

Bartosz Poluszyński
Instytut Sławistyki
Uniwersytet Opolski

DOI: <https://doi.org/10.31648/an.3639>

BETWEEN WOR(L)DS... OR COMPLETELY LOST
IN TRANSLATION? O WSPÓŁCZESNYCH
„TŁUMACZENIACH” TYTUŁÓW MEGAPRODUKCJI
FILMOWYCH. OD *WIRUJĄCEGO SEKSU* (1987)
PRZEZ *MINIONKI* (2010-2017) DO *PRZEŁĘCZY*
OCALONYCH (2016)

Key words: English-language films, film title translations, media onomastics, media names, ideonims, chrematonisms

W trakcie minionych trzech dekad, tj. w zawartych w tytule artykułu latach 1987-2017, w światowej kinematografii nastąpił nieporównywalny z niczym wcześniej postęp technologiczny, dzięki któremu kino – obok dobrej książki (choć dziś coraz rzadziej papierowej) oraz telewizji (coraz bardziej interaktywnej i nieosadzonej już w stacjonarnym odbiorniku) – stało się jedną z najistotniejszych form rozrywki współczesnego człowieka. Formy audiowizualne to „jedne z dominujących obecnie przekazów kulturowych”, a „filmy fabularne i seriale cieszą się coraz większym zainteresowaniem społecznym”, co zauważa Alina Naruszewicz-Duchlińska. Autorka dodaje również, że – w wyniku owego zainteresowania – powstał już nurt onomastyki medialnej, która skupia się na warstwie nazewniczej tej kategorii przekazów, a same tytuły jako podstawowe identyfikatory filmów określane są w terminologii onomastycznej jako „nazwy medialne”, „ideonimy” bądź „chrematonimy”¹. Oryginalne nazwy tytułów,

¹ NB: między ww. terminami istnieje niewielka różnica semantyczna, bo „ideonim” to nazwa typu chrematonimicznego desygnująca wytwór kultury artystycznej, np. obrazu, rzeźby, dzieła literackiego itp., podczas gdy „chrematonim” to nazwa własna obiektu materialnego lub niematerialnego, wytworzonego jako efekt kulturowej działalności człowieka (np. nazwa produktu, usługi, firmy, organizacji, przedsięwzięcia społecznego, wytworu lub wydarzenia artystycznego itd.), por. <https://onomastyka.uni.lodz.pl/strona-glowna/terminologia-polska> [Dostęp 4 IV 2018].

jak przekonuje dalej autorka, nie są dobierane przypadkowo, lecz stanowią „przemysłane makrostruktury tekstowe”, które – pomimo niewielkiej objętości – są „nasycone treściowo i asocjacyjnie”. Z kolei ich tłumaczenia na różne języki są wynikiem „onimicznej kreatywności translatorskiej” osób odpowiedzialnych za ich przekład [Naruszewicz-Duchlińska 2016, 147].

Dużo wcześniej, bo w 1979 roku, na łamach kultowego niegdyś miesięcznika „Kino”, felietonista Marek Hendrykowski zauważył, iż „nazwa filmu bywa czynnikiem determinowanym tak swoiście, że niemal natychmiast podsuwa myśl o istnieniu czegoś w rodzaju osobnego systemu strategicznego”. Przyjmując w swoich rozważaniach perspektywę poetyki odbioru, autor przekonuje, że „intrygujący wydaje się zwłaszcza moment «p o d w ó j n e g o z y c i a» tytułów filmowych które obdarzone są największą dozą autonomii w stosunku do samego dzieła i funkcjonują jako element najbardziej wychylony poza jego granice” [Hendrykowski 1979]².

Polska – ze względu na skutecznie wdrożone transformacje ustrojowe (w tym także regulacje dotyczące ochrony własności intelektualnej) i liczną wielomilionową i wielopokoleniową widownię – już jakiś czas temu dołączyła do krajów, które są traktowane priorytetowo przez wytwórców i dystrybutorów kinematografii światowej; dzięki temu wszystkie światowe premiery filmowe dostępne są w naszych kinach praktycznie w tym samym albo w niemalże tym samym terminie, co w Nowym Jorku, Londynie, Paryżu czy w Berlinie. Światy kinematografii w strefie anglojęzycznej (tj. oryginalnej językowo) i wszystkich pozostałych regionów globu „skazanych”³ na tłumaczenia – jak się wydaje w wielu przypadkach – bardzo się jednak różnią w podejściu do widza i w sposobach oddziaływania na niego, chociażby poprzez tytuły filmowe i zawarty w nich przekaz. Stąd właśnie pojawił się widoczny w tytule niniejszego artykułu leksem „wor(l)ds”, nawiązujący i do wyrażonej powyżej myśli-tezy przewodniej, i do anglojęzycznego tytułu olsztyńskiej konferencji naukowej, *Between wor(l)ds*, na której ów przekaz został wygłoszony.

Powyższa uwaga staje się tym bardziej znacząca, gdy zdamy sobie sprawę ze skali problemu. Jeśli bowiem spojrzeć na przykładowy repertuar jednego z kin największej sieci multikin w Polsce, spółki Helios S.A.⁴, okazuje się, że zdecydowana większość prezentowanych tam produkcji pochodzi z zagranicy (tu: 77%), głównie z USA⁵; a zatem konieczne staje się profesjonalne wykonanie

² Cały felieton dostępny jest pod adresem http://www.archiwum.kino.org.pl/pdf/1979/kino_1979_12_034.pdf.

³ O polskim motywie „skazania” można przeczytać w dalszej części artykułu.

⁴ Helios S.A., którego właścicielem jest Grupa Agora S.A., posiada obecnie aż 44 kina, w których łącznie ma 241 ekranów i ponad 49 tys. miejsc, por. <http://www.helios.pl/HeliosSA/> [Dostęp 4 IV 2018].

⁵ W opolskim Heliosie, dla przykładu, we wtorek 3 IV 2018 r. (tuż po Wielkanocy) można było obejrzeć następujące pozycje filmowe: cztery zdubbingowane animacje dla dzieci – *Luis i obcy* (Niemcy/Luksemburg/ Dania, 2018), *Piotruś Królik* (Australia/USA/Wielka Brytania, 2018), *Gnomeo i Julia. Tajemnica zaginionych krasnali* (USA/Wielka Brytania, 2018) oraz *Jaskiniowiec* (Wielka Brytania/Francja, 2018); osadzony w realiach religijnych *Maria Magdalena* (Wielka Brytania,

przekładu nie tylko treści samego filmu (w postaci dubbingu, napisów bądź lektora), lecz także przede wszystkim tytułu dzieła, który – jako pewnego rodzaju inicjalna metawypowiedź i istotny perswazyjnie komunikat na temat filmu – pełni niezwykle istotne funkcje i z pewnością może przyczynić się do komercyjnego sukcesu lub porażki produkcji na ekranie.

