

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

Wydział Nauk Humanistycznych

Instytut Językoznawstwa

Karolina Wakulik

Nr albumu 150505

**Idiolekt tłumacza dialogisty w polskim, rosyjskim i bułgarskim
dubbingu anglojęzycznych filmów animowanych**

Rozprawa doktorska

napisana pod kierunkiem

dr. hab. Marii Mocarz-Kleindienst, prof. KUL

Lublin 2024

WPROWADZENIE	5
PROBLEM BADAWCZY	5
CEL NAUKOWY BADAŃ	6
MODEL BADAWCZY	6
SYLWETKI TŁUMACZY DIALOGÓW FILMOWYCH DO WYBRANYCH FILMÓW ANIMOWANYCH	6
STRUKTURA ROZPRAWY DOKTORSKIEJ	8
ROZDZIAŁ I. DUBBING JAKO TECHNIKA PRZEKŁADU FILMU ANIMOWANEGO	8
I.1. WSTĘP	8
I.2. DEFINICJE DUBBINGU	10
I.3. HISTORIA POLSKIEGO DUBBINGU FILMOWEGO	12
I.4. HISTORIA DUBBINGU W ZSRR ORAZ W ROSJI	15
I.5. HISTORIA DUBBINGU W BUŁGARII	17
I.6. DUBBING JAKO TECHNIKA PRZEKŁADU FILMOWEGO	18
I.7. ETAPY OPRACOWANIA DUBBINGU	22
I.8. FILM ANIMOWANY	26
ROZDZIAŁ II. IDIOLEKT JAKO PRZEDMIOT BADAŃ JĘZYKOZNAWCZYCH I FILMOZNAWCZYCH	29
II.1. IDIOLEKT – ŹRÓDŁA POWSTANIA I DEFINICJE	29
II.2. IDIOLEKT W FILMIE – PERSPEKTYWA JĘZYKOZNAWCZA	38
II.3. IDIOLEKT W FILMIE – PERSPEKTYWA FILMOZNAWCZA	43
II.4. MATERIAŁ DO BADAŃ NAD IDIOLEKTEM TŁUMACZA DIALOGISTY	44
II.5. DOSTĘPNOŚĆ MATERIAŁU BADAWCZEGO	45
II.6. DEFINICJA I POCHODZENIE SYGNAŁÓW IDIOLEKTALNYCH W DUBBINGU FILMÓW ANIMOWANYCH	47
ROZDZIAŁ III. WYZNACZNIKI LEKSYKALNE IDIOLEKTU TŁUMACZY W DUBBINGU FILMÓW ANIMOWANYCH	49
III.1. PRESUPONOWANE LEKSYKALNE SYGNAŁY IDIOLEKTALNE BARTOSZA WIERZBIĘTY	49
III.2. PRESUPONOWANE LEKSYKALNE SYGNAŁY IDIOLEKTALNE PAWŁA SILENCZUKA	64
III.3. PRESUPONOWANE LEKSYKALNE SYGNAŁY IDIOLEKTALNE HRISTO HRISTOWA	69
III.4. SYGNAŁY LEKSYKALNE IDIOLEKTU TŁUMACZY: PODSUMOWANIE	78
ROZDZIAŁ IV. SYGNAŁY SKŁADNIOWE IDIOLEKTU TŁUMACZY W DUBBINGU FILMÓW ANIMOWANYCH	79
IV.1. SYGNAŁY SKŁADNIOWE IDIOLEKTU BARTOSZA WIERZBIĘTY	79
IV.2. SYGNAŁY SKŁADNIOWE IDIOLEKTU PAWŁA SILENCZUKA	103
IV.3. SYGNAŁY SKŁADNIOWE IDIOLEKTU HRISTO HRISTOWA	118
IV.4. SKŁADNIOWE SYGNAŁY IDIOLEKTÓW TŁUMACZY – PODSUMOWANIE	122
ROZDZIAŁ V. ZJAWISKA KULTUROWE W IDIOLEKCIE TŁUMACZY DIALOGISTÓW W DUBBINGU FILMÓW ANIMOWANYCH	124
V.1. ZJAWISKA KULTUROWE W IDIOLEKCIE BARTOSZA WIERZBIĘTY	125
V.2. ZJAWISKA KULTUROWE W IDIOLEKCIE PAWŁA SILENCZUKA	136

V.3. ZJAWISKA KULTUROWE W IDIOLEKCIE HRISTO HRISTOWA	147
V.4. ZJAWISKA KULTUROWE W IDIOLEKTACH TŁUMACZY: PODSUMOWANIE	157
V.5 IDIOLEKT TŁUMACZA W DUBBINGU FILMÓW ANIMOWANYCH: WYWIADY Z TŁUMACZAMI	158
V.6 IDIOLEKT WIDZIANY O CZAMI TŁUMACZA	158
PODSUMOWANIE	161
SUMMARY	163
ANEKS	164
1. SPIS TABEL	164
2. PYTANIA DO WYWIADÓW Z TŁUMACZAMI	166
BIBLIOGRAFIA.....	169

Wprowadzenie

Język jednostki jest zbiorem pewnych, stałych cech, które z jednej strony identyfikują tę jednostkę ze wspólnotą językowo-kulturową, z drugiej zaś w jakimś stopniu wyróżniają ją spośród innych członków tej wspólnoty. W świetle powyższego można poczynić założenie, że także język tłumacza dialogisty, który będzie obiektem niniejszych badań, również wyróżnia się pewnym zestawem cech dystynktywnych, tylko jemu przypisanych. Uściślając zakres podjętych badań, warto dodać, że będą one skoncentrowane na języku tłumacza dialogisty, użytym w przetłumaczonych przez niego dialogach do filmów animowanych techniką dubbingu.

Potrzebę prowadzenia badań nad językiem tłumacza dialogisty w przekładzie ścieżki językowej filmu animowanego z wykorzystaniem wspomnianej techniki dubbingu¹ uzasadnia nieustanny wzrost animowanych produkcji filmowych na całym świecie oraz zainteresowanie nimi widzów nie tylko tej najmłodszej. Te fakty determinują potrzebę dokonywania ich tłumaczeń (głównie z języka angielskiego, w mniejszym stopniu: japońskiego czy koreańskiego) na inne języki, a co się z tym wiąże, także motywują do podejmowania badań nad jakością ich przekładu. Dodatkowo antropocentryczny charakter badań językoznawczych i przekładoznawczych – propagowany przez grono lingwistów, medioznawców od 2 połowy XIX wieku (m.in. Witolda Doroszewskiego (1949), Zenona Klemensiewicza (1961), Péreza Gonzáleza (1998), Teresy Tomaszkiwicz (2008), Agaty Hołobut i Moniki Woźniak (2017), Kamili Potockiej-Pirosz (2017), Bożeny Witosz (2004, 2017) czy też Anny Kozłowskiej (2019)) – wskazuje na potrzebę i zasadność zogniskowania badań na osobie tłumacza, na języku indywidualnym tłumacza dialogisty. W dostępnej literaturze przedmiotu brakuje opracowań poświęconych idiolektowi tłumacza w dubbingu filmów animowanych. Stąd też proponowany w niniejszej rozprawie temat stanowi novum w badaniach translatorskich, w prężnie rozwijającej się dziedzinie, jaką jest przekład audiowizualny.

Problem badawczy

Problem badawczy zawarty jest w pytaniach:

– czy słuszne jest twierdzenie, że tłumaczenie dialogów z warsztatu przekształciło się w sztukę interpretacji, w której uwidacznia się swoisty język tłumacza?

¹ Podążając za Teresą Tomaszkiwicz (Tomaszkiwicz, 2015, s. 101) termin *dubbing* określany będzie w niniejszej pracy jako ‘technika’ a nie ‘metoda’ przekładu filmowego.

- w jakim zakresie dubbing filmu animowanego z charakterystyczną dla niego koniecznością stosowania synchronizacji sprzyja formowaniu się języka indywidualnego tłumacza dialogisty?
- jakie determinanty językowe i/lub kulturowe sprzyjają powstawaniu idiolektu poszczególnych tłumaczy dialogów filmowych?

Cel naukowy badań

Głównym celem badań jest wykazanie istnienia idiolektu tłumaczy dialogistów w trzech dubbingowanych wersjach językowych: polskiej, rosyjskiej oraz bułgarskiej poprzez wskazanie sygnałów idiolektalnych tłumaczy dialogistów, cech indywidualnych, typowych dla danego kręgu słowiańskiego.

Model badawczy

Przyjęty w niniejszej pracy model badawczy będzie obejmować analizę ilościową i jakościową transkrypcji przetłumaczonych dialogów filmowych w trzech wersjach językowych: polskiej, rosyjskiej i bułgarskiej. W badaniu wykorzystano także trzy modele tłumaczeniowe Andrew Chestermana (Chesterman, 2017). Pierwszy model porównawczy pozwolił na porównanie transkrypcji każdego filmu w trzech wersjach językowych, by uchwycić podobieństwa i różnice w zakresie sygnałów idiolektalnych tłumaczy. Warunkiem niezbędnym w tym modelu było zapewnienie odpowiedniej platformy porównania. Za podstawę takiego porównania posłużyły ścieżki dźwiękowe przetłumaczone niezależnie przez trzech tłumaczy wywodzących się z trzech różnych kręgów słowiańskich, przy czym wszystkie wersje tłumaczeń dotyczyły tych samych filmów. Kolejny model – procesowy Andrew Chestermana pozwolił ustalić proces doboru ekwiwalentu językowego przez tłumacza. Komponentem tego modułu były wywiady z tłumaczami – autorami ścieżek dialogowych do wybranych filmów animowanych. Ostatni model tłumaczeniowy A. Chestermana – model przyczynowy – pozwolił wskazać sygnały językowo-kulturowe, które zadecydowały o doborze danego słownictwa przez tłumacza dialogistę.

Sylwetki tłumaczy dialogów filmowych do wybranych filmów animowanych

Poniżej zaprezentowano sylwetki tłumaczy dialogów do wybranych filmów animowanych *Shrek Trzeci*, *Shrek Forever After*, *Kung Fu Panda 1* oraz *Kung Fu Panda 2*:

1. Bartosza Wierzbięty – autora polskich dialogów,
2. Pawła Silenczuka – autora rosyjskich dialogów oraz
3. Hristo Hristowa – autora bułgarskich dialogów do wybranych filmów animowanych.



Bartosz Wierzbęta to polski tłumacz, dialogista i reżyser. Autor dialogów do ponad 40 filmów animowanych (m.in.: *Shrek*, *Kung Fu Panda 1*, *Kung Fu Panda 2*, *Madagaskar*, *Rybki z ferajny*, *Asterix i Obelix: Misja Kleopatra* czy też *Uciekające kurczaki*). Jako dziecko 4 lata mieszkał z rodzicami w Libii, gdzie uczęszczał do francuskiej szkoły. Ukończył lingwistykę stosowaną na Uniwersytecie Warszawskim.



Paweł Silenczuk – rosyjski tłumacz dialogista z ponad 30-letnim doświadczeniem. Autor dialogów do filmów animowanych tj.: *Shrek Trzeci*, *Shrek Forever After*, *Kung Fu Panda 1*, *Kung Fu Panda 2*, *Super Mario Bros*, *Madagaskar 3*, *Kot w butach: Trzy diabły*, *Romeo i Julia*. Tłumacz na stałe mieszkający w Luksemburgu. Nauczyciel języka angielskiego i francuskiego. Pracę w charakterze tłumacza rozpoczął, będąc na trzecim roku studiów w *Moskiewskim Państwowym Uniwersytecie Pedagogicznym* (oryg. *Московский педагогический государственный университет*).



Hristo Hristow – bułgarski tłumacz dialogista, autor dialogów m.in. do filmów *Shrek Trzeci*, *Shrek Forever After*, *Kung Fu Panda 1*, *Kung Fu Panda 2*, *Avatar* i *StarWars*. Tłumaczenia filmów rozpoczął 30 lat temu. Od ponad 20 lat zajmuje się dubbingiem filmów animowanych. Jest on także autorem dialogów do programów telewizyjnych. Specjalizuje się w tłumaczeniu dialogów do komedii.

Struktura rozprawy doktorskiej

Niniejsza praca składa się z 5 rozdziałów: 2 teoretycznych i 3 analitycznych. Pierwszy rozdział teoretyczny dotyczy dubbingu jako techniki przekładu filmowego, specyfiki filmu animowanego oraz historii dubbingu w Polsce, Rosji i Bułgarii. W rozdziale drugim uwaga została skoncentrowana na zagadnieniu idiolektu jako przedmiotu badań językoznawczych i filmoznawczych. Rozdział 3 został poświęcony omówieniu sygnałów leksykalnych idiolektu tłumaczy w dubbingu filmów animowanych, rozdział 4 – sygnałom składniowym, natomiast rozdział 5 – sygnałom kulturowym w idiolektie tłumaczy dialogistów. Pracę kończą wnioski z przeprowadzonych wywiadów z tłumaczami, podsumowanie rozprawy, streszczenie w języku angielskim, aneks ze spisem tabel, pytaniami do wywiadów, a także bibliografia.

ROZDZIAŁ I. Dubbing jako technika przekładu filmu animowanego

I.1. Wstęp

Kino, zdaniem Maryli Hopfinger, wrastało w kulturę XX w. opornie i pierwotnie było ono uważane za „spektakularny przejaw barbarzyństwa” (Hopfinger 1997, cyt. za: Maria Mocarz-Kleindienst, 2014, s. 174). Pod koniec tegoż XX w. nastąpiło wyraźne przesunięcie punktu ciężkości z zainteresowania książką, literaturą na zainteresowanie produkcjami filmowymi oraz technikami tłumaczenia audiowizualnego. Masowy charakter produkcji filmowych podlegających procesowi tłumaczenia sprawił, że przekład filmowy na przełomie XIX i XX w. stał się ważkim medium komunikacji interkulturowej (Mocarz-Kleindienst, 2014, s. 173). Obecnie jest to najszybciej rozwijająca się odmiana przekładu, zorientowana na środki masowego przekazu, tj. Internet, telewizję oraz kino (Tomaszkiewicz, 2006, s. 97). Przekład audiowizualny wykształcił trzy podstawowe techniki przekładu: napisy, wersję lektorską oraz interesujący nas w szczególności dubbing. W filmie z napisami widz czyta dialogi zazwyczaj umieszczone w dole ekranu, mając jednocześnie możliwość wsłuchania się w wersję oryginalną filmu. Wersja lektorska to metoda, w której widz słyszy zarówno przekład czytany przez lektora, jak i też oryginalną wersję filmu, chociaż ta ostatnia jest znacznie ściszona. W dubbingu widz słyszy tylko wersję tłumaczoną, gdyż oryginał jest całkowicie wyciszony.

Rozwojowi samych technik towarzyszą badania naukowe w ich zakresie. Wśród dostępnej literatury przedmiotu w zakresie tłumaczeń audiowizualnych dużo miejsca poświęca się charakterystyce tych podstawowych technik przekładu filmowego: Pérez González (1998),

Frederic Chaume (2012), Teresa Tomaszewicz (1970; 2015) Zbigniew Dolny (b.d.²). Nie brakuje także literatury poświęconej próbie porównania i wartościowania technik stosowanych przez tłumaczy filmowych. Wśród nich należy wymienić publikacje Agaty Hołobut i Moniki Woźniak (2017), Agnieszki Szarkowskiej (2008), Marii Mocarz-Kleindienst (2020), Olgi Walló w przekładzie Przemysław Młyńczyka (2012), Radosława Pisuli (2019), Iwony Sikory (2013), Tomasza P. Krzeszowskiego (2018), Zbigniewa Dolnego, (b.d.), jak i też pozycje zagranicznych badaczy, do których należą: Dirk Delabastita (1989), Pérez González (2014), Ernst-August Gutt (1992), Frederic Chaume (2012), Julio de Los Reyes Lozano (2017), Martine Danan (1991), Thomas Herbst (1997) Lavrence Venuti (1995) czy też Tatjana Czerniajewa³ (oryg. Татьяна Черняева); (2017). Dokonując analizy literatury przedmiotu poświęconej tematyce konkretnych technik tłumaczenia filmowego, prób ich zestawienia, porównania i wartościowania można dostrzec znaczne zainteresowanie badaczy dubbingiem, w szczególności w krajach, gdzie jest on dominującą techniką przekładu filmowego: Francja, Włochy, Niemcy czy Hiszpania (Kulas, 2021, s. 195).

Henrik Gottlieb w pierwszym wydaniu encyklopedii *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (Gottlieb, 1998) dokonał podziału krajów pod względem dominującej techniki przekładu filmowego. Wyróżnił cztery grupy. Do pierwszej zaliczył kraje anglojęzyczne, w których dominuje wersja filmu w oryginale. Drugą grupę stanowią kraje, w których dubbinguje się niemal wszystko. Są to m.in.: Niemcy, Francja, Włochy, czy też Hiszpania. Trzecią grupę tworzą kraje z wersją lektorską. Należą do nich: Polska, Rosja oraz Bułgaria. Ostatnią grupę tworzą niewielkie kraje europejskie oraz pozaeuropejskie, w których dominują filmy z napisami.

Współcześnie trwa ożywiona dyskusja na temat roli dubbingu, jego jakości, skutków jego zastosowania, rokowań jego popularności oraz kierunków rozwoju, co znajduje także odzwierciedlenie w wielu pracach naukowych poświęconych tłumaczeniom audiowizualnym na całym świecie, w szczególności w krajach z dubbingiem jako techniką w roli głównej. Są to m.in. następujące prace naukowe: *Translation and Mass-Communication: Film and T.V.-Translation as Evidence of Cultural Dynamics* (Delabastita, 1989, s. 193-218), *Audiovisual Translation Theories, Methods and Issues* (Pérez González, 2014), czy też *Subtitles, Dubbing or Voice-over? Discuss* (Oleksiak, culture.pl/en). Prace naukowe uzupełniają ponadto dyskusje, toczące się obecnie w głównej mierze w Internecie, jak np. dyskusja podczas corocznego

² W bibliotece FilMOTEKI Narodowej przy ul. Puławskiej 61 w Warszawie, dostępne są trzy tomy książki Zbigniewa Dolnego, która nie ma daty wydania.

³ Do transliteracji tytułów i nazwisk zapisanych cyrylicą w całej pracy wykorzystano program ze strony internetowej <https://www.ushuaia.pl/transliterate/> [dostęp: 27.07.2024]. Zastosowano typ 'transkrypcja polska PWN'.

Europejskiego Forum Filmowego w Berlinie *Berlinale* na temat tworzenia napisów i dubbingu ([https:// ec.europa.eu/](https://ec.europa.eu/)). Udział w nich biorą praktycy oraz widzowie. Warto też wspomnieć o wywiadzie ze Zbigniewem Dolnym, w którym opowiada on o szkole polskiego dubbingu z perspektywy nie tylko badacza, ale przede wszystkim kinomana (Kuźma, 2020, <http://polski-dubbing.pl/>).

I.2. Definicje dubbingu

Słowo *dubbing* to połączenie angielskiego czasownika *-to dub-* oraz morfemu *-ing*, które w wyniku substancywizacji czasownika tworzy rzeczownik odczasownikowy w obowiązującej obecnej formie *dubbing*. Angielski słownik *Oxford Learner's Dictionaries* definiuje wyrażenie *dub something into something* jako proces zastąpienia oryginalnej mowy w filmie lub programie telewizyjnym słowami w innym języku (<https://www.oxfordlearnersdictionaries.com>).

Słownik języka polskiego PWN nazywa dubbing *opracowaniem dialogów do filmu w innym języku niż dialogi w oryginale* (<https://sjp.pwn.pl>). *Encyklopedia Popularna PWN* określa dubbing jako *opracowanie filmu w innej niż oryginalna wersja językowej*, [lecz przede wszystkim jako] *nagranie ścieżki słownej i muzycznej metodą synchronizacji* (Karwowski, 2013). *Leksykon PWN* definiuje dubbing jako opracowanie nie tyle dialogów, ile filmów w innej niż oryginalna wersja językowej (Żurawski, 2004).

Wielka Encyklopedia Radziecka [oryg. *Большая Советская Энциклопедия*] określa dubbing (ros. ‘дубляж’, ‘дублированный перевод’, ‘дублирование’) jako zastąpienie dźwiękowej werbalnej części filmu – fonogramu mową w innym języku⁴. Jak czytamy: w procesie powstawania wersji językowej filmu z dubbingiem bierze udział grupa specjalistów w składzie: reżyser, operator dźwięku, montażysta oraz asystenci kilkakrotnie oglądają film w oryginale. Reżyser dzieli film na krótkie, oddzielne części epizodyczne, ponumerowane i sklejone w odpowiedniej kolejności. Sklejenie ich to warunek niezakłóconej projekcji filmu. Podział filmu na części pozwala aktorom lepiej zapamiętać tekst oraz dokładnie dostrzec sekwencję ruchu postaci, jak i też ich mimikę (Bwiedienskij, 1949-1958). Z definicji dowiadujemy się także, że przed udźwiękowieniem filmu reżyser prowadzi przesłuchania z aktorami w studiu nagrań dźwięku, gdzie aktorzy synchronicznie odczytują dialogi do filmu. Zgodnie z tą definicją aktorzy podczas nagrań dźwięku nie powinni siedzieć ani stać, lecz poruszać się, przybliżać i oddalać od mikrofonu, naśladując to, co dzieje się w filmie. W *Wielkiej Encyklopedii Radzieckiej* jest także informacja o tym, jak zachować wysoką jakość dubbingu: należy zadbać o obsadę aktorską, gdyż istotna jest zarówno barwa głosu aktorów, jak i też gatunek filmowy, w którym aktorzy się

⁴ Tłumaczenia całej definicji z *Wielkiej Encyklopedii Radzieckiej* dokonała autorka pracy.

specjalizują. *Wielka Encyklopedia Radziecka* była wydana między 1949 a 1958 rokiem. Poziom wiedzy teoretycznej na temat poszczególnych etapów tworzenia dubbingu, jego specyfiki, jest jak na lata powojenne imponujący.

W Bułgarii z kolei dubbing występuje pod dwiema nazwami: *dublaż* oraz *dubliran prewod* [oryg. дублаж, дублиран превод]. Jest on definiowany jako rodzaj przekładu utworów audiowizualnych, w którym odbywa się pełna zamiana ścieżki dialogowej do filmu na język docelowy (Kucuparow, 2022, s. 2). Jednak dubbing bułgarski może mieć formę *nansynchron* – gdzie głos oryginału jest zupełnie wyciszony, a także *lipsynchron* nazywany także *szeptanką* czy też techniką *voice-over* (Kucuparow, 2022, s. 2).

Czeska badaczka Olga Walló definiuje dubbing jako *specyficzną formę przekładu literackiego*. Jest to także jedna z form tłumaczenia filmowego, która [...] służy pokonaniu bariery językowej. Badaczka nazywa dubbing dyscypliną, a zarazem dziedziną sztuki, wyznaczając mu tym samym miejsce w tzw. *pejzażu kultury* (Walló, 2012), w którym dubbing jest *oknem na świat* (Walló, 2012)⁵. Posiada on zatem swoje miejsce w kulturze. Dubbing zdaniem badaczki chce być *pełnowartościowym przekładem* oraz: *stawia sobie za cel dostarczenie widzowi [...] takich samych wrażeń w języku docelowym jak wrażenia widza oglądającego film w oryginale* (Walló, 2012).

Przechodząc do bardziej specjalistycznej definicji dubbingu na gruncie polskiego przekładoznawstwa, należy za Teresą Tomasziewicz odnotować, że: *dubbing jest to proces oparty na wielu zabiegach technicznych, w których główną rolę odgrywa tłumacz dokonujący najpierw tłumaczenia przybliżonego, a później dostosowujący swój tekst do wymogów technicznych* (Tomasziewicz, 2015, s. 107). Dubbing jest najbardziej złożoną odmianą tłumaczenia audiowizualnego ze względu na znaczną liczbę osób zaangażowanych w jego proces. Dubbing to odmiana tekstu-hybrydy, który powstał z połączenia elementów języka mówionego i pisanego (Sikora, 2013, s. 83). Dubbing jako swoisty typ tekstu pierwotnie ma formę pisemną. Są to listy dialogowe, które z formy pisemnej zostają przekształcone na język mówiony i odegrany przez aktorów dubbingujących. *Tłumaczenie warstwy tekstowej jest zatem tylko jednym z elementów wieloetapowego procesu. W przeciwieństwie do napisów czy też wersji lektorskiej wysoka jakość tłumaczenia dialogów nie przesądza o dobrej jakości wersji językowej dubbingu jako finalnego produktu, gdyż tłumacz przygotowuje jedynie surowy tekst, który poddany jest licznym obróbkom adiustatora, dialogisty i aktora dubbingującego* (Kulas, 2021, s. 196).

Dubbing to – zdaniem jednego z najwybitniejszych polskich operatorów dźwięku Mariusza Kuczyńskiego – *ogromny poligon doświadczalny dla kultury polskiej* (Dolny, b.d., s. 4). Z kolei

⁵ W tłumaczeniu książki Olgi Walló autorstwa Przemysława Młyńczyka numeracja stron nie występuje.

Henryk Szaro określa dubbing jako *formę wyrazu artystycznego, całkowicie uzależnioną od precyzji technicznej* (Dolny, b.d., s. 15). Reżyser Ryszard Ordyński twierdzi, że dubbing jest to jedyna droga, jaką może iść obcojęzyczny film, który chce zdobyć rynki zagraniczne (Dolny, b.d., s. 16).

Zdaniem Jarosławy Georgijewnej Turylowej (oryg. Ярослава Георгиевна Турылёва) nie sposób wyobrazić sobie sztuki filmowej bez dubbingu, gdyż jest on ‘niezależnym narzędziem sztuki wizualnej’⁶ (oryg. *самостоятельное средство изобразительности*); (Jewstratow, 2020).

I.3. Historia polskiego dubbingu filmowego

Historię polskiego dubbingu oraz powiązaną z nim historię dźwiękowego filmu narracyjnego na świecie najpełniej opisują: David A. Cook (Cook, 1987) oraz Zbigniew Dolny (Dolny, b.d.). David A. Cook określa polskie przedwojenne kino jako skromne. Zbigniew Dolny natomiast precyzuje datę powstania pierwszego polskiego filmu dźwiękowego. Był to 6 października w 1927 roku, kiedy odbyła się premiera w pełni dźwiękowego filmu pt. *Śpiewak jazzbandu* z Al Jolsonem. Zbigniew Dolny zwraca także uwagę na fakt, że film niemy był takim tylko z nazwy, gdyż w trakcie jego projekcji była emitowana muzyka na żywo lub z płyt gramofonowych. Jego zdaniem początki efektów dźwiękowych w filmie sięgają przełomu XIX i XX wieku (Dolny, b.d.). Jego rozwój nastąpił w 1929 roku, kiedy założono Awangardowe Stowarzyszenie Filmowe, Stowarzyszenie Miłośników Filmów Autorskich oraz Towarzystwo START, do którego należeli: reżyser Wanda Jakubowska, krytyk filmowy Jerzy Toeplitz, a także Aleksander Ford, którego powojenny film pod tytułem *Krzyżacy* z roku 1960 został wtedy uznany za najlepszy film epicki (Cook, 1987, s. 536).

W trakcie drugiej wojny światowej produkcja filmowa była zakazana. Mimo to materiały filmowe były chronione przez Polską Jednostkę Filmów Wojskowych [oryg. the Polish Army Film Unit], pod kierownictwem Aleksandra Forda. Wraz z utworzeniem państwa socjalistycznego po wojnie Rząd Tymczasowy znacjonalizował produkcję filmową pod nazwą *Film Polski*. Pierwsze filmy zdubbingowano tuż przed II wojną światową, 4 lata po premierze pierwszego filmu dźwiękowego w języku polskim pt. *Śpiewak jazzbandu*. Był to polski dubbing amerykańskiego musicalu *Parada Paramountu* z 1931 r. oraz niemieckiego dramatu *Ulubieniec Bogów* z roku 1931. Warto też wspomnieć o starannie wykonanym dubbingu brytyjskiego dramatu wojennego z 1935 r. *I was a spy*, który w polskiej wersji występuje jako *Siostra Marta jest szpiegiem*. Ten angielski dramat był jednocześnie sukcesem „Li”, czyli Lidii Wysockiej, która użyczyła swojego głosu angielskiej koleżance Madeleine Carroll. Na różnych forach

⁶ Przekład własny Autorki pracy.

internetowych można przeczytać o sukcesie debiutu Lidii Wysockiej, która zebrała doskonałe recenzje, grając w filmie *Siostra Marta jest szpiegiem*, a także o polskim dubbingu przedwojennym, który zdaniem Zbigniewa Dolnego był „najlepszy na świecie” (Kuźma, 2020, <http://polski-dubbing.pl/>).

Przed II wojną światową w 1931 roku zdubbingowano na język polski 4 filmy, jednak nie były to wersje językowe z profesjonalnym opracowaniem wersji językowej filmu z dubbingiem w dzisiejszym rozumieniu pojęcia ‘dubbing’, a jedynie wejście na scenę aktorów polskich na zasadzie zamiany obsady aktorskiej. Były to 3 filmy produkcji amerykańskiej *Karkołomne zakręty* z 1929 roku, *Artyści* z 1929 roku, *Parada Paramountu* z 1930 roku oraz film produkcji niemieckiej z 1930 roku reżyserii Hannsa Schwarz *Ulubieniec Bogów*.

Ostatnim przedwojennym filmem z polskim dubbingiem był film pt. *Królowna Śnieżka* z 1938 roku, zwany przez Zbigniewa Dolnego *filmem legendą* ze względu na ogromną precyzję w jego przygotowaniu przez reżysera – przybyłego wówczas z Ameryki Ryszarda Ordyńskiego (Dolny, b.d., s.6). Polskie teksty piosenek do *Królowny Śnieżki* napisał Marian Hemar, a producentem została specjalnie utworzona Polska Spółka Synchronizacyjna. Postać Królowny Śnieżki zdubbingowała Maria Modzelewska, złą macochę – znana aktorka teatralna Leokadia Pancewicz-Leszczyńska. Głosu Duchowi lustra użyczył Janusz Strachocki. Wśród krasnoludków można usłyszeć głosy takich gwiazd, jak Aleksander Zelwerowicz, Henryk Małkowski, czy też Józef Orwid natomiast piosenki krasnali wykonywał popularny wówczas Chór Dana (Dolny, b.d., s. 6).

Leon Brun na łamach 29. numeru czasopisma *Kino* z 1932 roku wspomina o chorobie polskiego przedwojennego kina. Jego fragment przytacza w części drugiej swej książki Zbigniew Dolny (Dolny, b.d., s. 16). Choroba, o której wspominał L. Brun, przejawiała się w tym, że przedwojenne filmy, emitowane w Polsce nie podobały się publiczności, otrzymywały złe recenzje oraz wywołały upadek wielu kin jeszcze przed wprowadzeniem polskiego dubbingu. Wszystko za sprawą dialogów, które były w różnych językach obcych, z wyjątkiem niemieckiego i rosyjskiego, gdyż te były w kinach niedozwolone. Publiczność nie była w stanie zrozumieć filmów obcojęzycznych, co skutkowało zniechęceniem polskiej publiczności oraz dużą ilością złych recenzji filmowych. Lekarstwem na tę chorobę miał być – zdaniem Leona Bruna – dubbing.

Dubbing był w okresie międzywojennym pożądanym, gdyż odgrywał znaczącą rolę z punktu widzenia społecznego i narodowego. Budował tożsamość narodową.

Rozwój polskiego dubbingu zatrzymał się w momencie wybuchu wojny na 10 lat aż do 1949 roku. Wówczas miasto Łódź stało się stolicą polskiej kinematografii, gdzie już 1 maja 1949 roku zostaje otwarty oddział dubbingowy. Zarządzał nim Seweryn Nowicki. Powojenna reżyser

polskiego dubbingu Henryka Biedrzycka wspomina Seweryna Nowickiego jako dystrybutora znacznej ilości polskich filmów, założyciela i dyrektora Wytwórni Filmów Oświatowych. Zbigniew Dolny nazywa Seweryna Nowickiego ojcem, założycielem polskiego dubbingu (Dolny, b.d., s. 6). W tym okresie do Polski przyjechali na kilka miesięcy wybitni specjaliści od dubbingu ze Związku Radzieckiego: Aleksiej Zołotnicki, Włodzimierz Dymitriew – operator dźwięku oraz Katarzyna Karpowa – reżyser i montażysta.

Pierwszym powojennym, zagranicznym filmem zdubbingowanym na język polski był film: *Dwie Ameryki na ekranie*, opowiadający o Ameryce kapitalistów, wyzyskiwaczy i rasowej nienawiści, a tym samym o Ameryce jako miejscu ciężkiej pracy, miejscu życia prostego człowieka (Dolny, b.d., s. 35). Kilka lat później, w 1955 roku Łódzki Wydział Dubbingu został przekształcony w Warszawskie Studio Opracowań Dialogowych. Dubbingowano w tym czasie filmy i seriale telewizyjne, a także filmy dla dzieci. Ze względu na doskonałą jakość wykonania i wspaniałą obsadę nie można pominąć polskiego dubbingu rosyjskiej powieści Lwa Tołstoja, w którym głosu Annie Kareninie użyczyła Aleksandra Ślaska, a Andrzej Łapicki – Aleksemu Wrońskiemu. Złote lata polskiego dubbingu to lata 1960–1980. Ponad jedna trzecia zagranicznych filmów była w tym czasie dubbingowana. Polski dubbing tego okresu cechował nienaganny styl, a dykcja aktorów była staranna, aż do kryzysu lat osiemdziesiątych XX w.

3.1. Współczesny dubbing w Polsce: stan obecny i perspektywy

Wśród wyższych uczelni, które kształcą przyszłych tłumaczy dialogistów, warto wymienić Łódzką Szkołę Filmową. Jeden z czterech dostępnych tam wydziałów: Wydział Operatorski i Realizacji Telewizyjnej oferuje cztery specjalizacje, spośród których należy wymienić: film animowany i efekty specjalne. Na tym wydziale kształcą się obecnie specjaliści od dubbingu filmów animowanych (<https://www.filmschool.lodz.pl>). Jednak ich sytuacja w Polsce nie jest najlepsza: wytwórnie filmowe dążą do ograniczenia udziału człowieka w tłumaczeniu filmów. Jest to wynik optymalizacji produkcji filmowej, która polega na wykorzystaniu komputerowej wizualizacji aktora – tzw. skanu do tworzenia dialogów filmowych i piosenek. Trwają prace nad aplikacją, która tłumaczyłaby tekst dialogów maszynowo. Taki tekst aktor zabierałby do domu, by mógł nagrać swoje kwestie. Praca reżysera polegałaby na złożeniu tych kwestii w całość. Praca tłumacza dialogisty oraz realizatora nie byłaby już potrzebna. W jednym z internetowych serwisów informacyjnych można spotkać następującą konstatację: *Polski dubbing, jeśli chodzi o rozwiązania prawne, warunki pracy i płace, zatrzymał się na początku wieku* (<https://oko.press/dubbing-polska-kryzys>). W związku z tym 20 marca 2023 roku Zgromadzenie Związku Zawodowego Twórców Dubbingu (ZZTD) z siedzibą w Warszawie przyjęło swój statut na I Nadzwyczajnym Walnym Zgromadzeniu ZZTD w dniu 20 marca 2023. Ma on chronić i

reprezentować interesy osób pracujących przy tworzeniu dubbingu, gdyż ogromne zyski z branży filmowej nie przekładają się na wynagrodzenia osób, którym zawdzięczamy powstanie polskiej wersji językowej kultowych filmów z dubbingiem. Wśród współczesnych tłumaczy dialogistów warto wyróżnić: Mariusza Arno Jaworowskiego, który na stałe pracuje dla The Walt Disney Company, Bartosza Wierzbietę, Michał Marka Wojnarowskiego, Annę Wysocką, Tomasza Emila Robaczewskiego i in.

I.4. Historia dubbingu w ZSRR oraz w Rosji

Dubbing rosyjskojęzyczny był od samego początku narzędziem politycznej cenzury. W Związku Radzieckim kinematografia działała według nakazów i wytycznych partii, a okres sprawowania przez nią władzy uznawano za najbardziej sprzyjający rozwojowi społeczeństwa (Dolny, b.d.). Pierwszym filmem, jaki zdubbingowano w ZSRR, był *Niewidzialny człowiek* (oryg. *Человек Невидимка*) w 1933 r., jednak film ukazał się w ZSRR dwa lata później, w 1935 r. Do roku 1950 mistrzem drugiego planu w rosyjskim dubbingu była aktorka układająca dialogi (tzw. актриса укладчица), nadająca im osobne brzmienie, gdyż zadaniem aktorów w rosyjskim dubbingu było stworzenie nowego bohatera, o typowej dla niego intonacji, który nie kopiuje, lecz kreuje własnego bohatera (Kabanow, 2016, <https://metkere.com/tag/chronicles>). W czasie wielkiej wojny ojczyźnianej ilość filmów z dubbingiem znacząco spadła. W latach 1947–1991 w dubbingu filmów radzieckich pojawiał się niezapowiedziany głos aktora, który tłumaczył sytuacje w filmie, by treść filmu była poprawna politycznie i była zgodna z obowiązującą doktryną. Zmieniał on także funkcje filmu w wersji oryginalnej (Jewstratow, 2020). W ZSRR popularny stał się także dubbing intralingwalny, który miał zapewnić popularność i rozpoznawalność fabuły filmów tj. *Brilliantowaja ruka* (oryg. *Бриллиантовая рука*); (1969) oraz *Ironija sud'by* (oryg. *Ирония судьбы*); (1975). Mówiąc o dubbingu rosyjskim okresu Związku Radzieckiego oraz okresu po upadku ZSRR nie można pominąć najbardziej rozpoznawalnej reżyser filmów z dubbingiem, aktorki teatralnej i kinowej Jarosławy Gieorgijewnej Turyłowej (Jewstratow, 2020). Była ona reżyserem kilku rosyjskich filmów z dubbingiem. Należą do nich: *Shrek Forever After*, *Terminator*, *James Bond*, *Wilk z Wall Street*, a także *Gladiator*.

Zdaniem rosyjskiego krytyka filmowego Aleksieja Miedwiediewa wybór techniki przekładu filmowego uzależniony jest od nastawienia psychicznego narodu, stopnia rozwoju kultury kina, a także możliwości szybkiego czytania tekstu (Babkin, 2014). Miedwiediew wskazuje szeptankę jako ulubioną, głęboko zakorzenioną odmianę tłumaczenia audiowizualnego u Rosjan. Stwierdza, że w Rosji zakorzeniła się subkultura przekładu pirackiego z monotonna, często także ironiczną i zabawną szeptanką. W Rosji ta forma dwugłosu (męskiego – dla ról męskich i

żeńskiego – dla ról żeńskich) jest dobrze przyjętym zwyczajem (Babkin, 2014). To właśnie voice-over jest dominującą odmianą tłumaczenia filmowego w Rosji. Miedwiediew podkreśla, że wersja z napisami zniechęca Rosjan, co wynika z braku nawyku szybkiego czytania. Mimo dużej dostępności w latach 90. filmów w wersji z napisami ta odmiana tłumaczenia audiowizualnego nie zyskała aprobaty rosyjskiego społeczeństwa (Бабкин, 2014).

W odniesieniu do dubbingu w Rosji stosuje się następującą nomenklaturę: *dublaż* (oryg. *дубляж*), *dubliowanie* (oryg. *дублирование*), *dubliowanyj pieriewod* (oryg. *дублированный перевод*); (Jewstratow, 2020). Bywa on także utożsamiany z odmianą wersji lektorskiej, która występuje pod hasłami: *zakadrowyj pieriewod* (oryg. *закадровый перевод*), *ozwucziwanie* (oryg. *озвучивание*), *zakadrowoje ozwucziwanie* (oryg. *закадровое озвучивание*) oraz *wojsowier* (oryg. *войсовер*). Nazewnictwo technik tłumaczenia filmowego w Rosji jest zatem bardzo bogate i należy uważać, czy w tekstach rosyjskojęzycznych, gdy jest mowa o dubbingu, autor nie miał raczej na myśli wersji filmu z lektorem.

4.1. Dubbing rosyjski od 2022 roku

W lutym 2022 roku, największe wytwórnie filmowe tj. Universal Pictures, Warner Bros, Walt Disney Pictures, Sony Pictures oraz Paramount Pictures odmówiły współpracy z Rosją (Pisalnik, 2022). Od lutego 2022 roku, w ciągu jednego weekendu liczba widzów spadła do 600 tysięcy w skali całego kraju, podczas gdy liczba sprzedanych w weekendy biletów do kina zwykle oscylowała w granicach 3 milionów sztuk, a w niektóre weekendy nawet do 7 milionów sztuk. W całej Rosji zamknięto 36,4% kin, a obroty branży filmowej w 2022 roku spadły o 43% względem roku ubiegłego. Ponadto dochody z zagranicznej dystrybucji rosyjskich filmów zmniejszyły się o połowę, co sprawiło, że część kin w Rosji pracuje wyłącznie w weekendy. Zbojkotowanie Rosji ze względu na prowadzone działania wojenne spowodowały wycofanie się Rosyjskiego Stowarzyszenia Właścicieli Kin z członkostwa w UNIC (International Union of Cinemas) – międzynarodowej organizacji zrzeszającej właścicieli kin i ich krajowe związki (Pisalnik, 2022). Aktualnie w Rosji dominuje kino indyjskie oraz filmy z Iranu. Mimo tego profesjonalni aktorzy, użyczający głosów postaciom w filmach, tłumacze dialogiści oraz dźwiękowcy 16 marca 2022 roku utworzyli stowarzyszenie o nazwie Red Head Sound. Założycielem stowarzyszenia jest prawdopodobnie Dmitrij Czeriewatienko (oryg. Дмитрий Череватенко) – aktor pracujący przy filmach z dubbingiem, którego można usłyszeć w rosyjskim dubbingu filmów kanału Disney. Do stowarzyszenia należą także Nikita Prozorowski (oryg. Никита Прозоровский), który wcielił się w postać komisarza Gordona z Trylogii Batmana reżyserii Christophera Nolana oraz Scooby Doo; a także Nikita Juriewicz (oryg. Никита Юрьевич): aktor, który użyczył głosu drugoplanowej postaci do filmu Shrek. W pracy

stowarzyszenia biorą udział także inni znani aktorzy dubbingu, tj. Anton Eldarow (oryg. Антон Эльдаров) oraz Radik Muchamietzianow (oryg. Радик Мухаметзянов). W drugiej połowie marca 2022 roku stowarzyszenie zapowiedziało 3 projekty: powstanie wersji z rosyjskim dubbingiem trzech najbardziej oczekiwanych filmów, tj. adaptacji komiksu firmy Marvel Comics pt. *Moon Night*, adaptacji telewizyjnego serialu amerykańskiego pt. *Obi-Wan Kenobi*, osadzonego w świecie *Gwiezdnych Wojen* oraz adaptacji szóstego sezonu brytyjskiego serialu telewizyjnego pt. *Peaky Blinders* (Chalukow, 2022). Stowarzyszenie Red Head Sound zaczęło wykonywać tłumaczenia nieformalnie, stając się konkurencją dla pirackich studiów nagrań filmów z dubbingiem. Jest to realne przejście najbardziej rozpoznawalnych głosów rosyjskiego dubbingu do podziemi i jednocześnie krok w stronę nielegalnej produkcji filmowej, którą można określić nazwą piractwa. Witalij Chalukow słusznie podkreśla, że rynek rosyjskiej adaptacji zmienia się na poważnie i na długo (Chalukow, 2022).

I.5. Historia dubbingu w Bułgarii

Do 1930 roku w Bułgarii były dostępne filmy z napisami. Znaczący udział w tworzeniu pierwszych filmów z dubbingiem miały przede wszystkim teatr Niczew (oryg. Ничев) oraz Modernen teatr (oryg. Модерен театър), które jako jedyne posiadały odpowiednie zaplecze techniczne. *Dubbing w Bułgarii wiąże się nierozzerwalnie z powstaniem Studia Filmów Fabularnych w 1950 r. oraz Bułgarskiej Telewizji Narodowej w 1959 r. Do roku 1974 w Bułgarii był tylko jeden kanał telewizyjny – rozwój dubbingu był zatem wtedy znikomy* (Kulas, 2021, s. 197). Przemiany polityczne w Bułgarii po 1989 r. sprawiły, że pojawiła się telewizja prywatna, która rozpoczęła emisję swoich programów już w 1993 r. Liczba kanałów regionalnych i specjalistycznych rosła w szybkim tempie. Pojawiła się potrzeba wykonywania tłumaczeń szybko i w dużych ilościach (Kulas, 2021, s. 197). Od ostatniej dekady XX w. do dziś liczba filmów emitowanych na małym ekranie w Bułgarii wzrosła diametralnie. Tylko Bułgarska Telewizja Narodowa od pół roku emituje łącznie 920 godzin (czyli około 5 godzin dziennie) zagranicznego programu filmowego: filmy fabularne, seriale, filmy dziecięce i animowane oraz filmy dokumentalne. Zwiększony popyt na tłumaczenie filmowe na rynku bułgarskim po 1993 r. rodzi kwestię zarówno dostępnego wyposażenia technicznego, jak i jakości samego tłumaczenia. Istnieje zatem potrzeba kształcenia tłumaczy i redaktorów, którzy mogą zaoferować tę konkretną usługę w sposób profesjonalny i terminowy. Od 2007 r. dubbing zaczyna ustępować miejsca napisom. Jest to skutek przystąpienia Bułgarii do Unii Europejskiej. Zakłada ona nauczanie języka angielskiego z filmów oraz edukację w zakresie języka angielskiego jako powszechnie obowiązującego. W Bułgarii rodzaj tłumaczenia zależy od specyfiki danego kanału. Kanały telewizyjne, których programy są nadawane w różnych krajach, używają napisów. Tak jest na

przykład w przypadku AXN, AXN Crime i innych. W przypadku kanałów, które oferują zarówno filmy z dubbingiem, jak i z napisami, głównym kryterium decydującym o wyborze typu tłumaczenia audiowizualnego jest gatunek filmu. Innym ważnym kryterium przy wyborze techniki tłumaczenia audiowizualnego w Bułgarii jest adresat. W telewizji bułgarskiej dubbinguje się obecnie 65,9% programów (Łambowa, Miczew, 2016, s. 364). Pozostałą część zajmują filmy z napisami, które są emitowane w głównym czasie antenowym, gdy oglądalność jest największa (od 18:00 do 23:00). W Bułgarii dubbinguje się wszystkie seriale, filmy rodzinne oraz filmy animowane (Łambowa, Miczew, 2016, s. 365).

I.6. Dubbing jako technika przekładu filmowego

Jak wspomniano wcześniej, dubbing jest specyficzną odmianą tłumaczenia filmowego, gdyż widz słyszy jedynie wersję tłumaczoną filmu, podczas gdy oryginał filmu jest wyciszony. Dubbing jest najbardziej czasochłonną i najbardziej kosztowną odmianą tłumaczenia filmowego za sprawą znacznej ilości osób zaangażowanych w proces powstawania wersji językowej filmu z dubbingiem. Kluczową rolę w dubbingu odgrywa synchronizacja, polegająca na dostosowaniu wypowiedzianych treści do ruchu aparatów mowy postaci w filmie, a także ruchu ich ciał. Frederic Chaume scharakteryzował synchronizację *jako jedną z cech opracowania dubbingowego, polegającą na dostosowaniu translatu do ruchów aparatu mowy oraz ciała aktorów i aktorek przedstawionych na ekranie, oraz na dostosowaniu tłumaczonych wypowiedzi i pauz do tekstu wyjściowego* (Chaume 2012, cyt. za Hołobut, Woźniak, 2017, s. 27). Zdaniem badacza to właśnie synchronizacja fonetyczna, czasowa oraz kinetyczna zaliczają się do głównych typów synchronizacji (Chaume 2012, cyt. za Hołobut, Woźniak, 2017, s. 28). Synchronizacja fonetyczna polega na dostosowaniu dialogów w filmie do ruchu kłap bohaterów filmowych. Synchronizacja czasowa nazywana także *izochronią* (Chaume 2012, s. 72) polega na zachowaniu jednakowych proporcji pomiędzy długością oryginału a długością tekstu tłumaczenia. Zdaniem F. Chaume ten rodzaj synchronizacji jest kluczowy, gdyż pozwala zachować złudzenie, że film nie jest tłumaczeniem a oryginałem filmu. Z kolei synchronizacja kinetyczna polega na zachowaniu zgodności pomiędzy tekstem a ruchem postaci w filmie (Hołobut, Woźniak, 2017, s. 28). Warto zwrócić uwagę na dwa pozostałe rodzaje synchronizacji. Pierwsza z nich to synchronia osobowości, polegająca na takim dopasowaniu aktora do postaci w filmie, by barwa głosu i temperament aktora były dopasowane do wyglądu lub przynajmniej charakteru bohatera filmowego. Synchronia zawartości, postrzegana przez Chaume raczej w kategoriach *spójności, a nie synchronii* (Chaume 2012, cyt. za Hołobut, Woźniak, 2017, s. 28) polega na *dostosowaniu treści dialogów do kontekstu sytuacyjnego* (Hołobut & Woźniak, 2017, s. 28). Przekaz informacji w filmie z dubbingiem odbywa się czterotorowo: kanałem dźwiękowym werbalnym,

dźwiękowym niewerbalnym, wizualnym werbalnym i wizualnym niewerbalnym (Gottlieb, 1998/2001, cyt. za Hołobut, Woźniak, 2017, s. 17). Kanał przekazu w dubbingu jest zdaniem Agnieszki Szarkowskiej kanałem *izosemiotycznym*, ponieważ informacja zawarta w kanale dźwiękowym werbalnym zostaje przełożona na informację w tym samym kanale (Szarkowska, 2008, s.11).

Tłumaczeniu podlega ścieżka dialogowa do filmu, tj. ścieżka dźwiękowa werbalna. Tekst przedstawiony na elementach graficznych w filmie np. na obrazach, plakatach jest najczęściej pomijany przez tłumacza dialogistę, tj. nie podlega on tłumaczeniu. Chociaż tłumacz dialogista dokonuje jedynie przekładu warstwy tekstowej, to musi on zadbać o synchronizację wszystkich czterech kanałów komunikacyjnych, uwzględnić funkcje filmu wyjściowego, obsadę aktorską oraz oczekiwania zlecniodawców.

Dubbing jest przedmiotem dyskusji badaczy i miłośników kina na całym świecie (Borowczyk, 2013; Chaume, 2012; Lozano, 2017; Danan, 1991; Babkin (oryg. Бабкин), 2014; Pérez González, 2014; Tomasziewicz, 2008; Dolny, b.d.). W Polsce, Rosji i Bułgarii dubbing występuje w głównej mierze jako technika przekładu filmów animowanych oraz w kanałach telewizyjnych dedykowanych najmłodszemu widzom. Zyskuje on coraz większą popularność za sprawą rosnącej liczby filmów animowanych produkcji zagranicznych, co sprzyja powstawaniu szkół kształcących przyszłych tłumaczy audiowizualnych, aktorów dubbingujących, lektorów, adiutorów i dialogistów. Odnosząc się do koncepcji Romana Jacobsona dotyczącej rodzajów tłumaczenia, należy stwierdzić, że przekład filmu z dubbingiem z jednego języka na drugi jest rodzajem tłumaczenia interlingwalnego, który wykracza poza ramy tłumaczenia międzyjęzykowego. Przekład filmowy to *najbardziej specyficzna forma tłumaczenia intersemiotycznego* (Tomaszkiewicz, 2015, s. 99), które polega na *zastępowaniu kodu językowego przez inny, niejęzykowy* (Tomaszkiewicz, 2015, 76). Jest to tłumaczenie komunikatów wyrażonych wizualnie za pomocą struktur językowych (Tomaszkiewicz, 2015, s. 74). W dubbingu istotną rolę odgrywa strategia jego przekładu. Iwona Sikora słusznie zauważa, iż słowo *strategia* stosowane jest często zamiennie z pojęciami tj. *techniki, metody* oraz *procedury translatorskie*. Odnoszą się one jednak do różnych etapów tłumaczenia. Przyczyną stosowania tych pojęć zamiennie jest fakt, iż zakresy pojęciowe tych słów się zazębiają. *Słownik języka polskiego PWN* definiuje pojęcie *strategii* jako *starannie zaplanowany sposób działania zmierzający do osiągnięcia istotnych i sięgających daleko w przyszłość celów* (<https://wsjp.pl>). Strategie translatorskie w przekładzie filmu animowanego z dubbingiem odnoszą się do tekstu w wymiarze globalnym, lokalnym oraz do jego konkretnych fragmentów (Sikora, 2013, s. 87). Iwona Sikora zwraca także uwagę na zależność pomiędzy odmianą tłumaczenia filmowego, strategią przekładu oraz techniką przekładu filmowego: wybrana przez tłumacza *strategia* nie

jest wynikiem spontanicznej decyzji. Badaczka określa ją jako sposób postępowania tłumacza, stosowany w odniesieniu do całego utworu (Sikora, 2013 s. 87) Strategia jest podporządkowana celowi, który determinuje decyzje tłumacza. Jak podkreśla: *strategia następuje w fazie przygotowawczej, a więc przed przystąpieniem do właściwego tłumaczenia* (Sikora, 2013, s. 88). Tłumacz dialogista jest zatem świadomy celu, jaki ma osiągnąć tekst tłumaczenia. Potrafi on przewidzieć skutki zastosowania konkretnej strategii. Technika tłumaczeniowa to *sposób postępowania tłumacza w stosunku do konkretnych elementów tekstu* (Sikora, 2013, 96). Zdaniem Iwony Sikory *dubbing* jest odmianą tłumaczenia filmowego.

M. Danan twierdzi, że dubbing opiera się na strategii naturalizacji, zwanej także strategią adaptacji. Polega ona na wywarciu u widza nieodpartego wrażenia, iż film nie jest tłumaczeniem, lecz oryginałem. Istotą dubbingu jest zatem utrzymanie widza w pełnej nieświadomości co do pochodzenia oryginalnej wersji oglądanego przez niego filmu. Finalny produkt powinien być „nieskazitelną iluzją” oryginału (Danan, 1991, s. 612). Dubbing postrzegany jest jako próba ukrycia „obcości i zagraniczności” dubbingowanego filmu – *zakamuflowania* przed widzami faktu, że oryginalna wersja powstała w innym systemie kulturowym (Danan, 1991, s. 612). Do strategii naturalizacji (adaptacji) w dubbingu odnosi się także Sikora, mówiąc, że dubbing jest *formą tłumaczenia ukierunkowaną na system kultury docelowej* (Sikora, 2013, s. 96). Polega on na dostosowaniu tekstu dialogów do realiów kultury docelowej oraz języka odbiorcy. Zarówno bułgarski badacz Krasimir Kucuparow (oryg. Красимир Куцупаров), jak i polska badaczka Iwona Sikora są zgodni co do faktu, iż dubbing właśnie za sprawą strategii adaptacji jest doskonałym narzędziem formowania świadomości narodowej (Kucuparow, 2022, s. 13; Sikora, 2013, s. 199). Jest on także postrzegany jako skuteczne narzędzie politycznej manipulacji (Danan, 1991; Sikora, 2013). Egzotyzacja z kolei polega na dopasowaniu tekstu tłumaczenia do norm językowych i kulturowych oryginału (Sikora, 2013, s. 91).

Jak zauważa Krzeszowski, by dwa teksty stanowiły dwutekst, tekst wtórny (tj. przekładu) musi zachować podstawowe znaczenie referencyjne tekstu źródłowego. W dubbingu taka relacja powstaje w sytuacji, gdy funkcja tekstu oryginału zostaje zachowana w przekładzie zarówno w ujęciu mikro, jak i makrotekstu. Gdy jednak wersja językowa filmu traci funkcję filmu wyjściowego, ekwiwalencja językowa jest *urojeniem* (Krzeszowski, 2018, s.61), a posługiwanie się terminem ekwiwalentu językowego jest nieuzasadnione.

Zdaniem M. Hendrykowskiego tłumaczenie filmowe jest działaniem twórczym niezależnie od tego, czy przekład dotyczy dzieła artystycznego, czy też nie (Hendrykowski, 2021, s. 42). Nie jest to zatem jedynie przekład z zachowaniem ekwiwalentów, o których pisał P. Krzeszowski. Zdaniem Marka Hendrykowskiego tłumacz dialogista umiejętnie i w sposób twórczy kreuje

wersję tłumaczoną filmu, co daje podstawy do nazywania takiego tłumacza autorem dzieła przekładowego. Henrykowski podchodzi do kwestii przekładu filmowego interdyscyplinarnie, odnajdując w translatoryce elementy dziedziny transportu, transferu oraz logistyki. Transport i transfer dotyczą ładunku (treści) z kultury wyjściowej do kultury docelowej. Spedycja utożsamiana jest ze stratą pewnej zawartości w tłumaczeniu mierzącej od 15 do 30% tekstu, co wynika z zasad synchronizacji w dubbingu oraz syndromu *lost in translation* (Hendrykowski, 2021, s. 42). Tłumacz dialogista – spedytor zmuszony jest użyć strategii przekładu, by utwór pierwotny oraz jego tłumaczenie stanowiły tzw. *zestrój wartości* (Błeszyński, 1995). Tylko oddanie wartości oryginału lub jego „przebicie” daje widzowi możliwość obcowania z oryginałem filmu, który jest wyciszony.

Hendrykowski definiuje przekład filmowy jako *proces operacyjny oparty na zaplanowaniu, przygotowaniu i realizacji językowo-kulturowego transferu* (Hendrykowski, 2021, s. 39). Autor nazywa tłumaczenie filmowe *procesem zarządczym*, w którym złe decyzje tłumacza wywołują straty (Hendrykowski, 2021, s. 41). Jakość tłumaczenia filmu i jakość osiągniętego na ekranie rezultatu zależy od *nadorganizacji estetycznej dzieła* (Hendrykowski, 2021, s. 40), którą projektuje autor, a tłumacz dialogista stara się ocalić w tłumaczeniu. Tłumacz filmowy jest zdaniem M. Hendrykowskiego *pełnoprawnym autorem innojęzycznej wersji utworu* (Hendrykowski, 2021, s. 42), w którym *poszczególne warstwy przekładu są ze sobą ściśle powiązane. Jedno wynika z drugiego na zasadach komplementarności i ekwiwalencji* (Hendrykowski, 2021, s. 42). Tłumacz może posłużyć się w tłumaczeniu wyrażeniem odbiegającym formą od oryginału, lecz nigdy funkcją, którą pełni w tekście tłumaczenia. Zasadnym wydaje się zatem stwierdzenie Ernsta-Augusta Gutta, który twierdzi, że: *akt tłumaczenia to interlingwalny akt interpretacyjny* (Gutt, 1992, s. 100–115). M. Garcarz podkreśla, iż w tłumaczeniu filmowym podział tekstu dotyczy nie jednostki tekstu a jednostki sensu, gdyż to właśnie sens, a nie tekst jest nośnikiem informacji (Garcarz, Majewski, 2006, s. 100).

Specyfika dubbingu wymaga od tłumacza wielozadaniowości, co pozwala postawić tezę, że tłumacz powinien być ekspertem w przekazie międzykulturowym, a więc znać podobieństwa i różnice międzykulturowe, przetłumaczyć dialogi w sposób zrozumiały dla odbiorcy. Film powinien brzmieć swojsko i naturalnie dla widza, tj. tak, by odniósł on wrażenie, że dany film został nakręcony w jego kraju. Te wymogi nabierają szczególnego znaczenia w kontekście przekładu filmu animowanego, którego głównymi odbiorcami są dzieci (aczkolwiek, jak wykaże analiza w kolejnych częściach niniejszej pracy, nie jedynymi).

I.7. Etapy opracowania dubbingu

Na etapie przygotowawczym producent filmowy, stacja telewizyjna bądź dystrybutor wybierają film, który ma zostać zdubbingowany. W Polsce są to filmy animowane, familijne i seriale. Na tym etapie producent filmowy wybiera studio dubbingowe, kierując się nie tylko polityką kosztową, lecz również renomą studia dubbingowego. Producent zamawia kopię filmu, który ma być zdubbingowany wraz z taśmą zawierającą jedynie ścieżkę muzyczną i dźwiękową bez dialogów tzw. taśmą IT (international tape). Na tę taśmę zostają dograne dialogi w nowej wersji językowej. Efekty dźwiękowe i muzyczne nie podlegają przekładowi, są wspólne dla oryginalnej i tłumaczonej wersji filmu z dubbingiem, w rezultacie, nie wymagają ponownego nagrywania (Sikora, 2013, s. 70). Studio nagrań dubbingu poza taśmą IT otrzymuje także scenariusz w oryginalnej wersji z komentarzem: jaką metodą mają być przetłumaczone piosenki oraz napisy obecne w wersji oryginalnej filmu. Na pierwszym etapie reżyser wybiera aktorów dubbingujących, którzy przesyłają swoje nagrania do producenta. To on podejmuje ostateczną decyzję o obsadzie aktorskiej do filmu.

Drugim etapem prac nad stworzeniem wersji językowej filmu z dubbingiem jest przekład ścieżki dialogowej do filmu z języka wyjściowego na język docelowy. Autorem surowego przekładu jest tłumacz. Mając do dyspozycji listę dialogową oraz film, dokonuje on przekładu wyłącznie warstwy tekstowej filmu, która jest tłem do gry aktorskiej. Tłumacz dokonuje tłumaczenia tekstu, zachowując naturalny rytm i podział na frazy tekstu wyjściowego. *Przekład powinien być mądry literacko i na wysokim poziomie pod względem językowym* (Walló, 2012). Tekst tłumaczenia powinien być poddany skrupulatnej analizie polegającej na umieszczeniu w tekście tłumaczenia wyjaśnień dotyczących skrótów oraz mniej znanych w języku docelowym pojęć i terminów, aby był on zrozumiały dla zleceniodawcy, weryfikującego to tłumaczenie. Istotne jest, by dane osobowe, opis postaci znajdowały się w tym samym miejscu, co w tekście oryginału. Bardzo precyzyjny przekład tłumacza dialogisty zawiera liczne jego komentarze, które odzwierciedlają najdrobniejsze zmiany w akcji aktorskiej: spojrzenia, wyrazy twarzy, gesty, a nawet opis oddechu i emocji, przydatne dla aktorów użyczających głosu postaciom w filmie oraz pozostałych osób, biorących udział w tworzeniu wersji językowej filmu z dubbingiem. Tłumacz dialogista jest zatem artystą, o czym wspominał cytowany powyżej M. Hendrykowski, który kreuje akcję w wersji językowej filmu z dubbingiem. Dokonuje on własnej interpretacji scen z oryginału filmu, zachowując tym samym kluczową zasadę w dubbingu – zasadę synchronizacji, polegającą na dostosowaniu treści wypowiedzi zawartej w dialogach filmowych do ruchu aparatu mowy postaci występujących w filmie, z jednoczesnym uwzględnieniem mimiki twarzy oraz ich gestów. Olga Walló porównuje fragmenty dialogu filmowego do libretto, gdyż praca tłumacza dialogisty przypomina tłumaczenie libretta operowego: tłumacz wielokrotnie przegląda

fragment filmu, który ma być dubbingowany, by stworzyć zdania, które aktor będzie w stanie wypowiedzieć w podobnym rytmie oddechowym co aktor w oryginale filmu: *zdania mają mieć zatem odpowiednią długość, treść i formę literacką* (Walló, 2012). Badaczka wskazała na klucz przy doborze ekwiwalentów językowych: tekst tłumaczony jest oparty na zgodności akcentów wyrazowych.

Praca tłumacza dialogisty to stworzenie odrębnego systemu wewnętrznej ścieżki dialogowej, na który składają się system zgłoskowy, rytm wypowiedzi, ich tempo, a także zmiany rytmu i akcentów wypowiedzi. System zgłoskowy w schemacie wewnętrznej ścieżki dialogowej zawiera komponenty wymienne oraz stałe. Elementy stałe to w szczególności głoski wargowe i samogłoski. Elementy wymienne to wyrazy zawierające głoski pozwalające na zastąpienie wyrazu innym, przy jednoczesnym dostosowaniu słowa do ruchu aparatu mowy postaci w filmie. Zdaniem Olgi Walló tłumacz dialogista powinien kierować się zasadą *samogłoska za samogłoską* oraz *głoska wargowa do głoski wargowej* (Walló, 2012), która w nomenklaturze innych badaczy m.in. Teresy Tomaszewicz (2015, s. 108) oraz Iwony Sikory (Sikora, 2013, s. 74) nazywana jest synchronizacją w dubbingu. Tatjana Czerniajewa (oryg. Татьяна Черняева), podejmująca w swych badaniach tematykę dubbingu z języka angielskiego na język rosyjski podaje kryterium ważności informacji jako kluczowe w przekładzie dialogów filmowych (Czerniajewa, 2017, s. 50) Doniosłości tego kryterium nie sposób podważyć także w innych parach językowych. Badaczka zwraca także uwagę na fakt, iż to właśnie w dubbingu ubywa najwięcej tekstu oryginału w przekładzie (Czerniajewa, 2017, s. 50), a mimo tego jest on najbardziej efektywnym sposobem dystrybucji filmów produkcji zagranicznej w Rosji (Czerniajewa, 2017, s. 50). Tłumacz czasami celowo zmienia sens oryginału tam, gdzie różnice kulturowe pomiędzy językiem wyjściowym i docelowym zakłócają przekaz filmu do tego stopnia, że tekst dialogów staje się niezrozumiały dla odbiorcy, co ostatecznie wpływa na odbiór filmu w języku docelowym oraz na powodzenie wersji językowej filmu z dubbingiem. Tę celową zmianę realiów w filmie Olga Walló nazywa *nostryfikacją* (Walló, 2012). Jej zdaniem każdy doświadczony tłumacz dialogista ma swoje metody na tłumaczenie popularnych zwrotów, przekleństw i wyzwisk. Ich dobór świadczy zdaniem badaczki o jego *poczuciu humoru, gustach i literackiej sprawności* (Walló, 2012). Frazowanie tekstu, postawienie myślników, jak i też wcięć akapitowych, gra tutaj szczególną rolę. To tłumacz dialogista odpowiada w głównej mierze za wiarygodność wersji językowej filmu z dubbingiem, która warunkuje sukces filmu: to, czy film spodobał się widzom, czy nie, czy uzyskał dobre recenzje, a tym samym czy wersja językowa filmu z dubbingiem zostanie powszechnie uznana za udaną. Ułożenie ścieżki dialogowej nie jest zadaniem prostym, gdyż aktor wypowiada zdania niemalże za jednym tchem, bez wyraźnie zaznaczonej pauzy. Nie zakłóca to jednak przekazu, co oznacza, że widz doskonale wie, jaki jest

зык danego zdania. Zatem tłumacz dialogista tłumaczący na język polski ma świadomość, że dialogi w języku polskim są bardzo zróżnicowane pod względem akcentowania, podczas gdy dialogi oryginału brzmią jak słowotok. W języku rosyjskim mamy do czynienia z dialogami dość często nacechowanymi emocjonalnie, za sprawą 7 konstrukcji intonacyjnych, które odpowiadają za wysoką melodyjność języka rosyjskiego.

Zredagowany przez tłumacza dialogistę tekst jest przekazywany reżyserowi. Jego zadaniem jest właściwie zinterpretować film, który jest dubbingowany. Reżyser dokonuje wyboru aktora dubbingującego, kierując się w praktyce w szczególności obsadą aktorską oryginału filmu, fizjonomią i wiekiem postaci w filmie. Co ciekawe, pod uwagę brane są także takie czynniki jak: styl pracy aktora, jego doświadczenie, wygląd, intuicja aktorska, czy też dyspozycyjność. Reżyser wykazuje się zatem intuicją i kompetencją przy wyborze obsady do filmu. Z kolei edytowanie i synchronizowanie tłumaczonych dialogów z oryginalnymi to zadanie dla dźwiękowca, montażysty i adiustatora. Adiustator zatwierdza przetłumaczony przez tłumacza dialogistę tekst, stara się wnieść swoje poprawki tam, gdzie jest to konieczne: gdy są błędy w tłumaczeniu, niezręczności lub szczegóły, które umknęły tłumaczowi. Osoba adiustująca może także odrzucić przetłumaczony tekst w sytuacji, gdy nie spełnia on wymogów zleceniodawcy lub funkcji filmu w oryginale (Garcarz, Majewski, 2006, s. 105). Adiustacja tekstu ścieżki dialogowej do filmu jest możliwa jedynie przy spełnieniu dwóch warunków jednocześnie: adiustator musi nie tylko przeczytać tekst, ale również obejrzeć film, którego ścieżka dźwiękowa dotyczy, gdyż tekst dialogów analizowany jest tylko w połączeniu z obrazem. Ponadto osoba adiustująca musi znać nie tylko język docelowy, ale również język oryginału. Przetłumaczony i zsynchronizowany tekst ścieżki dialogowej zostaje podzielony na krótkie fragmenty tzw. sklejki. Ten zakres prac rozpoczyna ostatni etap prac nad wersją językową filmu z dubbingiem. Każda sklejka opatrzona jest specjalnym kodem, który dla aktora dubbingującego określa początek oraz koniec tłumaczonej frazy. Aktorzy najczęściej nagrywają w pojedynkę, dzięki czemu ogranicza się czas potrzebny na poprawki. Reżyser koordynuje cały proces: pilnuje, by wszystkie sklejki zostały nagrane, by jakość i interpretacja nagrania była zgodna z wytycznymi producenta. Sprawdza on także synchronizację obrazu z podłożonym dźwiękiem, jakość gry aktorskiej oraz eliminuje ewentualne błędy. Montaż ostatecznej wersji filmu to złożenie dialogów z oryginalną ścieżką dźwiękową, na którą składają się muzyka oraz efekty dźwiękowe filmu.

Aleksiej Kozulajew (oryg. Алексей Козуляев) – kierownik Rosyjskiej Szkoły Przekładu Audiowizualnego (oryg. Школа аудиовизуального перевода), dyrektor generalny RuFilms (oryg. РуФилмс) – jednej z większych światowych firm zajmujących się przekładem audiowizualnym w Rosji, Białorusi, Krajach Bałtyckich i Azji Centralnej podkreśla, że termin *przekład audiowizualny* jest odrębnym obszarem badań i nie jest tożsamy z przekładem na

potrzeby kina. Wynika to z faktu, iż przekład audiowizualny wymyka się za ramy przekładu międzyjęzykowego i napotyka szereg ograniczeń wynikających ze struktury, składni dzieł audiowizualnych. Wymaga on od tłumacza połączenia nawyków, umiejętności i wiedzy teoretycznej kilku zawodów i dyscyplin naukowych. Autor podkreśla, iż poziom percepcji filmu przez tłumacza jest kilkupłaszczyznowy. Tłumacz zdaniem Kozulajewa analizuje tekst zarówno jako tłumacz, widz, jak i słuchacz. Wynika to z występowania w filmie 4 kanałów komunikacyjnych H. Gotlieba, o których wspomniała także Agata Hołobut (Hołobut, 2017, s.17).

