

Konrad Stefan Rachut

Instytut Filologii Rosyjskiej

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

TŁUMACZENIE JAKO AKT KOMUNIKACJI
MIĘDZYKULTUROWEJ.
NA PRZYKŁADZIE TŁUMACZEŃ
TYTUŁÓW FILMÓW ANGLOJĘZYCZNYCH
NA JĘZYK POLSKI I JĘZYK ROSYJSKI

Key words: translation, intercultural communication, movie titles, translation choices

Człowiek jest ze wszystkich stron otoczony przestrzenią, której w procesie postrzegania nadaje znaczenie. I pomimo tego, że oba te byty stoją po przeciwnych stronach barikady, to są one sobie wzajemnie niezbędne. Granice pomiędzy jednym i drugim stanowi zaś język, czyli filtr przetwarzający rzeczywistość obiektywną na jej subiektywną postać wyrażoną w słowach. Okazuje się, że staje się on pryzmatem, poprzez który użytkownik danego kodu musi spoglądać na świat. Innymi słowy, punkt widzenia reprezentanta obszaru kulturowego nie pozwala mu na dostrzeżenie całości – krytycznie rzecz ujmując, jest to wręcz niemożliwe. Postulat ten jest fundamentalnym założeniem kognitywizmu, podkreślającego ważkość faktu **entymematyczności postrzegania** [Lipiński 2000, 39]. Mamy tu zatem do czynienia z dwiema fazami ekscerpowania elementów składowych otoczenia: najpierw spoglądamy na rzeczywistość ze swojej indywidualnej perspektywy, a później kategoryzujemy ją werbalnie.

Problem polega jednak na tym, że 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. Owa niewspółmierność kodów językowych powoduje, że wypowiedzi uczestników aktu mownego muszą być tłumaczone, co staje się niesłychanie intrygującym zderzeniem odseparowanych od siebie środowisk. Przez to, że proces komunikacji w tłumaczeniu zachodzi na styku nieidentycznych wymiarów lingwo-kulturowych, uniknięcie zgrzytów światopoglądowych jest celem trudnym do osiągnięcia.

Dlatego zdecydowaliśmy się poddać analizie kwestie związane z tą materią, opierając się na komparatywnym zestawieniu tytułów filmów anglojęzycznych z ich polskimi i rosyjskimi odpowiednikami. Oczekujemy, że rezultaty przeprowadzonego badania staną się namacalnym dowodem na to, jak odmiennie, w zależności od języka, może brzmieć nazwa dzieła, która przecież zawsze stanowi zawężenie horyzontu interpretacyjnego jego adresata i narzuca mu jego pojmowanie. Zobrazuje to nam **naturę nazwy jako tekstu**, który posiada swoją implicytnie zakodowaną głębię semantyczną [Rutkiewicz-Hanczewska 2006], będącą kluczowym punktem odniesienia względem procesów zachodzących w umysłach widzów podczas odbierania przekazu twórczego.

Przed bezpośrednim przejściem do dyskusji związanej z istotą tłumaczenia, konieczne będzie nakreślenie zarysu jej podstaw teoretycznych. Wypada zatem zacząć od stwierdzenia, że osiągnięcie porozumienia w procesie komunikacji wymaga od jej uczestników zdania sobie sprawy z tego, że każda jednostka patrzy na świat z innej perspektywy. Wszak interakcja werbalna sprowadza się do względnie współmiernego pojmowania wykorzystywanych elementów składowych kodu językowego. Fakt niezależnego rozwoju języków i kultur sprawił jednak, iż borykamy się z sytuacją, w której przedstawiciele różnych społeczeństw nie są w stanie przekazywać sobie informacji bez swoistego typu pośredniczenia. W tym miejscu wypada podkreślić, że przenoszenie konceptów z jednego kodu do drugiego nieuchronnie prowadzi do zaistnienia różnic pomiędzy komunikatem wyjściowym a docelowym, do których odniesiemy się później.

Do celów podejmowanej tutaj dyskusji przywołamy postulat, zgodnie z którym percepcja warunkuje występowanie procesu pojmowania. Widzenie może być błędnie definiowane jako działanie polegające wyłącznie na odbieraniu bodźców wzrokowych; w rzeczywistości jest ono powiązane z automatycznym przyporządkowywaniem postrzeganych elementów świata zewnętrznego do odpowiadających im kategorii. A owo klasyfikowanie odbywa się na podstawie języka i kultury, będących zjawiskami nierozzerwalnie związanymi ze sobą, które się wzajemnie odzwierciedlają, dopełniają i warunkują [Salehi 2012, 78]. Z tego wynika, że należy je rozumieć w kontekście odgórnie ustalonych zasad, determinujących zachowanie członków określonej grupy ludzi.

