articles/kraft.htm>. Dostęp: 28.05.18.

<http://anseladams.com/ansel-adams-bio/>. Dostęp: 26.05.18.

<http://lubimyczytac.pl/autor/45361/pitigrilli>. Dostęp: 28.05.18.

<https://sjp.pwn.pl/szukaj/ziemniak.html>. Dostęp: 20.03.2018.

<https://www.abercrombie.com/shop/eu>. Dostęp: 27.05.18.

InterCorp: Český národní korpus, https://kontext.korpus.cz/first_form:

1. Dostęp: 12.05.18.
2. Dostęp: 13.05.18.
3. Dostęp: 5.05.18.
4. Dostęp: 11.05.18.
5. Dostęp: 7.05.18.
6. Dostęp: 26.05.18.

Iwrit: Rosnący słownik hebrajskiego,

<http://www.iwrit.pl/index.php?ww=1&slowo=meszuga&tps=on&ccnb=on>. Dostęp: 7.05.18.

Naše řeč, <http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=4903>. Dostęp: 22.03.2018.

Nechybujte: <https://www.nechybujte.cz/>. Dostęp:

1. 12.05.18
2. 5.05.18.
3. 11.05.18.
4. 28.05.18.
5. 11.03.18.

PELCRA, NKJP: Narodowy Korpus Języka Polskiego, <http://www.nkjp.uni.lodz.pl/index.jsp>.

Dostęp:

1. 12.05.18.
2. 7.05.18.
3. 28.05.18.

Seznam: <https://slovník.seznam.cz/>. Dostęp:

1. 21.04.18.
2. 12.05.18
3. 5.05.18.
4. 28.05.18.

SJP: Słownik języka polskiego PWN, <https://sjp.pwn.pl/>. Dostęp:

1. 13.05.18.
2. 7.05.18.
3. 28.05.18.
4. 20.03.18.

SSJC: Slovník spisovného jazyka českého

http://ssjc.ujc.cas.cz/search.php?heslo=zem%C3%A1k&sti=117671&where=hesla&hsu_bstr=n. Dostęp: 22.03.2018.

TFD: The Free Dictionary by Farlex, <https://idioms.thefreedictionary.com/>:

1. Dostęp: 14.04.18.
2. Dostęp: 21.04.18.
3. Dostęp: 12.05.18
4. Dostęp: 11.05.18.
5. Dostęp: 7.05.18.

UD: Urban Dictionary, <https://www.urbandictionary.com/>. Dostęp: 28.05.18.

Warner Bros: <https://www.warnerbros.com/>. Dostęp: 16.5.18.

ANOTACE

Americký seriál *Přátele* vznikl v letech 1994 – 2004 a celkově obsahuje deset sérií; osmá série je v této disertaci výzkumní materiál, na jehož základě je možné poznat postupy překladatelů při řešení jednotlivých jazykových a kulturních otázek a také techniky jimiž se řídí. Seriál *Přátele* je nejen předmět sloužící k zábavě a trávení volného času, ale také zdroj slovní zásoby z různých jazykových vrstev, nejčastěji mluvené, nebo slangové. Jakožto komedie, obsahuje spoustu zajímavých, lexikálních prvků, jež jsou pro tento žánr typické, ale zároveň mohou způsobit překladatelské problémy. Příklady problematických a potenciálně nepřeložitelných lexémů, či slovních spojení jsou právě předmětem této práce.

Samotná diplomová práce je rozdělena do dvou hlavních částí: teoretické a praktické. Teoretická část pojednává o překladatelských technikách jednak obecných, běžně používaných při literárních překladech, jednak určených výhradně pro audiovizuální překlad. Zahrnuje a vysvětluje klíčové pojmy jako *kontext*, překladatelská *technika* a *strategie*, *překlad*, ukazuje rozdíly mezi literárním a audiovizuálním překladem a přibližuje překladatelské teorie. Nachází se v ní také popis jednotlivých metod audiovizuálního překladu, mezi něž patří dabing, technika *voice over* a titulky. Z hlediska této disertace jsou dvě první techniky nejdůležitější, avšak kvůli tomu, že je dabing v Česku nejpopulárnější formou audiovizuálního překladu, nelze se o něm v této práci nezmínit.