Badacze dostrzegają także szereg zalet i wad tej techniki tłumaczenia (Hołobut, Woźniak, 2017; Pérez González, 2014; Sikora, 2013; Tomaszewicz, 2008). Głównymi zarzutami kierowanymi pod adresem dubbingu są: najwyższe koszty produkcji względem pozostałych odmian przekładu filmowego, nadmierna kondensacja warstwy tekstowej filmu, niekiedy nieprzemysłana obsada aktorska, a także zaburzona synchronizacja w filmie.

Wśród zalet dubbingu wymienia się natomiast możliwość śledzenia akcji i dialogów bez konieczności odwracania uwagi od obrazu, co czyni odbiór filmu bardziej naturalnym. Dzięki dubbingowi widz może zwrócić uwagę na pozajęzykowe elementy narracji filmu tj. gesty, mimikę, wygląd postaci, grę aktorską, a także efekty kinowe. Wśród bułgarskich badaczy panuje zgodne przekonanie, iż dubbing pozwala wzmocnić kulturę języka ojczystego (Kucuparow, 2022, s.13; <https://bulgarianhistory.org>). Co więcej, umożliwia on dostęp do filmów osobom dotkniętym problemem analfabetyzmu (Łambowa, Miczew, 2014, s. 357; <https://bulgarianhistory.org>). Dyskusja na temat przyszłości dubbingu w Polsce znajduje swoje uzasadnienie w stale rosnącej ilości filmów animowanych produkcji amerykańskiej. Tylko w 2022 na liście najbardziej oczekiwanych filmów animowanych znajdują się aż 22 filmy. Zgodnie z raportem dotyczącym rozwoju biznesu, nakład na globalny rynek animacji z kwoty 263,9 mln USD w 2020 roku wzrośnie do kwoty 519,6 mld USD w 2027 roku (www.ibisworld.com, 2023). Powszechna globalizacja, cyfryzacja, przewaga języka angielskiego nad innymi językami i chęć dotarcia do jak największej grupy odbiorców z jednej strony skłania do zastosowania szeptanki lub wersji z napisami w przekładzie filmów amerykańskich na języki europejskie, z drugiej strony w krajach Europy Zachodniej dominuje dubbing jako narodowa forma wyrazu zagranicznej produkcji filmowej. Sytuację dubbingu w krajach Unii Europejskiej reguluje dodatkowo polityka medialna i audiowizualna UE, która w ramach programu *Kreatywna Europa* realizowanego w latach 2014–2020 stawia sobie za cel wspieranie poprzez promocję różnorodności kulturowej i językowej krajów członkowskich z jednej strony i sprostanie światowej globalizacji i cyfryzacji czy też oczekiwaniom agencji filmowych, firm, które mają trudności z dotarciem do społeczeństw nieposługujących się biegle językiem angielskim z

drugiej strony. Czynnikiem finansowym w wielu przypadkach decyduje o wyborze tańszej, od lat wykorzystywanej i dobrze przyjętej w Polsce, Bułgarii i Rosji wersji lektorskiej. Zbigniew Dolny, badacz dubbingu, stwierdził w wywiadzie, iż polski dubbing „zabił” brak środków na jego realizację (Kuźma, 2020, <https://polski-dubbing.pl>). Otwartość na kulturę amerykańską, polityka medialna i audiowizualna Unii Europejskiej, a w szczególności program *Kreatywna Europa* przewidziany na lata 2014–2020, zakłada stworzenie jednolitego europejskiego rynku usług audiowizualnych (<https://www.europarl.europa.eu/>). Taka strategia ma oswoić język angielski wśród Europejczyków, sprostać wymaganiom globalizacji i cyfryzacji, a także zaspokoić potrzebę dotarcia zagranicznych agencji filmowych i platform streamingowych do społeczeństwa odmiennego językowo i kulturowo.

I.8. Film animowany

Idiolekt wiąże się ze sposobem realizacji reguł gatunku (Wojtak, 2017, s. 434). Oznacza to, że idiolekt tłumacza dialogisty jest zanurzony w realiach gatunku filmu animowanego. Przedstawienie definicji i specyfiki filmu animowanego jest zatem w niniejszej pracy uzasadnione.

Film animowany jest zwany także kreskówką czy też filmem rysunkowym. Termin *animacja* oznacza proces polegający na iluzorycznym wprowadzeniu przedmiotów statycznych w ruch poprzez zmiany, które wprowadza się zarówno w wyglądzie przedmiotów, jak i też w ich otoczeniu (Hendrykowski, 2001). Film animowany ma swój początek w rysunkach naskalnych z epoki paleolitu. Nałożone na siebie kończyny zwierząt na skale już wtedy miały imitować ruch tych zwierząt. Animacja – wprowadzenie w ruch przedmiotów statycznych – miała także miejsce przed 5200 laty, na terenach obecnego Iranu, z którego pochodzą ceramiczne naczynia z ornamentami (Hendrykowski, 2001). W starożytnym Egipcie przed 4000 lat były dostępne malowidła obrazujące pewną sekwencję zdarzeń. Pierwowzory kreskówek widoczne były także w twórczości Leonarda da Vinci.

W wypowiedzi załączonej do ankiety Tygodnika Kwartalnego z 1963 roku adresowanej do twórców filmu animowanego pt. *Specyfika filmu animowanego* Witold Giersz wymienia 2 podstawowe nurty w polskiej animacji: nurt tradycyjny oraz awangardowy (Giersz, 1963, s. 29). Pierwszy z nich obejmuje filmy przygodowe, z dużą ilością efektów sytuacyjnych i chwytów komediowych. Nurt awangardowy natomiast obejmuje filmy filmowców-plastyków, w znacznej części filmy autorskie, w których reżyser bywa zarówno autorem scenariusza, scenografii, jak i też animacji. Zdaniem Witolda Giersza filmy autorskie są w pewnym sensie wynikiem prac nie jednego autora, lecz całego zespołu, co jest widoczne w klasycznym, autorskim filmie rysunkowym. Reżyser kreśli główne etapy powstawania filmu animowanego. Na początku

powstaje scenariusz oraz oprawa plastyczna filmu, które może, lecz nie musi tworzyć sam reżyser. W kolejnym etapie powstają scenopisy: literackie bądź rysunkowe (Giersz, 1963, s. 30). Następnie powstaje animacja. Polega ona na rysowaniu faz ruchu postaci w filmie oraz form, natomiast w filmie lalkowym animacja polega na ustawieniu lalek w konkretnych pozach. Ostatnim etapem są zdjęcia, montaż oraz udźwiękowanie filmu. Na każdym z tych etapów widoczne jest zaangażowanie reżysera, który koryguje rysunki, kieruje pracami rysowników, współpracuje z muzykiem, czy też narzuca styl animacji. Autor *Neonowej Fraszki* – autorskiego filmu animowanego z 1959 roku W. Giersz podkreśla, iż praca zespołowa nad filmem możliwa jest jedynie w klasycznej animacji nieautorskiej. Narzucanie własnej wizji (wizji reżysera) zespołowi specjalistów w filmie autorskim nie przynosi zamierzonego rezultatu.

Animacja operuje różnymi technikami zwanymi technikami animacji. Poza wspomnianą techniką klasyczną, w której zawarte są kategorie: rysunkowa, lalkowa (lub przedmiotowa), wycinankowa, plastelinowa, animacja wykonywana za pomocą wody, mąki i cukru (tzw. animacja materiałów sypkich), pikselizacja, animacja rotoskopowa oraz technika motion capture, wyróżniamy także technikę kombinowaną łączącą wspomniane wyżej techniki dla osiągnięcia zamierzonych rezultatów (Hendrykowski, 2001, s. 18). Wyróżniamy także animację cyfrową obejmującą techniki animacji poklatkowej, animacji 2D oraz 3D, która składa się z kilku etapów: modelowania, teksturowania, riggingu, animowania, oświetlenia oraz renderingu (www.filmymanimowane.pl).

Filmu animowanego nie należy natomiast utożsamiać z *bajką*, która zgodnie z definicją Marka Hendrykowskiego przeznaczona jest dla najmłodszego odbiorcy i, w przeciwieństwie do filmu animowanego, jest realizowana metodą klasyczną – rysunkową lub klatkową. Ponadto Hendrykowski zwraca uwagę na dydaktyczny charakter bajki, która w dodatku jest krótsza od filmu animowanego (Hendrykowski, 2001). Wynalezienie metody poklatkowej w 1906 roku oraz założenie wytwórni filmowej Walta Disneya w 1930 roku znacząco zmieniło charakter filmu animowanego. Produkowano filmy zarówno krótkometrażowe, jak i pełnometrażowe. Rozwój trójwymiarowej grafiki komputerowej w latach 70. i 80. XX wieku zaowocował powstaniem takich filmów jak *Shrek*, *Toy Story* czy też *Gdzie jest Nemo*. Głównymi ośrodkami zajmującymi się produkcją filmów animowanych są: USA, Kanada, Wielka Brytania, Włochy, Japonia, Chiny i Czechy. Wśród wytwórni filmowych znaczącą rolę odgrywają Walt Disney i DreamWorks, natomiast w obrębie stacji telewizyjnych emitujących kreskówki nie sposób pominąć: Cartoon Network, Nickelodeon i Disney Channel. Cechą szczególną współczesnych filmów animowanych wyprodukowanych po 2000 roku jest fakt, że jedynym ograniczeniem dla reżysera jest jego wyobraźnia, co oznacza, że w fabule filmu może zdarzyć się wszystko. Wszystko za sprawą techniki animacji komputerowej, która pozwala na zrealizowanie nawet

najśmielszych zamierzeń reżysera. Wszystko za sprawą rysunku i zjawiska animacji, które są cechą szczególną filmów animowanych. Artysta może ożywiać przedmioty i postaci z dowolnego fragmentu świata przedstawionego w filmie. Szczególny charakter współczesnego filmu animowanego wynika z obszernego wachlarza możliwości, jakimi dysponuje reżyser. Kształtuje on materię: postaci, przedmiotów oraz całej fabuły filmowej. Wszystko za sprawą bardzo często fikcyjnej fabuły filmu animowanego. Pozwala ona stworzyć fantastyczny świat przedstawiony w utworze, który nie posiada ograniczeń. W braku jakiegokolwiek ram dotyczących fabuły filmowej zawiera się unikalność filmu animowanego. Wszelki absurd, abstrakcyjność postaci i zdarzeń stały się niejako wyznacznikiem współczesnego filmu animowanego (Sikora, 2013, s. 67). Co więcej, warstwa dźwiękowa oraz wizualna stanowią integralną całość filmu animowanego, mimo iż to właśnie obraz w filmie animowanym dominuje nad dźwiękiem i jest podstawowym środkiem przekazu filmowego. By zrealizować cel, jaki posiada każdy film, konieczna jest synchronizacja obrazu oraz dźwięku. Jak zauważa Iwona Sikora brak kongruencji pomiędzy strefą akustyczną oraz wizualną jest wykorzystywany do tworzenia celowego efektu komicznego (Sikora, 2013, s. 54). Współczesne filmy animowane są adresowane do odbiorcy masowego, ze względu na wielopłaszczyznowość aluzji i odwołań zarówno do kultury wysokiej (znanych utworów, wydarzeń historycznych), jak i niskiej tj. znanych postaci i programów telewizyjnych. Ze względu na masowy charakter odbiorcy są to filmy o charakterze rozrywkowym. W warstwie wizualnej filmu animowanego zastosowano techniki tj. metamorfoza, kondensacja, synekdocha, symbolizm, metafora, dźwięk i choreografia. Należą one do repertuaru środków narracyjnych filmu animowanego (Sikora, 2013, s. 68-69). Stosowane są one zarówno pojedynczo, jak i też w kombinacji i występują zarówno w sferze akustycznej, jak i też wizualnej. Środki narracyjne operują technikami narracyjnymi tj. groteska, karykatura, celowa przesada, nagłe zwroty akcji, szaleńcze tempo, pościg, niespodziewane zmiany perspektywy czy też wyolbrzymienie (Sikora, 2013, s. 69).

W przeciwieństwie do filmów realizowanych techniką fotograficzną film animowany może być postrzegany jako medium, które ze względu na techniki i strategię realizacji i rysunek, jakim się posługuje, zajmuje szczególne miejsce nie tylko w badaniach filmoznawczych, lecz także przekładoznawczych i językoznawczych. Jednym z aspektów zasługujących na uwagę badaczy jest idiolekt: wykreowanych postaci, autorów tych postaci czy – jak w naszym przypadku – tłumaczy.

Rozdział II. Idiolekt jako przedmiot badań językoznawczych i filmoznawczych

II.1. Idiolekt – źródła powstania i definicje

Z etymologicznego punktu widzenia słowo *idiolekt* pochodzi z języka greckiego i wywodzi się od słów: ἴδιος *idios* „własny, swoisty” oraz λέξις *leksis* – mowa (Rudnik-Karwatowa, Karpińska, 1999, s. 47). Początków badań nad idiolektem w języku polskim należy upatrywać już od 2. połowy XVIII wieku, a dokładnie od roku 1885, kiedy to Antoni Bądzkiewicz w swoim artykule pt. *Projekt nowego opracowania Pana Tadeusza* zaznaczył, iż istnieje konieczność stworzenia ogólnej definicji stylu samego autora tekstu, a nie jedynie stylu jego utworu. Podkreślił on tym samym, że: *język to najdoskonalszy wyraz myśli nie tylko narodów, ale i człowieka pojedynczego* (Bądzkiewicz, 1885, s. 5). Badacz zmotywowany niejako brakiem opracowań naukowych na temat ogólnych wyznaczników stylu Adama Mickiewicza w poemacie *Pan Tadeusz* podkreśla konieczność stworzenia definicji stylu autora, jak to określa, „w *ogólności*” (Bądzkiewicz, 1885, s. 6). Co ważne, jego artykuł powstał 50 lat później niż poemat epicki Adama Mickiewicza *Pan Tadeusz, czyli ostatni zajazd na Litwie*. Mimo relatywnie krótkiego odstępu czasu pomiędzy powstaniem artykułu i poematu, poemat, zdaniem badacza, utracił swoją *barwę lokalności*, a więc przestał być autentyczny, chociażby w kontekście opisu Mickiewiczowskich *mateczników* (Bądzkiewicz, 1885, s. 6). Autor wskazuje, lecz nie wprost, cechy stylu osobniczego – cechy idiolektu, zwracając uwagę na fakt, iż artefakty kultury materialnej z poematu Mickiewicza, aluzje do kultury rodzimej mają przelotny charakter, przez co stają się niezrozumiałe i mogą być rozpatrywane przez czytelnika wyłącznie w kategorii *artyzmu słowa* autora (Bądzkiewicz, 1885, s. 7). Podkreśla on kluczowy wpływ materiału leksykograficznego, użytego przez autora na odbiór całego tekstu przez odbiorców (Bądzkiewicz, 1885, s. 7), co stanowi podstawę do badań nad szeroko pojętą rolą autora tekstu. Badacz określa i podaje metody badań nad stylem autora, wskazując na *statystykę słowa* (Bądzkiewicz, 1885, s. 8), która polega na szczegółowym zbadaniu języka i stylu autora, a następnie opatrzenia ich obszernymi komentarzami o charakterze m.in. etnograficznym czy historycznym (Bądzkiewicz, 1885, s. 8).

Zdaniem Urszuli Sokólskiej, statystyka leksykalna, wykorzystywana w badaniach stylistycznych, wykorzystująca narzędzia: tzw. *słowa kluczowe*, ma także zastosowanie w opisie języka indywidualnego (Sokólska, 2023, s. 87). Pozwala ona zbadać m.in. częstotliwość użycia słów i długość zdań. Przedmiotem jej badań jest analiza unikalnych leksemów i kolokacji językowych oraz identyfikacja frazeologii w języku. Statystyka leksykalna ma także zastosowanie w stylometrii. Wśród badaczy zajmujących się statystyką leksykalną warto wymienić nazwiska badaczy: Pierre Guiraud (Guiraud, 1966), Rolf Hammerl i Jadwiga Sambor

(Hammerl, Sambor, 1990), Milka Ivić (Ivić, 1966), Józef Kaś (Kaś, 1986), Teresa Skubalanka (Skubalanka, 1966) oraz Maria Zarębina (Zarębina, 1971; 1973).

Materiałem badawczym do badań nad idiolektem są także słowniki języka pisarzy, spośród których warto wymienić: *Słownik Stefana Żeromskiego* (Handke, 2011), *Słownik Adama Mickiewicza* (Górski, Hrabec, 1962), *Słowniki Jana Chryzostoma Paska* (Majdak, 2012), *Słownik Jana Kochanowskiego* (Kucala, 1998), *Słownik Cypriana Norwida* (Puzynina, Korpysz, 2009) oraz *Słownik Stanisława Wyspiańskiego* (Śliwiński, 2016).

Urszula Sokólska zaznacza, że badanie języka artystycznego to także jeden ze sposobów opisu języka ogólnego (Sokólska, 2023, s. 84). Taki sposób opisu języka indywidualnego można spotkać w pracach Jerzego Brzezińskiego (Brzeziński, 1988), Witolda Doroszewskiego (Doroszewski, 1949), Henryka Borka (Borek, 1988), Stefana Hrabca (Hrabec, 1949), Stanisława Rosponda (Rospond, 1972), Teresy Skubalanki (Skubalanka, 1995), Ewy Sławkowej (Sławkowa, 2013) oraz Stanisława Urbańczyka (Urbańczyk, 1960).

Współczesna definicja *idiolektu*, pochodząca z *The Oxford Companion to the English Language*, określa *idiolekt* jako postać języka standardowego (McArthur, Lam-McArthur, Fontaine, 1996), kształtowanego przez determinanty językowe i pozajęzykowe, który ma cechy typowe dla jednej, konkretnej jednostki. Słownik językoznawstwa *The Concise Oxford of Linguistics* definiuje *idiolekt* jako *mowę lub odmianę mowy konkretnej jednostki*⁷ natomiast w słowniku *The Cambridge Dictionary of Linguistics: idiolekt to charakterystyczny sposób mówienia związany z pojedynczą osobą*, który może być rozpatrywany w całych wyrażeniach, frazach lub kombinacjach słów, lecz nie jako pojedyncze słowo konkretnej osoby (Brown, Miller, 2013).

Słownik języka polskiego, jak i też *Leksykon terminów i pojęć dialektologicznych* odnoszą termin *idiolekt* do indywidualnych cech mowy danej jednostki. Leksykon zawężyło to hasło, ograniczając je do pewnego, lecz nie określonego etapu w rozwoju danej jednostki (Karaś, www.dialektologia.uw.edu.pl). Zarówno w *Leksykonie terminów i pojęć dialektologicznych*, jak i też w *Encyklopedii językoznawstwa ogólnego* podkreśla się fakt, iż różnice pomiędzy idiolektami zawarte są w większym stopniu w ich cechach fonetycznych i leksykalnych, a w mniejszym stopniu, w ich cechach składniowych oraz, jak wskazuje H. Karaś, także w ich cechach semantycznych (Polański, 2003; Karaś, www.dialektologia.uw.edu.pl).

Janusz Sławiński w *Słowniku terminów literackich* określa *idiolekt* jako *zespół indywidualnych właściwości charakteryzujących mowę danego osobnika* (Sławiński i in., 1988, s. 191).

Autorzy *Wielkiej Encyklopedii Rosyjskiej* (Winogradow, 1925) określają *idiolekt* jako *zbiór formalnych i stylistycznych wyznaczników typowych dla mowy konkretnej jednostki*. Rosyjski termin *idiolekt*, w przeciwieństwie do polskich i angielskich definicji *idiolektu*, posiada zarówno

⁷ Przekład własny

wąski, jak i szeroki zakres znaczeniowy. Wąski zakres znaczeniowy odnosi się do indywidualnych cech mowy jednostki i jest wykorzystywany głównie w poezji oraz w neurolingwistyce. To w niej dokonuje się zestawienia języka ogólnego z językiem konkretnej jednostki przy leczeniu takich zaburzeń jak np. afazja (Winogradow, 1925). W szerszym znaczeniu tego słowa rosyjski termin *idiolekt* (oryg. *идиолект*) jest definiowany jako *jedyna rzeczywistość językowa, dostrzegalna przez każdego użytkownika języka*. Szerszy zakres znaczeniowy dopuszcza także pojmowanie języka jako *zespołu idiolektów*. W tym zakresie językowi *odmawia się prawa do definiowania go w oderwaniu od jednostki* (Winogradow, 1925).

Przedstawiając stan badań nad idiolektem, nie można pominąć książki Zenona Klemensiewicza pt. *Jak charakteryzować język osobniczy* (Klemensiewicz, 1946). Wynika to z faktu, iż to do tej pozycji najczęściej odwołują się współcześni badacze idiolektu, dokonujący własnej redefinicji tego terminu. Są to min. Anna Kozłowska (2009; 2013, 2015, 2018), Violetta Machnicka (2010) czy Stanisław Gajda (1988). Ponadto Klemensiewicz wskazał historyczny początek badań nad idiolektem, pierwotnie okreśłany *językiem osobniczym* (Klemensiewicz, 1946). Zenon Klemensiewicz – oprócz samej definicji języka osobniczego – zaproponował także metody badań takiego języka. Badacz dostrzega w języku jednostki własne złoża językowe, a więc *przyrodzone zasoby językowe* (Klemensiewicz, 1946, s. 208), które podlegają *stylizacji samorzutnej* oraz *złoża postronne*: zasób słownictwa, który jednostka nabywa świadomie i który uwidacznia się w zabiegach stylizacyjnych tj. archaizacja, dialektyzacja czy też indywidualizacja (Klemensiewicz, 1946 s. 208). Językiem osobniczym, w definicji Klemensiewicza, jest *system wyrazów, typów fleksyjnych, typów słowotwórczych, schematów i szablonów syntaktycznych, który stanowiąc pewien ułamek języka zbiorowiskowego, przechowuje się w świadomości osobniczej w postaci psychicznych przedstawień* (Klemensiewicz, 1961, s. 204). Jest to także, zdaniem autora, zasób możliwości wypowiedzi, które osobnik realizuje w mowie. Język ten podlega określonym normom fonologicznym, morfologicznym, syntaktycznym i leksykalnym (Klemensiewicz, 1961, s. 204). Co więcej, analiza języka osobniczego odbywa się, zdaniem Klemensiewicza, poprzez analizę *głosowni* (Klemensiewicz, 1961, s. 210), a więc poprzez zbadanie żywej mowy autora lub jego ortografii czy też grafiki, które w przypadku analizy tekstu pisanego mogą być wytworem pracy korektora tekstu, a nie samego autora. W zakresie słowotwórstwa analiza języka osobniczego opiera się u autora na *przełądzie formacji słowotwórczych* oraz badaniu *nowotworów*, a więc nowych tworów językowych autora (Klemensiewicz, 1961, s. 210). Badacz przypisuje językowi pewne znamiona, którymi może być on wyjaśniany. Czyni on także uwagi względem stylu autora, a dokładnie, względem stylistyki i stylu jednostki. Język pojedynczego użytkownika można, zdaniem Klemensiewicza, nazwać *ubogim lub bogatym*,

poprawnym lub niepoprawnym, nowatorskim, przeciętnym, względnie tradycyjnym, lecz niejasnym, energicznym, dosadnym, giętkim, prostym czy też naturalnym, gdyż ta druga grupa determinantów definiuje, zdaniem autora, styl jednostki (Klemensiewicz, 1961, s. 213). Język, o którym mówi Klemensiewicz, jest, zgodnie z przytoczonymi wcześniej definicjami, *idiolektem*, natomiast styl autora – jego *idiostylem*. Joanna Szerszunowicz definiuje *idiolekt* jako język osobniczy, który stanowi jeden ze sposobów wyrażenia indywidualności człowieka (Szerszunowicz, 2011, s. 71). Ta indywidualność wymaga analizy wieloaspektowej zarówno, gdy chodzi o przekład idiolektu ze stylu artystycznego, jak i też nieartystycznego (Szerszunowicz, 2011, s. 73). Co więcej, to właśnie wieloaspektowa analiza języka jednostki pozwala wyodrębnić stałe i powtarzalne cechy idiolektu. Język osobniczy jest także *przefiltrowaną przez doświadczenia, tradycje rodzinne i środowiskowe oraz osobowość jednostki postacią języka standardowego* (Szerszunowicz, 2011, s. 72). Szerszunowicz zwraca także uwagę na inną, stałą cechę każdej wypowiedzi: ustną, jak i pisemną, które są nasycone idiolektami osób mówiących. Zadaniem tłumacza, wg Szerszunowicz, jest podanie w tłumaczeniu ekwiwalentów językowych w kulturze docelowej, z uwzględnieniem idiolektu autora tłumaczonego tekstu (Szerszunowicz, 2011 s. 73). Zatem obiektem jej uwagi jest idiolekt autora tekstu wyjściowego, oryginalnego, który nie może być pominięty w procesie tłumaczenia. Badaczka wskazuje elementy idiolektu na przykładzie tekstów Nieliterackich. Są to elementy: fonetyczne, leksykalne, składniowe, frazeologiczne, stylistyczne, a także przerywniki i adresatywy (Szerszunowicz, 2011, s. 82). By zbadać idiolekt, konieczne jest, jak stwierdza badaczka, ilościowa i jakościowa analiza doboru środków językowych (Szerszunowicz, 2011, s. 74).

Anna Pieczyńska-Sulik określa *idiolekt* jako *kod indywidualnego użytkownika języka*, który w tej właśnie formie podlega analizie (Pieczyńska-Sulik, 2002, s. 53). Podkreśla ona, że pojęcie *idiolekt* jest pojęciem językoznawczym, natomiast przekład *idiolektu* jest zagadnieniem teorii przekładu i, jednocześnie, istotnym zagadnieniem w nauce o przekładzie. Terminy *idiolekt autora* i *idiolekt tłumacza*, autorka proponuje zastąpić terminem *styl*. Anna Pieczyńska-Sulik nazywa *idiolekt* nieuchwytnym i subiektywnym. Co więcej, *idiolekt* posiada swoją *idiokulturową obudowę, gdyż kształtuje się w określonej sytuacji historycznej, społecznej, psychologicznej oraz kulturowej*. Wchodzi on zatem w stałe interakcje z kulturą wyjściową i docelową (Pieczyńska-Sulik, 2002, s. 55). Jest on, zdaniem autorki, niczym *rosyjska matryoszka* (Pieczyńska-Sulik, 2002, s. 58): idiolekt autora w pełnej idiokulturowej – zastanej w utworze rzeczywistości zostaje przetłumaczony poprzez zanurzenie tekstu i tła kulturowego utworu w idiolektie tłumacza oraz jego idiokulturze, w której dokonuje on przekładu. Joanna Szerszunowicz zwraca uwagę na kryteria, wg których bada się idiolekt. Jest to przedział czasu,

do którego idiolekt się odnosi, ilość języków, które on charakteryzuje, a także kierunek badania idiolektu: *badanie odstępstw od normy* czy też *badanie norm wraz z odstępstwami*. Podkreśla ona także rolę czasu jako zmienną w badaniach nad idiolektem (Szerszunowicz, 2011, s. 71).

Alex Barber podkreśla, że teoria lingwistyczna powinna uwzględniać jednostkę na różnym poziomie biegłości językowej, gdyż odnosząc się tylko do ogółu, nie uwzględnia ona idiolektów (Barber, 2001, s. 263). Ponadto świadomość danego języka, werbalna biegłość w posługiwaniu się nim, znajomość wymaganych pojęć, umiejętność wnioskowania są, zdaniem Barbera, tylko pozornie niezbędnymi komponentami wiedzy o języku, jaką posiada człowiek. Tym bezwzględnie potrzebnym komponentem jest, zdaniem badacza, idiolekt. Kolejny z badaczy – Henryk Borek definiuje *idiolekt* jako *język osobniczy* (Borek, 1988, s. 20), *który możemy badać i charakteryzować tylko na podstawie zachowań językowych jednostki, a więc głównie na podstawie jej różnorodnie utrwalonych wypowiedzi, czyli mniej lub bardziej samoistnych tekstów* (Borek, 1988, s. 20). *Idiolekt*, zdaniem autora, może być rozpatrywany jako kompozycja środków językowych konkretnej jednostki, która, w ramach podejmowanych aktywności życiowych, jest tworzona poprzez absorpcję różnych wariacji językowych (Borek, 1988, s. 20).

Anna Kozłowska nazywa *idiolekt* *językiem osobniczym, językiem indywidualnym* oraz *mową jednostkową*, natomiast *idiostyl* *stylem osobniczym, stylem indywidualnym* czy też *stylem autora, jednostki oraz pisarza* (Kozłowska, 2013, s. 15). Obszerna ilość definicji *idiolektu* wynika, zdaniem autorki, z faktu, iż jest on przedmiotem badań wielu dyscyplin naukowych, począwszy od stylistyki, historii języka, psycholingwistyki, socjolingwistyki, pragmalingwistyki czy też historii komunikacji (Kozłowska, 2013, s. 15). Z tych definicji korzystają także nauki o kulturze np. antropologia kulturowa, historia idei czy też historia filozofii. Obszerna ilość dyscyplin zajmujących się idiolektem, zdaniem Anny Kozłowskiej, przesądziła o wszechstronnym, wielopłaszczyznowym spojrzeniu na *idiolekt*. Znaczna ilość dyscyplin naukowych poruszająca temat *idiolektu* oznacza w praktyce różne aparaty pojęciowe opisujące *idiolekt*, różne metody naukowe czy też techniki badawcze.

Determinanty, które różnicują rozumienie pojęcia *idiolekt*, zdaniem Anny Kozłowskiej, dotyczą różnorodnego zakresu i doboru materiału badawczego. Mogą to być zarówno *elementy systemu i/lub elementy i cechy tekstu*, oraz zakres wszystkich lub wybranych cech charakteryzujących język jednostki, które poddane analizie ilościowej i jakościowej dają odbiorcy możliwość odróżnienia języka jednostki od innych mówiących (Kozłowska, 2013, s. 32). Kolejną grupę stanowią pewne cechy języka zauważalne w danym odcinku czasu lub obecne w całym życiu jednostki (Kozłowska, 2013, s. 33). Badania nad idiolektem zależą także od przyjętej koncepcji lingwistycznej, a więc ogółu cech czy elementów fonetycznych, morfologicznych, leksykalnych i składniowych, jak również *tendencji pragmatycznych i stylistycznych*, które charakteryzują język

mówiącego zarówno w konkretnym czasie, jak i też w ciągu całego życia jednostki (Kozłowska, 2013, s. 33). Kolejnym elementem wpływającym na rozumienie terminu *idiolekt* jest zbiór elementów leksykalnych, stylistycznych oraz gramatycznych, które wyróżniają język jednostki na tle języka (języków) innych mówiących (Kozłowska, 2013, s. 33). Jest to także *korpus tekstów jednostki, który, w zależności od przyjętej koncepcji lingwistycznej, stanowi indywidualny system złożony ze słownictwa i gramatyki, który jest jednocześnie wariantem języka ogólnego* (Kozłowska, 2013, s. 33). Jest to także *indywidualny system funkcjonalny*, który stanowią powiązane ze sobą i uporządkowane elementy, służące do realizacji konkretnego celu, jak również reguły, jak ten system zastosować. Jest to także kompetencja językowo-komunikacyjna jednostki w ramach języka etnicznego (Kozłowska, 2013, s. 33).

Termin *idiostyl* Anna Kozłowska definiuje jako *funkcjonalną odmianę języka osobniczego* (idiolektu) oraz *splot wszystkich własności, jakie można zaobserwować w jednostkowych wypowiedziach określonego typu* (Kozłowska, 2013, s. 48). W swoim artykule *Idiolekt i idiostyl* Anna Kozłowska wyraźnie zaznacza pozycję *idiostylu* względem *idiolektu*. *Idiostyl* jest, zdaniem autorki, sposobem kształtowania konkretnego tekstu, który ma charakter indywidualny – typowy tylko dla jednego autora. *Na idiolekt składają się sprofilowane funkcjonalnie idiostyle, czyli indywidualne sposoby kształtowania określonego typu tekstów* (Kozłowska, 2013, s. 44). Zdaniem Bożeny Witosz *każda wypowiedź może być nośnikiem zarówno cech idiolektalnych, jak i wskaźników stylu indywidualnego – idiostylu* (Witosz, 2009, s. 251).

Anna Kozłowska podkreśla, że w procesie generowania się idiolektu nadrzędną rolę odgrywają *normy ponadindywidualne*, wynikające z *podporządkowania się mówiącego konwencjom* (Kozłowska, 2009, s. 114). Autorka podkreśla, iż *idiolekt* może być postrzegany nie jako *zespół wszystkich własności charakteryzujących język autora, lecz jako zbiór cech, które wyróżniają danego autora* (Kozłowska, 2009, s. 114). Prezentuje ona pięć kategorii znaczeniowych terminu *idiolekt*. Pierwsza z nich traktuje termin *idiolekt* jako *zjawisko pograniczne* między strefą *langue* (język) oraz *parole* (mówienie). Druga nazywa *idiolekt* *kompetencją językową jednostki*, przejawiającą się w umiejętności generowania i odbioru komunikatów. Trzecia kategoria opisuje *idiolekt* jako *system znaków i reguł* oraz *abstrakcyjne narzędzie komunikacji zdeponowane w umyśle pojedynczego użytkownika* (Kozłowska, 2009, s. 114). Czwarta kategoria znaczeniowa to postrzeganie *idiolektu* w kategorii zespołu cech, które odróżniają konkretnego nosiciela języka czy też zjawisko od innych. *Idiolekt* jawi się tu zatem jako ogół cech, które charakteryzują jednostkę (Kozłowska, 2009, s. 119). Ostatnia kategoria definiuje *idiolekt* jako *fenomen*, czy też *zjawisko* uchwytne zarówno w konkretnym, jak i też nieokreślonym momencie czasowym (Kozłowska, 2009, s. 119). W kolejnej swojej pracy *Problemy z idiolektem* badaczka proponuje własną – drugą definicję *idiolektu*, który postrzega jako *całość językowej kompetencji jednostki*

mówiącej, czyli ogół wiedzy i umiejętności, które pozwalają jej konstruować wypowiedzi (Kozłowska, 2009, s. 119). *Idiolekt* jest, zdaniem autorki, niczym innym, jak *adaptacją języka ogólnego*, która ma charakter jednostkowy. Ponadto nie może być on rozpatrywany tylko w *danym okresie*, gdyż jako wariant języka podlega on ewolucji (Kozłowska, 2009, s. 119). Posiada on niejednorodną strukturę, może być rozpatrywany w ujęciu synchronicznym i diachronicznym, a także występować zarówno w formie pisanej, jak i też ustnej. Występuje on również w różnych odmianach: *funkcjonalnej, geograficznej, społecznej, geospołecznej, zawodowej, biologicznej* czy też *psychosomatycznej* (Kozłowska, 2009, s. 120).

Zdaniem Artura Rejtera, próba rozróżnienia znaczenia pojęć: *idiolektu* oraz *idiostylu* jest niemożliwa właśnie ze względu na szeroki wachlarz metodologii i metod badawczych różnych dyscyplin naukowych, próbujących zdefiniować oba terminy (Rejter, 2017, s. 260) o czym wspominała także A. Kozłowska (2013, s. 34) Badacz traktuje oba pojęcia jako terminy bliskoznaczne, które można stosować zamiennie (Rejter, 2017, s. 261). Zwraca jednak uwagę na fakt, iż *idiolekt* dotyczy całej twórczości jednostki, natomiast *idiostyl* odnosi się do stylu oraz tekstologii (Rejter, 2017, s. 261).

Andrzej Kudra z kolei definiuje idiolekt jako język na użytek konkretnego tekstu. *Jest to dostosowywanie języka ogólnego na potrzeby konkretnych użyć, głównie stylowych* (Kudra, 2006, s. 211). Ponadto idiolekt jest także, zdaniem autora, indywidualną realizacją systemu językowego. Możliwe jest mówienie o idiolektach, gdy na podstawie konkretnego tekstu jesteśmy w stanie wskazać jego autora (Kudra, 2006, s. 211). Andrzej Kudra proponuje zastąpienie terminu *idiolekt* słowem *idiostyl* lub *idiolektostyl*⁸ ze względu na to, iż *idiolekt* jest to język stworzony na użytek konkretnego tekstu, a skoro badanie idiolektu polega na analizie językowej konkretnego tekstu, posiadającego własny temat, kompozycję oraz styl to zastąpienie pojęcia terminem *idiostyl* bądź *idiolektostyl* autor traktuje jako działanie uzasadnione (Kudra, 2006, s. 209). Badacz podkreśla, że cech idiolektalnych należy doszukiwać się w leksyce zamiast w warstwie fonicznej wypowiedzi, związanej z emisją głosu i aparatem fonacyjnym człowieka, a więc z warstwą pozajęzykową (Kudra, 2006, s. 213). Andrzej Kudra wyraźnie zarzuca badaniom nad idiolektem fragmentaryczność oraz wycinkowość samych tekstów oraz ich gatunków. Wybór zaledwie niektórych z nich skutkuje skupieniem się na pewnych, konkretnych wariantach mowy autora, uzależnionych od gatunku badanego tekstu. Skutkiem tej wybiórczości w doborze korpusu do badań nad idiolektem jest, zdaniem Andrzeja Kudry, relatywizm komunikacyjny, a więc odbiór wypowiedzi autora osadzonej w konkretnej sytuacji komunikacyjnej, najczęściej w ramach określonego gatunku wypowiedzi. Ponadto Kudra podkreśla dynamiczność, a więc i

⁸ □ Pojęcie *idiolektostylu* zaproponowała w dyskusji poreferatowej prof. Anna Krupska-Perek. Andrzej Kudra uważa je za trafne i przytacza w swojej pracy pt. *Idiolekt, idiostyl czy idiolektostyl*.

zmiennosc zasobu językowego, jakim dysponuje autor tekstu. Jest to związane z jego kompetencją językową i komunikacyjną. Zasób słownictwa jednostki może się zarówno rozszerzać, jak i też zubożać. Uwzględnianie w opisie idiolektu głównie kanału werbalnego, z uszczupleniem lub pominięciem kanału niewerbalnego czyni, zdaniem autora, analizę idiolektu niekompletną (Kudra, 2006, s. 214). Autor mówi wprost o zjawisku paradoksu w kontekście badań nad idiolektem, który wynika z gry komunikacyjnej pomiędzy indywidualnym stylem autora a stylem ogólnym tekstu, zanurzonym w kulturze, nazywanej przez autora hipertekstem (Kudra, 2006, s. 214). Autor podkreśla, że *idiolekt* i styl stale oddziałują na siebie, gdyż to właśnie idiolekt znajduje się pomiędzy językiem i tekstem (*langue* i *parole*). Ponadto idiolekt autora i język ogólny tworzą wspólnie obiekt chiralny (Kudra, 2006, s. 217). Język osobniczy jest więc asymetryzującym odbiciem języka ogólnego, co oznacza, że idiolekt autora posiada indywidualne cechy leksykalne, morfologiczne, a rzadziej – cechy fonetyczne i składniowe (Kudra, 2006, s. 219). Andrzej Kudra mówi wręcz o asymetrii odbicia języka indywidualnego, a więc o nadaniu stylowi tekstu indywidualnych cech, które nazywa *indywidualnym piętnem* autora (Kudra, 2006, s. 219). Termin *idiolekt* autor odnosi wyłącznie do zjawisk językowych. Zatem indywidualnych wyznaczników stylu należy, zdaniem badacza, doszukiwać się w analizie zarówno stylu tekstu, jak i też zjawisk językowych, które łącznie tworzą humanistyczną strukturę tekstu, a tym samym idiolektostyl (Kudra, 2006, s. 217). Stanisław Gajda postrzega *idiolekt* jako *system środków językowych jednostki, który kształtuje się w toku jej działalności życiowej* (Gajda, 1988, s. 29). Z kolei Bożena Witosz podkreśla, że idiolekt to mowa pojedynczego użytkownika języka w danym okresie jego rozwoju oraz *czynnik wyróżniający jednostkę* (Witosz, 2009, s. 250) Autorka wyraźnie oddziela znaczeniowo pojęcia *stylu indywidualnego* od *idiolektu*. Styl indywidualny jest zdaniem Bożeny Witosz rozpatrywany przez pryzmat tekstu, traktowany jako kategoria ogólniejsza niż *idiolekt*. Styl indywidualny to także osobowość twórcy, wyrażona w kontekście kulturowym utworu (Witosz, 2009, s. 251). Co więcej, każda wypowiedź może wyrażać zarówno styl indywidualny, jak i też idiolekt autora (Witosz, 2009, s. 251). Styl indywidualny w przeciwieństwie do idiolektu – mowy jednostkowej posiada, zdaniem autorki, wymiar aksjologiczny oraz etyczny (Witosz, 2009, s. 252). Oba pojęcia, jak uważa B. Witosz, się krzyżują, co oznacza, że o stylu decyduje *podmiotowa tożsamość* (Witosz, 2009, s. 253). Aby odszukać cechy stylu jednostki, należy obserwować *ja doświadczające*, a więc okoliczności tworzenia dzieła, jak również uwzględniać samoświadomość autorską (Witosz, 2009).

Machnicka Violetta, powołując się na definicję idiolektu Zenona Klemensiewicza, wskazuje trzy podstawowe zasady pracy zarówno z idiolektem, jak i też idiostylem autora. Określa je hasłami: *kompromis metodologiczno-terminologiczny, kontekstowość i funkcjonalność* (Machnicka, 2010,

s. 131-132). Wspomniany kompromis oznacza dostosowanie metod pracy i stosowanych terminów do tematyki i celu badawczego. *Kontekstowość* wyraża się w zebraniu materiału autora w takiej ilości, by wybór materiału i jego ilość pozwoliły na wskazanie determinantów idiolektu danego autora. *Funkcjonalność* oznacza skupienie się nie na ilości determinantów idiolektu autora, lecz na ich funkcji, docieraniu do intencji autora i wskazywaniu możliwych interpretacji (Machnicka, 2010, s. 132).

Zdaniem Kamili Potockiej-Pirosz termin *idiolekt* może być wykorzystywany do opisu zaburzeń mowy i może zawierać w sobie pojęcie *socjolekt* oraz *idiostyl*. *Idiolekt* jest zatem pojęciem nadrzędnym względem *idiostylu* (Potocka-Pirosz, 2017, s. 234). Socjolekt jest niejako składową idiolektu, gdyż idiolekt autora powstał na skutek przynależności autora idiolektu do konkretnej grupy społecznej. O obecności idiostylu w idiolektie świadczy, posługiwanie się przez autora, mniej lub bardziej świadomie, konkretnym stylem. Autorka zwraca także uwagę na rozbieżności w definiowaniu idiolektu przez literaturoznawców i językoznawców. W językoznawstwie *idiolekt to język jednostki, indywidualne cechy mowy danej osoby, związane z jej pochodzeniem, wykształceniem, zawodem, tradycjami środowiskowymi, czy też upodobaniami stylistycznymi* (Potocka-Pirosz, 2017, s. 234). W literaturoznawstwie *idiolekt* określa się jako *język danego utworu literackiego*. Zarówno Kamila Potocka-Pirosz, jak i też Violetta Machnicka zalecają wieloaspektowe spojrzenie na komunikację osoby: zbadanie jak największej ilości materiału badawczego, by było możliwe szerokie spojrzenie na komunikację osoby w badaniach nad jej idiolektem (Potocka-Pirosz, 2017, s. 246).

Zdaniem Doroty Zdunkiewicz-Jedynak, *idiolekt* jest to *sposób mówienia właściwy konkretnemu użytkownikowi języka* (Zdunkiewicz-Jedynak, 2008, s. 179). *Idiolekt*, zdaniem autorki, może być określany jako: *ekspresywny, emocjonalny, neutralny, książkowy, potoczny, częsty, rzadki, nowy, modny, przestarzały, rodzimy, zapożyczony, prostacki, trywialny* czy też *wyszukany i erudycyjny* (Zdunkiewicz-Jedynak, 2008, s. 179). Zdaniem Zdunkiewicz-Jedynak idiolekt najpełniej wyraża się w składni. To stwierdzenie znajduje się w pewnej opozycji do stanowiska Andrzeja Kudry (Kudra, 2006, s. 219).

Maria Wojtak określa *idiolekt* terminem *mowa osobnicza w różny sposób skonfigurowana* (Wojtak, 2017, s. 433). *Idiolekt*, zdaniem badaczki, przejawia się w sposobie organizacji tekstu wraz z *dyferencjalną mocą przerywników*. W kontaktach grupowych jest on realizacją *socjolektu i profesjolektu* (Wojtak, 2017, s. 434). W kontaktach oficjalnych *idiolekt* jawi się jako *sposób realizacji reguł komunikacji urzędowej, wynikający ze stopnia ich opanowania przez jednostkę oraz umiejętności ich aplikacji w konkretnej sytuacji komunikacyjnej*. W twórczości zarówno artystycznej, jak i też publicystycznej idiolekt wiąże się *ze sposobem realizacji reguł gatunku i/lub scenariuszy komunikacyjnych* (Wojtak, 2017, s. 434).

Podążając za Anną Kozłowską i Arturem Rejterem, wypada stwierdzić, że *idiolekt* jest przedmiotem badań wielu dyscyplin i dziedzin naukowych m.in. neurolingwistyki (Potocka-Pirosz, 2017), stylistyki (Gajda, 1988), socjolingwistyki (Klemensiewicz, 1946), przekładoznawstwa (Pieczyńska-Sulik, 2002; Szerszunowicz, 2011) czy też dialektologii (Karaś, 2010; Kaś, 1986; Kozłowska, 2015; Mikołajczuk, 2003). Idiolekt jest zatem badany przy zastosowaniu różnorodnych aparatów pojęciowych oraz metod i technik badawczych, co uniemożliwia stworzenie jednorodnej definicji *idiolektu*, wspólnej dla wszystkich nauk.

II.2. Idiolekt w filmie – perspektywa językoznawcza

Analizę językoznawczą idiolektu w filmie rozpocznę od przytoczonej przez Renatę Grzegorzczukową odpowiedzi na pytanie: *czym jest badanie idiolektu w filmie?* (Grzegorzczukowa, 2007). Autorka wskazuje na dwa możliwe kierunki badań. Pierwszy z nich dotyczy analizy języka autora dialogów oraz wyróżników stylu tłumacza dialogisty na tle języka ogólnego danej społeczności. Druga możliwość polega na postrzeganiu idiolektu autora, jako znaku czasu danej epoki. Analiza idiolektu w niniejszej pracy tłumacza dialogisty opierać się będzie w głównej mierze na pierwszym, zaproponowanym przez Grzegorzczukową rozwiązaniu, gdyż premiery wybranych filmów animowanych w Polsce odbyły się stosunkowo niedawno: *Shrek Trzeci* (2007), *Kung Fu Panda 1* (2008) *Shrek Forever After* (2010) oraz *Kung Fu Panda 2* (2011). Aluzje do *Niewolnicy Isaury* z polskiej wersji filmu *Shrek Trzeci* oraz do *Martwych Dusz* Mikołaja Gogola w wersji rosyjskiej filmu *Shrek Trzeci* bywają rozpoznawalne przez widza dorosłego. Nie ma podstaw do mówienia o ‘znakach czasu danej epoki’, gdyż epoka, w której odbyła się emisja wybranych filmów animowanych, nadal trwa. Opracowań naukowych, dotyczących języka w filmie oraz zjawiska idiolektu jest stosunkowo niewiele. Spośród nich wymienić należy badania nad warstwą językową, w artykule Tomasza Lisowskiego pt. „*Psy*” *szczekają*, publikacje: Władysława Miodunki (Miodunka, 1979), Jolanty Antas (Antas, 1981), Władysława Lubasia (Lubaś, 1981), Zofii Kurzowej (Kurzowa, 1985), Michała Garcarza (Garcarz, 2006), Katarzyny Sitkowskiej (Sitkowska, 2013), Alicji Bronder (Bronder, 2017), Bogusława Skowronka (Skowronek, 2003, 2013,), Marii Mocarz Kleindienst (Mocarz-Kleindienst, 2020), Iwony Sikory (Sikora, 2013), Mirosławy Salskiej-Kacy (Salska-Kaca, 1992) czy też Małgorzaty Miławskiej-Ratajczak (Miławska-Ratajczak, 2018). Wśród zagranicznych badaczy należy wyróżnić prace Alexa Barbera (Barber, 2001) czy też Anny Pietrikowej (Петрикова, 2021), Davida A. Cooka (Cook, 1987), Peréza Gonzáleza (Pérez González, 2014), Krassimira Kucuparova (Kucuparow, b.d.) oraz Dirka Delabastity (Delabastita, 1989).

W rozdziale IV książki Bogusława Skowronka pt. *Filmowa odmiana medialna* (Skowronek, 2013, s. 191–204) autor zwraca uwagę na swoistą symbiozę ścieżki dźwiękowej filmu z jego

warstwą werbalną, które wspólnie decydują o popularności i znaczeniu filmu, jak również o jakości przekazu artystycznego filmu (Skowronek, 2013, s. 191). Ponadto ścieżka dźwiękowa do filmu jest postrzegana przez autora jako *sejsmograf nastrojów i emocji społecznych* oraz jako sposób myślenia i zarazem kody kulturowe grupy docelowej, do której adresowany jest film (Skowronek, 2013, s. 192). Zdaniem B. Skowronka, język filmu maskuje konkretne ideologie, które dzięki strategii naturalizacji, stają się oczywiste, rodzime i bliskie odbiorcy filmu. Badacz zwraca także uwagę na szerokie spektrum możliwości pracy nad tekstami dialogów filmowych, a więc możliwym ujęciu diachronicznym, synchronicznym, a także międzykulturowym tekstu. Zwraca on także uwagę na możliwości prowadzenia badań zarówno z *mikro*, jak i *makro* perspektywy. Ujęcie *mikro* B. Skowronka oznacza m.in. badania nad tytułami filmów fabularnych (Skowronkowie, 2013, s. 192), a także badania nad warstwą językową np. filmu animowanego *Włatcy móch*. Autor podkreśla znaczenie mediolingwistycznego kierunku badań nad językiem w filmie. Oznacza to badanie filmu przy użyciu metodologii, aparatu pojęciowego oraz technik z dyscypliny naukowej językoznawstwa. Mediolingwistyczne myślenie Skowronka polega także na postrzeganiu tekstu filmu jako *furtki do rzeczywistości kulturowej*, zawartej w filmie (Skowronek, 2013, s. 193). Takie spojrzenie na dialogi filmowe Bogusława Skowronka skłania do zanurzenia się w sam proces przekładu międzyjęzykowego filmu, w którym tłumacz ma za zadanie właściwie odczytać skrypty kulturowe filmu wyjściowego, by elementy slangu, mowy potocznej oraz zjawiska kulturowe i społeczne brzmiały dla odbiorcy naturalnie – jak gdyby pochodziły z jego ojczystego języka. Film w języku docelowym powinien ponadto zachować funkcję oryginału, a przy tym być komunikatywny i zrozumiały dla odbiorcy. Bogusław Skowronek wspomina o inwencji oraz innowacji tłumacza w przekładzie filmowym, które są możliwe dzięki osobliwemu językowi tłumacza, który określany jest w badaniu terminem: *idiolekt*. Skowronek zwraca uwagę na zależność pomiędzy doбором słownictwa przez tłumacza dialogistę a ogólnospołeczną wiedzą językową, która kształtuje język tłumacza (Skowronek, 2013, s. 199). Ta zależność polega na przenikaniu frazeologizmów, skrzydlatych wyrażań tłumacza z filmów do języka odbiorców oraz na przenikaniu języka codziennego, tj. slangu, mowy potocznej do dialogów tłumacza dialogisty (Skowronek, 2013, s. 199). B. Skowronek słusznie zauważa, iż filmy, a dokładnie, dialogi filmowe odsłaniają myślenie społeczne, społeczne nastroje, utarte poglądy, które autor nazywa wzorcami konceptualizacji (Skowronek, 2013, s. 200). Badacz zwraca także uwagę na możliwość manipulowania przez tłumacza zarówno ludzkim zachowaniem, jak i myśleniem. Jest to możliwe za sprawą stosowanych w tłumaczeniu uogólnień, które dialogista może wzmacniać lub eliminować, dzięki zastosowaniu odpowiedniej leksyki. Bogusław Skowronek wyraźnie podkreśla potrzebę rozwoju badań nad językiem w filmach, nazywając je medium masowym (Skowronek, 2020, s. 99).

Porównując rozważania naukowe Bogusława Skowronka w obszarze roli warstwy językowej w filmie (Skowronek, 2010, 2020), widoczne jest wyraźne zainteresowanie Badacza warstwą werbalną filmu, która wraz z warstwą dźwiękową wpływa znacząco na popularność filmów (Skowronek, 2013, s. 191), a w stosunku do warstwy wizualnej odgrywa rolę drugoplanową. Badacz staje w obronie warstwy werbalnej w filmie i nazywa ją bardzo ważnym aspektem estetycznym kina, który posiada wielką moc ideologicznego oddziaływania na społeczeństwo oraz precyzyjnie ujawnia porządek społeczny i kulturowy właściwy dla całej społeczności lub tylko dla danej grupy społecznej (Skowronek, 2020, s. 98). Ponadto warstwa językowa pozwala zdaniem Badacza na utekstowanie relacji nadawczo-odbiorczych (Skowronek, 2013, s. 100). Co więcej, Bogusław Skowronek słusznie podkreśla kluczową rolę dialogów w tworzeniu filmu w ogóle (nie dotyczy to jednak filmów niemych). Zdaniem badacza dialog pełni funkcję prymarną w stosunku do pozostałych dźwięków, a warstwa dźwiękowa filmu współtworzy prymarną kategorię semantyczną niemal każdego filmu.

Monika Kresa podkreśla natomiast zaletę i przewagę konkurencyjną filmu nad tekstami literackimi. Przewagę tę tworzy warstwa dźwiękowa, która otwiera przed tłumaczem, oraz aktorami użyczającymi głosu postaciom w filmie, szereg możliwości stylizacyjnych na polu dźwiękowym. Badaczka zauważa, że autorem stylizacji gwarowej w filmie jest autor dialogów oraz aktorzy użyczający głosu postaciom w filmie (Kresa, 2016; Kresa, 2014). Co więcej, podkreśla ona naukowe znaczenie odmiennego odbioru samego utworu filmowego, zarówno przez widzów i badaczy filmu.

Badania nad idiolektem w filmie prowadzi także Jakub Bobrowski, który przywołał założenia Zenona Klemensiewicza, mówiące o systemie badań nad idiolektem (Bobrowski, 2015). Jak zauważa Bobrowski, badanie idiolektu polegało na porządkowaniu zjawisk językowych w ramach uszeregowanych podsystemów: fonetycznego, następnie morfologicznego z uwzględnieniem podsystemu fleksyjnego i słowotwórczego, składniowego oraz leksykalnego, z rozbięciem na słownictwo i frazeologię. By analiza idiolektu tłumacza w badaniach lingwistycznych była miarodajna, Jakub Bobrowski zaleca odmienną, wielopłaszczyznową analizę zjawisk językowych w dialogach filmowych. Zdaniem Jakuba Bobrowskiego, klasyfikacja materiału leksykalnego powinna podlegać analizie wg trzech podstawowych płaszczyzn systemu semiotycznego: syntaktycznej, w tym, gramatycznej następnie semantycznej i pragmatycznej (Bobrowski, 2015, s. 180). Po analizie tych trzech systemów możliwa jest, zdaniem autora, analiza podsystemów: fonetycznego, morfologicznego, fleksyjnego i słowotwórczego. Taki system ma służyć wyodrębnieniu zjawisk w obrębie pragmatyki. Analiza syntaktyczna tożsama zdaniem Bobrowskiego z analizą gramatyczną to *elementy fonetyczne w obrębie słownictwa, formy fleksyjne, formacje słowotwórcze i powstałe struktury składniowe*

(Bobrowski, 2015, s. 180). Analiza syntaktyczna widoczna jest, zdaniem Bobrowskiego, głównie w szyku wyrazów w zdaniu. Powinna ona uwzględniać analizę zarówno pojedynczych wyrazów, jak i też związków frazeologicznych. Zjawiska pragmatyczne, zdaniem Bobrowskiego, to słownictwo tworzące nastrój i tło świata przedstawionego tj. etykieta językowa, słownictwo typowe dla konkretnych środowisk społecznych i grup o określonych poglądach. W ramach zjawisk pragmatycznych należy wyróżnić dyskurs społeczny, religijny, partyjny oraz elementy obcojęzyczne w tekście (Bobrowski, 2015, s. 180). Wszystkie trzy kategorie oraz ich funkcje tworzą film jako całość dopiero, po uwzględnieniu warstwy wizualnej utworu.

Argumentem świadczącym o występowaniu zjawiska *idiolektu* w tłumaczeniu filmowym jest definicja terminu *tłumaczenie* Michała Garcarza (Garcarz, 2006), zgodnie z którą, *tłumaczenie nie jest procesem wytłumaczenia tekstu a jego modyfikacji tak, by sens tekstu przekładu nie został zagubiony czy też zmieniony w procesie dokonywania przekładu* (Garcarz, 2006, s. 111). Umiejętność zajęcia miejsca na pograniczu nie tylko języków, ale przede wszystkim kultur, zdaniem M. Garcarza, czyni człowieka tłumaczem. Brak różnic kulturowych sprawiłoby, że tłumacz byłby niepotrzebny. Z różnic kulturowych pomiędzy tekstem przekładu a tekstem docelowym, wyłania się spektrum zabiegów tłumacza dialogisty, decydujących o kształcie idiolektu – języka osobniczego tłumacza. Analizując proces tłumaczenia filmowego w trzech technikach przekładu: w dubbingu, wersji lektorskiej oraz w wersji z napisami Michał Garcarz zauważa, że największą swobodę w doborze leksyki w przekładzie posiada tłumacz dialogista, tworzący wersję językową filmu z dubbingiem. Jak podkreśla badacz, dubbing zastępuje całą ścieżkę dialogową oraz ścieżkę dźwiękową werbalną w filmie. Okazuje się bowiem, iż dzięki temu istnieje możliwość bardzo skrupulatnej analizy semiotycznej materiału leksykalnego z dialogów filmowych, w oparciu o trzy filary Jakuba Bobrowskiego: syntaktyczno-gramatyczny, semantyczny i pragmatyczny.

Jak zauważa Tomaszewicz, tłumacz, postrzegany jako pośrednik pomiędzy oryginałem warstwy językowej filmu a jego przekładem, operuje własnym, indywidualnym językiem. Tekst podlegający przekładowi i kształtujący idiolekt tłumacza to nie jedyny komponent całego kompleksu semiotycznego (Tomaszewicz, 2008, s. 102). Obraz, muzyka czy też gra aktorska to komponenty będące w obszarze zainteresowań zarówno miłośników filmu, lingwistów, jak i medioznawców (Skowronkowie, 2020; Kozłowska, 2013). Rozszerzenie obszaru badań do idiolektu w filmie to efekt systematycznych studiów nad idiolektem. Początek XX wieku to także nieustanny wzrost ilości opracowań naukowych, poświęconych zjawiskowi idiolektu w filmie, głównie wśród lingwistów i medioznawców. Dostrzegalne jest *stylistyczne zróżnicowanie idiolektu* za sprawą szerokiego grona osób, których idiolekt stał się przedmiotem zainteresowania badaczy (Kozłowska, 2015, s. 75). Obiektem zainteresowania m.in. lingwistów

są zatem nie tylko znani pisarze, lecz także politycy, uczeni, dziennikarze czy też celebryci (Kozłowska, 2015, s. 75). Druga połowa XX wieku to czas wyraźnego przejścia idiolektu z obszarów peryferyjnych do centrum badań lingwistycznych (Kozłowska, 2015, s. 74). W XX wieku, oprócz zmiany zakresu znaczeniowego terminu *idiolekt*, zwiększył się krąg badaczy zajmujących się tym zjawiskiem. Są to nie tylko historycy języka, lecz przede wszystkim znawcy stylistyki, badacze języka artystycznego oraz, wspomniani wcześniej, lingwiści, medioznawcy i osoby zajmujące się tłumaczeniem filmowym (Kozłowska, 2015, s. 79). Mówiąc o warstwie językowej w filmie mamy tu na myśli dialogi filmowe, które dla widza filmów animowanych z dubbingiem są czymś oczywistym. Skoro autorem dialogów filmowych w dubbingu filmów animowanych jest tłumacz dialogista, można uznać, że wszelkie konstatacje badaczy na temat dialogów filmowych dotyczą języka indywidualnego tłumacza dialogisty – jego idiolektu. Wśród opracowań naukowych z obszaru mediolingwistyki dostępne są badania naukowe poświęcone idiolektom bohaterów filmowych. Są to prace m.in. Natalyi Didienko (oryg. Наталья Диденко); (Didienko, 2019) dotyczące idiolektu głównej bohaterki filmu animowanego *Masza i Niedźwiedź* oraz Małgorzaty Miławskiej-Ratajczak (Miławska-Ratajczak, 2016), które dotyczyły *idiolektów prawdziwie męskich*: języka bohaterów filmów Wojciecha Smarzowskiego. Brakuje natomiast opracowań naukowych zogniskowanych na osobie samego tłumacza dialogów filmów animowanych z dubbingiem. Niniejsze badanie tę lukę uzupełnia. Bogusław Skowronek podkreśla, że dialog w filmie ma *priorytet wobec innych rodzajów dźwięków* (Skowronek, 2020, s. 100), co wynika z faktu, iż dialogi filmowe oddziałują na widza: pozwalają mu zrozumieć fabułę filmu. Język w filmie jest *zwierciadłem lingwistyczno-kulturowym, ukazującym społeczne nastroje i emocje, ponadjednostkowe wzorce mówienia i myślenia* (Skowronek, 2020, s. 101). Jak zauważa B. Skowronek, w dialogach filmowych dochodzi do kulturowego i tekstowego profilowania dialogów, które dokonuje tłumacz dialogista. Profilowanie kulturowe polega na uwzględnianiu w dialogach realiów kulturowych konkretnej społeczności: w wersji polskiej będzie to posługiwanie się strategiami i technikami tłumaczenia, którą sprawią, że tekst dialogów będzie brzmiał naturalnie i swojsko dla polskiego widza. Profilowanie językowe polega na zastosowaniu przez autora dialogów innowacji na poziomie tekstu dialogów, o których mowa w rozdziałach: III, IV oraz V rozprawy doktorskiej. Wskutek takiego profilowania kształtuje się język indywidualny tłumacza dialogisty w filmach animowanych, nazywany w niniejszej pracy idiolektem tłumacza dialogisty.

W związku z tak wzmożonym zainteresowaniem językiem w filmie oraz jego korelacjami z warstwą wizualną i warstwą dźwiękową niewerbalną zasadnym staje się przytoczenie aktualnego stanu badań nad *idiolektem* w filmie również z perspektywy medioznawczej.

II.3. Idiolekt w filmie – perspektywa filmoznawcza

W tkance filmowej idiolekt ujawnia się w dialogach filmowych. Może być utożsamiany z językiem indywidualnym bohaterów filmowych (w szczególności pierwszoplanowych) i/lub autora (reżysera, autora scenariusza itd.). Dla widza dubbingowanego filmu animowanego dialogi są jedynie słyszalne. Widz nie ma w kinie dostępu do transkrypcji filmu, tekst filmu animowanego z dubbingiem dociera do niego z głośników. Dla badacza badanie idiolektu odbywa się w oparciu o transkrypcję dialogów filmowych, scenariusze czy listy dialogowe. Dialogi filmowe są zatem nośnikiem idiolektu tłumacza dialogisty.

Rozważania nad idiolektem w filmie z perspektywy filmoznawczej należy rozpocząć od Marka Hendrykowskiego i jego dzieła *Tłumaczenie filmowe jako rodzaj twórczości* (Hendrykowski, 2021). Badacz porusza istotną kwestię dotyczącą dialogów filmowych – ich treści (Hendrykowski, 2021, s. 37-46). Podlegają one ochronie prawa autorskiego tłumacza dialogisty, gdyż zgodnie z *art. 1 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych* z dn. 04 lutego 1994 roku, każdy przejaw działalności twórczej o indywidualnym charakterze, ustalony w jakiegokolwiek postaci, niezależnie od wartości, przeznaczenia i sposobu wyrażenia jest określany jako *utwór*. Idiolekt, ze względu na swoją specyfikę: indywidualny charakter, pozwala tłumaczowi stworzyć niepowtarzalny utwór w postaci dialogów filmowych, lecz techniki pracy tłumacza, idee, metody, zasady działania, sposoby wyrażania, procedury oraz koncepcje nie podlegają ochronie prawa autorskiego. Idiolekt tłumacza dialogisty jawi się więc jako narzędzie i klucz do formowania, obróbki treści językowej, natomiast nie jest on chroniony, gdyż stanowi zespół pewnych koncepcji, zasad tłumaczenia, idei tłumacza, procedur i technik, które wyróżniają tłumacza na tle pozostałych tłumaczy (np. B. Wierzbęta i jego dialogi do filmu *Shrek*), lecz nie są *utworem* w myśl prawa autorskiego.

Opis idiolektu w filmie ma znaczenie przy badaniach nad czynnikami warunkującymi powodzenie wersji językowej filmu z dubbingiem. Zbigniew Dolny pośrednio uwypukla znaczenie języka tłumacza dialogisty w II tomie *Historii polskiego dubbingu*. Autor twierdzi, że za sprawą *dobrze opracowanych dialogów, reżyserii i dobrze dobranych aktorów, twórcy dubbingu, w okresie jego rozkwitu 1959-1969 mieli w pełni opracowany warsztat dubbingowy* (Dolny, 2005, s. 3). Doskonały dubbing, zdaniem Zbigniewa Dolnego to nie tylko wyśmienite dialogi. Dobry film to, zdaniem Z. Dolnego, *film o gęstym dialogu, napisanych dobrą polszczyzną, przy zachowaniu ducha oryginału oraz zasad synchronizacji* (Dolny, 2005, s. 7). Ponadto reżyser musi zwracać szczególną uwagę na melodyjność i rytm języka, zarówno filmu w oryginale, jak i też filmu w języku docelowym. Na reżyserze spoczywa wielka odpowiedzialność za dobór obsady aktorskiej, której głos powinien pasować do charakterów odtwórców oryginalnych ról. Polscy aktorzy, *dodając swój talent, tworzą*, zdaniem Z. Dolnego, *wybitne*

kreacje (Dolny, 2005, s. 7). Pracując nad idiolektem tłumaczy dialogistów, wypada przytoczyć nazwiska osób, które napisały dialogi do pierwszych filmów z dubbingiem w języku polskim. Są to: Janina Balkiewiczowa, Krystyna Bilska, Jan Czarny i Henryk Danilewicz (Dolny, 2005, s. 3). Zbigniew Dolny podkreśla także jedną regułę dotyczącą polskiego dubbingu. Twierdzi on, że *jeśli dubbing był bardzo dobry – panowało na ten temat milczenie, jeśli był niedoskonały – wywołał lawinę protestów przeciw samej idei dubbingu* (Dolny, 2005, s. 3). Ilość opracowań naukowych medioznawców poświęconych zagadnieniu idiolektu w filmie nie jest zbyt obszerna, jednak spojrzenie na idiolekt z punktu widzenia prawa autorskiego wydaje się być interesujące.

II.4. Materiał do badań nad idiolektem tłumacza dialogisty

Korpus badawczy jest ręcznie anotowany. Przygotowano transkrypcję dialogów pochodzących z czterech amerykańskich filmów animowanych, wyprodukowanych po 2000 roku: *Kung Fu Panda 1*, *Kung Fu Panda 2* oraz *Shrek Trzeci* i *Shrek Forever After* i ich trzech dubbingowanych wersji językowych: polskiej, rosyjskiej oraz bułgarskiej. Wybór filmów był nieprzypadkowy: wszystkie wybrane filmy musiały spełnić dwa wymogi formalne:

1. Mieć oryginalną wersję filmu z dubbingiem.
2. Być dziełem tego samego tłumacza w danej wersji językowej.

Oba wymogi zostały spełnione w badaniu, mimo że w Polsce, Rosji oraz w Bułgarii dominuje wersja lektorska, co ustalono na podstawie informacji, pozyskanych z przedsiębiorstwa Subtitling Services⁹ oraz z serwisu informacyjnego: www.bigthink.com, poświęconego m.in. produkcjom filmowym na świecie. Analiza porównawcza pod kątem autorstwa dubbingu wszystkich części filmów *Shrek* i *Kung Fu Panda* wykazała, że Bartosz Wierzbęta jest autorem dialogów do filmów *Shrek 1*, *Shrek 2* oraz *Shrek Forever After*. Mimo tego wybór części pierwszej filmu *Shrek* nie był możliwy, gdyż autorem rosyjskich dialogów do części pierwszej filmu *Shrek* nie jest Paweł Silenczuk [oryg. Павел Силенчук], a Dmitrij Usaczow [oryg. Дмитрий Усачёв]. Metodą analizy ustalono, że filmy animowane: *Shrek Trzeci*, *Shrek Forever After* oraz *Kung Fu Panda 1* i *Kung Fu Panda 2* spełniają oba wymogi formalne. Ustalono, iż autorem polskich dialogów do wszystkich czterech filmów jest Bartosz Wierzbęta, rosyjskich dialogów: Paweł

⁹ Przedsiębiorstwo Subtitling Services z siedzibą w Bristolu, od ponad 20 lat tworzy napisy, wersje lektorskie do filmów branży farmaceutycznej, przemysłowej i finansowej. Więcej o Subtitling Services na stronie: <https://subtitling-services.com/743/> [dostęp: 18.02.2024].

Silenczuk, a bułgarskich: Hristo Hristow (oryg. Христо Христов). Wszystkie wybrane filmy były nominowane do nagród m.in. w kategorii: ‘najlepszy film animowany’¹⁰.

II.5. Dostępność materiału badawczego

Dostęp do wybranych platform streamingowych Netflix oraz Amazon Prime Video umożliwił odtworzenie i odręczną transkrypcję dialogów filmowych w języku polskim i rosyjskim. Dialogi zostały spisane z platformy streamingowej Netflix, gdzie do stycznia 2024 roku były one dostępne w trzech wersjach językowych: oryginalnej wersji angielskiej, wersji polskiej oraz rosyjskiej. W styczniu 2024 roku platforma Netflix zablokowała dostęp do filmów *Shrek Forever After* oraz do obu części filmu *Kung Fu Panda*. Konieczne było zapewnienie stałego dostępu do wybranych filmów z platformy streamingowej Amazon Prime Video, by możliwa była analiza porównawcza, jakościowa oraz ilościowa wszystkich wersji językowych.