Jeśli weźmie się wszystkie wymienione spostrzeżenia pod uwagę, to można stwierdzić, że przedstawiciel społeczności nakłada na obiektywną rzeczywistość tak zwaną **siatkę znaczeń** [Sakellariou 2011, 231]. Oznacza to, iż stanowi ona specyficzny wzorzec przyporządkowywania etykietek semantycznych, który zawiera się w kodzie językowym danego etnosu. Poddawanie się, zwykle nieświadome, lokalnemu paradygmatowi interpretacyjnemu prowadzi ostatecznie do sytuacji, w której procesy umysłowe oddzielnych grup społecznych kierowane są przez nieprzystające względem siebie modele obrazowania rzeczywistości; taki unikalny sposób postrzegania określa się zwykle mianem językowego obrazu świata. W istocie rzecz sprowadza się do tego, że procesy poznawcze człowieka faktycznie podlegają bezpośredniemu wpływowi kategorii lingwistycznych, a w konsekwencji są werbalnie subiektywizowane.

Zgodnie z założeniami teorii B. Whorfa [1956], prekursora koncepcji relatywizmu językowego, język uważa się za niezbywalną płaszczyznę egzystencji istot ludzkich,

czego konsekwencją jest niemożność pozbawienia człowieka zwyczaju językowego przetwarzania otoczenia. Mając na względzie szerokie spektrum języków, rozrzuconych po całej kuli ziemskiej, nie da się nie dojść do wniosku, że w każdym przypadku użytkownicy danego kodu słownego będą dysponowali unikalną paletą potencjalnych spojrzeń na świat. Idąc dalej, w myśl radykalnej wersji hipotezy Sapira-Whorfa, „Światy, w których żyją różne społeczeństwa, są odrębnymi światami, nie zaś tym samym światem, tylko opatrzonym odmiennymi etykietkami” [Sapir 1929, 69].

Pomimo tego, że skrajność owego stwierdzenia była swego czasu ostro krytykowana, to w dalszym ciągu jego przesłanie uzmysławia nam znaczenie oddziaływania konwencji komunikacyjnej, panującej na terenie konkretnego obszaru geograficznego, na to, w jaki sposób jego reprezentant rozumie otaczającą go rzeczywistość. Jeśli się przyjmie, że założenie to jest rzeczywiście zgodne z prawdą, otrzyma się wtedy sposobność zrozumienia natury konfliktów, występujących w momencie, gdy dochodzi do interakcji między reprezentantami odmiennych kultur. Kierując się logicznym tokiem rozumowania, należałoby postulować tezę, zgodnie z którą utopijny koncept rzeczywistości obiektywnej staje się względnie osiągalny tylko w takiej sytuacji, kiedy zsumowałoby się wszystkie istniejące językowe obrazy świata.

W myśl postulatów, proponowanych przez teoretyków tekstu, przestrzeń słowna stanowi byt niezależny i zamknięty, w obrębie którego panują specyficzne dla niego zasady [Dobrzyńska 2001]. Tendencja ta znajduje swoje odzwierciedlenie również w kwestii nazw, w tym tytułów dzieł kinematograficznych, które są niejako bramami do światów denotowanych przez nie. Ukierunkowują one procesy myślowe człowieka w określoną stronę, czyli, innymi słowy, zawężają jego horyzont interpretacyjny [Rzetelska-Feleszko 2001]. Oprócz tego, ich pochodzenie jest zwykle związane z konkretnymi **determinantami**, warunkującymi decyzję konkretnego podmiotu odnośnie wyrażenia jego intencji w taki, a nie inny sposób. W tym miejscu warto się zastanowić, jakie relacje zachodzą między szeroko rozumianym pojęciem tekstu a kulturą, w której został on utworzony, i jakie odciska ona na nim piętno. Jest to bez wątpienia kluczowy aspekt tłumaczenia, które przecież jest nastawione na przeniesienie sensów z jednego obszaru kulturowego na grunt odmienny.

Podkreślimy więc raz jeszcze, że będziemy rozumieć tekst w kategoriach bytu słownego posiadającego swojego nadawcę i skierowanego do pewnych odbiorców. Każdy akt mowny jest z natury rzeczy **głęboko zakorzeniony w swoim kontekście**, którego znajomość warunkuje poprawne jego odczytanie. Wymaga to posiadania określonej wiedzy, w znaczącym stopniu wynikającej z funkcjonowania w obrębie danego kontekstu. Stwierdzenie to nawiązuje w sposób jednoznaczny do **aluzji**, czyli informacji przekazywanej w wypowiedzi w sposób implicytny, co jest w opozycji do eksplicytnego wyrażania myśli [Wojtasiewicz 1992, 76].

Wiedza, na którą zwróciliśmy uwagę, została usystematyzowana przez S. Halla w jego słynnej **triadzie kulturowej**. Wpływ piętna, odciskanego przez tło kulturowe na umysł człowieka, został trafnie porównany do lodowca, którego 90% znajduje się pod powierzchnią wody – w rezultacie owo tło pozostaje niedostrzegalne [Katan 2009, 78].