Od strony teoretycznej temat przekładu, w tym przekładu filmowego, jest opracowany dość rozlegle i wielowątkowo. Jak wspomina piszący te słowa w VIII tomie serii wydawniczej „Między Słowami – Między Światami”⁶, na świecie od wielu lat trwa ożywiona dyskusja na temat technicznych aspektów przekładu, a ów dyskurs – mimo upływających lat – dotyczy nadal nawet tak podstawowych kwestii jak samej terminologii stosowanej w przekładoznawstwie, tj. np. różnic między „metodami”, „technikami”, „procedurami” i „strategiami” tłumaczeniowymi. W ww. publikacji autor wspomina również o szeroko zakrojonych pionierskich pracach badawczych i powstałych w ich wyniku publikacjach Eugene Nidy [1964], duetu Jean Paul Vinay i Jean Darbelnet [1977], Jeana Claude’a Margota [1979], Petera Newmarka [1988] czy wreszcie Mony Baker [1992], które stanowią dziś klasyczne pozycje w bibliotece przekładoznawstwa teoretycznego i powinny być obowiązkową lekturą dla tłumaczy-praktyków. Autor dodaje również, iż bardzo przejrzystą syntezę ww. dyskusji, a także próbę nowego usystematyzowania wybranej terminologii przekładoznawczej, można znaleźć w pracy duetu Lucía Molina i Amparo Hurtado Albir pt. *Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Functionalist Approach* [2002].

Zawężając nieco tematykę przekładu do przekładu tytułów (niekoniecznie tylko filmowych, ale literackich w ogóle), wśród istotnych tekstów o tej tematyce należy wymienić przede wszystkim dwie klasyczne publikacje Jerzego Jarniewicza *Tytuł w przekładzie (czyli o tłumaczeniu tytułów tekstów literackich)* [1999] oraz *Przekład tytułu: między egzotyką a adaptacją* [2000]. Jeśli chodzi natomiast o kwestię przekładu tytułów *stricto* filmowych, literatura dotycząca tej tematyki jest mniej obszerna i bardziej fragmentaryczna, a ponadto w ogromnej większości dotyczy tłumaczenia z języka angielskiego na inne języki (np. na język polski). Jest to w pełni zrozumiałe, gdyż zdecydowaną większość w kinematografii światowej stanowią pozycje amerykańskie (tzw. hollywoodzkie *blockbustery*), a – odwracając rozumowanie – pozycje *nieanglojęzyczne* są rzadko przedstawiane w anglojęzycznym obszarze kulturowym,

2018); trzy pozycje fantastyczno-naukowe/fantasy – *Player One* (USA, 2018), *Tomb Raider* (USA, 2018) oraz *Pacific Rim: Rebelia* (USA, 2018); komedię *Wieczór gier* (USA, 2018), horror *Nieznajomi: ofiarowanie* (USA, 2018); i wreszcie trzy pozycje krajowe, w tym dwa filmy akcji – *Kobiety mafii* (Polska, 2018) oraz *Pitbul. Ostatni pies* (Polska, 2018), a także komedię romantyczną *Kobieta sukcesu* (Polska, 2018). Podsumowując, spośród 13 filmów do wyboru w ów dzień, tylko 3 (23%) to pozycje polskojęzyczne, a aż 10 (77%) to produkcje zagraniczne. Spośród repertuaru z zagranicy, absolutnie wszystkie (10 z 10) to produkcje anglojęzyczne, zdecydowana większość (7 z 10) to produkcje lub koprodukcje amerykańskie, i – co ciekawe – wszystkie 3 zagraniczne animacje dla dzieci to koprodukcje międzynarodowe.

⁶ Zob. [Poluszyński 2017, 146-147].

który niejako wydaje się zakładać, że dobry film to film przede wszystkim „nasz”, anglojęzyczny, oglądany bez konieczności nienaturalnego czytania napisów. Wśród tekstów w tej podgrupie na szczególną uwagę zasługuje tekst Romana Kalisza pt. *Tłumaczenia tytułów – praktyka i nadużycia* [2009], w którym autor podejmuje próbę opisu zmian semantycznych i aksjologicznych w tłumaczeniu tytułów filmowych, dwa współczesne opracowania Jadwigi Suwaj *Przekład tytułów filmów anglojęzycznych i ich funkcjonowanie na rynku polskim* [2014] oraz *Problemy kulturowe w tłumaczeniu anglojęzycznych tytułów filmowych na język polski* [2018], a także tekst autorstwa Cecylii Galilej pt. *Z problematyki tłumaczeń anglojęzycznych tytułów filmowych na język polski* [2012] czy wreszcie anglojęzyczne opracowanie Augustyna Surdyka i Anny Urban pt. *Mistranslations of Film Titles: Between Fidelity and Advertising* [2016]. Ze względu na ograniczenia objętościowe niniejszego artykułu nasze dalsze rozważania oprzemy jednak nie na ww. opracowaniach, choć są one warte dogłębnej lektury, lecz na kilku innych istotnych publikacjach, nawiązujących bezpośrednio do poruszanej tu tematyki. Celem artykułu jest deskryptywno-preskryptywna analiza kilkudziesięciu par tytułów głośnych w ostatnich latach filmów anglojęzycznych oraz ich oficjalnych przekładów na język polski – głównie, choć nie wyłącznie, pod kątem funkcji, jakie owe tytuły oraz ich przekłady mają za zadanie spełniać pośród widzów. Rozważania prowadzone są przede wszystkim z perspektywy filologicznej (głównie leksykalnej) z uwzględnieniem ewentualnych czynników kulturowych lub innych (np. komercyjnych), które mogły odegrać rolę w procesie przekładu. Cel preskryptywny prowadzonej tu analizy to głównie ocena adekwatności, wyrażona poprzez ewentualną konstruktywną krytykę autora, powstałych w procesie przekładu tytułów docelowych w stosunku do oryginalnych anglojęzycznych.