Zaletą korzystania ze stałego dostępu do filmów znajdujących się w zasobach platform streamingowych jest możliwość zapisu kodów czasowych, zmiany tempa wypowiedzianych przez bohaterów fraz w ramach 5-stopniowej skali, cofania i przyspieszania akcji filmu o 10 sekund oraz częstej i szybkiej zmiany wersji językowej w dowolnym momencie, co pozwoliło sprawdzać zapis dialogów, korygować błędy oraz zastosować poprawną interpunkcję. Ze względu na fakt, iż transkrypcja jest zapisem tekstu mówionego w filmie, znaki interpunkcyjne w polskiej i rosyjskiej wersji językowej zostały zastosowane przez badacza samodzielnie, z najwyższą starannością, stosownie do posiadanych kompetencji językowych w tym zakresie. Ze względu na nakładanie się dźwięków z warstwy dźwiękowej werbalnej i niewerbalnej filmu, konieczne było odtwarzanie wybranych fragmentów filmu wielokrotnie.

Do całego pozyskanego korpusu badawczego ustalono zmienne niezależne dotyczące formatowania tekstu transkrypcji dialogów filmowych: każdy zapis listy dialogowej sporządzony został w programie Word, czcionką *Times New Roman* 12, z zachowaniem marginesu standardowego 2,5 cm oraz interlinii 1,5, by tekst był czytelny a komentarze do tekstu widoczne. W tabelach wielokrotnie zastosowano pogrubioną czcionkę w dłuższych wypowiedziach, by wyróżnić miejsca, w których tłumacz posłużył się strategią adaptacji bądź egzotyzacji. Szerszy

¹⁰ Nominacje do nagród w kategoriach *najlepszy film animowany* oraz *ulubiony film rodzinny*: *Shrek Trzeci* (2008), *Shrek Forever After* (2011), *Kung Fu Panda 1* (2009). Nominacje do Oscara: *Kung Fu Panda 1* (2009), *Kung Fu Panda 2* (2012). Nominacja w kategorii *najlepszy długometrażowy film animowany*: *Kung Fu Panda 2* (2012).

kontekst wypowiedzi pozwala lepiej zrozumieć sens danego wyrażenia i dostrzec zabiegi translatorskie tłumacza dialogisty.

Brak pogrubionej czcionki w tabeli oznacza, że adaptacja bądź egzotyzacja dotyczy całego, przedstawionego w tabeli wyrażenia.

Wybrane filmy w języku bułgarskim występują jedynie w formie płyt DVD. Jest to jedyny, bezpieczny nośnik materiału badawczego w języku bułgarskim, który pozwala uniknąć m.in. złośliwego oprogramowania i przekierowywania na inne strony internetowe.

Zaletą pozyskanych list dialogowych w języku bułgarskim jest ich status: filmy *Shrek* są oryginalne, sporządzone przez tłumacza Hristo Hristowa z zachowaniem oryginalnej interpunkcji.

Listy dialogowe w języku bułgarskim do filmów *Shrek* zostały pozyskane ze studia nagrań dubbingu w Bułgarii za pośrednictwem ich autora Hristo Hristowa. Dialogi do filmów *Kung Fu Panda* w języku bułgarskim również pochodzą od tłumacza Hristo Hristowa. Nie zawierają one komentarzy i kodów czasowych. Własnoręczny zapis bułgarskich dialogów był znacznie utrudniony, ze względu na brak dostępu do oryginalnej wersji filmów *Kung Fu Panda 1* i *Kung Fu Panda 2* oraz *Shrek Trzeci* i *Shrek Forever After* z oryginalnym dubbingiem w tym języku. Na bułgarskim rynku filmowym nie brakuje pirackich opracowań dubbingu filmów animowanych produkcji amerykańskiej:

1) https://www.videoclip.bg/search?search_query=шрек++ (dostęp 18.02.2024)

2) https://www.videoclip.bg/search?search_query=шрек+3 (dostęp 26.01.2024).

Oryginalne listy dialogowe do wybranych filmów *Shrek* są w języku bułgarskim opatrzone komentarzem i kodami czasowymi oraz przedstawione w formie tabeli. Jak wspomniano powyżej, posiadają one także oryginalną interpunkcję. Ze względu na komentarze i kody czasowe, długość oryginalnej listy dialogowej do filmów *Shrek Trzeci* i *Shrek Forever After* w języku bułgarskim jest ponad 7 razy dłuższa niż lista dialogowa z kodami czasowymi, sporządzona własnoręcznie przez autorkę. Listy dialogowe w języku bułgarskim do filmów *Kung Fu Panda* również występują w formie tabeli. Z tego względu ich długość jest znacznie większa od dialogów sporządzonych przez badacza odręcznie – tekstem ciągłym. Aby obliczyć ilość stron całego materiału badawczego, ustalono proporcję matematyczną z zachowaniem zmiennych niezależnych: zapis i analiza list dialogowych została sporządzona w programie *Word*, czcionką *Times New Roman* r. 12 z zachowaniem marginesu standardowego 2,5 cm oraz interlinii 1,5. By określić przybliżoną ilość stron dialogów filmowych w języku bułgarskim, ustalono na podstawie proporcji matematycznej, że 27 847 znaków bez spacji w polskiej wersji filmu *Kung Fu Panda 1* to 21 stron w programie *Word*, z zachowaniem zmiennych niezależnych. Zatem 48868 znaków bez spacji stanowi w przybliżeniu 37 stron dialogów do

filmu *Shrek Trzeci* w języku bułgarskim, 48 596 znaków bez spacji to w przybliżeniu 37 stron dialogów bułgarskich do filmu *Shrek Forever After*, 26803 znaków bez spacji to w przybliżeniu 20,5 strony do filmu *Kung Fu Panda 1*, natomiast 28 095 znaków bez spacji to w przybliżeniu 21 stron do filmu *Kung Fu Panda 2* w języku bułgarskim.

Poniższa tabela prezentuje wielkość korpusu badawczego w przybliżeniu: ilość stron dla każdej wersji językowej wraz z ilością znaków bez spacji z zachowaniem zmiennych niezależnych w tekście transkrypcji (czcionki *Times New Roman* 12, interlinii 1,5 i marginesów standardowych 2,5 cm).

Tabela 1

Pełny korpus do badań nad idiolektem tłumaczy dialogistów

Nazwa filmu	Wersja polska (ilość znaków bez spacji)	Ilość stron	Wersja rosyjska (ilość znaków bez spacji)	Ilość stron	Wersja bułgarska (ilość znaków bez spacji)	Ilość stron
<i>Shrek 3</i>	38 986	22	26 897	23	48 868	ok. 37 (160*) ¹¹
<i>Shrek Forever After</i>	35 087	26	35 633	24	48596	Ok. 37 (160*)
<i>Kung Fu Panda 1</i>	27 847	21	26 546	20	26 803	ok. 21 (61*)
<i>Kung Fu Panda 2</i>	26 050	21	24 115	17	28 095	21 (59*)
Łącznie	290 stron	90	84		116	

Korpus badawczy stanowi około 290 stron materiału badawczego w trzech wersjach językowych. Analiza ilościowa wykazała, że najwięcej materiału badawczego dostarczają dialogi bułgarskie (116 stron), najmniej natomiast dialogi rosyjskie (84 strony).

II.6. Definicja i pochodzenie sygnałów idiolektałnych w dubbingu filmów animowanych

Na potrzeby niniejszej pracy przyjmujemy, że wyrażenie *sygnały idiolektałne* oznacza pewien zestaw pojedynczych leksemów, wyrażań lub zdań, mających charakter powtarzalny i

¹¹ Symbol gwiazdki przy wartościach liczbowych wskazuje na liczbę stron oryginalnej ścieżki dialogowej z komentarzem i kodami czasowymi, sporządzonej przez bułgarskiego tłumacza.

wykraczający poza jeden przetłumaczony tekst tłumacza, dzięki czemu możliwe jest ich wyodrębnienie w więcej niż jednej, pełnej liście dialogowej tłumacza dialogisty. Wspólnym mianownikiem idiolektów wszystkich tłumaczy dialogistów jest posiadanie tych samych kategorii idiolektalnych: leksykalnej, składniowej i kulturowej (ich istnienie jest potwierdzone badaniami i refleksją naukową nt. idiolektu w rozdziale teoretycznym) oraz kulturowej (ta ostatnia jest domeną idiolektu tłumacza, zgodnie z założeniem, że tłumaczenie jest formą komunikacji międzykulturowej). W każdej z ww. ogólnych kategorii może znajdować się jednak inny zestaw komponentów idiolektalnych. Oznacza to, że idiolekt każdego tłumacza definiują inne zestawy komponentów w ramach ww. kategorii idiolektalnych. Komponenty idiolektalne w dubbingu są dostrzegalne i badane w transkrypcji dialogów filmowych metodą ilościową, jakościową i porównawczą. Transkrypcja dialogów nie jest jedynie tekstem pisanym, postrzeganym jako: *komunikat skończony, zamknięty (gdy oderwie się od swego nadawcy), nastawiony w swoich składnikach komunikatywnych głównie na kontekst, na siebie samego, niezależny do wielu czynników pozawerbalnych* (Wilkoń, 2000, s. 38). Tekst transkrypcji wypełnia jeden z czterech kanałów komunikacyjnych w dubbingu: kanał dźwiękowy werbalny (Gottlieb, 1998, s. 248). Zgodnie z zasadą synchronizacji w dubbingu przenika on i uzupełnia pozostałe trzy kanały komunikacyjne: dźwiękowy niewerbalny, wizualny werbalny oraz wizualny niewerbalny.

Poniżej zaprezentowano podstawowy podział kategorii sygnałów idiolektalnych, który będzie stanowił punkt wyjścia w badaniach nad idiolektem każdego tłumacza.

Rysunek 1

Podstawowe kategorie sygnałów idiolektalnych w dubbingu

SYGNAŁY IDIOLEKTALNE

sygnały leksykalne

sygnały składniowe

sygnały kulturowe

Procedura badawcza sygnałów idiolektalnych dla każdego tłumacza będzie przebiegać w następujący sposób: na podstawie sporządzonej transkrypcji, wykorzystując metodę ilościową, wykazemy pewne sygnały, mogące świadczyć o idiolekcie każdego z tłumaczy. Będą to presuponowane sygnały idiolektalne. Następnie, z racji tego, że obiektem badań będzie dubbing jako tekst wtórny, zależny od oryginału i na nim oparty, przeprowadzimy porównanie wersji tłumaczonej z wersją oryginalną, aby wykazać, że presuponowane sygnały rzeczywiście

wyróżniają język samego tłumacza, nie są zaś kopią tekstu oryginalnego. Istotne jest, aby powtarzalność miała charakter autonomiczny, tj. nie była następstwem powtarzalności jednostek z wersji oryginalnej. Dodatkowo analiza trzech wersji tłumaczonych wskaże na indywidualne cechy idiolektu każdego z tłumaczy.

ROZDZIAŁ III. Wyznaczniki leksykalne idiolektu tłumaczy w dubbingu filmów animowanych

III.1. Presuponowane leksykalne sygnały idiolektalne Bartosza Wierzbięty

Na poziomie sygnałów leksykalnych w dostępnym korpusie badawczym wyróżnione zostały następujące komponenty idiolektalne polskiego dialogisty Bartosza Wierzbięty:

- a) leksykalne wykładniki mowy potocznej: potoczmy (kolokwializmy), żargonizmy oraz slang
- b) neologizmy
- c) zdrobnienia
- d) archaizmy i inne leksemy nacechowane stylem podniosłym.

W badaniu przyjęto, iż sygnałami leksykalnymi tłumacza dialogisty są pojedyncze leksemy bądź wyrażenia – składowe komponentu idiolektalnego, których powtarzalność w skali pełnego korpusu badawczego dla jednego tłumacza wynosi minimum 20 jednostek leksykalnych.

1.1. Potoczmy

Najliczniejszą grupę stanowią leksykalne wykładniki mowy potocznej, do której zaliczamy: potoczmy (kolokwializmy) i żargonizmy z elementami slangu. Zostały one zaliczone do jednej kategorii leksykalnej, gdyż analiza jakościowa i ilościowa we wszystkich filmach wykazała wzajemne przenikanie się tych komponentów językowych i brak możliwości precyzyjnego rozdzielenia poszczególnych elementów i odniesienia ich do odrębnych komponentów idiolektalnych. Na potrzeby prowadzonych badań warto doprecyzować podstawowe pojęcia. W *Słowniku języka polskiego* pod red. Mieczysława Szymczaka termin *mowa potoczna* określany jest jako *mowa, język itp., którym porozumiewamy się w życiu codziennym, w swobodnej rozmowie; język mówiony, nieliteracki, nieksiążkowy; zwrot, wyrażenie styl itp. używane w swobodnej, nieksiążkowej, żywej mowie* (Szymczak, 1982, s. 856). Definicja mowy potocznej pokrywa się częściowo z definicją terminu *kolokwializm*, który jest definiowany jako: *wyraz lub wyrażenie używane tylko w swobodnej, potocznej mowie* (Szymczak, 1982, s. 959). Słowo *żargon* jest pojęciem węższym. Precyzyjną definicję tego leksemu podaje słownik pod redakcją Władysława Kopalińskiego, gdzie *żargon* określany jest jako: *język zepsuty, niepoprawny,*

niezgodny z normami (Kopaliński, 1989, s. 554). Słowo *slang* w słowniku pod redakcją M. Szymczaka jest określane jako *gwara miejska, język jakiejś grupy społecznej, środowiskowej, zwłaszcza w odniesieniu do języka angielskiego i amerykańskiego* (Szymczak, 1989, s. 252).

Żargonizmy, potoczmy oraz slang Bartosza Wierzbęty przedstawia poniższa tabela, składająca się z trzech kolumn: jednostek w wersji oryginalnej, ich przekładu na język polski, a także tytułu filmu, z którego pochodzi cytat, opatrzonego skrótem: film *Kung Fu Panda 1* został oznaczony skrótem [KP1], *Kung Fu Panda 2* [KP2], film *Shrek Trzeci* oznaczony został jako [S3], natomiast film *Shrek Forever After* oznaczono akronimem [SFA]. Do każdego z przykładów zastosowano numerację, by łatwiej odszukać przykłady w tabeli.

Przykłady są przytoczone w szerszym, najczęściej zdaniowym kontekście użycia. W celu ułatwienia identyfikacji jednostek, stanowiących obiekt analizy, zastosowano graficzne wyróżnienia (wyłuszczenia).

Tabela 2

Potoczmy jako leksykalne sygnały idiolektalne Bartosza Wierzbęty

Lp.	Wersja angielska	Wersja polska	Źródło
1.	<i>She is just totally into college guys, mythical creatures, and stuff.</i>	[...] kręcą ją tylko studenci, mityczne stwory i dresiarze .	S3
2.	<i>Where is the baby!</i>	Gdzie szczeniak!	S3
3.	<i>Just make sure they don't die of famine! Or plague.</i>	Kombinuj tak, by nie było głodu. Albo dżumy.	S3
4.	<i>My dad left.</i>	Ojciec mnie olał.	S3
5.	<i>Just thought I might help set the mood.</i>	Uznałem, że warto trochę podrasować klimat .	S3
6.	<i>Kill them all!</i>	Załatwić ścierwa!	S3
7.	<i>I swear.</i>	Kabel!	S3
8.	<i>Now, who is a pretty kitty?</i>	A kto jest kizią-mizią?	SFA
9.	<i>No hard feelings?</i>	Graba na zgodę?	SFA

10.	<i>I don't like it.</i>	<i>Ale chała.</i>	SFA
11.	<i>His enemies.</i>	<i>Kolesie.</i>	KP1
12.	<i>The most heroic heroes.</i>	<i>Najwięksi kozacy.</i>	KP1
13.	<i>We should hang out.</i>	<i>Kumplujmy się.</i>	KP1
14.	<i>He was so deadly, in fact.</i>	<i>W sumie to był takim mocarzem.</i>	KP1
15.	<i>I've done awesome! [...] <i>But, yes! You have done awesome!</i></i>	<i>Jestem debeściak! [...]</i>	KP1
16.	<i>It's impossible to open.</i>	<i>Puszczałka się zacięła.</i>	KP1
17.	<i>Po! You are late for work!</i>	<i>Po! Chodź wreszcie! Robota czeka.</i>	KP1
18.	<i>Whoa! Look at that!</i>	<i>O! Ale daj!</i>	KP1
19.	<i>I need to get something done! You know what I mean?</i>	<i>Dosłownie – aż mnie roznosi, taki mam power!</i>	KP2
20.	<i>You are going down!</i>	<i>Dla mnie spoko!</i>	KP2
21.	<i>We'll get to 40.</i>	<i>A właśnie, że zjem – 40 to pestka.</i>	S3

Potocyzm Bartosza Wierzbęty *dresiarze* z wyrażenia: [...] *kręcą ją tylko studenci, mityczne stwory i dresiarze* (p.1), w wersji oryginalnej występuje jako *stuff*, (dosł. 'Jest całkowicie zafascynowana chłopakami z college'u, mitycznymi stworami i tym podobnymi'). Tłumacz posłużył się w tym przykładzie transformacją semantyczną w formie konkretyzacji (Lewicki, 2022, s. 211)¹², gdyż leksem *dresiarze* odnosi się do mężczyzn noszących dresowe spodnie. Tłumacz zawęził znaczenie leksemu *stuff*, posługując się potocyzmem *dresiarze*, osiągając w ten sposób efekt humorystyczny w przekładzie. Z kolei wypowiedź *Gdzie szczeniak!* (p.2) jest

¹² W niniejszej pracy przyjęto podział transformacji tłumaczeniowych, zaproponowany przez Romana Lewickiego (2022).

funkcjonalnym odpowiednikiem oryginalnego *Where is the baby*, (dosł. ‘Gdzie jest dziecko!’) Bartosz Wierzbęta posłużył się tutaj przekładem przybliżonym, zakres znaczeniowy leksemu *szczeniak* nie pokrywa się bowiem z zakresem znaczeniowym leksemu *baby*. W tej scenie widzimy starszego pana w czepku dziecięcym, zapakowanego w pudełko prezentowe. Humor wyrażony w warstwie wizualnej filmu zostaje wzmocniony w dialogu poprzez użycie żargonizmu ‘szczeniak’, który jest pejoratywnym określeniem małego dziecka. Potocyzm *kombinuj* (p.3) jest polskim odpowiednikiem oryginalnego *make sure*, (dosł. ‘upewnij się’), gdyż pełni w przekładzie tę samą funkcję co zdanie w oryginale – funkcję impresywną – wskazówki do sposobu postępowania. Jest to również przekład przybliżony, zakres znaczeniowy leksemu: ‘kombinuj’, oznaczającego: ‘szukać rozwiązania’, sprytnie przeprowadzać jakieś plany’ (Szymczak, 1989, s. 969) nie do końca się pokrywa ze znaczeniem oryginalnego *make sure*. Kolejne zdanie *Ojciec mnie olał* (p.4) jest funkcjonalnym odpowiednikiem oryginalnego *My dad left*, gdyż oba wyrażenia pełnią w dialogu funkcję informacyjną. *Olać* oznacza *uznać, że jakaś rzecz, zjawisko lub osoba, z którymi należy się liczyć, są mało ważne, zupełnie się nimi nie przejmując* (www.wsjp.pl). Leksem *left* oznacza ‘opuścić’. Jest to kolejny przykład transformacji semantycznej w formie przekładu przybliżonego i zarazem przesunięcia stylistycznego: polski leksem jest wyraźnie nacechowany potocznością. W scenie, w której Merlin włącza nastrojową muzykę, by umilić rozmowę Shreka i Artura, pojawia się wypowiedź *Uznałem, że warto trochę podrasować klimat* (p.5). Występujący tu żargonizm *podrasować* (‘ulepszyć’, ‘udoskonalić’) w oryginalnej wersji występuje jako *set the mood*, co dosłownie oznacza ‘stworzyć nastrój’. Oba wyrażenia pełnią tu funkcję informacyjną – ujawniają intencje Merlina. Kolejne zdanie *załatwić ścierwa* (p.6) nie jest słownikowym ekwiwalentem oryginalnego *kill them all*, ponieważ w dosłownym tłumaczeniu to zdanie oznaczałoby ‘zabić wszystkich’. Bartosz Wierzbęta posłużył się żargonizmem *załatwić ścierwa*, co oznacza ‘zabić kanalię’ bądź ‘zabić drania’ (Szymczak, 1983, s. 441). Oba wyrażenia pełnią tu funkcję ekspresywną, aczkolwiek polski wariant jest silniej nacechowany emocjonalnie.

Potoczne określenie *Kabel!*, które oznacza ‘donosiciel’ (p.7) jest polskim odpowiednikiem wyrażenia *I swear*, (dosł. ‘przysięgam’). Potocyzm ‘kabel’ wzmacnia funkcję ekspresywną w przekładzie i czyni tekst potocznym i naturalnym dla polskiej publiczności. Z kolei pytanie *A kto jest kizią-mizią?* (p.8) w wersji oryginalnej występuje jako *Now, who is a pretty kitty?* Zastosowane przez polskiego tłumacza określenie *kizia-mizia* jest potocznym ekwiwalentem oryginalnego *pretty kitty*, (dosł. ‘śliczny kociak’), pełni tę samą funkcję, co zdanie w oryginale – wyraża pozytywne emocje Fiony w stosunku do jej kota. Leksem ‘*kizia*’ jest pieszczotliwym zwrotem do kota (Szymczak, 1982, s. 922), natomiast leksem ‘*mizia*’ jest derywatem czasownika potocznego ‘*miziać*’, (dosł. ‘głaskać’). Tłumacz posłużył się tutaj przekładem przybliżonym,

semantyka frazy 'pretty kitty' wskazuje na wygląd zewnętrzny, podczas gdy polska fraza 'kiziamizia' skupia się na pieszczotliwym stosunku do zwierzęcia. Kolejnym przykładem potocyzmu Bartosza Wierzbiety jest zdanie *Graba na zgodę* (p.9), będące odpowiednikiem wyrażenia: *No hard feelings?*, (dosł. 'Bez urazy', czy też: 'Nie mniej żalu'). Oba wyrażenia pełnią tu podobną funkcję: w tej scenie Shrek próbuje pocałować Fionę, by zakłęcie Rumpelstiltskina przestało działać – wyciąga do niej rękę na zgodę, po czym próbuje przytulić i pocałować. Jest to kolejny przykład transformacji semantycznej w postaci przekładu przybliżonego. Potocyzmem polskiego tłumacza jest również stwierdzenie *Ale chala!* (p.10), które w oryginale występuje jako *I don't like it*, (dosł. 'Nie podoba mi się to', 'nie lubię tego'). Potocyzm *chala* ('rzecz o niskiej jakości') zmienia rejestr wypowiedzi bohatera z neutralnego na potoczny oraz pozwala zrealizować funkcję ekspresywną wyrażenia w oryginale. Fragment pochodzi ze sceny, w której Synalek komentuje przyjęcie urodzinowe dzieci Shreka i Fiony. Jest to kolejny przykład aproksymacji Bartosza Wierzbiety, gdyż zakresy znaczeniowe leksemu *chala* i zdania *I don't like it* nie pokrywają się: zdanie angielskie wyraża stosunek bohatera do przyjęcia, podczas gdy leksem polski zawiera jego ocenę. Zastosowany przez Bartosza Wierzbietę leksem *kolesie* (p.11), jako odpowiednik *enemies* („enemy”, 2020, s. 386); (w dosłownym tłumaczeniu ta wypowiedź oznaczałaby 'wrogowie') jest bardziej nacechowany potocznością, niż jego angielski odpowiednik. Kolejny przykład potocyzmu *Najwięksi kozacy* (p.12) w wersji oryginalnej występuje jako *the most heroic heroes*, (dosł. 'najbardziej odważni bohaterowie/herosi'). Leksem 'kozak' jest potocznym określeniem *żywego, śmiałego i dzielnego chłopca* (Szymczak, 1982, st. 1032). Potocyzm *kozacy* jest funkcjonalnym odpowiednikiem oryginalnego *the most heroic heroes*, gdyż oba wyrażenia pełnią tę samą funkcję w dialogu – oceniającą zachowanie bohaterów. Obecna jest tu także zmiana rejestru wypowiedzi z neutralnego na potoczny, co sprawia, że dialog w języku polskim brzmi dla polskiego widza naturalnie i zabawnie. Zastosowana przez Bartosza Wierzbietę wypowiedź *Kumplujmy się* (p.13), również jest wynikiem kreacji tłumacza. W dosłownym tłumaczeniu ta wypowiedź oznaczałaby 'powinniśmy spędzać czas razem' (Linde-Usiekniewicz, 2020, s. 540). Zakres semantyczny frazy *kumplować się* nie pokrywa się z zakresem semantycznym frazy *hang out*, gdyż 'spędzanie razem czasu wolnego' nie musi oznaczać 'kumplowania się'. Z kolei leksem *mocarz* (p.14) jest funkcjonalnym odpowiednikiem oryginalnego wyrażenia *He was so deadly*. Również i w tym wypadku zakres znaczeniowy leksemu *deadly* nie pokrywa się w pełni z zakresem znaczeniowym leksemu *mocarz*: leksem *deadly* definiowany jest jako: 'śmiercionośny' (Linde-Usiekniewicz, 2020, s. 292) a w slangu młodzieżowym: 'doskonały' i 'fantastyczny'¹³. Leksem

¹³ Więcej o znaczeniach słowa *deadly* w slangu młodzieżowym: <https://redkiwiapp.com/en/english-guide/slangs/deadly>

deadly jest także używany, by podkreślić czyjąś cechę w bardzo wysokim natężeniu m.in. w takich przykładach jak: *deadly dull* – ‘śmiertelnie nudny’, czy też: *deadly serious* – ‘śmiertelnie poważny’. Podobne znaczenie słowa *deadly* podaje *Oxford English Dictionary*, w którym przymiotnik *deadly* oznacza m.in. ‘bardzo’ oraz ‘nad wyraz skuteczny’¹⁴. Zastosowany przez Bartosza Wierzbietę leksem *mocharz* oznacza osobę o wielkiej sile fizycznej bądź duchowej (Szymczak, 1982, s. 197). Jest to kolejny przykład aproksymacji Bartosza Wierzbiety. Z kolei leksem *debeściak* (p.15) jest funkcjonalnym ekwiwalentem oryginalnego *awesome*, oba wyrażenia pełnią w tym fragmencie funkcję ekspresywną, oceniającą. Bartosz Wierzbietę posłużył się tutaj przekładem przybliżonym: leksem: *debeściak*, oznacza osobę ‘najlepszą w czymś’¹⁵, natomiast leksem: *awesome* oznacza ‘robiący wrażenie’, bądź ‘wyjątkowo trudny’ (Linde-Usiekniewicz, 2020, s. 69). Kolejnym leksykalnym sygnałem idiolektalnym Bartosza Wierzbiety jest wypowiedź *puszcza się zacięła* (p.16), które jest funkcjonalnym ekwiwalentem oryginalnej *It’s impossible to open*, (dosł. ‘Nie sposób to otworzyć’). W tej scenie Panda Po informuje mistrza Shifu, że nie może otworzyć puszek z magicznym zwojem. Jest to przykład metonimii jako transformacji semantycznej, w której mamy do czynienia z zamianą oceny zaistniałej sytuacji na przyczynę takiego stanu rzeczy (innymi słowy: nie sposób tego otworzyć, ponieważ puszka się zacięła). Jest to przykład transformacji semantycznej w formie konkretyzacji, gdyż zakres znaczeniowy translatu jest węższy, niż zakres znaczeniowy translandu – zacięcie się puszek nie musi być jedynym powodem, dla którego puszki nie da się otworzyć. Z kolei stwierdzenie *Robota czeka* (p.17); (w oryginale: *You are late for work!*; dosł. ‘Jesteś spóźniony do pracy’) jest przykładem realizacji modulacji: w wersji polskiej jest wskazanie na robotę, jaka czeka na Pandę Po, podczas gdy w wersji wyjściowej uwaga jest skoncentrowana na osobie, która spóźniła się do pracy. Ogólny sens wypowiedzi został zatem zachowany w polskim przekładzie. Kolejne zdanie *Ale daj!*, (p.18) nie jest dosłownym tłumaczeniem oryginalnego *Look at that!*, (dosł. ‘Spójrz na to!’). Jest to kolejny przykład aproksymacji Bartosza Wierzbiety, w której zakres znaczeniowy translatu i translandu się nie pokrywa i zdanie polskie ma wyraźnie potoczny wydźwięk. W stwierdzeniu *Dosłownie – aż mnie roznosi, taki mam power!* (p.19), które jest polskim odpowiednikiem oryginalnego: *I need to get something done! You know what I mean?*, (dosł. ‘Muszę coś zrobić! Rozumiesz, co mam na myśli?’) tłumacz posłużył się potocznym sformułowaniem (‘roznosi mnie’, ‘mam power’) by wzmocnić efekt humorystyczny tego wyrażenia w przekładzie. Jest to kolejny przekład

¹⁴ Znaczenie pobrane z: https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/deadly_1?q=deadly [dostęp: 23.08.2024].

¹⁵ Znaczenie leksemu *debeściak* pobrano ze strony internetowej *Słownika języka polskiego PWN*: <https://sjp.pwn.pl/szukaj/debeściak.html> [dostęp: 16.08.2024].

przybliżony, w którym funkcja translatu i translandu jest jednakowa. Potoczna wypowiedź *Dla mnie spoko!* (p.20) w wersji oryginalnej występuje jako *You are going down*, (dosł. ‘Zaraz cię pokonam’). Jest to kolejny przykład transformacji semantycznej w formie modulacji (konwersji) ze zmianą perspektyw mówienia o danej sytuacji, w którym w wersji tłumaczonej występuje wyrażenie nacechowane potocznością. Ostatni przykład *A właśnie, że zjem – 40 to pestka!* (p.21) w wersji oryginalnej występuje jako *We’ll get to 40*, (dosł. ‘Dojdziemy do 40’, czy też ‘Osiągniemy liczbę 40’); (Linde-Usiekiewicz, 2020, s. 497). Jest to kolejne wyrażenie tłumacza, w którym tłumacz zastosował konkretyzację, a wraz z nią użył potocyzmu *pestka* (dosł. ‘drobiazg, drobnostka, nic’); (Szymczak, 1982, s. 639).

1.2. Neologizmy

Na potrzeby prowadzonych badań warto doprecyzować termin *neologizm*, który rozumiany jest jako *wyraz, zwrot, forma, znaczenie nowo utworzone, nowo powstałe w danym języku* (Kopaliński, 1989, s. 350). Jak pisał Jerzy Brzozowski, *neologizmy Wierzbiety są niczym mrugnięcie okiem w kierunku widza* (Brzozowski, 2011, s. 101).

W pełnym korpusie badawczym Bartosza Wierzbiety odnotowano obecność neologizmów semantycznych i słowotwórczych. Neologizmy semantyczne to leksemy i wyrażenia, które już wcześniej funkcjonowały w języku, lecz uzyskały nowe znaczenie w przekładzie (Łachnik, 2022, s. 295). Neologizmy słowotwórcze to połączenia morfemów różnych wyrazów, które wspólnie tworzą wyraz o nowym znaczeniu (Łachnik, 2022, s. 294). Poniższa tabela przedstawia wybrane neologizmy semantyczne Bartosza Wierzbiety wraz z ich angielskimi translandami.

Tabela 3

Neologizmy semantyczne jako leksykalne sygnały idiolektalne Bartosza Wierzbiety

Lp.	Wersja oryginalna	Wersja polska	Źródło
1.	<i>I’m Shrek, you twit.</i>	<i>Jestem Shrek, ty gzymisie.</i>	S3
2.	<i>A crazy dream.</i>	<i>Zakręcony sen.</i>	KP1
3.	<i>Service with a smile.</i>	<i>Płomienne liczko i na salę.</i>	KP1
4.	<i>My innards are already super, super peaceful.</i>	<i>Ja już mam zrównoważony środek ciężkości.</i>	KP2

Leksem *gzymys* (p.1) to neologizm semantyczny w postaci rzeczownika rodzaju męskiego, który w mowie potocznej może oznaczać osobę wyróżniającą się na tle innych osób. Jest to przykład transformacji semantycznej w formie przekładu przybliżonego, gdyż zakres znaczeniowy

potocznego określenia *gzyms* (rozumianego jako ‘dziwołag’, bądź ‘dziwadło’) niezupełnie pokrywa się z zakresem znaczeniowym leksemu *twit* (dosł. ‘dureń’). Zastosowany przez Bartosza Wierzbietę neologizm semantyczny jest funkcjonalnym odpowiednikiem angielskiego wyrażenia, pełni w przekładzie analogiczną funkcję co wyrażenie w oryginale – funkcję ekspresywną.

Z kolei wyrażenie *Zakręcony sen* (p.2), w wersji oryginalnej występuje jako *a crazy dream* (dosł. ‘szalony sen’). Neologizmem jest przymiotnik *zakręcony* w nietypowym połączeniu z rzeczownikiem abstrakcyjnym. W takim zestawieniu omawiane wyrażenie może oznaczać ‘sen pełen wielu przygód’ bądź ‘niespokojny sen’.

Neologizm semantyczny *płomienne liczko* (p.3) pochodzi od wyrażenia ‘promienna twarz’ (twarz uśmiechnięta i radosna), gdzie ‘lico’ jest literackim odpowiednikiem leksemu ‘twarz’ (Szymczak, 1982, s. 32). *Płomienne liczko* jest więc trawestacją wyrażenia ‘promienne lico’. W wersji oryginalnej występuje tutaj wyrażenie *Service with a smile* (dosł. ‘Obsługa z uśmiechem’). Zastosowane przez Bartosza Wierzbietę wyrażenie wywołuje efekt humorystyczny w przekładzie i pełni analogiczną funkcję, co wyrażenie *service with a smile* w oryginale. Z kolei *zrównoważony środek ciężkości* Bartosza Wierzbiety (p.4) w oryginale występuje jako *My innards are already super, super peaceful*, (dosł. ‘Moje wnętrzości są nad wyraz spokojne’). Wyrażenie *zrównoważony środek ciężkości* jest neologizmem semantycznym, gdyż nie istnieje w języku polskim. Jest to kolejny przykład aproksymacji, gdyż zakres znaczeniowy translatu i translandu nie do końca się pokrywa. Oba wyrażenia pełnią w dialogu funkcję informacyjną, widz zapoznaje się ze stanem bohatera.

Kolejną grupę neologizmów Bartosza Wierzbiety tworzą neologizmy słowotwórcze. Prezentuje je poniższa tabela:

Tabela 4

Neologizmy słowotwórcze jako leksykalne sygnały idiolektalne Bartosza Wierzbiety

Lp.	Wersja oryginalna	Wersja polska	Źródło
1.	<i>Abracadabra-ed.</i>	<i>Zaadabrawowali.</i>	S3
2.	<i>Second rate sidekick.</i>	<i>Wshiskasozerca.</i>	S3
3.	<i>Donkey-dragon babies.</i>	<i>Zmutowane smosiolki</i>	SFA
4.	<i>Flute those ogres a lullaby?</i>	<i>Zaflumka tym ogrom kotysankę?</i>	SFA
5.	<i>Pitchfork.</i>	<i>Rozpochodniło.</i>	SFA
6.	<i>Attractiveness.</i>	<i>Przystojność.</i>	KP1
7.	<i>Kung Fu warrior.</i>	<i>Kungfuterka.</i>	KP2

8.	<i>Kung Fu warrior.</i>	<i>Kungfuteczka.</i>	KP2
9.	<i>Did you guys see that? I was all like.</i>	<i>Widzieliście jak ją skungfucilem?</i>	KP2

Neologizm słowotwórczy *Zaadabrawali* (p.1) jest funkcjonalnym odpowiednikiem oryginalnego: *Abracadabra-ed*. Transland oraz translat to formy czasu przeszłego czasownika ‘abracadabra’. Z kolei leksem *Whiskasożerca* (p.2) jest funkcjonalnym odpowiednikiem angielskiego wyrażenia *Second rate sidekick* (dosł. ‘Drugorzędny pomocnik.’). Leksem *Whiskasożerca* jako rezultat kreatywności tłumacza składa się z dwóch tematów rzeczowników ‘Whiskas’ [Whisk] i ‘żer’, sufiksu [azo] oraz przyrostka [ca]. Kolejny przykład *zmutowane smosiolki* (p.3) jest funkcjonalnym odpowiednikiem angielskiego wyrażenia *Donkey-dragon babies*, (dosł. ‘dzieci Smoczycy i Ośła’). Polski tłumacz dokonał swoistej inkorporacji kilku morfemów w jeden autorski neologizm. Leksem *smosiolki* jest rzeczownikiem, który powstał z połączenia morfemu rdzeniowego [sm], pochodzącego od tematu rzeczownika ‘smok’, kolejnego rdzenia wyrazu ‘osioł’ [osioł], sufiksu [k] oraz końcówki [i], wskazującej na liczbę mnogą rzeczownika *smosiolki*. Zastosowany przez Wierzbietę kolejny neologizm *zaflumka* (p.4) składa się z prefiksu [za], rdzenia leksemu ‘flute’ (tj. zagrać na flecie): [flu], sufiksu [mk] i fleksji [a]. Jak widać, jest to swoista hybryda. Tłumacz umiejętnie połączył bowiem w niej elementy języka polskiego oraz angielskiego. Kolejny przykład *się rozpochodniło* (p.5) jest funkcjonalnym odpowiednikiem angielskiego wyrażenia *pitchfork*, (dosł. ‘widły’) za sprawą funkcji poznawczej obu tych wyrażen. Neologizm słowotwórczy *się rozpochodniło* to czasownik zwrotny w czasie przeszłym, który składa się z tematu rzeczownika ‘pochodnia’: [pochodni], z przedrostka [roz] wskazującego na moment zakończenia czynności, sufiksu [ił] oraz końcówki [o]. Kolejnym przykładem kreatywności Bartosza Wierzbiety jest neologizm *przystojność* (p.6), który w oryginale występuje jako *attractiveness*, co w dosłownym tłumaczeniu może oznaczać ‘urok’, czy też ‘atrakcyjność’ (Linde-Usiekniewicz, 2020, s. 65). Neologizm *przystojność* pochodzi od przymiotnika ‘przystojny’. W wyniku transformacji morfologicznej został on przekształcony w rzeczownik abstrakcyjny, składający się z tematu [przystojn] oraz sufiksu [ość]. Z kolei neologizm słowotwórczy *Kungfuterka* (p.7) jako funkcjonalny ekwiwalent angielskiego określenia *Kung Fu warrior*, (dosł. ‘Wojownik kung-fu’) jest rzeczownikiem rodzaju żeńskiego, mającym w swojej strukturze rdzeń nazwy odnoszącej się do sztuki walki ‘Kung-fu’: [Kung-fu], sufiksu [ter], wskazującego na wykonawcę czynności, sufiksu [k] oraz końcówki [a]. Pochodzący z tej samej sceny filmowej neologizm *Kungfuteczka* (p.8) składa się z rdzenia wyrazu Kung-fu: [Kung-fu], sufiksu [tecz], wskazującego na wykonawcę czynności, sufiksu [k] oraz końcówki [a]. Ostatnim przykładem neologizmu słowotwórczego Bartosza Wierzbiety jest

leksem *skungfucilem* (p.9) z wyrażenia *Widzieliście jak ją skungfucilem?* W wersji oryginalnej mamy tutaj wyrażenie *Did you guys see that? I was all like*, co w dosłownym tłumaczeniu może oznaczać ‘Widzieliście to? Nie wierzę własnym oczom’. Neologizm słowotwórczy *skungfucilem* jest czasownikiem w formie czasu przeszłego, motywowanym rzeczownikiem ‘kung-fu’.

Zastosowane przez Bartosza Wierzbietę neologizmy odpowiadają za efekt komiczny wyrażen w polskiej wersji językowej wybranych filmów animowanych z dubbingiem. Zadaniem neologizmów polskiego tłumacza jest wywołanie u młodego widza konkretnych reakcji bawić, szokować, wzruszać. Wydaje się, że ten efekt komiczny jest wzmocniony wielością neologizmów polskiego tłumacza motywowanych nazwą wschodniej sztuki walki (kung-fu).

1.3. Zdrobnienia

Zdaniem Bożeny Hojki, *formacje zdrabniające stanowią klasę o charakterze otwartym* (Hojka, 2015, s. 141). Oznacza to, że zdrobnienia pozwalają zaliczyć obiekt do kategorii obiektów małych, lecz również modyfikować nacechowanie emocjonalne obiektu (Hojka, 2015, s. 145). Zdrobnienia Bartosza Wierzbiety pełnią konkretne funkcje w przekładzie: poza funkcją deminutywną pozwalają zrealizować w przekładzie funkcję wyrażenia w oryginale (głównie funkcję ekspresywną), niekiedy także osiągnąć w przekładzie zamierzony efekt komiczny. Wybrane przykłady zdrobnień Bartosza Wierzbiety prezentuje poniższa tabela.

Tabela 5

Zdrobnienia jako leksykalne sygnały idiolektalne Bartosza Wierzbiety

Lp.	Wersja oryginalna	Wersja polska	Źródło
1.	<i>A star puppet.</i>	<i>Pajacyk.</i>	S3
2.	<i>I'm pregnant!</i>	<i>Będziesz tatusiem!</i>	S3
3.	<i>Fiona.</i>	<i>Fionka.</i>	S3
4.	<i>A pitcher.</i>	<i>Zapasik.</i>	S3
5.	<i>That dork over there.</i>	<i>Leszczyk.</i>	S3
6.	<i>It's not like she's, uh, getting any younger.</i>	<i>Latka leca.</i>	SFA
7.	<i>Just sign it!</i>	<i>Jeden podpisik!</i>	SFA
8.	<i>Good morning to you.</i>	<i>Dzień dobry, żabciu.</i>	SFA
9.	<i>A bridge.</i>	<i>Mostek.</i>	SFA
10.	<i>A shooting star!</i>	<i>Gwiazdka spada!</i>	SFA
11.	<i>Isn't he cute?</i>	<i>Słodziuchna.</i>	SFA
12.	<i>A bright light.</i>	<i>Światelko.</i>	SFA

13.	<i>A small thing.</i>	Malutki.	SFA
14.	<i>A baby.</i>	Dzidzia.	SFA
15.	<i>Noodles.</i>	Kluseczki.	KP1
16.	[...] <i>you are a lousy tipper.</i>	[...] <i>napiwki masz slabiutki.</i>	KP1
17.	<i>A dew.</i>	Jagódka.	KP1
18.	<i>Universe juice.</i>	Soczek.	KP1
19.	<i>One dumpling, please.</i>	Zjadłbym pierożka.	KP2
20.	<i>A Face.</i>	Twarcyzka.	KP2

Zdrobnienie *Pajacyk* (p.1) pochodzące od rzeczownika ‘pajac’ jest odpowiednikiem angielskiego wyrażenia *A star puppet*, (dosł. ‘Marionetka-gwiazor’) za sprawą funkcji, jaką oba wyrażenia pełnią w dialogu filmowym: służą przekazowi humoru, połączonego z pewną ironią. Z kolei leksem *tatus* użyty w wyrażeniu *Będziesz tatusiem* (p.2) jest zabiegiem konwersji w stosunku do oryginalnego *I’m pregnant*, (dosł. ‘Jestem w ciąży’). Użycie formy zdrobniałej ma na celu wywarcie pozytywnego wrażenia na Shreku jako przyszłym ojcu. Zdrobnienie *Fionka* (p.3), które w wersji oryginalnej występuje w formie nominatywnej *Fiona*, pełni w przekładzie funkcję ekspresywną, jest sygnałem familiarnych relacji między bohaterami. Kolejnym przykładem zdrobnienia Bartosza Wierzbęty jest leksem *zapasik* (p.4), motywowany rzeczownikiem ‘zapas’. Jest on polskim odpowiednikiem oryginalnego *a pitcher*, (dosł. ‘dzban’); (Linde-Usiekiewicz, 2020, s. 886). Fragment pochodzi ze sceny z filmu *Shrek Trzeci*, w której Kot kusi Shreka zapasem dobrze zmrożonego mohito. Zastosowane przez Bartosza Wierzbęty zdrobnienie *zapasik* wzmacnia funkcję nakłaniającą. Z kolei leksem *Leszczyk* (p.5) pochodzi od rzeczownika ‘leszcz’, który w języku potocznym jest określeniem osoby niezaradnej¹⁶. W wersji oryginalnej występuje on jako *dork*, (dosł. ‘głupek’) w wyrażeniu *That dork over there*. Oba określenia pełnią tu funkcję ekspresywną – wyrażają negatywny stosunek Lancelota do Artura w scenie z filmu *Shrek Trzeci*. Zdrobnienie *Leszczyk* realizuje w przekładzie funkcję ekspresywną wyrażenia w oryginale.

Z kolei leksem ‘latka’ z wyrażenia *Latka leca* (p.6), pochodzi od rzeczownika ‘lata’. To wyrażenie jest tłumaczeniem antonimicznym frazy oryginalnej *It’s not like she’s, uh, getting any younger*, (dosł. ‘To nie tak, że robi się ona coraz młodsza’): spostrzeżenie z wersji angielskiej, że bohaterka staje się starsza, sformułowane z wykorzystaniem negacji w wersji polskiej zostaje zastąpione konstatacją twierdzącą z użyciem deminutywu *latka*. Zdrobnienie *latka* intensyfikuje

¹⁶ Definicja leksemu ‘leszcz’ pochodzi ze *Słownika języka polskiego PWN*: <https://sjp.pwn.pl/slowniki/leszcz> [dostęp: 16.08.2024].

znaczenie wyrażenia w oryginale. Kolejne wyrażenie *Jeden podpisik!* (p.7) zawiera zdrobnienie *podpisik* pochodzące od rzeczownika ‘podpis’. Jest ono funkcjonalnym ekwiwalentem oryginalnego *Just sign it!*, (dosł. ‘Po prostu to podpisz’), oba wyrażenia pełnią w przekładzie funkcję impresywną. W tej scenie Rumpelstiltskin nakłania króla Harolda i królową Lilian do podpisania magicznego kontraktu. Zastosowane przez tłumacza zdrobnienie *podpisik* sugeruje wykonanie prostej czynności, niewymagającej wysiłku. W kolejnym przykładzie tłumacz posłużył się zdrobnieniem rzeczownika ‘żaba’ w formie adresatywu wokatywnego *żabciu* (p.8), który jest funkcjonalnym odpowiednikiem angielskiego zaimka *you*. Zdrobnienie ‘żabciu’ podkreśla bliską więź króla Harolda i Lilian. Z kolei leksem *Mostek* (p.9) będący derywatem rzeczownika ‘most’ jest polskim odpowiednikiem rzeczownika *a bridge*, (dosł. ‘most’) i wskazuje na obiekt niewielkich rozmiarów. Z kolei leksem *gwiazdka* z wyrażenia *Gwiazdka spada!* (p.10) w oryginale występuje jako *star* (dosł. ‘gwiazda’) w wyrażeniu *A shooting star*. Zastosowane przez tłumacza zdrobnienie *gwiazdka* pełni tu funkcję deminutywną. Kolejnym przykładem jest leksem *słodziuchna* (p.11), który pochodzi od przymiotnika rodzaju żeńskiego ‘słodki’. Przyrostek o funkcji intensyfikującej [uchna] wzmacnia znaczenie tego przymiotnika. Zdrobnienie *słodziuchna* jest funkcjonalnym odpowiednikiem oryginalnego *cute* z wyrażenia *Isn't he cute?*, (dosł. ‘Czy on nie jest słodki?’) za sprawą funkcji ekspresywnej, jaką pełnią oba te wyrażenia. Zastosowane przez Bartosza Wierzbietę kolejne zdrobnienie *światelko* (p.12) pochodzi od rzeczownika rodzaju nijakiego ‘światło’. Jest ono polskim odpowiednikiem oryginalnego leksemu *light* z wyrażenia *A bright light*, (dosł. ‘Jasne światło’). W tej scenie widzimy Rumpelstiltskina przygniecionego powozem, który udaje, że widzi jasne światło. Zastosowane przez polskiego tłumacza zdrobnienie *światelko* pełni w przekładzie funkcję deminutywną. Z kolei zdrobnienie *malutki* (p.13) jest polskim odpowiednikiem oryginalnego *A small thing*, (dosł. ‘Mała rzecz’). Zdrobnienie dotyczy ‘haczyka’ (kruczka) z umowy Rumpelstiltskina ze Shrekiem. Zdrobnienie ‘malutki’ pełni w przekładzie funkcję deminutywną i ekspresywną. Kolejnym przykładem zdrobnienia Bartosza Wierzbiety jest leksem *dzidzia* (p.14), który pochodzi od rzeczownika ‘dziecko’. Zastosowanie tego zdrobnienia służy podkreśleniu wieku niemowlęcego dziecka, o którym mówi Rumpelstiltskin, próbując nakłonić Shreka do podpisania magicznego kontraktu. Zdrobnienie *Dzidzia* jest funkcjonalnym odpowiednikiem oryginalnego *a baby* (dosł. ‘dziecko’). Z kolei leksem *kluseczki* (p.15) jest zdrobnieniem rzeczownika w liczbie mnogiej ‘kluski’. Jest on polskim odpowiednikiem oryginalnego *Noodles*, (dosł. ‘makaron’); („noodles”, 2020, s. 799). Fragment wyrażenia [...] *napiwki masz słabiutkie* (p.16), w wersji oryginalnej występuje jako *you are a lousy tipper*, (dosł. ‘dajesz marne napiwki’). Bartosz Wierzbietą posłużył się tutaj zdrobnieniem *słabiutkie*, by podkreślić niewielką ilość napiwków, jaką zebrał bohater z opowieści Po. Zastosowana przez polskiego

tłumacza *jagódka* (p.17) w wersji oryginalnej występuje jako *a dew*, (dosł. ‘kropla rosy’). Zdrobnienie *jagódka* pochodzi z wypowiedzi *Nie wystarczy mu jagódka i jakiś kosmiczny soczek*. Zarówno *a dew* (kropla rosy), jak i *jagódka* wskazują na coś malutkiego, ledwie zauważalnego. Zastosowane przez tłumacza zdrobnienie *jagódka* oprócz funkcji informacyjnej pełni także funkcję deminutywną. Z kolei leksem *soczek* (p.18) jest motywowany rzeczownikiem rodzaju męskiego ‘*sok*’ w oryginale występuje jako *universe juice* (dosł. ‘sok wszechświata’) i pełni w przekładzie te same funkcje, co wyrażenie w oryginale. Oba zdrobnienia pozwalają wyrazić irytację otyłej Pandy, która poza soczkiem i jagódką potrzebuje do życia sporej ilości jedzenia na co dzień. Kolejnym przykładem adaptacji Bartosza Wierzbęty jest leksem *pierozek* z wyrażenia *Zjadłbym pierożka* (p.19). ‘Pierozek’ jest zdrobnieniem, pochodzącym od rzeczownika rodzaju męskiego ‘*pieróg*’, jednak w tym przykładzie nie chodzi o malutkiego pieroga, lecz o pieróg wielkości smoczego wojownika, o który prosi w tej scenie klient restauracji pana Ping. W tym przypadku zastosowanie zdrobnienia pozwala osiągnąć efekt komiczny w przekładzie – pieróg jest większy od klienta, który go zamówił. Ostatnim przykładem zdrobnienia polskiego tłumacza jest leksem *twaryczka* (p.20), który jest odpowiednikiem oryginalnego *a face*, (dosł. ‘twarz’). Zdrobnienie *twaryczka* pełni w przekładzie funkcję intensyfikatora: podkreśla złość bohatera z poprzedzającej to zdanie wypowiedzi *Powiem ci, co będzie twoje: moja pięść w twojej pluszowej, misiowej twaryczce. Ooo!*

1.4. Archaizmy i inne leksemy nacechowane stylem podniosłym

Kolejną grupę leksykalnych sygnałów idiolektalnych tworzą wyrażenia, zawierające archaizmy, będące wykładnikiem stylu podniosłego. Wybrane przykłady prezentuje tabela poniżej:

Tabela 6

Archaizmy i inne leksemy nacechowane stylem podniosłym

Lp.	Wersja oryginalna	Wersja polska	Źródło
1.	<i>My good people!</i>	<i>Moi zacni krajanie!</i>	S3
2.	<i>I am Lancelot.</i>	<i>Jam jest</i> rycerz Lancelot.	S3
3.	<i>For whomever brings me this ogre, shall receive the deal if a lifetime.</i>	<i>Albowiem</i> ten, kto dostarczy mi tego ogra, w zamian ubije interes swego życia.	SFA
4.	<i>The warrior said nothing, for his mouth was full.</i>	<i>Wojownik nie odpowiedział,</i>	KP1

		<i>albowiem</i> usta miał pełne.	
5.	<i>Enough talk. Let's fight!</i>	<i>Dość padło słów – czas walczyć!</i>	KP1
6.	<i>O! Happy day!</i>	<i>O! Chwalić dzień!</i>	KP1
7.	<i>Who is worthy to be trusted with the secret to limitless power?</i>	<i>Ale kto jest godzien poznać tajemnicę? Kto ma posiąść tę moc?</i>	KP1
8.	<i>We do not wash our pits in the pool of Sacred Tears.</i>	<i>Nie godzi się myć pach w źródle Niebiańskich Łez.</i>	KP1
9.	<i>You really believe I'm ready?</i>	<i>Naprawdę myślisz, że jestem godzien?</i>	KP1
10.	<i>They brought great joy and prosperity to the city, for they had invented fireworks.</i>	<i>Członkowie zapewnili miastu radość, albowiem wymyślili sztuczne ognie.</i>	KP2
11.	<i>A trivial sacrifice when all of China is my reward.</i>	<i>Doprawdy niewielka to cena, kiedy nagrodą jest władza nad całymi Chinami.</i>	KP2

Pierwszym przykładem, w którym zastosowano archaizm ewokujący styl podniosły, jest wyrażenie *Moi zacni krajanie* (p.1), które jest polskim odpowiednikiem oryginalnego *My good people* (pol. ‘Moi dobrzy ludzie’). Zastosowanie w tym przykładzie stylu podniosłego to sposób Bartosza Wierzbicy na wywołanie efektu humorystycznego w przekładzie. Tłumacz posłużył się tutaj transformacją semantyczną w postaci konkretyzacji: zakres znaczeniowy wyrażenia: *Moi zacni krajanie* niezupełnie pokrywa się z zakresem znaczeniowym wyrażenia w oryginale, angielski leksem *people* jest hiperonimem w stosunku do pol. *krajanie* (jest także neutralny stylistycznie, ale pełni tę samą funkcję co wyrażenie w oryginale – jest zwrotem adresatywnym). W scenie, w której rycerz Lancelot został pomyłony z Arturem, pojawia się wyrażenie *Jam jest rycerz Lancelot.* (p.2). Wyrażenie ‘Jam jest’ jako polski odpowiednik oryginalnego *I'm* (‘jestem’) ma wydźwięk wyraźnie archaizujący. Kolejny przykład *Albowiem ten, kto dostarczy mi tego ogra, w zamian ubije interes swego życia* (p.3), pochodzi ze sceny, w której Rumpelstiltskin namawia mieszkańców Zasiadmiogórogradu do schwytania Shreka. Leksem ‘*albowiem*’ pełni tu funkcję komiczną, podobnie jak w wyrażeniu *Wojownik nie odpowiedział, albowiem usta*

miał pełne (p.4). W początkowej scenie filmu *Kung Fu Panda 1* pojawia się stwierdzenie *Dość padło słów – Czas walczyć.* (p.5). Jest to polski odpowiednik oryginalnego *Enough talk! Let's fight!*, który, podobnie jak wyrażenie w oryginale, pełni w przekładzie funkcję impresywną, nakłaniającą do walki.

W scenie, w której Pan Ping usłyszał, że jego syn śnił o kluskach, wypowiedział następujące zdanie *O! Chwalić dzień!* (p.6). Jest to funkcjonalny ekwiwalent oryginalnego *O! Happy day!* (pol. 'O! Szczęśliwy dzień!'). Wyrażenie 'chwalić dzień' jest efektem przekładu przybliżonego Bartosza Wierzbięty. W scenie, w której mistrz Shen rozmawia z mistrzem Oogway o tym, kto zasłużył na miano Smoczego Wojownika, pojawia się pytanie *Ale kto jest godzien poznać tajemnicę? Kto ma posiadać tę moc?* (p.7). Jest to archaizacja oryginalnego wyrażenia *Who is worthy to be trusted with the secret to limitless power?* (pol. 'Kto jest wart powierzenia sekretu bezgranicznej siły?'). W scenie, w której mistrz Shen próbuje nauczyć Pandę wewnętrznej równowagi, zwraca się on do Po słowami *Nie godzi się myć pach w źródle Niebiańskich Łez.* (p.8). Fraza 'Nie godzi się', wyrażona w stylu podniosłym, jest funkcjonalnym ekwiwalentem oryginalnego *We do not wash* (pol. 'nie myjemy'). Oba wyrażenia pełnią tę samą funkcję, natomiast, zastosowana przez Bartosza Wierzbięte fraza 'nie godzi się' pełni dodatkowo funkcję humorystyczną. Kolejny raz leksem 'godzien' pojawia się w wyrażeniu *Naprawdę myślisz, że jestem godzien?* (p.9). Świadczy on o podniosłym stylu wypowiedzi i pełni w przekładzie funkcję humorystyczną. Jest on przybliżonym ekwiwalentem oryginalnego *I'm ready?* z wyrażenia *You really believe I'm ready?* (pol. 'Naprawdę wierzysz, że jestem gotowy?'). Leksem 'albowiem' pojawia się także w dialogach Wierzbięty do filmu *Kung Fu Panda 2*, w wyrażeniu *Członkowie zapewnili miastu radość, albowiem wymyślili sztuczne ognie.* (p.10). To wyrażenie jest tłumaczeniem oryginalnego *They brought great joy and prosperity to the city for they had invented fireworks* (pol. 'Wnieśli do miasta wielką radość i dobrobyt, ponieważ wynaleźli fajerwerki.'). Zastosowany przez Bartosza Wierzbięte leksem 'albowiem' nadaje wypowiedzi bohatera filmowego humorystyczne zabarwienie. Ostatnim przykładem jest leksem *doprawdy* (11), który odpowiada za podniosły styl tej wypowiedzi. To wyrażenie jest przybliżonym tłumaczeniem i odpowiednikiem oryginalnego *A trivial sacrifice when all of China is my reward* (pol. 'Błahe poświęcenie, gdy moją nagrodą są całe Chiny.').

We wszystkich przykładach archaizmów wyrażonych stylem podniosłym Bartosz Wierzbięta posłużył się przesunięciem semantycznym, które umożliwia zachowanie w przekładzie funkcji wyrażenia z oryginalnej wersji filmu. Zabieg archaizacji pozwala także wzmacniać efekt humorystyczny wyrażenia w przekładzie.

III.2. Presuponowane leksykalne sygnały idiolektalne Pawła Silenczuka

Do sygnałów leksykalnych idiolektu rosyjskiego tłumacza odnieść można następujące komponenty idiolektalne:

- a) zdrobnienia
- b) potoczmy.

2.1. Zdrobnienia

W języku rosyjskim występują 22 sufiksy deminutywne, które są ważnym narzędziem do nadawania leksemom znaczeń w języku rosyjskim (Jesakowa, Leonienkowa, 2020, s.76). Służą one do zaliczenia obiektu do kategorii obiektów małych, stworzenia portretu bohatera, wyrażenia oceny autora, podziwu, niezadowolenia, ironii, sarkazmu, podkreślenia delikatności i sympatii. W dialogach Pawła Silenczuka zdrobnienia pełnią funkcję ekspresywną, deminutywną, wyrażają ironię, żart, pozytywne emocje postaci w filmie animowanym, a także łagodzą ton wypowiedzi bohaterów filmowych. Wybrane przykłady zdrobnień prezentuje poniższa tabela.

Tabela 7

Zdrobnienia jako leksykalne sygnały idiolektalne Pawła Silenczuka

Lp.	Wersja oryginalna	Wersja rosyjska	Źródło
1.	<i>That's quite enough, boys.</i>	<i>Достаточно, ребятки.</i>	S3
2.	<i>Now clean out your locker, kid.</i>	<i>Вычищай свой шкафчик.</i>	S3
3.	<i>Do a number on his face!</i>	<i>Подправ ко ему личико!</i>	S3
4.	<i>A Souvenir.</i>	<i>Сувенирчики.</i>	KP1
5.	<i>This.</i> ¹⁷	<i>Пельмешки.</i>	KP1
6.	<i>Just take the bowl.</i>	<i>Мисечку возьми.</i>	KP1
7.	<i>Tubby.</i>	<i>Пухличёк.</i>	KP2
8.	<i>I tried to put some pants on you.</i>	<i>Потом пробовал надеть на тебя штанишки.</i>	KP2
9.	<i>The lady over there.</i>	<i>Дамочка.</i>	KP2
10.	<i>A little bit.</i>	<i>Чуток.</i>	KP2

Zastosowane przez Pawła Silenczuka zdrobnienie *ребятки* (p.1); (pol. ‘chłopcy’) realizuje podobnie jak w oryginale, funkcję adresatywną, ale w odróżnieniu od angielskiego *boys* jest

¹⁷ Leksem ‘this’ pochodzi z wyrażenia: *I now see that the way to get through to you is with **this***. Fragment pochodzi z filmu: *Kung Fu Panda 1*.

nacechowane większą familiarnością. Kolejnym przykładem zdrobnienia Pawła Silenczuka jest rzeczownik *шкафчик* (p.2), motywowany rzeczownikiem ‘шкаф’ i oznaczający ‘szafeczka’. Jest on uznanym odpowiednikiem oryginalnego *locker* (dosł. ‘szafka zamykana na klucz’); (Linde-Usiekniewicz, 2020, s. 700). Wprawdzie angielski leksem również przekazuje znaczenie przedmiotu niewielkich rozmiarów, jednak w wersji rosyjskiej to znaczenie jest bardziej sformalizowane, bo realizowane przez sufiks – *чик*. Zdrobnienie *личико* (p.3); (dosł. ‘twarzyczka’), pochodzi od rzeczownika ‘лицо’, (dosł. ‘twarz’). Jest on funkcjonalnym odpowiednikiem angielskiego leksemu *face*, który oznacza ‘twarz’. Zastosowane przez tłumacza zdrobnienie służy w tej scenie złagodzeniu tonu wypowiedzi bohatera. Kolejnym przykładem zdrobnienia Pawła Silenczuka są *сувенирчики* (p.4), które pochodzą od leksemu ‘сувенир’, (dosł. ‘pamiątka’). Jest on rosyjskim odpowiednikiem oryginalnego *A souvenir* („souvenir”, 2020); (dosł. ‘pamiątka’). Leksem ‘сувенирчики’ pełni dodatkowo w przekładzie funkcję deminutywną. W scenie, w której Panda Po uczy się kung-fu, pojawia się zdrobnienie *пельмешки* (p.5) w funkcji deminutywnej, derywowane rzeczownikiem ‘пельмени’. W wersji oryginalnej pojawia się tutaj zaimek wskazujący *this*¹⁸.

Zdrobnienie *мисечку* (p.6) jest uznanym ekwiwalentem leksemu *the bowl* z oryginalnej wersji filmu. Zastosowane przez tłumacza zdrobnienie służy złagodzeniu tonu wypowiedzi bohatera. Z kolei leksem *Пухличёк* (p.7) pochodzący od przymiotnika ‘пухлый’, (dosł. ‘puszysty’), jest rosyjskim odpowiednikiem oryginalnego *Tubby*, (dosł. ‘baryłkowaty’), pełni w dialogu tę samą funkcję – funkcję ekspresywną. Rosyjski tłumacz posłużył się tutaj zdrobnieniem, by wyrazić ironię i żart zawarte w tej scenie filmowej oraz by złagodzić ton wypowiedzi wilka, który wypowiada tę frazę. Kolejne zdrobnienie *штанишки* (p.8) pochodzi od rzeczownika ‘штаны’ (dosł. ‘spodnie’). Jest on funkcjonalnym odpowiednikiem oryginalnego *pants* (dosł. ‘spodnie’). Leksem *штанишки* pełni tu dodatkowo funkcję deminutywną. Zdrobnienie *дамочка* (p.9), (dosł. ‘damulka’) jest derywatem rzeczownika ‘дама’, (dosł. ‘pani’). W wersji oryginalnej mamy tu natomiast wyrażenie *The lady over there*, (dosł. ‘Tamta pani’). Zastosowane przez rosyjskiego tłumacza zdrobnienie ma na celu wyrażenie pejoratywnego stosunku bohatera Po do starej Kozy. Oba wyrażenia pełnią w tym fragmencie funkcję poznawczą, a zastosowane przez rosyjskiego tłumacza zdrobnienie, ma na celu złagodzenie tonu wypowiedzi głównego bohatera Po. Ostatnim przykładem zdrobnienia Pawła Silenczuka jest *чутьок* (p.10), który pochodzi od przysłówka ‘чуть’. Jest on funkcjonalnym odpowiednikiem angielskiego wyrażenia *A little bit!*, które oznacza ‘trochę’ (Linde-Usiekniewicz, 2020, s. 696). Zastosowanie przez tłumacza zdrobnienia *чутьок* służy głównie złagodzeniu tonu wypowiedzi głównego bohatera.

¹⁸ Leksem ‘this’ pochodzi z wyrażenia: I now see that the way to get through to you is with this. Fragment pochodzi z filmu Kung Fu Panda 1.

2.2. Potocyzmy

Potocyzmy nadają dialogom naturalności, swojskości, sprawiają, że dialog brzmi, jak gdyby powstał w kulturze kraju, w którym dokonuje się przekładu.

W pełnym korpusie badawczym odnotowano ponad 20 przykładów potocyzmów użytych przez Pawła Silenczuka. Przypomnijmy, że zgodnie z przyjętą metodologią badań, obejmują one wyłącznie użycia jednostek potocznych w przekładzie, nie zaś w oryginale. Wybrane z nich prezentuje poniższa tabela.

Tabela 8

Potocyzmy jako leksykalne sygnały idiolektalne Pawła Silenczuka

Lp.	Wersja oryginalna	Wersja rosyjska	Źródło
1.	<i>Whatever.</i>	<i>А мне пофиг.</i>	S3
2.	<i>Totally.</i>	<i>Стофунтово.</i>	S3
3.	<i>To work on your marriage.</i>	<i>Подлатать свой брак.</i>	S3
4.	<i>I haven't been on a trip like that since college</i>	<i>Не помню такого улёта с колледжа.</i>	S3
5.	<i>Man, you really don't get it.</i>	<i>Ты не врубаешься, братишка.</i>	S3
6.	<i>I wasn't right for the job.</i>	<i>Я рожей не вышел.</i>	S3
7.	<i>That's it! We are leaving!</i>	<i>Поливать сюда!</i>	S3
8.	<i>How is it going?</i>	<i>Ей, как делишки?</i>	S3
9.	<i>Eat him! Eat him!</i>	<i>Сожри! Сожри!</i>	S3
10.	<i>We think so!</i>	<i>Это круто!</i>	S3
11.	<i>Why should I trust you?</i>	<i>С какого перепугу?</i>	SFA
12.	<i>You know, when I lose something, I always try to retrace my steps.</i>	<i>Собери мозги в кучку.</i>	SFA

13.	<i>Oh! That's diabolical.</i>	Ой! Дьявольский смрад.	SFA
14.	<i>You better start making sense, you dirty, little man!</i>	Хватит пудрить мне мозги коротышка!	SFA
15.	Nice landing, baby.	Мягкая посадка дорогуша.	SFA
16.	<i>Who filled my head with dreams!</i>	А кто затуманил мой разум!	KP1
17.	<i>It's OK. I didn't get it the first time, either.</i>	Расслабься! Я сначала тоже не въехал!	KP1
18.	<i>What else did you do?</i>	На кого ты там ещё наезжал?	KP2
19.	<i>We'll get to 40.</i>	Идём ребята, идём! На сорок!	KP2

Zastosowane przez Pawła Silenczuka wyrażenie potoczne *А мне пофиг* (p.1) jest funkcjonalnym odpowiednikiem angielskiego leksemu *whatever*, (dosł. 'cokolwiek'), oba wyrażenia pełnią w dialogu podobną funkcję, służą eksplikacji obojętnego stosunku bohatera do zaistniałej sytuacji. Wyrażenie *А мне пофиг* to idiom, który w przekładzie na język polski oznacza 'wszystko mi jedno'. W scenie z akademii *Worcestershire*, w której dwie studentki plotkują na temat *Shreka*, pojawia się leksem *стофунтово* (p.2), oznaczający 'na 100 procent'. Jest on funkcjonalnym odpowiednikiem oryginalnego *totally*, co w tłumaczeniu na język polski może oznaczać 'całkowicie'. Potocyzm *подлатать* (p.3); (pol. 'połatać') jest funkcjonalnym odpowiednikiem angielskiego wyrażenia *to work on*, (dosł. 'pracować nad czymś'), gdyż oba wyrażenia odnoszą się do sytuacji, w której królewny udzielają Fionie rad w kwestii małżeństwa. W scenie, w której Shrek, Osioł oraz Kot w butach odwiedzają akademię *Worcestershire*, by odszukać Artura, w wersji rosyjskiej pojawia się wyrażenie *Не помню такого улёта с колледжа* (p.4), (dosł. 'Nie przypominam sobie takiej akcji od czasów studiów'). W oryginale natomiast słychać taką frazę *I haven't been on a trip like that since college*, co w dosłownym tłumaczeniu może oznaczać 'Nie byłem na takiej wycieczce od czasu studiów'. Zastosowany przez Pawła Silenczuka potocyzm *улёт* ma wywołać w przekładzie efekt komiczny. Tłumacz posłużył się tutaj transformacją semantyczną w formie generalizacji. Oba wyrażenia pełnią funkcję informacyjną, aczkolwiek użycie potocyzmu w wersji rosyjskiej sprawia, że wypowiedź w tej wersji językowej jest bardziej nacechowana ekspresywnie. Kolejnym przykładem potocyzmu Pawła Silenczuka jest zdanie *Ты не врубаешься братишка* (p.5); (dosł. 'Nie kumasz tego brachu'). Jest on adaptacją angielskiej wypowiedzi: *Man, you really don't get it*, (dosł. 'Człowieku, naprawdę tego nie

rozumiesz’). Rosyjski adresatyw jest zdecydowanie bardziej nacechowany stylistycznie niż angielski *man*.