Technika *voice over* je bezpochybně nejoblíbenější technikou v Polsku; tato forma realizace audiovizuálního překladu má v naší zemi dlouhodobou tradici a mezi jiné kvůli tomu, že patří mezi relativně levné, se jí stále v polských verzích cizojazyčných produkcích respektive seriálech používá. Z hlediska překladatelských postupů se podobá titulkům, neboť obě dvě techniky se řídí velmi podobnými pravidly jako je zejména zkracování textu, pomíjení opakujících se, nebo nedůležitých z hlediska pochopení kontextu, informací, nechání v originální podobě jmen a příjmení atd. Jak *voice over*, tak titulky umožňují divákům dialogy poslouchat v původním znění, což může na jedné straně rušit, ale na druhé být přínosné pro lidi, které se chtějí v jazycích zlepšovat.

Titulky jsou nejpopulárnější metodou audiovizuálního překladu ve skandinávských zemích. Avšak i ve středovýchodní Evropě je se možné na cizojazyčné filmy, nebo seriály v této podobě dívat. V této disertaci za českojazyčný materiál slouží právě verze s titulky a to kvůli podobnostem, o nichž jsem se zmínila výše. Co se týče Polska, tak se titulky používá hlavně při překladech nejnovějších filmových produkcí, z kterých většina jakmile opustí

stříbrné plátno v kině, je televizním divákům dostupná v podobě *voice over*. Díky webové stránce *Netflix*, Poláci mají možnost se na zahraniční seriály dívat s titulky, avšak v televizi stále vládne *voice over*.

Jak to už bylo řečeno, dabing je nejpopulárnější technika audiovizuálního překladu v Česku; bezpochybně se na tom podílel kulturní vliv Západu, resp. Německa a i když patří k nejdražším, je pořád používán. Tato technika má jak své příznivce, tak odpůrce, kteří ji kritizují především za největší ingerenci v původní text či umělost. Faktem ale je, že při dabingu překladatel musí nejenom hledat sémantickou ekvivalenci, ale také přizpůsobit cílový text výchozímu z hlediska fonetiky. V Polsku se dabing běžně používá při překladech pohádek, nebo animovaných filmů pro děti.

Praktická část této diplomové práce je rozdělená do tří hlavních kapitol a její předmětem je analýza vybraných příkladů; za nástroje k této analýze posloužily překladatelské techniky a techniky, které se při překladech jednotlivých lexikálních fenoménů běžně používá. Zdrojem těchto nástrojů je jednak odborná literatura, zabývající se způsoby překládání složitých, nebo kulturně ovlivněných výrazů a slovních spojení, jednak korpusy češtiny a polštiny, pomocí kterých je možné sledovat praktické použití lexémů a kontexty v nichž se vyskytují. První kapitola obsahuje příklady překladů frazeologismů, druhá vlastních jmen, třetí – slovních hříček. Na konci každé z výše zmíněných kapitol se nachází shrnutí, jež zahrnuje popis použitých technik a hodnocení zvolených ekvivalentů.

V první podkapitole jsou vybrané frazeologismy rozříděny podle syntaktických funkcí, které plní; z hlediska sémantiky všechny příklady spadají pod kategorii idiomů. Výsledky analýzy ukázaly tendenci českého překladatele překládat určitý idiom pomocí popisu, kterého celkový význam kontextově a sémanticky odpovídá idiomu, jenž se objevil v originálu. Postupování polského překladatele bylo zcela odlišné – raději než popis, hledal potenciálně ekvivalentní idiomy v polském jazyce, které ne vždy odpovídaly kontextu a celkovému významu výchozího idiomu; „třešničkou na dortu“ je bezpochybně polský překlad doslova anglického idiomu *can of worms*. I když se na sémantické rovině české a anglické protějšky shodly, nelze opominout skutečnost, že vzhledem k vyvinuté vrstvě obecné češtiny, bylo občas postupování českého překladatele, který namísto sáhnout po bohatou slovní zásobu, použil popis, naprosto nepochopitelné.

Druhá podkapitola obsahuje příklady překladu vlastních jmen. Nesporné je, že se většina těchto lexémů vyskytuje pouze v určité kulturní a jazykové oblasti, nebo zemi a není mimo ně známá. Z tohoto důvodů existuje několik postupů, které překladatele navodí

