

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Wydział Humanistyczny

AGNIESZKA STAWECKA-KOTUŁA

ORCID: 0000-0003-3140-8861
stawecka.kotula@poczta.umcs.lublin.pl

*Transfer emocji w translacji audiowizualnej
na przykładzie polskich tłumaczeń napisowych wybranych
filmów anglojęzycznych i francuskojęzycznych*

Transfer of Emotions in Audiovisual Translation: A Study of Polish Subtitles
of Selected English and French Films

STRESZCZENIE

Szeroki dostęp do zagranicznych produkcji filmowych w Polsce zaowocował w ostatnich latach rosnącym zapotrzebowaniem na tłumaczenia audiowizualne. Dzięki rozwojowi nowych technologii i form dystrybucji filmów oraz seriali napisy filmowe przestały być domeną kina i stały się coraz chętniej wybieraną wersją tłumaczenia filmów. Pomimo niewątpliwych zalet translację napisową cechują szczególnie restrykcyjne ograniczenia systemowe determinujące wybory translatorskie i w rezultacie kształt tekstu docelowego. Nadrzędną zasadą tłumaczeniową jest kondensacja źródłowych treści, w wyniku której wyjściowy tekst dialogów podlega znacznym reformulacjom i opuszczeniom. Ponieważ charakter postaci w filmie w dużym stopniu manifestuje się poprzez ekspresję emocji, w artykule podjęto próbę zbadania, w jaki sposób w tłumaczeniu napisowym dokonuje się transfer funkcji emotywnych źródłowych dialogów filmowych. W tym celu analizie poddano wybrane filmy anglojęzyczne i francuskojęzyczne oraz ich polskie przekłady w wersji napisowej.

Słowa kluczowe: tłumaczenie audiowizualne; translacja napisowa; językowe środki ekspresji emocji; emotywność języka w napisach filmowych; emocje w tłumaczeniu napisowym

WPROWADZENIE

Ostatnie dziesięciolecie funkcjonowania rynku filmowego w Polsce przyniosło ułatwiony dostęp do zagranicznych produkcji filmowych. Rodzimy rynek jest wręcz zalewany obcojęzycznymi obrazami, a rosnąca popularność festiwali filmowych i nowych form dystrybucji filmów i seriali (jak DVD, Blue-Ray, płatna telewizja cyfrowa i internetowa czy wideo na żądanie) zaowocowały rosnącym zapotrzebowaniem na tłumaczenia audiowizualne. Zwiększona popularność tej odmiany translacji przyczyniła się do intensywnego rozwoju badań nad przekładem filmowym. W rezultacie wypracowano szereg definicji, klasyfikacji oraz kryteriów tworzenia i oceny przekładów audiowizualnych. Złożony charakter dzieła filmowego i wielość kodów składających się na jego znaczenie niewątpliwie determinują charakter pracy tłumaczy filmowych oraz wpływają na recepcję tłumaczonych produkcji przez odbiorców docelowych, w tym teoretyków przekładu. W centrum rozważań w niniejszym artykule znajduje się rola emocji w dziele filmowym oraz problem ich transferu w przekładzie na język polski w formie napisów. Jak zauważa wielu teoretyków translacji audiowizualnej (zob. m.in. Bogucki 2004, s. 72), ograniczenia systemowe i tzw. straty tłumaczeniowe są najbardziej dotkliwe właśnie w przypadku tłumaczenia napisowego. Znaczny jest w tym przypadku – w porównaniu do innych rodzajów translacji – również stopień ingerencji tłumacza w tekst oryginalny. Z uwagi na szczególne ograniczenia i uwarunkowania translacji napisowej przedstawiona w dalszej części analiza warstwy emotywniej języka filmowego opiera się na przykładach oryginalnych dialogów filmowych oraz ich tłumaczeń w wersji napisów filmowych.

OGÓLNA CHARAKTERYSTYKA TRANSLACJI AUDIOWIZUALNEJ

Spośród wielu przyjętych definicji tłumaczenia audiowizualnego (TAW) warte uwagi wydaje się podejście M. Tryuk (2008, s. 36), która uznaje TAW za trzeci główny typ tłumaczenia, obok tłumaczenia pisemnego i ustnego, wyróżniający się następującymi cechami: „(...) tekst wyjściowy i/lub docelowy znajdują się na nośniku elektronicznym; w TAW ma miejsce transfer tekstu mówionego na inny tekst mówiony lub pisany, a w przypadku podpisów i nadpisów mamy dodatkowo do czynienia z transkrypcją dialogów” (Tryuk 2008, s. 36). W swoich dociekaniach nad aktualną postacią TAW badaczka proponuje w jej rozumieniu bardziej relewantny termin „tłumaczenie multimedialne” (Tryuk 2008, s. 38; por. dyskusję nad *multimedia translation* u J. Díaz Cintas [2003, s. 194–195]), który uwzględni większość nowo powstałych zastosowań TAW. Jako że w większości rodzimych i zagranicznych opracowań z literatury przedmiotu nadal rozpowszechniony jest termin „translacja/tłumaczenie audiowizualne” (TAW), pozostaniemy przy nim w niniejszym artykule.

Tradycyjnie rozróżniane są trzy podstawowe metody TAW: translacja dubbingowa (inaczej dubbing), translacja napisowa (inaczej napisy, podpisy) oraz translacja lektorska (inaczej *voice-over*, narracja, interpretacja lektorska, wersja lektorska, tłumaczenie lektorskie, przekład lektorski, szeptanka) (por. Gottlieb 1992; Pisarska, Tomaszkiwicz 1996; Baker 1998; Belczyk 2007; Tomaszkiwicz 2006). Obecnie wraz z rozwojem mediów audiowizualnych zakres wykorzystania TAW rozszerzono o nowe sytuacje i konteksty, nieograniczone już wyłącznie do telewizji i sal kinowych. I tak mamy tłumaczenia m.in. na potrzeby teatru, opery, muzeów, internetu (do którego współczesny widz ma dostęp za pomocą komputerów, tabletów, smartfonów itd.), gier komputerowych oraz do wielu zastosowań biznesowych i edukacyjnych. W konsekwencji wskazuje się obok wspomnianych trzech głównych typów TAW na wiele tzw. metod pobocznych (zob. Tomaszkiwicz 2006), takich jak: narracja i komentarz (wykorzystywanych m.in. w programach dla dzieci, filmach dokumentalnych, materiałach promocyjnych), wersja lektorska w materiałach reklamowych, tłumaczenie wielojęzyczne w formie teletekstu (powszechne na DVD i w internecie, zwłaszcza w przypadku filmów i seriali udostępnianych w formie wideo na życzenie), nadpisy (np. w operze, teatrze), tłumaczenie ustne (konsekwentne lub symultaniczne) w programach na żywo, wywiadach, transmisjach bezpośrednich, tłumaczenie scenariuszy filmowych, tłumaczenie *a vista* listy dialogowej lub napisów (np. podczas pokazów na festiwalach filmowych), tłumaczenie napisowe wywiadów itd. Dodatkowo, dzięki konsekwentnie realizowanej polityce audiowizualnej Unii Europejskiej, pojawiły się dwie nowe główne metody TAW, które mają umożliwiać osobom z dysfunkcją wzroku i słuchu dostęp do treści audiowizualnych. Są to inter- i intralingwalne napisy dla osób niesłyszących oraz inter- i intralingwalna audiodeskrypcja dla osób niewidomych lub z dysfunkcją wzroku, będąca skrótoowym opisem tego, co dzieje się na ekranie (por. Gambier 2004, za: Tryuk 2008; Tomaszkiwicz 2006). Każda z wymienionych metod ma właściwe sobie cechy, kryteria tworzenia i ograniczenia systemowe. Zważywszy na przedmiot analizy i metodologię przyjętą w niniejszym opracowaniu, w dalszej części bardziej szczegółowo zostaną omówione zasady tłumaczenia w formie napisów filmowych.