O tytułach w ogóle – choć bez odniesienia do problematyki ich tłumaczeń na konkretne inne języki – traktował już w 1988 roku Peter Newmark w swojej klasycznej dziś pozycji pt. *A Textbook of Translation*. Autor podzielił w niej tytuły na „deskryptywne” (ang. *descriptive titles*), które opisują temat tekstu (czy też filmu – B.P.) w sposób bezpośredni, oraz na „aluzyjne” (ang. *allusive titles*), które mają jedynie pewien referencyjny czy też figuratywny związek z tematem⁷. Innymi słowy, tytuły deskryptywne zapewniają widzowi pewną konkretną i namacalną informację na temat głównego wątku utworu czy filmu, podczas gdy tytuły aluzyjne w ogóle do niego nie nawiązują, choć powiązane są z nim koncepcyjnie (pośrednio, aluzyjnie). Ponieważ język angielski jest strukturalnie językiem bardzo zwartym czy też „zbitym” (ang. *a tight language*) i podającym informację w sposób niezwykle zwięzły oraz bezpośredni (ang. *straight to the point*), jest oczywiste, że większość tytułów w tym języku zawiera bezpośredni przekaz deskryptywny dużo częściej niż ów pośredni aluzyjny.

⁷ „[They] have some kind of referential or figurative relationship to the topic” [Newmark 1988, 53].

Porównując tytuły oryginalne z ich oficjalnymi przekładami na inne języki (np. na język polski), większość widzów w kinach na całym świecie z pewnością dostrzeże ww. deskryptywność zdefiniowaną przez Newmarka, tj. że tytuły anglojęzyczne to najczęściej jeden lub dwa krótkie leksemy (przeważnie rzeczowniki), rzadko trzy, a prawie nigdy cztery i więcej – i to nawet jeśli mamy do czynienia z kolejnym filmem w serii (tzw. *sequel*), w którym występuje podtytuł. Widać to doskonale na przykładzie tytułów filmów powstałych w 2016 roku i nominowanych w 2017 roku do Oscara w kategorii „Najlepszy film” (uporządkowanie alfabetycznie oraz widoczne po prawej stronie oficjalne tłumaczenia w polskiej dystrybucji – B.P.)⁸:

- | | |
|--|---|
| (1) <i>Arrival</i> | → <i>Nowy początek</i> |
| (2) <i>Fences</i> | → <i>Płoty</i> |
| (3) <i>Hacksaw Ridge</i> | → <i>Przełęcz ocalonych</i> (więcej o tej pozycji w komentarzu) |
| (4) <i>Hell or High Water</i> | → <i>Aż do piekła</i> |
| (5) <i>Hidden Figures</i> | → <i>Ukryte działania</i> |
| (6) <i>La La Land</i> | → <i>La La Land</i> |
| (7) <i>Lion</i> | → <i>Lion. Droga do domu</i> |
| (8) <i>Manchester by the Sea</i> | → <i>Manchester by the Sea</i> |
| (9) <i>Moonlight</i> (zdobywca Oscara) | → <i>Moonlight</i> |

Jak widać, aż trzy pozycje w wersji anglojęzycznej to pojedyncze leksemy (1, 2, 7), z których tylko jeden (2) został przełożony na język polski literalnie i bez jakichkolwiek dodatków. Pośród tytułów oryginalnych mamy również dwie nazwy własne (3, 8), z których tylko druga została przeniesiona do wersji polskojęzycznej. Podobną strategię transferową zastosowano w przypadku filmu-zdobywcy Oscara (9) oraz obsypanego nagrodami musicalu (6).

Najwięcej zastrzeżeń w ww. zestawie budzi jednak tłumaczenie poruszającego dramatu wojennego *Hacksaw Ridge* w reżyserii Mela Gibsona (3), zawartego w tytule niniejszego artykułu. Oryginalny tytuł to potoczna żargonowa (stąd nieoficjalna) nazwa własna wysokiej na nieco ponad 100 metrów skarpy Maeda Escarpment (czy też tłumacząc inaczej – wyniesienia/grzbietu/klifu; por. znaczenie ang. leksemu *ridge*), ciągnącej się w poprzek japońskiej wyspy Okinawa, o którą w maju 1945 roku zaciekle boje toczyli Amerykanie i Japończycy⁹. Należy tu stwierdzić z całą stanowczością, że w żadnym razie *nie* jest to i nigdy nie była „przełęcz”, niepotrzebnie i dezinformująco dodana do polskiego tytułu filmu, co z łatwością można potwierdzić, oglądając dzieło Gibsona i/lub liczne zdjęcia z obiektu na Okinawie, dostępne w źródłach historycznych i w Internecie. „Ocaleni”, owszem, w filmie byli, ale powstaje pytanie, dlaczego polski widz musi o nich wiedzieć już z tytułu filmu, przez co ewidentnie jest „odzierany” z pewnej części *suspensu* czy też emocji, zwłaszcza

⁸ Dane na podstawie strony <http://www.filmweb.pl/awards/Oscary/2017> [Dostęp 4 IV 2018].

⁹ Por. <http://www.historyvshollywood.com/reelfaces/hacksaw-ridge/> [Dostęp 4 IV 2018].

jeśli dowie się czegoś o dramatycznej bitwie o Okinawę¹⁰, podczas gdy widz amerykański, brytyjski czy australijski uzyskuje informację o owych ocalonych dopiero podczas projekcji. Nieco ironizując, idąc dalej w tym niewłaściwym z gruntu kierunku (tj. dokładania informacji w przekładzie w stosunku do oryginalnego tytułu), można by spreparować tytuł ww. filmu jako *Przełęcz, która wcale nie była przełęczą, 75 ocalonych przez wojskowego paramedyka, który nigdy nie wziął broni do ręki, bo był religijnym Adwentystą Dnia Siódmego*. Z tej samej przyczyny należy zapytać, dlaczego polski dystrybutor wspomnianego wcześniej filmu-nominata do Oscara pt. *Lion* (w wersji przełożonej *Lion. Droga do domu*) od razu wyjawiał widzowi, że ktoś w filmie będzie odbywał sentymentalną zapewne podróż w rodzinne strony, chociaż widz anglojęzyczny nie otrzymał takiej informacji.