Dodatkowo nacechowana potocznością jest sama rosyjska nazwa czynności (*не врубается*). Z kolei wyrażenie *Я рожей не вышел* (p.6); (dosł. ‘Nie wyszedłem z twarzą’) w wersji oryginalnej występuje jako *I wasn’t right for the job*, (dosł. ‘Nie byłem właściwą osobą na tym stanowisku’). Oba wyrażenia wyrażają ocenę zachowania Shreka¹⁹, jednak rosyjskie tłumaczenie zawiera żargonizm, przez co staje się silniej nacechowane emocjonalnie, samoocena bohatera jest bardziej krytyczna niż w wersji oryginalnej. W kolejnej scenie, w której skompromitowany Shrek wraca z Fioną do swojego pokoju, pojawia się fraza *Поливать сюда!* (p.7), co może oznaczać ‘Polewać tutaj!’. Jest on funkcjonalnym ekwiwalentem oryginalnego *That’s it. We are leaving!*, (dosł. ‘To wszystko. Wyjeżdżamy’), gdyż pełni w przekładzie tę samą funkcję, co wyrażenie w oryginale – funkcję dyrektywną. Kolejnym przykładem potoczizmu rosyjskiego tłumacza jest wyrażenie *Ей, как делишки?* (p.8), które oznacza ‘Hej! Jak interesy?’. W wersji oryginalnej filmu pojawia się tutaj wyrażenie *How is it going?*, (dosł. ‘Jak leci?’). Oba wyrażenia pełnią w dialogu funkcję fatyczną, służą podtrzymaniu kontaktu między rozmówcami – Doris i żołnierzami. Kolejny, dwukrotnie powtórzony przez Pawła Silenczuka żargonizm *Сожри! Сожри!* (p.9), który oznacza ‘Pożryj! Pożryj!’, jest funkcjonalnym odpowiednikiem oryginalnego wyrażenia *Eat him! Eat him!*; (dosł. ‘Zjedz go! Zjedz go!’), pełni on w przekładzie tę samą funkcję co wyrażenie w oryginale – funkcję dyrektywną, aczkolwiek w wersji rosyjskiej siła dyrektywy jest większa. Kolejnym potoczizmem Pawła Silenczuka jest wyrażenie *Эмо крыто!* (p.10), które jest funkcjonalnym odpowiednikiem oryginalnego *We think so!*, (dosł. ‘Tak sądzimy’). Obie wypowiedzi zawierają ocenę zaistniałej sytuacji, do której eksplikacji w wersji rosyjskiej użyto leksemu potocznego. Z kolei nacechowane mową potoczną wyrażenie *С какого непензы?* (p.11); (dosł. ‘Dlaczego niby’) w wersji oryginalnej przybiera formę pozbawioną sygnałów stylu potocznego *Why should I trust you?*, (dosł. ‘Dlaczego powinienem ci zaufać?’). Kolejny fragment nasycony potocznością to *Собери мозги в кучку* (p.12); (dosł. ‘Skup się’). Angielski transland w postaci *You know, when I lose something I always try to retrace my steps*, (dosł. ‘Wiesz: kiedy coś zgubię, zawsze staram się odtworzyć własne kroki’) tej potoczności nie zawiera. Z kolei wyrażenie *Ой! Дьявольский смрад* (p.13); (dosł. ‘Och! Okropny smród’) jest funkcjonalnym ekwiwalentem angielskiego wyrażenia *Oh! That’s diabolical* (Linde-Usiekniewicz, 2020, s. 317); (dosł. ‘Ojej! To okropne!’) za sprawą funkcji ekspresywnej obu wyrażen. Owa ekspresywność w wersji rosyjskiej dodatkowo jest wzmocniona poprzez negatywnie nacechowany rzeczownik *смрад*. W scenie, w której Shrek dowiaduje się od Rumpelstiltskina, że wraz ze wschodem słońca przestanie on istnieć, w dialogach Pawła

¹⁹ W tej scenie Shrek rozmawia z Arturem i przyznaje, że nie nadaje się na króla.

Silenczuka występuje następująca wypowiedź *Хватит пудрить мне мозги курдюшка!* (p.14), (dosł. ‘Przestań mi wciskać kit kurdupłu’). W wersji oryginalnej natomiast słyszymy *You better start making sense, you dirty, little man!*, (dosł. ‘Zacznij mówić z sensem ty brudny, mały człowieku’). W scenie przedstawiającej lądowanie smoczycy z ogrami na grzbiecie, w dialogu Pawła Silenczuka występuje *Мягкая посадка дорогуша* (p.15), co w dosłownym tłumaczeniu oznacza ‘miękkie lądowanie ukochana’. Jest to rosyjski odpowiednik oryginalnego *Nice landing, baby*, (dosł. ‘Przyjemne lądowanie, kochanie’). Potoczne wyrażenie *затуманил мой разум!* (p.16); (dosł. ‘zamroczył mój umysł’), jest rosyjskim odpowiednikiem oryginalnego *filled my head with dreams*, (dosł. ‘napełnił mą głowę marzeniami’), w którym dostrzec można raczej styl podniosły, aniżeli potoczny. Zastosowane przez Pawła Silenczuka potoczne wyrażenie *Расслабься!* (p.17) może oznaczać ‘Wyluzuj!’ Jest ono funkcjonalnym odpowiednikiem oryginalnego: *It’s OK!*, (dosł. ‘W porządku’), i podobnie jak oryginalne realizuje w wypowiedzi funkcję impresywną. Kolejnym przykładem potocyzmu Pawła Silenczuka jest wyrażenie *На кого ты там ещё наезжал?* (p.18); (dosł. ‘Na kogo tam jeszcze najeżdżałeś?’). Wypowiada je Panda Po oczekująca od Lorda Shen wyjaśnień. W oryginale pojawia się tutaj wyrażenie *What else did you do?* (dosł. ‘Co jeszcze zrobiłeś?’). Obie frazy są pytaniami, wersja rosyjska wyróżnia się większym ładunkiem emocjonalności, po pierwsze, poprzez użycie partykuły wzmacniającej *там*, po drugie, użyty jest w niej czasownik o zabarwieniu potocznym. Ostatnim przykładem potocyzmu Pawła Silenczuka jest wyrażenie *Идём ребята, идём! На сорок!* (p.19); (dosł. ‘Dajemy chłopaki!! Dajemy! Do 40!’), niemający swojego ekwiwalentu w wersji wyjściowej został tu użyty w potocznym znaczeniu ‘chłopaki’.

Przeprowadzona analiza wykazała, że dominującym leksykalnym sygnałem idiolektalnym Pawła Silenczuka są potocyzmy. Odnotowano łącznie 19 przykładów wyrazów i wyrażeń potocznych wraz z żargonizmami i jednostkami slangowymi. Jest to zapewne podyktowane faktem, że potocyzmy są bardziej pojemną kategorią leksykalną niż np. zdrobnienia czy archaizmy. Zatem ich dystrybucja jest szersza, także jeśli dotyczy tekstu wtórnego, jakim jest dubbing. Widoczna jest znaczna różnica pomiędzy ilością przykładów potocyzmów pochodzących z filmów *Shrek*: tu odnotowano 15 przykładów a filmami *Kung Fu Panda*, skąd pochodzą zaledwie 4 zaprezentowane przykłady. Mniejszą dysproporcję odnotowujemy w zdrobnieniach Pawła Silenczuka: odnotowano 7 przykładów pochodzących z filmów *Kung Fu Panda*.

III.3. Presuponowane leksykalne sygnały idiolektalne Hristo Hristowa

Na sygnały leksykalne idiolektu tłumacza Hristo Hristowa składają się następujące komponenty:

- a) potocyzmy
- b) zdrobnienia

c) neologizmy.

3.1. Potoczmy

Potoczmy Hristo Hristowa to najliczniejsza grupa sygnałów idiolektalnych o charakterze leksykalnym. Poniższa tabela prezentuje 16 potoczmy z bułgarskiej ścieżki dialogowej, przedstawionych w szerszym kontekście, by lepiej zrozumieć sens zaprezentowanych przykładów.

Tabela 9

Potoczmy jako leksykalne sygnały idiolektalne Hristo Hristowa

L.p.	Wersja oryginalna	Wersja bułgarska	Źródło
1.	<i>You look handsome.</i>	<i>Изглеждаш готино.</i>	S3
2.	<i>Now, clean out your locker, kid.</i>	<i>А сега, стягай сандъка.</i>	S3
3.	<i>Plague is bad.</i>	<i>Чумата е кофти.</i>	S3
4.	<i>Captain Crazy.</i>	<i>Капитан Куку.</i>	SFA
5.	<i>It doesn't matter to me.</i>	<i>Изобщо не ми пука.</i>	SFA
6.	<i>I'm sorry.</i>	<i>Наистина сбърках.</i>	SFA
7.	[...] <i>a certain somebody (...)</i>	[...] <i>един определен тип.</i>	SFA
8.	<i>I don't know.</i>	<i>Някакси.</i>	SFA
9.	<i>Totally!</i>	<i>Много яко!</i>	KP1
10.	<i>Thank you.</i>	<i>Як си.</i>	KP1
11.	<i>This is really good.</i>	<i>Супата е върхът.</i>	KP1
12.	<i>Don't cry.</i>	<i>Не реви.</i>	KP1
13.	<i>Enjoy.</i>	<i>Хапни.</i>	KP1
14.	<i>I don't like that guy.</i>	<i>Истинска гадинка.</i>	KP2
15.	<i>How did it go?</i>	<i>Как изкара?</i>	KP2

W wyrażeniu *Изглеждаш готино* (p.1) bułgarski tłumacz posłużył się potoczmy *готино*, który oznacza 'świetnie', bądź 'doskonale', w wersji oryginalnej tymczasem występuje *You look handsome*. Leksem *handsome* nie nosi znamion języka potocznego, jest stylistycznie neutralny.

W scenie, w której Shrek informuje Artura, że to on zostanie następcą tronu w Zasiadmiogórogradzie, pojawia się wypowiedź *A ceza стягай сандѣка* (p.2); (dosł. ‘A teraz napnij klatę’). Jest to swobodne tłumaczenie oryginalnego *Now, clean out your locker, kid*, (dosł. ‘Opróżnij swoją szafkę, dzieciaku’); („clean out”, 2004; „kid”, 2004). Obie wypowiedzi zawierają sugestie, jak powinien zachować się Artur, ale wersja bułgarska jest wyraźnie nacechowana potocznością. W scenie na statku, w której Kot i Osioł próbują przygotować Artura do nowej roli króla, w bułgarskiej wersji językowej pojawia się leksem *кофти* (p.3); (dosł. ‘kiepskie’ czy też ‘złe’), który w wersji oryginalnej występuje jako neutralne stylistycznie *bad*. Hristo Hristow posłużył się także potocznym określeniem *куку* (p.4), w miejsce oryginalnego *crazy*, gdyż w dosłownym tłumaczeniu to wyrażenie oznaczałoby ‘безразсъден’, ‘безумен’, czy też ‘шален’. Leksem *куку* jest typowy dla rejestru potocznego, natomiast leksem *crazy* występuje zarówno w rejestrze neutralnym języka angielskiego, jak i rejestrze potocznym. W scenie, w której Shrek i Fiona są ubierani w królewskie szaty, pojawia się wyrażenie *Изобицо не ми пука* (p.5), które jest funkcjonalnym ekwiwalentem oryginalnego *It doesn't matter to me*, (dosł. ‘Nie ma to dla mnie znaczenia’). Wyrażenie *не ми пука*²⁰ wywodzi się z żargonu języka bułgarskiego i oznacza ‘nie obchodzi mnie to’. W przeciwieństwie do swojego odpowiednika z wersji oryginalnej filmu, wyrażenie *не ми пука* należy do rejestru potocznego. Z kolei leksem *сбърках* (p.6); (dosł. ‘pomyliłem się’²¹) nie jest dosłownym tłumaczeniem oryginalnego *I'm sorry*, ponieważ w dosłownym tłumaczeniu to wyrażenie oznaczałoby ‘съжалявам’, ‘извинявай’, czy też ‘извинявам се’. Leksem *сбърках* nosi znamiona mowy potocznej i jest funkcjonalnym odpowiednikiem oryginalnego *I'm sorry*. Kolejnym przykładem potoczności Hristo Hristowa jest leksem *mun* (p.7); (dosł. ‘typ’). Jest on przybliżonym odpowiednikiem angielskiego wyrażenia *a certain somebody*, (dosł. ‘pewna osoba’, czy też ‘pewien ktoś’), oba wyrażenia wskazują na osobę, ale jej nie konkretyzują. Bułgarski tłumacz posłużył się tu potocznością *mun* – pejoratywnym określeniem osoby płci męskiej w slangu młodzieżowym. Jego odpowiednik w wersji oryginalnej filmu *a certain somebody*, występuje w rejestrze neutralnym języka angielskiego. Podobnie w przykładzie kolejnym *някакси* (p.8); (dosł. ‘jakoś’²²). Zastosowany przez bułgarskiego tłumacza leksem *някакси* jest typowy dla mowy

²⁰ Definicja w słowniku bułgarsko-angielskim online: ‘не ми пука’:

<https://bg.glosbe.com/bg/en/не%20ми%20пука!>

[dostęp: 21.04.2024].

²¹ Definicja w słowniku bułgarsko-angielskim online: *Наистина сбърках*

<https://bg.glosbe.com/bg/en/Наистина%20сбърках%2C>

[dostęp: 21.04.2024].

²² *Някакси* w słowniku angielsko-bułgarskim: <https://bg.glosbe.com/bg/en/Някакси>

[dostęp: 21.04.2024].

potocznej, podczas gdy jego odpowiednik w wersji oryginalnej *I don't know* (w dosłownym tłumaczeniu ‘Az не знам’) jest typowy dla rejestru neutralnego języka angielskiego. Kolejnym potocznym wyrażeniem Hristo Hristowa jest zwrot *Много яко!* (p.9), (dosł. ‘bardzo fajnie!’, ‘super!’, czy też ‘świetnie!’). Jest on funkcjonalnym odpowiednikiem oryginalnego *Totally!*, które może oznaczać ‘całkowicie’, czy też ‘kompletnie’. Zastosowane przez Hristo Hristowa wyrażenie *Як си* (p.10) w przekładzie na język polski oznacza ‘jesteś super’ i występuje wyłącznie w mowie potocznej. Jego odpowiednik z oryginalnej ścieżki dialogowej *thank you to* neutralny zwrot grzecznościowy. W scenie, w której Panda *Po* częstuje swoich przyjaciół ugotowaną przez siebie zupą, w dialogach Hristo Hristowa pojawia się wyrażenie *Сынама е върхът* (p.11); (dosł. ‘Zupa jest świetna’). Elementem potoczności jest w tym przykładzie leksem *върхът*. Jest to przykład konkretyzacji, w wersji oryginalnej pojawia się bardziej ogólne stwierdzenie *This is really good!*, (dosł. ‘To jest naprawdę dobre!’), oba te wyrażenia realizują tę samą funkcję – wyrażają ocenę.

Kolejne, potoczne wyrażenie *He пeву*²³ (p.12); (dosł. ‘Nie rycz’) jest odpowiednikiem oryginalnego, neutralnego *Don't cry*. Identyczną sytuację mamy także w kolejnym przykładzie, w którym czasownik bułgarski jest nacechowany potocznością *Ханни* (p.13); (dosł. ‘weź kęs’, czy też ‘ugryź’). Jest on funkcjonalnym odpowiednikiem oryginalnego *Enjoy* (Linde-Usiekiewicz, 2020, s. 388), który w tym przypadku oznacza ‘smacznego’ i występuje w rejestrze neutralnym języka angielskiego. Żargonizm *гадинка* (p.14), (dosł. ‘gad’, czy też ‘gadziną’) bułgarski tłumacz wykorzystał do opisu osoby o paskudnym charakterze. W wersji angielskiej pojawia się bardziej stonowana wypowiedź, bez śladów użycia żargonu *I don't like that guy*, (dosł. ‘Nie lubię tego mężczyzny’). Z kolei wyrażenie *Как изкара*²⁴ (p.15) jest używane w bułgarskiej mowie potocznej, by dopytać o przebieg jakiegoś wydarzenia, bądź jego rezultat. W przekładzie na język polski to wyrażenie oznacza ‘jak poszło’, czy też ‘jak było’. Nie jest to dosłowne tłumaczenie oryginalnego *How did it go*, (dosł. ‘Jak poszło’), gdyż w dosłownym tłumaczeniu to wyrażenie oznaczałoby ‘Какво стана’ (pol. ‘co się stało’). Zastosowany przez bułgarskiego tłumacza zwrot *Как изкара* jest wykładnikiem mowy potocznej, natomiast jego oryginalny odpowiednik występuje w rejestrze neutralnym języka angielskiego.

²³ Definicja wyrażenia: ‘*He пeву*’ pochodzi ze słownika angielsko-bułgarskiego:

<https://bg.glosbe.com/bg/en/He%20пeву>

[dostęp: 22.04.2024].

²⁴ Definicja wyrażenia: *Как изкара* pochodzi ze słownika angielsko-bułgarskiego, dostępnego na stronie internetowej: <https://bg.glosbe.com/bg/en/Как%20изкара>

[dostęp: 22.04.2024].

3.2. Zdrobnienia

Kolejnym leksykalnym sygnałem idiolektu Hristo Hristowa są zdrobnienia. Podobnie jak w wersji polskiej i rosyjskiej pełnią one funkcję deminutywną, pomagają osiągnąć efekt komiczny w przekładzie, a także łagodzą ton wypowiedzi bohaterów. Wybrane przykłady zdrobnień bułgarskiego tłumacza prezentuje poniższa tabela.

Tabela 10

Zdrobnienia jako leksykalne sygnały idiolektalne Hristo Hristowa

L.p.	Wersja oryginalna	Wersja bułgarska	Źródło
1.	<i>Pookie.</i>	<i>Пухче.</i>	S3
2.	<i>That's lovely.</i>	<i>Сладури.</i>	S3
3.	<i>Babies.</i>	<i>Милички.</i>	S3
4.	<i>No. Not at all.</i>	<i>Не, нищичко.</i>	S3
5.	<i>Donkey?</i>	<i>Магарешки?</i>	S3
6.	<i>An ogre baby.</i>	<i>Чудовищенце.</i>	S3
7.	<i>Tiny glass slipper.</i>	<i>Пантофка.</i>	S3
8.	<i>(..) mess maker.</i>	<i>Сладкия мърличко.</i>	S3
9.	<i>I'm sorry, brother!</i>	<i>Извинявай, братко!</i>	KP1
10.	<i>Son.</i>	<i>Синко.</i>	KP2

Zastosowany przez Hristo Hristowa leksem *Пухче* (p.1); (dosł. 'Puszkę') jest funkcjonalnym odpowiednikiem oryginalnego *Pookie*, (dosł. 'Słonko' czy też 'Misiu') za sprawą funkcji ekspresywnej, jaką pełnią oba te wyrażenia. Kolejnym przykładem zdrobnienia Hristo Hristowa jest rzeczownik *сладури* (p.2); (dosł. 'Słodziaki'), który pochodzi od przymiotnika 'сладък', (dosł. 'słodziak'). Jest to bułgarski ekwiwalent oryginalnego *That's lovely*, (dosł. 'To cudownie') również za sprawą funkcji ekspresywnej obu tych wyrażen. W scenie, w której Osioł i Kot uwalniają z za krat małe smoki uwięzione przez księcia Charminga, w bułgarskiej wersji

językowej pojawia się zdrobnienie *милички* (p.3), które pochodzi od przymiotnika ‘мил’²⁵ (pol. ‘miły’) i oznacza ‘milutkie’. Nie jest on dosłownym ekwiwalentem oryginalnego *babies*, gdyż w dosłownym tłumaczeniu leksem ‘*Babies*’ oznaczałoby ‘бебета’ (pol. ‘maluchy’). Zastosowane przez Hristo Hristowa zdrobnienie *нищичко* (p.4) pochodzi od zaimka ‘нищо’, co w przekładzie na język polski oznacza ‘nie’. Jest to funkcjonalny ekwiwalent oryginalnego wyrażenia *No. Not at all*, (dosł. ‘Skądże’, bądź: ‘Ależ skąd’) za sprawą funkcji ekspresywnej, jaką pełnią oba te wyrażenia. Kolejnym przykładem zdrobnienia Hristo Hristowa jest leksem *Магареику* (p.5); (dosł. ‘Osiołki’), który pochodzi od rzeczownika *магаре* (pol. ‘osioł’). Zdrobnienie *Магареику* jest bułgarskim odpowiednikiem oryginalnego *Donkey* (pol. ‘osioł’), gdyż pełni w przekładzie tę samą funkcję co wypowiedź w oryginale – funkcję ekspresywną. W scenie, w której Shrek tłumaczy Fionie, że lepiej nie mieć dzieci, pojawia się zdrobnienie *Чудовищенце* (p.6); (dosł. ‘Potworek’), które pochodzi od rzeczownika ‘*чудовище*’ oraz jest funkcjonalnym odpowiednikiem oryginalnego *an ogre baby*. Zastosowane przez Hristo Hristowa zdrobnienie rzeczownika ‘пантоф’ *пантофка* (p.7) nie jest dosłownym tłumaczeniem oryginalnego *tiny glass slipper* (pol. ‘małutki szklany pantofelek’), ponieważ w dosłownym tłumaczeniu oznaczałoby on ‘маляк стъклен пантоф’. Pełni on jednak w dialogu tę samą funkcję co wyrażenie w oryginale – funkcję poznawczą. Z kolei zastosowane przez tłumacza zdrobnienie *мърличко* (p.8) pochodzi od przymiotnika ‘мърляв’²⁶ (pol. ‘niechlujny’). Jest on funkcjonalnym odpowiednikiem oryginalnego *mess maker*, (dosł. ‘bałaganiarz’), gdyż pełni w przekładzie tę samą funkcję co wyrażenie *mess maker* – funkcję ekspresywną. Z kolei leksem *братко!* (p.9); (dosł. ‘braciszku’ czy też ‘bracie’) pochodzi od rzeczownika ‘брат’ (pol. brat). Jest on funkcjonalnym odpowiednikiem oryginalnego *brother!*, pełni w dialogu tę samą funkcję co wyrażenie w oryginale – funkcję fatyczną. Kolejnym przykładem zdrobnienia Hristo Hristowa jest leksem *синко* (p.10), który pochodzi od rzeczownika ‘син’ (pol. ‘syn’). Leksem *синко* nie jest dosłownym tłumaczeniem oryginalnego *Son*, bowiem w dosłownym tłumaczeniu to wyrażenie oznaczałoby ‘син’ (pol. ‘syn’).

3.3. Neologizmy

Wśród neologizmów bułgarskiego tłumacza można wyróżnić neologizmy strukturalne: neologizmy będące wynikiem nietypowego połączenia leksemów, które nie tracą swojego

²⁵ Znaczenie przymiotnika: *мил* (pol. miły) pochodzi ze słownika, dostępnego na stronie internetowej:

<https://rechnik.chitanka.info/w/мил>

[dostęp: 24.04.2024].

²⁶ Znaczenie przymiotnika: *мърляв* pochodzi ze słownika angielsko-bułgarskiego:

<https://www.ezikov.com/translate/мърляв> [dostęp: 26.04.2024].

znaczenia, lecz tworzą niespotykane, unikalne połączenie, budując nową strukturę, zwaną neologizmem strukturalnym. Wyróżniamy także neologizmy słowotwórcze, które, przypomnijmy, powstają na skutek połączenia się morfemów różnych leksemów, a w wyniku połączenia zyskują nowe znaczenie semantyczne. Przykłady wybranych neologizmów Hristo Hristowa prezentuje tabela poniżej:

Tabela 11

Neologizmy jako leksykalne sygnały idiolektalne Hristo Hristowa

L.p.	Wersja oryginalna	Wersja bułgarska	Źródło
1.	<i>King, dad-in-law.</i>	<i>Кралски тъст.</i>	S3
2.	<i>Rumpelstiltskin.</i>	<i>(Ръмпел) Свински.</i>	S3
3.	<i>Airmail kisses.</i>	<i>Въздушни целувки.</i>	S3
4.	<i>Hushity-hush!</i>	<i>Голямото шът.</i>	S3
5.	<i>Live-in babysitter.</i>	<i>Жива бавачка.</i>	S3
6.	— ²⁷	<i>Секси бар.</i>	S3
7.	<i>Grumpel Stinkypants.</i>	<i>Ръмпел свински Гауци.</i>	SFA
8.	<i>Daddy thinks you look really nice, Fifi.</i>	<i>Ядски сладка.</i>	SFA
9.	<i>I'm being ass-napped!</i>	<i>Магарекрадство.</i>	SFA
10.	<i>...Ri-donkey-lous.</i>	<i>Мага-ренде!</i>	SFA
11.	<i>Cat-astrophe.</i>	<i>Котко-строфа.</i>	SFA
12.	<i>Kung-fuey.</i>	<i>Кунгфуйско.</i>	KP1

Zastosowane przez Hristo Hristowa zdanie *Кралски тъст* (p.1) jest neologizmem strukturalnym, powstałym z połączenia rzeczownika w rodzaju męskim ‘тъст’ (pol. ‘teść’) oraz przymiotnika ‘*кралски*’ (królewski). *Кралски тъст* (pol. ‘królewski teść’) nie jest dosłownym tłumaczeniem oryginalnego *King dad-in-law*, ponieważ w dosłownym tłumaczeniu to wyrażenie oznaczałoby ‘свекър който е крал’ (pol. ‘teść, który jest królem’) czy też ‘крал-свекър’ (pol. ‘król-teść’). Podobnym przykładem neologizmu strukturalnego Hristo Hristowa jest wyrażenie *Ръмпел Свински* (p.2). Powstał on z połączenia leksemów imienia *Ръмпел* oraz jego epitetu *свински*. Powstała w ten sposób wypowiedź *Ръмпел Свински* (pol. ‘Rumpel świński’) jest funkcjonalnym ekwiwalentem oryginalnego *Rumpelstiltskin*, gdyż oba zdania służą eksplikacji komizmu słownego. W scenie, w której osioł żegna smoczycę oraz swoje dzieci przed rejssem, pojawia się wypowiedź *Въздушни целувки* (p.3); (dosł. ‘Powietrzne buziaki’). Jest to

²⁷ Znak — w tabeli oznacza brak werbalnego ekwiwalentu językowego w danej wersji językowej.

funkcjonalny odpowiednik zdania *Airmail kisses*, (dosł. ‘Buziaki przesłane powietrzem’). Bułgarski tłumacz posłużył się tutaj neologizmem strukturalnym *въздушни целувки*, który powstał z połączenia przymiotnika *въздушни* (pol. ‘powietrzne’) oraz rzeczownika *целувки* (pol. ‘buziaki’). O ile oddzielnie użyte nie mają one znamion neologizmu, o tyle już zestawione w jedno wyrażenie tworzą połączenie nietypowe. Kolejnym przykładem neologizmu strukturalnego Hristo Hristowa jest wyrażenie *Голямото шът* (p.4), który powstał na skutek połączenia przysłówka *голямото* z wyrazem dźwiękonaśladowczym *шът*. W przekładzie na język polski to wyrażenie oznacza ‘wielkie szyt!’. W scenie, w której Fiona otrzymuje w prezencie żywą nianię, w dialogu wybrzmiewa kolejny neologizm strukturalny *Жива бавачка* (p.5). Jest on połączeniem przymiotnika w rodzaju żeńskim *Жива* oraz leksemu w formie rzeczownika rodzaju żeńskiego *бавачка*. Neologizm *Жива бавачка* w przekładzie na język polski oznacza ‘żywa niania’. Nie jest to dosłowne tłumaczenie oryginalnego *Live-in-babysitter*, ponieważ w dosłownym tłumaczeniu to zdanie oznaczałoby ‘няня с настаняване’ (pol. ‘niania z zamieszkaniem’). Kolejny neologizm strukturalny *Секси бар* (p.6); (pol. ‘klub nocny’) nie posiada odpowiednika w oryginalnej wersji filmu. Wyrażenie to pochodzi ze sceny z filmu *Shrek Trzeci*, w której widz widzi budynek, na którym umieszczony jest stylizowany na język archaiczny napis *Ye olde bootery* (pol. ‘Stary sklep z butami’). Szyld sklepowy zostaje przez mieszkańców Zasadmiogórogradu celowo zniekształcony. Powstały w ten sposób napis *Ye olde Hootery*, można przetłumaczyć np. jako ‘Stara melina’. Słowo *hooter*²⁸ używane jest w slangu angielskim także jako obraźliwe określenie kobiecego biustu.

Kolejnym neologizmem strukturalnym Hristo Hristowa jest wyrażenie *Ръмнел свински Гащи* (p.7), co w dosłownym tłumaczeniu oznacza ‘Rumpel świńskie gacie’²⁹. Jest to druga modyfikacja imienia ‘Rumpel’ Hristo Hristowa (spójrz: pkt. 2). Neologizm semantyczny *Ръмнел свински Гащи* powstał z połączenia leksemów: rzeczownika będącego imieniem bohatera *Ръмнел*, rzeczownika: *Гащи* (pol. ‘gacie’) oraz epitetu: *свински* (pol. ‘świńskie’). Wyrażenie *Ръмнел свински Гащи* z filmu *Shrek Forever After* nie jest dosłownym tłumaczeniem oryginalnego *Grumpel Stinky pants*, ponieważ w dosłownym tłumaczeniu to wyrażenie oznaczałoby ‘вонящи гащи’ (pol. ‘cuchnące gacie’), czy też ‘вонящи панталони’ (pol. ‘cuchnące portki’). Kolejny neologizm strukturalny *Ядски сладка* (p.8) jest wynikiem

²⁸ Znaczenie słownikowe słowa hooter: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/hooter>
[dostęp: 26.03.2024]

²⁹ Znaczenie słownikowe leksemu: гащи zostało pobrane ze słownika: https://pl.glosbe.com/słownik-bułgarsko-polski/Гащи_pozycja_słownikowa_nr_2.
[dostęp: 27.04.2024].

transformacji semantycznej wypowiedzi oryginalnej *Daddy thinks you look really nice, Fifi*, ponieważ w dosłownym tłumaczeniu to wyrażenie oznaczałoby ‘Татко мисли, че изглеждаш много добре, Фифи’ (pol. ‘Tatuś myśli, że bardzo dobrze wyglądasz Fifi’). Bułgarski tłumacz zastosował tu neologizm strukturalny w formie oksymoronu, który powstał na skutek połączenia przymiotników *ядски* (pol. ‘trujący’) oraz *сладки* (pol. ‘słodki’). W przekładzie na język polski neologizm *ядски сладка* oznacza ‘trująco-słodka’. Kolejnym neologizmem strukturalnym rosyjskiego tłumacza jest leksem *магарекрадство* (p.9), które w tłumaczeniu na język polski oznacza ‘kradzież osła’. Neologizm *магарекрадство* został utworzony od rzeczownika rodzaju męskiego ‘*магаре*’ (pol. ‘osioł’) oraz rzeczownika ‘*крадство*’. W wyniku substantywizacji czasownik ‘*крада*’ (pol. ‘kraść’) został przekształcony w rzeczownik ‘*крадство*’. Nie jest to dosłowny ekwiwalent oryginalnego *I’m being ass-napped!* (dosł. ‘някой иска да ме отвлече отзад’); (pol. ‘ktoś chce mnie dorwać od tyłu!’). Przykładem neologizmu słowotwórczego jest wyrażenie *Мага-ренде!* (p.10), jako odpowiednik oryginalnego *Ri-donkey-lous*, który pochodzi od przymiotnika ‘*ridiculous*’ (pol. ‘absurdalny’) oraz rzeczownika ‘*donkey*’. W dosłownym tłumaczeniu na język bułgarski, wyrażenie *Ri-donkey-lous* oznaczałoby ‘абсурден като магаре’ (pol. ‘absurdalny jak osioł’). Zastosowany przez Hristo Hristowa neologizm *Мага-ренде!* jest połączeniem rzeczownika ‘*магаре*’ oraz sufiksu [нде]. Leksem *Мага-ренде* nie występuje w słowniku języka bułgarskiego. W scenie, w której kot siedzący na grzbiecie osła, każe mu biec, by ocalić Shreka i Fionę, pojawia się neologizm słowotwórczy *котко-строфа* (p.11) jako ekwiwalent angielskiego *cat-astrophe*, który jest połączeniem rzeczownika rodzaju męskiego: ‘*кот*’, sufiksu [ко] wyrażającego zdrobnienie oraz sufiksu [*строфа*], który pochodzi od rzeczownika ‘*катастрофа*’ (pol. ‘katastrofa’), a w przekładzie na język polski wyrażenie *котко-строфа* może oznaczać ‘kocia katastrofa’.

Zastosowany przez bułgarskiego tłumacza leksem *кунгфуйско* (p.12) nie jest dosłownym tłumaczeniem oryginalnego *Kung-fuey*, bowiem w dosłownym tłumaczeniu to wyrażenie oznaczałoby ‘като кунг-фу’ (pol. ‘niczym w kung-fu’). Hristo Hristow posłużył się w tym przykładzie neologizmem słowotwórczym, będącym połączeniem rzeczownika *кунг-фу* z sufiksem – *йско*. Neologizm słowotwórczy *кунгфуйско* w przekładzie na język polski może oznaczać ‘zgodnie z kung-fu’.

Najliczniejszą grupę wyznaczników leksykalnych Hristo Hristowa tworzą potoczmy: zaprezentowano 15 takich przykładów. Ponad połowa z nich (8) pochodzi z filmów *Shrek*. Pozostałe 7 przykładów z filmów *Kung Fu Panda*. W pełnym korpusie badawczym odnotowano 12 przykładów neologizmów Hristo Hristowa. Większość z nich (11 przykładów) pochodzi z filmów *Shrek*. Tylko jeden z zaprezentowanych neologizmów pochodzi z filmu *Kung Fu Panda I*. Najmniejszy komponent idiolektalny bułgarskiego tłumacza tworzą zdrobnienia. W pełnym

korpusie badawczym Hristo Hristowa odnotowano 10 takich przykładów: 8 z nich pochodzi z filmów *Shrek*, a 2 pozostałe z filmów *Kung Fu Panda*.

III.4. Sygnały leksykalne idiolektu tłumaczy: podsumowanie

W badaniach nad sygnałami leksykalnymi idiolektów tłumaczy z Polski, Rosji i Bułgarii uwzględniono cztery komponenty idiolektalne.

- a) potoczmy (kolokwializmy), wraz z żargonizmami oraz slangiem;
- b) neologizmy;
- c) zdrobnienia;
- d) archaizmy i inne leksemy nacechowane stylem podniosłym.

Udział poszczególnych sygnałów w idiolektie tłumaczy dialogistów prezentuje poniższa tabela (znak ‘x’ w tabeli oznacza, że dany komponent idiolektalny występuje w idiolektie tłumacza natomiast znak ‘—’ oznacza, że dany komponent nie jest wyznacznikiem idiolektu danego tłumacza).

Tabela 12

Sygnały leksykalne idiolektów tłumaczy – analiza porównawcza

Sygnały leksykalne idiolektu	Bartosz Wierzbęta	Paweł Silenczuk	Hristo Hristow
potoczmy, żargonizmy, slang	X	X	X
neologizmy	X	—	X
zdrobnienia	X	X	X
archaizmy i inne leksemy nacechowane stylem podniosłym	X	—	—

Analiza porównawcza sygnałów leksykalnych idiolektu tłumaczy z Polski, Rosji i Bułgarii wykazała, że ich cechami wspólnymi na płaszczyźnie leksykalnej jest obecność potoczmy a także zdrobnień. Potoczmy pozwalają osiągnąć efekt humorystyczny w przekładzie i zachować funkcję ekspresywną wyrażen z oryginalnej wersji językowej filmu animowanego. Obecność mowy potocznej ma pozytywny wpływ na odbiór wersji językowych wybranych filmów animowanych, gdyż dzięki niej wersja językowa filmu animowanego z dubbingiem brzmi naturalnie, jak gdyby film został nakręcony w kraju, w którym dokonuje się przekładu.

Drugim wspólnym dla wszystkich tłumaczy sygnałem są zdrobnienia. Ich obecność jest uwarunkowana właściwościami strukturalnymi i słowotwórczymi języków słowiańskich,

mających w swoich systemach formacje sufiksalne, zdolne tworzyć formy deminutywne. Pozwalają one także osiągnąć efekt komiczny w przekładzie, pomagają skuteczniej dotrzeć do młodego widza oraz łagodzą ton wypowiedzi bohaterów.

Analiza porównawcza wykazała, że idiolekt Bartosza Wierzbęty wykazuje cechy wspólne z idiolektem Hristo Hristowa: w obu wersjach językowych występują neologizmy. Z pełnego korpusu badawczego odnotowano łącznie niemal 30 przykładów neologizmów tłumacza z Polski i Bułgarii.

Cechą dystynktywną idiolektu tłumacza Bartosza Wierzbęty na płaszczyźnie leksykalnej jest obecność neologizmów semantycznych (*gzyms; zakręcony sen* czy też *zrównoważony środek ciężkości*) oraz leksemów nacechowanych stylem podniosłym tj. archaizmów. np. *Jam jest; nie godzi się; albowiem; Moi zacni krajanie.*

Cechą wyróżniającą idiolekt bułgarskiego tłumacza na poziomie leksykalnym są neologizmy strukturalne, np. *Кралски тъст* czy też *Въздушни целувки.*

Analiza ilościowa i jakościowa pełnego korpusu badawczego wykazała brak leksykalnych komponentów idiolektalnych Pawła Silenczuka, które wyróżniałyby idiolekt rosyjskiego tłumacza na tle tłumaczy z Polski i Bułgarii. Jedynym wyróżnikiem idiolektu rosyjskiego tłumacza jest brak komponentu leksykalnego w postaci neologizmów, który jest leksykalnym sygnałem idiolektów tłumaczy z Polski oraz z Bułgarii.

ROZDZIAŁ IV. Sygnały składniowe idiolektu tłumaczy w dubbingu filmów animowanych

IV.1. Sygnały składniowe idiolektu Bartosza Wierzbęty

Analiza transkrypcji list dialogowych Bartosza Wierzbęty do filmów: *Shrek Trzeci*, *Shrek Forever After*, *Kung Fu Panda 1* oraz *Kung Fu Panda 2* wykazała obecność czterech sygnałów idiolektalnych polskiego tłumacza na płaszczyźnie składniowej. Pierwszą grupę stanowią zdania z partykułą inicjalną ‘a’. Drugą grupę tworzą zdania z partykułą inicjalną ‘ale’. Trzecią grupę stanowią zdania z szykiem przestawnym wyrazów. Czwartą – ostatnią grupę – tworzą neologizmy składniowe Bartosza Wierzbęty.

1.1. Zdania z partykułą inicjalną ‘a’

W *Słowniku języka polskiego* pod red. Mieczysława Szymczaka inicjalne ‘a’ jest definiowane jako *partykuła nawiązująca i wzmacniająca* (Szymczak, 1982, s.1), która wyjaśnia i uzupełnia

treści zdania poprzedzającego. Zdaniem Macieja Grochowskiego, partykuła ‘a’ jest jednostką poziomu metatekstowego (tzw. operatorem metatekstowym), należącym do składni wypowiedzenia (Grochowski, 2008, s. 13). W niniejszej pracy termin *partykuła* i *operator metatekstowy* będą stosowane wymiennie.

Zdania rozpoczynające się od inicjalnego ‘a’ stanowią najliczniejszą grupę składniowych sygnałów idiolektalnych: odnotowano ponad 60 takich przypadków. Kryterium doboru jednostek składniowych w charakterze materiału ilustracyjnego była obecność także innych, w tym leksykalnych, komponentów idiolektalnych w ramach jednej wypowiedzi. Wybrane przykłady zdań, które rozpoczynają się od partykuły ‘a’, prezentuje poniższa tabela.

Tabela 13

Składniowe sygnały idiolektalne Bartosza Wierzbęty – zdania z inicjalnym ‘a’

Lp.	Wersja oryginalna	Wersja polska	Źródło
1.	<i>I think that went pretty well.</i>	<i>A ja i tak w ciebie wierzę.</i>	S3
2.	<i>Now, imagine an ogre baby.</i>	<i>A teraz wyobraź sobie dziecko, które do tego jest ogrem.</i>	S3
3.	<i>Now, there is a matter of business to attend to.</i>	<i>A teraz została sprawa najważniejsza.</i>	S3
4.	<i>Cinderella is in Far Far Away right now (...).</i>	<i>A Kopciuszek siedzi w Zasiemioogórogradzie i opycha się słodyczami (...)</i>	S3
5.	<i>I suggest you freaks cooperate.</i>	<i>A może tak, ciut grzeczniej?</i>	S3
6.	<i>I knew I should have got that warranty.</i>	<i>A mogłem kupić tę wersję z gwarancją.</i>	S3
7.	<i>Oh, you’ll learn to control that!</i>	<i>A ja nad tym panowałem!</i>	S3
8.	<i>Could you kill me and then sing?</i>	<i>A mógłbyś mnie najpierw zabić, a potem śpiewać?</i>	S3
9.	<i>The kingdom of Far Far Away was finally at peace.</i>	<i>A w Zasiemioogórogradzie nareszcie zapanował spokój.</i>	SFA
10.	<i>It’s not like she’s, uh, getting any younger.</i>	<i>A jak to mówią: latka lecą.</i>	SFA
11.	<i>Maybe we could make a deal for it, little boy?</i>	<i>A może się jakoś dogadamy, chłopczyku złoty?</i>	SFA
12.	<i>What about a day you wouldn’t even</i>	<i>A może dzień, którego nawet nie</i>	SFA

	<i>remember?</i>	<i>pamiętasz?</i>	
13.	<i>Who are you?</i>	<i>A wy to kto?</i>	SFA
14.	<i>So, tell me, how are you enjoying your day?</i>	<i>A teraz powiedz: udany masz dzisiaj dzień?</i>	SFA
15.	<i>Looks like it's time to pay the piper.</i>	<i>A teraz się z panem rozliczymy.</i>	SFA
16.	<i>Finally, the moment we've all been waiting for.</i>	<i>A teraz nastąpi chwila, na którą wszyscy czekali.</i>	SFA
17.	<i>I see you like to chew.</i>	<i>A więc jesteś smakoszem.</i>	KP1
18.	<i>Let the tournament begin!</i>	<i>A teraz bez dalszych wstępów, zaczynamy.</i>	KP1
19.	<i>What's he gonna do about it?</i>	<i>A co on niby może zrobić?</i>	KP1
20.	<i>Are they gonna watch?</i>	<i>A oni tak się będą gapić?</i>	KP1
21.	<i>I guess so.</i>	<i>A tak jakby.</i>	KP1
22.	<i>When he walks, the very ground shakes.</i>	<i>A kiedy stąpa, to ziemia się trzęsie.</i>	KP1
23.	<i>Then I will finally have paid for my mistake.</i>	<i>A więc, zapłacę za swój błąd.</i>	KP1
24.	<i>Listen to me! All of you!</i>	<i>A teraz słuchajcie mnie wszyscy!</i>	KP1
25.	<i>Why didn't you say anything?</i>	<i>A dlaczego ty nie powiedziałeś?</i>	KP2
26.	<i>Is there any, uh, you know.. faster way?</i>	<i>A jest jakiś, no wiesz, szybszy sposób?</i>	KP2
27.	<i>When have I ever made that noise?</i>	<i>A niby kiedy ja wydałem z siebie taki dźwięk?</i>	KP2
28.	<i>You've come to avenge nothing else?</i>	<i>A nie chciałbyś pomścić czegoś jeszcze?</i>	KP2
29.	<i>Why on earth would I do that?</i>	<i>A dlaczego miałbym je kończyć?</i>	KP2
30.	<i>Now... answers!</i>	<i>A teraz gadaj!</i>	KP2
31.	<i>The China will know to bow before me.</i>	<i>A wtedy Chiny nareszcie oddadzą mi pokłon.</i>	KP2
32.	<i>How about some tofu birthday cake instead?</i>	<i>A nie wolicie kawałka tortu z tofu?</i>	KP2

Zastosowane przez Bartosza Wierzbietę tłumaczenie *A ja i tak w ciebie wierzę* (p.1) to przykład transformacji strukturalnej obligatoryjnej angielskiego zdania *I think that went pretty well* (pol.

‘Myślę, że poszło całkiem nieźle’). Typ zastosowanej przez tłumacza transformacji wynika z konieczności synchronizacji obrazu i dialogu w tej scenie: postać wypowiadająca w wersji oryginalnej angielski zaimek osobowy ‘I’, w wersji polskiej wypowiada samogłoskę ‘a’, dzięki czemu ruch ust postaci w obu wersjach językowych jest identyczny. Zastosowana przez Bartosza Wierzbietę partykuła ‘a’ wzmacnia sens wypowiedzi, dobitnie wyraża stanowisko osoby wypowiadającej to zdanie. Kolejnym przykładem obligatoryjnej transformacji strukturalnej Bartosza Wierzbiety jest zwrot *A teraz wyobraź sobie dziecko, które do tego jest ogrem* (p.2). Pochodzi on ze sceny, w której Fiona próbuje dowiedzieć się, co Shrek myśli na temat powiększenia rodziny. Nie jest to dosłowne tłumaczenie oryginalnego *Now, imagine an ogre baby*, gdyż w dosłownym tłumaczeniu ten zwrot oznaczałby ‘Teraz wyobraź sobie dziecko ogra’. Przy artykulacji polskiej partykuły ‘a’, będącej funkcjonalnym (na poziomie artykulacji) odpowiednikiem spółgłoski półotwartej ‘n’ w leksemie ‘now’, następuje takie samo rozwarście narządów mowy postaci w filmie. Dzięki temu została zachowana synchronizacja kinetyczna w tej scenie. Zastosowany przez Wierzbietę *translat* jest bardziej obszernym opisem znaczenia *translandu*. Jest to rezultat zastosowanej przez tłumacza transformacji semantycznej w formie peryfrazy. Partykuła ‘a’ to także intensyfikator – wzmacnia on znaczenie wypowiedzi, w której został użyty. Kolejny przykład *A teraz, została sprawa najważniejsza* (p.3), to kolejny przykład obligatoryjnej transformacji strukturalnej. W oryginale pojawia się tu wypowiedź *Now, there is a matter of business to attend to* (pol. ‘Teraz trzeba zająć się pewną sprawą’). Partykuła ‘a’ występuje tu w roli intensyfikatora, gdyż wzmacnia znaczenie zdania, które poprzedza. Dodatkowo jest ona ekwiwalentem funkcjonalnym leksemu *now* z oryginalnej części zdania, ponieważ, tak jak w poprzednich przykładach, pozwala ona zachować synchronizację warstwy werbalnej z warstwą wizualną tej sceny filmowej. Fragment ten dotyczy sceny, w której żabi król na łożu śmierci wydaje ostatnie polecenia i przekazuje władzę w królestwie. Jest to także przykład tłumaczenia przybliżonego, gdyż ‘a matter of business’ nie musi oznaczać ‘sprawy najważniejszej’ a jedynie ‘pewną sprawę’. W scenie, w której księżę Charming namawia złą królową, by ta zaatakowała z nim Królestwo Zasiędmioogórogradu, widz słyszy następujące zdanie *A kopciuszek siedzi w Zasiędmioogórogradzie i opycha się słodyczami...* (p.4). Jest ono *translatem* wyrażenia *Cinderella is in Far Far Away right now* (pol. ‘Kopciuszek jest teraz bardzo, daleko...’). Partykuła ‘a’ pełni tu funkcję *metapredykatu*, wzmacnia wypowiedź Księcia, informującego o nietypowym dla tej postaci z bajki zachowaniu. Zastosowanie przez tłumacza partykuły ‘a’ pozwala zachować częściową synchronizację warstwy dźwiękowej z warstwą wizualną tej sceny filmowej – ruch warg postaci wymawiającej pierwszą sylabę leksemu *Cinderella* ‘-cin-’ jest podobny do ruchu warg postaci wymawiającej partykułę ‘a’ w zdaniu polskim. Kolejnym sygnałem idiolektalnym jest zwrot *A może tak ciut grzeczniej?* (p.5). Nie jest

on dosłownym tłumaczeniem oryginalnego *I suggest you freaks cooperate*, ponieważ w dosłownym tłumaczeniu ten zwrot oznaczałby 'Proponuję wam, świry, współpracę'. Fragment 'a może tak' to wyrażenie metapredykatywne (formalnie składające się z kilku partykuł), wyrażające w sposób uprzejmy oczekiwanie mówiącego, że współrozmówca zmieni swoje zachowanie. Dodatkowo, podobnie jak w p.1, partykuła 'a' jest tutaj artykulacyjnym ekwiwalentem oryginalnego 'I', gdyż sposób ruchu ust postaci przy wymawianiu partykuły 'a' w wersji polskiej oraz 'I' w wersji oryginalnej jest jednakowy. Bartosz Wierzbietą zastosował również w tym przykładzie transformację semantyczną w formie przekładu przybliżonego. Fragment, w którym Merlin wita się po raz pierwszy z Arturem, Shrekiem, Kotem oraz Osłem, narzekając na zakupiony przez siebie wideo-domofon, pojawia się stwierdzenie *A mogłem kupić tę wersję z gwarancją* (p.6), które jest tłumaczeniem angielskiej wypowiedzi *I knew I should have got that warranty* (pl. 'Wiedziałem, że powinienem być mieć tę gwarancję'). Zastosowana przez Bartosza Wierzbietę partykuła 'a' to również intensyfikator, który wzmacnia znaczenie wyrażenia w wersji polskiej. Podobnie jak w poprzednich przykładach, zachodzi tu pełna synchronizacja ruchu ust postaci przy wymowie polskiej partykuły 'a' i angielskiego zaimka osobowego 'I' z wersji oryginalnej.

Kolejnym sygnałem idiolektalnym jest zdanie *A ja nad tym panowałem!* (p.7), które jest tłumaczeniem wyrażenia *Oh, you'll learn to control that!* (pol. 'Oj, nauczysz się to kontrolować') oraz przykładem przesunięcia semantycznego polskiego tłumacza, a uściślając konwersji (tj. zmiany perspektywy mówiącego). Wyrażenie *nad tym panowałem* wskazuje na podmiot mówiący (osła) jako wykonawcę czynności, podczas gdy *you'll learn to control that* – interlokutora (tj. kota). Partykuła 'a' pełni tu funkcję intensyfikatora: wzmacnia wypowiedź osła, który krytykuje kota, za to, że nie kontroluje oślich odruchów. Jest to również przykład transformacji syntaktycznej, zastosowana partykuła 'a' spełnia wymogi częściowej synchronizacji, gdyż sposób ruchu ust przy artykulacji 'a' oraz 'oh' pokrywa się jedynie częściowo: dochodzi tu do paralelnego otwarcia ust, ale już sam sposób ułożenia warg jest nieco inny. Można zauważyć także synchronizację długości zdania z wersji oryginalnej i w przekładzie. Ruch ust postaci w tej scenie jest jednak niewidoczny dla widza. Fragment *A mógłbyś mnie najpierw zabić, a potem śpiewać?* (p.8) jest kolejnym sygnałem idiolektalnym Bartosza Wierzbietę na poziomie składniowym. Jest to funkcjonalny ekwiwalent oryginalnego wyrażenia *Could you kill me and then sing?* (pol. 'Czy mógłbyś mnie zabić, a potem śpiewać?'), gdyż zastosowany przez polskiego tłumacza tłumaczenie spełnia wymóg synchronizacji w tej scenie – długość wypowiedzianych fraz w obu wersjach językowych się pokrywa. Jest to przykład obligatoryjnej transformacji strukturalnej polskiego tłumacza. Celem Bartosza Wierzbietę w tej scenie filmowej było wywołanie efektu komicznego, który osiągnięto poprzez podwójne użycie

partykuły wzmacniającej ‘a’ i zmianę rejestru wypowiedzi z neutralnego na potoczny: zamiana ‘could’ wyrażającego uprzejmą prośbę na partykułę ‘a’, która wzmacnia wypowiedź i czyni ją nieformalną. Użyte w polskim dubbingu zdanie *A w Zasadmiogórogradzie nareszcie zapanował spokój* (p.9) jest kolejnym przykładem transformacji strukturalnej opcjonalnej, gdyż zastosowanie w przekładzie partykuły ‘a’ nie było konieczne do zachowania synchronizacji długości wyrażenia w oryginalnej i w przekładzie. Partykuła ‘a’ pełni w tym przykładzie funkcję wzmacniającą.

W scenie, w której Rumpelstiltskin próbuje nakłonić rodziców Fiony do podpisania magicznego kontraktu, zwraca się on do nich słowami *A jak to mówią: latka leca*. (p.10). Zastosowane przez Bartosza Wierzbietę wyrażenie jest funkcjonalnym odpowiednikiem oryginalnego *It’s not like she’s, uh, getting any younger* (pol. ‘To nie jest tak, że robi się coraz młodsza’) za sprawą synchronizacji zakresu ruchu ust postaci przy artykulacji polskiego ‘a’, oraz angielskiego ‘I’. W związku z powyższym typ transformacji strukturalnej Bartosza Wierzbiety należy uznać za obligatoryjny. Kolejne wyrażenie *A może się jakoś dogadamy, chłopczyku złoty?* (p.11) jest przykładem transformacji strukturalnej obligatoryjnej: występuje tu synchronizacja polskiego ‘a’ z pierwszą sylabą angielskiego leksemu *maybe*: [‘meɪ], dzięki czemu dialog brzmi dla polskiego widza naturalnie, a długość wypowiedzianej frazy w wersji polskiej pokrywa się z ruchem ust Rumpelstiltskina. Zastosowane przez Bartosza Wierzbietę wyrażenie ma rozbawić widza: poprzez zastosowanie pejoratywnego określenia *chłopczyku złoty* oraz partykuły ‘a’, która – inicjując formułę propozycji – sprawia, że taka propozycja staje się bardziej sugestywna. Kolejnym składniowym sygnałem idiolektalnym Bartosza Wierzbiety jest wyrażenie *A może dzień, którego nawet nie pamiętasz?* (p.12), które jest adekwatne do oryginalnego wyrażenia *What about a day you wouldn’t even remember?* (pol. ‘Co powiesz na dzień, którego nawet nie pamiętasz?’). Jest to przykład transformacji strukturalnej opcjonalnej, gdyż zastosowanie partykuły ‘a’ nie jest tutaj uwarunkowane wymogami synchronizacji – ruch ust postaci animowanej nie jest zbyt wyraźny. Liczy się tu natomiast gestykulacja, ruch brwi, mowa ciała postaci i długość wypowiedzianej przez nią frazy. W tych obszarach synchronizacja polskiego wyrażenia z warstwą wizualną jest widoczna i została w tym przykładzie w pełni zachowana. Obecność partykuły ‘a’ wynika z potrzeby wzmocnienia przekazu wypowiedzi bohatera: partykuła intensyfikuje przekaz Rumpelstiltskina, który wymachując rękami, próbuje przekonać Shreka, by oddał mu jeden dzień ze swojego dzieciństwa. Wyrażenie *A wy to kto?* (p.13) nie jest dosłownym tłumaczeniem oryginalnego *Who are you?* (pol. ‘Kim jesteście?’). W tym przykładzie partykuła ‘a’ pozwala na stylizację archaiczną wypowiedzi, co w rezultacie daje efekt komiczny, jak również wzmacnia wypowiedź bohatera. Jest to przykład strukturalnej transformacji opcjonalnej, gdyż zabieg archaizacji jest efektem kreatywności tłumacza, a nie

wymogiem synchronizacji w dubbingu: zastosowanie wyrażenia 'Kim jesteście', nie wywołałoby efektu komicznego i byłoby pozbawione wszelkich form stylizacji językowej. W scenie, w której Rumpelstiltskin wita Shreka w zamku po przejściu władzy w Zasadmiogórogradzie, zwraca się on do niego słowami *A teraz powiedz: udany masz dzisiaj dzień?* (p.14). Zastosowane przez Bartosza Wierzbietę zdanie jest funkcjonalnym ekwiwalentem oryginalnego *So, tell me, how are you enjoying your day?* (pol. 'Więc teraz powiedz mi, jak ci się podoba twój dzień.'). Spełnia ono także wymóg synchronizacji. W tej scenie Rumpelstiltskin siedzący na ramieniu Shreka szepcze mu do ucha pytanie. Długość tego pytania musiała być przez tłumacza dokładnie dopasowana do akcji, która rozgrywa się na ramieniu Shreka: w tej scenie widzimy karła skaczącego po ramieniu Shreka. Dodanie przez tłumacza partykuły 'a' służy wzmocnieniu znaczenia tego komunikatu. Tłumaczenie Wierzbiety jest opcjonalną transformacją strukturalną, gdyż zastosowanie partykuły 'a' nie wynikało bezpośrednio z potrzeby dostosowania wypowiedzi do ruchu aparatu mowy postaci w filmie, a z potrzeby wzmocnienia wypowiedzi tego komunikatu.

Kolejnym sygnałem idiolektalnym na poziomie składniowym jest zdanie *A teraz się z panem rozliczymy* (p.15), które jest tłumaczeniem oryginalnego *Looks like it's time to pay the piper* (pol. 'Wygląda na to, że nadszedł już czas, by rozliczyć się ze Szczurołapem'). Jest to kolejny przykład zastosowania partykuły 'a' w funkcji wzmacniającej wypowiedź oraz w funkcji łącznika zdań. Wyrażenie *A teraz nastąpi chwila, na którą wszyscy czekali* (p.16), jest tłumaczeniem oryginalnego *Finally, the moment we've all been waiting for* (pol. 'Nareszcie chwila, na którą wszyscy czekaliśmy'), zachodzi tu pełna synchronizacja dialogów z warstwą wizualną w tej scenie filmowej. Bartosz Wierzbietę zastosował tu fakultatywną transformację strukturalną. Partykuła 'a' występuje jako operator metatekstowy, który wzmacnia znaczenie wypowiedzi, w połączeniu *a teraz* jest funkcjonalnym ekwiwalentem leksemu 'Finally', który pełni w zdaniu tę samą funkcję, dobitnie wskazuje na coś nowego, co nastąpi niebawem: w tej scenie Rumpelstiltskin daje Fionę i Shreka na pożarcie smoczycy. Wyrażenie funkcyjne 'a teraz' wskazuje na wątek kulminacyjny akcji. Kolejna wypowiedź *A więc jesteś smakoszem* (p. 17) jest funkcjonalnym odpowiednikiem wyrażenia *I see you like to chew* (pol. widzę, że lubisz przeżuwać'), gdyż *a więc* jako wielosegmentowa jednostka leksykalna (Grochowski, 2008, s. 12) jest funkcjonalnym ekwiwalentem oryginalnego *I see*. Oba wyrażenia funkcyjne wzmacniają sens wypowiedzi.

Ze względu na obecność operatorów metatekstowych w oryginalnej i polskiej wersji językowej należy wnioskować, że transformacja strukturalna Bartosza Wierzbiety ma charakter obligatoryjny: należało zastosować w przekładzie operator metatekstowy, który pełniłby tę samą funkcję co *I see*. W scenie, w której mistrz Oogway wybiera Smoczego Wojownika, mistrz Shifu przemawia słowami *A teraz bez dalszych wstępów zaczynamy* (p.18); (*Let the tournament begin!*,

dosł. ‘Czas rozpocząć turniej’). W tym zdaniu Bartosz Wierzbęta ponownie posługuje się partykułą ‘a teraz’, Tym razem staje się ona funkcjonalnym ekwiwalentem oryginalnego *Let’s*. Zarówno operator metatekstowy ‘a teraz’, jak i też czasownik modalny ‘Let’s’ pełnią tę samą funkcję w zdaniu: zapowiadają nowe działanie. Oba wyrażenia funkcyjne wskazują na kulminacyjny moment turnieju, podczas którego mistrz Oogway wybierze Smoczego Wojownika. Zatem dobór operatora metatekstowego ‘a teraz’ nie jest przypadkowy. Wypowiedź *A co on niby może zrobić?* (p.19) jest tłumaczeniem wyrażenia *What’s he gonna do about it?* (pol. ‘Co on zamierza z tym zrobić?’). Partykuła podtrzymuje wątek wypowiedzi oraz intensyfikuje znaczenie dalszej wypowiedzi. Tłumacz zastosował tu przekład przybliżony – funkcja wyrażenia została zachowana w przekładzie: chodzi o trzymanie widza w napięciu w scenie, w której strażnik więzienny deprecjuje niebezpiecznemu wojownikowi po ogonie. Użyte przez polskiego tłumacza zdanie *A oni tak się będą gapić?* (p.20) pochodzi ze sceny, w której Po rozpoczyna swoje treningi z wojownikami z potężnej piątki. To zdanie jest funkcjonalnym odpowiednikiem oryginalnego *Are they gonna watch ...* (pol. ‘Czy oni zamierzają się tak przyglądać?’), W wersji polskiej występuje pełna synchronizacja treści wyrażenia z ruchem aparatu mowy postaci, która je wypowiada. Dodatkowo, operator ‘a’ jako jednostka poziomu metatekstowego oraz intonacja pytająca wzmacniają znaczenie tej wypowiedzi. Ze względu na synchronizację operatora metatekstowego ‘a’ z czasownikiem ‘are’, typ transformacji strukturalnej należy uznać w tym przykładzie za obligatoryjny.

Podobna sytuacja występuje w przykładzie 21 *A tak jakby* (ang. *I guess so*); (pol. ‘Tak sądzę’). Partykuła ‘a’ jest funkcjonalnym ekwiwalentem oryginalnego ‘I’ ze względu na zachowaną w polskiej wersji językowej synchronizację polskiego ‘a’ oraz angielskiego ‘I’. Jest to także przykład transformacji semantycznej w formie przekładu przybliżonego, zakres znaczeniowy potocznej wypowiedzi *tak jakby* nie jest równoznaczny z angielskim *I guess so*. W scenie, w której wojownicy potężnej piątki drwią ze Smoczego Wojownika Po, słychać wypowiedziane przez Modliszkę następujące zdanie *A kiedy stąpa, to ziemia się trzęsie* (p.22). Jest to tłumaczenie oryginalnego *When he walks, the very ground shakes* (pol. ‘Kiedy stąpa, to ziemia się trzęsie’). Partykuła ‘a’ służy do podtrzymania formuły opowieści o bohaterze i jego ponadprzeciętnej mocy. To zdanie jest przykładem transformacji strukturalnej obligatoryjnej. Długość wypowiedzi Modliszki w tej scenie filmowej jest skorelowana z ruchem jej ciała: rozpoczynając to zdanie, wskakuje ona na głaz, a kończy wypowiedź, rozpościerając swe odnóża wszcz. Użycie partykuły ‘a’ wraz z czasownikiem *stąpa* sprawia, że styl wypowiedzi staje się bardziej podniosły. Z kolei w zdaniu *A więc zapłacę za swój błąd* (p.23), które jest tłumaczeniem frazy *Then I will finally have paid for my mistake* (pol. ‘Wtedy w końcu zapłacę za swój błąd’) operator metatekstowy ‘a więc’ pozwala nawiązać do poprzedniego wyrażenia oraz wyrazić konkluzję.

Wskazuje on także na określony wynik sądu poprzez nawiązanie do poprzedniej wypowiedzi. Długość wypowiedzianej przez mistrza Shifu frazy pokrywa się z długością sceny, w której wypowiada on to zdanie. Tłumacz zastosował transformację semantyczną w formie przekładu przybliżonego – znaczenie operatora metatekstowego ‘a więc’ nie pokrywa się w pełni ze znaczeniem leksemu: *then* (dosł. ‘wtedy’). W zdaniu *A teraz słuchajcie mnie wszyscy!* (p.24), (*Listen to me! All of you!*) również zachodzi synchronizacja długości wypowiedzianej przez Shifu frazy z ruchem jego ciała w tej scenie. Jest to kolejny przykład transformacji strukturalnej obligatoryjnej. Operator metatekstowy ‘a teraz’ pozwala rozwinąć wątek z poprzedniej wypowiedzi oraz intensyfikuje treść komunikatu przekazywanego przez mistrza Shifu do jego uczniów. Kolejna wypowiedź *A dlaczego ty nie powiedziałeś?* (p.25) jest odpowiednikiem oryginalnego *Why didn't you say anything?* (pol. ‘Dlaczego nic nie powiedziałeś?’). Operator metatekstowy ‘a dlaczego’ wzmacnia przekaz wypowiedzi oraz nawiązuje do poprzedniej: mamy tu odwołanie do burzliwej sceny rozmowy ojca z synem, w której Po dowiaduje się, że Pan Ping znalazł go w koszu z jarzynami. W scenie, w której Panda Po chce nauczyć się wymierzania ciosów bez odczuwania bólu, zwraca się do Tygrysicy słowami *A jest jakiś, no wiesz, szybszy sposób?* (p.26). Zastosowana przez Bartosza Wierzbietę wypowiedź jest tłumaczeniem *Is there any, uh, you know... faster way?* (pol. ‘Czy jest jakiś, no wiesz, szybszy sposób?’). W scenie więziennej, w której wojownicy planują atak na lorda Shen, pojawia się zwrot *A kiedy niby ja wydałem z siebie taki dźwięk?* (p.27). Jest to funkcjonalny odpowiednik oryginalnego *When have I ever made that noise?* (pol. ‘Kiedy ja kiedykolwiek wydałem z siebie taki dźwięk?’). Użyty tu operator metatekstowy ‘a’ wzmacnia przekaz, a jednocześnie pozwala zachować kontekst wypowiedzi z poprzedniego zdania. W scenie, w której schwytano Po, wróżbitka zwraca się do niego słowami *A nie chciałbyś pomścić czegoś jeszcze?* (p.28). Zaproponowane przez Bartosza Wierzbietę zdanie oddaje sens oryginalnego zdania za sprawą operatora metatekstowego ‘a’, który podtrzymuje wątek poprzedniej wypowiedzi i realizuje funkcję wyrażenia z wersji oryginalnej *You've come to avenge nothing else?*, dosł. ‘Nie przyszedłeś pomścić czegoś jeszcze?’. Zwrot *A dlaczego miałbym je kończyć?* (p.29); (ang.) *Why on earth would I do that?* za sprawą partykuły ‘a’ wzmacnia wypowiedź i podtrzymuje wątek poprzedniej wypowiedzi. Kolejnym wybranym do analizy przykładem sygnału idiolektalnego Bartosza Wierzbiety jest struktura zdaniowa *A teraz gadaj!* (p.30). Jest to nacechowany potocznością ekwiwalent oryginalnego *Now... answer!* (pol. ‘Teraz...odpowiadaj!’). Użyty w nim operator metatekstowy ‘a teraz’ również w tym przykładzie wzmacnia przekaz wypowiedzi, wskazując na pewną sekwencję podejmowanych działań. Zwrot *A wtedy Chiny nareszcie oddadzą mi pokłon* (p.31), pochodzi ze sceny, w której lord Shen planuje atak na inne terytorium Chin. Jest to tłumaczenie wypowiedzi *The China will know to bow before me*, (dosł. ‘Chiny będą

wiedziały, że mają się przede mną kłaniać’). Operator metatekstowy ‘a wtedy’ został zastosowany, by podtrzymać wątek wypowiedzi lorda Shena z poprzedniego zdania i odwołać się do niego. W końcowej scenie filmu *Kung Fu Panda 2* Pan Ping zwraca się do gości restauracji słowami *A nie wolicie kawałka tortu z tofu?* (p.32). To zdanie jest funkcjonalnym odpowiednikiem oryginalnego *How about some tofu birthday cake instead?* (pol. ‘W zamian za to, co powiecie na kawałek tortu z tofu?’). W tej scenie Pan Ping próbuje zachęcić swoich klientów do zjedzenia tortu z tofu. Użycie partykuły ‘a’ wzmacnia treść komunikatu w tym zdaniu, realizując tym samym funkcję zainteresowania odbiorców propozycją otrzymania kawałka tortu.

1.2. Zdania z partykułą inicjalną ‘ale’

Partykuła ‘ale’ w dialogach Bartosza Wierzbięty występuje w funkcji operatora metatekstowego, który wzmacnia wypowiedź, wyraża zdumienie, zachwyt oraz kontrast sytuacji (Szymczak, 1982, s. 31). W pełnym korpusie badawczym odnotowano ponad 50 przykładów zdań, które rozpoczynają się od operatora ‘ale/ależ’. Wybrane z nich prezentuje tabela poniżej.