PODSTAWOWE CECHY TRANSLACJI NAPISOWEJ

Warto przypomnieć o tradycyjnie zarysowanym podziale na kraje, w których dominuje dubbing oraz kraje, gdzie od lat powszechne są tłumaczenia w formie napisów¹. Bardziej kosztowny² i czasochłonny dubbing standardowo jest wyko-

¹ Wciąż popularna w polskiej telewizji i w kilku innych krajach dawnego bloku komunistycznego wersja lektorska jest zupełnie nieznaną na Zachodzie.

² Jak przypomina H. Gottlieb (1998, s. 248, za: Lyuken 1991, s. 105), dubbing jest piętnastokrotnie bardziej kosztowny od wersji napisowej.

rzystywany m.in. w Niemczech, Francji, Włoszech, Hiszpanii i Czechach, podczas gdy napisy są rozpowszechnione w Skandynawii, Holandii, Wielkiej Brytanii, Grecji, Portugalii oraz krajach azjatyckich (zob. Díaz Cintas 2003, s. 195–196; Belczyk 2007, s. 8). Warto dodać, że w wyniku rozwoju nowych technologii i zmian preferencji widzów podział ten powoli się dezaktualizuje, a dawne kraje dubbingu coraz chętniej sięgają po tłumaczenie napisowe jako równorzędną alternatywę (por. Díaz Cintas 2003, s. 195–196; Szarkowska 2008, s. 13).

W Polsce, pomimo rozkwitu dubbingu filmów w latach 60. i 70., w wyniku kryzysu ekonomicznego w latach 80. praktycznie zrezygnowano z tej metody tłumaczenia filmów, a prestiż zawodu dubbingowca dotkliwie obniżył się, podobnie jak jakość sporadycznie opracowywanego dubbingu. Obecnie dubbinguje się u nas niemal wyłącznie produkcje dla dzieci i młodzieży, a w przypadku pozostałych produkcji w kinach przytłaczającą większość stanowią filmy z napisami (Adamowicz-Grzyb 2013, s. 18; Plewa 2015, s. 106–108). Coraz bardziej przywykły do tej metody tłumaczenia widz również dla filmów oglądanych w domu chętniej wybiera wersje napisowe, oferowane przez coraz więcej stacji, które wychodzą naprzeciw tym oczekiwaniom.

Wśród niezaprzeczalnych korzyści translacji napisowej wymienia się zachowanie filmu w pierwotnym kształcie dźwiękowym, bez ingerencji w oryginalne głosy aktorów, które są istotnym elementem ich gry. Poza tym wskazuje się na możliwość osłuchania się z żywym językiem, natywną wymową oraz konstrukcjami gramatycznymi i leksykalnymi, co pomaga skutecznie wspierać kształcenie językowe widzów, czego dowodzą doświadczenia krajów o mocnej tradycji napisowej (por. Belczyk 2007, s. 8). Jednocześnie translacja napisowa niesie za sobą wiele wad i ograniczeń. Powszechnie wiadomo, że przekład jako taki podlega wielu ograniczeniom i jest poniekąd niedoskonałym owocem niezliczonych ustępstw i „poświęceń” w stosunku do tekstu wyjściowego. Uznaje się jednak (m.in. Pisarska, Tomaszkiwicz 1996, s. 191), że wśród wielu typów tłumaczeń to właśnie napisy filmowe stanowią najbardziej radykalny przypadek, który cechuje przede wszystkim syntetyczność zbliżająca go bardziej do adaptacji niż do tłumaczenia opartego na formalnej ekwiwalencji.

Podstawowym utrudnieniem tworzenia napisów są ograniczenia wynikające z okrojonej przestrzeni, którą może zajmować napis na ekranie, tak aby nie zasłaniał obrazu, a także z ograniczonej percepcji widza – przeczytanie ze zrozumieniem tego samego tekstu pisanego trwa dłużej niż wysłuchanie go w formie mówionej, wymaga też większego skupienia. W konsekwencji oryginalny tekst dialogów, piosenek, komentarzy narratora itp. podlega bardzo mocnej kondensacji i uproszczeniu językowemu umożliwiającemu łatwiejsze (i szybsze) przyswojenie jego treści przy jednoczesnym śledzeniu przebiegu akcji toczącej się na ekranie oraz dodatkowych składowych sensu w filmie, tj. pozostałych elementów wizualnych i dźwiękowych. A. Pisarska i T. Tomaszkiwicz (1996, s. 193) przy-

wołują wyliczenia, według których w tłumaczeniu napisowym znika 30–40% tekstu oryginału. Pamiętać należy przy tym, że z uwagi na wieloskładnikowy charakter języka filmowego napisy pełnią w nim uzupełniającą funkcję sensotwórczą.