Problematyką przekładu tytułów – choć bardziej literackich niż *stricte* filmowych – zajmował się również Krzysztof Hejwowski, który w swojej najnowszej książce pt. *Iluzja przekładu. Przekładoznawstwo w ujęciu konstruktywnym* [2015] poświęcił temu zagadnieniu cały piąty rozdział (*Tytuły utworów literackich w przekładzie – funkcje i tłumaczenia tytułów*). W nieco starszej anglojęzycznej publikacji pt. *Translation: A Cognitive-Communicative Approach* [2004b, 167-183]¹¹ Hejwowski również poświęcił cały rozdział, tym razem szósty, problematyce przekładu tytułów. W tej części wydawnictwa autor najwięcej miejsca przeznaczył na zdefiniowanie i opisanie funkcji, jakie mają spełniać tytuły, ilustrując swoje rozważania wieloma przykładami nie tylko z języka angielskiego na polski, lecz także w innych parach przekładowych. Funkcje te – przypomnijmy za autorem – są następujące¹²:

- 1) funkcja identyfikacyjna (ang. *the identifying function*), dzięki której daną pozycję – niczym niepowtarzalną nazwę własną – można wyróżnić spośród wielu podobnych, skatalogować, odnosić się do niej słowem czy na piśmie, etc. (i stąd tytuł *Wichrowe Wzgórza* bądź *Wuthering Heights* w oryginale, bez względu na to, czy odnosi się do tytułu książki, czy jednej z wielu adaptacji filmowych, będzie zawsze kojarzony z jedyną powieścią angielskiej pisarki Emily Jane Brontë z 1847 roku);
- 2) funkcja prezentacyjna (ang. *the presentative function*), dzięki której odbiorca otrzymuje pewne skondensowane i uogólnione informacje na temat treści książki czy filmu bądź ich ogólnego przesłania (i stąd na podstawie tytułu *Terminator 3: Rise of the Machines*, pl. *Terminator 3: Bunt maszyn*,

¹⁰ W tej najbardziej krwawej bitwie na Pacyfiku, podczas niemalże trzymiesięcznych zacieklej walk zginęło ponad 240 tys. osób: prawie 150 tys. cywilów japońskich, 77 tys. żołnierzy Cesarskiej Armii Japońskiej (w tym wielu kamikadze) i ponad 14 tys. Amerykanów, zob. https://en.wikipedia.org/wiki/Battle_of_Okinawa [Dostęp 10 IV 2018].

¹¹ W 2004 r., nakładem Wydawnictwa Naukowego PWN, ukazała się również polskojęzyczna publikacja pt. *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu* Krzysztofa Hejwowskiego, ale jej treść nie jest tożsama z cytowanym tu wydawnictwem anglojęzycznym, zob. [Hejwowski 2004a].

¹² Lista funkcji 1-6 oraz wyjaśnienia ich znaczenia – na podst. [K. Hejwowski 2004b, 171-176] (tłum. – B.P.), przykłady i ewentualne dodatkowe interpretacje – wg autora niniejszej publikacji.

dowiadujemy się, że jakieś maszyny podejmą zorganizowany bunt względem człowieka – swojego stwórcy)¹³;

- 3) funkcja ewokacyjna/skojarzeniowa/sugestywna (ang. *the evocative function*)¹⁴, dzięki której u odbiorcy powstają uzasadnione oczekiwania czy skojarzenia względem utworu, a sam utwór stanowi dzięki tytułowi pewnego rodzaju obietnicę co do zawartych w nim treści (i stąd można słusznie oczekiwać, że *Kill Bill* czy *Die Hard* to filmy akcji, *Krowy na wypasie* (ang. *Barneyard: The Original Party Animals*) czy *Zwierzogród* (*Zootopia/Zootropolis*) to pozycje dla dzieci, *Naked Gun 33 1/3: The Final Insult* czy *Kosmiczne jaja* to zdecydowanie komedie, a filmy *My Submissive Secretary* czy *Hot Legs* są zapewne przeznaczone dla widzów dorosłych)¹⁵;
- 4) funkcja empiryczna (ang. *the experiential function*), dzięki której autor tytułu może wyrażać swoje własne preferencje, sentymenty czy gusta względem prezentowanych w dziele treści i dzielić się nimi z odbiorcą (i stąd w prezentowanym w Polsce od 2016 roku dramacie *Smoleńsk* jego reżyser, nieżyjący już Antoni Krauze, upublicznił swoje oficjalne poparcie dla spiskowych teorii na temat katastrofy wojskowego samolotu Tu-154M z 2010 roku i rzekomego zamachu dokonanego wówczas na polskich patriotach, zmierzających do Katynia na oficjalne obchody rocznicowe);
- 5) funkcja relatywna/pokrewna (ang. *the relative function*), dzięki której tytuły są wpisywane w sieć rozmaitych relacji, określane mianem „kultura” i jako takie nawiązują do innych wytworów szeroko pojętej kultury i je cytują, objaśniają, parafrazują, parodiują, czy nawet negują ich sens (i tak animacja wytwórni DreamWorks z 2004 roku pt. *Shark Tale*, dosł. ‘Rekinia opowieść’, ukazała się w Polsce pt. *Rybki z ferajny*, który to tytuł ewidentnie nawiązywał do tytułu filmu Martina Scorsese z 1990 roku *Goodfellas*, przełożonego na polski jako *Chłopcy z ferajny*; co więcej, w anglojęzycznej wersji ww. *Shark Tale* nawet wygląd większości głównych bohaterów kreskówki miał być parodią wyglądu aktorów, którzy użyczyli im swoich głosów, wśród których znalazły się sławy, takie jak m.in. Will Smith, Robert De Niro, Martin Scorsese, Renée Zellweger, Angelina Jolie czy Christina Aguilera);

¹³ Inni autorzy, jak zaznacza Hejwowski [2004b], określają tę funkcję jako „informacyjną” bądź „deskryptywną”, np. Monika Gagaczowska [2000], która twierdzi również, że jest ona opcjonalna i że czasem tytuł ma na celu wręcz zmylić docelowego odbiorcę, np. w przypadku francuskiej powieści pt. *L'Automne à Pékin* (dosł. ‘Jesień w Pekinie’) Borisa Viana, której akcja nie toczy się ani jesienią, ani w Pekinie [Gagaczowska 2000, 281].

¹⁴ Gagaczowska do owej funkcji nawiązuje poprzez termin „the connotative aspect” [2000, 282].

¹⁵ Podobną myśl o wskazywaniu przez tytuł gatunku filmowego, do którego należy dana produkcja, sformułował w swoim artykule Leszek Berezowski, który – po przeprowadzonym badaniu (na bazie 330 tytułów filmowych) – sformułował fundamentalną zasadę przekładu tytułów filmowych, tj. że „[t]ytuł powinien wyraźnie wskazywać na gatunek filmu w sposób łatwo dostępny dla czytelnika przekładu”, a [d]obór metody tłumaczenia gra tu (...) rolę drugoplanową i ma jedynie zapewnić osiągnięcie wskazanego w zasadzie celu nadrzędnego” [2004, 313-324].

6) funkcja komercyjna/handlowa/marketingowa (ang. *the commercial function*), dzięki której tytuł może dodatkowo uatrakcyjnić książkę czy film, przyciągnąć uwagę potencjalnych odbiorców, zaintrygować ich, zadziwić czy wręcz prowokować (i stąd wiele udanych, przyciągających uwagę, choć zupełnie niezwiązanych z oryginałami tytułów polskich, np. *Duplex – Starsza pani musi zniknąć*, *Dirty Grandpa – Co ty wiesz o swoim dziadku?* czy też *Welcome to Sarajevo – Aleja snajperów*, ale i mnóstwo bardzo nieudanych prób takich tłumaczeń, np. *Dirty Dancing – Wirujący seks*, *Terminator – Elektroniczny morderca* czy wreszcie *Die Hard 2: Die Harder – Szklana pułapka 2*)¹⁶.