Tabela 14

Składniowe sygnały idiolektalne Bartosza Wierzbięty – zdania z inicjalnym ‘ale’

Lp.	Wersja oryginalna	Wersja polska	Źródło
1.	<i>Right now, you are my family.</i>	<i>Ale na razie to ty jesteś moją rodziną.</i>	S3
2.	<i>Now, Coco, Peanut, you listen to your mama, all right?</i>	<i>Ale, Koko i Fistasz, macie się słuchać mamy.</i>	S3
3.	<i>I am not Arthur.</i>	<i>Ale ja nie jestem Artur.</i>	S3
4.	<i>It will be. I promise.</i>	<i>Ależ, oczywiście, że tak. Obiecuję.</i>	S3
5.	<i>Who’s this one from?</i>	<i>Ale mnie rozpieszczacie.</i>	S3
6.	<i>That’s a whole lot of kitty!</i>	<i>Ale sobie kicia zrobiła zapasy!</i>	SFA
7.	<i>Ruin everything? Actually, I’m gonna fix everything!</i>	<i>Ale jak to wszystko zepsuję? Kiedy właśnie naprawię!</i>	SFA
8.	<i>It’s not me doing the moving!</i>	<i>Ale ja wcale nie chciałam tego zrobić!</i>	SFA
9.	<i>I don’t understand.</i>	<i>Ale dlaczego?</i>	SFA
10.	<i>Who saved her?</i>	<i>Ale przez kogo?</i>	SFA
11.	<i>Where are my babies?</i>	<i>Ale gdzie są moje dzieciaki?</i>	SFA
12.	<i>I don’t like it.</i>	<i>Ale chała!</i>	SFA

13.	<i>We ate the other cakes!</i>	<i>Ale my już wszystkie zjedliśmy!</i>	SFA
14.	<i>I do get brushed twice a day.</i>	<i>Ale za to czeszą mnie dwa razy dziennie.</i>	SFA
15.	<i>We're dead – so very, very dead.</i>	<i>Ale najpierw nas jeszcze zabije.</i>	KP1
16.	<i>I meant you don't belong here. I mean, in this room.</i>	<i>Ale ja miałem na myśli tutaj, konkretnie w tym pokoju.</i>	KP1
17.	<i>A sign of what?</i>	<i>Ale znak, że co?</i>	KP1
18.	<i>Don't tell Monkey!</i>	<i>Ale nie powiesz Małpie?</i>	KP1
19.	<i>How did you get up there!</i>	<i>Ale zobacz, jak ty się tam dostałeś!</i>	KP1
20.	<i>Can we please go now?</i>	<i>Ale teraz już chodźmy.</i>	KP1
21.	<i>Wait! Wait! Wait!</i>	<i>Ale co? Już?</i>	KP1
22.	<i>Yeah! It's just, maybe we can find something more suited to my level.</i>	<i>Ale może na początek spróbujmy coś na moim poziomie.</i>	KP1
23.	<i>Inner piece of what?</i>	<i>Ale znaczy, że co?</i>	KP2
24.	<i>Don't ask me where the egg comes from!</i>	<i>Ale nie pytaj mnie, skąd się biorą jajeczka!</i>	KP2
25.	<i>I gotta go.</i>	<i>Ale kiedy nie mogę.</i>	KP2
26.	<i>How am I supposed to help her cook rice without getting caught?</i>	<i>Ale jak pomogę jej gotować, to zaraz mnie złapią.</i>	KP2
27.	<i>Maybe you can't watch me be killed?</i>	<i>Ale ja to mogę iść na pewną śmierć, tak?</i>	KP2
28.	<i>What do you mean 'he's not here'?</i>	<i>Ale jak to go nie ma?</i>	KP2
29.	<i>It is not safe to speak here.</i>	<i>Ale nie możemy tutaj rozmawiać.</i>	KP2
30.	<i>I love you guys!</i>	<i>Ale z nas mocarze!</i>	KP2

W scenie, w której Shrek dowiaduje się, że Fiona zapragnęła mieć potomstwo, zwraca się on do niej słowami *Ale na razie to ty jesteś moją rodziną* (p.1). Zastosowany przez polskiego tłumacza operator metatekstowy 'ale' służy do podkreślenia znaczenia poprzedzającego tę wypowiedź. Kolejnym składniowym sygnałem idiolektalnym Bartosza Wierzbęty jest fraza *Ale, Koko i Fistasz, macie się słuchać mamy* (p.2). Jest to adekwatne do oryginalnego wyrażenia *Now, Coco, Peanut, you listen to your mama, all right?* (pol. Teraz 'Coco, Peanut słuchajcie się mamy, w porządku?'). Dzięki zastosowaniu operatora metatekstowego 'ale' w miejsce angielskiego *now* realizuje się funkcja oryginalnego wyrażenia w przekładzie – 'ale' wzmacnia wypowiedź Osla, która żegna się z dziećmi przed rejssem. W scenie, w której Shrek chce zanieść Lancelota do

Zasiedmiogórogradu, przerzuca go przez ramię, zwracając się do niego słowami *Ale ja nie jestem Artur* (p.3). To zdanie jest polskim odpowiednikiem oryginalnego *I am not Arthur* (pol. 'Nie jestem Arturem') za sprawą operatora metatekstowego 'ale', który wprowadza zdanie przeciwstawne i wzmacnia wypowiedź Lancelota. Polska partykuła pomaga także uzyskać efekt synchronizacji w przekładzie w sposobie ułożenia ust. Kolejne zdanie Bartosza Wierzbiety *Ależ oczywiście, że tak. Obiecuję* (p.4), nie jest dosłownym tłumaczeniem oryginalnego *It will be. I promise*, ponieważ w dosłownym tłumaczeniu to zdanie oznaczałoby 'Będzie. Obiecuję'. Zastosowana przez polskiego tłumacza wypowiedź 'ależ oczywiście' wzmacnia przekaz wypowiedzi i pozwala zrealizować funkcję emotywną tej sceny, w której Shrek składa Fionie obietnicę przed rejsem. Synchronizacja w tej scenie została zachowana, gdyż długość wypowiedzianej frazy pokrywa się z ruchem ciała postaci w tej scenie filmowej: zdanie rozpoczyna się, gdy Shrek bierze dłonie Fiony w swoje dłonie, a kończy pocałunkiem głównych bohaterów.

W trakcie przyjęcia, z okazji zbliżających się narodzin dzieci Shreka i Fiony, ta zwraca się do gości słowami *Ale mnie rozpieszczacie* (p.5). Jest to funkcjonalny ekwiwalent oryginalnego *Who is this one from?* (pol. 'Od kogo jest ten?'), odnosi się bezpośrednio do akcji filmu w tej scenie Fiona otwiera po kolei prezenty od wszystkich gości. Tłumacz zastosował tu rozwinięcie logiczne, gdyż tego wymagała akcja filmu, której przygląda się widz.

Kolejna wypowiedź *That's a whole lot of kitty!* (dosł. 'To bardzo duży kotek') otrzymało w tłumaczeniu Wierzbiety odpowiednik *Ale sobie kicia zrobiła zapasy* (p.6). Zastosowany przez tłumacza operator metatekstowy 'ale' wzmacnia przekaz wypowiedzi, podkreśla kontrast sytuacji oraz spełnia funkcję wyrażenia w oryginale: bawi widza za sprawą 'zapasów', które w tym przypadku oznaczają nadprogramowe kilogramy, a nie zapasy żywności. Ze względu na powyższe można uznać ten typ transformacji strukturalnej za obligatoryjną. Dodatkowo Bartosz Wierzbietą zastosował tu transformację semantyczną w formie przekładu opisowego: *translat* jest bardziej obszernym opisem znaczenia *translandu*. Kolejnym sygnałem idiolektalnym Bartosza Wierzbiety jest fraza *Ale jak to wszystko zepsuję, kiedy właśnie naprawię!* (p.7). Jest to funkcjonalny odpowiednik oryginalnego *Ruin everything? Actually, I'm gonna fix everything*, co w dosłownym tłumaczeniu może oznaczać 'Zrujnować wszystko? Właściwie to zamierzam to wszystko naprawić'. Zastosowany operator metatekstowy 'ale jak to' służy wyrażeniu zdumienia Shreka, który próbuje przekonać Fionę, że pocałunek to jedyny sposób, by odczynić urok. Operator metatekstowy 'ale jak to' podkreśla tu również kontrast sytuacji. W scenie, w której Fiona, słucha melodii granej na flecie przez Szczurołapa i próbuje przestać tańczyć, zwraca się do Shreka słowami *Ale ja wcale nie chciałam tego zrobić!* (p.8). To zdanie Wierzbiety jest odpowiednikiem oryginalnego *It's not me doing the moving* (pol. 'To nie ja się poruszam').

Zastosowany przez tłumacza operator metatekstowy 'ale' podkreśla kontrast sytuacji – w tej scenie Fiona zaprzecza, mówiąc, że wcale nie miała zamiaru tańczyć ze Shrekiem. 'Ale' jako jednostka poziomu metatekstowego wzmacnia także przekaz wypowiedzi Fiony i pełni tu funkcję emotywną. Analizując powyższe zdanie jako jedną, kompletną jednostkę przekładu, należy stwierdzić, że Bartosz Wierzbęta zastosował tu transformację semantyczną w formie przekładu przybliżonego. Kolejnym sygnałem idiolektalnym Bartosza Wierzbęty jest pytanie *Ale dlaczego?* (p.9), które jest polskim odpowiednikiem wyrażenia *I don't understand*. Jest to przykład tłumaczenia metonimicznego. Obecność operatora metatekstowego 'ale' eksponuje zdziwienie Shreka. W innej scenie, w której Rumpelstiltskin załamuje ręce, dowiadując się o uwolnieniu Fiony z wieży, pojawia się fraza *Ale przez kogo?* (p.10). To zdanie jest tłumaczeniem wyrażenia *Who saved her?* (pol. 'Kto ją ocalił?'). Jest to przykład transformacji semantycznej w formie konwersji, polegającej na zastosowaniu translatu opisującego sytuację z innego punktu widzenia. Operator metatekstowy 'ale' wzmacnia ważkość pytania oraz podkreśla kontrast wypowiedzi Rumpelstiltskina w stosunku do poprzedniej wypowiedzi żołnierza króla Harolda *Wasza Wysokość! Królowna! Uratowana!*

Kolejne pytanie *Ale gdzie są moje dzieciaki?* (p.11) jest odpowiednikiem oryginalnego wyrażenia *Where are my babies?*, które w dosłownym tłumaczeniu oznaczałoby 'Gdzie są moje dzieci?' – operator metatekstowy 'ale' wyraża zaskoczenie Shreka i podkreśla kontrast tej wypowiedzi w stosunku do poprzedzającej ją wypowiedzi Rumpelstiltskina *'Kiedy ten dzień dobiegnie końca, twój czas również'*.

W scenie, w której pulchny chłopczyk nalega, by Shrek wydał swój słynny okrzyk, pojawia się wypowiedź *Ale chała!* (p.12). Potoczne zdanie Wierzbęty jest tłumaczeniem wyrażenia o neutralnym zabarwieniu *I don't like it*. Operator metatekstowy 'ale' jest elementem stałej frazy, oceniającej w sposób negatywny zaistniałą sytuację. Zastosowanie dosłownego tłumaczenia wyrażenia w oryginale *Nie lubię tego*, nie spełniłoby swej funkcji ekspresywnej w przekładzie oraz nie pasowałoby do potocznego rejestru wypowiedzi pulchnego chłopca.

Kolejnym sygnałem idiolektalnym Bartosza Wierzbęty jest zwrot *Ale my już wszystko zjedliśmy* (p.13), który nie jest dosłownym tłumaczeniem oryginalnego *We ate the other cakes* (pol. 'zjedliśmy pozostałe ciasta'). Partykuła 'ale' występuje w tym wyrażeniu w funkcji operatora metatekstowego, który podkreśla kontrast tej wypowiedzi w stosunku do poprzedniej, a dokładniej, rozbieżność działań i zaistniałego stanu *Hej! Potrzebny nam nowy tort*. Dodatkowo 'ale' wzmacnia przekaz tej wypowiedzi. Tłumacz zastosował tu generalizację, gdyż zakres znaczeniowy translatu jest szerszy od zakresu znaczeniowego translandu 'wszystko zjedliśmy'. Jest bardziej pojemny znaczeniowo niż angielskie *other cakes*. Z warstwy wizualnej filmu widz dowiaduje się, że chodzi tu o ciasta. Zdanie *Ale za to cheszć mnie dwa razy dziennie* (p.14) jest

funkcjonalnym odpowiednikiem oryginalnego *I do get brushed twice a day*, dosł. ‘Jestem szczotkowany dwa razy dziennie’. Partykuła ‘ale’ w funkcji operatora metatekstowego wskazuje na kontrast tej wypowiedzi w stosunku do poprzedniej, która brzmi *Kocie! Jak mogłem ci to zrobić. Straciłeś pazury*. Dodatkowo operator ‘ale’ wzmacnia przekaz emocjonalny tej wypowiedzi i pozwala zrealizować funkcję ekspresywną wyrażenia w oryginale.

Z kolei fraza *Ale najpierw nas jeszcze zabije* (p.15), jest tłumaczeniem przybliżonym oryginalnej *We're dead. So very, very dead* (pol. ‘Jesteśmy martwi, bardzo, bardzo martwi’). Operator metatekstowy ‘ale’ podkreśla kontrast sytuacji w tej wypowiedzi w stosunku do poprzedniej, która brzmi ‘*Już po nas*’. Dodatkowo wzmacnia ona przekaz wypowiedzi za sprawą wyrażenia funkcyjnego ‘ale najpierw’, które intensyfikuje znaczenie całej wypowiedzi w tej scenie – posłaniec mistrza Shifu, widząc nadchodzącego Tai Lunga, jest przerażony wizją śmierci z rąk złego wojownika. Kolejnym przykładem zdania rozpoczynającego się od partykuły ‘ale’ jest fraza *Ale ja miałem na myśli tutaj, konkretnie w tym pokoju* (p.16), które jest funkcjonalnym ekwiwalentem oryginalnego *I meant you don't belong here. I mean, in this room* (pol. ‘Chodziło mi o to, że to nie twoje miejsce. Mam na myśli ten pokój’). Jego funkcjonalizm wynika z funkcji translatu i translandu: sens wyrażenia Wierzbęty pokrywa się ze ogólnym sensem wyrażenia w oryginale. Operator metatekstowy ‘ale’ wzmacnia przekaz tej wypowiedzi i podkreśla odmiennosć nastawienia żurawia, który prosi Po, by opuścił jego pokój, mówiąc *Sluchaj – nie powinieneś tu być*. Kolejnym przykładem składniowego sygnału idiolektalnego Bartosza Wierzbęty jest fraza *Ale znak, że co?* (p.17), która jest adekwatna do oryginalnego wyrażenia *A sign of what?* (pol. ‘Znak czego?’). Partykuła ‘ale’ pełni tu funkcję operatora metatekstowego, wzmacniającego przekaz wypowiedzi, wskazując na potrzebę dodatkowego wyjaśnienia zaistniałej sytuacji.

W scenie, w której Panda Po wspina się po szafkach spiżarni w poszukiwaniu migdałowych ciasteczek, zwraca się ona do mistrza Shifu słowami *Ale nie powiesz Małpie?* (p.18). Zaproponowane przez polskiego tłumacza zdanie nie jest dosłownym tłumaczeniem oryginalnego *Don't tell Monkey!*, w dosłownym tłumaczeniu to zdanie oznaczałoby bowiem ‘Nie mów Małpie’. Operator metatekstowy ‘ale’ wpływa na złagodzenie tonu prośby/rozkazu tej wypowiedzi. Dodatkowo partykuła ‘ale’ wzmacnia przekaz wypowiedzi Po. Kolejnym sygnałem idiolektalnym Bartosza Wierzbęty na poziomie składniowym jest zdanie rozkazujące *Ale zobacz, jak ty się tam dostałeś!* (p.19). Jest to odpowiednik oryginalnego zdania pytającego *How did you get up there?*, które oznacza ‘Jak ty się tam dostałeś?’. Zastosowanie partykuły ‘ale’ prowadzi do wzmocnienia wypowiedzi. Taka wypowiedź ma większy potencjał perlokucyjny. Dodatkowo operator metatekstowy ‘ale’ podkreśla kontrast tej wypowiedzi w stosunku do poprzedniej, która brzmi *Wiem – brzydzisz się mną*.

Kolejnym sygnałem idiolektalnym jest zdanie *Ale teraz już chodźmy* (p.20), które jest funkcjonalnym odpowiednikiem oryginalnego *Can we please go now?* (pol. ‘Czy możemy już iść, proszę?’), gdyż pełni tę samą funkcję komunikacyjną, co fraza w oryginale. Operator metatekstowy ‘ale’ wzmacnia siłę polecenia bohatera oraz wyraża kontrast w stosunku do poprzedniej wypowiedzi *A no nie ma* (się czym przejmować)³⁰. *No tak mu powiem*. Mamy tu czynienia z transformacją gramatyczną, a konkretnie zmianą funkcjonalnego typu zdania; od zdania pytającego do zdania rozkazującego. Zastosowane przez Bartosza Wierzbietę zwięzłe zdanie *Ale co? Już?* (p.21) jest funkcjonalnym odpowiednikiem oryginalnego *Wait! Wait! Wait!*, (dosł. ‘Czekaj! Czekaj! Czekaj!’). W tej scenie Panda Po jest zaskoczona terminem rozpoczęcia treningu. W scenie, w której Panda Po pierwszy raz pojawia się na sali treningowej wojowników kung-fu, zwraca się do mistrza Shifu słowami *Ale może na początek spróbujemy coś na moim poziomie?* (p.22). W oryginale pojawia się tutaj fraza *Yeah! It’s just, maybe we can find something more suited to my level*, (dosł. ‘Tak! Po prostu może znajdziemy coś bardziej odpowiedniego dla mojego poziomu?’). Operator metatekstowy ‘ale’ podkreśla przeciwwagę zawartości tego zdania w stosunku do zdania usłyszanego wcześniej *Cóż – jeśli nie spróbujemy, nigdy się nie dowiemy*.

Gdy mistrz Szifu uczy Po jak osiągnąć wewnętrzną równowagę, Panda odpowiada *Ale znaczy, że co?* (p.23). Zastosowane przez Bartosza Wierzbietę zdanie jest tłumaczeniem oryginalnego *Inner peace of what?* (pol. ‘Wewnętrzny spokój czego?’). Partykuła ‘ale’ w funkcji operatora metatekstowego wzmacnia przekaz tej potocznej wypowiedzi oraz podkreśla niezrozumiałość wypowiedzi wcześniejszej wyrażonej jednym słowem *Równowaga*. Kolejnym sygnałem idiolektalnym Bartosza Wierzbiety, widocznym w strukturze zdania, jest zwrot *Ale nie pytaj mnie, skąd się biorą jajeczka!* (p.24), który w wersji oryginalnej występuje jako *Don’t ask me where the egg comes from!* (pol. ‘Nie pytaj mnie, skąd się biorą jajeczka’). Również tutaj partykuła ‘ale’ występuje w funkcji operatora metatekstowego, który wzmacnia przekaz wypowiedzi pana Ping, wyraża pewne jego zniecierpliwienie. Kolejna wypowiedź *Ale kiedy nie mogę* (p.25) pochodzi ze sceny, w której Panda Po tłumaczy ojcu, że jest Smoczym Wojownikiem i musi iść, by ocalić Chiny. Nie jest ona dosłownym tłumaczeniem oryginalnego *I gotta go*, ponieważ w dosłownym tłumaczeniu oznaczałoby ona ‘Muszę iść’. Jest to przykład tłumaczenia antonimicznego. W jego efekcie pojawia się fraza, zdecydowanie informująca o brak możliwości wykonania pewnego działania. Dodatkowo partykuła ‘ale’ sprzyja osiągnięciu synchronizacji sposobu otwarcia ust. Zdanie *Ale jak pomogę jej gotować, to mnie zaraz złapią* (p.26), jest funkcjonalnym ekwiwalentem oryginalnego *How am I supposed to help her cook rice without getting caught?* (pol. ‘Jak powinienem pomóc jej gotować ryż, nie dając się złapać?’).

³⁰ W nawiasie zawarty jest komentarz Autorki pracy, dla lepszego zrozumienia znaczenia tej wypowiedzi.

Partykuła ‘ale’ w funkcji operatora metatekstowego wyraża przeciwstawienie wypowiedzi w stosunku do poprzedniego zdania w tej scenie *Po! No zrób coś!*. W scenie więziennej, w której Tygryśka każe Pandzie pozostać w ukryciu, by nie zginęła w pojedynku z lordem Shen, polski tłumacz użył następującej struktury zdaniowej *Ale ja to mogę iść na pewną śmierć – tak?* (p. 27). To zdanie nie jest dosłownym tłumaczeniem oryginalnego *Maybe, you can't watch me be killed?* (pol. ‘Może nie możesz mnie widzieć zamordowanego?’). Partykuła ‘ale’ wzmacnia przekaz wypowiedzi żurawia, który jest zaskoczony decyzją Tygryśki. Dodatkowo operator ‘ale’ wyraża pewien opór wykonania czynności, o której mowa w zdaniu poprzedzającym w tej scenie – *Ruszamy*. W ujęciu filmowym, w którym kapryśna klientka restauracji nalega, by obsłużył ją Smoczy Wojownik, pojawia się wypowiedź *Ale jak to go nie ma?* (p.28). Zastosowane przez Bartosza Wierzbietę rozwiązanie jest skróconym odpowiednikiem oryginalnego *What do you mean 'he is not here?* (pol. ‘Co to znaczy, że go tu nie ma?’). Partykuła ‘ale’ wzmacnia przekaz tej wypowiedzi oraz pełni funkcję emotywną, pomaga bowiem wyrazić niezadowolenie klientki restauracji pana Ping.

Kolejnym sygnałem idiolektalnym Bartosza Wierzbiety jest wypowiedź *Ale nie możemy tutaj rozmawiać* (p.29). Jest on ekwiwalentem funkcjonalnym powstałym w wyniku tłumaczenia logicznego wyrażenia *It is not safe to speak here*, (w dosłownym tłumaczeniu ‘Nie jest bezpiecznie tutaj rozmawiać’). Partykuła ‘ale’ wzmacnia przekaz tej wypowiedzi, podkreśla brak możliwości podjęcia konkretnego działania. Uzasadnienie takiej decyzji zawiera się w zdaniu poprzedzającym *Dziękuję mężna owco, ale to zbyt niebezpieczne. Nie narażę Cię*. Kolejna fraza *Ale z nas mocarze!* (p.30) pochodzi z końcowej sceny filmu *Kung Fu Panda 2*, w której wszyscy bohaterowie w jednym szeregu zaczynają atakować wilki – żołnierzy mistrza Shena. Zastosowane przez Bartosza Wierzbietę zdanie jest przybliżonym tłumaczeniem oryginalnego *I love you guys!* (pol. ‘Kocham was chłopaki’). Partykuła ‘ale’ wzmacnia przekaz tej wypowiedzi oraz podkreśla jej związek z poprzednią wypowiedzią, w której Panda wydaje polecenie w walce *Teraz! Skrzydła sprawiedliwości!* Sprzyja także osiągnięciu synchronizacji w dubbingu.

Jak pokazują powyższe przykłady, zastosowanie partykuły ‘a’ oraz ‘ale’ jest często podyktowane koniecznością synchronizacji fonetycznej ruchu ust postaci z treścią dialogów. Zarówno partykuła ‘a’ oraz ‘ale’ informują odbiorcę o różnych relacjach semantycznych w treści dialogów bohaterów. Partykuła ‘a’ pozwala wyrazić zdumienie, emfazę oraz wzmacnia przekaz wypowiedzi. Partykuła ‘ale’ wyraża kontrast konkretnej wypowiedzi w stosunku do poprzedzającej ją wypowiedzi, jak również wzmacnia siłę oddziaływania słyszanej frazy. Obie partykuły pomagają zaakcentować cechy osobowościowe bohaterów, ich sposób myślenia i działania, wpływają na spójność dialogów, ich poszczególnych replik i fraz. W przypadku filmu animowanego nie sposób dopatrzeć się w każdej scenie pełnej synchronizacji sposobu otwarcia

ust postaci w filmie z treścią wypowiedzianych przez nie fraz, gdyż są to postacie animowane. Od ruchu ust postaci ważniejsze dla tłumacza jest zachowanie w przekładzie długości wypowiedzianej frazy, ruch brwi postaci, ich mimika oraz gesty. Uwzględnienie tych komponentów pozwala tłumaczowi zachować pełną synchronizację warstwy wizualnej filmu z treścią dialogów. Zatem umiejętność czytania emocji wyrażonych mimiką oraz gestykulacją bohaterów jest ważnym elementem kompetencji interkulturowej tłumacza dialogisty.

1.3. Szyk przestawny komponentów w zdaniu

Kolejnym składniowym sygnałem idiolektalnym Bartosza Wierzbęty na płaszczyźnie składniowej są zdania, w których tłumacz zastosował szyk przestawny. Odnotowano 28 takich przypadków. Zdaniem autora polskich dialogów do wybranych filmów animowanych: *czasami potrzebna jest sylaba albo dwie, by akcent padł tam, gdzie powinien* [z wywiadu z Bartoszem Wierzbętą]. Z potrzeby synchronizacji dialogów z ruchem ust postaci w filmie tłumacz posłużył się zmienionym szykiem wyrazów, by tekst odpowiadał temu, co dzieje się na scenie. Wybrane przykłady szyku przestawnego w dialogach Bartosza Wierzbęty prezentuje tabela poniżej.

Tabela 15

Składniowe sygnały idiolektalne Bartosza Wierzbęty – zdania z szykiem przestawnym wyrazów

Lp.	Wersja oryginalna	Wersja polska	Źródło
1.	<i>You look handsome.</i>	<i>Przystojny jesteś.</i>	S3
2.	<i>Oh, you had me at 'vermin-filled'.</i>	<i>Tą stęchlizną to mnie przekonałaś.</i>	S3
3.	<i>Have you seen a baby lately?</i>	<i>W ogóle widziałaś ostatnio jakieś dziecko?</i>	S3
4.	<i>It's present time!</i>	<i>Prezenty czas dać!</i>	S3
5.	<i>Hey! You are one funny kitty cat.</i>	<i>Hej! Bardzo z ciebie śmieszny kotek jest.</i>	S3
6.	<i>Well, It can't be any more painful than the lousy performance you're giving.</i>	<i>No bardziej już niż przy tych twoich jękach cierpieć się nie da.</i>	S3
7.	<i>Only true love's kiss could lift her curse.</i>	<i>Odczarować mógł ją tylko pocałunek prawdziwej miłości.</i>	SFA

8.	<i>You have the right to shut your mouth!</i>	<i>Prawo to ty masz zamknąć paszczę.</i>	SFA
9.	<i>You have to take me to dinner first.</i>	<i>Nie, no przynajmniej postaw mi najpierw kolację.</i>	SFA
10.	<i>Get that dirty favor out of my face!</i>	<i>Weź mi, zabieraj tę starą serwetę z twarzy!</i>	SFA
11.	<i>I haven't removed his giblets yet!</i>	<i>Jeszcze mu nawet nie wyciąłem migdałków.</i>	SFA
12.	<i>If you would just let me kiss you!</i>	<i>Trzeba się było dać pocałować.</i>	SFA
13.	<i>I've only seen paintings of that painting.</i>	<i>A ten obraz dotąd widziałem tylko na obrazach.</i>	KP1
14.	<i>We are so clear.</i>	<i>Bardzo nawet.</i>	KP1
15.	<i>I vowed to train you, and you have been trained.</i>	<i>Obiecałem, że cię wyszkolę i wyszkolony zostałeś.</i>	KP1

W wyrażeniu *Przystojny jesteś* (p.1) Bartosz Wierzbęta zastosował szyk przestawny, by wywołać efekt komiczny. Zastosowane przez polskiego tłumacza zdanie jest funkcjonalnym ekwiwalentem oryginalnego *You look handsome* (pol. 'Wyglądasz atrakcyjnie'), w którym szyk przestawny wypowiedzi nie występuje. W scenie, w której Fiona uspokaja męża po nieudanym, publicznym wystąpieniu, słychać wypowiedź *Tą stęchlizną to mnie przekonałaś* (p.2). Prawidłowy szyk wyrazów w tym zdaniu to 'Przekonałaś mnie tą stęchlizną'. To zdanie jest polskim odpowiednikiem oryginalnego wyrażenia *Oh, you had me at vermin-filled* (pol. 'I tu mnie masz: wypełnione robactwem').

Fragment, w którym Shrek próbuje wytłumaczyć Fionie, że powiększanie rodziny ogarów to nie najlepszy pomysł, zwraca się on do żony słowami *W ogóle widziałaś ostatnio jakieś dziecko?* (p.3). W wersji oryginalnej to zdanie posiada jeden przysłówek częstotliwości 'lately', a pełne zdanie brzmi następująco *Have you seen a baby lately?* (pol. 'Czy widziałaś ostatnio dziecko?'). Szyk przestawny wyrazów jest tutaj widoczny wyłącznie w polskiej wersji językowej. Służy on do wyrażenia emfazy – Shrek jest wyraźnie poruszony pomysłem Fiony. Kolejnym przykładem zdania o zmienionej kolejności członów w strukturze składniowej jest fraza *Prezenty czas dać* (p.4). Zastosowane przez Bartosza Wierzbęte zdanie jest funkcjonalnym ekwiwalentem oryginalnego *It's present time!* ('Czas na prezenty!'), z właściwym dla języka angielskiego porządkiem występowania poszczególnych członów w zdaniu. Powodem, dla którego Bartosz Wierzbęta posłużył się w tym zdaniu szykiem przestawnym, jest synchronizacja ostatniego

leksemu w wersji angielskiej: *time* oraz ostatniego leksemu w wersji polskiej *dać*. W fazie inicjalnej wymowa obu leksemów pokrywa się z ruchem ust Królowny Śnieżki, która śpiewa tę frazę. Przesunięcie leksemu *dać* na koniec wypowiedzi pozwoliło tłumaczowi zachować synchronizację w tej wypowiedzi. Kolejne zdanie *Hej! Bardzo z siebie śmieszny kotek jest* (p.5) pochodzi ze sceny, w której Osioł i Kot w butach tłumaczą Arturowi, na czym polega bycie królem. W tym zdaniu Bartosz Wierzbiewa również posłużył się emfazą, stosując szyk przestawny wypowiedzi, który nie występuje w oryginale filmu *Hey! You are one funny kitty cat*. (pol. 'Zabawny z siebie kotek'). Również w tym przykładzie zbliżenie kamery na postać mówiącą było tak duże, iż zaistniała potrzeba synchronizacji ruchu ust postaci z treścią dialogu bohatera: wymowa końcowego leksemu *jest*, w wersji polskiej pokrywa się w fazie inicjalnej z wymową końcowego leksemu *cat* w wersji angielskiej.

Kolejnym przykładem zdania z szykiem przestawnym wyrazów jest stwierdzenie *No bardziej już niż przy tych twoich jękach cierpieć się nie da* (p.6). To zdanie jest funkcjonalnym odpowiednikiem oryginalnego *Well, It can't be any more painful than the lousy performance you are giving* (pol. Cóż! To nie może być bardziej bolesne niż występ, który dajesz). Patrząc na ruch ust Shreka wypowiadającego to zdanie, wyraźnie widać synchronizację sposobu otwarcia ust przy wymowie ostatniego leksemu, partykuły 'nie' z czasownikiem 'nie da' oraz leksemu 'giving' w fazie inicjalnej. Konieczność umieszczenia czasownika na końcu zdania spowodowała zastosowanie szyku przestawnego również w tym zdaniu. Gdy następuje zbliżenie kamer na usta mówiącego bohatera, a tak było również w tym przypadku, tłumacz w sposób szczególny zwraca uwagę na synchronizację sposobu otwarcia ust z treścią wypowiedzianych przez bohaterów dialogów.

Wypowiedź *Odczarować mógł ją tylko pocałunek prawdziwej miłości* (p.7), jest polskim odpowiednikiem oryginalnej *Only true love's kiss could lift her Curse* (pol. 'Tylko pocałunek prawdziwej miłości mógł zdjąć jej klątwę'). Fragment pochodzi z początkowej sceny filmu *Shrek Forever After*, w której narrator czyta książkę o Shreku i Fionie. Wydawałoby się, że synchronizacja ruchu postaci z treścią dialogów w tym przypadku nie występuje, jednak każdej wypowiedzi narratora towarzyszy otwarcie nowej strony w książce. Jest to ciekawy przykład synchronizacji treści dialogów z warstwą wizualną filmu (treścią obrazów zaprezentowanych na każdej ze stron książki). Dodajmy, że szyk przestawny wyrazów w oryginalnej wersji filmu nie występuje. Struktura kolejnego zdania *Prawo to ty masz zamknąć paszczę* (p.8) również jest zniekształcona. Człon 'prawo to' wzmacnia emocjonalny przekaz wypowiedzi. Zastosowane przez Bartosza Wierzbiewę zdanie jest funkcjonalnym ekwiwalentem oryginalnego *You have the right to shut your mouth!* (pol. 'Masz prawo zamknąć paszczę'). Mimo dużej dynamiki tej sceny filmowej widać w niej, jak usta czarownicy wypowiadają leksem *mouth*. W fazie inicjalnej

wymowa leksemu *paszczę* pokrywa się z ruchem ust czarownicy. Zatem obecność szyku przestawnego jest tu podyktowana wymogiem synchronizacji dialogów z ruchem ust postaci w filmie oraz chęcią wyrażenia emfazy, która w tym przypadku, zawiera się we frazie *prawo to ty masz* poprzez umieszczenie ich na początku wypowiedzi. W innej scenie, w której Shrek czyta z origami warunki rozwiązania umowy z Rumpelstiltskinem, pojawia się zdanie *Nie no przynajmniej postaw mi najpierw kolację* (p.9). Polski tłumacz kolejny raz posłużył się emfazą, stosując wtrącenie: ‘nie no’ i okolicznik ograniczenia ‘przynajmniej’. Poprawny szyk wyrazów w tym zdaniu wyglądałby następująco ‘*Postaw mi najpierw przynajmniej kolację*’. Zastosowana przez Bartosza Wierzbietę wypowiedź jest ekwiwalentem wyrażenia *You have to take me to dinner first.* (pol. ‘Musisz zabrać mnie najpierw na obiad’). Szyk przestawny w oryginalnej wersji wyrażenia nie występuje. Kolejny składniowy sygnał idiolektalny Bartosza Wierzbietę zawarty jest w wypowiedzi *Weź mi, zabieraj tę starą serwetę z twarzy* (p.10). Pochodzi ona ze sceny, w której Osiół odmawia tropienia Fiony. Zastosowane przez polskiego tłumacza zdanie jest przybliżonym tłumaczeniem oryginalnego wyrażenia *Get that dirty favor out of my face* (pol. ‘Zabieraj mi ten drobny upominek sprzed twarzy’). Zwrot *Jeszcze mu nawet nie wyciąłem migdałków* (p.11) jest kolejnym przykładem zdania, w którym polski tłumacz posługuje się emfazą za sprawą partykuł wzmacniających ‘jeszcze’ oraz ‘nawet’. Z jednej strony nasilają one emocjonalny charakter wypowiedzi, a z drugiej – zmieniają strukturę zdania. Zastosowane przez Bartosza Wierzbietę zdanie nie jest dosłownym tłumaczeniem oryginalnego *I haven't removed his giblets yet!* (pol. ‘Nie wyciąłem mu jeszcze podrobów’). Kolejnym przykładem kreatywności tłumacza na poziomie składniowym jest stwierdzenie *Trzeba się było dać pocałować* (p.12). Ono również posiada zmienioną strukturę składniową i jest odpowiednikiem oryginalnego wyrażenia *If you would just let me kiss you!* (pol. ‘Jeśli tylko pozwoliłabyś mi się pocałować’). Bartosz Wierzbietę zastosował tu stylizację językową, wykorzystując w tym celu zdanie potoczne. Zastosowanie szyku przestawnego jest więc wynikiem stylizacji językowej tłumacza. Kolejna fraza *A ten obraz dotąd widziałem tylko na obrazach* (p.13) również posiada zmiany w strukturze składniowej. W wersji oryginalnej to zdanie ma standardową dla języka angielskiego strukturę składniową *I've only seen paintings of that painting* (‘Widziałem jedynie malowidła tego obrazu’). Tłumacz zastosował tu szyk przestawny, by wyrazić emfazę – wzmocnić zachwyty bohatera, który zwiedza komnatę wielkich wojowników. Kolejnym przykładem zdania z szykiem przestawnym wyrazów jest krótka wypowiedź *Bardzo nawet* (p.14). W wersji oryginalnej szyk wyrazów w zdaniu jest następujący *We are so clear*, co w dosłownym tłumaczeniu może oznaczać ‘Mamy jasność’. Kolejnym przykładem szyku przestawnego Bartosza Wierzbietę jest wypowiedź *Obiecałem, że cię wyszkolę i wyszkolony zostałeś* (p.15). Jest to funkcjonalny ekwiwalent oryginalnego *I vowed to train you, and you have been trained*

(pol. 'Obiecałem, że cię wyszkolę i zostalesz wyszkolony'). W wersji polskiej zastosowano dwukrotnie leksem 'wyszkolę': w stronie czynnej oraz biernej. Analogiczną sytuację obserwujemy w wersji oryginalnej, gdzie czasownik 'train' również został dwukrotnie użyty: w stronie czynnej i biernej.

Jak wykazała analiza ilościowa i jakościowa, stosowanie szyku przestawnego przez Bartosza Wierzbietę wynika z potrzeby synchronizacji obrazu: ruchu ust postaci w filmie z długością wypowiedzianych przez nie fraz. Szyk przestawny pozwala uwypuklić znaczenie pewnych cech i stanów. Ważną przesłanką stosowania szyku przestawnego jest też potrzeba oddania w przekładzie funkcji wypowiedzi z wersji oryginalnej.

1.4. Neologizmy wypowiedzi Bartosza Wierzbietę

Ostatnią grupę składniowych sygnałów idiolektalnych Bartosza Wierzbietę tworzą neologizmy wypowiedzi – składniowe sygnały idiolektalne, w których wykorzystuje się konstrukcje utartego aforyzmu, idiomu lub przysłowia i na tej bazie składniowej tworzy się nowe wypowiedzi bądź wykorzystuje się pewne komponenty utartego powiedzenia, pewne zaś zamienia innymi wyrazami, wykorzystując w ten sposób mechanizm gry językowej. Są to wyrażenia pełne humoru, potwierdzające kreatywność i wysokie kompetencje translatorskie polskiego tłumacza. Poniższe przykłady pokazują, że dialogi stworzone przez Bartosza Wierzbietę są tworzone pod konkretnych aktorów np. pod Zbigniewa Zamachowskiego, który wcielił się w rolę polskiego Shreka, a także pod Jerzego Stuhra, który użyczył głosu Osłu. Przykłady te zyskały w Polsce ogromną popularność, o czym świadczą wpisy na forach internetowych, poświęconych polskiemu dubbingowi ³¹, a także w internetowych quizach³², sprawdzających znajomość cytatów z filmów *Shrek*. Najciekawsze przykłady neologizmów wypowiedzi Bartosza Wierzbietę prezentuje poniższa tabela.

³¹ O sukcesie polskich dialogów do filmu *Shrek Trzeci* można przeczytać na filmowym forum internetowym: <https://www.filmweb.pl/film/Shrek+Trzeci-2007-125973/discussion/Najsmieszniejsze+teksty+z+Shreka+%3A%29,660720>

[dostęp: 08.07.2024].

³² Quiz sprawdzający znajomość polskich dialogów do filmów *Shrek*, jest dostępny na stronie: <https://www.filmweb.pl/film/Shrek+Trzeci-2007-125973/discussion/Najsmieszniejsze+teksty+z+Shreka+%3A%29,660720>

[dostęp: 08.07.2024]

Tabela 16

Neologizmy wypowiedzi Bartosza Wierzbęty

Lp.	Wersja oryginalna	Wersja polska	Źródło
1.	<i>Stay with it! Stay with it!</i>	<i>Daj się porwać! Daj się porwać!</i>	S3
2.	<i>You really need to get yourself a pair of jammies.</i>	<i>Zainwestuj w majtki, bo ci widać.</i>	S3
3.	<i>Some people just don't understand boundaries.</i>	<i>Niektórzy to jak się wepchną z butami w intymność.</i>	S3
4.	<i>It's top secret! Hushity-hush!</i>	<i>Ścisłe tajne lamane przez nie wiem.</i>	S3
5.	<i>Charming makes me hotter than July.</i>	<i>Jak go widzę, to mi się robi wilgotno pod pachą.</i>	S3
6.	<i>And we got bippity-boppity-booped by a magic man.</i>	<i>A potem czary-mary szara mary i proszę bardzo.</i>	S3
7.	<i>Terms are in the details, balsa boy!</i>	<i>Przestudiuj sobie warunki, laleczko!</i>	SFA
8.	<i>Don't make mama mad!</i>	<i>Nie drażnij niedźwiadka!</i>	SFA
9.	<i>I'm gonna lick me a rainbow!</i>	<i>Muszę sobie mlasnąć szlaczek!</i>	SFA
10.	<i>I don't care how big your eyes get.</i>	<i>Przestań mnie mydlić oczami.</i>	SFA
11.	<i>Well, I see who wears the chain mail in your family.</i>	<i>No to już wiem, kto w waszej w rodzinie ceruje onuce.</i>	SFA
12.	<i>Here we go!</i>	<i>Raz kozie hop!</i>	KP2
13.	<i>Vengeance is served.</i>	<i>Zemsta jest pycha.</i>	KP2

Zdublowanie wykrzyknienie *Daj się porwać! Daj się porwać* (p.1); (ang. *Stay with it! Stay with it!* (dosł. 'Pozostań tu! Pozostań tu') pochodzi ze sceny, w której Merlin, uderzając w bęben, nakłania Artura, by nie przerywał czytania z płomieni ogniska. Bazą do stworzenia wyrażenia *daj się porwać* jest popularne polskie powiedzenie 'daj się porwać muzyce'. Tłumacz wykorzystał komponent tego powiedzenia *dać się porwać*, dwukrotnie powtórzył w przekładzie leksem *daj*, tak jak to ma miejsce w przypadku leksemu *stay* w oryginale. Stosując powtórzenie Bartosz Wierzbęta spełnił wymóg synchronizacji czasowej w przekładzie i zrealizował funkcję impresywną wyrażenia w oryginale. Kolejnym przykładem neologizmu wyrażenia polskiego tłumacza jest stwierdzenie *Zainwestuj w majtki, bo ci widać* (p.2). Jest to parafraza innego

wyrażenia Bartosza Wierzbięty, które pochodzi z części pierwszej filmu *Shrek*³³. Jest to także przekład przybliżony wyrażenia *You really need to get yourself a pair of jammies* z wersji oryginalnej filmu. Oba wyrażenia *Zainwestuj w majtki, bo ci widać* oraz *Zainwestuj w tic taki, bo ci jedzie* wypowiada Osioł, któremu głosu użyczył Jerzy Stuhr. Bartosz Wierzbięta celowo odwołuje się do poprzedniego swojego powiedzenia, by wywołać pozytywne skojarzenia u widza oraz zrealizować w przekładzie efekt komiczny wyrażenia w oryginale. Kolejne zdanie *Niektórzy to jak się wepchną z butami w intymność* (p.3), ang. *Some people just don't understand boundaries*. (pol. 'Niektórzy ludzie po prostu nie rozumieją granic.') jest parafrazą polskiego powiedzenia 'wchodzić z butami w czyjeś życie', które stało się bazą do stworzenia nowego wyrażenia w przekładzie. Tłumacz zastąpił fragment 'w czyjeś życie' frazą 'w intymność'. Kolejnym neologizmem wypowiedzi Bartosza Wierzbięty jest stwierdzenie *Ścisłe tajne łamane przez nie wiem* (p.4), które w oryginale występuje jako *It's top secret! Hushity-hush!* 'Hushity-hush' to zdanie dźwiękonaśladowcze, które przeniesione w takim brzmieniu do polskiej wersji językowej nie przyniosłoby zamierzonego efektu humorystycznego w przekładzie. Tłumacz posłużył się tutaj grą językową, łącząc utarte powiedzenie: 'ściśle tajne' z utworzonym przez siebie zdaniem *łamane przez nie wiem*, które jest neologizmem Bartosza Wierzbięty i kolejnym przykładem jego kreatywności w przekładzie. Z kolei stwierdzenie *Jak go widzę, to mi się robi wilgotno pod pachą* (p.5), (ang. *Charming makes me hotter than July*), pełni w przekładzie tę samą funkcję, co wypowiedź w oryginale: służy przekazaniu emocji. Tłumacz bazując na polskim wyrażeniu 'robi mi się niedobrze' zamienił komponent 'niedobrze' frazą *wilgotno pod pachą*, by rozbawić i zadziwić polskiego widza nietypową grą słów. Kolejny przykład *A potem czary-mary szara mary i proszę bardzo* (p.6) pochodzi ze sceny, w której wtrącony do więziennej celi Kot w butach opowiada Fionie o tym, co stało się ze Shrekiem. W oryginale pojawia się tu wypowiedź *And we got bippity-boppity-booped by a magic man*. Bartosz Wierzbięta wykorzystał tutaj popularne zaklęcie 'abracadabra', które połączył z wymyśloną przez siebie frazą *szara mary*. Jest to kolejny przykład zabawy językiem przez polskiego tłumacza, łączy on w niej konstrukcję utartego wyrażenia z wymyślonymi przez siebie zdaniem. W scenie, w której Rumpelstiltskin podpisuje z Pinokiem magiczny kontrakt, zwraca się do niego słowami *Przestudiuj sobie warunki, laleczko!* (p.7), (ang. *Terms are in the details, balsa boy!*; (pol. 'Warunki są w szczegółach do umowy, chłopcze z balsy')). Bartosz Wierzbięta wykorzystał tutaj polskie sformułowanie 'zapoznaj się z warunkami' zastępując je dosyć nieoczywistym zdaniem *przestudiuj sobie warunki*, co może wynikać z

³³ Chodzi o aforyzm *Stary zainwestuj w tic-taki, bo ci jedzie*. Fragment filmu jest dostępny w otwartym dostępie, na stronie internetowej <https://www.youtube.com/watch?v=wtBwxlxvrpQ> [dostęp 01.06.2024].

potrzeby zmiany rejestru wypowiedzi z neutralnego na potoczny, by dialog brzmiał dla polskiej publiczności bardziej naturalnie i „swojsko”. Kolejne zdanie *Nie drażnij niedźwiadka* (p.8) pochodzi ze sceny, w której ogr Pichcik próbuje wyciąć osłę podroby. W wersji oryginalnej to zdanie występuje jako *Don't make mama mad!*, (dosł. ‘Nie denerwuj mamy’). Bartosz Wierzbęta odwołuje się do popularnego hasła ‘*Nie drażnij niedźwiedzi*’, by ponownie zaskoczyć widza nieoczywistością wypowiedzi i wywołać uśmiech na jego twarzy. Określenie *mlasnąc szlaczek!* (p.9) pochodzi ze sceny, w której Osioł, widząc tort urodzinowy, postanawia polizać glazurę z tortu. Występujące w wersji polskiej zdanie jest polskim odpowiednikiem oryginalnego *I'm gonna lick me a rainbow* (pol. ‘Zamierzam polizać tęczę’). Tłumacz zapożyczył leksem ‘*mlasnąc*’ z popularnego wyrażenia ‘*mlasnąc jęzorem*’ wstawiając leksem *szlaczek* (tj. niewielki wzór na torcie) w miejsce utartego ‘*jęzorem*’. Neologizm *mlasnąc szlaczek* to przykład gry językowej, w której tłumacz tworzy nietypowe połączenia wyrazowe, potęgując w ten sposób efekt komiczny wyrażenia w przekładzie. Kolejny przykład *Przestań mnie mydlić oczami* (p.10) jest parafrazą słynnego polskiego powiedzenia ‘Przestań mi mydlić oczy’. Zastosowany przez Bartosza Wierzbęty aforyzm jest tłumaczeniem oryginalnego wyrażenia *I don't care how big your eyes get* (pol. ‘Nie obchodzi mnie, jak duże masz oczy’). Parafraza polskiego wyrażenia jest kolejnym dowodem na to, że Bartosz Wierzbęta bawi się językiem polskim, by zrealizować w przekładzie funkcję wyrażenia w oryginale. Zastosowane przez polskiego tłumacza zdanie *No to już wiem, kto w waszej w rodzinie ceruje onuce* (p.11), zawiera leksem *onuce*, który jest nazwą materiału, używanego dawniej zamiast skarpet przez żołnierzy. Ta fraza jest funkcjonalnym ekwiwalentem oryginalnej *Well, I see who wears the chain mail in your family*, (dosł. ‘Zatem widzę, kto w twojej rodzinie nosi kolczugę’). Zachowanie leksemu ‘*kolczuga*’ w przekładzie nie wywołałoby zamierzonego efektu komicznego, wręcz ironicznego. Powiedzenie ‘*kto w waszej rodzinie nosi spodnie*’ było dla polskiego tłumacza bazą do stworzenia neologizmu *kto w waszej rodzinie ceruje onuce*. Kolejnym przykładem kreatywności Bartosza Wierzbęty jest wypowiedź *Raz kozie hop* (p.12), ang. *Here we go!*, które jest parafrazą słynnego powiedzenia ‘*Raz kozie śmierć*’. Połączenie leksemu ‘*hop*’ z komponentem polskiego powiedzenia ‘*raz kozie*’ pozwala osiągnąć w przekładzie efekt komiczny oraz po raz kolejny zadziwić widza nietypowym zestawieniem słów. Ostatnim przykładem neologizmu wyrażenia Bartosza Wierzbęty jest stwierdzenie *Zemsta jest pycha!* (p.13). Fragment pochodzi ze sceny, w której mistrz Krok, za namową mistrza Szifu, atakuje mistrza Shena. Bartosz Wierzbęta posłużył się tutaj parafrazą polskiego powiedzenia ‘*Zemsta jest słodka*’, które jest funkcjonalnym odpowiednikiem oryginalnego *Vengeance is served* (pol. ‘Zemsta została wymierzona’). Zaproponowane przez Bartosza Wierzbęty tłumaczenie wywołuje w przekładzie efekt komiczny. Jest to przykład transformacji semantycznej w formie

przekładu konwersyjnego. Tłumacz przedstawia sytuację z odmiennego punktu widzenia niż w oryginale: ocenia skutek zemsty, podczas gdy w oryginale jest mowa wyłącznie o wymierzeniu zemsty.

IV.2. Sygnały składniowe idiolektu Pawła Silenczuka

Analiza transkrypcji list dialogowych Pawła Silenczuka do filmów: *Shrek Trzeci*, *Shrek Forever After*, *Kung Fu Panda 1* oraz *Kung Fu Panda 2* pozwoliła wykazać trzy komponenty idiolektalne rosyjskiego tłumacza na poziomie składniowym. Pierwszą grupę stanowią zdania rozpoczynające się od partykuły ‘и’. Drugą grupę stanowią zdania z inicjalną partykułą ‘ну’. Trzecią – ostatnią grupę stanowią zdania rozpoczynające się od partykuły ‘а’.

2.1. Zdania z inicjalnym ‘а’

Zdania, które rozpoczynają się od partykuły ‘а’, stanowią największą grupę składniowych sygnałów idiolektalnych Pawła Silenczuka. Partykuła ‘а’ w słowniku *Bolszoy tolkovej slovar' russkogo jazyka* (oryg. *Большой толковый словарь русского языка*) pod redakcją S.A. Kuzniecowa (oryg. С.А. Кузнецов) jest partykułą, która służy zwróceniu uwagi odbiorcy, wyraża ponaglenie do działania i odpowiedzi na pytanie, wyraża zdumienie, zachwyt oraz oburzenie (Kuzniecowa, 2006, s.23). W mowie potocznej inicjalne ‘а’ służy do wyrażenia potwierdzenia bądź aprobaty.

Spośród 48 przykładów zebranych z pełnego korpusu badawczego wybrano 20. Są one zaprezentowane w tabeli nr 17.

Tabela 17

Składniowe sygnały idiolektalne Pawła Silenczuka – zdania z inicjalnym ‘а’

Lp.	Wersja oryginalna	Wersja rosyjska	Źródło
1.	<i>Is that really necessary?</i>	<i>А это всё обязательно?</i>	S3
2.	<i>And I'm proud to call you my frog King Dad-in-law.</i>	<i>А я горд иметь такого болотливого тестя.</i>	S3
3.	<i>How did Shrek react when you told him?</i>	<i>А что Шрэк думает об этом?</i>	S3
4.	<i>That dork over there is Arthur.</i>	<i>А вот тот недопырек Артур.</i>	S3
5.	<i>So, you two think this is funny?</i>	<i>А вам смешно?</i>	S3
6.	<i>Do you want to be?</i>	<i>А хочешь ты ним стать?</i>	SFA

7.	<i>Looks like you forgot the candles.</i>	<i>А ещё ты свечки забыл.</i>	SFA
8.	<i>How about the day I met Donkey?</i>	<i>А может, когда я с ослом познакомился?</i>	SFA
9.	<i>I guess there is nothing wrong with wanting a little time for myself.</i>	<i>А что ж плохого, что и я хочу для себя, чуть-чуть для себя пожить.</i>	SFA
10.	<i>Do I look like a bloodhound to you?</i>	<i>А что ж я, похож на ищейку?</i>	SFA
11.	<i>You know, actually, not a bad idea.</i>	<i>А идея, вообще, это не плохая.</i>	SFA
12.	<i>Then, what do you want?</i>	<i>А тогда, зачем же ты пришёл?</i>	SFA
13.	<i>What's he gonna do about it?</i>	<i>А что он может сделать?</i>	SFA
14.	<i>Maybe you should chew on my fist!</i>	<i>А как тебя на вкус мой кулак!</i>	KP1
15.	<i>I was dreaming about noodles.</i>	<i>А мне приснилась лапша.</i>	KP1
16.	<i>He once waited on me.</i>	<i>А он меня обслуживал.</i>	KP2
17.	<i>But if you knew, why didn't you ever say anything?</i>	<i>А почему ты мне не говорил?</i>	KP2
18.	<i>How can I do this?</i>	<i>А как я это сделаю?</i>	KP2
19.	<i>You will save those for me, right?</i>	<i>А пирожки я потом доём.</i>	KP2
20.	<i>What do scars do?</i>	<i>А шрамы что делают?</i>	KP2

W scenie, w której Shrek i Fiona zostają ubrani w królewskie szaty, Shrek zwraca się do kamerdynera słowami *А это всё обязательно?* (p.1), co w dosłownym tłumaczeniu oznacza ‘A czy to wszystko jest konieczne?’. To zdanie jest funkcjonalnym odpowiednikiem oryginalnego *Is that really necessary?* (pol. ‘Czy to naprawdę konieczne?’). W tym przykładzie tłumacz posłużył się synchronizacją czasową – długość zdania w przekładzie pokrywa się z długością zdania w wersji oryginalnej. Widoczna jest tutaj także synchronizacja zawartości (Hołobut, Woźniak, 2017, s. 28), gdyż wypowiedź Shreka jest dostosowana do kontekstu sytuacyjnego. W tej scenie widzimy Shreka i Fionę przebranych w królewskie szaty, przyglądających się sobie nawzajem z niedowierzaniem. Powyższe pytanie ma na celu uzyskanie informacji na temat potrzeby jakiegoś działania, a partykuła ‘a’ wzmacnia dodatkowo sens tej wypowiedzi. Fraza *А я горд иметь такого болотливого тещя* (p.2), (dosł. ‘A ja jestem dumny z posiadania takiego błotnistego teścia’) w oryginale występuje jako *And I'm proud to call you my frog King Dad-in-law* (dosł. ‘I ja jestem dumny z tego, że mogę nazywać cię moim żabim królem-teściem’). Jest to kolejny przykład transformacji semantycznej w formie przekładu przybliżonego. Partykuła ‘a’ wzmacnia przekaz wypowiedzi Shreka, podkreślając jego

odmienną, pozytywną ocenę faktu posiadania takiego, a nie innego teścia. Widzimy tutaj pełną synchronizację czasową, gdyż długość wypowiedzanej przez Shreka frazy w przekładzie pokrywa się z długością tej frazy w oryginale. W scenie, w której Fiona przyjmuje gości z okazji zbliżających się narodzin swojego potomstwa, pojawia się zapytanie *А что Шрек думает об этом?* (p.3); (dosł. ‘A co Shrek o tym myśli?’). Jest to rosyjski odpowiednik jako rezultat tłumaczenia przybliżonego zdania pytającego *How did Shrek react when you told him?* (dosł. ‘Jak zareagował Shrek, gdy mu powiedziałaś?’). Pytanie to ma na celu poznanie opinii Shreka na temat posiadania potomstwa. Partykuła ‘a’ przekierowuje uwagę na Shreka i pełni funkcję kontrastującą w stosunku do poprzedniego zdania, które brzmi *I am proud to call you my son*. Kolejny przykład *А вот тот недодырек Артур* (p.4); (dosł. ‘A to ten nieudacznik Artur’) jest rosyjskim odpowiednikiem oryginalnego *That dork over there is Arthur* (pol. ‘Ten palant tam to Artur’). Również tutaj tłumacz posłużył się przekładem przybliżonym. Partykuła ‘a’ w rozmowie Lancelota ze Shrekiem pełni funkcję przekierowania uwagi na innego bohatera i zarazem jego oceny. Mamy w tym przypadku do czynienia z synchronizacją czasową, ponieważ długość wypowiedzi w oryginale pokrywa się z długością wypowiedzi w przekładzie. Zastosowane przez Pawła Silenczuka wyrażenie *А вам смешно?* (p.5); (dosł. ‘A wam jest do śmiechu?’) jest rosyjskim odpowiednikiem oryginalnego wyrażenia *So you two think this is funny?* (pol. ‘Więc myślisz, że to jest zabawne?’). Partykuła ‘a’ pełni w tym przykładzie funkcję wzmacniającą pytanie, połączoną z pewnym zaskoczeniem, a nawet dezaprobatą. Paweł Silenczuk zastosował w tym przykładzie synchronię zawartości – wypowiedź bohatera w przekładzie została dostosowana do kontekstu sytuacyjnego. W tym fragmencie widzimy niezadowolonego Kota w butach, który został przemieniony w Osła oraz Shreka i Artura, którzy się z niego śmieją. Kolejnym przykładem zdania, które rozpoczyna się od partykuły ‘a’, jest *А хочешь ты ним стать?* (p.6); (dosł. ‘A chcesz się nim stać?’). Pochodzi ono ze sceny, w której Rumpelstiltskin pyta Pinokia, czy chciałby zostać prawdziwym chłopcem. To zdanie jest przybliżonym tłumaczeniem oryginalnego *Do you want to be?* (pol. ‘Czy chcesz być?’). Partykuła ‘a’ również w tym przypadku pełni funkcję wzmacniającą sugestywność pytania skierowanego do tytułowego bohatera. W tym zdaniu tłumacz zastosował synchronizację czasową – długość wypowiedzi w przekładzie pokrywa się z długością wypowiedzi w oryginale. *А ещё ты свечки забыл.* (p.7); (dosł. ‘A zapomniałeś jeszcze o świeczkach’) w oryginale występuje jako *Looks like you forgot the candles* (pol. ‘Wygląda na to, że zapomniałeś o świeczkach’). Oba zdania wyrażają niezadowolenie bohatera. Partykuła ‘a’ wprowadza nowy wątek do wypowiedzi królowej Lilian z filmu *Shrek Forever After* (*Just because you an ogre doesn't mean you have to eat like that!*). W tym przypadku widoczna jest jedynie izochronia – synchronizacja długości zdania w oryginale i w przekładzie. Kolejnym sygnałem idiolektalnym Pawła Silenczuka jest

fraza *А может когда я с ослом познакомился?* (p.8); (dosł. ‘A może, kiedy poznałem Osła?’). Pochodzi ona ze sceny, w której Shrek jest gotów oddać jeden dzień ze swojego dotychczasowego życia tylko po to, by mógł jeden dzień żyć tak jak dawniej. Zastosowane przez rosyjskiego tłumacza wyrażenie jest funkcjonalnym ekwiwalentem oryginalnego *How about the day I met Donkey?* (pol. ‘Co powiesz na dzień, w którym poznałem osła?’). Zastosowana przez tłumacza partykuła ‘a’ pełni tu funkcję wzmacniającą sugestywność pytania oraz pozwala zachować synchronizację czasową, korelację długości zdania w oryginale i w przekładzie, a także częściową synchronizację fonetyczną, w której zakres otwarcia ust przy wymowie angielskiego ‘how’ częściowo pokrywa się z zakresem otwarcia ust przy wymowie partykuły ‘a’ w wersji rosyjskiej. Zdanie *А что ж плохого, что и я хочу для себе, чуть-чуть для себя пожить.* (p. 9); (dosł. ‘A co złego w tym, że chcę troszeczkę, odrobinę dla siebie pożyć’) za sprawą inicjalnej partykuły, realizującej funkcję zapytania jest zamianą metonimiczną (połączoną z transformacją składniową) oryginalnego *I guess there is nothing wrong with wanting a little time for myself* (pol. ‘Sądzę, że nie ma nic złego w tym, że chcę trochę czasu dla siebie’). Partykuła ‘a’, choć otwiera pozycję dla zdania pytającego, to tak naprawdę w tym wypadku semantycznie jest bliska konstatacji sformułowanej w angielskim zdaniu twierdzącym. Ponadto sprzyja osiągnięciu pełnej synchronizacji sposobu otwarcia ust. Kolejne zdanie *А что ж я похож на ищейку?* (p.10); (dosł. ‘A czy ja przypominam psa gończego?’) jest rosyjskim odpowiednikiem oryginalnego *Do I look like a bloodhound to you?* (pol. ‘Czy ja wyglądam na psa gończego?’). Zastosowana przez tłumacza partykuła ‘a’ wzmacnia funkcję ekspresywną wypowiedzi Osła. W tej scenie bowiem Osioł jest oburzony traktowaniem go jak psa tropiącego. Paweł Silenczuk posłużył się tutaj synchronizacją czasową – długość zdania w przekładzie pokrywa się z długością zdania z oryginalnej wersji filmu. Zastosowana przez tłumacza partykuła inicjalna ‘a’ w kolejnym zdaniu *А идея вообще это не плохая* (p.11), (dosł. ‘A pomysł jest całkiem niezły’); ang. *You know, actually not a bad idea* (dosł. ‘Wiesz – właściwie niezły pomysł’), wzmacnia sugestywność wypowiedzi Rumpelstiltskina, który za radą jednej z wiedźm decyduje się zatrudnić Szczurołapa. Słyszalna jest w tym przykładzie synchronizacja czasowa – długość wypowiedzianej frazy w wersji oryginalnej pokrywa się z długością wypowiedzianej frazy w przekładzie. Inicjalna partykuła ujawnia się także we frazie *А тогда зачем же ты пришёл?* (p.12); (dosł. ‘A więc dlaczego przyszedłeś?’), która jest wynikiem konkretyzacji wersji oryginalnej *Then what do you want?* (pol. ‘Zatem czego chcesz?’). Oba wyrażenia pełnią funkcję interrogacyjną i ekspresywną. Partykuła ‘a’ jest w tym zdaniu intensyfikatorem – wzmacnia wypowiedź Rumpelstiltskina, wyraża jego niezadowolenie. W tym przykładzie synchronizacja fonetyczna i czasowa nie występuje. Widoczna jest jedynie synchronia zawartości – wypowiedź bohatera jest dostosowana do kontekstu sytuacyjnego. W tej

scenie widzimy Shreka, który żąda od Rumpelstiltskina spełnienia jego ostatniego życzenia. Wyrażenie kolejne z inicjalną partykułą realizuje funkcję pytania retorycznego. Brzmi ono następująco *А что он может сделать?* (p.13); (dosł. ‘A co on może zrobić?’ ; ang. *What’s he gonna do about it?*). Widoczna jest tutaj częściowa synchronizacja czasowa – długość zdania w wersji oryginalnej pokrywa się częściowo z długością zdania w przekładzie. Zastosowane przez Pawła Silenczuka zdanie *А как тебя на вкус мой кулак!* (p.14), (dosł. ‘A jak na twoje oko moja pięść?’) jest adaptacją oryginalnego *Maybe you should chew on my fist!* (pol. ‘Może powinieneś spróbować mojej pięści?’). Partykuła ‘a’ wzmacnia wypowiedź bohatera. Paweł Silenczuk posłużył się tutaj przekładem przybliżonym, gdyż zakres znaczeniowy wyrażenia w wersji oryginalnej i w przekładzie na język rosyjski się nie pokrywa, mimo iż oba zdania pełnią tę samą funkcję funkcję ekspresywną. Tłumacz posłużył się tutaj synchronizacją czasową oraz synchronią zawartości – wypowiedź bohatera w przekładzie dostosowana jest do kontekstu sytuacyjnego tej sceny filmowej. Widzimy tu wielkiego Woła, który uderza pięścią w stół, przy którym siedzi Panda. Kolejnym wybranym do analizy przykładem jest zdanie: *А мне приснилась лапша* (p.15); (dosł. ‘Przyśniły mi się kluski’). Zastosowane przez Pawła Silenczuka zdanie jest funkcjonalnym ekwiwalentem oryginalnego *I was dreaming about noodles* (pol. ‘Śniłem o kluskach.’). Jest to kolejny przykład transformacji semantycznej w formie przekładu przybliżonego. Zastosowana przez tłumacza partykuła ‘a’ wzmacnia przekaz wypowiedzi bohatera Po. Z kolei wypowiedź *А он меня обслуживал* (p.16); (dosł. ‘A on mnie obsługiwał’) pochodzi ze sceny, w której gość restauracji chwali się pozostałym, że był w przeszłości obsługiwany przez Smoczego Wojownika. To wyrażenie jest rosyjskim odpowiednikiem oryginalnego *He once waited on me* (dosł. ‘On raz mnie obsłużył’). Partykuła ‘a’ również w tym przykładzie przybliżonym pełni funkcję wzmacniającą. Słyszalna jest w tym zdaniu synchronizacja czasowa – długość wypowiedzi w oryginale pokrywa się z długością wypowiedzi w przekładzie. Zdanie *А почему ты мне не говорил?* (p.17); (dosł. ‘A dlaczego mi nie mówiłeś’) w wersji oryginalnej występuje jako *But if you knew, why didn’t you ever say anything?* (pol. ‘Ale skoro wiedziałeś, dlaczego nigdy niczego nie powiedziałeś?’). Partykuła ‘a’ jest w tym przypadku intensyfikatorem – wzmacnia przekaz wypowiedzi bohatera Po. Oba wyrażenia pełnią tę samą funkcję – funkcję interrogacyjną (jest to pytanie o przyczynę) oraz ekspresywną (partykuła ‘a’ wzmacnia przekaz wypowiedzi bohatera). Jedynym rodzajem synchronizacji, jaki występuje w tej scenie filmowej, jest synchronia zawartości. W tej scenie widzimy Pandę Po, która rozkłada bezradnie łapy, gdy dowiaduje się, iż Pan Ping wiedział wcześniej, że został on adoptowany. Kolejny przykład *А как я это сделаю?* (p.18); (dosł. ‘A jak ja to zrobię’) jest rosyjskim odpowiednikiem oryginalnego *How can I do this?* (pol. ‘Jak mogę to zrobić?’), podobnie jak wypowiedź w oryginale pełni on funkcję interrogacyjną (jest to pytanie o

sposób). Partykuła ‘a’ pełni tu funkcję wzmacniającą wypowiedź głównego bohatera, który w tej scenie pyta mistrza Shifu jak ma pokonać coś, co ma pokonać kung-fu. Tłumacz zastosował w tym przykładzie synchronizację czasową i synchronię zawartości. W tej scenie widzimy przerażoną Pandę, która ma obronić Chinę przed mistrzem Shen. Kolejne wyrażenie *А пирожки я номом доём* (p.19); (dosł. ‘Pierozki dojem później’) w wersji oryginalnej występuje jako *You will save those for me, right?* (pol. ‘Tamte zostawcie dla mnie dobrze?’). Partykuła ‘a’ pełni tu funkcję uzupełniającą, gdyż wprowadza nowy wątek do rozmowy bohaterów. Poprzedzająca to zdanie wypowiedź brzmi *Oh, Master Shifu! See you later! Ooh, yeah!* Paweł Silenczuk posłużył się tutaj synchronią zawartości – widzimy tutaj miskę pełną pierożków na stole, wojowników oraz Pandę Po, która biegnie na spotkanie z mistrzem Shifu.

Z kolei wyrażenie *А шрамы что делают?* (p.20); (dosł. ‘A co robią blizny?’) pochodzi z końcowej sceny filmu *Kung Fu Panda 2*, w której główny bohater Po rozmawia z lordem Shen o bliznach. Zastosowane przez rosyjskiego tłumacza wyrażenie jest zasadniczo wiernym przekładem oryginalnego *What do scars do?* (dosł. ‘Co robią blizny’). Oba wyrażenia pełnią tu funkcję interrogacyjną (chodzi tu o uzyskanie informacji na temat roli i znaczenia blizn). Partykuła ‘a’ pełni w tym zdaniu funkcję porównawczą – służy zestawieniu i porównaniu roli ran i blizn. To wyrażenie poprzedza rozmowa mistrza Po z lordem Shen: Po: *Scars heal*. Shen: *No, they don't. Wounds heal*. Tłumacz posłużył się w tym przykładzie synchronizacją czasową oraz synchronią zawartości. W tej scenie widzimy Pandę Po i mistrza Shen, który walczy resztkami sił na morzu, rozmawiając o cierpieniu, ranach i bliznach.

2.2. Zdania z inicjalnym ‘и’

Bolszoi tołkowyj słowar' russkogo jazyka pod redakcją S.A. Kuzniecowa definiuje ‘и’ jako partykułę, która wzmacnia znaczenie słowa poprzedzającego, podkreśla je i wyróżnia (Kuzniecowa, 2006 s. 372). Dodatkowo ‘и’ pełni funkcję łącznika zdań lub poszczególnych komponentów zdania m.in. przy wyliczeniach. Partykuła ‘и’ w pozycji inicjalnej wzmacnia przekaz zdań wykrzyknikowych i pytających oraz łączy zdania i komponenty zdań przeciwstawnych (Kuzniecowa, 2006, s. 372).

W pełnym korpusie badawczym odnotowano 25 przykładów zdań Pawła Silenczuka, które rozpoczynają się od partykuły ‘и’. Wybrane przykłady prezentuje tabela nr 18.