W ujęciu H. Gottlieba (1998, s. 245) tłumaczenie napisowe jest diasemiotyczne, ponieważ następuje zmiana kanału z dźwiękowego werbalnego (*verbal auditory*) na wizualny werbalny (*verbal visual*), w przeciwieństwie do przekładów izosemiotycznych (np. dubbingu), wykorzystujących ten sam kanał³. W rezultacie w napisach nie są odzwierciedlone akcent, intonacja, dialekt czy styl wypowiedzianych kwestii. Pomimo różnic w wymogach dotyczących opracowywania napisów na potrzeby małego i dużego ekranu oraz w zasadach wdrażanych przez różne studia, którym powierza się to zadanie, istnieje pewien zespół uniwersalnych cech charakteryzujących profesjonalnie wykonane napisy. A. Belczyk (2007, s. 11), bazując na swoim bogatym doświadczeniu praktyka, wyróżnił główne z nich, tj. czytelność, przyswajalność, dyskretność i naturalność. Najważniejsze w jego hierarchii, obok oczywistego postulatu poprawności gramatycznej, ortograficznej i frazeologicznej, jest techniczne kryterium czytelności. W skrócie mówiąc, każdy napis musi być w formacie jedno- lub dwuwiersowym i wyświetlać się na ekranie dostatecznie długo, by przeciętny widz zdążył przyswoić jego treść, jednak nie za długo, aby znudzony widz nie czytał jednego napisu kilkakrotnie. Taka – jak wyjaśnia Belczyk – zwięzłość podyktowana jest z jednej strony koniecznością skracania tekstu mówionego tak, aby dostosować go do ograniczonych ram przestrzenno-czasowych, z drugiej zaś potrzebą pomijania informacji pobocznych, które nie są niezbędne do zrozumienia fabuły i mogą być pominięte, by niepotrzebnie nie rozpraszać widza zbyt przeładowanymi treściowo napisami. Dla widza podstawowym celem nie jest czytanie długich napisów, lecz obejrzenie filmu, którego recepcji nie mogą one zakłócać (Adamowicz-Grzyb 2013, s. 107). Standardowo wyśrodkowane napisy umieszcza się w dolnej części ekranu, a kwestie wypowiedzane przez dwie różne postaci obowiązkowo rozбивają się na dwie osobne linie i poprzedza krótkim dywizem zamiast dłuższego myślnika (Belczyk 2007, s. 14). Drugie pod względem ważności kryterium przyswajalności dotyczy formy napisów, czyli takiego podziału tekstu na poszczególne napisy i linie, który ułatwi widzowi sprawne czytanie ze zrozumieniem. Pod trzecim wymogiem formalnym, czyli dyskretnością, kryje się właściwe rozłożenie napisów w kadrze, zapewniające jak najlepszą widoczność obrazu. Naturalność odnosi się z kolei do warstwy językowo-stylistycznej – to dbałość o to, by użyte tłumaczenie było wiarygodne w języku docelowym. Ważne jest też, aby pomimo formy pisanej napisy filmowe bardziej niż język literacki odzwierciedlały autentyczny język mówiony (Belczyk 2007, s. 10–11).

³ Dwa pozostałe kanały komunikacji filmowej wspomniane przez Gottlieba to: kanał dźwiękowy niewerbalny (*non-verbal auditory*) i kanał wizualny niewerbalny (*non-verbal visual*).

Dodatkowo należy wspomnieć o standardowej dopuszczalnej liczbie znaków. Przyjmuje się, że maksymalna wartość to 35–40 znaków w jednym wersie, przy średnim czasie wyświetlania napisu (tzw. planszy) umożliwiającym komfortowe czytanie (tj. 10 znaków na sekundę) wynoszącym około 3 sekundy dla jednej pełnej linii tekstu i 5,5–6 sekund dla dwóch linii, a dla ekspresowego czytania odpowiednio 2 i 4 sekundy. Minimalny akceptowany czas wyświetlania napisu bardzo krótkiego (np. *dziękuję*) wynosi 1 sekundę (Adamowicz-Grzyb 2013, s. 105). Belczyk (2007, s. 13) wyjaśnia, że wszelkie ewentualne różnice dotyczące dopuszczalnej liczby znaków wynikają z wewnętrznych wymogów firmy opracowującej napisy, użytego oprogramowania, rodzaju medium (kino, telewizja), systemu kodowania obrazu, szerokości liter, alfabetu, który ma wpływ na szybkość czytania, a także z długości użytych słów, która również warunkuje tempo czytania. Przyjmuje się, że na tempo czytania wpływają jeszcze: tempo narracji w filmie (im wolniej ona płynie, tym wolniej czyta widz), złożoność treści (w tym rozpraszające wtrącenia) oraz wiek i specjalne wymagania odbiorcy. Czynniki te determinują ostateczną długość i czas wyświetlania napisów (Adamowicz-Grzyb 2013, s. 106).

Omówione aspekty techniczne i wynikająca z nich nadrzędna dla translacji napisowej zasada skrótości określają sposób redagowania napisów i ich treść docelową. Aby osiągnąć wymagany efekt kondensacji źródłowych wypowiedzi, stosuje się szereg wymogów redakcyjnych, wspólnych dla większości profesjonalnych twórców napisów. W oparciu o opracowania Belczyka (2007, s. 17–31) i G. Adamowicz-Grzyb (2013, s. 109–120) zostaną nakreślone wybrane zasady. Przede wszystkim pomija się elementy, które są zbędne, głównie wyrażenia facyczne. Do tej grupy należą m.in. powtórzenia, wykrzyknienia, pozdrowienia, formy w wołacz, zwroty retoryczne, pytania rozłączne, urwane wypowiedzi, puste semantycznie wyrażenia wtrącone (np. *well, you know*), zbędne imiona, zaimki wskazujące i dzierżawcze, partykuły pytajne i zaimki przymiotne (np. *czy, to*). Nie uwzględnia się informacji mało istotnych w danej sytuacji lub informacji widzowi już znanych, ewentualnie oczywistych z uwagi na kontekst sytuacyjny. Dodatkowo uproszczeniom podlegają zarówno skomplikowane struktury gramatyczne i składniowe (łączy się zdania, pozbywa się zdań podrzędnych, stosuje się łatwiej przyswajalną stronę czynną w miejsce biernej, używa się mowy zależnej w miejsce niezależnej), złożone czasy gramatyczne, jak i semantyka. W celu kondensacji treści wprowadzane są tzw. przesunięcia semantyczne poprzez parafrazowanie, zachowanie tylko części znaczenia lub zmianę pola znaczeniowego. Zmiany te dotyczą głównie występujących obok siebie wyrażen synonimicznych, długich synonimów (np. *bo* używane zamiast *ponieważ*), wprowadzeń i zagajeń rozmowy (np. *look, listen*), zbędnych przysłówków, dłuższych metafor, porównań, wyrażen idiomatycznych oraz elementów kulturowych i specjalistycznych terminów wymagających dłuższego wyjaśnienia w języku docelowym, które – aby zaosz-

czędzić czas i ułatwić ich przyswojenie przez odbiorcę – tłumaczy się za pomocą uogólnień bądź krótszych przeciwieństw (np. *He ain't dead* przetłumaczone jako *Żyje*). Ponadto stosowany jest cyfrowy zapis liczebników (zwyczajowo poza liczebnikami od 1 do 12), orzeczenie stawiane jest możliwie blisko podmiotu, zdania wielokrotnie złożone dzielone są na krótsze, unika się kalek składniowych i semantycznych, aliteracji i przypadkowych rymów w prozie oraz dzielenia wyrażeń tworzących całość, rozdzielania grup czasownikowych i rzeczownikowych, zachowuje się jedność rodzaju, liczby i czasu, a mało znane skróty i skrótowce należy rozszyfrować.