Nawiązując do wspomnianego powyżej *Dirty Dancing* (1987), czyli *Wirującego seksu*, chyba najpowszechniej obśmiewanego polskiego tytułu w historii kina w naszym kraju, należy zauważyć, że to sami widzowie praktycznie wyeliminowali funkcjonowanie tego kuriozalnego przekładu na rynku filmowym – tak samo jak nieco wcześniej nie zaakceptowali Arnolda Schwarzeneggera jako *Elektronicznego mordercę* (1984); bo chyba żaden z kinomanów nie nawiązywał kiedykolwiek do którejkolwiek z tych produkcji inaczej, jak tylko poprzez oryginalne anglojęzyczne tytuły, przetransferowane do języka polskiego („Uwielbiam *Terminatora* – szczególnie pierwszą i drugą część”, „Czy widziałeś kiedyś *Dirty Dancing*?”, etc.)¹⁷. Tłumaczenia natomiast tytułów serii filmowych, takich jak *Lethal Weapon* z Melem Gibsonem i Dannym Gloverem (pl. *Zabójcza broń* – 4 części z lat 1987-1998), *Die Hard* z Bruceem Willisem w roli głównej (5 części z lat 1988-2013) czy wspomnianych w tytule artykułu *Minionków* (4 części z lat 2010-2017), są obarczone dużym ryzykiem, szczególnie jeśli tytuł pierwszej części w serii zostanie przełożony zbyt swobodnie w stosunku do wersji oryginalnej. Stało się tak, niestety, w przypadku *Die Hard – Szklanej pułapki* (którą można było przełożyć jako *Brutalną śmierć*). Z kolei, w animowanej serii z cyklu *Minionki* pierwszy z odcinków w ogóle nie zawierał leksemu „Minions”, a jedynie frazę *Despicable Me*, dosł. ‘Podły/

¹⁶ Internetowe blogi i rozmaite fora internetowe wręcz „pękają” od setek widzów wyśmiewających polskojęzyczne ekwiwalenty amerykańskich produkcji filmowych, więc problem dość swobodnego i raczej beztróskiego przekładania tytułów z języka angielskiego na polski jest powszechnie zauważany i niezwykle żywo komentowany przez współczesnych kinomanów. Fakt, że coraz częściej zajmują się tą problematyką także przedstawiciele nauki polskiej, świadczy o coraz poważniejszym stanie omawianych tu tłumaczeń („tłumaczeń?”).

¹⁷ Ów leksem – pisany wielką literą „Terminator” – znalazł trwale miejsce w języku polskim jako zapożyczenie i to pomimo tego, że mamy już rzeczownik pospolity „terminator”, i to aż w kilku niepokrewnych znaczeniach pochodzących z różnych sfer życia: (1) w żargonie rzemieślniczym – (przestarzałe) ‘uczeń odbywający naukę pod kierunkiem majstra’ – i tu występuje również wersja żeńska ‘terminatorka’, (2) w astronomii – ‘linia odgraniczająca część powierzchni ciała niebieskiego oświetloną przez Słońce od części nieoświetlonej’ (<https://sjp.pl/terminator>), (3) w telekomunikacji i informatyce – ‘element w sieciach komputerowych oparty na kablu koncentrycznym służący do zakończenia linii, szczególnie Ethernet 10BASE2’, (4) w elektronice – ‘element osprzętu SCSI kończący linię’, a także (5) w genetyce – ‘odcinek genu, na którym kończy się proces transkrypcji’ (<https://pl.wikipedia.org/wiki/Terminator>). Charakterystyczny we wszystkich znaczeniach jest etymologiczny element kończenia/zakańczania/ograniczania czegoś – od łac. *terminus* (‘koniec/schyłek/finał/granica’) – por. <https://pl.glosbe.com/la/pl/terminus> [Dostęp 12 IV 2018].

nikczemny ja' (pl. *Jak ukraść Księżyc*), natomiast w *sequelach* pojawiły się odpowiednio *Despicable Me 2* (pl. *Minionki rozrabiają*) oraz *Despicable Me 3* (pl. *Gru, Dru i Minionki*). Analizując polskie tytuły, ponownie należy stwierdzić, że polscy dystrybutorzy zupełnie zbytecznie zastąpili oryginalne zwięzłe tytuły dodatkowymi informacjami, które w ogóle nie wystąpiły w wersji angielskiej, wyjawiając polskiemu odbiorcy przedwcześnie, że w pierwszym filmie zostanie ukradziony Księżyc, w drugim – Minionki będą rozrabiać, a w trzecim – pojawi się tajemniczy Pan Dru (jak się okaże, brat bliźniak Pana Gru). Widz polski tym samym został pozbawiony części doznań, jakie stały się udziałem kinomana amerykańskiego, brytyjskiego czy australijskiego.

Ciekawe i niezwykle intrygujące spostrzeżenie na temat polskich przekładów tytułów filmowych wyraża również Maciej Sikorski, felietonista portalu antyweb.pl, w artykule *Polska: kraj skazany na kiepskie tłumaczenia tytułów i filmów* [2017]¹⁸, przy czym kluczowy okazuje się tutaj imiesłów „skazany”. Autor przekonuje w publikacji, że w przekładach tytułów anglojęzycznych na język polski bardzo często – zupełnie niepotrzebnie i z niezrozumiałych powodów – pojawia się „motyw skazania”, jak nazywa go autor. Dywaguje on, że ów więzienny akcent i wątek skazańców to „[prawdopodobnie – B.P.] [s]puścizna zaborów, zsyłek, wojen i komunizmu” albo jeszcze innych czynników historycznych, które na przestrzeni wieków kształtowały naszą świadomość (B.P.). Na dowód Sikorski przytacza przykłady kilkunastu filmów, spośród których ani jeden nie zawiera leksemu związanego ze skazaniem w wersji oryginalnej, natomiast w wersji polskiej – owszem, posiadają go absolutnie *wszystkie* oficjalne tłumaczenia (uporządkowanie alfabetyczne oraz wytłuszczenia – B.P.):