Tabela 18

Składniowe sygnały idiolektalne Pawła Silenczuka – zdania z inicjalnym ‘и’

Lp.	Wersja oryginalna	Wersja rosyjska	Źródło
1.	<i>Maybe, even the pitter-patter of little</i>	<i>И, может, топот маленьких</i>	S3

	<i>feet on the floor.</i>	<i>ножек по полу.</i>	
2.	<i>Why they call you an ugly stepsister!</i>	<i>И за что тебе прозвали уродливой, сводной сестрой!</i>	S3
3.	<i>The coughing, the groaning, the festering sores.</i>	<i>И кашель, и стоны, и гнойные раны.</i>	S3
4.	<i>What are you doing?</i>	<i>И что ты делаешь?</i>	S3
5.	<i>The thing that matters most is what you think of yourself.</i>	<i>И важное лишь одно - кем ты считаешь себя.</i>	S3
6.	<i>Only true love's kiss could lift her curse.</i>	<i>И разрушить этот злой чар мог лишь поцелуй любви.</i>	SFA
7.	<i>It's not like she's, uh, getting any younger.</i>	<i>И моложе она от этого не становится.</i>	SFA
8.	<i>But to sign over our entire kingdom?</i>	<i>И дать ему за это наше королевство?</i>	SFA
9.	<i>Good morning to you.</i>	<i>И тебе доброе утро.</i>	SFA
10.	<i>So why didn't you?</i>	<i>И что, не избежал?</i>	KP1
11.	<i>How is Shifu ever going to turn me into the Dragon Warrior?</i>	<i>И как же Шифу сделает из меня воина дракона?</i>	KP1
12.	<i>Well, that was no accident, either.</i>	<i>И это тоже не случайность.</i>	KP1
13.	<i>That is no illusion.</i>	<i>И это совсем не иллюзия.</i>	KP1
14.	<i>No snack stops this time.</i>	<i>И без перекусов по дороге.</i>	KP2
15.	<i>Oh, what do you see?</i>	<i>И что ты видишь?</i>	KP2
16.	<i>You've come to avenge nothing else?</i>	<i>И не за что другое?</i>	KP2
17.	<i>Nothing else?</i>	<i>И не за что больше?</i>	KP2
18.	<i>Then will you finally be satisfied?</i>	<i>И тогда ты наконец успокоишься?</i>	KP2
19.	<i>So, how did it go?</i>	<i>И как всё прошло?</i>	KP2

W scenie, w której Fiona rozmawia ze Shrekiem o dzieciach, pojawia się fraza *И может топот маленьких ножек по полу* (p.1); (dosł. 'I może tupot małych stóp na podłodze'), które w oryginalnej wersji filmu występuje jako *Maybe, even the pitter-patter of little feet on the floor.* (pol. 'Może stukot małych stópek na podłodze'). Zdanie opisuje marzenie Fiony dotyczące potomstwa. Partykuła 'и' jest łącznikiem: scala pojedyncze sekwencje Fiony w jedną całość oraz sprzyja synchronizacji fonetycznej. Zakres otwarcia ust przy wymowie pierwszej sylaby

angielskiego leksemu *maybe* częściowo pokrywa się z zakresem otwarcia ust przy wymowie rosyjskiej partykuły ‘и’. W kolejnym przykładzie *И за что тебе прозвали уродливой, сводной сестрой!* (p.2); (dosł. ‘I dlaczego nazwali cię brzydką, przyrodną siostrą!’) ang. *Why they call you an ugly stepsister!* (pol. ‘Dlaczego zwa cię brzydką, przyrodną siostrą?’) artykuła ‘и’ wzmacnia przekaz zdania wykrzyknikowego, które wypowiada książe Charming. Ponadto pomaga osiągnąć synchronizację w zakresie długości otwarcia ust w fazie inicjalnej. W scenie kolejnej, w której Osioł i Kot w butach udzielają Arturowi rad, pojawia się fragment *И кашель, и стоны, и гнойные раны.* (p.3); (dosł. ‘I kaszel, i jęki, i ropiejące rany’). Zastosowane przez Pawła Silenczuka wyliczenie jest rosyjskim ekwiwalentem oryginalnego *The coughing, the groaning, the festering sores* (pol. ‘Kaszel, jęki, ropiejące rany’). W danym wypadku ‘и’ pełni funkcję łącznika zdań, tworzy ciąg otwarty dla kolejnych wyliczeń mnożących się problemów zdrowotnych jednego z bohaterów. Kolejnym sygnałem idiolektalnym Pawła Silenczuka jest wyrażenie *И что ты делаешь?* (p.4); (dosł. ‘I co ty robisz?’), które w oryginale występuje jako *What are you doing?* (pol. ‘Co ty robisz?’). Jest to kolejny przykład zdania pytającego, którego przekaz jest wzmocniony przez tłumacza za pomocą partykuły ‘и’. Oba wyrażenia pełnią funkcję fatyczną – służą podtrzymaniu kontaktu pomiędzy Fioną i królewnami, uwięzionymi z nią w wieży. W końcowej scenie filmu *Shrek Trzeci* Artur zwraca się do tłumu słowami *И важное лишь одно – кем ты считаешь себя* (p.5); (dosł. ‘I ważne jest jedno – za kogo samego siebie uważasz’). To wyrażenie jest funkcjonalnym ekwiwalentem oryginalnego *The thing that matters most is what you think of yourself* (pol. ‘Najważniejsze jest to, co sam o sobie myślisz’). Partykuła ‘и’ w tym zdaniu wzmacnia znaczenie słów, które poprzedza – *И важное лишь одно*. Oba wyrażenia pełnią w dialogu funkcję oceniającą, gdyż wyrażają punkt widzenia Artura – przyszłego króla Zasiędmiołogórogradu, który przemawia do uczniów swojego liceum, udzielając im cennych rad. Składniowy sygnał idiolektalny Pawła Silenczuka zawarty jest także w frazie *И разрушить этот злой чар мог лишь поцелуй любви.* (p.6); (dosł. ‘I złamać to zaklęcie mógł jedynie pocałunek prawdziwej miłości’), które jest transformacją oryginalnego *Only true love’s kiss could lift her curse* (pol. ‘Jedynie pocałunek prawdziwej miłości mógł zdjąć z niej klątwę’). Partykuła ‘и’ pełni tu funkcję łącznika między wypowiedziami. ‘И’ inicjalne uzupełnia w tym zdaniu treść poprzedniego zdania z tej sceny, które w oryginale brzmi *Only true love’s kiss could lift her Curse* (pol. ‘Odczarować mógł ją tylko pocałunek prawdziwej miłości’). Wyrażenie *И моложе она от этого не становится* (p.7); (dosł. ‘I nie czyni jej to młodszą’) w wersji oryginalnej występuje jako *It’s not like she’s, uh, getting any younger,* (pol. ‘Nie to, że robi się ona coraz młodszą’). Partykuła ‘и’ łączy to zdanie z poprzednim – *Fiona has been locked away in that tower far too long.* Partykuła ‘и’ jest więc łącznikiem, który pozwala rozwinąć poprzednią wypowiedź i podkreślić wnioski, które wypływają z dialogu. Kolejnym

potwierdzeniem inicjalnego ‘и’ w wypowiedziach Pawła Silenczuka jest zdanie *И дасть ему за это наше королевство?* (p.8); (dosł. ‘I dać mu za to nasze królestwo?’). Zastosowane przez rosyjskiego tłumacza tłumaczenie jest funkcjonalnym ekwiwalentem oryginalnego *But to sign over our entire kingdom?* (pol. ‘Ale przepisać na niego nasze całe królestwo?’). Partykuła ‘и’ pozwala wzmocnić znaczenie wyrażenia, które poprzedza, anonsuje pewne podsumowanie postawy jednego z bohaterów i zarazem powątpiewanie. Z kolei fraza *И тебе доброе утро.* (p.9); (dosł. ‘I tobie dzień dobry’) jest funkcjonalnym odpowiednikiem oryginalnego ‘*Good morning to you*’ (pol. ‘Dzień dobry tobie’ lub ‘Dzień dobry’), pełni tę samą funkcję, co wyrażenie w oryginale – funkcję fatyczną. Zastosowana przez tłumacza partykuła ‘и’ ma za zadanie poinformować o zwrocie powitalnym kierowanym do kolejnej osoby, wskazuje zatem na pewne powtórzenie werbalnego przywitania znajomej osoby. Kolejnym przykładem zdania, które rozpoczyna się od partykuły ‘и’, jest wyrażenie *И что не избежал?* (p.10); (dosł. ‘I co się nie uniknąłeś?’). Zastosowane przez Pawła Silenczuka wyrażenie jest funkcjonalnym ekwiwalentem oryginalnego *So why didn't you?* (pol. ‘Dlaczego więc nie?’). Partykuła ‘и’ ma za zadanie wzmocnić przekaz wypowiedzi oraz pozwala zachować synchronizację czasową wypowiedzi w oryginale z wypowiedzią w przekładzie. Z kolei wyrażenie *И как же Шифу сделает из меня воина дракона?* (p.11); (dosł. ‘I w jaki sposób Shifu uczyni mnie Smoczym Wojownikiem?’) w wersji oryginalnej występuje jako *How is Shifu ever going to turn me into the Dragon Warrior?* (pol. ‘Jak Shifu zamierza zmienić mnie w Smoczego Wojownika?’). Partykuła ‘и’ wzmacnia w tym fragmencie przekaz zdania pytającego. Słyszalna w tej scenie jest częściowa synchronizacja czasowa – różnica długość wypowiedzianej przez Pandę Po wypowiedzi w wersji oryginalnej i w przekładzie jest ledwo słyszalna. Kolejny przykład *И это тоже не случайность* (p.12); (dosł. ‘I to także nie przypadek’) w wersji oryginalnej występuje jako *Well, that was no accident, either* (pol. ‘Cóż, to też nie był przypadek’). W tym przypadku partykuła ‘и’ wzmacnia znaczenie słów, które poprzedza, wiąże treść zdania poprzedniego z cytowanym *И это тоже* [...]. Wyrażenie *И это совсем не иллюзия* (p.13); (dosł. ‘I to wcale nie jest złudzenie’) jest funkcjonalnym ekwiwalentem oryginalnego *That is no illusion* (pol. ‘To nie jest iluzja’). ‘И’ inicjalne również w tym wyrażeniu wzmacnia znaczenie słów, które poprzedza. Kolejnym przykładem zdania, które rozpoczyna się od partykuły ‘и’ jest *И без перекусов по дороге.* (p.14); (dosł. ‘I bez przekąsek po drodze’), które w wersji oryginalnej występuje jako *No snack stops this time* (pol. ‘Tym razem bez postoju na przekąski’). Partykuła ‘и’ wprowadza nowy wątek do wypowiedzi z poprzedniego zdania *Don't worry, Shifu. I will master inner peace as soon as I get back.* Kolejny przykład *И что ты видишь?* (p.15); (dosł. ‘I co ty widzisz?’) jest odpowiednikiem oryginalnego *Oh, what do you see?* (pol. ‘Och, co widzisz’). ‘И’ inicjalne wzmacnia tu znaczenie leksemów, które poprzedza, wskazuje na pewną wynikowość przebiegu

zdarzeń. Z kolei pytanie *И не за что дызое?* (p.16); (dosł. ‘I za nic innego?’) pochodzi ze sceny, w której stara owca sprawdza, czy Panda Po wie, za co powinna się zemścić na Lordzie Shen. To wyrażenie jest funkcjonalnym odpowiednikiem oryginalnego *You’ve come to avenge nothing else?*; (pol. ‘Nie przyszedłeś pomścić czegoś jeszcze?’). Również w tym przykładzie partykuła ‘и’ wzmacnia przekaz wypowiedzi Starej owcy z filmu *Kung Fu Panda 2*. Wyrażenie *И не за что больше?* (p.17); (dosł. ‘I za nic więcej?’) jest rosyjskim odpowiednikiem oryginalnego *Nothing else*. Kolejne wyrażenie z inicjalnym ‘и’ *И тогда ты наконец успокоишься?* (p.18), które oznacza ‘I wtedy w końcu się uspokoisz?’ w wersji oryginalnej występuje jako *Then will you finally be satisfied?* (pol. ‘Wtedy będziesz wreszcie zadowolony?’). W tym zdaniu partykuła ‘и’ wzmacnia przekaz zdania pytającego, w którym występuje, wskazuje na możliwość zakończenia trwającego stanu niepokoju jednego z bohaterów. Ostatni przykład *И как всё прошло?* (p.19); (dosł. ‘I jak poszło?’) jest rosyjskim odpowiednikiem oryginalnego *So, how did it go?* Partykuła inicjuje wypowiedź, mającą na celu podtrzymanie rozmowy między bohaterami: Pandą Po i jego ojcem Panem Ping, jak również wprowadzenie nowego wątku do rozmowy bohaterów filmowych.

2.3. Zdania z inicjalnym ‘ну’

Partykuła ‘ну’ pełni w języku rosyjskim kilka funkcji: służy ona do wzmocnienia wypowiedzi, wyrażenia zaskoczenia bądź zniecierpliwienia, wyraża zachętę do działania bądź służy do ponaglenia. Nierzadko służy także do zakończenia rozmowy. W dialogach Pawła Silenczuka partykuła ‘ну’ na początku zdania pojawia się aż 23 razy. Wybrane przykłady zdań z inicjalnym „ну” prezentuje poniższa tabela.

Tabela 19

Składniowe sygnały idiolektalne Pawła Silenczuka – zdania z inicjalnym ‘ну’

Lp.	Wersja oryginalna	Wersja rosyjska	Źródło
1.	<i>Right now, you are my family.</i>	<i>Ну, сейчас ты – моя семья.</i>	S3
2.	<i>Strong, handsome, face of a leader.</i>	<i>Ну, силен, красив, задатки на лидера.</i>	S3
3.	<i>Well, now you will have plenty of time to work on your marriage.</i>	<i>Ну, будет время подлатать свой брак.</i>	S3
4.	<i>It’s Artie, actually.</i>	<i>Ну, вообще Арти.</i>	S3
5.	<i>And now, we finally meet.</i>	<i>Ну, вот и вместе мы.</i>	S3
6.	<i>To make the magic work, you gotta</i>	<i>Ну, чтобы магия сработала,</i>	SFA

	<i>give something to get something.</i>	<i>нужно что-нибудь отдать.</i>	
7.	<i>Can you at least tell me where they're taking me?</i>	<i>Ну, скажи хотя бы, куда они меня везут.</i>	SFA
8.	<i>Luscious and tasty (...).</i>	<i>Ну, что-то сладенькое (...).</i>	SFA
9.	<i>Go and finish your little speech.</i>	<i>Ну, давай договаривай.</i>	SFA
10.	<i>Say something!</i>	<i>Ну, хоть ты скажи!</i>	SFA
11.	<i>What are you doing up there?</i>	<i>Ну, что ты там наверху делаешь?</i>	KP1
12.	<i>Oh, come on, son!</i>	<i>Ну, хватит, сын!</i>	KP1
13.	<i>So, how does this work?</i>	<i>Ну, как у вас это делают?</i>	KP1
14.	<i>Who am I to judge a warrior based on his size?</i>	<i>Ну, что я такой, чтобы судить о воине по габаритам?</i>	KP1
15.	<i>Would whoever is making that flapping sound quiet down?</i>	<i>Ну, кто там хлопает крыльями?</i>	KP1
16.	<i>But who will stop Tai Lung?</i>	<i>Ну, кто же остановит Тай Лунга?</i>	KP1
17.	<i>And, little Po, that's the end of the story.</i>	<i>Ну, вот, Малыш По, вот и вся история.</i>	KP2
18.	<i>Of course, of course.</i>	<i>Ну, конечно, конечно.</i>	KP2
19.	<i>Now, you old goat, why don't you tell me my...</i>	<i>Ну, старая коза, что ты теперь предсказываешь мне?</i>	KP2
20.	<i>If you continue on your current path you will find yourself at the bottom of the stairs.</i>	<i>Ну, если продолжишь идти по нынешней стезе, то скоро окажешься у подножья лестницы.</i>	KP2

Pierwsze zdanie *Ну, сейчас ты – моя семья.* (p.1) pochodzi ze sceny, w której Shrek mówi Fionie, co myśli na temat posiadania potomstwa. To wyrażenie jest rosyjskim odpowiednikiem wyrażenia *Right now, you are my family.* Partykuła ‘ну’ pełni tu funkcję wzmocniającą – podkreśla sens wyrażenia, które poprzedza. Tłumacz posłużył się tutaj synchronizacją czasową oraz synchronią zawartości. W tej scenie widzimy Shreka, który patrzy Fionie głęboko w oczy i zapewnia ją, że jest jego rodziną. Kolejny przykład *Ну, силен, красив, задатки на лидера.* (p.2) pojawia się w scenie, w której Shrek myśląc, że opisuje wygląd Artura, w rzeczywistości opisuje Lancelota. W wersji oryginalnej występuje tu wypowiedź *Strong, handsome, face of a leader* (pol. ‘Silny, przystojny, ma zadatki na przywódcę’). Partykuła ‘ну’, podobnie jak w poprzednim przykładzie, służy wzmocnieniu wypowiedzi bohatera. Widzimy tutaj częściową synchronizację

fonetyczną – zakres otwarcia ust przy wy wymowie ‘ny’ oraz leksemu *strong* jest zbliżony. Dodatkowo tłumacz zastosował synchronię zawartości – dostosował wypowiedź bohatera do kontekstu sytuacyjnego. Kolejnym przykładem zdania z inicjalnym ‘ny’ jest fraza *Ну, будем время подлатать свой брак* (p.3); (dosł. ‘Będzie czas, by popracować nad swoim małżeństwem’). To wyrażenie jest funkcjonalnym ekwiwalentem oryginalnego *Well, now you will have plenty of time to work on your marriage* (dosł. ‘Teraz będziesz miała mnóstwo czasu, by popracować nad swoim małżeństwem’). Partykuła ‘ny’ w tym przykładzie wyraża zachętę do działania. W tej scenie królowny nakłaniają Fionę, by dbała nie tylko o dzieci, lecz również o Shreka. Wyrażenie *Ну, вообще Арму* (p.4); (dosł. ‘Ogólnie rzecz biorąc Artie’) jest rosyjskim odpowiednikiem wyrażenia w oryginale *It’s Artie, actually* (pol. ‘Właściwie to Artie’). Partykuła ‘ny’ służy w tym zdaniu do podkreślenia znaczenia wypowiedzi Artura, który w tej scenie przedstawia się Shrekowi i każe mówić do siebie ‘Arti’ zamiast ‘Artur’. W kolejnym przykładzie *Ну, вот и вместе мы* (p.5); (dosł. ‘Cóż, jesteśmy tu razem’); oryg. *And now, we finally meet* (pol. ‘I teraz nareszcie się spotykamy’) zastosowana przez Pawła Silenczuka partykuła ‘ny’ podkreśla zniecierpliwienie Królowny, która długo czekała na swojego księcia. Z kolei w scenie, w której Rumpelstiltskin namawia Shreka na podpisanie magicznego kontraktu, zwraca się on do niego słowami *Ну, чтобы магия сработала нужно что-нибудь отдать* (p.6); (dosł. ‘Żeby magia zadziałała, trzeba oddać cokolwiek’). To wyrażenie jest skróconym odpowiednikiem oryginalnego zdania *To make the magic work, you gotta give something to get something* (pol. ‘By magia zadziałała powinieneś coś dać, aby coś otrzymać’). W tym zdaniu zastosowana przez Pawła Silenczuka partykuła ‘ny’ wyraża ponaglenie bądź zachętę – Rumpelstiltskin namawia Shreka do podpisania magicznego kontraktu. Kolejnym przykładem wypowiedzi Pawła Silenczuka z inicjalnym ‘ny’ jest wyrażenie *Ну, скажи хотя бы куда они меня везут* (p.7); (dosł. ‘Powiedz, chociaż dokąd one mnie wiozą’), które w oryginalnej wersji filmu występuje jako *Can you at least tell me where they’re taking me?* (pol. ‘Czy możesz mi przynajmniej powiedzieć, gdzie one mnie zabierają?’). Zastosowana przez tłumacza partykuła ‘ny’ wyraża zniecierpliwienie bohatera filmowego. Z kolei w scenie, w której Osioł skuszony zapachem świeżutkich gofrów biegnie do lasu, pojawia się wyrażenie *Ну, что-то сладенькое* (p.8); (dosł. ‘Coś słodziutkiego’). Zastosowane przez Pawła Silenczuka wyrażenie jest tłumaczeniem przybliżonym oryginalnego *Luscious and tasty*, co w dosłownym przekładzie oznacza ‘soczysty i smaczny’. Partykuła ‘ny’ służy wzmocnieniu znaczenia wypowiedzi Osła w tej scenie, podkreśla jego zadowolenie z powodu roznoszącego się przyjemnego zapachu wspomnianych gofrów. Kolejnym przykładem wypowiedzi, rozpoczynającej się partykułą ‘ny’ jest zdanie *Ну, давай договаривай* (p. 9); (dosł. ‘Śmiało dopowiedz’). Fragment pochodzi ze sceny, w której Pichcik – jeden z ogrów przerywa Fionie wypowiedź, gdy ta planuje atak na Rumpelstiltskina. To

wyrażenie w wersji oryginalnej występuje w formie nieco dłuższej *Go and finish your little speech* (pol. 'Śmiało, dokończ swoją krótką przemowę'). Zastosowana przez tłumacza partykuła 'ну' wyraża ponaglenie. Kolejny przykład *Ну, хоть ты скажи!* (p.10) w tłumaczeniu na język polski oznacza 'Choć ty powiedz!'. Jest to funkcjonalny odpowiednik oryginalnego *Say something!*; (pol. 'Powiedz coś'). Zastosowana przez Pawła Silenczuka partykuła 'ну' służy w tym przykładzie do ponaglenia rozmówcy. W scenie z filmu *Kung Fu Panda 1*, w której Pan Ping pyta Po o hałas dochodzący z jego pokoju, zwraca się on do syna słowami *Ну, что ты там на верху делаешь?* (p.11); (dosł. 'No co ty tam na górze wyprawiasz?'). Zastosowana przez Pawła Silenczuka wypowiedź jest funkcjonalnym odpowiednikiem oryginalnej *What are you doing up there?* (pol. 'Co ty robisz tam na górze?'). Partykuła 'ну' wyraża zaskoczenie i zniecierpliwienie Pana Ping. Zniecierpliwienie wyraża także kolejna fraza *Ну, хватум сын!* (p.12); (dosł. 'Wystarczy synu'); oryg. *Oh, come on, son!* (pol. 'Oh, daj spokój, synu'). W scenie, w której Mistrz Shifu przekazuje Pandzie Po tajemniczy zwój, pojawia się wypowiedź *Ну, как у вас это делают?* (p.13); (dosł. 'No i jak u was się to robi?'). To wyrażenie jest funkcjonalnym odpowiednikiem oryginalnego *So, how does this work?* (pol. 'Więc jak to działa?'). Zastosowana przez Pawła Silenczuka partykuła 'ну' służy w tym przykładzie do pobudzenia interlokutora do opowieści na temat wspomnianego zwoju. W chwili, gdy Modliszka wykonuje zabieg akupunktury na ciele Po, widz słyszy frazę *Ну что я такой, чтобы судить о воине по габаритам?* (p.14); (dosł. 'No i kim ja jestem, by osądzać wojownika po jego rozmiarze?'). W wersji oryginalnej pojawia się tutaj fragment *Who am I to judge a warrior based on his size?* (pol. 'Kim jestem, by oceniać wojownika po jego rozmiarze?'). W tym przypadku zastosowana przez tłumacza partykuła 'ну' wzmacnia wypowiedź Modliszki. Kolejnym przykładem zdania z inicjalnym 'ну' jest wyrażenie *Ну, кто там хлопает крыльями?* (p.15), które w tłumaczeniu na język polski oznacza 'Kto tam tak trzepocze skrzydłami?'. Zastosowane przez Pawła Silenczuka wyrażenie jest funkcjonalnym odpowiednikiem oryginalnego *Would whoever is making that flapping sound quiet down?* (pol. 'Czy ten, kto wydaje ten trzepoczący dźwięk, mógłby się uciszyć?'). W tym zdaniu partykuła 'ну' wzmacnia wypowiedź Mistrza Shifu. Kolejny przykład *Ну, кто же остановит Тай Лунга?* (p.16); (dosł. 'No i kto zatrzyma Tai Lunga?') w wersji oryginalnej występuje jako *But who will stop Tai Lung?*. W tym przykładzie partykuła 'ну' wzmacnia pytanie Tygryscy z potężnej piątki. Fraza *Ну, вот Малыш По – вот и вся история* (p.17) oznacza 'Cóż szkrabie Po – oto i cała historia'. Jest to funkcjonalny ekwiwalent oryginalnego *And, little Po, that's the end of the story* (pol. 'I mały Po, to już koniec tej historii'). Zastosowana przez rosyjskiego tłumacza partykuła 'ну' służy do zakończenia rozmowy między bohaterami Po i jego ojcem – Panem Ping. Kolejny przykład *Ну, конечно, конечно* (p.18) jest bardzo bliskim odpowiednikiem

oryginalnego *Of course, of course* (pol. 'Oczywiście, oczywiście.'). Zastosowana przez Pawła Silenczuka partykuła 'ну' w tym zdaniu służy do wzmocnienia przekazu aprobacji. Kolejny fragment pochodzi ze sceny z filmu *Kung Fu Panda 2*, w której lord Shen zwraca się do wróżbitki Kozy następującymi słowami *Ну, старая коза что ты теперь предсказываешь мне?* (p.19); (dosł. 'Stara Kozo, co teraz mi wywróżysz?'). Jest to funkcjonalny ekwiwalent wyrażenia w oryginale *Now, you old goat, why don't you tell me my [...]*; (pol. Teraz stara kozo, dlaczego nie przepowiedz mi mojego [...]'). Zastosowana przez tłumacza partykuła 'ну' służy tutaj do ponaglenia rozmówcy. Ostatnim przykładem zdania z inicjalnym 'ну' jest wyrażenie *Ну, если продолжишь идти по нынешней стезе, то скоро окажешься у подножья лестницы.* (p. 20); (dosł. 'Cóż, jeśli nadal będziesz szedł tą samą drogą, wkrótce znajdziesz się na dole schodów'). To zdanie pochodzi ze sceny, w której wróżbitka próbuje wpłynąć na lorda Shen, by ten odwołał swój atak na Chiny. Ten rosyjski odpowiednik jest tłumaczeniem przybliżonym angielskiego *If you continue on your current path you will find yourself at the bottom of the stairs* (pol. 'Jeśli nadal będziesz podążał tą samą ścieżką, wkrótce znajdziesz się na dole schodów.'). Partykuła 'ну' służy w tym zdaniu do wzmocnienia wypowiedzi bohaterki, podkreślenia jej refleksyjnego tonu.

Zaprezentowane wyżej przykłady dowodzą, że Paweł Silenczuk stosuje zasadę synchronizacji także na płaszczyźnie składniowej. Jest ona widoczna w zdaniach z partykułami 'ну', 'а', oraz 'и' w pozycji inicjalnej. W niektórych przykładach zdań odnotowujemy obecność dwóch rodzajów synchronizacji, jak również przykłady synchronizacji częściowej (zarówno fonetycznej, jak i czasowej).

2.4. Neologizmy wypowiedzi

Na składniowe sygnały idiolektalne Pawła Silenczuka składają się także neologizmy wypowiedzi. Przypomnijmy, zaliczamy do nich wypowiedzi, utworzone na bazie utartego aforyzmu, idiomu lub przysłowia. Tłumacz wykorzystuje ich bazę składniową, przenosi pewne ich stałe komponenty do swojego tekstu, a pozostałe zamienia nowymi wyrazami. Wybrane przykłady neologizmów wypowiedzi prezentuje poniższa tabela:

Tabela 20

Neologizmy wypowiedzi Pawła Silenczuka

Lp.	Wersja oryginalna	Wersja rosyjska	Źródło
1.	<i>He is not exactly king material.</i>	<i>Он не из королевского теста слепен.</i>	S3
2.	<i>Proper head case you are,</i>	<i>Как всё запущено: невроз на</i>	S3

	<i>aren't you? Really messed up.</i>	<i>неврозе.</i>	
3.	<i>I know he's a jerk and everything, but I gotta admit that Charming makes me hotter than July.</i>	<i>Он конечно гад и всё такое но я от его взгляда так плавлюсь как пломбир под июльским солнцем.</i>	S3
4.	<i>Those are sensitive in the flabby parts.</i>	<i>Там, где дрябло, там и нежно.</i>	KP1
5.	<i>Your magic panda is clearly a fool.</i>	<i>Твоя панда умом не блещет.</i>	KP2

Wypowiedź *Он не из королевского теста слепен* (p.1); (dosł. ‘On nie jest ulepiony z królewskiej gliny’) w wersji oryginalnej występuje jako *He is not exactly king material* (pol. ‘On nie jest materiałem na króla.’). Oba wyrażenia pełnią funkcję poznawczą, mimo iż ich zakres znaczeniowy nie jest identyczny. Widzimy tutaj synchronizację czasową oraz dostosowane wypowiedzi do kontekstu sytuacyjnego (synchronię zawartości). W tej scenie Kot i Osioł przyglądają się Arturowi stwierdzając, że on nie nadaje się na króla. Bazą do stworzenia tego neologizmu jest rosyjskie powiedzenie ‘*сделан не из того теста*’ (pol. ‘ulepiony z innej gliny’). W scenie, w której Artur opisuje to, co widzi w płomieniach z ogniska, Merlin zwraca się do niego słowami *Как всё запущено: невроз на неврозе* (p.2); (dosł. ‘Jak wszystko jest zaniedbane: kłębek nerwów’). Jest to funkcjonalny ekwiwalent oryginalnego wyrażenia *Proper head case you are, aren't you? Really messed up*, (dosł. ‘Prawdziwy z ciebie świr! Czyż nie? Kompletnie porąbany!’). Jest to kolejny przykład transformacji semantycznej w formie przekładu przybliżonego, gdzie zakres znaczeniowy obu wyrażen się nie pokrywa, choć oba wyrażenia pełnią w zdaniu analogiczną funkcję – funkcję ekspresywną. Inspiracją do stworzenia neologizmu wypowiedzi *невроз на неврозе* mogły być dla tłumacza rosyjskie powiedzenia ‘*бедна на бедне*’ czy też ‘*с горя на горе*’, (dosł. ‘bieda za biedą’). W tym przykładzie widoczna jest synchronia zawartości – tłumacz dostosował wypowiedź do kontekstu sytuacyjnego. W tej scenie widzimy Merlina, który łapie się za głowę widząc z jakimi rozterkami boryka się Artur. Fragment wyrażenia [...] *я от его взгляда так плавлюсь как пломбир под июльским солнцем* (p.3) oznacza ‘Od jego spojrzenia topnieję niczym melba³⁴ w lipcowym słońcu’. To wyrażenie pochodzi ze sceny, w której jeden z bohaterów drugoplanowych mówi, w jaki sposób wpływa na niego obecność księcia Charminga. Zastosowane przez rosyjskiego tłumacza wyrażenie jest funkcjonalnym ekwiwalentem oryginalnego *I know he's a jerk and everything, but I gotta admit*

³⁴ *Пломбир* - to rodzaj lodów wytwarzanych z wanilii, jajek, śmietany i cukru.

that Charming makes me hotter than July, gdyż oba wyrażenia pełnią funkcję ekspresywną, choć zakres znaczeniowy translatu i translandu się nie pokrywa. Inspiracją do stworzenia tego neologizmu wypowiedzi były popularne w Związku Radzieckim lody określane jako *пломбир*. Paweł Silenczuk posłużył się tutaj po raz kolejny synchronią zawartości. W tej scenie filmowej widzimy Doris, która ciepło wspomina księcia Charminga wzdychając przy tym głośno. Kolejnym aforyzmem Pawła Silenczuka jest wypowiedź *Там где дрябло там и нежно* (p.4), które oznacza ‘Tam, gdzie pojawia się wiotkość, jest i subtelność’. Wyrażenie pochodzi ze sceny, w której Po zostaje skrytykowany przez Mistrza Shifu za swoją tuszę. To wyrażenie jest funkcjonalnym ekwiwalentem oryginalnego *Those are sensitive in the flabby parts* (pol. ‘Te są wrażliwe w zwiotczonych partiach.’) za sprawą funkcji ekspresywnej obu tych wyrażen. Inspiracją do stworzenia tego neologizmu wypowiedzi było wyrażenie w oryginale *flabby parts*, które tłumacz zachował w przekładzie, by zachować sens zdania w oryginale. P. Silenczuk posłużył się tutaj synchronizacją czasową – długość wyrażenia w oryginale i w przekładzie jest jednakowa. Ostatni przykład *Твоя панда умом не блещет* (p.5); (dosł. ‘Twoja panda rozumem nie grzeszy’) w wersji oryginalnej występuje jako *Your magic panda is clearly a fool* (pol. ‘Twoja magiczna panda jest ewidentnie głupcem’). Bazą do stworzenia tego neologizmu wypowiedzi było dla tłumacza rosyjskie przysłowie ‘*умом не блещет*’ (pol. ‘rozumem nie grzeszy’). Paweł Silenczuk posłużył się w tym przykładzie synchronizacją czasową, gdyż zachodzi tutaj korelacja w zakresie długości trwania oryginalnych i przetłumaczonych wypowiedzi.

IV.3. Sygnały składniowe idiolektu Hristo Hristowa

Jedyną grupę sygnałów idiolektalnych Hristo Hristowa na poziomie składniowym tworzą zdania, które rozpoczynają się od partykuły ‘и’. Stosowanie partykuły ‘и’ na początku zdania jest zgodne ze składniowymi wyznacznikami stylu języka potocznego. Inicjalne ‘и’ pozwala zachować ciągłość myśli bohatera filmowego oraz pełni funkcję emotywną: partykuła ‘и’ podkreśla stan emocjonalny bohatera, który został wyrażony w warstwie wizualno-werbalnej i wizualno-niewerbalnej filmu.

3.1. Zdania z inicjalnym ‘и’

Składniowe sygnały idiolektalnych Hristo Hristowa tworzą zdania, które rozpoczynają się od partykuły ‘и’ [bułg. и]. W pełnym korpusie badawczym odnotowano 29 przykładów zdań rozpoczynających się od tej partykuły. Wybrane przykłady prezentuje poniższa tabela.

Tabela 21

Składniowe sygnały idiolektalne Hristo Hristowa – zdania z inicjalnym 'u'

Lp.	Wersja oryginalna	Wersja bułgarska	Źródło
1.	<i>Be strong babies, be strong!</i>	<i>И да слушайте!</i>	S3
2.	<i>We're here for the mascot contest too.</i>	<i>И ние също сме за конкурса.</i>	S3
3.	<i>To our happily ever afters!</i>	<i>И ние искаме щастлив край.</i>	S3
4.	<i>So, you'll put an end to our daughter's curse?</i>	<i>И ще сложии край на нашето проклятие?</i>	S3
5.	<i>Now! Remember: don't eat the valet.</i>	<i>И не изяждай момчето на паркинга.</i>	S3
6.	<i>So what do you want?</i>	<i>И какво ще искаш?</i>	SFA
7.	<i>Send my hooves to my mama.</i>	<i>И изпрати копитата на мама.</i>	SFA
8.	<i>So unless you have Rumpelstiltskin's head in there [...]</i>	<i>И ако главата на Стилтскин не е вътре.</i>	SFA
9.	<i>You call this guy a bounty hunter?</i>	<i>И този тип е ловец на глави?</i>	SFA
10.	<i>Then, where were you?</i>	<i>И защо не дойде когато те чаках?</i>	SFA
11.	<i>So why didn't you?</i>	<i>И защо не се научи?</i>	KP1
12.	<i>What's he gonna do about it?</i>	<i>И какво ще направи по въпроса?</i>	KP1
13.	<i>That is why it is called the present.</i>	<i>И всеки нов ден крие нов дар.</i>	KP1
14.	<i>You don't add some kind of special sugar or something?</i>	<i>И не добавяш никакъв специален сос в нея?</i>	KP1
15.	<i>So why are you upset?</i>	<i>И защо си потиснат?</i>	KP1
16.	<i>You will save those for me, right?</i>	<i>И да не ми ги изядете!</i>	KP2
17.	<i>No snack stops this time.</i>	<i>И няма да спираме за пикник.</i>	KP2
18.	<i>Don't ask me where the egg comes from.</i>	<i>И не питай, откъде идва яйцето.</i>	KP2
19.	<i>That must have been quite a shock.</i>	<i>И си притиснен?</i>	KP2
20.	<i>[...] all the pots and pans that you stole.</i>	<i>[...] и за тиганите на селяните.</i>	KP2

W scenie, w której Osioł żegna swoje dzieci przed rejssem, zwraca się on do nich słowami *И да слушайте!* (p.1), co w przekładzie na język polski oznacza 'I słuchajcie' (oryg. *Be strong babies, be strong*). Partykuła 'и' pełni tu funkcję emotywną. Jest to scena pożegnania ojca z dziećmi a zastosowanie partykuły 'и' na początku zdania podkreśla przekaz emocjonalny

wypowiedzi Osła. W wersji bułgarskiej pojawia się na początku partykuła inicjalna ‘и’ natomiast w oryginale, na początku zdania występuje spółgłoska zwarto-wybuchowa ‘b’. Występuje tu częściowa synchronizacja bułgarskiego ‘и’ oraz czasownika angielskiego *be*, gdyż sposób otwarcia ust Osła jest w obu przykładach bardzo podobny. Fraza *И ние също сме за конкурса* (p.2); (dosł. ‘I my też jesteśmy na konkurs’) pochodzi ze sceny z filmu *Shrek Trzeci*, gdzie główny bohater, Kot w butach i Osioł próbują dostać się na konkurs talizmanów. Zastosowane przez Hristo Hristowa tłumaczenie jest wynikiem zastosowanej przez niego generalizacji *We’re here for the mascot contest too* (pol. ‘My też jesteśmy tutaj na konkurs talizmanów.’). Hristo Hristow celowo pomija nazwę konkursu, gdyż ta informacja została widzowi przekazana w warstwie wizualnej filmu: w tej scenie wyraźnie widać postacie przebrane w kostiumy, które również chcą wejść do środka i wziąć udział w konkursie. Partykuła ‘и’ pełni w tym zdaniu funkcję intensyfikatora: wzmacnia przekaz wyrażenia, podkreśla chęć udziału w konkursie wspomnianej trójki bohaterów. Kolejnym przykładem zdania rozpoczynającym się od partykuły ‘и’ jest *И ние искаме щастлив край* (p.3), które w dosłownym tłumaczeniu na język polski oznacza ‘I my szukamy szczęśliwego zakończenia’. Zastosowane przez bułgarskiego tłumacza wyrażenie jest funkcjonalnym odpowiednikiem oryginalnego *To our happily ever after!* Partykuła ‘и’ pełni w tym zdaniu funkcję emotywną. W tej scenie książę Charming podekscytowany wznosi toast za szczęśliwe zakończenie planowanej akcji. W scenie, w której Królowa i Król przyjeżdżają do Rumpelstiltskina, by ten zdjął z Fiony kłątwe, zwracają się oni do niego słowami *И ще сложиш край на нашето проклятие?* (p.4), co w dosłownym tłumaczeniu oznacza ‘I położysz kres naszej kłątwie?’. Zastosowane przez Hristo Hristowa wyrażenie jest funkcjonalnym odpowiednikiem oryginalnego *So, you’ll put an end to our daughter’s curse?*, pełni w tym zdaniu funkcję inicjalną – pozwala podtrzymać wątek rozmowy, a także funkcję emotywną – wyraża emocje króla, który żąda od Rumpelstiltskina zapewnień. Z kolei wyrażenie *И не изяждай момчето на паркинга* (p.5) oznacza ‘I nie zjadaj parkingowego’. Nie jest to dosłowne tłumaczenie oryginalnego *Now! Remember: don’t eat the valet.* (pol. Teraz! ‘Pamiętaj: nie zjadaj parkingowego!’). Partykuła ‘и’ pełni w tym zdaniu funkcję wzmacniającą zakaz: Osioł zaniepokojony zachowaniem żony, upomina Smoczycę, by nie zjadała biletu parkingowego. Z kolei w pytaniu *И какво ще искаш?* (p.6), co w dosłownym tłumaczeniu oznacza ‘I co za to zechcesz?’ (oryg. *So what do you want?*) bułgarski tłumacz zastosował partykułę ‘и’, aby zachować synchronizację czasową w przekładzie oraz zachować kontynuację wątku wypowiedzi. W tej scenie Shrek nieufnie pyta Rumpelstiltskina o to, co chce w zamian za jeden dzień bycia prawdziwym ogrem. Wypowiedź *И изпрати копитата на мама* (dosł. ‘I wyślij kopyta mamie.’; ang. *Send my hooves to my mama* (p.7) pochodzi ze sceny, w której Osioł porwany z zamku przez Ogra próbuje mu uciec. Partykuła ‘и’ w tym zdaniu pełni

funkcję wzmacniając siłę przekazu, w scenie, gdzie wystraszony i zrezygnowany Osioł, przygnieciony do ziemi przez Shreka, radzi mu, co ma zrobić z jego ciałem po śmierci. Kolejnym przykładem składniowego sygnału idiolektalnego Hristo Hristowa, które rozpoczyna się od partykuły ‘и’, jest fraza *И ако главата на Стилтскин не е вътре [...]* (p.8), co w dosłownym tłumaczeniu oznacza ‘I jeśli głowa Stiltskina nie jest w środku [...]’; (ang. *So unless you have Rumpelstiltskin’s head in there [...]*). Partykuła ‘и’ wzmacnia w tym zdaniu także funkcję emotywną – to zdanie zostało wypowiedziane przez Fionę w złości, tuż przed zasadzką przygotowaną dla Rumpelstiltskina. Podobnie jak w kolejnej frazie *И този тун е ловец на глави?* (p.9), które oznacza ‘I ten gość jest łowcą głów?’; ang. *You call this guy a bounty hunter?* Przytoczone zdanie pochodzi ze sceny, w której widzimy drzwi ze Szczurołapa. Partykuła ‘и’ nie tylko podtrzymuje wątek wypowiedzi, lecz również podkreśla pogardę widoczną w mimice twarzy widzów oraz w ich zachowaniu. W scenie, w której Fiona sprzecza się ze Shrekiem, zwraca się do niego słowami *И защо не дойде когато те чаках?* (p.10); (pol. ‘I dlaczego nie przyszedłeś, kiedy na ciebie czekałam?’); ang. *Then, where were you?* W scenie pełnej żalu i złych emocji wyraźnie widać emotywną funkcję partykuły ‘и’ w bułgarskiej wersji językowej. W zdaniu *И защо не се научи?* (p.11), które oznacza ‘I dlaczego się nie nauczyłeś?’; ang. *So why didn’t you?* użyta partykuła ‘и’ pozwala podtrzymać wątek wcześniejszych wypowiedzi. Panda Po pyta ojca, dlaczego nie nauczył się robić tofu, skoro było to jego dawne marzenie. Zapytanie *И какво ще направи по въпроса?* (p.12) oznacza ‘I co on z tym zrobi?’; (ang.) *What’s he gonna do about it?* Partykuła ‘и’ pełni tutaj funkcję nawiązująca do poprzedniej wypowiedzi, z której dowiadujemy się o złośliwym usposobieniu bohatera, który celowo stąpa Tai Lungowi na ogon, wiedząc, że zakuty w kajdany wojownik nie będzie w stanie mu nic zrobić. O podobnej funkcji partykuły ‘и’ można mówić również w kolejnym przykładzie *И всеки нов ден крие нов дар* (p.13); (dosł. ‘I każdy kolejny dzień skrywa nowy dar’); ang. *That is why it is called the present.* Pozwala ona zachować ciągłość myśli Mistrza Oogway, który słynie w filmie z pięknych wypowiedzi w podniosłym stylu. Kolejnym przykładem zdania odnotowanego w tabeli jest fraza *И не добавяш никакъв специален сос в нея?* (p.14). Pochodzi ona ze sceny, w której Po dowiaduje się od ojca, że tajemniczy składnik zupy nie istnieje. W tłumaczeniu na język polski oznacza ‘I nie dodajesz żadnego specjalnego składnika?’; ang. *You don’t add some kind of special sugar or something?* Partykuła ‘и’ podkreśla zdziwienie bohatera. Wyrażenie *И защо си потиснат?* (p.15) oznacza ‘I dlaczego jesteś przygnębiony?’; ang. *So why are you upset?* Zastosowany przez Hristo Hristowa leksem ‘и’ wyraża zaciekawienie Mistrza Oogway, który ze współczuciem patrzy na Pandę objadającą się brzoskwiemi. Zdanie *И да не ми ги изядете!* (p.16), które oznacza ‘I nie zjedzcie mi ich!’, zostało utworzone w wyniku przekładu antonimicznego angielskiego *You will save those for me, right?* Partykuła ‘и’ pozwala

zachować wątek tej wypowiedzi. W tej cenie Panda wezwany przez mistrza Shifu prosi waleczną piątkę o to, by nie zjadali bułeczek pod jego nieobecność. Kolejnym przykładem zdania, w którym zastosowano partykułę ‘и’, jest fraza *И няма да спираме за пикник* (p.17), co w tłumaczeniu na język polski oznacza ‘I nie robimy przerwy na piknik’. Jego odpowiednikiem w wersji oryginalnej jest wyrażenie *No snack stops this time*. Z kolei w scenie, w której Pan Ping tłumaczy synowi, skąd się u niego wziął, zwraca się on do Pandy Po słowami *И не питай, откъде идва яйцето*. (p.18), co w języku polskim oznacza ‘I nie pytaj, skąd się bierze jajko’; (ang. ‘*Don’t ask me where the egg comes from*’). Partykuła ‘и’ inicjuje frazę pełniącą funkcję wzmacniającą siłę zakazu zadawania pytań. W innej scenie, w której Po żali się Tygryscy na to, że nie wie, skąd pochodzi, ta zwraca się do niego słowami *И си притенсен?* (p.19), co w tłumaczeniu na język polski oznacza ‘*I jesteś przygnębiony?*’. Odpowiednikiem tego wyrażenia w oryginale jest zdanie *That must have been quite a shock*. W tym zdaniu partykuła ‘и’ wskazuje na kontynuację tematu ze zdania poprzedzającego. Z podobną sytuacją mamy do czynienia w ostatnim przykładzie zdania, które rozpoczyna się od partykuły ‘и’ [...] *и за тиганите на селяните* (p.20), (dosł. ‘[...] i za garnki mieszkańców wioski’); (ang. *All the pots and pans that you stole*). Partykuła ‘и’ podkreśla złość głównego bohatera, który próbuje pomścić mieszkańców wioski obrabowanej z metalowych przedmiotów. Zastosowanie partykuły ‘и’ w pozycji inicjalnej pozwala tłumaczowi zachować synchronizację czasową i fonetyczną a niekiedy *synchronię zawartości* (Hołobut, Woźniak, 2017, s. 28). Sam tłumacz Hristo Hristow dostrzega pewną cechę swojego idiolektu: usuwanie krótkich leksemów: ‘tak’, ‘nie’ z wyrażień, gdzie są one niepotrzebne, np. wyrażenie *Yes, I’m home* Hristo Hristow przetłumaczy jako *I’m home* (Hristo Hristow, wywiad). Stosowanie takiego zabiegu jest uzasadnione pozostawieniem miejsca w dialogach na prawdziwy, żywy tekst, w którym każdy, nawet najdrobniejszy żart musi zostać w przekładzie zachowany. Technika skracania tekstu jest widoczna także w przykładach dotyczących składniowych sygnałów idiolektalnych: nazwa konkursu (p.2) zostaje przez tłumacza usunięta z dialogów, gdy pełną informację o konkursie dostarcza widzowi warstwa wizualna filmu. Wyrażenie *That must have been quite a shock* (pol. ‘To musiał być niezły wstrząs’) w wersji bułgarskiej przybiera znacznie krótszą formę *И си притенсен?* (pol. ‘I jesteś przygnębiony?’). Taka technika przekładu jest możliwa ze względu na współwystępowanie kanału werbalnego i wizualnego, które wzajemnie się uzupełniają, przenikają,

IV.4. Składniowe sygnały idiolektów tłumaczy – podsumowanie

Analiza ilościowa i jakościowa składniowych komponentów idiolektalnych Bartosza Wierzbęty, Pawła Silenczuka oraz Hristo Hristowa wykazała obecność następujących sygnałów:

- a) zdań z inicjalnymi partykułami: ‘a’ oraz ‘ale’ w wersji polskiej, ‘и’, ‘а’ oraz ‘ну’ w wersji rosyjskiej, ‘и’ w wersji bułgarskiej
- b) szyku przestawnego
- d) neologizmów wypowiedzi.

Zebrane wyniki prezentuje poniższa tabela:

Tabela 22

Składniowe sygnały idiolektalne tłumaczy – analiza porównawcza

Komponenty idiolektalne	Bartosz Wierzbęta	Paweł Silenczuk	Hristo Hristow
zдания z inicjalnymi partykułami	X	X	X
zдания z szykiem przestawnym wyrazów	X	—	—
neologizmy wypowiedzi	X	X	—

Analiza porównawcza składniowych sygnałów idiolektalnych wykazała jedną wspólną cechę dla wszystkich tłumaczy. Jest to obecność zdań z inicjalnymi partykułami. Różnice systemowe, w tym leksykalne i składniowe między porównywanymi językami sprawiają, że te partykuły nie są identyczne we wszystkich trzech wersjach językowych. Zauważyć można dwie partykuły charakterystyczne dla idiolektu dwóch tłumaczy. Pierwszą jest ‘a’ – jest ona cechą wspólną idiolektu polskiego i rosyjskiego tłumacza. Zdania z inicjalnym ‘a’ pełnią funkcję intensyfikatorów, wzmacniają wypowiedź, wyrażają zdumienie, zachwyt, kontrast oraz ponaglenie do działania. Partykuła ‘a’ w pozycji inicjalnej pozwala nawiązać do poprzedniej wypowiedzi oraz pełni funkcję uzupełniającą i wyjaśniającą. Ponadto sprzyja zachowaniu pełnej lub częściowej synchronizacji w dubbingu. Druga partykuła to inicjalne ‘и’, która pełni funkcję intensyfikatora: wzmacnia znaczenie słów, które ją poprzedzają, nawiązuje do treści wypowiedzi wcześniejszych oraz intensyfikuje pragmatyczne właściwości zdań wykrzyknikowych i pytających. Inicjalne ‘и’ pełni także funkcję łącznika zdań lub łącznika poszczególnych komponentów zdania, zaś w dialogach filmowych, które imitują mowę potoczną, może łączyć różne repliki bohaterów. Wszystkie przeanalizowane partykuły wystąpiły wyłącznie w wersjach tłumaczonych dialogów filmów animowanych, co świadczy o kreatywności ich twórców, o radzeniu sobie z wymogami dubbingu, np. w zakresie synchronizacji (w danym wypadku wydaje się, że potencjał partykuł w tym zakresie najlepiej wykorzystał Bartosz Wierzbęta). Fakt, że

inicjalne partykuły pojawiły się wyłącznie w wersjach tłumaczonych analizowanych dialogów, rodzi oczywiste pytanie, czy częste użycie konstrukcji zdaniowych, mających w swojej strukturze takie jednostki, nie narusza spójności semantycznej między oryginałem a przekładami. Pewne przesunięcia semantyczne i stylistyczne istnieją, jednak są one nieodłącznym komponentem dubbingu.

Neologizmy wypowiedzi pozwalają zrealizować funkcję wyjściową wyrażenia w oryginale oraz osiągnąć w przekładzie efekt komiczny. Jest to cecha wspólna idiolektu Pawła Silenczuka i Hristo Hrsitowa.

Przeprowadzona analiza pozwala na dostrzeżenie kilku cech specyficznych wyłącznie dla jednego tłumacza. Cechą dystynktywną idiolektu polskiego tłumacza Bartosza Wierzbięty jest obecność zdań z szykiem przestawnym oraz neologizmów wypowiedzi. Neologizmy wypowiedzi pozwalają zrealizować funkcję wyjściową wyrażenia w oryginale oraz osiągnąć w przekładzie efekt komiczny. Podobnie jak zdania, w których zastosowano szyk przestawny. Cechą wyróżniającą z kolei idiolekt rosyjskiego tłumacza Pawła Silenczuka jest obecność zdań z inicjalnym 'ну', które, podobnie jak pozostałe partykuły 'а' oraz 'и', wzmacniają wypowiedź bohaterów. Ponadto, inicjalne 'ну' wyraża zaskoczenie, zniecierpliwienie, ponaglenie, zachętę do działania oraz wskazuje na zakończenie rozmowy. Wymienione cechy ugruntowują tezę o istnieniu idiolektu jako indywidualnym języku tłumacza dialogisty.

ROZDZIAŁ V. Zjawiska kulturowe w idiolektie tłumaczy dialogistów w dubbingu filmów animowanych

Badanie idiolektu tłumacza otwiera nowe możliwości eksploracyjne. Wynikają one z wtórnego charakteru materiału tekstowego (tj. przekładu) jako bezpośredniego obiektu badań. Przekład powstający zawsze na bazie oryginału w jakimś stopniu transponuje kulturę oryginału. W pewnym stopniu może także dopasowywać się do realiów innej kultury – przyjmującej. Tu otwiera się pole do swobodnego wyboru strategii tłumacza: adaptacji lub egzotyzacji. Ten wybór jest tym większy, że, po pierwsze, mamy do czynienia z dubbingiem, w którym, przypomnijmy, widz nie słyszy wersji oryginalnej, po drugie, nasza uwaga badawcza koncentruje się na filmie animowanym.

O ile samo zjawisko adaptacji jako strategii jest zjawiskiem na tyle powszechnym we współczesnym przekładzie (również filmowym z wykorzystaniem techniki dubbingu), że trudno doszukiwać się cech idiolektalnych w niej jako szczególnej „indywidualizowanej” strategii, o tyle już sposoby realizacji tej strategii mogą być różne u różnych tłumaczy. To

może stanowić punkt wyjścia celowości zbadania potencjału idiolektalnego zjawisk kulturowych w przekładach trzech tłumaczy.

V.1. Zjawiska kulturowe w idiolektcie Bartosza Wierzbięty

Kulturowe sygnały idiolektalne Bartosza Wierzbięty tworzą adaptacje na poziomie kulturowym i językowym. Łącznie odnotowano ok. 100 przykładów adaptacji polskiego tłumacza. Limit 20 przykładów, który przyjęto jako minimum w niniejszym badaniu, odnosi się do adaptacji kulturowej jako kategorii – nie do jej poszczególnych komponentów wymienionych w tabelach od 23 do 25. W pełnym korpusie badawczym Bartosza Wierzbięty odnotowano następujące przykłady adaptacji kulturowej:

- odniesienia do świata kulinarnego i nazw potraw (tabela nr 23).
- odniesienia intertekstualne do kultury popularnej (telenoweli, kultowych komedii, krain ze świata baśni, znanych, rockowych piosenek) oraz tekstów literackich kultury wysokiej (tabela nr 24).
- odniesienia do realiów związanych z organizacją życia (tabela nr 25).

Fragmety dłuższych wypowiedzi z dialogów, które powstały w wyniku zastosowania strategii adaptacji, zostały wyróżnione w tabelach pogrubioną czcionką i osadzone w szerszym kontekście, by łatwiej było zrozumieć czytelnikowi kontekst wypowiedzi, w jakim dane wyrażenie bądź leksem zostały wykorzystane przez tłumacza.

1.1. Nazwy potraw

Poniżej przedstawiono wybrane przykłady adaptacji polskiego tłumacza: odwołania do nazw potraw wraz z ich oryginalnymi odpowiednikami.

Tabela 23

Adaptacja kulturowa Bartosza Wierzbięty – nazwy potraw

Lp.	Wersja oryginalna	Wersja polska	Źródło
1.	<i>Do you smell ham?</i>	<i>Czuję baleron.</i>	S3
2.	<i>Fuzzy navel.</i>	<i>Pawie oczka.</i>	S3
3.	<i>The saffron corn with jalapeno honey butter.</i>	<i>Wafle kukurydziane z dżemem mandarynkowym.</i>	S3
4.	<i>A dutch fudge torte with cinnamon swirls.</i>	<i>Gofry z bitą śmietaną, w polewie makaronowej.</i>	S3

5.	<i>Crumpets smothered with loganberries.</i>	<i>Jadłybyśmy jagódki i popijały źródlaną wodą.</i>	S3
6.	<i>No roasting marshmallows on your sister's head.</i>	<i>Nie rób więcej siostrze grzanek na głowie.</i>	S3
7.	<i>'Sorry' doesn't make the noodles.</i>	<i>Z 'sorków' nie ulepi się klusek.</i>	S3
8.	<i>The Dragon Warrior can survive for months at a time, on nothing but the dew of a single ginkgo leaf and the energy of the universe.</i>	<i>Prawdziwy Smoczy Wojownik, może przeżyć całe miesiące za jedyny pokarm mając jedną dziką jagodę i energię wszechświata.</i>	KP1
9.	<i>Maybe I could also sell the bean buns. They're- they're about to go bad.</i>	<i>Może wezmę te sajgonki z kraba, bo im ważność wygasa.</i>	KP1
10.	<i>I guess my body doesn't know It's the Dragon Warrior yet. I'm gonna need a lot more than dew and, uh, universe juice.</i>	<i>No to mój organizm jest jeszcze za mało smoczy. Nie wystarczy mu jagódka i jakiś kosmiczny soczek.</i>	KP1
11.	<i>Can I interest you in a mudslide?</i>	<i>Co powiesz na błotną Mary?</i>	SFA
12.	<i>Hey! I can't get my origami or unless you back off.</i>	<i>Ej! Tak się składa, że składam oregano.</i>	SFA
13.	<i>More tea? Lemon juice?</i>	<i>Może herbaty albo soli?</i>	KP2

Wyrażenie *Czuję baleron* (p.1), jest funkcjonalnym ekwiwalentem oryginalnego wyrażenia *Do you smell ham?* Bartosz Wierzbęta zastąpił 'szynkę' (oryg. 'ham') *baleronem*, gdyż, jak sam przyznał w wywiadzie, leksem *baleron* brzmi zabawniej niż 'szynka'. Czynnikiem decydującym o użyciu wyrażenia *pawie oczka* (p.2) był charakter księcia Charminga, który w filmie *Shrek* był dumny jak paw oraz wyniosły. Leksem 'paw', zdaniem Bartosza Wierzbęty, może kojarzyć się także polskiemu widzowi z regurgitacją. W oryginalnej wersji językowej pojawia się tu drink alkoholowy *fuzzy navel*, będący połączeniem brzoskwiniowego sznapsa z sokiem pomarańczowym. Zachowanie w przekładzie nazwy drinka *fuzzy navel* nie wywołałoby zamierzonego efektu komicznego z dwóch powodów: napój jest alkoholowy, a ponadto angielska nazwa z niczym się dzieciom nie kojarzy. Wyrażenie *wafle kukurydziane z dżemem mandarynkowym* (p.3) są funkcjonalnym odpowiednikiem oryginalnego *the saffron*

corn with jalapeno honey butter (pol. 'kolba kukurydzy ugotowana z papryczką jalapeno, masłem i miodem'). Bartosz Wierzbęta posłużył się egzotycznym smakiem dżemu, by zaciekać widza nietuzinkowym produktem kulinarnym. Papryczka jalapeno brzmiałaby dla widza dziecięcego dość egzotycznie i nie wywołałaby pozytywnych skojarzeń jak dżem o smaku mandarynek. Kolejnym przykładem adaptacji na poziomie kulturowym jest wyrażenie *gofry z bitą śmietaną w polewie makaronowej* (p.4), które jest tłumaczeniem oryginalnego wyrażenia *A dutch fudge torte with cinnamon swirls* (pol. 'Tort czekoladowy z cynamonowymi zdobieniami w kształcie okręgów'). Również tutaj celem Bartosza Wierzbęty było zaskoczenie widza ekstrawaganckim wyrobem cukierniczym: polewa makaronowa w połączeniu z goframi z bitą śmietaną brzmi okropnie i może wywołać u widza efekt obrzydzenia. W scenie więziennej, w której królowny próbują wydostać się na wolność, pojawia się fraza: *jagódki popijane źródłaną wodą* (p.5). W oryginale występują one jako *Crumpets smothered with loganberries* (pol. 'racuszki z malino-jeżyną'). Zastosowane przez Bartosza Wierzbęte wyrażenie może wynikać z potrzeby synchronizacji kinetycznej ruchu ust postaci w filmie z długością wypowiedzi bohatera.

Zarówno w wersji oryginalnej, jak i tłumaczonej pojawia się tutaj odniesienie do owoców. Zastosowanie przez Bartosza Wierzbęte leksemu *jagódki* wynikało z potrzeby zachowania funkcji poznawczej wyrażenia w oryginale. W tym celu tłumacz posłużył się transformacją semantyczną w formie przekładu przybliżonego: zakres znaczeniowy translandu: 'malino-jeżyny' nie do końca pokrywa się z zakresem znaczeniowym translatu *jagódki*. W zdaniu *Nie rób więcej siostrze grzanek na głowie* (p.6); (oryg. *No roasting marshmallows on your sister's head.*), polski tłumacz posłużył się *grzankami*, które są funkcjonalnym ekwiwalentem amerykańskich, słodkich pianek (*marshmallows*) z oryginalnej wersji filmu, gdyż pełnią one w przekładzie tę samą funkcję co wyrażenie w oryginale – funkcję informacyjną.

Fraza *Z sorków nie ulepi się klusek*. (p.7), jest tłumaczeniem wypowiedzi *Sorry doesn't make the noodles* (pol. 'Słowo „przepraszam” nie robi klusek'). Domowy makaron *kluski* to polski odpowiednik oryginalnego *noodles* (pol. 'makaron'). Kluski kojarzą się polskiemu widzowi ze swojskim, domowym makaronem. Zastosowanie przez tłumacza leksemu *noodles* nie wywołałoby tych samych skojarzeń co *kluski*, gdyż zakres znaczeniowy leksemu *noodles* jest dość szeroki i obejmuje m.in. makaron chiński, ramen, udon, czy też makaron spaghetti. Tłumacz posłużył się tutaj konkretyzacją: zakres znaczeniowy leksemu *kluski* jest węższy niż zakres znaczeniowy leksemu *noodles* – kluski to makaron domowy. *Dzika jagoda* (p.8) jest funkcjonalnym ekwiwalentem oryginalnego *the dew of a single ginkgo leaf*, dosł. 'rosa z pojedynczego liścia drzewa ginkgo'. Bartosz Wierzbęta zastąpił egzotycznie brzmiącą nazwę *drzewo ginkgo* wyrażeniem *dzika jagoda*, która jest w Polsce powszechnie znana. W

scenie, w której Panda Po wybiera się do Jadeitowego Pałacu, gdzie mistrz Oogway planuje wybrać Smoczego Wojownika, Po zwraca się do ojca słowami *Może wezmę te sajgonki z kraba, bo im ważność wygasa* (p.9). W wersji oryginalnej pojawia się tu wyrażenie *Maybe I could also sell the bean buns. They're – they're about to go bad*, dosł. ‘Może mógłbym jeszcze sprzedać bułeczki z fasolą – one, one zaraz się popsują’. Zastosowane przez Bartosza Wierzbietę *sajgonki z kraba* to egzotycznie brzmiąca nazwa dania, która ma przyciągnąć uwagę widza i zaciekać go. Sajgonki są rozpoznawalną w Polsce potrawą azjatycką w polskiej kulturze kulinarnej. *Bułeczki z fasolą* (oryg. *bean buns*) wydają się dość nietypowym zestawem kulinarnym, obcym wrażeniom smakowym polskiego widza. Nie wywołałyby one skojarzeń kulinarnych oraz tego samego efektu w przekładzie, co oryginalnie brzmiące *sajgonki z kraba*. Wyrażenie *jagódka i jakiś kosmiczny soczek* (p.10) jest adaptacją oryginalnego *dew and, uh, universe juice* (dosł. ‘rosa i sok wszechświata’), gdyż oba wyrażenia pełnią tę samą funkcję: funkcję poznawczą. Zastosowane przez Bartosza Wierzbietę zdrobnienia (*jakiś soczek; jagódka*) pełnią dodatkowo funkcję ekspresywną. Drink o nazwie *blotna Mery* (p.11) w wersji oryginalnej występuje jako: ‘lawina błotna’ (oryg. a mudslide), natomiast *oregano* (p.12) to w wersji oryginalnej *origami*. Zastosowana przez Bartosza Wierzbietę *Błotna Mery* jest aluzją do popularnego drinka o nazwie ‘krwawa Mary’. Zastąpienie leksemu *origami* leksemem *oregano* jest celowym zabiegiem tłumacza, który ma rozbawić polskiego widza. Wykorzystanie w przekładzie leksemu *origami* nie wywołałoby u widza efektu komicznego. Kolejnym przykładem odwołania Bartosza Wierzbiety do nazw potraw jest fraza *Może herbaty albo soli?* (p.13), gdzie leksem *sól* jest funkcjonalnym odpowiednikiem oryginalnego zdania *lemon juice* (dosł. ‘sok z cytryny’). Bartosz Wierzbietę zdecydował się tu na użycie leksemu ‘sól’, by skupić uwagę widza na akcji filmu oraz zszokować go niecodziennym połączeniem herbaty i soli.

1.2. Odniesienia intertekstualne

Kolejną grupę kulturowych sygnałów idiolektalnych stanowią odniesienia do tekstów kultury popularnej i tekstów literackich kultury wysokiej. Wybrane przykłady prezentuje tabela:

Tabela 24

Adaptacja kulturowa Bartosza Wierzbiety – odniesienia do kultury popularnej i wysokiej

Lp.	Wersja oryginalna	Wersja polska	Źródło
1.	<i>Good morning, good morning The sun is shining through, good morning, good morning to you, and you, and you!</i>	<i>Cześć i czolem, pytacie skąd się wzięłam. Dzień dobry, dzień dobry i buzi, i buzi, i buzi.</i>	S3

2.	<i>This is worse than Love Letters. I hate dinner theater!</i>	<i>To jest gorsze niż Niewolnica Isaura. Nie cierpię takiej szmiry.</i>	S3
3.	<i>Live-in babysitter.</i>	<i>Bezpłatna opieka do dziecka.</i>	S3
4.	<i>Cinderella is in far, far away right now eating bonbons, cavorting with every little last fairy tale creature that has ever done you wrong.</i>	<i>Kopciuszek siedzi w Zasiedmiogórogradzie i opycha się słodyczami, i, najbeszczelniej w świecie, częstuje nimi wszystkich, którzy kiedykolwiek zrobili ci na złość.</i>	S3
5.	<i>The dude's lost without me.</i>	<i>Wiesz, jaki jest Shrek – beze mnie panikuje.</i>	S3
6.	<i>I'm building my city people on rock'n. roll!</i>	<i>Wyrywam murom zęby krat i rock 'n' roll!</i>	S3
7.	<i>Time to get moving!</i>	<i>Ojczyzna wzywa!</i>	S3
8.	<i>Hey! How is it going?</i>	<i>Hej! Zastąłem Krzyśka?</i>	S3
9.	<i>All dressed up in his Sunday vest.</i>	<i>Się wystroił jak szewc w niedzielę.</i>	SFA
10.	<i>Why don't you hit me with your best shot!</i>	<i>Mnie już nic nie boli, od kiedy nie zastąłem Joli.</i>	SFA
11.	<i>That's diabolical.</i>	<i>Słowa tego nie opiszą.</i>	SFA
12.	<i>Rumpel's palace is locked up tighter than Old Mother Hubbard's Cupboard.</i>	<i>Ten zamek jest lepiej zabezpieczony niż królowna Gerda i skrzat Skobelek</i>	SFA

We frazie *Cześć i czolem! Pytacie skąd się wziąłem! Dzień dobry, dzień dobry i buzi i buzi i buzi!* (p.1) Bartosz Wierzbietą odniósł się do przyspiewki, którą wykonuje Zbigniew Bartosiewicz w filmie pt. „Miś” reżyserii Stanisława Barei z 1981 roku *Cześć i czolem, pytacie skąd się wziąłem. Jestem Wesoły Romek! Mam na przedmieściu domek [...]*. Zdanie oryginalne *Good morning! Good morning! The sun is shining through! Good morning, good morning to you, and you, and you!* jest również cytatem filmowym, pochodzi z komedii romantycznej pt. *Singin' in the rain* z 1952 roku. Zastosowana przez Bartosza Wierzbietę adaptacja jest skierowana do widzów dorosłych, którzy pamiętają film Stanisława Barei pt. *Miś* lub przynajmniej wcześniej słyszeli powyższy cytat z tej komedii. W ten sposób tłumacz wywołuje pozytywne skojarzenia u widza, a film brzmi w języku polskim naturalnie i bawi.

W scenie, w której Pionokio komentuje występ księcia Charminga, pojawia się i następujące zdanie *To jest gorsze niż Niewolnica Isaura. Nie cierpię takiej szmiry* (p.2). *Niewolnica Isaura* to bohaterka brazylijskiej telenoweli, bardzo popularnej w Polsce w latach 90. Ta wypowiedź jest funkcjonalnym ekwiwalentem oryginalnej *This is worse than Love Letters. I hate dinner theater!*, gdzie *Love Letters*, dosł. ‘Listy miłosne’ to nazwa czwartego, studyjnego albumu angielskiego zespołu Metronomy, grającego muzykę elektroniczną. Wyrażenie *dinner theater* odnosi się do posiłku w restauracji, połączonego ze sztuką sceniczną.

Odwołania Bartosza Wierzbietę do znanych postaci: tu do *Niewolnicy Isaury* sprawiają, że dialogi brzmią dla dorosłego widza naturalnie i budzą konkretne skojarzenia, które tłumacz wywołuje celowo, by najczęściej rozbawić widza oraz zrealizować funkcję wyjściową filmu w oryginale. Aczkolwiek warto dodać, że obecnie młody widz nie wie, kim była *Niewolnica Isaura*, nie rozpoznaje aluzji do telenoweli. Kolejnym przykładem adaptacji jest fraza *Bezpłatna opieka do dziecka*. (p.3), która jest adaptacją oryginalnego *Live-in-babysitter* (pol. ‘niania z zamieszkaniem’). Tłumacz posłużył się tutaj przekładem przybliżonym, gdyż zakres znaczeniowy wyrażenia ‘bezpłatna opieka do dziecka’ nie pokrywa się z zakresem znaczeniowym ‘*Live-in-babysitter*’. Zastosowany przez Bartosza Wierzbietę termin *Zasiedmiogórogród* (p.4) oznacza baśniową krainę, gdzie rządzą rodzice Fiony: Król Harold i Królowa Lilian. W wersji oryginalnej tymczasem pojawia się określenie ‘daleko, daleko stąd’ (*Cinderella is in far, far away...*). Bartosz Wierzbietę posłużył się tutaj transformacją semantyczną w formie konkretyzacji, stworzył neologizm na bazie prototypowej formuły polskich bajek: ‘za siedmioma górami...’ Kolejnym przykładem adaptacji kulturowej jest stwierdzenie *Wiesz, jaki jest Shrek – beze mnie panikuje* (p.5). Jest to translacja wyrażenia *The dude’s lost without me*. (pol. ‘Koleś beze mnie jest zgubiony’). Tłumacz zastosował tu konkretyzację – zastąpił rzeczownik ‘*koleś*’ imieniem głównego bohatera ‘Shrek’. Taki dobór leksemów przez tłumacza może wynikać z potrzeby synchronizacji długości dialogów z ruchem ust postaci w filmie. Kolejne wyrażenie *Wyrywam murom zęby krat i rock ‘n’ roll!* (p.6); (org. *I’m building my city people on rock ‘n’ roll!*; dosł. ‘Buduję moje miasto, ludzie: rock ‘n’ rollowo’) jest odwołaniem do piosenki Jacka Kaczmarskiego z 1978 roku pt. *Mury*. Jest to funkcjonalny ekwiwalent oryginalnego *I’m building my city people on rock’n. roll!* (pol. ‘Buduję moje miasto, ludzie: rock’n. rollowo.’). Bartosz Wierzbietę zastosował tu aluzję adresowaną do widza dorosłego, który być może pamięta piosenkę *Mury*. Kolejna, zastosowana przez Bartosza Wierzbietę wypowiedź: *Ojczyzna wzywa* (p.7), jest funkcjonalnym odpowiednikiem oryginalnej wypowiedzi *Time to get moving* (pol. ‘Czas się ruszyć’), która jest utartym, angielskim powiedzeniem. Podniosły styl wyrażenia Wierzbietę,

kojarzony z zawołaniem wojskowym do obrony własnego kraju użyty w filmie animowanym jest przykładem komizmu słownego. Zapytanie *Zastąłem Krzyśka?* (p.8) to z kolei odwołanie do opowiadania Macieja Pinkwarta pt. *Pomyłka*³⁵, które jest funkcjonalnym odpowiednikiem oryginalnego *Hey! How is it going?* (pol. 'Hej! Jak leci?'). Kolejnym przykładem adaptacji kulturowej Bartosza Wierzbiety jest stwierdzenie *Się wystroił jak szewc w niedzielę* (p.9), które jest trawestacją polskiego powiedzenia 'Wystroił się, jak stróż w Boże Ciało'. Jest to polski odpowiednik *All dressed up in his Sunday vest* (dosł. 'Wystroił się w swoją niedzielną kamizelkę'), które z kolei jest trawestacją wyrażenia 'to put on your Sunday best', (dosł. 'założyć najbardziej odświętny strój'). Kolejny przykład *Mnie już nic nie boli, od kiedy nie zastałem Joli*. (p.10) jest odwołaniem do filmu *Seksmisja* w reżyserii Juliusza Machulskiego. Jest to polski odpowiednik oryginalnego *Why don't you hit me with your best shot!*, które odnosi się do utworu amerykańskiej piosenkarki rockowej Pat Benatar pt. *Hit me with your best shot*. Wyrażenie *Słowa tego nie opiszą* (p.11) pochodzi z wiersza Adama Mickiewicza pt. *Reduta Ordona*. Jest ono adaptacją oryginalnego wyrażenia *That's diabolical*. Zastosowanie stylu podniosłego przez Bartosza Wierzbietę miało na celu wywołanie efektu komicznego w przekładzie. Wyrażenie *Królowna Gerda i skrzat Skobelek* (p.12) jest tłumaczeniem wyrażenia *Old Mother Hubbard's Cupboard*⁴, które jest nazwą angielskiej rymowanki, wydanej w 1805 roku. Polski tłumacz celowo posłużył się nazwą bajki: tu bajki o *Królownie Gerdzie i skrzacie Skobel* autorstwa Artura Oppmana, by wywołać pozytywne skojarzenia u polskiego widza, który jest w stanie rozpoznać tę bajkę. Wykorzystanie w przekładzie oryginalnej nazwy angielskiej rymowanki nie spełniłoby swojej funkcji kulturowej w przekładzie.