Szczególnym wyzwaniem dla tłumacza opracowującego napisy, obok często bardzo kłopotliwych elementów kulturowych, jest konsekwencja (por. Adamowicz-Grzyb 2013, s. 53–63) w użyciu terminów, nazw własnych, zaimków osobowych (np. *wy*, *tu*, *tamten*) i wyliczaniu oraz zachowanie zgodności między gestami bohaterów lub tym, co widać w kadrze, a treścią napisu. Kłopotów przysparza też właściwe oddanie indywidualności poszczególnych postaci poprzez ich wypowiedzi, tj. poziomu ich wykształcenia, wieku czy pochodzenia. Niezwykle trudne jest zachowanie źródłowych idiolektów, wszelkich stylizacji językowych, gwar, dialektów, zmian rejestru, jak również tłumaczenie humoru językowego, gier słownych czy wulgaryzmów i slangu. Większość z tych elementów uznaje się za nieprzekładalne, dlatego nie znajdują one odbicia w tekście docelowym lub podlegają w znacznym stopniu neutralizacji. Wyjątek w tej grupie stanowią wulgaryzmy, których przekład dyktują głównie wytyczne zleceńodawcy, który z uwagi np. na czas emisji i potencjalnych odbiorców nierzadko oczekuje mocnego cenzurowania oryginalnych dialogów. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że zgodnie z powszechnie przyjętą zasadą translacji napisowej wyrażenia wulgarne odbierane są jako bardziej drastyczne w formie pisanej, a słyszane w tle oryginalne przekleństwa (wypowiadane zwykle podniesionym tonem) wzmacniają dodatkowo ich ekspresyjność. Stąd bierze się uzasadniona potrzeba ograniczania ich liczby i stosowania wyrażeń synonimicznych o mniej wulgarnym zabarwieniu. Wymienione zasady oczywiście nie wyczerpują zagadnienia tworzenia napisów filmowych, któremu poświęcono wiele obszernych opracowań, ich wskazanie ma jednak na celu zobrazowanie złożoności samego procesu i wynikających z tego ograniczeń oraz nieuniknionych strat translatorskich.

EKSPRESYWNOSĆ JĘZYKA EMOTYWNEGO W FILMIE

Biorąc pod uwagę skrótowo zarysowaną wyżej specyfikę translacji napisowej, warto przyrzeć się jej wpływowi na transfer funkcji ematywnej języka filmowego. Sens filmu jest generowany poprzez wszystkie jego warstwy znaczeniowe i jest przekazywany przez wcześniej wspomniane cztery kanały komunikacji filmowej: dźwiękowy werbalny, dźwiękowy niewerbalny, wizualny werbalny

i wizualny niewerbalny (Gottlieb 1998, s. 245). Podobnie rzecz się ma z ekspresją i emocjami w filmie. W pewnym uproszczeniu można przyjąć, że wyrażane są one poprzez środki werbalne, środki niewerbalne oraz współistnienie obu tych składowych, czyli obrazów i dźwięków. W centrum naszej uwagi w niniejszym artykule pozostaje ekspresja emocji poprzez środki językowe. Zgodnie z założeniami teorii ekspresji językowej można mówić o korelacji stanów wewnętrznych z pewnymi skonwencjonalizowanymi zachowaniami zewnętrznymi i reakcjami językowymi. Poprzez obserwacje zewnętrznych zachowań innych osób (jak gesty, mimika, dźwięki i środki językowe) jesteśmy w stanie poznać ich wewnętrzne przeżycia. Jest to możliwe dzięki obserwacji i analizie własnych stanów wewnętrznych, manifestowanych przez nas poprzez określone zachowania i reakcje językowe, oraz zestawianiu ich z porównywalnymi zachowaniami innych ludzi (Wierzbicka 1969, s. 98–99; Grabias 1981, s. 14–15). Jak podkreśla S. Grabias (1981, s. 16), skonwencjonalizowanie zarówno pozajęzykowych, jak i językowych przejawów emocji ma wymiar nie tyle uniwersalny, co raczej społeczny. Na tej podstawie zakłada on różnicę w doborze środków językowych używanych w manifestowaniu emocji w różnych środowiskach i grupach etnicznych. Zasadne wydaje się wykorzystanie tych spostrzeżeń do analizy językowych przejawów emotywności bohaterów filmowych. Przyjąć można, że widz rozpoznaje emocje bohaterów, gdy są one uzewnętrzniane poprzez określone zachowania (np. płacz, śmiech, krzyk) oraz środki językowe, opierając się na pewnych skonwencjonalizowanych schematach, które zna z własnego doświadczenia. Takie podejście prowadzi do przekonania, że w określonym kontekście sytuacyjnym widz niejako antycypuje wystąpienie pewnych skonwencjonalizowanych reakcji językowych. Widz, który ogląda film w tłumaczeniu z języka obcego, robi analogiczne założenia i ma określone oczekiwania względem treści językowej, która do niego dociera. Wpisuje się to w postulat naturalności języka używanego w tłumaczeniu napisowym, formułowany przez teoretyków translacji audiowizualnej. Jak już sygnalizowaliśmy, użyte środki językowe powinny być prawdopodobne i brzmieć jak najbardziej naturalnie w języku docelowym tłumaczenia, nie zakłócając procesu komfortowego oglądania obrazu. Tym samym wszelkie językowe manifestacje emocji, aby mogły być właściwie zinterpretowane przez odbiorcę docelowego, muszą być spójne z pozostałymi składowymi znaczenia, czyli z wcześniej wspomnianymi środkami niewerbalnymi, obrazem i dźwiękiem oraz doświadczeniem odbiorcy ze skonwencjonalizowanymi zachowaniami językowymi.