- | | |
|--------------------------------------|---|
| (1) <i>Con Air</i> | → <i>Con Air. Lot skazańców</i> |
| (2) <i>Dalida</i> | → <i>Dalida. Skazana na miłość</i> |
| (3) <i>In Justice</i> | → <i>Skazani za niewinność</i> |
| (4) <i>In Hell</i> | → <i>Skazany na piekło</i> |
| (5) <i>Levity</i> | → <i>Skazany na wolność</i> |
| (6) <i>Martyrs</i> | → <i>Martyrs. Skazani na strach</i> |
| (7) <i>Prison Break</i> | → <i>Prison Break. Skazany na śmierć</i> |
| (8) <i>Seed</i> | → <i>Seed. Skazany na śmierć</i> |
| (9) <i>Stuck On You</i> | → <i>Skazani na siebie</i> |
| (10) <i>The Shawshank Redemption</i> | → <i>Skazani na Shawshank</i> |
| (11) <i>The Wronged Man</i> | → <i>Niestuszenie skazany</i> |

Komentując powyższą listę, Sikorski akceptuje i dostrzega zasadność użycia motywu skazania jedynie w tłumaczeniach dwóch filmów – (9) i (11), nazywając pozostałe przypadki „zabiegami pozbawionymi sensu”, „dziwnymi zabiegami w tłumaczeniach” czy wręcz „piekłem tłumaczeń” [2017]. Uzupełniając rozważania autora, należy stwierdzić, że niektóre z ww. tłumaczeń pełnią

¹⁸ Pełny artykuł dostępny jest pod adresem: <http://antyweb.pl/tytuły-filmow-tlumaczenia/> [Dostęp 10 IV 2018].

funkcje przeciwne do wymienionych przez Hejwowskiego funkcji prezentacyjnej i ewokacyjnej/ skojarzeniowej/sugestywnej, gdyż w stosunku do treści filmu tytuły te mogą wręcz implikować fałszywe informacje na temat filmu (tj. że piosenkarka Dalida rzeczywiście była skazana na jakąkolwiek miłość, na którą nie była skazana) bądź też wywoływać nieuzasadnione skojarzenia co do zawartych w filmie treści (tj. że niesłusznie osadzeni w więzieniach w serialu telewizyjnym *In Justice* i uwalniani z nich po latach wskutek rewizji zapadłych wyroków zostali rzeczywiście skazani za niewinność, a nie wskutek błędów proceduralnych, które zostały popełnione przez organy ścigania na etapie śledztwa oraz wskutek nieprawidłowości, do których doszło podczas rozpraw sądowych).

Wspomniana przez Hejwowskiego funkcja komercyjna tytułu (ang. *the commercial function*) jest z pewnością jednym z czynników, które decydują o postaci przełożonego tytułu w kraju docelowym. Zauważają to w swoim artykule Surdyk i Urban [2016, 168], którzy twierdzą, że aspekty lingwistyczne we współczesnej kinematografii często odkłada się dziś na bok, a naciski komercyjne [producentów, dystrybutorów, etc. – B.P.] pozostawiają tłumaczom tytułów niewiele przestrzeni, co w rezultacie prowadzi do ignorowania przez nich zasady wierności przekładu¹⁹. Potwierdza to także Naruszewicz-Duchlińska [2016, 148], która w swojej publikacji argumentuje że „oryginalne tytuły są efektem przemysłanych decyzji twórców dzieła i/lub specjalistów do spraw marketingu, którzy niewątpliwie mają świadomość tego, jak istotny element strategii sprzedażowej i budowania wartościowej marki stanowi nazwa”.

Podsumowując, z perspektywy twórców i dystrybutorów dzieła najważniejsze i w wielu przypadkach decydujące staje się kryterium kosztów i korzyści (ang. *the cost-benefit criterion*), tj. analiza sposobów maksymalizacji potencjalnych zysków. Tytuł filmowy jako pierwszy i najważniejszy metatekst, który ma zwrócić uwagę widza na produkcję i przyciągnąć go (i oczywiście jego pieniądze) do kina, jest szczególnie narażony na tego typu komercyjne zniekształcenia i coraz częściej jest przekładany na inne języki swobodnie zamiast wiernie. Surdyk i Urban [2016] zauważają także, że – w przypadku masowych zniekształceń tytułów filmowych w różnych krajach docelowych i ich odmiennych kulturach – tłumaczenia takie, w wersjach bardziej „nośnych marketingowo niż dopracowanych artystycznie” [Naruszewicz-Duchlińska 2016, 157], mogą być pozbawiane funkcji identyfikacyjnej, którą nadali im pierwotni twórcy. Widać to szczególnie dobrze na przykładzie obśmianego w naszym kraju tłumaczenia *Dirty Dancing* jako *Wirujący seks*. Tytuł anglojęzyczny informował wprost, że film jest zbudowany wokół wątku tańca, a polski – wokół seksu (wirującego?), który nad Wisłą uznano za większy potencjał marketingowy niż taniec. I podobnie, do oryginalnego tytułu ww. dramatu *Hacksaw Ridge*

¹⁹ Ang. „(...) linguistic issues are often left aside and commercial pressures leave translators with very little room, thus leading them to ignore the notion of fidelity” [Surdyk & Urban 2016, 168].

polscy dystrybutorzy dodali błędne wyrażenie „przełęcz ocalonych” – zapewne w celu podniesienia atrakcyjności komercyjnej nic nieznaczącego dla widza tytułu anglojęzycznego (nazwy własnej), jednocześnie dezinformując go co do treści filmu. Analogicznie, rozszerzenie tytułów oryginalnych z ww. listy Sikorskiego o atrakcyjną asocjacyjnie frazę „skazany/skazana/skazani na... miłość/niewinność/pieczęć/wolność/strach/śmierć, etc.” miało prawdopodobnie również podłoże marketingowe.

Czy na podstawie powyższych rozważań, dostępnych i omówionych tu publikacji i wyników badań innych badaczy-kinomanów, a także na podstawie własnych empirycznych doświadczeń autora niniejszej publikacji, można wyciągnąć jakieś wnioski i zaproponować stosowne rozwiązania? Zdecydowanie tak – a nawet należy tak uczynić, gdyż sytuacja wydaje się zmierzać w kierunku dalece zbyt swobodnych przekładów anglojęzycznych tytułów filmowych na język polski; „przekładów”, przypominających bardziej *quasi*-ekwiwalenty funkcjonalne²⁰ niż tłumaczenia, które jednak coraz liczniej i coraz częściej zaczynają wręcz szkodzić polskiemu odbiorcy, pozbawiając go części emocji (po które tenże idzie do kina i za które płaci niemałe pieniądze).