Z przeprowadzonej analizy wynika, że Bartosz Wierzbietę zastosował w przekładzie odniesienia intertekstualne 12 razy, odwołując się najczęściej do tekstów popkultury: telenoweli oraz komedii.

1.3. Odniesienia do realiów związanych z organizacją życia

Ostatnią grupę kulturowych sygnałów idiolektalnych polskiego tłumacza tworzą wyrażenia, które są odwołaniem do nazw organizacji, instytucji, funkcji publicznych i terminów prawnych. Wybrane przykłady prezentuje tabela nr 25.

³⁵ Opowiadanie Macieja Pinkwarta pt. *Pomyłka*, dostępne jest na stronie internetowej: <http://www.pinkwart.pl/denatur/pomyłka.htm>
[dostęp: 31.05.2024]

Tabela 25

Adaptacja kulturowa Bartosza Wierzbiety – odniesienia do realiów związanych z organizacją życia

Lp.	Wersja oryginalna	Wersja polska	Źródło
1.	<i>Don't forget to pay the gardener, Lillian.</i>	<i>Pamiętaj, by zapłacić dozorcy za nadgodziny.</i>	S3
2.	<i>What in the shista-shire kind of place is this?</i>	<i>Co to ma być wyższa uczelnia? Co oni rektora nie mają?</i>	S3
3.	<i>Everything is fruity in the loops [...]</i>	<i>Poplątane to jak projekt ustawy [...].</i>	S3
4.	<i>I haven't been on a trip like that since college.</i>	<i>Ostatni raz leciałem tymi liniami.</i>	S3
5.	<i>Flip-flop Fridays.</i>	<i>Pedicure w piątki.</i>	SFA
6.	<i>You signed up for one of them time- shares, huh?</i>	<i>Wziąłeś kredyt konsolidacyjny, tak?</i>	SFA
7.	<i>Puss and Donkey to the rescue!</i>	<i>Kot i osioł spółka z o.o. Z nami bezpiecznie.</i>	SFA
8.	<i>How was your commute?</i>	<i>Nie było żadnych korków?</i>	SFA
9.	<i>[...] toilets.</i>	<i>[...] latryna.</i>	SFA
10.	<i>[...] evil janitor.</i>	<i>[...] nadworną sprzątaczkę.</i>	SFA

W scenie, w której król Harold żegna się z bliskimi na łożu śmierci, zwraca się do żony słowami *Pamiętaj, by zapłacić dozorczy za nadgodziny* (p.1). W wersji oryginalnej pojawia się tutaj *Don't forget to pay the gardener, Lillian*. Widzimy w tym przykładzie zamianę leksemu *gardener* (ogrodnik) na *dozorcy*. Jest to przykład transformacji semantycznej w formie generalizacji: Bartosz Wierzbietą posłużył się w przekładzie translatem, który posiada szerszy zakres znaczeniowy niż transland: zadaniem dozorczy jest czuwanie nad bezpieczeństwem i porządkiem na jakimś terenie, natomiast zakres prac ogrodnika jest węższy: zajmuje się on uprawą i pielęgnacją ogrodu oraz sadzeniem roślin. W kolejnym przykładzie pojawia się odwołanie do funkcji rektora wyższej uczelni: *Co to ma być wyższa uczelnia? Co oni rektora nie mają?* (p.2), które jest funkcjonalnym odpowiednikiem wyrażenia *What in the shista-shire kind of place is*

this? Bartosz Wierzbietą posłużył się tutaj transformacją semantyczną w formie przekładu przybliżonego – zakres znaczeniowy wyrażenia w wersji polskiej nie do końca pokrywa się z zakresem znaczeniowym wyrażenia w oryginale. Kolejnym przykładem adaptacji Bartosza Wierzbietę jest wyrażenie *Poplątane to jak projekt ustawy* (p.3), które w wersji oryginalnej występuje jako *Everything is fruity in the loops* (pol. ‘Wszystko jest dziwaczne’). Wykorzystane przez Bartosza Wierzbietę wyrażenie pochodzi od *fruit loop*¹⁰, które oznacza ‘dziwaczny’ bądź ‘niemądry’. Jest to kolejny przykład wyrażenia, w którym polski tłumacz zastosował konkretyzację: w tym przypadku zastępując *everything* tłumaczeniem: *projekt ustawy*, którego zakres znaczeniowy jest węższy, bardziej konkretny niż *everything*. Kolejny przykład *Ostatni raz leciałem tymi liniami* (p.4), pochodzi ze sceny, w której Kot, Osioł, Shrek oraz Artur zostają przeniesieni do *Zasiedmiogórogradu* za pomocą magii. To wyrażenie jest adaptacją wyrażenia *I haven't been on a trip like that since college* (pol. ‘Nie byłem na wycieczce jak ta od czasów studiów.’), gdyż zakres znaczeniowy tłumaczenia pokrywa się w tym przykładzie z zakresem znaczeniowym *everything*. Jest to również przekład przybliżony, zakres znaczeniowy wyrażenia Wierzbietę nie do końca pokrywa się z zakresem znaczeniowym wyrażenia w oryginale. Kolejnym przykładem adaptacji polskiego tłumacza jest wyrażenie *Pedicure w piątki* (p.5), które jest adaptacją wyrażenia *Flip-flop Fridays* (pol. ‘Piątki w klapkach typu japonki’), oba wyrażenia pełnią w tej scenie funkcję ekspresywną.

W scenie, w której Osioł dopytuje Shreka, skąd wzięły się jego kłopoty, pojawia się wyrażenie: *Wziąłeś kredyt konsolidacyjny, tak?* (p.6). Zastosowany przez Bartosza Wierzbietę *kredyt konsolidacyjny* w wersji oryginalnej występuje jako *timeshares*, co oznacza system zarządzania nieruchomościami. W 2007 roku *timeshares* nie były w Polsce tak popularne, jak kredyty konsolidacyjne. Stąd pomysł, by posłużyć się nazwą, którą polski widz jest w stanie rozpoznać. Kolejnym przykładem adaptacji Bartosza Wierzbietę jest wyrażenie *Kot i osioł spółka z o.o. Z nami bezpiecznie* (p.7). Jest to funkcjonalny ekwiwalent oryginalnego *Puss and Donkey to the rescue!*, co w tłumaczeniu na język polski oznacza ‘*Kot i Osioł na ratunek*’. Ekwiwalencja wynika z funkcji ekspresywnej, jaką oba wyrażenia pełnią w tej scenie filmowej. Bartosz Wierzbietą posłużył się tutaj przekładem przybliżonym, którego zakres znaczeniowy nie do końca pokrywa się z zakresem znaczeniowym *timeshares*. Zastosowane przez polskiego tłumacza wyrażenie to popularny slogan reklamowy, wykorzystywany dawniej przez służby mundurowe³⁶ oraz placówki edukacyjne. Jest to także odwołanie do jednej z kapitałowych

³⁶ ‘Z nami bezpiecznie’ to tytuł plakatu promującego *Rodziny Piknik Mundurowy*: <https://www.zory.pl/dla-mieszkancow/aktualnosci/aktualnosc/z-nami-bezpiecznie-czyli-rodzinny-piknik-mundurowy-w-parku-cegielnia> [dostęp: 30.05.2024].

spółek handlowych, tj. spółki z ograniczoną odpowiedzialnością. Ostatnim przykładem adaptacji Bartosza Wierzbiety jest fraza *Nie było żadnych korków?* (p.8). Pochodzi ona ze sceny, w której Rumpelstiltskin pyta Szczurołapa o to, jak minęła mu podróż. W wersji oryginalnej pojawia się tu zdanie *How was your commute?* (pol. 'Jak pana podróż?'). Bartosz Wierzbietą zastosował tu przekład przybliżony: w przekładzie jest mowa o korku ulicznym, natomiast w oryginale mamy ogólne pytanie dotyczące podróży. W kolejnym przykładzie zastosowana przez Bartosza Wierzbietę *latryna* (p.9) jest adaptacją leksemu *toilets*, za sprawą jednakowej funkcji, jaką oba wyrażenia pełnią w tej scenie. Zastosowany przez polskiego tłumacza ekwiwalent to wynik konkretyzacji – latryna to rodzaj wychodka zewnętrznego. Zakres znaczeniowy leksemu *latryna* jest węższy, niż zakres znaczeniowy leksemu *toaleta*. Kolejnym przykładem adaptacji Bartosza Wierzbiety jest *Nadworna sprzątaczką* (p.10), która w wersji oryginalnej występuje jako *Evil janitor* (pol. 'zła woźna'). Zastosowane przez tłumacza wyrażenie jest wynikiem transformacji semantycznej w formie przekładu przybliżonego, gdyż zakres znaczeniowy translatu (*nadwornej sprzątaczką*) nie do końca pokrywa się z zakresem znaczeniowej *evil janitor* ('złej woźnej').

1.4. Egzotyzacja: nieidiolektalna strategia translatorska Bartosza Wierzbiety

Adaptacja jest strategią przeciwstawną egzotyzacji. Chociaż w przekładzie tłumacze mogą stosować obie strategie, to jednak z reguły częściej stosują jedną kosztem tej drugiej. Aby potwierdzić tezę, że Bartosz Wierzbietą znacznie częściej wykorzystuje adaptację kulturową, warto nieco uwagi poświęcić także drugiej strategii. Stąd też celem tego podrozdziału jest prześledzenie, czy i jeżeli tak, to jak często polski tłumacz posiłkuje się w swojej pracy właśnie egzotyzacją.

Przeprowadzona analiza wykazała, że egzotyzacja jest strategią translatorską, po którą Bartosz Wierzbietą sięga rzadko. Pełne listy dialogowe polskiego tłumacza zawierają jedynie dwanaście przykładów egzotyzacji. Nie spełniają one wymogu ilościowego w niniejszym badaniu i dlatego nie mogą być zaliczane do sygnałów idiolektalnych Bartosza Wierzbiety. Poniższa tabela prezentuje wszystkie przykłady egzotyzacji Bartosza Wierzbiety zebrane z pełnego korpusu badawczego w języku polskim.

Tabela 26

Sygnaly nieidiolektalne Bartosza Wierzbięty: egzotyzacja

Lp.	Wersja oryginalna	Wersja polska	Źródło
1.	How in the Hans Christian Andersen am I supposed to parade around in these goofy boots?	Jak na rany Andersena Christiana mam ratować królestwo w tych głupich gumiakach?	SFA
2.	A clear, crisp, delicious glass of aqua purificada?	Kieliszek orzeźwiającej, krystalicznie czystej aqua purificada?	SFA
3.	That's my chimichanga stand.	Mój stendzik z czimiczangami.	SFA
4.	One love, one heart – let's get together.	One love, one heart – let's get together.	SFA
5.	Happy birthday, niños! Vamos a la fiesta!	Wszystkiego najlepszego, niños! Vamos a la fiesta!	SFA
6.	You should not be here, señor.	Nie powinno cię tu być señor.	SFA
7.	Ogre! Uno momento , un momento!	Ogrze! Uno momento! Słuchaj mnie Ogrze, słuchaj-un momento!	SFA
8.	<i>Croissant stuffed with seared sashimi tuna.</i>	<i>Rogalik nadziewany sashimi z tuńczyka.</i>	SFA
9.	[...] <i>ice cold pitcher of mojitos</i> [...].	[...] zapasik dobrze zmrożonego mohito [...].	SFA
10.	Shut it, Wendy.	Zamknij się, Wendy.	S3
11.	Andale! After him burro! Donkey, vamonos!	Andale! Andale! After him burro! Donkey, vamonos!	SFA

Na kulturowe sygnaly idiolektalne Bartosza Wierzbięty składają się adaptacje kulturowe realizowane za pomocą odpowiedników funkcjonalnych w odniesieniu do następujących zjawisk: odniesienia do nazw potraw, odniesienia do kultury popularnej i wysokiej, odwołania do fikcyjnych postaci oraz odniesienia do realiów organizacji życia. Z pełnego korpusu badawczego zebrano 35 przykładów adaptacji polskiego tłumacza, które potwierdzają, że skala zabiegów adaptacyjnych Bartosza Wierzbięty jest wystarczająco obszerna, by móc zaliczyć

ekwiwalenty funkcjonalne Bartosza Wierzbęty do wyznaczników idiolektu polskiego tłumacza. Wśród kulturowych sygnałów idiolektalnych Bartosza Wierzbęty nie odnotowano wystarczającej liczby przykładów egzotyzacji, by można było nazwać je kulturowymi sygnałami idiolektalnymi polskiego tłumacza. Cechą dystynktywną idiolektu Bartosza Wierzbęty na poziomie adaptacji kulturowej jest humor widoczny w każdym komponencie idiolektalnym: w odwołaniach do fikcyjnych postaci (*To jest gorsze, niż Niewolnica Isaura*), w nazwach potraw (*Czuję baleron*), odwołaniach do znanych utworów (*Cześć i czołem, pytanie skąd się wziąłem...*), odniesieniach do realiów związanych z organizacją życia (*Ostatni raz leciałem tymi liniami*). W ramach strategii adaptacji zastosowanej przez Bartosza Wierzbęty w polskich ścieżkach dialogowych są widoczne liczne transformacje semantyczne. Polski tłumacz najczęściej sięga po przekład przybliżony, który podobnie jak inne rodzaje przekładu pozwala zachować funkcję wyrażenia w oryginale, lecz przede wszystkim pomaga wywołać efekt humorystyczny w przekładzie. Świadczą o tym przykłady: *nadworna sprzątaczką, mlasnąć szlaczek* w znaczeniu: *I'm gonna lick me a rainbow!* Odnotowano ponad 16 takich przypadków. Tłumacz chętnie sięga także po konkretyzację: np. *kluski* zamiast *noodles* a także *Zasiedmiogórogród*, będący funkcjonalnym odpowiednikiem wyrażenia: *Far Far Away*.

V.2. Zjawiska kulturowe w idiolektcie Pawła Silenczuka

Kulturowe sygnały idiolektalne Pawła Silenczuka tworzą adaptacje kulturowe oraz egzotyzacje. Na podstawie dostępnych przykładów adaptacji kulturowej rosyjskiego tłumacza wyróżniamy następujące komponenty idiolektalne:

- odniesienia do świata kulinarnego i nazw potraw (tabela nr 27)
- odniesienia do znanych postaci (tabela nr 28)
- odniesienia do kultury popularnej i wysokiej (tabela nr 29)

W pełnym korpusie badawczym odnotowano ponad 20 przykładów egzotyzacji Pawła Silenczuka. Wybrane przykłady egzotyzacji prezentuje tabela nr 30.

Przykłady egzotyzacji, które powtarzają się w korpusie badawczym, np. *un momento*, w tabeli zostały użyte tylko raz.

2.1. Odniesienia do nazw potraw

Poniższa tabela prezentuje przykłady odwołań do nazw potraw.

Tabela 27

Adaptacja kulturowa Pawła Silenczuka – nazwy potraw³⁷

Lp.	Wersja oryginalna	Wersja rosyjska	Źródło
1.	<i>Fuzzy navel.</i>	<i>Мохнатый пупок.</i>	S3
2.	<i>A dutch fudge torte with cinnamon swirls.</i>	<i>Бисквитный тортик с цукатами и помадкой.</i>	S3
3.	<i>Crumpets smothered with loganberries.</i>	<i>Пышки с джемом из ежевики.</i>	S3
4.	<i>No roasting marshmallows on your sister's head.</i>	<i>Не пеки картошку на голове сестры.</i>	S3
5.	<i>The breakfast croissant stuffed with seared sashimi tuna.</i>	<i>Круассаны с углом по-сычуаньски.</i>	S3
6.	<i>I guess my body doesn't know It's the Dragon Warrior yet. I'm gonna need a lot more than dew and, uh, universe juice.</i>	<i>Наверное, моё тело ещё не поняло, что принадлежит Воину Дракона и мне мало росы и вселенной подзарядки.</i>	KP1
7.	<i>Maybe I could also sell the bean buns. They're – they're about to go bad.</i>	<i>Ещё сладкие пирожки с фасолью продать.</i>	KP1
8.	<i>'Sorry' doesn't make the noodles.</i>	<i>Из 'прости' лапши не сварить.</i>	KP1

Zastosowane przez Pawła Silenczuka wyrażenie *мохнатый пупок* (p.1) to nazwa bezalkoholowego, słodkiego napoju dla dzieci, powstałego ze zmieszania połowy szklanki Coca-Coli i łyżki lodów waniliowych (Wakulik, 2023, s. 606). Jest to funkcjonalny ekwiwalent drinku alkoholowego *fuzzy navel*, będącego połączeniem brzoskwiniowego sznapsa z sokiem pomarańczowym. Zachowanie nazwy drinka *fuzzy navel* w przekładzie nie wywołałoby tego samego efektu z dwóch powodów: napój jest nieznanym dzieciom, a angielska nazwa drinku alkoholowego z niczym się dzieciom nie kojarzy. Z kolei wyrażenie *Бисквитный тортик с цукатами и помадкой* (p.2) to 'ciasto biszkoptowe z kandyzowanymi owocami i frużeliną' (Wakulik, 2023, s. 206). Jest to funkcjonalny odpowiednik oryginalnego *a dutch fudge torte with cinnamon swirls*, co oznacza 'tort czekoladowy ze zdobieniami z cynamonu w kształcie okręgów'. *Fudge* to amerykański deser, który kojarzy się z gęstą, kremową masą czekoladową z

³⁷ Przykłady z tabel nr: 23, 24, 27, 28, 29, od 31 do 36 wraz z opisem przykładów zostały opublikowane w artykule naukowym recenzowanego czasopisma *Slavia Orientalis*, DOI: [10.24425/slo.2023.147523](https://doi.org/10.24425/slo.2023.147523) s. 605-612.

dotatkami masła, cukru i śmietany, a przymiotnik *dutch* może być aluzją do holenderskiej czekolady. Nazwa *dutch fudge* w 2007 roku, w którym odbyła się w Rosji premiera filmu *Shrek Trzeci*, nie była tam zbyt popularna. Zapewne dlatego nazwa *dutch fudge* została zastąpiona przez *ciasto biszkoptowe*, którego nazwa jest zrozumiała dla widza dziecięcego. W tej scenie Osioł wymienia strażnikom potrawy, które miałyby być dostarczone do garderoby Shreka przed wystawieniem sztuki księcia Charminga. Zastosowane przez rosyjskiego tłumacza *Пышки с джемом из ежевики* (p.3) to ‘pączki z konfiturą z jeżyn’. W wersji oryginalnej występują natomiast *Crumpets smothered with loganberries*, czyli ‘racuszki z owocami leśnymi’ (Wakulik, 2023, s. 606) Zatem rosyjski tłumacz posłużył się w tym wypadku konkretyzacją. Oba wyrażenia pełnią podobną funkcję: pobudzają apetyt i przywołują pozytywne skojarzenia związane z jedzeniem. W scenie, w której Osioł udaje się w rejs, zwraca się do swoich dzieci słowami *Не пеки сестры на голове* (p.4), co oznacza ‘Nie piecz siostrze ziemniaków na głowie’. Zastosowane przez Pawła Silenczuka wyrażenie jest funkcjonalnym ekwiwalentem oryginalnego *No roasting marshmallows on your sister’s head* (pol. ‘Żadnego pieczenia pianek na głowie siostry.’). Ziemniak brzmi bardziej swojsko niż pianka. Kolejnym przykładem odwołania do oryginalnych potraw jest wypowiedź *Круассаны с углом по-сычуаньски* (p.5), która oznacza ‘rogaliki francuskie z cebulą po seczuańsku’. Jest to rosyjski odpowiednik oryginalnego *The breakfast croissant stuffed with seared sashimi tuna* (pol. ‘rogalik śniadaniowy nadziewany przypalonym na ogniu sashimi z tuńczyka’). Adaptacja dotyczy w tym przykładzie nadzienia rogalików – *cebuli po seczuańsku*, która w oryginale występuje jako ‘przypalane na ogniu sashimi z tuńczyka’. Fragment wyrażenia *мне мало росы и вселенной подзарядки* (p. 6), dosł. ‘nie wystarczy mi rosa i energia kosmosu’ w wersji oryginalnej funkcjonuje jako *the dew of a single ginkgo leaf and the energy of the universe* (pol. ‘rosa z jednego liścia miłorzębu i energia wszechświata’). Jest to odwołanie do potrawy smoczego wojownika, który zdaniem Tygryscy potrafi przeżyć dzięki energii kosmosu i rosie. Adaptacji podlega w tym przykładzie ‘rosa z jednego liścia drzewa miłorzębu’, która w dialogach Pawła Silenczuka występuje jako *роса* (‘rosa’). Tłumacz posłużył się tutaj adaptacją przy wykorzystaniu transformacji semantycznej w formie generalizacji, zastępując rosę z liścia miłorzębu ‘rosą’. Kolejny przykład *сладкие пирожки с фасолью* (p.7) oznacza ‘słodkie pierożki z fasolą’. W wersji oryginalnej filmu są to *bean buns* (pol. ‘robione na parze bułeczki z fasolą’). Oba dania wydają się być nietypowe, dzięki czemu realizują funkcję impresywną: wywołują zdziwienie u widza. Przekład przybliżony pozwolił tłumaczowi zaproponować ekwiwalent, którego zakres semantyczny jest wprawdzie inny niż wyrażenia w oryginale, ale bardziej „swojski”. Pierożki z nadzieniem grzybowym, mięsny są bardzo popularne w kuchni rosyjskiej, nadzienie fasolowe brzmi jednak nietypowo. W scenie, w której Pan Ping upomina Po, zwraca się on do niego słowami *Из „прости” ланши*

не свариишь (p.8), dosł. ‘Słowem „wybacz” klusków nie ugotujesz’. Jest to rosyjski odpowiednik wyrażenia ‘*Sorry*’ *doesn’t make the noodles*. Tłumacz posłużył się tutaj leksemem *лапша*, rodzajem domowego makaronu, bardzo popularnego w tradycji rosyjskiej. Pod względem popularności, także formy może być porównany do ang. *noodles*. Zakres semantyczny translatu i translandu jest różny, jednak zbieżność funkcji, jaką *noodles* i *лапша* pełnią w dialogu filmowym, pozwala nazwać leksem *лапша* analogiem funkcjonalnym oryginalnego *noodles*. ‘Pączki z dżemem’ (*пыхики с джемом*), ‘ziemniaki’ (*картошка*) oraz dziecięcy drink ‘*мохнатый пупок*’ to tylko wybrane przykłady adaptacji Pawła Silenczuka, które sprawiają, że film brzmi naturalnie dla rosyjskiego widza, wywołuje pozytywne konotacje kulinarne albo nieco szokuje. Jednak ten szok nie jest wynikiem niezrozumienia nazwy samej potrawy, lecz raczej oryginalności jej składników lub kontekstu jej występowania.

Tabela poniżej prezentuje kolejne przykłady adaptacji na poziomie kulturowym. Są to odwołania do różnych postaci, w tym do postaci fikcyjnych.

2.2. Odniesienia do znanych postaci realnych i fikcyjnych

Tabela 28

Adaptacja kulturowa Pawła Silenczuka – odniesienia do znanych postaci

Lp.	Wersja oryginalna	Wersja rosyjska	Źródło
1.	<i>Thank you to Professor Primbottom and his lecture on how to just say ‘nay’.</i>	<i>Благодарим профессору Первопонсу за яркую лекцию-мольбы дурному нет.</i>	S3
2.	<i>How in the Hans Christian Andersen am I supposed to parade around in these goofy boots?</i>	<i>Как же братья Гримм могут щигалеть в этом торсе?</i>	S3
3.	<i>Fiddlesworth.</i>	<i>Чеширтон.</i>	S3
4.	<i>Rumpel’s palace is locked up tighter than Old Mother Hubbard’s Cupboard.</i>	<i>Дворец Румпеля стерегут почище-сокровищ Али-Бабы.</i>	SFA

Fikcyjna postać *профессор Первопонса* (p.1) to w wersji oryginalnej Profesor *Primbottom* – nauczyciel liceum z internatem. Jeśli przyjmiemy, że leksem *первопонс* oznacza ‘первый поп’ (dosł. ‘wcześniejsza muzyka pop’) wyrażenie zastosowane przez rosyjskiego tłumacza będzie oznaczało ‘profesor dawnej muzyki pop’. Jest to przekład przybliżony wyrażenia Profesor *Primbottom*. W obu wersjach pojawia się ‘profesor’, inna jest natomiast jego charakterystyka funkcjonalna. Kolejne wyrażenie *братья Гримм* (p.2) – Bracia Grimm w oryginalnej wersji

filmu występują jako *Hans Christian Andersen*. Utwory tj. *Królowna Śnieżka*, *Kopciuszek* czy też *Jaś i Małgosia* to baśnie zebrane i opublikowane przez Braci Grimm, równie popularne w Rosji co baśnie Hansa Christiana Andersena. Ze względu na popularność baśni Braci Grimm, Paweł Silenczuk odniósł się do nich w przekładzie, stosując przekład przybliżony. W scenie, w której Shrek czeka na swój publiczny występ, zwraca się do stojącego obok mężczyzny wołając *Чеширтон!* (p.3). Leksem *Чеширтон* pochodzi od czasownika ‘чесать’ (pol. ‘drapać’), a w oryginalnej wersji filmu występuje jako *Fiddlesworth*. Jest to imię fikcyjnej postaci, powstałe z połączenia leksemów *fiddle* (pol. ‘szwindel’) oraz *worth* (‘wartość’). Tłumacz posłużył się leksemem *Чеширтон*, gdyż w tej scenie widzimy, jak służący drapie Shreka. Paweł Silenczuk nawiązuje tu bezpośrednio do akcji filmu, posługując się po raz kolejny przekładem przybliżonym, *Чеширтон* (ten, który drapie), natomiast *Fiddlesworth* (ten, który płała figle). Kolejnym przykładem odwołania do znanej postaci fikcyjnej jest zdanie *Али-Баба* (p.4), które odnosi się do bohatera Ali-Baby – postaci z bajki pt. *Ali-Baba i 40 rozbójników*. Jest to funkcjonalny ekwiwalent oryginalnego *Old Mother Hubbard’s Cupboard*³⁸, które jest rymowanką dla dzieci przedszkolnych, wydaną w 1805 roku. Użycie tych analogów może świadczyć o chęci zaciekawienia i rozbawienia widza poprzez zastosowanie przez tłumacza wielopoziomowych aluzji adresowanych do widza w każdym wieku.

2.3. Odniesienia intertekstualne do kultury popularnej i wysokiej

Kolejnym przykładem adaptacji na poziomie kulturowym Pawła Silenczuka są wybrane odniesienia intertekstualne: cytaty ze znanych powieści czy też pieśni, aluzje do kultury wysokiej i niskiej, do filmów (w tym telenoweli i komedii). Odniesienia intertekstualne obejmują również odniesienia do ogólnie znanych powiedzeń i przysłów w języku rosyjskim. Wybrane przykłady odniesień intertekstualnych Pawła Silenczuka prezentuje tabela nr 29.

Tabela 29

Adaptacja kulturowa Pawła Silenczuka – odniesienia do kultury popularnej i wysokiej

Lp.	Wersja oryginalna	Wersja rosyjska	Źródło
1.	<i>I'm a little rusty, so there could be someside effects.</i>	<i>Давненько не брал я в руки шашек.</i>	S3

³⁸ Odnośnik do piosenki *Old Mother Hubbard’s Cupboard*: <https://www.bbc.co.uk/teach/school-radio/articles/zdsmd6f> [dostęp: 03.06.2024].

2.	<i>This is worse than Love Letters. I hate dinner theater!</i>	<i>Рыцарь круглого стола. Не терплю его деятельности.</i>	S3
3.	<i>Live-in babysitter.</i>	<i>Усатый нянь-приживалка.</i>	S3
4.	<i>Cinderella is in far, far away right now, eating bonbons, cavorting with every little last fairy tale creature that has ever done you wrong.</i>	<i>Золушка в Тридцать девятом королевстве ест конфетки со звериками, которые так тебя донимали, что хихили над тобой.</i>	S3
5.	<i>Shrek's final performance.</i>	<i>Прощальная гастроль.</i>	S3
6.	<i>The dude's lost without me.</i>	<i>Чувак не пропадёт.</i>	S3
7.	<i>Ohh Barra.. Barracuda.</i>	<i>Смотри, какая красота!</i>	S3
8.	<i>I'm building my city people, on rock'n. roll!</i>	<i>Счастливо оставаться. Аста лависта детка!</i>	S3
9.	<i>They grow up so fast.</i>	<i>Ростят как яблочки.</i>	S3
10.	<i>All dressed up in his Sunday vest.</i>	<i>Вырядился как на воскресную службу.</i>	SFA
11.	<i>Back when the world made sense!</i>	<i>Когда в моей жизни был какой-то смысл.</i>	SFA
12.	<i>No, so close!</i>	<i>Счастье было так близко!</i>	SFA
13.	<i>This order's to go.</i>	<i>Сухой паёк .</i>	SFA
14.	<i>What a world! What a world!</i>	<i>Ужасный век, ужасные сердца!</i>	SFA
15.	<i>My patience is wearing thin.</i>	<i>Моё терпение на исходе.</i>	KP1

We wszystkich tych przykładach rosyjski tłumacz posługuje się transformacją semantyczną w formie przekładu przybliżonego: zastosowane ekwiwalenty językowe pełnią w przekładzie funkcję wyrażen z wersji oryginalnej, dlatego w opisie nazywa się je ‘ekwiwalentami funkcjonalnymi’, ‘funkcjonalnymi odpowiednikami’ czy też ‘rosyjskimi odpowiednikami’. W przekładzie przybliżonym zakres semantyczny translatu nie pokrywa się z zakresem znaczeniowym translandu, gdyż transformacja semantyczna odbywa się w ramach strategii adaptacji.

Fraza *Давненько не брал я в руки шашек* (p.1); (oryg. *I'm a little rusty so there could be someside effects*); (pol. ‘Nie mam wprawy, stąd mogą być efekty uboczne’) to cytat z poematu

Mikołaja Gogola pt. *Martwe dusze*³⁹. Wyowiedź *Рыцарь круглого стола. Не терплю его деятельности* (p.2) pochodzi z początkowej sceny z filmu *Shrek Trzeci*, w której bohater Ciastek głośno krytykuje występ sceniczny księcia Charminga. Jest odwołaniem do *legandy o Królu Arturze i Rycerzach Okrągłego Stołu*. Jest to także funkcjonalny ekwiwalent oryginalnego *This is worse than love letters. I hate dinner theater!* Fragment pochodzi z początkowej sceny z filmu *Shrek Trzeci*, w której bohater Ciastek głośno krytykuje występ sceniczny księcia Charminga. Kolejnym przykładem adaptacji kulturowej Pawła Silenczuka jest wyrażenie *Усатый нянь-приживалка* (p.3). *Усатый нянь* to tytuł komedii radzieckiej z 1977 roku reżyserii Władimira Grammatikowa (oryg. Владимир Грамматиков). Jest to funkcjonalny odpowiednik oryginalnego *Live-in-babysitter*. *Усатый нянь* jest przykładem dwupoziomowej aluzji: pierwszy poziom jest adresowany do dziecka, które odbiera przekaz dosłowny: słyszy o niani z wąsami i widzi na ekranie karła z czepkiem dziecięcym na głowie. Zapewne reaguje śmiechem. Drugi poziom jest adresowany do widza dorosłego, który jest w stanie zrozumieć aluzję do komedii radzieckiej. Kopciuszek w wersji rosyjskiej przebywa w *Тридцать девятом королевстве* (p.4), pol. ‘Za siedmioma górami, za siedmioma rzekami’. W wersji oryginalnej jest ona *far, far away* (pol. ‘daleko, daleko stąd’). *Тридцать девятое королевство* to kraina, przedstawiana w baśniach jako magiczny kraj, oddzielony od reszty świata gęstym lasem, morzem, do którego prowadzi np. długi most nad przepaścią. Sposób obrazowania odległości krainy w obu językach jest różny, jednak w obu przypadkach wyobrażenia o tej odległości są podobne (jest bardzo daleko). Kolejne wyrażenie *Прощальная гастроль* (p.5) jest nazwą radzieckiego filmu akcji z 1979 roku. Jest to funkcjonalny ekwiwalent oryginalnego *Shrek’s final performance* (pol. ‘Shrek – występ finałowy’). Jest to kolejny przykład dwupoziomowej aluzji Pawła Silenczuka: pierwszy plan jest dedykowany widzowi dziecięcemu, który rozumie dosłowny przekaz wypowiedzi bohaterów i słyszy o występie pożegnalnym. Na drugim planie tłumacz przygotował aluzję do kultury wysokiej dedykowaną widzowi dorosłemu – towarzyszącemu dziecku w kinie. Fraza *Чувак не пропадѐт* (p.6) to aluzja do filmu *Большой Лебовски* (oryg. *The Big Lebowski*) z 1998 roku w reżyserii Braci Coen, która jest skierowana do widza dorosłego. W wersji oryginalnej pojawia się tutaj potoczny leksem *the dude* (pol. ‘koleś’ lub ‘facet’). W kolejnym przykładzie *Смотри, какая красота* (p.7) Paweł Silenczuk odniósł się do tytułu piosenki Witalija i Natalii Skołowych (oryg. Виталий и Наталья Сколовы) pt. *Смотри, какая красота!* Zastosowane przez rosyjskiego tłumacza wyrażenie jest funkcjonalnym ekwiwalentem oryginalnego *Ohh Barra.. Barracuda*. Leksem *Barracuda* odnosi się do drapieżnej ryby morskiej oraz wielu piosenek m.in. Stacy Ferguson pt. *Barracuda* z filmu

³⁹ Н. В. Гоголь, *Мёртвые души*, т. IV. с. 84 [w:] https://rvb.ru/gogol/01text/vol_06/01_mertvye_dushi/0132-04.htm [dostęp: 25.04.2023].

Shrek Trzeci, czy też do piosenki zespołu *Heart*. Zastosowanie leksemu *Barracuda* w wersji rosyjskiej nie spełniłoby swojej funkcji estetycznej i komicznej w przekładzie, gdyż piosenka pt. *Barracuda* nie jest tak popularna w Rosji, jak piosenka pt. *Смотри, какая красота!* Wyrażenie *Аста ла-виста детка!* (p.8) stanowi odwołanie do filmu *Terminator*, a dokładnie do słynnego cytatu z tego filmu, wypowiedzianego przez Arnolda Schwarzeneggera *Hasta la vista, baby*. W wersji oryginalnej pojawia się natomiast wyrażenie *I'm building my city people on rock'n. roll!*, które jest tytułem znanej piosenki zespołu *Starship* pt. *We built this City*. Mimo że odwołanie do cytatu z filmu *Terminator* nie stanowi odwołania do rodzimej dla rosyjskich widzów kultury, to jednak można mówić o zastosowaniu przez tłumacza adaptacji. Zaproponowane rozwiązanie jest adaptacją do poziomu wiedzy uprzedniej rosyjskich odbiorców filmu. Kolejne wyrażenie *Ростят как яблочки* (p.9) oznacza 'rosną jak jabłuszka'. W wersji oryginalnej pojawia się tu wyrażenie *They grow up so fast* (pol. 'Dorastają tak szybko'). Popularne w języku rosyjskim powiedzenie *Ростят как яблочки* jest funkcjonalnym odpowiednikiem wyrażenia w oryginale. Kolejnym przykładem adaptacji Pawła Silenczuka jest fraza *Вырядился как на воскресную службу* (p.10), które oznacza 'Wystroił się jak na niedzielną mszę świętą'. Jest to funkcjonalny odpowiednik oryginalnego *All dressed up in his Sunday vest*. Wyrażenie *Когда в моей жизни был какой-то смысл* (p.11); (dosł. 'Kiedy moje życie miało jakiś sens'), w wersji oryginalnej występuje jako *Back when the world made sense*. Zastosowane przez rosyjskiego tłumacza wyrażenie jest cytatem z filmu *Одинокий мужчина* (oryg. *A single man*) z 2009 roku, reżysera Toma Forda *В моей жизни был хоть какой-то смысл, только когда я действительно чувствовал, что у меня есть кто-то рядом*⁴⁰. Tu ponownie mamy do czynienia z adaptacją innego nie rosyjskiego zjawiska kulturowego – do rosyjskiego dubbingu. Jest to adaptacja do poziomu wiedzy uprzedniej rosyjskich odbiorców. Kolejny fragment *Счастье было так близко!* (p.12) pochodzi z powieści Aleksandra Siergiejewicza Puszkina pt. *Eugeniusz Oniegin* (oryg. *Евгений Онегин*)⁴¹. Jest to funkcjonalny ekwiwalent oryginalnego *No, so close!* (pol. 'Nie, tak blisko!'), które jest tytułem piosenki Johna Holta pt. *Not so close*. W scenie, w której Picheik zamierza wyciąć osłę podroby, Shrek zwraca się do niego słowami *Сухой паёк* (p.13), które jest określeniem racji żywnościowej dla żołnierzy. Jest to rosyjski odpowiednik oryginalnego *This order is to go*. (pol. 'To zamówienie jest na wynos'). W scenie, w której

⁴⁰ Cytat w otwartym dostępie, pobrany ze strony internetowej: <https://de-de-de.livejournal.com/516105.html>? [dostęp: 11.06.2024].

⁴¹ Fragment rozdziału VIII, XLVII, powieści *Евгений Онегин: А счастье было так возможно, Так близко!...Но судьба моя Уж решена [...]*'. Pełny tekst dostępny na stronie internetowej: <https://ilibrary.ru/text/436/p.9/index.html> [dostęp: 12.06.2024].

Rumpelstiltskin uśmierca jedną z czarownic, oblewając ją wodą wysokooczyszczoną⁴², pojawia się fragment *Ужасный век, ужасные сердца!* (p.14), który jest zwrotem kończącym część 3. sceny III tragedii pt. *Скупой Рыцарь* (oryg. *Скупой рыцарь*)⁴³ Aleksandra Siergiejewicza Puszkina. W wersji oryginalnej pojawia się tu natomiast wyrażenie *What a world! What a world!*, które pochodzi z filmu pt. *Czarnoksiężnik z Krainy Oz*⁴⁴. Fraza *Моё терпение на исходе* (p.15); (dosł. ‘Moja cierpliwość się kończy’), to odwołanie do Adolfa Hitlera i jego słów przetłumaczonych na język rosyjski *Мое терпение на исходе. С этого дня я - всего лишь первый солдат германского Рейха*⁴⁵.

2.4. Egzotyzacje Pawła Silenczuka

Paweł Silenczuk posługuje się także strategią egzotyzacji (choć nie jest ona dominująca), która polega na zachowaniu brzmienia wyrażenia z wersji oryginalnej filmu w niezmienionej formie. W całym korpusie badawczym odnotowano ponad 20 przykładów egzotyzacji. Wybrane z nich prezentuje tabela poniżej.

Tabela 30

Egzotyzacje Pawła Silenczuka – zapożyczenia z języka angielskiego

L.p.	Język angielski	Język rosyjski	Źródło
1.	<i>Charming.</i>	<i>Чаминг.</i>	S3
2.	<i>Sir.</i>	<i>Сир.</i>	S3
3.	<i>I see a raibow pony.</i>	<i>Вижу радушного пони.</i>	S3
4.	<i>That's my chimichanga stand.</i>	<i>Лоток с чимичангами.</i>	SFA
5.	<i>You signed up for one of them time-shares huh?</i>	<i>О! Ты купил один из этих таймишеров-да?</i>	SFA
6.	<i>I don't know. Not much of a storybook ending.</i>	<i>На хэппи-энд всё равно это не тянет.</i>	SFA

⁴² W dialogach mowa o Aqua Purificata.

⁴³ Fragment pochodzi z cz. 3 sceny III tragedii pt. *Скупой рыцарь* z 1830 roku. Pełny tekst dostępny na stronie:

http://www.world-art.ru/lyric/lyric.php?id=1411&public_page=3

[dostęp: 11.06.2024].

⁴⁴ *What a world! What a world!* Odnośnik do sceny z filmu: <https://www.youtube.com/watch?v=bQ0xbGKkWoA>

[dostęp: 11.06.2024].

⁴⁵ Cytat pobrany z noty bibliograficznej książki pt. *Речи, которые изменили мир* autorstwa Simona Montefiore

dostępnej na stronie internetowej: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_004239325_172355/

[dostęp: 15.06.2024].

Zastosowany przez Pawła Silenczuka leksem *Чаминг*, (dosł. 'książe'); (p.1) jest transkrypcją (w wersji pisanej) oryginalnego *Charming*. Podobnie w kolejnym przykładzie – leksem *Сир* (p.2) jest przetransponowaniem leksemu *Sir* z oryginalnej wersji językowej bez zastosowania strategii adaptacji. Analogiem funkcjonalnym leksemu *Sir* w języku rosyjskim byłby leksem 'Господин' (pol. 'Pan'). Wyrażenie *Вижу радушиного пони* (p.3) oznacza 'Widzę przyjaznego kucyka'. Leksem *пони* pochodzi od angielskiego leksemu *pony*. Podobnie jest z wyrażeniem *Лоток с чимичангами* (p.4), które oznacza: 'kramik z czimiczangami'. Komponent *чимичанги* jest zapożyczeniem z wersji oryginalnej filmu *chimichanga stand* (pol. 'stojak z czimiczangami'). Kolejne zapożyczenie to *Timeshares* (p.5). Jest to nazwa określająca jeden z systemów nabywania nieruchomości. Wyrażenie: *На хэнни-энд всё равно это не тянет* (p.6) zawiera zapożyczenie: *хэнни-энд*. Jest to funkcjonalny ekwiwalent oryginalnego: *I don't know. Not much of a storybook ending*, dosł. 'Nie wiem. Nie jest to zakończenie niczym w bajce'.

Tabela 31

Egzotyzyzacje Pawła Silenczuka – zapożyczenia z języka hiszpańskiego

L.p.	Język hiszpański	Język rosyjski	Źródło
1.	<i>Señorita.</i>	<i>Сеньорита.</i>	S3
2.	<i>Hasta la vista.</i>	<i>Аста ла виста!</i>	S3
3.	<i>You should not be here, señor.</i>	<i>Вам нельзя здесь находиться, сеньор.</i>	SFA
4.	<i>Happy birthday, Niños! Vamos a la fiesta! (S4)</i>	<i>С днём рождения, ниньос! Вамос а ла фиеста.</i>	SFA
5.	<i>Donkey, vamos!</i>	<i>Осёл, вамонос!</i>	SFA

Leksem *Сеньорита* (p.1) jest zapożyczeniem bezpośrednim *Señorita* (pol. 'Pani') z oryginalnej wersji językowej filmu. Analogiem funkcjonalnym oryginalnego *Señorita* byłby leksem 'Госпожа'. Podobnie jak fraza *Аста ла виста!* (p.2), ang. *Hasta la vista* (pol. 'Do zobaczenia wkrótce.'). Gdyby rosyjski tłumacz posłużył się dosłownym tłumaczeniem hiszpańskiego wyrażenia *Hasta la vista*, w wersji rosyjskiej pojawiłoby się wyrażenie 'До скорой встречи' (pol. 'Do zobaczenia wkrótce'). Leksem *сеньор* (p.3), który oznacza 'pan', pochodzi z języka hiszpańskiego i jest bezpośrednim zapożyczeniem z wersji oryginalnej filmu, gdzie występuje jako *señor*. W wyrażeniu *С днём рождения, ниньос. Вамос а ла фиеста* (p.4). Paweł Silenczuk zastosował adaptację i egzotyzyzację w ramach jednego zdania: adaptacją jest tłumaczenie zwrotu *Happy birthday*, który w wersji rosyjskiej występuje jako *С днём*

рождения. Egzotyzacją jest natomiast zachowanie zwrotu *Вамос а ла фиеста*, który Paweł Silenczuk zapożyczył z oryginalnej wersji językowej filmu *Vamos a la fiesta!* Kolejnym przykładem egzotyzacji Pawła Silenczuka jest wyrażenie *Осёл, вамонос!* (p.5). Zastosowany przez rosyjskiego tłumacza leksem *вамонос!* również pochodzi z języka hiszpańskiego i został zapożyczony z wersji oryginalnej filmu, gdzie występuje jako *vamonos!* (pol. ‘chodźmy’).

Tabela 32

Egzotyzacje Pawła Silenczuka – zapożyczenie z języka włoskiego

L.p.	Wersja angielska	Wersja rosyjska	Źródło
1.	<i>I'm so sorry about this, Mr Shrek.</i>	<i>Я крайне жалею маэстро.</i>	S3

Leksem *маэстро* (p.1) jest zapożyczeniem z ogólnego języka włoskiego i oznacza ‘mistrz’. W wersji oryginalnej leksem ‘maestro’ nie występuje. Pojawia się tu natomiast leksem *Mr* (pol. ‘Pan’).

Tabela 33

Egzotyzacje Pawła Silenczuka – zapożyczenie z języka irlandzkiego

L.p.	Język irlandzki	Wersja rosyjska	Źródło
1.	<i>Gian mutant Leprechaun (...)</i>	<i>Гигантский Лепреконт мутант.</i>	S3

Leksem *Лепреконт* (p.1) odnosi się do postaci irlandzkiego skrzata *Leprechaun*, który jest symbolem irlandzkiego folkloru⁴⁶. Zastosowane przez rosyjskiego tłumacza wyrażenie jest zapożyczeniem leksemu *Leprechaun* z oryginalnej wersji filmu *Gian mutant Leprechaun* (pol. ‘Olbrzymi, zmutowany Leprechaun.’).

Tabela 34

Egzotyzacje Pawła Silenczuka – zapożyczenie z języka łacińskiego

L.p.	Język łaciński	Wersja rosyjska	Źródło
1.	<i>A clear, crisp, delicious glass of aqua purificata?</i>	<i>Бакальчик, чистойшей, вкуснейшей, освежающей аквапурификаты?</i>	SFA

⁴⁶ Informacje o skrzacie Leprechaun pozyskano ze strony internetowej: <https://www.britannica.com/art/leprechaun> [dostęp: 15.06.2024].

Wyrażenie: *Aqua purificata* (p.1), która jest nazwą przefiltrowanej i oczyszczonej wody, również zostało zapożyczone z wersji oryginalnej filmu, gdzie występuje jako *aqua purificata*.

Tabela 35

Egzotykcje Pawła Silenczuka – zapożyczenie z języka francuskiego

L.p.	Język francuski	Wersja rosyjska	Źródło
1.	<i>Voilà!</i>	<i>Буаа!</i>	SFA

Leksem pochodzący z języka francuskiego *Voilà!* (p.13) wystąpił w scenie, w której Osioł składa origami. Francuskie *Voilà!*, dosł. ‘gotowe’ jest bezpośrednim zapożyczeniem z oryginalnej wersji filmu, w której również występuje jako *Voilà!*

Analiza pełnego korpusu badawczego wykazała, że adaptacja kulturowa jest dominującą strategią przekładu Pawła Silenczuka: w pełnym korpusie badawczym odnotowano około 45 przykładów adaptacji. Najliczniejszą grupę stanowią aluzje do rosyjskich powiedzeń: odnotowano 19 takich przypadków. Cechą dystynktywną idiolektu rosyjskiego tłumacza w płaszczyźnie kulturowej są odwołania do wysokiej kultury rosyjskiej, wśród których wyróżniamy odwołania do powieści Aleksandra Siergiejewicza Puszkina pt. *Eugeniusz Oniegin*, poematu Mikołaja Gogoła pt. *Martwe Dusze* czy też do znanych radzieckich filmów (komedii radzieckiej pt. *Usatyj nian* z 1977 roku), a także do filmu akcji pt. *Występ pożegnalny* z 1979 roku. Paweł Silenczuk często stosuje także strategię egzotykcji. W pełnym korpusie badawczym odnotowano ponad 20 takich przykładów: część z nich pojawiła się w dialogach kilkakrotnie, lecz została zaprezentowana w tabeli tylko raz (chodzi m.in. o leksemy: *Сеньорита* oraz *Суп*). Skala zastosowanych przez Pawła Silenczuka zabiegów adaptacyjnych oraz częstotliwość użycia egzotykcji pozwala zaliczyć te strategie translatorskie do wyznaczników idiolektu rosyjskiego tłumacza.

V.3. Zjawiska kulturowe w idiolektcie Hristo Hristowa

Kulturowe sygnały idiolektalne Hristo Hristowa tworzą adaptacje na poziomie kulturowym oraz egzotykcje. Do adaptacji kulturowej zaliczamy następujące komponenty idiolektalne:

- odwołania do świata kulinariów i nazw potraw
- odniesienia intertekstualne (do utartych powiedzeń i przysłów, innych utworów).

W pełnym korpusie badawczym odnotowano także 24 przykłady egzotykcji, które zaprezentowano w tabelach od 40 do 46 z podziałem na języki, z których pochodzi zapożyczenie.

3.1. Odniesienia do świata kulinariów i nazw potraw

W ramach zastosowanej adaptacji w tłumaczeniu autorstwa H. Hristowa pojawiają się odwołania do świata kulinariów i nazw potraw. Wybrane przykłady prezentuje tabela poniżej.

Tabela 36

Kulturowe sygnały idiolektalne Hristo Hristowa: nazwy potraw

Lp.	Wersja oryginalna	Wersja bułgarska	Źródło
1.	<i>Fuzzy navel.</i>	<i>Коктейл с чесън.</i>	S3
2.	<i>I see a... dutch fudge torte with cinnamon swirls!</i>	<i>Виждам една... торта с ядки и канелена глазура!</i>	S3
3.	<i>Can I interest anyone in a snack or beverage?</i>	<i>Някой ще желае ли чай или кафе?</i>	S3
4.	<i>No roasting marshmallows on your sister's head.</i>	<i>Да не печеш сухари на главата на сестра си.</i>	S3
5.	<i>The breakfast croissant stuffed with seared sashimi tuna.</i>	<i>Пресният кроасан с мармалад от риба тон.</i>	S3
6.	<i>[...] the saffron corn with jalapeno honey butter.</i>	<i>[...] шафраненото масло с акациевия сос.</i>	S3
7.	<i>And eating crumpets smothered with loganberries.</i>	<i>Да ядем кифли, сладко от горски ягоди.</i>	S3
8.	<i>Sausage roll!</i>	<i>Карате-шунка!</i>	S3
9.	<i>Mudslide.</i>	<i>Мътна бира.</i>	SFA
10.	<i>Broth runs through our veins.</i>	<i>Във вените ни тече сладко-кисел сос.</i>	KP1
11.	<i>You don't add some kind of special sugar or something?</i>	<i>И не добавяш никакъв специален сос в нея?</i>	KP1
12.	<i>Chew on that tubby!</i>	<i>Захапи това, кюфте!</i>	KP2

W scenie, w której Książę Charming wznosi toast, proponuje wszystkim drinka o nazwie *коктейл с чесън* (p.1); (dosł. 'koktajl z czosnkiem'), który w wersji oryginalnej występuje jako *Fuzzy Navel* (przypomnijmy, jest to połączenie sznapsa brzoskwiniowego i soku pomarańczowego). Zastosowanie oryginalnej nazwy drinka w przekładzie nie wywołałoby zamierzonego efektu u widza – zdziwienia wywołanego nietypowym smakiem koktajlu z

czasem. Jest to kolejny przykład zastosowania analogu funkcjonalnego. Tłumacz posłużył się tutaj synchronizacją czasową: długość zdania w oryginale (*fuzzy navel*) pokrywa się z długością zdania *коктейл с чесън* w przekładzie. Synchronizacja fonetyczna nie występuje.

Kolejnym przykładem adaptacji Hristo Hristowa jest zdanie *Виждам една... торта с ядки и канелена глазура* (p.2), (pol. ‘Widzę jeden tort pokryty mieszanką orzechów⁴⁷ z polewą cynamonową’; ang. *dutch a fudge torte with cinnamon swirls!*). Występujące w przekładzie *ядки* to bardzo popularne w Bułgarii przekąski, do których zaliczamy orzeszki, pistacje i bakalie pod każdą postacią. Połączenie tortu z przekąskami miało zaskoczyć widza, a z drugiej strony, dzięki dobraniu znanych bułgarskiemu odbiorcy składników takiego tortu i dodatków do niego, brzmieć swojsko oraz wywołać pozytywne skojarzenia u widza bułgarskiego. Jest to kolejny przykład synchronizacji czasowej oraz częściowej synchronizacji fonetycznej: zakres otwarcia ust przy wymowie pierwszej sylaby leksemu *виждам* [виж] oraz angielskiego zaimka *I* jest zbliżony. W kolejnym przykładzie w bułgarskiej wersji językowej ‘kawa’ oraz ‘herbata’ z wypowiedzi *Някой ще желае ли чай или кафе?* (p.3) zastępują przekąskę i napój z wyrażenia *Can I interest anyone in a snack or beverage?* Wynika to z faktu, iż w Bułgarii gościom proponuje się kawę bądź herbatę. Tłumacz posłużył się tutaj po raz kolejny analogiem funkcjonalnym. Jest to także kolejny przykład zachowania przez tłumacza synchronizacji czasowej w przekładzie. Zastosowane przez bułgarskiego tłumacza leksemu *сухари*, dosł. ‘sucharki’ z wyrażenia *Да не печеш сухари на главата на сестра си* (p.4); (dosł. ‘Nie piecz sucharków na głowie siostry’), to kolejny analog funkcjonalny w stosunku do oryginalnego *No roasting marshmallows on your sister's head*, gdyż sucharki w kulturze bułgarskiej pełnią w dialogu analogiczną funkcję, co pianki w kulturze amerykańskiej: w sierpniu 2007, gdy odbyła się premiera filmu *Shrek Trzeci* w Bułgarii, pianki nie były tam tak popularne, jak sucharki. Również w tym przypadku mamy do czynienia z analogiem funkcjonalnym: znaczenie semantyczne sucharków i pianek jest różne, jednak oba wyrażenia pełnią w dialogu jednakową funkcję. Tłumacz posłużył się tutaj synchronizacją czasową: zachodzi tu korelacja długości oryginalnej i przetłumaczonej kwestii. Kolejny przykład *Пресният кроасан с мармалад от риба тон* (p.5); (dosł. ‘Świeży rogalik z marmoladą z tuńczyka’) to polski odpowiednik oryginalnego *The breakfast croissant stuffed with seared sashimi tuna*, (dosł. ‘Rogalik śniadaniowy faszerowany sashimi z tuńczyka’). Jest to kolejny przykład transformacji semantycznej w formie przekładu przybliżonego: marmolada z tuńczyka w bułgarskiej wersji językowej to nie to samo co tuńczyk pokrojony w cienkie plastry z oryginalnej wersji filmu. Hristo Hristow posłużył się leksemem *мармалад* (dosł. ‘marmolada’), którą robi się z owoców,

⁴⁷ ‘Jadki’ (oryg. *ядки*) to bardzo popularne bułgarskie przekąski, często sprzedawane na ulicach bułgarskich miast. Zaliczamy do nich orzechy i bakalie pod każdą postacią.

a nie z ryb. Tłumacz celowo zastąpił słowo *'pasztet'* słowem *'marmolada'*, by rozbawić bułgarskiego widza niecodziennym daniem: *'marmoladą z tuńczyka'*. Zakres semantyczny translatu i translandu nie do końca się pokrywa. Oba wyrażenia pełnią jednak te same funkcje: mają szokować widza nietypowym połączeniem słodkiego rogalika z tuńczykiem w wersji oryginalnej oraz marmoladą z tuńczyka w wersji bułgarskiej. Jest to kolejny przykład zachowania synchronizacji czasowej w przekładzie przez Hristo Hristowa. Niespotykane połączenie *'oleju szafranowego z sosem akacjowym'* z wyrażenia *шафраненото масло с акациевия сос* (p.6) to odpowiednik funkcjonalny oryginalnego *the saffron corn with jalapeno honey butter* (pol. *'kukurydza szafranowa z masłem na bazie miodu i papryki jalapeno'*). Ten przykład jest kolejnym dowodem na to, że w doborze ekwiwalentu Hristo Hristow kieruje się tym, by przede wszystkim zrealizować funkcję wyrażenia z wersji oryginalnej oraz, by rozbawić i zszokować widza w każdym wieku. W dialogach Hristo Hristowa mowa jest również o poziomkach. *'Babeczki-muffiny z dżemem z poziomek'* z wyrażenia *Да ядем кифли, сладко от горски ягоди* (p.7) to w oryginale *Crumpets smothered with loganberries* (pol. *'Racuchy z malino-jeżyną'*). Jest to kolejny fragment, w którym mamy do czynienia z przekładem przybliżonym. W scenie końcowej filmu *Shrek Trzeci*, w której dwie świnki wskakują na scenę, by pomóc Shrekowi pokonać Charminga i odzyskać władzę w Zasiadmiogórogradzie, jedna z nich krzyczy *Карате-шунка!* (p.8), dosł. *'Karate-szynka'*. Jest to bułgarski odpowiednik oryginalnego *Sausage roll* (pol. *'Roladka z kiełbaską'*). Jak widać, *'roladka'* z angielskiej wersji językowej została zastąpiona przez bułgarskiego tłumacza zabawną wypowiedzią *'karate-szynka'*, by wzmocnić efekt komiczny tej sceny filmowej w przekładzie. Tłumacz posłużył się w tym przykładzie synchronizacją czasową. Synchronizacja fonetyczna tu nie występuje. *Mudslide* będący drinkiem alkoholowym powstałym z połączenia wódki, likieru kremowego i likieru kawowego, ma swój bułgarski odpowiednik w postaci *Мътна бира* (p.9). Zarówno leksem *Мътна*, jak i też *mudslide* rozpoczynają się od spółgłoski wargowej [m]. Zatem wybór ekwiwalentu językowego *Мътна бира*, może być uzasadniony potrzebą synchronizacji ruchu ust postaci z treścią dialogów w filmie. W tym przykładzie również zastosowano przekład przybliżony: mimo iż zakresy znaczeniowe translatu i translandu nie pokrywają się, to są one funkcjonalnie akceptowalne. W bułgarskiej wersji językowej w żyłach Pandya Po płynie *'słodko-kwaśny sos'*, o czym mowa w wyrażeniu *Във вените ни тече сладко-кисел сос*. (p.10), natomiast w oryginalnej wersji językowej jest to bulion – *Broth runs through our veins*. To kolejny przypadek transformacji semantycznej w formie przekładu przybliżonego oraz kolejny przykład synchronizacji czasowej Hristo Hristowa. Kolejnym przykładem adaptacji jest zdanie *И не добавяш никакъв специален сос в нея?* (p.11; pol. *'I nie dodajesz do niej żadnego specjalnego sosu?'*), które w wersji oryginalnej występuje jako: *You don't add some kind of*

special sugar or something? (pol. 'Nie dodajesz jakiegoś specjalnego cukru, czy czegoś?'). Tłumacz posłużył się również tutaj przekładem przybliżonym, tworząc odpowiednik okazjonalny. Jego zakres semantyczny znacznie odbiega od zakresu semantycznego wyrażenia w oryginale, lecz ze względu na podobny sposób artykulacji i wydźwięk humorystyczny funkcjonalnie jest akceptowalny. Ostatnim przykładem adaptacji Hristo Hristowa jest 'bułgarski klopsik' określany jako *кюфте* z wyrażenia *Захати това, кюфте!* (p.12), który w wersji oryginalnej występuje jako *tubby* (pol. 'baryłka' lub 'grubas'). Leksem *кюфте* pełni analogiczną funkcję co leksem *tubby* w oryginale. Jest to rodzaj okrągłego, mięsnego klopsika popularnego w Bułgarii.

3.2. Odniesienia intertekstualne

Wśród dostępnych przykładów adaptacji Hristo Hristowa można dostrzec także odniesienia do utartych powiedzeń i przysłów, a także innych utworów. Prezentuje je poniższa tabela:

Tabela 37

Kulturowe sygnały idiolektalne Hristo Hristowa – odniesienia intertekstualne

Lp.	Wersja oryginalna	Wersja bułgarska	Źródło
1.	<i>Yeah, I'm fine.</i>	<i>Размина ми се.</i>	S3
2.	<i>Not fast enough.</i>	<i>Като горски пожар.</i>	S3
3.	<i>You don't have to change your undies to change the world.</i>	[...] <i>не е нужно да си с чисти гащи, за да разчистиш света.</i>	SFA
4.	<i>Play date!</i>	<i>Гостите дойдоха!</i>	SFA
5.	<i>When somebody tooties that flutey, I got shake my booty!</i>	<i>Когато някой свирката надува, магарето танцува!</i>	SFA
6.	<i>'Sorry' doesn't make the noodles.</i>	<i>'Извинявай' къща не храни.</i>	KP1
7.	<i>If you mess with the wolf, you get fangs.</i>	<i>Когато дразниш вълк, получаваш зъби.</i>	KP2

Bułgarskie powiedzenie *Размина ми се* (p.1), które oznacza 'Uszło mi to na sucho', jest funkcjonalnym odpowiednikiem oryginalnego *Yeah, I'm fine* (pol. 'Tak, nic mi nie jest'). Tłumacz posłużył się w tym wyrażeniu przekładem przybliżonym: funkcja wyrażenia w obu wersjach językowych jest taka sama, natomiast zakres znaczeniowy obu wyrażenia się nie pokrywa. Widzimy tutaj kolejny przykład synchronizacji czasowej bułgarskiego tłumacza. Z kolei zdanie: *Като горски пожар* (p.2), które oznacza: 'Niczym pożar w górach', w wersji

oryginalnej występuje jako: *Not fast enough* (pol. 'Niewystarczająco szybko.'). Z kolei powiedzenie *Не е нужно да си с чисти гащи, за да разчистиш света* (p.3); (dosł. 'Nie potrzebne ci czyste spodnie, by wyczyścić świat') jest funkcjonalnym ekwiwalentem oryginalnego: *You don't have to change your undies to change the world* (pol. 'Nie musisz zmieniać bielizny, aby zmienić świat.'). gdyż pełni ono w przekładzie funkcję analogiczną do funkcji wyrażenia w oryginale: funkcję poznawczą. Jest to kolejny przykład transformacji semantycznej w formie przekładu przybliżonego. Widoczna jest tutaj synchronizacja czasowa. Brak natomiast synchronizacji fonetycznej. Zaproponowane przez Hristo Hristowa zdanie *Гостите дойдоха!* (p.4), dosł. 'Goście przyszli' w wersji oryginalnej występuje jako *Play date!* (pol. 'Czas na zabawę.'). Jest to kolejny fragment, w którym tłumacz posługuje się przekładem przybliżonym. Napotykając w tłumaczeniu rymy, bułgarski tłumacz Hristo Hristow zachowuje je w przekładzie. Stąd w wyrażeniu: *Когато някой свирката надува, магарето танцува!*; (dosł. 'Kiedy ktoś dmucha w gwizdek, osioł tańczy'); leksemy *надува* oraz *танцува* rymują się, tak jak to ma miejsce w przypadku wyrażenia z oryginalnej wersji językowej: *When somebody tooties that flutey, I got shake my booty!*, gdzie leksemy: 'flutey' oraz 'booty' również się rymują. Wypowiedź *Извинявай' къща не храни* (p.6); (dosł. 'Słowo przepraszam, domu nie karmi') jest funkcjonalnym ekwiwalentem oryginalnego *Sorry doesn't make the noodles* (pol. 'Słowo przepraszam, nie zrobi klusek.'). Oba wyrażenia pełnią w tym przypadku funkcję poznawczą, mimo iż zakres semantyczny oby wyrażen się nie pokrywa. Jest to kolejny przykład transformacji semantycznej w formie przekładu przybliżonego. Synchronizacja fonetyczna tu nie występuje. Słyszalna jest natomiast synchronizacja czasowa wyrażenia w oryginale i w przekładzie. Kolejne zdanie *Когато дразниш вълк, получаваш зъби* (p.7); (dosł. 'Kiedy drażnisz wilka, dostajesz zębami'), w oryginalnej wersji językowej występuje jako: *If you mess with the wolf, you get fangs* (pol. 'Jeśli zadzieras z wilkiem, dostajesz kłami'⁴⁸). Tłumacz posłużył się w tym przypadku transformacją semantyczną w formie generalizacji, gdyż leksem *зъби* oznacza 'zęby', natomiast leksem *fangs* oznacza 'kły', rozumiane jako rodzaj zębów.

3.3. Egzotyzacje Hristo Hristowa

By jak najwierniej oddać sens zdania w wersji oryginalnej, Hristo Hristow posługuje się w przekładzie także strategią egzotyzacji. Wybrane przykłady prezentuje tabela poniżej. Przykłady egzotyzacji bułgarskiego tłumacza Hristo Hristowa zostały podzielone według języków, z których pochodzą. W całym korpusie badawczym odnotowano zapożyczenia z języka

⁴⁸ 'Fangs' tłumaczy się jako najdłuższe i najostrzejsze zęby np. wilka. Znaczenie pobrano ze strony słownika języka angielskiego Oxford: <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/fang?q=fangs> [dostęp: 23.06.2024]. Wypowiedź *You get fangs* można także tłumaczyć jako 'zostaniesz poważnie ranny'.

hiszpańskiego, angielskiego, francuskiego, japońskiego, mandaryńskiego, irlandzkiego oraz duńskiego. Łącznie zaprezentowano w tabeli 24 przykłady egzotyzacji Hristo Hristowa. Egzotyzacje będące zapożyczeniem z języka hiszpańskiego prezentuje poniższa tabela:

Tabela 38

Egzotyzacje Hristo Hristowa: zapożyczenia z języka hiszpańskiego

L.p.	Język hiszpański	Wersja bułgarska	Źródło
1.	[...] <i>señorita</i> .	[...] <i>сеньорита</i> .	S3
2.	<i>Lo siento, princessa!</i>	<i>Лосиенто, принцеса!</i>	S3
3.	<i>Vamos a la fiesta!</i>	<i>Вамос ала фиеста!</i>	SFA
4.	<i>Un momento! Un momento!</i>	<i>Ун моменто! Ун моменто!</i>	SFA
5.	<i>Vámonos!</i>	<i>Вамонос!</i>	SFA
6.	<i>Andale! Andale! After him! Burro!</i>	<i>Андале! Андале! След него! Буро!</i>	SFA
7.	<i>We must do something before they fundango themselves into oblivion!</i>	<i>Трябва да направим нещо, преди да фандангото да ги е довършило!</i>	SFA

Leksem *Сеньорита* (p.1), który pochodzi z języka hiszpańskiego ‘señorita’ (pol. ‘panna’), w niezmienionej formie występuje także w oryginalnej wersji filmu jako *Señorita*. Także wypowiedź *Лосиенто, принцеса* (p.2), która oznacza ‘to prawda księżniczko’ jest zapożyczeniem z oryginalnej wersji filmu *Lo siento, princessa*. Kolejny przykład *Вамос ала фиеста!* (p.3), które oznacza ‘Chodźmy na imprezę!’ jest zapożyczeniem hiszpańskiego wyrażenia *Vamos a la fiesta!* z oryginalnej wersji filmu. Zastosowane przez Hristo Hristowa zdanie *Ун моменто! Ун моменто!* (p.4), które oznacza ‘Chwileczkę! Chwileczkę!’ pochodzi z języka hiszpańskiego, gdzie występuje jako *Un momento! Un momento!* Zostało ono zapożyczone z oryginalnej wersji językowej, gdzie występuje w identycznej formie *Un momento! Un momento!* Zdanie *Вамонос!* (p.5); (dosł. ‘chodźmy’), zostało zapożyczone przez bułgarskiego tłumacza z oryginalnej wersji językowej filmu, gdzie występuje jako *Vámonos!* W scenie, w której Kot w butach siedzi na grzbiecie osła, każąc mu biec szybko za stoiskiem z czimiczangami, pojawia się okrzyk *Андале! Андале! След него! Буро!* (p.6), które oznacza ‘Pospiesz się! Pospiesz się! Za nim! Ośle!’. Jest to wypowiedź pochodzenia hiszpańskiego, które w oryginalnej wersji filmu występuje w tej samej formie *Andale! Andale! After him! Burro!* Zastosowany przez Hristo Hristowa leksem *фандангото* (p.7) pochodzi z wyrażenia *Трябва да направим нещо, преди да фандангото да ги е довършило* (pol. ‘Musimy coś zrobić, zanim to

fundango ich wykończy’.). Zwrot ten jest zapożyczeniem z oryginalnej wersji filmu *fundango*, który jest nazwą hiszpańskiego tańca ludowego.