Punktem wyjścia do dalszej analizy są konkretne środki językowe, uważane za wykładniki emocji. Przy pomocy języka możliwe jest zarówno mówienie o emocjach i uczuciach, jak i ich uzewnętrznianie, inaczej określane jako ekspresja uczuć (Czapiga 2015, s. 19). Wśród badaczy nie ma zgody co do zakresu pojęciowego stosowanych terminów. Emocja często jest utożsamiana z ekspresją, a ekspresywność – z emotywnością lub emocjonalnością, co utrudnia od-

dzielenie funkcji emotywniej wypowiedzi od funkcji ekspresywnej (Wierzbicka 1969; Grabias 1981; Szachowski 2008, za: Czapiga 2015, s. 19). Opierając się na klasyfikacji typów ekspresji zaproponowanych przez Grabiasa (1981, s. 22–28), przyjmujemy rozumienie ekspresji jako eksplicytne uzewnętrznianie osobowości nadawcy poprzez wyrażanie lub komunikowanie uczuć i emocji, niezależnie od stopnia wolicjonalności. Ekspresja znajduje ujście m.in. w wypowiedziach emotywnych, w których charakterystyczne jest użycie szeregu środków językowych o różnym stopniu ekspresywności. Odwołujemy się tu do rozważań Z. Czapigi (2015, s. 20–26), zainspirowanych w dużym stopniu wnioskami A. Wierzbickiej (1969, s. 38–43) dotyczącymi językowych źródeł ekspresywności wypowiedzeń emotywnych. I tak za najbardziej ekspresywne badaczki te uznały interiekcje (np. *och, ojej, ach*) jako ukierunkowane bezpośrednio na odbiorcę w celu przekazania mu informacji o emocjach nadawcy. Interiekcje mogą być wykładnikami pozytywnych i negatywnych emocji. Zazwyczaj stanowią one część dłuższej wypowiedzi emotywniej i wzmacniają jej ekspresywność, często występują w zdaniach wykrzyknikowych. Gdy pojawiają się samodzielnie jako odrębna jednostka syntaktyczna, określane są mianem tzw. wykrzyknień. W piśmie wykrzyknienia i zdania wykrzyknikowe zwieńczone są wykrzyknikiem, w mowie zaś towarzyszy im intonacja wykrzyknikowa. Każdy typ zdania może służyć ekspresji emocji. Jak wskazuje Czapiga (2015, s. 23), intonacji wykrzyknikowej zazwyczaj towarzyszą intensyfikatory (np. *taki, jak, cholernie*) oraz pauzy. Kolejnym egzemplifikowanym przez badaczkę wykładnikiem językowej ekspresji jest reduplikacja słów, grup wyrazowych lub całych zdań oraz powtarzalność podobnych lub pokrewnych elementów (np. *Bo cię kocham! Bo mi ciebie żal! Bo mi za ciebie wstyd!!!*)⁴. Wyrażeniu emocji służy również użycie urwanych lub niepełnych zdań. Ekspresywność wypowiedzi zwiększa leksyka emotywna, konstrukcje nazywające stany emocjonalne lub opisujące sytuacje i czynności im towarzyszące (np. *rozryczała się*) oraz wulgaryzmy. W przypadku wypowiedzi o bardzo wysokim stopniu emotywności zwykle ma miejsce nagromadzenie różnych środków w tzw. łańcuchy językowych środków ekspresywnych (Czapiga 2015, s. 25).

ANALIZA PRZYKŁADÓW

W celu zbadania, w jaki sposób emocje wyrażane eksplicytnie za pomocą przytoczonych środków językowych podlegają przeformułowaniu w procesie tłumaczenia w wersji napisowej, analizie poddano dwa filmy komediowe: anglojęzyczny *Zakochani w Rzymie*⁵ (w tabelach oznaczony jako [Z]) i francuskojęzycz-

⁴ Przykład zaczerpnięty przez Czapigę (2015, s. 24) z powieści M. Musierowicz.

⁵ Tytuł oryginalny: *To Rome with Love*, reż. W. Allen (2012).

ny *Jeszcze dalej niż Północ*⁶ (oznaczony jako [JDP]) wraz z ich przekładami. Aby uporządkować proces doboru relewantnych przypadków, wprowadzono cztery nadrzędne kategorie podstawowych stanów emocjonalnych według klasyfikacji P. Ekmana: radość, smutek, złość i strach⁷. W tab. 1–4 umieszczono kolejno od lewej fragmenty dialogów ilustrujące użycie powtarzających się emotywnych środków językowych, treść oryginalnych napisów i tzw. tłumaczenie dosłowne, którego celem było uwypuklenie różnic między treścią oryginału a przekładem (pogrubienie wskazuje na elementy opuszczone w tłumaczeniu). Warto przyjrzeć się zaprezentowanym fragmentom, w obrębie których można wyróżnić powtarzające się językowe wykładniki emocji bohaterów.

Tab. 1. Radość

Lp.	Oryginalne dialogi	Napisy filmowe*	Tłumaczenie dosłowne**
1.	[wysiadając z szybowca] – Uuuuaaa. Haha ! – Et alors ? – C'est génial. Génial ! – Hein ? – Génial ! Oh là là ! – Oh, le Dieu ! – Aïe ! Mon bras ! – C'est bien, hein ? [JDP]	– I jak? / – Wspaniale. Fajnie, nie?	– Uuuuaaa! Cha cha! – I jak? – Wspaniale! Wspaniale! – No nie? – Wspaniale. O la la! – O Boże! – Aj, moje ramię! – Fajnie, nie?
2.	– Oh, my God! Look at the city!!! (...) – And I'm delighted to be here. This is great! [Z]	– Boże, co za miasto! (...) – Podoba mi się.	– O Boże! Spójrz na to miasto!!! (...) – Jestem szczęśliwy, że tu jestem. To jest cudowne!
3.	– I mean, wow! That is so impressive! I mean, the lines, the empty space...! – Yeah, exactly there's a lot of negative space. (patrzac na Koloseum) – These guys were truly, ah, truly brilliant architects! [Z]	– Imponujące. Te linie i pustka... / – Sporo tu negatywnej przestrzeni. Byli niesamowitymi architektami.	– Po prostu wow! To naprawdę imponujące! Chodzi mi o te linie, tę przestrzeń...! – Tak, dokładnie , dużo tu negatywnej przestrzeni. – Ach, ci goście byli naprawdę , naprawdę genialnymi architektami!

⁶ Tytuł oryginalny: *Bienvenue chez les Ch'tis*, reż. D. Boon (2008).

⁷ Z wyłączeniem wstrętu i zaskoczenia z uwagi na rzadszą frekwencję ich językowych wykładników w analizowanych filmach.

Lp.	Oryginalne dialogi	Napisy filmowe*	Tłumaczenie dosłowne**
4.	<p>– You're jealous!</p> <p>– Yes! All of a sudden, I wanna get her alone in a room and tell her I've loved her. Isn't that stupid? I never felt anything until this afternoon and suddenly her face got to me and I, I loved how she, she wore her hair. [chichocze]</p> <p>And she looks great. [Z]</p>	<p>– Jesteś zazdrosny! /</p> <p>– Nagle zapragnąłem zostać z nią sam i wyznać jej miłość. /</p> <p>Wcześniej nic do niej nie czułem.</p> <p>Dopiero dziś jej twarz mi się spodobała.</p> <p>Uwielbiam jej fryzurę.</p>	<p>– Jesteś zazdrosny! /</p> <p>– Tak! Nagle zapragnąłem zostać z nią sam i wyznać jej miłość. Czyż to nie głupie? Wcześniej, aż do dzisiejszego popołudnia, nic do niej nie czułem i nagle jej twarz zrobiła na mnie wrażenie i ja, ja pokochałem jej fryzurę.</p> <p>I wygląda cudownie.</p>

* napisy zostały przytoczone z zachowaniem źródłowego układu i interpunkcji, z wyjątkiem znaku /, który w tabelach sygnalizuje początek drugiego wersu tego samego napisu. Półpauza poprzedza wypowiedzi dwóch różnych bohaterów wyłącznie, jeśli występują w tym samym napisie; ** tłumaczenia robocze zredagowane przez autorkę artykułu wyłącznie dla celów porównawczych, z celowym pominięciem zasad translacji napisowej

Źródło: opracowanie własne.