ke správnému rozhodnutí. Za účelem analyzovat překlady vlastních jmen, byla v této části použita kniha autorství Teresy Tomaszkiwicz, v níž se nacházejí různé typy ekvivalence, určené pro překlad lexiky tohoto druhu. V samotném materiálu se objevily mj. názvy potravinových výrobků, podniků, titul knihy a přídavná jména. Nejběžnější praxi, kterou můžeme na základě této části pozorovat, je tendence vlastní jména ponechat i když nejsou ve středovýchodní Evropě známá, neboť se vztahují k osobám, nebo výrobkům známým pouze v oblasti amerického kulturního kontextu. Nelze se rovněž nezmínit o další chybě polského překladatele, který s největší pravděpodobností neověřil denotát názvu *Pottery Barn* a použil lexém, který je zčásti doslovným překladem, ale se vůbec nevztahuje k opravdovému denotátu a kontextu. Kromě toho, není možné v této části jednoznačně poukázat na tendence obou překladatelů, jako to bylo možné v případě analýzy frazeologismů. Faktem ale je, že jednotlivá rozhodnutí záležela na příkladu a žádný z překladatelů se určitými obecnými pravidly neřídil.

Poslední podkapitola obsahuje příklady z kategorií slovních hříček, jež jsou nástroj sloužící k vyvolání slovního humoru. S ohledem na to, že seriál *Friends* patří k žánru komedii, vtipy, dvojsmyslné výrazy či narážky se velice často v dialozích vyskytují. Překladatelské potíže může také způsobit kulturní, společenský, nebo politický kontext, na nějž určitá slovní hříčka navazuje. I když je samotný překladatel širšího kontextu vědom, musí postupovat tak, aby i pro odběratele výpověď zněla komicky. Problémy způsobí však nejenom kontext, ale také jazyk. Zmíněné už dvojsmyslné výrazy, na nichž je často vtip založen, jsou obvykle typické pro jeden jazyk a zřídka mají své protějšky v jiných. Další způsob vytváření humoru v textech je rým, jenž vzniká následkem cílového umístění ve vzájemné blízkosti výrazů, které mají stejné, nebo podobné znění. I když můžeme všechny příklady v této diplomové práci považovat za obtížné z hlediska překladatelské praxe, bezpochybně slovní hříčky patří k těm nejvíce komplikovaným. Kvůli tomu, že se ve zkoumaném materiálu objevilo mnoho příkladů slovních hříček, je tato podkapitola rozdělena do dalších částí.

První pojednává o slovních hříčkách, jež vznikly na základě polysémie a homonymie, respektive homofonie. Přestože překladatele podnikali různé kroky, ne vždy se jim, z určitých důvodů, podařilo stejnou jako u odběratelů původní verzi reakci vyvolat. V případě sexuálně zaměřených vět používali popis, nebo překládali doslova, čímž je bezpochyby zbavili smyslu. V případě slovní hříčky založené na motivovaném názvu mužstva, překladatele toto vlastní jméno ponechali, což způsobilo nedostatek humoru.

Větší snahu přeložit nejen lexiku, ale hlavně humor, což v tomto případě mělo vliv na smysl a celkový význam, sledujeme při překladech slovních hříček založených na lexémech, které mají podobné znění. Pro takové našli překladatele alternativní řešení, tedy opřít humor o grafickou podobnost. Je docela možné, že se tento postup povedl v české verzi, v níž se mohli diváci věty přečíst a pak pochopit smysl, avšak v případě odběratelů polské verze nebylo to zřejmé. O úspěchu a i vlastně přelomu lze říct v případě překladu posledního neologismu, který vznikl v důsledku sloučení části dvou odlišných výrazů, tedy přídavného jména a jmena. V této situaci byli překladatele jednomyslní a oba dva ponechali jak humor a smysl, tak formální podobnost vůči původní verzi.

Cílem této diplomové práce je ukázat problematické záležitosti z úhlu pohledu překladatele a díky tomu lépe poznat způsoby jejich řešení. Je třeba zopakovat, že se audiovizuální překlad od literárního liší – překladatel svůj text musí přizpůsobit nejen kontextu a významu toho původního, ale také technickým podmínkám. Ba co víc, narozdíl od audiovizuálního je možné v literárním překladu obtížné, nebo cizí pojmy vysvětlit pomocí poznámek a tím pádem přiblížit odběrateli kulturu původního díla. Mezi jiné z toho důvodu se k překladu používá jiné techniky, z kterých některé se ovšem podobají technikám určeným pro literární překlad. Právě na základě kroků, které překladatele při řešení nejednoduchých otázek podnikají, je možné poznat kvalitu jejich práce, zkušenost a talent. Lze se vždy pamatovat na to, že hlavním úkolem překladatele je přenést do textu v cílovém jazyce smysl a význam původního textu. Je to povinnost, které by měl překladatel dávat přednost před stoprocentním lexikálním přizpůsobením obou textů, neboť kontext odehrává tady největší roli.