Tabela 39

Egzotyzyacje Hristo Hristowa – zapożyczenia z języka angielskiego

L.p.	Język angielski	Wersja bułgarska	Źródło
1.	<i>Chauncey!</i>	<i>Чонси!</i>	S3
2.	<i>This is worse than love letters.</i>	<i>Това не е риалити.</i>	S3
3.	<i>Fear not, fair maiden.</i>	<i>Не се бой, милейди.</i>	S3
4.	<i>Fiddlesworth.</i>	<i>Фидълсуърт.</i>	S3
5.	<i>Worcestershire.</i>	<i>Уърсестърсшајри.</i>	S3
6.	<i>Mr Percival.</i>	<i>Господин Пърсивал.</i>	S3
7.	<i>Professor Primbottom.</i>	<i>Професор Примботъм.</i>	S3
8.	<i>Sir.</i>	<i>Сър.</i>	S3
9.	<i>Gingy.</i>	<i>Джинджи.</i>	S3
10.	<i>Bodyguards.</i>	<i>Бодигард.</i>	S3
11.	<i>Noodles.</i>	<i>Нудълс.</i>	KP1

Zarówno w angielskiej, jak i bułgarskiej wersji językowej pojawia się *Чонси* (p.1) – koń księcia Charminga. Jednak nie zawsze tłumacz sięga po zapożyczenia dostępne w oryginalnej wersji językowej. Hristo Hristow sięga także po zapożyczenia np. z ogólnego języka angielskiego, które nie występują w oryginalnym dialogu filmowym. Przykładem jest leksem *риалити* z wyrażenia *Това не е риалити* (p.2), który nie występuje w oryginale, jednak jest leksemem zapożyczonym z języka angielskiego. W wersji oryginalnej pojawia się tu natomiast *Love letters*, które jest nazwą sztuki teatralnej dramaturga A.R. Gurneya z 1988 roku. W kolejnym przykładzie *Не се бой, милейди* (p.3); (dosł. ‘Nie bój się Pani’) występuje leksem *милейди* będący zapożyczeniem angielskiego leksemu ‘milady’ (pol. ‘pani’), który również nie występuje w oryginale. W wersji oryginalnej filmu pojawia się tu natomiast *fair maiden* (pol. ‘piękna pani’). Leksem *Фидълсуърт* (p.4), który jest imieniem drugoplanowego bohatera, jest zapożyczeniem z oryginalnej wersji językowej *Fiddlesworth*. Kolejnym przykładem egzotyzyacji jest nazwa liceum z internatem, które w oryginalnej wersji filmu występuje jako *Worcestershire*, natomiast w bułgarskiej wersji językowej jako *Уърсестърсшајри* (p.5). Określenie *Господин Пърсивал* (p.6), które jest aluzją do jednego z rycerzy Króla Artura o imieniu Percival, w oryginalnej wersji filmu występuje jako *Mr Percival*. W filmie *Shrek Trzeci*, w scenie konkursu

na najlepszy talizman, pojawia się odniesienie do fikcyjnej postaci *Професор Примботъм* (p.7); (dosł. 'Profesor Primbottom'). Jest to zapożyczenie bezpośrednio z oryginalnej wersji filmu, gdzie występuje on jako *Professor Primbottom*. Leksem *Сър*. (p.8) to również zapożyczenie rzeczownika *Sir* z oryginalnej wersji językowej. Kolejny przykład – imię Джинджи (p.9) jest zapożyczeniem z oryginalnej wersji filmu, gdzie występuje on jako *Gingy*. Z kolei leksem *Бодузард* (p.10); (dosł. 'osobisty ochroniarz') w wersji oryginalnej również występuje jako *Bodyguards*. Bułgarski leksem *Худълс* (p.11), który oznacza 'kluski', jest zapożyczeniem z oryginalnej wersji językowej, gdzie również występuje jako *noodles*.

Tabela 40

Egzotyzyzacje Hristo Hristowa – zapożyczenia z języka francuskiego

L.p.	Język francuski	Język bułgarski	Źródło
1.	<i>Monsieur.</i>	<i>Мосю.</i>	SFA
2.	<i>Voilà</i>	<i>Воала.</i>	SFA

Bułgarski leksem *Мосю* (p.1), który oznacza 'pan' pochodzi od leksemu 'monsieur' z języka francuskiego i został zapożyczony z oryginalnej wersji filmu, w której występuje jako *monsieur*. Z kolei leksem *Воала* (p.2) pochodzi z języka francuskiego i oznacza 'proszę bardzo'. Jest on zapożyczeniem z oryginalnej wersji językowej filmu *Shrek Forever After*, gdzie również funkcjonuje jako *Voilà*.

Tabela 41

Egzotyzyzacje Hristo Hristowa – zapożyczenie z języka japońskiego

L.p.	Język japoński	Język bułgarski	Źródło
1.	<i>Sayonara.</i>	<i>Сайонара.</i>	SFA

Leksem *Сайонара* (p.1) w języku polskim może oznaczać 'żegnajcie'.

Tabela 42

Egzotyzyzacje Hristo Hristowa – zapożyczenia z języka łacińskiego

L.p.	Język łaciński	Język bułgarski	Źródło
1.	<i>Aqua purificata</i>	<i>Акуа пюрифуката.</i>	SFA

W scenie, w której Rumpelstiltskin obmyśla z wiedźmami plan schwytania Shreka, pojawia się zdanie *Акуа пюрифуката* (p.1), które pochodzi z języka łacińskiego i jest nazwą wody

wysokoocyszczonej. Leksem *Аква пурификата* został bezpośrednio zapożyczony z oryginalnej wersji filmu, gdzie występuje jako *aqua purificata*.

Tabela 43

Egzotyzacje Hristo Hristowa – zapożyczenie z języka irlandzkiego

L.p.	Język irlandzki	Język bułgarski	Źródło
1.	<i>Some kind of giant mutant Leprechaun or something.</i>	<i>Някакъв гигантски мутирал Леприкон например.</i>	S3

Leksem *Леприкон* (p.1); (dosł. ‘Leprechaun’) jest zapożyczeniem z oryginalnej wersji filmu *Leprechaun*. Jest to aluzja do irlandzkiego skrzata – postaci z irlandzkiego folkloru o imieniu *Leprechaun*.

Tabela 44

Egzotyzacje Hristo Hristowa – zapożyczenie z języka mandaryńskiego

L.p.	Język mandaryński	Język bułgarski	Źródło
1.	<i>Xiao Po!</i>	<i>Ксяо Поу!</i>	KP2

Wypowiedź *Ксяо Поу!* (p.1) w języku polskim może oznaczać ‘Młody Po’. Pochodzi ono z języka mandaryńskiego i występuje zarówno w oryginalnej, jak i też w bułgarskiej wersji językowej.

Kulturowe sygnały idiolektalne Hristo Hristowa tworzą adaptacje na poziomie kulturowym oraz egzotyzacje. Analiza ilościowa wykazała, że w pełnych listach dialogowych Hristo Hristowa występuje ponad 20 przykładów adaptacji, która jest realizowana poprzez zastosowanie różnorodnych transformacji semantycznych. Transformacją dominującą w dialogach Hristo Hristowa jest przekład przybliżony. Jej przewaga nad innymi typami transformacji może wynikać z faktu, iż pozwala ona zachować funkcję wyjściową filmu w oryginale, nie ogranicza tłumacza przy doborze ekwiwalentu językowego, gdyż mimo synchronizacji w dubbingu tłumacz ma szerokie pole manewru w doborze funkcjonalnych ekwiwalentów w języku docelowym.

Tłumacz posłużył się w przekładzie także innymi transformacjami semantycznymi, tj. konkretyzacja, zamiana metonimiczna, generalizacja, przekład przybliżony, modulacja, przekład opisowy oraz przekład konwersyjny. Hristo Hristow stosuje także strategię egzotyzacji, gdyż,

jego zdaniem, nadaje ona ‘barw’ dialogom filmowym. W pełnym korpusie badawczym odnotowano około 30 przykładów egzotykcji.

V.4. Zjawiska kulturowe w idiolektach tłumaczy: podsumowanie

Wśród zjawisk kulturowych, widocznych w idiolektach tłumaczy dialogistów wykazano obecność pięć komponentów idiolektalnych. Zaliczamy do nich: odniesienia do kultury popularnej i wysokiej, odniesienia do świata kulinariów i nazw potraw, odniesienia do znanych postaci i osób, odniesienia intertekstualne oraz egzotykcje. Ich zestawienie prezentuje poniższa tabela:

Tabela 45

Zjawiska kulturowe w idiolektach tłumaczy: analiza porównawcza

Komponenty idiolektalne	Bartosz Wierzbęta	Paweł Silenczuk	Hristo Hristow
Odniesienia do kultury popularnej i wysokiej	X	X	—
Odniesienia do świata kulinariów i nazw potraw	X	X	X
Odniesienia do znanych postaci i nazw osób	X	X	—
Odniesienia intertekstualne	—	X	X
Egzotykcje	—	X	X

Najwięcej cech wspólnych wykazują idiolekty polskiego i rosyjskiego tłumacza. W obu przypadkach odnotowujemy obecność następujących komponentów idiolektalnych: odniesienia do kultury popularnej i wysokiej, odniesienia do znanych postaci i osób oraz odniesienia do świata kulinariów i nazw potraw. Cechą wspólną idiolektu rosyjskiego i bułgarskiego tłumacza jest obecność komponentów idiolektalnych tj. odniesienia intertekstualne oraz egzotykcje. Cechą wspólną idiolektu polskiego i bułgarskiego tłumacza są jedynie odwołania do nazw potraw.

Odwołania do kultury wysokiej są cechą dystynktywną idiolektu rosyjskiego tłumacza, a także przykładem aluzji adresowanych do rosyjskiego widza dorosłego. W dialogach Pawła Silenczuka odnotowujemy jedynie jednostkowe odwołania do kultury wysokiej (np. do powieści Aleksandra Siergiejewicza Puszkina pt. *Eugeniusz Oniegin*). W dialogach Bartosza Wierzbęty

wykazano liczne odwołania do kultury masowej np. *Niewolnicy Isaury*, do przyśpiewki Zbigniewa Bartosiewicza w filmie *Miś* reżyserii Stanisława Barei, czy też do filmu *Seksmisja* reżyserii Juliusza Machulskiego.

Analiza zjawisk kulturowych w idiolektach tłumaczy wykazała brak cech dystynktywnych idiolektu bułgarskiego tłumacza na płaszczyźnie kulturowej.

Egzotyżacje wystąpiły w idiolektach Pavla Silenczuka oraz Hristo Hristowa. W dialogach polskiego tłumacza Bartosza Wierzbięty występują sporadycznie. Jak wykazała analiza, nie są one sygnałami idiolektalnymi.

Najwięcej przykładów egzotyżacji odnotowano w dialogach bułgarskiego tłumacza (24 przykłady), podczas gdy w dialogach Pavla Silenczuka jest ich o 8 mniej. Tworzą je zapożyczenia nie tylko z języka angielskiego, lecz również z języka mandaryńskiego, japońskiego, hiszpańskiego, irlandzkiego, łacińskiego, francuskiego i włoskiego.

V.5 Idiolekt tłumacza w dubbingu filmów animowanych: wywiady z tłumaczami

Model procesowy jako jeden z komponentów procedury badawczej przyjętej w niniejszej rozprawie zakładał przeprowadzenie wywiadów z tłumaczami – autorami ścieżek dialogowych do wybranych filmów animowanych. Wywiady takie zostały przeprowadzone kolejno z: Bartoszem Wierzbiętą (12.06.2024), Hristo Hristowem (17.06.2024) oraz Pawłem Silenczukiem (21.06.2024)⁴⁹. Wywiady te pozwoliły wskazać pozycję tłumacza dialogisty względem pozostałych uczestników, biorących udział w tworzeniu wersji językowej filmu z dubbingiem, wniknąć w złożony proces podejmowania decyzji przez tłumacza, spojrzeć na synchronizację i inne ograniczenia w tworzeniu wersji językowej filmu animowanego z dubbingiem oczami tłumaczy wywodzących się z trzech kręgów języków słowiańskich. Dały także możliwość podjęcia refleksji na kluczowy w tej rozprawie temat własnego idiolektu. Krótki przegląd stanowisk poszczególnych tłumaczy zaczniemy właśnie od ostatniego aspektu.

V.6 Idiolekt widziany oczami tłumacza

Bartosz Wierzbięta i Hristo Hristow zgodnie potwierdzają istnienie języka indywidualnego tłumacza w dubbingu filmów animowanych – idiolektu tłumacza. Bartosz Wierzbięta postrzega go jako *proces, który ewoluuje*. Hristo Hristow wskazał konkretną cechę swojego idiolektu w

⁴⁹Pytania do wywiadów, uprzednio przygotowane przez Autorkę niniejszej pracy, są zaprezentowane w Aneksie, dołączonym do rozprawy.

przekładzie z języka bułgarskiego na język angielski. Jest nią skracanie informacji. Jako przykład podał wyrażenie ‘*Yes, I’m home*’ zastąpił: ‘*I’m home*’. *Bułgarski tłumacz skraca tekst* by stworzyć w dialogu komedii miejsce na żywy tekst. Redukcja jest wynikiem synchronizacji czasowej. Paweł Silenczuk nie zastanawiał się do tej pory nad swoim indywidualnym językiem w przekładzie filmów animowanych z dubbingiem i jest bardzo ciekawy wyników przeprowadzonych badań.

Decyzyjność w dubbingu filmów animowanych

Tworzenie ścieżki dialogowej jest procesem, w którym aktywny udział bierze nie tylko tłumacz – twórca dialogów, lecz również producent filmowy, dystrybutor oraz zleceniodawca (np. Netflix). Gdy oczekiwania producenta i zleceniodawcy się nie pokrywają, to tłumacz dialogista podejmuje strategiczne decyzje: np. czy *dośmieszyć film* czy nie (Wierzbietà, wywiad). Praca nad dialogami filmowymi nabiera wtedy *wymiaru twórczego* (Wierzbietà, wywiad), co pozwala nazwać tłumacza dialogistę twórcą dialogów w filmie animowanym z dubbingiem mimo wielu ograniczeń wynikających ze specyfiki dubbingu, filmu animowanego i pracy w zespole specjalistów zajmujących się tworzeniem każdej dubbingowanej wersji językowej filmu animowanego .

Tłumacz a pozostałe osoby zaangażowane z tworzenie dubbingu

Zdaniem Bartosza Wierzbietà, jakość wersji językowej filmu animowanego z dubbingiem zależy od aktora, gdyż nie widz, a aktor i reżyser są prymarnymi odbiorcami zdubbingowanych dialogów filmu animowanego. To aktor (nie tłumacz i reżyser) nawiązują bezpośredni kontakt z widzem. Polski tłumacz podkreśla, że widz nie ma w kinie dostępu do ścieżki dialogowej filmu, nie jest ona drukowana w kinie i rozdawana widowni. Tłumacz, zdaniem B. Wierzbietà, *nie pisze do szufladki, a wszystkie pomysły tłumacza muszą się obronić w ustach aktora. Są żarty, które fantastycznie działają na papierze, natomiast potem, zagrane przez aktora w studiu już nie zafunkcjonują po prostu* (Wierzbietà, wywiad). Aktor jest dla tłumacza dialogisty niczym bufor: pominięcie udziału aktora w tworzeniu wersji językowej filmu animowanego za pomocą dubbingu wiąże się z ryzykiem niedopasowania dialogów do możliwości głosowych i predyspozycji aktorów, którzy użyczają postaciom swojego głosu w dubbingu do filmu animowanego. Gesty i mimika postaci animowanych: miotanie się, bezradne rozłożenie łap, ruch brwi postaci oraz spojrzenia Bartosz Wierzbietà nazywa *akcentami*, w których tłumacz musi zastosować synchronizację kinetyczną.

Odmiennego zdania jest bułgarski tłumacz Hristo Hristow, który uważa, że to tłumacz dialogista, nie aktor jest odpowiedzialny za wersję językową filmu z dubbingiem. Jego zdaniem: *można*

*zepsuć film złym tłumaczeniem bądź udoskonalić film jego dobrą interpretacją*⁵⁰ (Hristow, wywiad). Podobnego zdania jest rosyjski tłumacz Paweł Silenczuk, który również przypisuje sukces zdubbingowanego filmu tłumaczowi dialogów filmowych.

Ograniczenia w dubbingu z perspektywy tłumaczy dialogistów

Bartosz Wierzbęta, Paweł Silenczuk oraz Hristo Hristow zgodnie przyznali, iż głównym ograniczeniem w tworzeniu wersji językowej filmu z dubbingiem jest synchronizacja w dubbingu. Paweł Silenczuk zwraca jednak uwagę na zanikanie synchronizacji za sprawą najnowszych technologii, które wykorzystują synchronizację odwróconą: ruch postaci w filmie (ruch kłap, mimikę oraz gesty postaci) dostosowuje się do treści dialogów w danej wersji językowej, a nie odwrotnie. Jest to bardzo cenna konstatacja, pozwalająca w przyszłych badaniach nad dubbingiem modyfikować wpływ wymogu synchronizacji na jakość dialogów filmowych w wersji dubbingowanej. Tłumacze zgodnie przyznają, że ograniczeniem dla tłumacza w procesie doboru ekwiwalentu językowego jest także główny adresat filmu animowanego – widz dziecięcy. Dialogi w dubbingu filmów animowanych muszą być zrozumiałe i zabawne zarówno dla dzieci, jak również dorosłych widzów. W tym celu tłumacz posługuje się wielopoziomowymi aluzjami, adresowanymi do widza w różnym wieku. Jak zauważa Bartosz Wierzbęta *cała frajda z komizmem opartym na tego typu przemyceniach (aluzjach)*⁵¹ *polega na tym, że tłumacze dialogiści generują w dorosłym widzu poczucie zakonspirowanej frajdy, która umknęła ich dziecku. Dopóki ona umyka temu dziecku, wszystko jest w porządku* (Wierzbęta, wywiad).

Cechy dobrego dubbingu

Wszyscy trzej tłumacze są zgodni co do tego, że film z dubbingiem ma być bliska oryginałowi pod względem intencji, gdyż, również w przekładzie filmowym na potrzeby dubbingu obowiązuje *wierność oryginałowi* (Wierzbęta, wywiad). Liczy się *intencja* filmu w oryginale (Wierzbęta, wywiad). Niezależnie od przyjętej strategii translatorskiej, intencja zdubbingowanego filmu animowanego musi zostać zachowana w przekładzie. Film, który śmieszy i bawi dzieci i dorosłych w oryginale, powinien śmieszyć i bawić dzieci i dorosłych w przekładzie. Intencja oraz wierność oryginałowi są dla tłumaczy kryterium nadrzędnym. Zdaniem Hristo Hristowa, najdrobniejszy żart, emocje bohaterów i ich reakcje muszą zostać zachowane w przekładzie. Paweł Silenczuk podkreśla znaczącą rolę odwołań do kultury rosyjskiej w tworzeniu wersji rosyjskiej filmu animowanego z dubbingiem: rosyjska wersja językowa ma bawić rosyjską

⁵⁰ Tłumaczenie własne

⁵¹ Uwaga Autorki pracy.

publiczność: im więcej odwołań do kultury rosyjskiej w filmie animowanym z dubbingiem, tym lepiej.

Kluczowe umiejętności tłumacza dialogisty

Brak znajomości języka nie wyklucza tłumaczenia dialogów filmowych. Polski tłumacz opracowywał dialogi do filmów w języku japońskim, którego nie zna. Kluczową rolę odgrywa umiejętność czytania kodów pozajęzykowych: umiejętność interpretacji kontekstu, rozumienia, po co jest dana scena w filmie, czytania emocji bohaterów i oddawania ich w języku docelowym, gdyż widz ma kontakt z warstwą emocjonalną: z tym, co widać w oczach postaci, a także z kontekstem wypowiedzi. Zdaniem Hristo Hristowa, w tworzeniu wersji językowej filmu z dubbingiem znajomość języka ojczystego jest ważniejsza niż znajomość języka wyjściowego, z którego dokonuje się przekładu. Posługiwanie się językiem obcym nie oznacza, że tłumacz potrafi wyjaśnić i wyrazić treść w języku docelowym. Do wskazania odpowiedniego ekwiwalentu w kulturze docelowej niezbędna jest gruntowna znajomość języka ojczystego, ponieważ, jak zauważa Bartosz Wierzbęta, *film animowany składa się z bardzo dużej ilości zdjęć i dźwięków, które układają się w przepiękną opowieść. Zadaniem tłumacza jest przekazać tę opowieść w swoim ojczystym języku, wykorzystując przy tym własny język.*

Podsumowanie

Celem niniejszej pracy było wykazanie istnienia języka indywidualnego tłumacza – idiolektu tłumacza dialogisty w dubbingu transkrypcji dialogów wybranych filmów animowanych produkcji amerykańskiej. W charakterze obiektu badawczego zostały wykorzystane następujące produkcje filmowe dostępne w trzech dubbingowanych wersjach językowych: *Shrek Trzeci*, *Shrek Forever After*, *Kung Fu Panda 1* oraz *Kung Fu Panda 2*.

W badaniu wykazano, iż dubbing jako technika przekładu filmu animowanego sprzyja formowaniu się języka indywidualnego tłumacza dialogisty, gdyż widz słyszy jedynie wersję tłumaczoną dialogów, co pozwala tłumaczowi wykazać się pewną kreatywnością w przekładzie. Sam gatunek filmu animowanego również sprzyja formowaniu się idiolektu tłumacza dialogisty za sprawą fikcyjnej fabuły, która nie ogranicza tłumacza w doborze funkcjonalnych odpowiedników w przekładzie w takim stopniu, jak ma to miejsc w np. w filmach, opartych na faktach. Korzystając ze strategii przekładu w dubbingu: adaptacji i egzotyzacji tłumacz dialogista realizuje w przekładzie funkcję filmu w oryginale: informacyjną, emotywną lub impresywną. Wykazano, iż specyfika dubbingu, wyrażająca się koniecznością zastosowania przez tłumacza synchronizacji, jest dla tłumaczy głównym ograniczeniem w tworzeniu wersji językowej filmu animowanego z dubbingiem. Synchronizacja wymusza na tłumaczu

dostosowanie translatu do długości wypowiedzianej przez bohatera frazy, do mimiki i gestów postaci w filmie oraz do zakresu otwarcia ust bohaterów filmowych. Oprócz zachowania w przekładzie funkcji filmu w oryginale tłumacz dialogista ma za zadanie właściwie zinterpretować emocje bohaterów filmowych widoczne na ekranie. Słuszne jest zatem stwierdzenie, że tłumaczenie dialogów z warsztatu przekształciło się w sztukę interpretacji: interpretację emocji bohaterów w dialogach filmu animowanego.

W badaniu wykazano obecność leksykalnych, składniowych i kulturowych sygnałów idiolektalnych. Na idiolekt każdego tłumacza składa się inny repertuar sygnałów idiolektalnych. Najbardziej obszerny zestaw tworzą kulturowe sygnały idiolektalne. Zaliczamy do nich: odniesienia do kultury popularnej i wysokiej, odniesienia do świata kulinariów i potraw, znanych postaci i osób (w tym postaci fikcyjnych), odniesienia intertekstualne oraz egzotyzacje. W grupie kulturowych sygnałów idiolektalnych odnotowano jeden komponent idiolektalny wspólny dla wszystkich trzech tłumaczy. Tworzą go odniesienia do świata kulinariów i nazw potraw. Najwięcej z nich odnotowano w polskiej wersji językowej (13 przykładów), a najmniej u Pawła Silenczuka (8 przykładów). Analiza jakościowa zjawisk kulturowych w pełnym korpusie badawczym wykazała, że występują trzy sygnały wspólne dla idiolektu tłumacza z Polski oraz tłumacza z Rosji, oraz trzy sygnały wspólne dla tłumacza z Rosji i tłumacza z Bułgarii. Komponenty idiolektalne wspólne dla tłumacza polskiego i rosyjskiego to: odniesienia do kultury popularnej i wysokiej, odniesienia do świata kulinariów i nazw potraw oraz odniesienia do znanych postaci i osób. Komponenty wspólne dla tłumacza rosyjskiego i bułgarskiego tworzą: odniesienia intertekstualne, odniesienia do świata kulinariów i nazw potraw oraz egzotyzacje. Te ostatnie, jak wykazała analiza, nie są sygnałami idiolektalnymi polskiego tłumacza Bartosza Wierzbęty.

Nieco mniejszą grupę tworzą leksykalne sygnały idiolektalne, do których zaliczamy: potoczmy (w tym żargonizmy oraz slang), neologizmy, zdrobnienia oraz leksemy nacechowane stylem podniosłym (w tym archaizmy). Grupę komponentów wspólnych dla tłumacza z Polski Rosji i Bułgarii tworzą potoczmy i zdrobnienia. W każdej wersji językowej odnotowano ponad 20 przykładów mowy potocznej, a wybrane z nich zaprezentowano w tabelach. Większą dysproporcję odnotowujemy w komponencie zdrobnień: 20 wykazano w dialogach Bartosza Wierzbęty oraz po 10 zdrobnień w dialogach Pawła Silenczuka i Hristo Hristowa. Analiza jakościowa sygnałów leksykalnych wykazała obecności sygnałów idiolektalnych, występujących tylko u jednego tłumacza – Bartosza Wierzbęty. Tę grupę tworzą archaizmy i leksemy nacechowane stylem podniosłym, które potęgują efekt komiczny wyrażenia w przekładzie.

Składniowe sygnały idiolektalne tworzą najmniejszą grupę. Analiza jakościowa wykazała, że cechą wspólną idiolektów trzech tłumaczy jest obecność zdań z partykułami inicjalnymi.

Różnice systemowe, w tym leksykalne i składniowe, między językiem polskim, rosyjskim i bułgarskim sprawiają, że te partykuły różnią się we wszystkich trzech wersjach językowych. Cechą wspólną idiolektów tłumaczy z Polski oraz Rosji jest także obecność neologizmów wypowiedzi, które pozwalają osiągnąć w przekładzie efekt komiczny oraz zrealizować funkcję wyjściową wyrażenia w oryginale.

Na podstawie przeprowadzonej analizy ilościowej i jakościowej pełnych dialogów w trzech wersjach językowych można stwierdzić, że cechą szczególnie wyróżniającą idiolekt polskiego tłumacza Bartosza Wierzbięty jest humor widoczny w dialogach, będący efektem zastosowania przez tłumacza strategii adaptacji: potocyzmów, arachizmów, odwołań do kultury popularnej, świata kulinariów, a także widoczny w neologizmach polskiego tłumacza. Cechą dystynktywną idiolektu rosyjskiego tłumacza Pawła Silenczuka są odwołania do rosyjskiej kultury wysokiej: znanych poematów, pieśni i filmów.

Idiolekt Hristo Hristowa z kolei wyróżnia egzotyzyacja, która zdaniem bułgarskiego tłumacza nadaje dialogom barw.

Summary

The anthropocentric nature of linguistic research focused on the person of a dialogue interpreter, film translation strategies, and techniques, as well as the increasing number of dubbed animated films translated into many languages, makes it legitimate to research the individual language of the dialogue interpreter in dubbed animated films.

This study set out with the aim of proving the existence of the dialogue translator's idiolect in the dialogue tracks of four dubbed animated films, translated from English into Polish, Russian, and Bulgarian, to establish a set of idiolectal features that distinguish the personal language of individual translators and constitute their idiolect, to compare the idiolects of translators originating from different cultural circles, as well as to show the similarities and differences between them.

The research material for studying the idiolect of the dialogists consisted of approximately 290 pages of dialogue transcription for the films *Shrek the Third*, *Shrek Forever After*, *Kung Fu Panda 1*, and *Kung Fu Panda 2*. The criterion of selection was one dialogue author of all four films in a given language version. The author of Polish dialogues is Bartosz Wierzbięta, Russian dialogues Paweł Silenczuk, and the author of Bulgarian dialogues is Hristo Hristow. The study used the following research methods: quantitative method, qualitative method, comparative method, and Andres Chesterman's three research models: comparative, process, and causal.

Qualitative analysis of the full research corpus revealed the presence of lexical, syntactic, and cultural idiolectal signals that define the translator's idiolect and distinguish it from the idiolects

of other translators. Their presence in the full research corpus made it possible to answer the research questions: what linguistic and cultural signals of the country influence the formation of the idiolect of the translator of film dialogues, and to what extent one can speak of the idiolect of the dialogue translator, on the assumption that the translator's language, on the one hand, is peculiar and has individual character, and, on the other hand, is always subordinated to the style of the original. Andrew Chesterman's research models (comparative, process, and causal) made it possible to examine what elements predominate in a given language version, how the choice of these means influenced the translator's language in the dubbed version of the animated film, and which linguistic and cultural signals of the country have a particular impact on the formation of the translator's idiolect in a given cultural circle. The comparative analysis has made it possible to indicate the common features of the idiolects of translators from Poland, Russia, and Bulgaria, as well as the distinctive features of the translator's idiolect, typical of a given cultural circle. This is an important issue for future research. The interviews with the translators provided a glimpse into the specific of translating dialogue track of a dubbed animated film from the dialogist's point of view, as well as establishing the translator's role and position concerning the other specialists involved in creating the language version of a dubbed animated film.

Aneks

1. Spis tabel

L.p.	Nazwa tabeli	Nr strony
1.	Pełny korpus do badań nad idiolektem tłumaczy dialogistów	47
2.	Potoczmy jako leksykalne sygnały idiolektalne Bartosza Wierzbięty	50
3.	Neologizmy semantyczne jako leksykalne sygnały idiolektalne Bartosza Wierzbięty	55
4.	Neologizmy słowotwórcze jako leksykalne sygnały idiolektalne Bartosza Wierzbięty	56
5.	Zdrobnienia jako leksykalne sygnały idiolektalne Bartosza Wierzbięty	58
6.	Archaizmy i inne leksemy nacechowane stylem podniosłym	61
7.	Zdrobnienia jako leksykalne sygnały idiolektalne Pawła Silenczuka	64
8.	Potoczmy jako leksykalne sygnały idiolektalne Pawła Silenczuka	66
9.	Potoczmy jako leksykalne sygnały idiolektalne Hristo Hristowa	70
10.	Zdrobnienia jako leksykalne sygnały idiolektalne Hristo Hristowa	73
11.	Neologizmy jako leksykalne sygnały idiolektalne Hristo Hristowa	75
12.	Sygnały leksykalne idiolektów tłumaczy – analiza porównawcza	77

13.	Składniowe sygnały idiolektalne Bartosza Wierzbęty – zdania z inicjalnym ‘a’	80
14.	Składniowe sygnały idiolektalne Bartosza Wierzbęty – zdania z inicjalnym ‘ale’	88
15.	Składniowe sygnały idiolektalne Bartosza Wierzbęty – zdania z szykiem przestawnym wyrazów	95
16.	Neologizmy wypowiedzi Bartosza Wierzbęty	100
17.	Składniowe sygnały idiolektalne Pawła Silenczuka – zdania z inicjalnym ‘a’	103
18.	Składniowe sygnały idiolektalne Pawła Silenczuka – zdania z inicjalnym ‘и’	108
19.	Składniowe sygnały idiolektalne Pawła Silenczuka – zdania z inicjalnym ‘ну’	112
20.	Neologizmy wypowiedzi Pawła Silenczuka	116
21.	Składniowe sygnały idiolektalne Hristo Hristowa – zdania z inicjalnym ‘и’	118
22.	Składniowe sygnały idiolektalne tłumaczy – analiza porównawcza	122
23.	Adaptacja kulturowa Bartosza Wierzbęty – nazwy potraw	125
24.	Adaptacja kulturowa Bartosza Wierzbęty – odniesienia do kultury popularnej i wysokiej	128
25.	Odniesienia do realiów związanych z organizacją życia	132
26.	Sygnały nieidiolektalne Bartosza Wierzbęty – egzotyzyacja	135
27.	Adaptacja kulturowa Pawła Silenczuka – nazwy potraw	137
28.	Adaptacja kulturowa Pawła Silenczuka – odniesienia do znanych postaci	139
29.	Adaptacja kulturowa Pawła Silenczuka – odniesienia do kultury popularnej i wysokiej	140
30.	Egzotyzyacje Pawła Silenczuka – zapożyczenia z języka angielskiego	143
31.	Egzotyzyacje Pawła Silenczuka – zapożyczenia z języka hiszpańskiego	145
32.	Egzotyzyacje Pawła Silenczuka – zapożyczenia z języka włoskiego	146
33.	Egzotyzyacje Pawła Silenczuka – zapożyczenia z języka irlandzkiego	146
34.	Egzotyzyacje Pawła Silenczuka – zapożyczenia z języka łacińskiego	146
35.	Egzotyzyacje Pawła Silenczuka – zapożyczenia z języka francuskiego	147
36.	Kulturowe sygnały idiolektalne Hristo Hristowa – nazwy potraw	148
37.	Kulturowe sygnały idiolektalne Hristo Hristowa – odniesienia intertekstualne	151
38.	Egzotyzyacja Hristo Hristowa – zapożyczenia z języka hiszpańskiego	153
39.	Egzotyzyacja Hristo Hristowa – zapożyczenia z języka angielskiego	154
40.	Egzotyzyacja Hristo Hristowa – zapożyczenia z języka francuskiego	155

41.	Egzotyzacja Hristo Hristowa – zapożyczenia z języka japońskiego	155
42.	Egzotyzacja Hristo Hristowa – zapożyczenie z języka łacińskiego	155
43.	Egzotyzacja Hristo Hristowa – zapożyczenie z języka irlandzkiego	156
44.	Egzotyzacja Hristo Hristowa – zapożyczenie z języka mandaryńskiego	156
45.	Zjawiska kulturowe w idiolekcie tłumaczy – analiza porównawcza	157

2. Pytania do wywiadów z tłumaczami

Wywiady z tłumaczami dialogów filmowych do wybranych filmów *Shrek* i *Kung Fu Panda* przeprowadzono w języku polskim (z Bartoszem Wierzbietą) oraz w języku angielskim (z Pawłem Silenczukiem i Hristo Hristowem). Pytania podzielono na ogólne (pytania adresowane do wszystkich trzech tłumaczy) oraz szczegółowe (dedykowane konkretnemu tłumaczowi). Poniżej zaprezentowano listę pytań ogólnych i szczegółowych wykorzystanych w wywiadach z tłumaczami dialogów filmowych do wybranych filmów animowanych. Wszystkie pytania przedstawiono w języku polskim⁵².

2.1. Pytania ogólne⁵³

1. W jaki sposób studia ukształtowały Pana zawodowo?
2. Co spowodowało, że zajął się Pan dubbingiem?
3. Co jest głównym ograniczeniem dla tłumacza dialogisty w tworzeniu wersji językowej filmu z dubbingiem?
4. Czy uważa Pan, że wykształcił swój własny język? Czy mógłby Pan wskazać najważniejsze cechy językowe, stylistyczne, składniowe, które charakteryzują Pana jako tłumacza?
5. Czy uważa Pan, że posiada swój idiolekt?
6. Czy pamięta Pan jakiś stworzony przez siebie przykład adaptacji, który powstał w nietypowy sposób bądź w nietypowym miejscu?
7. Czy pamięta Pan wyrażenia z filmu *Shrek Trzeci* bądź *Kung Fu Panda*, które stały się popularne?
8. Od kogo Pana zdaniem w największym stopniu zależy jakość finalnej wersji językowej filmu animowanego (pełnometrażowego) z dubbingiem?

⁵² Wywiady z tłumaczami z Rosji i Bułgarii przeprowadzono w języku angielskim.

⁵³ Pytania skierowane do wszystkich trzech tłumaczy: do Bartosza Wierzbiety, Pawła Silenczuka oraz Hristo Hristowa.

9. Czy preferencje tłumaczeniowe zmieniały się u Pana z biegiem czasu? Czy Pana podejście do przekładu dialogów w dubbingu się zmienia?
10. Czy jest Pan wierny swoim zasadom tłumaczeniowym? Czy chętnie korzysta Pan z adaptacji?
11. Czy ogląda Pan filmy, do których dubbing przygotowali inni tłumacze? Czy potrafi Pan rozpoznać, kto przygotował ten dubbing?

2.2. Pytania szczegółowe do Bartosza Wierzbęty

1. W wywiadzie z 2004 roku dla serwisu onet.pl powiedział Pan, że „znajomość języka jest w tej pracy najmniej ważna”. Co jest najważniejsze w Pana pracy oraz w pracy tłumacza dialogisty w ogóle?
2. W jednym z wywiadów powiedział Pan, że „dialogista nie produkuje czegoś, co ma być celem samym w sobie, lecz tworzy materiał i daje go artyście” Czy kiedykolwiek ktoś popsuł Panu dialogi?
3. W jednym z wywiadów dla serwisu www.kultura.onet.pl powiedział Pan, że „przekład ma ograniczone pole manewru i nie zawsze może być tak dobrze, jak w oryginale”. Co zdecydowało o tym, że w filmach *Shrek* i *Kung Fu Panda* jest aż tak dobrze, bądź lepiej niż w oryginale?
4. W jednym z wywiadów powiedział Pan, że „należy zrozumieć gramatykę filmu i oddawać to na inne sposoby”. Jak Pan to rozumie? Czym jest owa gramatyka?
5. Powiedział Pan kiedyś, że „dubbing ma oddawać ducha oryginału, być mu bliski pod różnymi względami”. Pod jakimi względami dubbing w wersji polskiej ma być bliski oryginałowi?
6. Zdaniem Anny Butrym bohaterowie filmowi „mówią Wierzbęty”. Czy polscy widzowie nie zaczynają mówić Wierzbęty?
7. Analiza pełnych list dialogowych wykazała, że istnieje aż 50 zdań, które rozpoczynają się od spójnika ‘Ale’ i ponad 60 zdań rozpoczynających się od spójnika ‘A’. Dlaczego szyk przestawny? Skąd taka częstotliwość?
8. Dlaczego ‘Fuzzy Navel’ z filmu *Shrek Trzeci* to ‘Pawie oczka’ — rodzaj ciastka?
9. Wśród przykładów adaptacji kulturowej można dostrzec wiele zadziwiających aluzji do potraw: ‘wafle kukurydziane z dżemem mandarynkowym’, ‘baleron’ zamiast ‘szynki’, ‘błotna Mary’. Skąd czerpał Pan inspiracje?
10. Jak wytłumaczył Pan wytwórni filmowej użycie ekwiwalentu językowego: ‘Mnie już nic nie boli, od kiedy nie zastałem Joli’ (oryg. „Why don’t you hit me with your best shot!”).

Jak powstały aforyzmy w dialogach do filmów: *Shrek* i *Kung Fu Panda* „Paznokiec to jak przedsionek raj” (cytat z filmu *Shrek Forever After*) bądź „Aż mi skwierczą eskalopki!” Co Pana inspiruje przy tworzeniu aforyzmów?

11. Skąd pomysł, by wprowadzić do dialogów frazę z filmu *Shrek Trzeci*, która w oryginale występuje wyłącznie w warstwie wizualno-niewerbalnej filmu? Mowa o napisie na lustrze Księcia Charminga: „Nic się nie martw synusiu!”.
12. Albowiem’, ‘zacni krajanie’, ‘chwalić dzień’ to tylko niektóre przykłady stylu podniosłego, który nie występują w oryginale. Dlaczego ucieka się Pan do takiego stylu?

2.3. Pytania szczegółowe do Pawła Silenczuka

1. Analiza 84 stron dialogów filmowych w języku rosyjskim wykazała obecność aluzji do kultury wysokiej. Oto przykłady:

– *Прощальная гастроль* (org. *Shrek's final performance*). Co zainspirowało Pana do stworzenia tego typu adaptacji?

2. Czy widz rosyjski jest w stanie dostrzec w filmie aluzje do kultury wysokiej?
3. Wśród licznych przykładów adaptacji dostępne są aluzje do świata kulinariów i nazw potraw. Oto przykłady: *мохнатый пупок* (org. *fuzzy navel*), *бисквитный тортик с цукатами и помадкой* (org. *a dutch fudge torte with cinnamon swirls*), *не пеки картошку на голове сестры* (*no roasting marshmallows on your sister's head*). Skąd czerpie Pan inspiracje do stworzenia tak nietypowych potraw?
4. Analiza transkrypcji dialogów filmowych wykazała obecność zdań, które rozpoczynają się od partykuły ‘и’, ‘ну’, ‘а’. Co uzasadnia użycie partykuł na początku zdania w wersji rosyjskiej?

2.4. Pytania szczegółowe do Hristo Hristowa

1. Wśród licznych przykładów adaptacji dostępne są aluzje do świata kulinariów i nazw potraw. Oto przykłady: *пресният кроасан с мармалад от риба тон* (ang. *The breakfast croissant stuffed with seared sashimi tuna*), *коктейл с чесън* (ang. *Fuzzy navel*) *виждам една... торта с ядки и канелена глазура!* (ang. *I see a... dutch fudge torte with cinnamon swirls!*). Skąd czerpie Pan inspiracje do stworzenia tak nietypowych potraw?
2. W bułgarskiej ścieżce dialogowej widoczne są eksplikacje: *немити зъби* (ang. *morning breath*), *удару ли се?* (ang. *are you OK?*) *моля те! наведи се,* (ang. *Shrek, please come*

hither), хрътка (ang. *bloodhound*), *каубойски заци* (ang. *chaps*). Jaki jest powód stosowania w przekładzie na język bułgarski tego typu rozwiązań?

Bibliografia

1. Antas, J. (1981). Projekt metodologii badań relacji słowo-obraz w przekazie telewizyjnym. *Zeszyty Prasoznawcze*, XXII, 33-42.
DOI: http://mbc.malopolska.pl/Content/65904/1981_02.pdf
2. Barber, A. (2001). Idiolectal Error. *Mind and Language*, 16 (3), 263-283.
DOI: <https://doi.org/10.1111/1468-0017.00169>
3. Błęszyński, J. (1995). Tłumaczenie w świetle nowego prawa autorskiego. *Przegląd Ustawodawstwa Gospodarczego*, 9, 27-31.
4. Bobrowski, J. (2015). Płaszczyzny stylizacji językowej w dialogu filmowym. *Polonica*, 35, 179-189.
DOI: <https://polonica.ijp.pan.pl/index.php/polonica/article/view/82>
5. Bordwell, D., Thompson, K. (2010). *Film Art: Sztuka filmowa: Wprowadzenie*. Warszawa: Wydawnictwo Wojciech Marzec. Tłumaczenie: Bogna Rosińska.
6. Borek, H. (1988). Co możemy wiedzieć o języku osobniczym? W: J. Brzeziński (red.), *Język osobniczy jako przedmiot badań lingwistycznych*. Zielona Góra: Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Zielonej Górze, 14-21.
7. Borowczyk, P. (2013). Czynniki warunkujące popularność filmów dubbingowanych- relacje intertekstualne. W: I. Kasperska, A. Żuchelkowska (red.), *Przekład jako akt komunikacji międzykulturowej: Praca zbiorowa* Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 15-33.
8. Brzeziński, J. (red.). (1988). *Język osobniczy jako przedmiot badań lingwistycznych*. Zielona Góra: Wydawnictwo WSP w Zielonej Górze.
9. Chaume, F. (2012). *Audiovisual Translation: Dubbing*. Manchester, UK- Kinderkook, NY: St. Jerome.
10. Chesterman, A. (2017). A Causal Model for Translation Studies. W: M. Olohan (red.), *Intercultural Faultlines*. Routledge, 15-27.
DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315759951-2>
11. Cook, D. A. (1987). *A history of narrative film*. New York and London: W. W. Norton & Company.

12. Delabastita, D. (1989). Translation and Mass-Communication: Film and T.V. Translation as Evidence of Cultural Dynamics, *Babel*, 35, 193-218.
13. De Los Reyes Lozano J. (2017). Bringing all the Senses into Play: The Dubbing of Animated Films for Children. *Palimpsestes*, 30, 99-115.
14. Didienko, N. (2019). Properties of the idiolect used by the main character of Masha and the Bear animated film and their transfer in the Polish translation. *Acta Polono-Luthenica*, 2019/3/XXIV, 113-126.
15. Dolny, Z. (b.d.). *Historia Polskiego Dubbingu*. Warszawa.
16. Doroszewski, W. (1949). *Język Teodora Tomasza Jeża (Zygmunta Miłkowskiego): studium z dziejów języka polskiego XIX wieku*. Warszawa: Towarzystwo Naukowe Warszawskie.
17. Gajda, S. (1988). O pojęciu idiostylu. W: J. Brzeziński (red.), *Język osobniczy jako przedmiot badań lingwistycznych*. Zielona Góra: Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Zielonej Górze, 23-34.
18. Garcarz, M. (2006). Polskie tłumaczenie filmowe. *Journal of Specialised Translation*, 5, 110-119.
19. Garcarz, M., Majewski, P. A. (2006). Tłumaczenie telewizyjne w Polsce: teoria przekuta w praktykę. *Rocznik Przekładoznawczy*, 2, 97-108.
DOI: <https://apcz.umk.pl/RP/article/view/RP.2006.007> [dostęp: 19.08.2024].
20. Giersz, W. (1963). Z ankiety "Specyfika filmu animowanego". *Kwartalnik filmowy*. Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk Kwartalnik Filmowy, 29-31. DOI: https://archiwum.ispan.vot.pl/kf/1964_14_4/tekst.pdf [dostęp: 19.08.2024].
21. González, P. (2014). *Audiovisual Translation, Theories, Methods and Issues*. London and New York: Routledge.
22. Grzegorzczkova, R. (2007). *Wstęp do językoznawstwa*. Warszawa: PWN.
23. Guiraud, P. (1966). *Zagadnienia i metody statystyki językoznawczej*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
24. Gutt, E. A., (1992). Translation and relevance: Cognition and context. *Journal of Linguistics*, 28(2), 516-519.
DOI: <https://doi.org/10.1017/S0022226700015371> [dostęp: 19.08.2024].
25. Hammerl, R., Sambor, J. (1990). *Statystyka dla językoznawców*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
26. Handke, K. (2011). Słownictwo pism Stefana Żeromskiego. *Studia z Filologii Polskiej i Słowiańskiej*, 46, 219-228.

27. Hendrykowski, M. (2001). *Leksykon gatunków filmowych*. Poznań/Wrocław: Studio filmowe Montevideo.
28. Hendrykowski, M. (2021). Tłumaczenie filmowe jako rodzaj twórczości. W: J. Błężyńska-Wysocka (red.), *Tłumaczenie jako utwór chroniony prawem autorskim* Warszawa: Wydawnictwo Beck, 37-46.
29. Herbst, T. (1997). Dubbing and the dubbed text-style and cohesion. *Text Typology and Translation*, 26, 293-294.
30. Hołobut, A., Woźniak, M. (2017). *Historia na ekranie: Gatunek filmowy a przekład audiowizualny*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
31. Horyń, E., Skowronek, B., Walecka-Rynduch, A. (red.). (2020). *Język a media: Perspektywy i zagrożenia komunikacji we współczesnych mediach*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego Collegium Columbinum.
32. Hrabec, S. (1949). *Elementy kresowe w języku niektórych pisarzy polskich XVI i XVII wieku*. Toruń: Towarzystwo Naukowe w Toruniu.
33. Ivić, M. (1966). *Kierunki w lingwistyce*. Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum.
34. Kąś, J. (1986). Metody statystyczne w badaniach dialektologicznych. *Acta Universitatis Lodziensis. Folia Linguistica*, 12, 117-123.
35. Klemensiewicz, Z. (1961). Jak charakteryzować język osobniczy? [w:] Z. Klemensiewicz (red.), *W kręgu języka literackiego i artystycznego*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 204-214.
36. Koneczna, H., Doroszewski, W. (red.). (2012). *Słownik języka Jana Chryzostoma Paska*. Wrocław: Ossolineum.
37. Kozłowska, A. (2013). Idiolekt i idiostyl. W: J. Fedorowicz (red.), *Od psalmów słowiańskich do rzymskich medytacji. O stylu artystycznym Karola Wojtyły*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego.
38. Kozłowska, A. (2015). Miejsce badań nad idiolektem w obrębie językoznawstwa. *Poznańskie Spotkania Językoznawcze*, 30, 71-83.
DOI: <https://doi.org/10.14746/psj.2015.30.4>
39. Kozłowska, A. (2009). Problemy z Idiolektem. *Język pisarzy jako problem lingwistyki*, 2, 111-131.
40. Kozłowska, A. (2018). Źródła w badaniach idiolektów. *Biuletyn Polskiego Towarzystwa Językoznawczego*, 74, 191-204.
DOI: <https://doi.org/10.17651/bptj.74.13>

41. Kresa, M. (2014). Gwara w filmie i serialu fabularnym – perspektywy badawcze. *Prace Filologiczne*, 65, 233-249.
42. Kresa, M. (2016). Polszczyzna kresowa w filmie – analiza języka bohaterów „Samych swoich” (fonetyka, fleksja, składnia). *Prace filologiczne*, 68, 167-182.
43. Krzeszowski, T., P. (2018). Ekwiwalencja tłumaczeniowa jako urojenie. W: A. R. Knapik, P. P. Chruszczewski (red.), *Między tekstem a kulturą. Z zagadnień przekładoznawstwa*. San Diego: Academic Publishing, s. 58-77.
44. Кучупаров, К. (2022). Филмов дублаж. София: Демакс [Кучупаров, К. (2022). *Филмов дублаж*. София: Демакс].
45. Kudra, A. (2006). Idiolekt, idiostyl czy idiolektostyl? W: M. Pietrzak (red.), *Osoba i osobowość – czynniki je kształtujące*. Łódź: Wydawnictwo Łódzkie, 209-220.
46. Kulas, K. (2021). Dubbing w Polsce, Rosji i Bułgarii jako obiekt dyskursu medialnego – analiza porównawcza. W: Z. Kuca (red.), *Вопросы семантики и стилистики текста: лингвистический дискурс*. Łódź: Uniwersytet Łódzki, 193-201. DOI: <https://doi.org/10.18778/8220-520-6.15> [dostęp: 19.08.2024].
47. Kurzowa, Z. (red.). (1985). *Badania nad językiem telewizji polskiej. Studia metodologiczne i opisowe*. Warszawa: Wydawnictwo Radia i Telewizji.
48. Lewicki, R. (2022). *Zagadnienia lingwistyki przekładu*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
DOI: <https://journals.openedition.org/palimpsestes/2447> [dostęp: 19.08.2024].
49. Lubaś, W. (1981). *Problemy badawcze języka radia i telewizji*. Katowice: Uniwersytet Śląski.
50. Łachnik, J. (2022). Analiza najnowszego słownictwa polskiego z pola tematycznego jedzenie – na materiale Słownika obserwatorium językowego UW, Analiza formalna jednostek i analiza ilościowa pola, *Prace Filologiczne*, 77, 291-314.
51. Łambowa, A., Miczew, S. (2014). Za dublaža i subtitriraneto w bylgarskija telewizionen filmow efir. W: P. Stefanowa (red.), *Ezikyt Nauka i Praktika*. Sofia: Now Bylgarski Uniwersitet, 351-367. [Ламбова, А., Мичев, С. (2014). За дублажа и субтитрирането в българския телевизионен филмов ефир. W: П. Стефанова (red.), *Езикът Наука и Практика*. София: Нов Български Университет, 351-367].

52. Machnicka, V. (2010). Terminologiczno-metodologiczne dyskusje na temat idiolektu oraz idiostylu. *Conversatoria Linguistica*, 4, 121-135.
DOI: http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.ojs-issn-1897-1415-year-2010-issue-4-article-oai_ojs_pkp_sfu_ca_article_1105
53. Majdak, M. (2012). Słownik języka Jana Chryzostoma Paska. W: H. Koneczna, W. Doroszewski (red.), *Poradnik Językowy*. Wrocław: Ossolineum, 95-98.
54. Mikołajczuk, A. (red.). (2003). *Praktyczna stylistyka*. Warszawa: Książka i Wiedza.
55. Miławska-Ratajczak, M. (2018). *Dialog w roli głównej. Polszczyzna we współczesnym kinie na przykładzie wybranych autorów*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas.
56. Miławska-Ratajczak, M. (2016). Idiolekty prawdziwie męskie – o języku bohaterów filmów Wojciecha Smarzowskiego. W: L. Mariak, J. Rychter (red.), *Współczesny i dawny obraz mężczyzny w języku* Szczecin: Wydawnictwo Uniwersytetu Szczecińskiego, 157-164.
57. Miodunka W. (1979). Elementy językowe w przekazach telewizyjnych. *Zeszyty Prasoznawcze*, 1 (79), 29-40.
58. Mocarz-Kleindienst, M. (2020). Gatunek filmowy jako pole komunikacji interkulturowej. W: D. Chudyk, A. Stasienko (red.), *Коммуникативные аспекты грамматики и текста*. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 144-153.
DOI: <https://wydawnictwo.ur.edu.pl/ksi%24%85%25%BCki/kommunikatiwnyje-aspekty-grammatiki-i-tieksta-ii/>
59. Mocarz-Kleindienst, M. (2014). Kompetencja interkulturowa w dydaktyce przekładu. *Roczniki Humanistyczne*, 10, 127-137.
60. Pieczyńska-Sulik, A. (2002). Przekład – Idiolekt – Idiokultura. W: R. Lewicki (red.), *Przekład, Język, Kultura*. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 53-59.
61. Pietrikowa, A. (2021). *Fienomien jazykowej licznosti w sfietie christianskiego diskursa* (na materiale propowiediej D. Smirnowa). Prešov: Prešovská Univerzita v Prešove Opera Linguistica [Петрикова, А. (2021). *Феномен языковой личности в сфете христианского дискурса (на материале проповедей Д. Смирнова)*. Prešov: Prešovská Univerzita v Prešove Opera Linguistica].
62. Pisula, R. (2019). Trudna miłość fanów. *Ekranu*, 6, 48-50.

63. Rejter, A. (2017). Nazwa własna – gatunek – idiolekt. W: U. Sokólska (red.), *Socjolekt, idiolekt, idiostyl: historia i współczesność* Białystok: Wydawnictwo Prymat, 259-272. DOI: <http://hdl.handle.net/11320/9718> [dostęp: 19.08.2024].
64. Rospond, S. (1972). Rola wielkich pisarzy w kształtowaniu języka ogólnonarodowego. W: J. Zaleski (red.), *Symbolae polonicae in honorem Stanisłai Jodłowski* Wrocław: Ossolineum, 137-144.
65. Salska-Kaca, M. (1992). *Słowo w filmie dokumentalnym: z problemów semantycznych wypowiedzi słownej w filmie*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
66. Sikora, I. (2013). *Dubbing filmów animowanych: Strategie translatorskie w polskim dubbingu anglojęzycznych filmów animowanych*. Nysa: Oficyna Wydawnicza PWSZ.
67. Sitkowska, K. (2013). *Słowo w komunikacji telewizyjnej: Strategie nadawczo-odbiorcze*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
68. Skowronek, B., Skowronek, K., (2003). Ideonimy polskich filmów fabularnych (1947-2002) W: M. Biolik (red.), *Metodologia badań onomastycznych* Olsztyn, 610-628.
69. Skowronek, B. (2013). *Mediolingwistyka*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego.
70. Skowronek, B. (2020). Przestrzenie dialogu. Antynomie językowego dyskursu filmowego. *Studia de Cultura*, 12 (1), 98-106.
DOI: <https://doi.org/10.24917/20837275.12.1.7>
71. Skubalanka, T. (1995). *O stylu poetyckim i innych stylach języka – studia i szkice teoretyczne*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
72. Skubalanka, T. (1966). *Słownictwo poezji miłosnej J. Słowackiego na tle tradycji*. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
73. Sławkowa, E. (2013). „Bieguni” Olgi Tokarczuk: Artystyczny obraz domu i świata. W: U. Sokólska (red.), *Tekst – akt mowy – gatunek wypowiedzi*. Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 23-32.
DOI: <http://hdl.handle.net/11320/9736> [dostęp: 19.08.2024].
74. Sokólska, U. (2023). Studia nad językiem autorów w oglądzie metodologicznym (rekonesans). *Biuletyn PTJ*, LXXIX (79), 81-95.
75. Szarkowska, A. (2008). Przekład audiowizualny w Polsce – perspektywy i wyzwania. *Przekładaniec*, 20, 8-25.
DOI: <https://doi.org/10.5604/01.3001.0054.2618> [dostęp: 19.08.2024].

76. Szerszunowicz, J. (2011). O elementach idiolektu w przekładzie. *Acta Universitatis Wratislaviensis*, 22 (3227), 72-87.
77. Śliwiński, W. (2016). *Słownik osobliwości leksykalnych Stanisława Wyspiańskiego: na materiale utworów dramatycznych*. Kraków: Wydawnictwo Libron-Filip Lohner.
78. Tomaszewicz, T. (1970). Coraz bardziej interdyscyplinarny charakter badań przekładoznawczych. *Między Oryginałem a Przekładem*, 22(1/31), 43-59.
DOI: <https://doi.org/10.12797/MOaP.22.2016.31.03>
79. Tomaszewicz, T. (2008). *Przekład audiowizualny*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
80. Tomaszewicz, T. (2015). *Przekład audiowizualny* (wydanie 1 – 2 dodruk). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
81. Urbańczyk, S. (1960). Rola wielkich pisarzy złotego wieku na tle innych czynników kształtujących normy języka literackiego. W: Z. Mayenowa, Z. Klemensiewicz (red.), *Odrodzenie w Polsce: historia języka* Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 425-453.
82. Venuti, L. (1995). *The translator's invisibility: A history of translation*. London: Routledge.
DOI: <https://library.navoiv-uni.uz/files/the%20translator's%20invisibility.pdf>
[dostęp: 20.08.2024].
83. Wakulik, K. (2023). O kompetencji interkulturowej tłumaczy filmów animowanych – na przykładzie rosyjskiego i polskiego dubbingu filmów *Shrek* i *Kung Fu Panda*. *Slavia Orientalis*, 3, 599-615.
DOI: <https://journals.pan.pl/dlibra/publication/147522/edition/129498/content>
84. Walló, O., (2012). *Dubbing – specyficzna forma przekładu*. Warszawa: Fundacja Młodego Kina. Pobrane z: <https://fmk.art.pl/3d-flip-book/dubbing/> Przekład z języka czeskiego: Przemek Młynczyk [dostęp: 20.09.2024].
85. Witosz, B. (2004). Lingwistyczna koncepcja idiolektów a problem tożsamości. W: W. Bolecki, R. Nycz (red.), *Narracja i tożsamość (1). Narracje w kulturze*. Warszawa: Fundacja "Centrum Międzynarodowych Badań Polonistycznych": Instytut Badań Literackich PAN, 148-143.
86. Witosz, B. (red.). (2017). *Rzeczywistość od rzeczy. Serial paradokumentalny w świetle genologii lingwistycznej*. Katowice: Uniwersytet Śląski.
87. Witosz, B. (2009). Style indywidualne wobec reguł dyskursu. W: O. Wolińska (red.), *Dyskurs i stylistyka*. Katowice: Uniwersytet Śląski, 250-264.

88. Wojtak, M. (2017). Idiolektalne wymiary języka prasy. W: U. Sokólska (red.), *Historia i współczesność Białostok*: Wydawnictwo Prymat, 431-444.
89. Zarębina, M. (1971). Najczęstsze wyrazy polszczyzny mówionej. *Język Polski*, 51, 336-347.
90. Zarębina, M. (1973). Statystyczna struktura wyrazowa tekstu gwarowego. *Język Polski*, 53, 5-16.
91. Zdunkiewicz-Jedynak, D. (2008). *Wykłady ze stylistyki*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Opracowania słownikowe i encyklopedyczne

1. Bwiedienskij, B. A. (red.). (1949-1958). *Bolszaja Sowietkaja Encykłopedija*. Moskwa: Kommunistyczeskaja Akademiya: Gossudarstwiennoje Naucznoje Izdaniye [Бведенский, Б.А. (red.). (1949-1958). *Большая Советская Энциклопедия*. Москва: Коммунистическая Академия: Государственное Научное Издание].
2. Chodkiewicz, A., Konwicka, A., Rossa, A., Żurawski, S. (red.). (2004). *Leksykon PWN 120 000 haseł w zasięgu ręki*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
3. Drabik, L., Kubiak-Sokół, A., Sobol, E. Dubbing. W: *Słownik Języka Polskiego PWN*. Wydawnictwo Naukowe PWN. Pobrano z: <https://sjp.pwn.pl/slowniki/strategia.html> [dostęp: 20.08.2024].
4. Gottlieb, H. (1998/2001). Subtitling. W: M. Baker (red.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (s. 244-246). London – New York: Routledge.
5. Górski, K., Hrabec, S. (red.). (1962). *Słownik pisarza Adama Mickiewicza*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
6. Karwowski, A. (red.). *Encyklopedia Popularna PWN*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
7. Kopaliński, W. (1989). *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*. Warszawa: Wiedza Powszechna.
8. Kucała, M. (red.). (1998). *Słownik polszczyzny Jana Kochanowskiego*. Kraków: Instytut Polskiej Akademii Nauk PAN.
9. Linde-Usiekiewicz, J. (2021). *Wielki Słownik Polsko-Angielski*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
10. Matthews, P. H. (2014). *The Concise Oxford of Linguistics*. Oxford: Oxford University Press.
11. Polański, K. (red.). (2003) *Encyklopedia Językoznawstwa Ogólnego*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

12. Rudnik-Karwatowa, Z., Karpińska, H. (1999). *Słownik słów kluczowych językoznawstwa slawistycznego*. Warszawa: Slawistyczny Ośrodek Wydawniczy.
13. Sławiński, J. (red.). (1998). *Słownik terminów literackich*. Wrocław – Warszawa – Kraków: Ossolineum.
14. Szymczak, M., (red.). (1982). *Słownik języka polskiego*, tom I, II. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
15. Szymczak, M., (red.). (1983). *Słownik języka polskiego*, tom III. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

Źródła internetowe

1. Babkin S. [Бабкин, С.] (2014). *Dlaczego w Rosji tak lubią dubbing*.
Pobrane z: <http://www.lookatme.ru/mag/how-to/inspiration-howitworks/208481-dubbing-x-russia-love>. [dostęp: 20.08.2024].
2. Bądzkiewicz, A. (1885). *Projekt Nowego Opracowania „Pana Tadeusza”*.
Pobrane z: <http://bc.wbp.lublin.pl/dlibra/docmetadata?id=1863&from=pubstats> [dostęp: 22.08.2024].
3. Brown, K. Miller, J. (2013). Idiolekt. W: *The Cambridge Dictionary of Linguistics*. Cambridge University Press, 218. Pobrane z: <https://archive.org/details/brownk.millerj.thecambridgedictionaryoflinguisticscup2013/page/n3/mode/2up> [dostęp: 03.09.2024].
4. Brzozowski, J. (2011). Figury przekładu na tle języka oryginału. W: A. Stęplewska (red.), *Stanąc po stronie tłumacza. Zarys poetyki opisowej przekładu* (s. 85-131). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
Pobrane z: <https://ruj.uj.edu.pl/server/api/core/bitstreams/9b636bf8-f614-4504-b1e8-708f94a27595/content> [dostęp: 23.08.2024].
5. Chalukow, W. (2022). *Czto russkije aktiery dublaža budut dielat' posle smierti kinoprokata? Uže jest' otwiet i spiecjalnaja studija* [Халюков, В. (2022). *Что русские актеры дубляжа будут делать после смерти кинопроката? Уже есть ответ и специальная студия*].
Pobrane z: <https://click-or-die.ru/2022/03/new-russian-dub/> [dostęp: 20.08.2024].
6. Czerniajewa, T. I. (2017). Dublaż jak sposob pieriewoda audiowizualnych tiekstow. W: J. A. Murzina (red.), *Wiestnik Magistratury. Naucznyj żurnal* (T. 3-1 (66). Moskwa: ООО «Коллоквиум», 49-51 [Черняева, Т. И. (2017). Дубляж как способ перевода аудиовизуальных текстов. W: Е.А. Мурзина (red.),

- Вестник Магистратуры. Научный журнал* (Т. 3-1 (66), Moskwa: ООО «КОЛЛОКВИУМ», 49-51.
Pobrane z https://www.magisterjournal.ru/docs/VM66_1.pdf#page=50 [dostęp: 20.09.2024].
7. Danan, M. (1991). Dubbing as an expression of Naturalism. *Journal des traducteurs Translators' Journal*, 36 (4), 606-614. Pobrane z: <https://www.erudit.org/fr/revues/meta/1991-v36-n4-meta334/002446ar.pdf> [dostęp: 05.09.2024].
8. Europejskie Forum Filmowe *Berlinale* (2019).
Pobrane z: <https://ec.europa.eu/digital-single-market/en/news/european-film-forum-discussed-subtitling-and-dubbing-berlinale> [dostęp: 20.08.2024].
9. *Film Animation Services in the US - Market Size, Industry Analysis, Trends and Forecasts*. Pobrane z:
<https://www.ibisworld.com/united-states/market-research-reports/film-animation-services-industry/#IndustryStatisticsAndTrends>
[dostęp: 21.08.2024].
10. Grochowski, M. (2008). Założenia ogólne opisu tzw. wyrażeń funkcyjnych w Wielkim słowniku języka polskiego. *Nowe Studia Leksykograficzne*, 2, 11-22.
Pobrane z: <https://ijp.pan.pl/wp-content/uploads/2018/10/01grochowski.pdf>
[dostęp: 27.08.2024].
11. Hojka, B. (2015). Funkcje formantów zdrabiających w nominacji części ciała. *Język a kultura*, 25, 141-150. Pobrane z: <https://wuwr.pl/jk/article/view/745>
[dostęp: 25.08.2024].
12. Jarcewa, W. N. (red.). *Lingwistyczny encyklopedyczny słownik* [Ярцева, В.Н. (red.). *Лингвистический энциклопедический словарь*].
Pobrane z : <https://tapemark.narod.ru/les/171d.html>. [dostęp: 03.09.2024].
13. Jesakowa, M. N., Leonienkowa, J. D. (2020). Russkije Diminutiwy kak osobyje jedinicy pieriewoda. *Wiestnik Moskowskogo Uniwiersitieta*, 3, 75-91. [Есакова, М. Н; Леоненкова, Е.Д. (2020). Русские Диминутивы как особые единицы перевода. *Вестник Московского Университета*, 3, 75-91]. Pobrane z : <https://elibrary.ru/item.asp?id=44205326>
[dostęp: 25.08.2024].
14. Jestratow, D. [Евстратов, Д.] (2020). *85 lat za kulisami: krótka historia rosyjskiego dubbingu*. Pobrane z: <https://www.timeout.ru/msk/feature/496010>
[dostęp: 20.08.2024].

15. Kabanow, I. (2019). *Pierwaja w istorii kinochronika solniecznogo zatmienija* [Кабанов, И. (2019). *Первая в истории кинохроника солнечного затмения*]. Pobrano z: <https://metkere.com/tag/chronicles> [dostęp: 27.09.2024].
16. Karaś, H. (red.), *Leksykon terminów i pojęć dialektologicznych*. Pobrane z: <http://www.dialektologia.uw.edu.pl/index.php?l1=leksykon> [dostęp: 20.08.2024].
17. Krawiec, S. Ł. (red.). *Bolszaja rossijskaja encykłopedija*. Ministerstwo Kultury Rossijskoj Fiedieracyi [Кравец, С. Л. (red.). *Большая российская энциклопедия*. Министерство Культуры Российской Федерации].
18. Kuźma, D. (2020). „Zbigniew Dolny”: wywiad z autorem wielotomowej publikacji „Historia polskiego dubbingu”. Pobrane z : <https://polski-dubbing.pl/2020/06/18/zbigniew-dolny-wywiad-z-autorem-historii-polskiego-dubbingu/> [dostęp: 23.09.2024].
19. McArthur, T., Lam-McArthur, J., Fontaine, L. (red.). (1996). *The Oxford Companion to the English Language*. Oxford University Press. Pobrane z: <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780199661282.001.0001/acref-9780199661282-e-589?rskey=HJ6EtN&result=641> [dostęp: 20.08.2024].
20. Oleksiak, W. (2021). *Subtitles, Dubbing or Voice-over? Discuss*. Pobrane z: <https://culture.pl/en/article/subtitles-dubbing-or-voice-over-discuss> [dostęp: 19.08.2024].
21. Pérez-González, L. (red.). (2018). *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation (1st ed.)*. London and New York: Routledge. DOI: https://api.pageplace.de/preview/DT0400.9781317509172_A34963470/preview-9781317509172_A34963470.pdf [dostęp: 21.08.2024].
22. Pisalnik, A. (2022). *Głęboki kryzys branży kinowej w Rosji. Dystrybutorzy filmów wystąpili z międzynarodowego stowarzyszenia*. Pobrane z: <https://polskatimes.pl/gleboki-kryzys-branzny-kinowej-w-rosji-dystrybutorzy-filmow-wystapili-z-miedzynarodowego-stowarzyszenia/ar/c13-16434829> [dostęp: 19.08.2024].
23. Potocka-Pirosz, K. (2017). Wykorzystanie metodologii badań nad idiolektem przy opisie zaburzeń nazywania i fluencji słownej u osób z chorobą Alzheimera. W: U.

- Sokólska (red.), *Socjolekt, idiolekt, idiosyl. Historia i współczesność*. Białystok: Wydział Filologiczny Uniwersytetu w Białymstoku, 199-214. Pobrano z: https://repozytorium.uwb.edu.pl/jspui/bitstream/11320/9716/1/K_Potocka-Pirosz_Wykorzystanie_metodologii_badan_nad_idiolektem_przy_opisie_zaburzen_nazywania.pdf [dostęp: 19.08.2024].
24. Program *Kreatywna Europa. The relationship between artistic activities and digital technology development*. Pobrano z: [https://www.europarl.europa.eu/stoa/en/document/EPRS_STU\(2019\)634440](https://www.europarl.europa.eu/stoa/en/document/EPRS_STU(2019)634440) [dostęp: 27.09.2024].
25. PROMOznawcy.pl. (b.d.). *Typy animacji*. Pobrane z: <https://www.filmynamimowane.pl/typy-animacji/> [dostęp: 20.08.2024].
26. Puzynina, J., Korpysz, T. (2009). *Internetowy słownik języka Cypriana Norwida*. Pobrane z: <https://www.slownikjezykanorwida.uw.edu.pl> [dostęp: 19.08.2024].
27. Skowronek, B. (2013). *Filmowa Odmiana Medialna*. W: B. Skowronek, *Mediolingwistyka* (s. 191-204). Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego. Pobrane z: <https://rep.up.krakow.pl/xmlui/bitstream/handle/11716/6550/PM654--Mediolingwistyka--Skowronek.pdf> [dostęp: 19.08.2024].
28. Słownik języka angielskiego: *Oxford Learner's Dictionaries*. Oxford University Press. Pobrane z: <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com> [dostęp: 20.08.2024].
29. Szkoła filmowa w Łodzi. Pobrano z: <https://www.filmschool.lodz.pl> [dostęp: 27.09.2024].
30. Wilkoń, A. (2000). *Typologia odmian językowych współczesnej polszczyzny*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego. Pobrane z: https://rebus.us.edu.pl/bitstream/20.500.12128/4625/1/Wilkon_Typologia_odmia_n_jezykowych.pdf [dostęp: 06.09.2024].