A zatem jak tłumaczyć tytuły? Jak przekonuje Hejwowski [2004b, 182], należy przede wszystkim wziąć pod rozwagę *wszystkie* funkcje, jakie spełnia tytuł oryginalny w realiach odbiorcy anglojęzycznego i podjąć próbę odtworzenia ich w języku docelowym – w innej przecież rzeczywistości widza *nie*anglojęzycznego; co ważne, należy odtworzyć maksymalną liczbę tych funkcji i każdą z nich w maksymalnym możliwym stopniu. To wymagające zadanie, gdyż to, co wydaje się proste dla odbiorców oryginalnych oraz im znajome, może okazać się zupełnie nowe, egzotyczne, a nawet kompletnie niezrozumiałe dla widza docelowego, operującego innym językiem (a czasem i innym systemem wartości) niż oryginalny. Hejwowski przypomina jednakże, że ów zagraniczny czytelnik czy też widz-miłośnik kina w naturalny sposób spodziewa się ze strony treści z zagranicy nowości i pewnej dozy egzotyizmu, obcości czy też inności; i dodaje, że ludzi charakteryzuje przecież nie tylko tendencja do upraszczania, ekonomiczności (i stereotypizacji treści – B.P.), lecz także podejmowania aktywnego twórczego wysiłku w celu odkrycia ukrytego lub zaszyfrowanego znaczenia; takiego jak w nazwie własnej ww. *Hacksaw Ridge*, która została wykorzystana jako tytuł dzieła filmowego.

Pozwólmy zatem odbiorcy polskiemu samodzielnie „poszperać” w nieskończonych zasobach cyberprzestrzeni lub wśród zakurzonych półek bibliotecznych. Ten wysiłek jest dla nas skądinąd naturalny – to empatyczna próba zrozumienia otaczającego nas świata i innych ludzi, żyjących obok nas, choć nie zawsze

²⁰ Przypomnijmy, w przekładoznawstwie „ekwiwalent funkcjonalny” jest to element, który tłumacz uznaje za pełniący w kulturze docelowej zbliżoną funkcję jak element tekstu oryginalnego, tymczasem w wielu spośród ww. przypadków tłumaczenia tytułów wydają się zbyt swobodne i jako takie wręcz nietrafione/błędne, gdyż zasadniczo zmieniają funkcje tytułu docelowego w stosunku do oryginalnego, wskutek czego są krytykowane przez piszącego te słowa.

po sąsiedzku. Niech zatem widz samodzielnie dowie się, czym był i nadal jest ów *Hacksaw Ridge* w amerykańskiej świadomości, odświeżonej pod tym względem przez Mela Gibsona; i nie wmawiajmy nachalnie odbiorcy poprzez błędnie przełożony tytuł, że była to przełęcz, bo *nie* była. A może zobaczymy po prostu, jak czynią to nasi najbliżsi sąsiedzi i nauczmy się od nich: widz niemiecki obejrzał bowiem *Hacksaw Ridge – Die Entscheidung* (dosł. ‘Hacksaw Ridge – decyzja/postanowienie’), widz rosyjski i ukraiński – odpowiednio *По соображениям совести/ З міркувань совісті* (dosł. ‘Ze względu/ przez wzgląd na sumienie’), a widz czeski i słowacki – odpowiednio *Hacksaw Ridge: Zrození hrdiny/ Hacksaw Ridge: Zrodzenie hrdinu* (dosł. ‘Hacksaw Ridge – narodziny bohatera’). Znając treść filmu i jego epicki przekaz, musimy stwierdzić z przykrością, że – z tego międzynarodowego grona – oszukano i skrzywdzono wyłącznie widza polskiego.

Jak przypomina Konrad Rachut [2014, 221-222], „każdy z istniejących języków, poprzez specyficzny dla siebie sposób opisywania świata i budowania relacji pomiędzy jego częściami składowymi, tworzy odrębny wymiar. I pomimo tego, iż dany obiekt może być semantycznie tak samo kategoryzowany w różnych językach, to sam fakt, że są to odmienne słowa, świadczy o ich nieprzystawalności”. Autor dodaje też, że w związku z ową niewspółmiernością kodów językowych konieczne staje się tłumaczenie wypowiedzi uczestników aktu mownego, co jest „niesłuchanie intrygującym zderzeniem odseparowanych od siebie środowisk”; stykają się bowiem ze sobą – jak je nazywa Rachut – nieidentyczne wymiary lingwokulturowe (owe „the worlds” z tytułu artykułu – B.P.), co skutkuje powstaniem trudności w percepcji podobnych z pozoru zjawisk.

A tłumacz, będący zarówno stroną rozkodowującą oryginalny tekst czy chociażby tytuł filmu, jak i stroną ponownie go kodującą dla czytelnika-odbiorcy-widza docelowego, winien ponad wszystko pamiętać, że sięgając po określone środki językowe, które ma w swoim repertuarze, ponosi odpowiedzialność za *każdy* z tych dwóch etapów, a także że jego naczelnym zadaniem jest minimalizowanie potencjalnych różnic, które mogą powstać między komunikatem wyjściowym (tu: tytułem oryginalnym filmu) a docelowym (tu: tytułem przetłumaczonym na inny język). Niech zatem wszystkie, albo przynajmniej zdecydowana większość, tytułów polskojęzycznych spełnia identyczne funkcje w świadomości odbiorcy nad Wisłą, jakie pełnią tytuły oryginalne, stworzone przecież z zamiarem osiągnięcia określonego skutku. Wówczas epokowe filmy, takie jak np. nominowany do Oscara w 2018 roku dramat *Call Me By Your Name* w reżyserii Luca Guadagnino²¹, niezmiernie ważny społecznie ze względu na poruszany w nim temat ciągle nieakceptowanej w świecie miłości

²¹ Film ten stanowi ostatnią część sensualnej trylogii tematycznej Guadagniniego pt. *Desires* (dosł. ‘Rządze’), na którą składają się również *I Am Love* (pl. *Jestem miłością*) z 2009 r. oraz *A Bigger Splash* (pl. *Nienasyceni*) z 2015 r. Ten ostatni tytuł w języku polskim budzi ponownie zastrzeżenia co do tłumaczenia tym bardziej, że – jak zauważa Łukasz Muszyński na portalu filmweb.pl – *A Bigger Splash* to re-make kultowego francuskiego filmu z 1969 r. pt. *La piscine* (pl. *Basen*)

homoseksualnej, nie będą przedstawiane polskiemu widzowi jako tkliwe *Tamte dni, tamte noce*. Tytuł filmu sugeruje – w najlepszym razie – turecką bądź wenezuelską operę mydlaną z tysiącem odcinków, którą można by nominować co najwyżej do hollywoodzkich Złotych Malin.