Tab. 2. Smutek

Lp.	Oryginalne dialogi	Napisy filmowe	Tłumaczenie dosłowne
5.	<p>– C'est ma faute. Tout ça c'est ma faute.</p> <p>– Non, non Julie, écoute. C'est pas toi. C'est le destin.</p> <p>– Je t'appelle dès que j'arrive dans... le Nord Pas-de-Calais. [JDP]</p>	<p>To wszystko moja wina.</p> <p>Nie, Julie. Taki los.</p> <p>Zadzwoń, gdy dotrę... / Na Północ.</p>	<p>– To moja wina. To wszystko moja wina.</p> <p>– Nie, nie, Julie, połuchaj. To nie przez ciebie. Taki los.</p> <p>– Zadzwoń, gdy tylko dotrę... do le Nord Pas-de-Calais.</p>
6.	<p>– But it's a fantasy because you're not dying. (rozkłada ręce)</p> <p>– I'm not dying now, but, you know, it's conceivable I might, one day. (...)</p> <p>– You know, and I haven't made my mark. I haven't really achieved what I wanted.</p> <p>– Oh, you did just fine. You're problem was you're just a little ahead of your time.</p>	<p>To twoja wyobraźnia. / Nie umierasz.</p> <p>Jeszcze. Ale całkiem możliwe, / że kiedyś to się stanie. (...)</p> <p>Nie osiągnąłem jeszcze / wyznaczonych sobie celów.</p> <p>Przestań. / Wyprzedziłeś swoją epokę.</p>	<p>– Ale to twoja wyobraźnia, bo ty nie umierasz.</p> <p>– Nie umieram teraz, ale przecież można sobie wyobrazić, że któregoś dnia to może się stać. (...)</p> <p>– Chodzi o to, że nie pozostawiłem po sobie jeszcze śladu. Tak naprawdę, nie osiągnąłem tego, co chciałem.</p> <p>– Och, osiągnąłeś wystarczająco dużo. Twoim problemem było to, że wyprzedziłeś trochę swoją epokę.</p>

Źródło: opracowanie własne.

Tab. 3. Gniew

Lp.	Oryginalne dialogi	Napisy filmowe	Tłumaczenie dosłowne
7.	<p>– Si tu veux, cet été...</p> <p>– Ah non, je m'en fous de vacances !</p> <p>– Tu m'as promis qu'on vivrait au bord de la mer. T'as tellement bossé pour cette mutation qu'on se voyait même plus !</p> <p>Je veux vivre là-bas toute l'année. Tu m'entends, Philippe Abrams ?! [JDP]</p>	<p>– Latem... /</p> <p>– Nie mów mi o wakacjach!</p> <p>Mieliśmy mieszkać nad morzem. /</p> <p>Harowałeś na to jak wół.</p> <p>Chcę tam żyć przez cały rok. /</p> <p>Słyszysz?</p>	<p>– Jeśli chcesz, tego lata... –</p> <p>O nie, mam w dupie wakacje!</p> <p>Obiecałeś mi, że będziemy mieszkać nad morzem. Tyle harowałeś na to przeniesienie, że w ogóle się nie widywaliśmy!</p> <p>Chcę tam mieszkać przez cały rok.</p> <p>Słyszysz mnie, Phillippe Abrams?</p>
8.	<p>– No, no, no, God, no that would be a catastrophe!!</p> <p>– Why are you so worried?! You think of me as the seductress, this is your problem.</p> <p>– Bullshit! You deliberately made up this provocative story with some lingerie model.</p> <p>– It was true. Ok? Most of it! I exaggerated a little. Ok? I like to embellish, it's a part of my creative charm! [Z]</p>	<p>– To byłaby katastrofa! /</p> <p>– Robisz ze mnie uwodzicielkę.</p> <p>– To ty masz problem. /</p> <p>– Specjalnie wymyśliłaś</p> <p>– tę historyjkę z modelką. /</p> <p>– Ale to prawda.</p> <p>Może trochę przekoloryzowałam. /</p> <p>Jestem kreatywna.</p>	<p>– Nie, nie, nie, Boże, nie to byłaby katastrofa!</p> <p>– Dlaczego jesteś taki przejęty?! Uważasz mnie za uwodzicielkę, to twój problem.</p> <p>– Gówno prawda! Celowo wymyśliłaś tę provokacyjną historyjkę z jakąś tam modelką reklamującą bieliznę.</p> <p>– Ale to była prawda.</p> <p>Przynajmniej większość!</p> <p>Ok? Trochę wyolbrzymałam. Ok? Lubię ubarwiać, to część mojego kreatywnego uroku!</p>
9.	<p>– Eh, putain !</p> <p>– C'est pas la peine de t'énervé, ça sert à rien.</p> <p>– Mais je m'énervé pas. Est-ce que je m'énervé, là ??!</p> <p>– Non, non.</p> <p>– Alors, arrête de me dire ne t'énervé pas. Merdre ! [JDP]</p>	<p>[brak tłumaczenia]</p> <p>– Uspokój się, kochanie.</p> <p>– Jestem spokojna, tak?</p> <p>– Tak. /</p> <p>– To mnie nie uspokajaj. Cholera.</p>	<p>– Eee, kurwa!</p> <p>– Nie ma sensu, żebyś się denerwowała, nic to nie da.</p> <p>– Ale ja się nie denerwuję.</p> <p>Czy ja się denerwuję?!</p> <p>– Nie, nie.</p> <p>– To przestań mi mówić, żebym się nie denerwowała. Cholera jasna!</p>

Źródło: opracowanie własne.

Tab. 4. Strach

Lp.	Oryginalne dialogi	Napisy filmowe	Tłumaczenie dosłowne
10.	<p>– Philippe, ah mon dieu, ça va? Tu n'as rien ?</p> <p>– Julie, qu'est-ce qui se passe ? Ça va pas ?</p> <p>– Je t'ai laissé plein de messages. Tu m'as pas appelé en arrivant. – Oh, merdre !</p> <p>– J'ai cru qu'il t'était arrivé quelque chose. [JDP]</p>	<p>Philippe, nic ci nie jest?</p> <p>Co się stało?</p> <p>Miałeś zadzwonić po przyjeździe.</p> <p>Cholera.</p> <p>Niepokoiliam się.</p>	<p>– Philippe, mój Boże, wszystko w porządku? Nic ci nie jest?</p> <p>– Julie, co się dzieje? Coś nie tak?</p> <p>– Zostawiłam ci masę wiadomości. Nie zadzwoniłeś po przyjeździe. – Aj, cholera!</p> <p>– Myślałam, że coś ci się stało.</p>
11.	<p>[rozmowa w samolocie]</p> <p>– Great! Turbulence, my favourite.</p> <p>– No, just relax and stop clenching your fists.</p> <p>– I can't unclench when it's turbulence. You know, I'm an atheist.</p> <p>– I don't like this! It's bumping. The plane is bumping!</p> <p>– I can't wait to meet her fiancé</p>	<p>– Turbulencje! Uwielbiam je. /</p> <p>– Spokojnie i nie zaciskaj pięści.</p> <p>Inaczej nie potrafię, jestem ateistą.</p> <p>– Strasznie rzuca. /</p> <p>– Już nie mogę się doczekać.</p>	<p>– Cudownie! Turbulencje! Uwielbiam je.</p> <p>– Nie, po prostu rozluźnij się i nie zaciskaj pięści.</p> <p>– Nie potrafię nie zaciskać, gdy są turbulencje. Wiesz, że jestem ateistą.</p> <p>– Nie podoba mi się to! Trzęsie. Samolot się trzęsie!</p> <p>– Już nie mogę się doczekać spotkania z jej narzeczonym.</p>
12.	<p>– I don't like it. I don't like when the plane does that.</p> <p>– Just stop. Stop it! Stop it! Just relax.</p> <p>– I get a bad feeling. – Breathe. [Z]</p>	<p>– Nie lubię, jak samolot tak robi. /</p> <p>– Przestań.</p> <p>– Mam złe przeczucia. / Oddychaj.</p>	<p>– Nie lubię tego. Nie lubię, jak samolot tak robi.</p> <p>– Przestań. Przestań! Przestań! Uspokój się!</p> <p>Po prostu się rozluźnij. – Mam złe przeczucie. – Oddychaj.</p>
13.	<p>[w trakcie burzy]</p> <p>– How are you doing?</p> <p>– I'm fine, I'm fine. Just, it looks like it's gonna rain, doesn't it?</p> <p>– You can't break any rules with him.</p> <p>– Ok, wow! There's lightning! Hey, guys, come on, let's go!</p> <p>– Are you afraid? Come on!</p> <p>– I'm not afraid. We're sitting ducks here. Come on</p> <p>Ok, Let's go back to the car! [Z]</p>	<p>Jak się czujesz?</p> <p>– Dobrze. Chyba będzie padać. /</p> <p>– Jest strasznie praworządny.</p> <p>– Wracajmy. /</p> <p>– Boisz się?</p> <p>– Jesteśmy tu na widoku. / Wracajmy do auta.</p>	<p>– Jak się czujesz?</p> <p>– Dobrze, dobrze. Tylko, chyba zaraz będzie padać. Prawda?</p> <p>– Z nim nie da się łamać żadnych zasad.</p> <p>– Ojej! Błysnęło się! No chodźcie, uciekajmy stąd!</p> <p>– Boisz się? Daj spokój!</p> <p>– Nie boję się. Jesteśmy tu na widoku. No chodźcie. Wracajmy już do samochodu!</p>

Źródło: opracowanie własne.

Poszczególne stany emocjonalne, niezależnie od typu, są eksponowane przede wszystkim poprzez zdania wykrzyknikowe, wykrzyknienia i interiekcje, co potwierdzają przykłady (1)–(4) i (8)–(13). Intonacja wykrzyknikowa w wersji

napisowej została zasygnalizowana za pomocą graficznego znaku wykrzyknienia jedynie w czterech zdaniach – w przykładach (2), (4), (7) i (8). Ten naturalny środek ekspresji, wyrażający emotywną postawę mówiącego, pojawia się obficie niemal we wszystkich dialogach, wyjątek stanowi tylko językowa ekspresja smutku zobrazowana w tab. 2. Z jednej strony manifestuje się ona poprzez powtórzenia i reduplikacje grup wyrazowych oraz zdań, jak w przykładzie (5) *Non, non Julie, écoute* czy *C'est ma faute. Tout ça c'est ma faute*, a z drugiej poprzez sąsiadujące ze sobą zdania pokrewne znaczeniowo, w przypadku których ekspresywność osiągnąta jest poprzez parafrazę, np. (6) *You know, and I haven't made my mark. I haven't really achieved what I wanted*. Przytoczone dla pozostałych typów emocji dialogi zawierające interiekcje (np. *Haha! I mean, wow! Oh là là ! Oh, le Dieu ! Oh, merdre ! Ah non !*) w tłumaczeniu – zgodnie z zasadą kondensacji są ich pozbawione, ponieważ są to elementy redundantne, ale wciąż są one możliwe do wychwycenia dzięki warstwie audialnej filmu. Podobnie rzecz się ma z wszelkimi powtórzeniami i reduplikacjami, których nie odnajdujemy w napisach, jak choćby w dialogu (12), gdzie *I don't like it. I don't like when the plane does – Just stop. Stop it! Stop it! Just relax* przetłumaczono poprzez syntetyczne *Nie lubię, jak samolot tak robi. / – Przestań*. Kolejnymi markerami emotywnymi w przytoczonych dialogach są intensyfikatory (m.in. [3] *so impressive*, [6] *just fine*, [7] *tellemnt bossé*) oraz leksyka emotywna nazywająca stany i zachowania emocjonalne (m.in. [2] *delighted*, [8] *so worried*, [9] *t'énerver*, [12] *a bad feeling*). O ile niemal wszystkie te intensyfikatory zostały pominięte w napisach, o tyle w tekście przekładu odnajdujemy część leksyki emotywniej (np. [9] *Uspokój się*, [12] *Mam złe przeczucia*), choć często jedynie zasygnalizowanej poprzez okrojone ekwiwalenty. Wspomnieć należy również z jednej strony o wulgaryzmach (m.in. w przykładach [7], [8] i [9]), a z drugiej o tzw. rytualizmach konwersacyjnych (np. [5] *écoute*, [3] *Yeah, exactly; I mean*, [13] *doesn't it?*) oraz adresatywach (np. [7] *Tu m'entends, Philippe Abrams ?!*). Wszystkie te elementy poddano znaczącej reformulacji lub całkowicie je opuszczono. Podobnie w tłumaczeniu zniknęły „łańcuchy językowych środków ekspresywnych”, co doskonale widać w przykładach (8), (9), (12) i (13). W konsekwencji wprowadzonych odstępstw od wyjściowej treści dialogów ucierpiał potoczny, mówiony charakter wypowiedzi, a w niektórych przypadkach logika i spójność scen, m.in. w przykładach (3), (13). Podobnie transformacji uległ miejscami oryginalny charakter postaci, jak chociażby w przykładach (9) i (13), w których źródłową nerwowość i skłonność do przesadnej paniki bohaterów zastąpiły w przekładzie (poprzez zmianę perspektywy) racjonalność i opanowanie (m.in. [13] *Mais je m'énerve pas – Jestem spokojna*). Przyjmuje się, że dzięki grze aktorów oraz dostępowi do oryginalnych dialogów widz oglądający film w tłumaczeniu jest w stanie domyślić się brakujących sensów. Niemniej usprawiedliwione wydaje się stwierdzenie, że o ile taka miejscowa kompensacja jest w większym stopniu prawdopodobna w przypadku filmu anglojęzycznego, którego oryginalne