Bibliografia

- Baker Mona. 1992. *In Other Words. A Coursebook on Translation*. London: Routledge.
- Berezowski Leszek. 2004. *Skąd się biorą polskie tytuły amerykańskich filmów?* W: *Przekładając nieprzekładalne II*. Red. Kubiński W. i Kubińska O. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego: 313-324.
- Gagaczowska Monika. 2000. *Tytuł i tłumaczenie*. W: *Mala encyklopedia przekładoznawstwa*. Red. Dąbska-Prokop U., Brzozowski J. i in. Częstochowa: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Języków Obcych i Ekonomii „Educator”.
- Galilej Cecylia. 2012. *Z problematyki tłumaczeń anglojęzycznych tytułów filmowych na język polski*. „Roczniki Humanistyczne” t. LX, nr 8 (60): 15-29.
- Hejwowski Krzysztof. 2004a. *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Hejwowski Krzysztof. 2004b. *Translation: A Cognitive-Communicative Approach*. Olecko: Wydawnictwo Wszechnicy Mazurskiej.
- Hejwowski Krzysztof. 2015. *Iluzja przekładu. Przekładoznawstwo w ujęciu konstruktywnym*. Katowice: Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”.
- Hendrykowski Marek. 1979. *O tytule filmowym*. „Kino” nr 12: 32-33. W: http://www.archiwum.kino.org.pl/pdf/1979/kino_1979_12_034.pdf [Dostęp 14 IV 2018].
- Jarniewicz Jerzy. 1999. *Tytuł w przekładzie (czyli o tłumaczeniu tytułów tekstów literackich)*. „Literatura na Świecie” nr 12 (341): 245-254.
- Jarniewicz, Jerzy. 2000. *Przekład tytułu: między egzotyką a adaptacją*. W: *Przekładając nieprzekładalne: materiały z „I Międzynarodowej Konferencji Translatorycznej”*. Red. Kubiński W., Kubińska O., Wolański T.Z. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego: 477-483.
- Kalisz Roman. 2009. *Tłumaczenia tytułów – praktyka i nadużycia*. W: *50 lat polskiej translatoryki: materiały z konferencji naukowej zorganizowanej przez Instytut Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego w Warszawie w dniach 23-25 listopada 2007 r.* Red. Hejwowski K., Szczęsny A., Topczewska U. Warszawa: Instytut Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego: 531-537.
- Margot Jean Claude. 1979. *Traduire sans trahir*. Lausanne: L'Age d'Homme.
- Molina Lucía & Hurtado Albir Amparo. 2002. *Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Functionalist Approach*. „Meta” No XLVII/4. W: https://ddd.uab.cat/pub/artpub/2002/137439/meta_a2002v47n4p498.pdf [Accessed 20 VIII 2017].
- Muszyński Łukasz. 2015. *Nad basenem* (recenzja filmu *Nienasyceni* [2015]). W: <http://www.filmweb.pl/review/Nad+basenem-17793> [Dostęp 14 IV 2018].
- Naruszewicz-Duchlińska Alina. 2016. *Onimiczna kreatywność translatorska w tytułach filmów i seriali*. „Prace Językoznawcze” nr 18/3: 147-158.
- Newmark Peter. 1988. *A Textbook of Translation*. London: Prentice Hall International.

z Alainem Delonem i Romy Schneider w rolach głównych. Tłumacząc tytuł kolejnej wersji filmu, można zatem było nawiązać w jakiś sposób do jego wcześniejszego literalnego przekładu.

- Nida Eugene. 1964. *Toward a Science of Translating with Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*. Leiden: E.J. Brill.
- Poluszyński Bartosz. 2017. *Analiza komparatywna humoru słownego w anglojęzycznej i polskojęzycznej wersji filmu animowanego pt. Shrek (2001) na podstawie wybranych dialogów między Shrekiem a innymi postaciami występującymi w filmie*. W: *Komunikacja międzykulturowa w świetle współczesnej translatologii*. T. VIII: *Literatura – język – kultura*. Red. Kujawska-Lis E., NDiaye I.A. Olsztyn: Instytut Słowiańszczyzny Wschodniej UWM w Olsztynie: 143-156.
- Rachut Konrad Stefan. 2014. *Tłumaczenie jako akt komunikacji międzykulturowej: na przykładzie tłumaczeń tytułów filmów anglojęzycznych na język polski i język rosyjski*. „Acta Neophilologica” nr XVI (2): 221-228.
- Sikorski Maciej. 2017. *Polska: kraj skazany na kiepskie tłumaczenia tytułów i filmów*. W: <http://antyweb.pl/tytul-filmow-tlumaczenia/> [Dostęp 10 IV 2018].
- Surdyk Augustyn i Urban Anna. 2016. *Mistranslations of Film Titles: Between Fidelity and Advertising*. „Glottodidactica” nr XLIII/1: 153-170.
- Suwaj Jadwiga. 2014. *Przekład tytułów filmów anglojęzycznych i ich funkcjonowanie na rynku polskim*. „Między Oryginałem a Przekładem. O przekładzie filmowym” R. XX, nr 1 (23): 189-201.
- Suwaj Jadwiga. 2018. *Problemy kulturowe w tłumaczeniu anglojęzycznych tytułów filmowych na język polski*. „Rocznik Przekładoznawczy” nr 13: 225-234.
- Vinay Jean-Paul & Darbelnet Jean. 1977. *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction*. Paris: Didier.

Summary

BETWEEN WOR(L)DS... OR COMPLETELY LOST IN TRANSLATION? ON CONTEMPORARY „TRANSLATIONS” OF THE TITLES OF FILM BLOCKBUSTERS. FROM *WIRUJĄCY SEKS* (1987) AND *MINIONKI* (2010-2017) TO *PRZEŁĘCZ OCALONYCH* (2016)

In the present article, entitled *Between Wor(l)ds... OR completely lost in translation? On contemporary “translations” of the titles of film blockbusters. From “Wirujący seks” (1987) and “Minionki” (2010-2017) to “Przełęcz ocalonych” (2016)*, its author – being a philologist, a linguist, a translation-studies researcher, and a regular picturegoer, takes into practical consideration selected translations (mainly from English into Polish) of several dozen film blockbusters having been produced in the last 20 years. On the basis of available resources, which are relatively few regarding the matter in question, the author makes an attempt at identifying and defining a range of formal and informal criteria in accordance with which English-language film titles are typically translated (“translated”?) into Polish, and then he tries to evaluate the adequacy of such film title translations against the original ones. The considerations are primarily made from a philological perspective (mainly lexical), including the corresponding cultural issues that might have affected the translation process. The analysis also embraces the increasingly significant commercial aspect present in the contemporary cinematography, in view of which a film these days is first of all a product that needs to be sold at a huge profit to the international clientele.

Kontakt z Autorem:
mrbp@uni.opole.pl.