dialogi w zakresie podstawowych wyrażen są zrozumiałe dla szerokiego grona widzów, o tyle wyłowienie z pozoru najprostszych wyrażen z filmu francuskojęzycznego jest zadaniem nierzadko niemożliwym.

ZAKOŃCZENIE

Rozważania nad wpływem translacji napisowej (jednej z bardziej popularnych obecnie metod TAW) na transfer warstwy emotywniej filmu prowadzą do kilku ważnych wniosków. Surowe ograniczenia formalne, którym podlega ten typ przekładu filmowego, dyktowane są koniecznością dostosowania się do uśrednionych możliwości percepcyjnych widza oraz zachowania spójności między informacjami przekazywanymi przez poszczególne kanały komunikacji filmowej. Wynikająca z tego nadrzędna zasada kondensacji oryginalnych wypowiedzi wymusza nieustanne reformulacje i opuszczenia, nadając docelowemu tekstowi cechy właściwe adaptacji. Jak się okazuje, straty wpisane w ten rodzaj przekładu nieuchronnie dotykają funkcji ekspresywnej źródłowego języka mówionego. Konsekwencją opuszczenia w tłumaczeniu niektórych z zaprezentowanych w artykule językowych środków ekspresywnych jest nie tylko zubożenie (w stosunku do oryginału) emotywniej warstwy wypowiedzi, ale również powiązana z tym utrata spontaniczności, potoczności i naturalności języka. Przesunięcia w zakresie stylu i rejestru nadają napisom filmowym niepożądanych w tym wypadku cech języka pisanego. Z kolei językowa odrębność postaci, odzwierciedlająca (obok innych cech idiolektalnych) różnice w temperamentach i stopień emocjonalności, ulega zatarciu. Otwarte pozostaje pytanie, na ile współlistniejące z tłumaczeniem warstwy audialna i wizualna filmu faktycznie kompensują braki, umożliwiając jego pełną recepcję. Odpowiedź wymaga, jak postuluje m.in. N. Ramière (2004, s. 112–113), rozległych badań w zakresie relacji między obrazem a językiem w dziele filmowym.

BIBLIOGRAFIA

- Adamowicz-Grzyb, G. (2013). *Tłumaczenia filmowe w praktyce*. Warszawa: Fortima.
- Baker, M. (ed.). (1998). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London–New York: Routledge.
- Belczyk, A. (2007). *Tłumaczenie filmów*. Wilkowiec: Wydawnictwo dla Szkoły.
- Bogucki, Ł. (2004). The Constraint of Relevance in Subtitling. *Journal of Specialised Translation*, 1, 71–88.
- Czapiga, Z. (2015). O ekspresywności wypowiedzi emotywnych (na materiale języka rosyjskiego i polskiego). *Acta Universitatis Lodziensis. Folia Linguistica Rossica*, 11, 19–27.
- DOI: <http://dx.doi.org/10.18778/1731-8025.11.03>**
- Díaz Cintas, J. (2003) Audiovisual translation in the third millennium. W: G. Anderman, M. Rogers (eds.), *Translation Today: Trends and Perspectives* (s. 192–204). Clevedon: Multilingual Matters.

- Gottlieb, H. (1992). Subtitling – a new university discipline. W: C. Dollerup, A. Loddegaard (eds.), *Teaching Translation and Interpreting* (s. 161–170). Amsterdam: John Benjamins.
- Gottlieb, H. (1998). Subtitling. W: M. Baker (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (s. 244–248). London–New York: Routledge.
- Grabias, S. (1981). *O ekspresywności języka. Ekspresja a słowotwórstwo*. Lublin: Wydawnictwo Lubelskie.
- Lyuku, G.-M. (1991). *Overcoming Language Barriers in European Television*. Manchester: The European Institute for the Media.
- Pisarska, A., Tomaszkiwicz, T. (1996). *Współczesne tendencje przekładoznawcze*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Plewa, E. (2015). *Układy translacji audiowizualnych*. Warszawa: Studia Naukowe IKLA.
- Ramière, N. (2004). Comment le sous-titrage et le doublage peuvent modifier la perception d'un film : Analyse contrastive des versions sous-titrées et doublées en français du film d'Elia Kazan, *A Streetcar Named Desire* (1951). *Meta*, 49(1), 102–114.
- DOI: <http://dx.doi.org/10.7202/009026ar>.**
- Szarkowska, A. (2008). Przekład audiowizualny w Polsce – perspektywy i wyzwania. *Przekładaniec*, 20(1), 8–25.
- Tomaszkiwicz, T. (2006). *Przekład audiowizualny*. Warszawa: PWN.
- Tryuk, M. (2008). Co to jest tłumaczenie audiowizualne? *Przekładaniec*, 20(1), 26–39.
- Wierzbicka, A. (1969). *Dociekania semantyczne*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

SUMMARY

In recent years, easier access to foreign film productions in Poland has resulted in a growing need for audiovisual translations. Digital technologies and new means of film and TV series distribution have made film subtitles more and more popular not only with filmgoers but also with home viewers. Despite its obvious advantages, the choice of subtitling imposes on the translator major constraints determining the form and the content of the target text. Condensation being the underlying principle of subtitling, the original is subject to serious reformulations and omissions. Since personalities of individual film characters are revealed, to a great extent, through the expression of their emotions, the purpose of this article is to verify how the emotive function of source film dialogues translates into subtitles. To achieve this aim, selected English and French films have been studied together with their Polish subtitles.

Keywords: audiovisual translation; subtitling; linguistic means of expressing emotions; the emotive function of language in subtitling; emotions in subtitling