Taka sama reguła dotyczy kompetencji światopoglądowej, będącej integralną, a więc i wymaganą, częścią pasma przekazu językowego. Dla uczestników konkretnego aktu mownego, zachodzącego w określonej sytuacji, informacje te są czymś zgoła oczywistym, widzianym jak na dłoni [Sakellariou 2009, 232], przez co prawdopodobieństwo niezrozumienia utrzymuje się na względnie niskim poziomie. Jeśli mówić natomiast o przenoszeniu intencji autora w procesie przekładu z jednego kodu na drugi, to wtedy, już po przeformułowaniu wyrażanych myśli, odbiorcy wtórni borykają się z wiadomością, która w oryginale nie była do nich skierowana. Oprócz tego, realia pewnego regionu kulturowego opisuje się za pomocą środków językowych, które nie były do tego domyślnie przeznaczone [Lewicki 2002].

Zauważmy zatem, iż każdy komunikat jest kodowany przez jego nadawcę zgodnie z konwencjami kodu kulturowego obowiązującymi w jego społeczeństwie. Ów zestaw niepisanych reguł werbalnego obcowania konkretyzuje się w wiadomości w postaci elementów kulturowych, które tworzą w obrębie jej przestrzeni tekstowej **konstelacje kulturowe** [Floros 2007, 10]. Wobec tego, odrębny system kulturowy, istniejący poza tekstem, powiązany jest z samym tekstem, który jest nim niejako przesiąknięty oraz wyraża go poprzez swoją zawartość – dlatego nadajemy mu miano wycinka realiów kulturowych konkretnego obszaru. Aby jednak owe elementy w ogóle zidentyfikować i poprawnie zinterpretować, należy posiadać odpowiednią wiedzę. Jest ona warunkiem koniecznym zaistnienia **presuponowanej recepcji tekstu**. Innymi słowy, oryginalny nadawca wychodzi z założenia, że pewne fakty są już z góry zakodowane w umysłach adresatów wypowiedzi, przez co nie uważa za konieczne jednoznaczne wyrażenie ich. Jednakże, nierzadko może zdarzyć się tak, że autor mylnie oceni potencjalną kompetencję poznawczą odbiorców nawet w sferze przedstawicieli tej samej grupy społecznej, w wyniku czego ostatecznie może dojść do nieporozumienia.

Istotnym z tego punktu widzenia jest fakt, że konstelacje kulturowe występują w komunikacie na dwóch płaszczyznach [Floros 2007, 13]. Z jednej strony są to konstelacje jawne, wyrażone bezpośrednio w tekście, zawierające się zarówno w formie, jak i w treści komunikatu (implicytnie i eksplicytnie). Z drugiej strony natomiast, są to konstelacje ukryte, które odnoszą się do informacji nieumieszczonych w komunikacie, a jedynie do nich nawiązujące. Dzięki temu, w procesie wydzielenia z tekstu podstawowych elementów znaczących można wyłuskać z niego wszystkie fragmenty nawiązujące do kultury. Takie jawne wyeksplikowanie tych detali daje możliwość porównania ich z zawartością kultury docelowej, przez co ustala się poziom ich kompatybilności – stopnia, w jakim się one zazębiają.

Wniosek płynący z dotychczasowych rozważań można zawrzeć w stwierdzeniu, że każdy komunikat składa się z dwóch płaszczyzn: znaków językowych oraz elementów kulturowych. Sęk tkwi w tym, że do poprawnego zrozumienia komunikatu konieczne jest wyłowienie każdej aluzji, ponieważ wpływają one w nie mniejszym stopniu na sens wiadomości, niż same słowa. Oznacza to, że tworzą one drugie dno wypowiedzi, które może zmienić jej znaczenie w diametralny sposób. Zawiera się to w koncepcie filtra kulturowego, który dotyczy faktu przynależności odbiorców inicjalnych i wtórnych do

oddzielnych kultur. Niektóre elementy, specyficzne dla danej rzeczywistości, które będą doskonale znane odbiorcom inicjalnym, będą całkowicie obce dla obiorców tekstu przekładu. Mając na względzie rzeczony dysonans światopoglądowy, tłumacz musi podjąć określone działania, które sprawią, że kwestie problematyczne staną się zrozumiałe.

Mając ustaloną odpowiednią bazę teoretyczną, przejdziemy do sprawdzenia, w jaki sposób wszystkie opisane wcześniej zjawiska wyrażają się w przekładzie. Jak już wspominaliśmy, kontekst dyskursu jest jednym z kluczowych czynników oddziałujących na podjęcie wyboru o zastosowaniu konkretnych schematów interpretacyjnych. Tekst finalny będzie zatem zawsze dostosowany do jego odbiorców, aczkolwiek sposób, w jaki zostanie to osiągnięte, wynika ze strategii przyjętych przez danego tłumacza i jednostkowych własności docelowego kręgu adresatów. Jednakowoż, w głównej mierze komunikacja opiera się na odnajdywaniu punktów wspólnych, a takie światopoglądowe nakładanie się określane jest w przekładoznawstwie mianem **inwariantu**. Chodzi o to, żeby wykonać, które treści koniecznie należy przekazać, bowiem identyczne oddanie całokształtu własności wypowiedzi jest rzeczą w zasadzie niemożliwą.

W związku z powyższym należy stwierdzić, że w rezultacie czytelnik przekładu ma do czynienia z interpretacją tekstu oryginalnego, ponieważ tłumacz dokonał wyboru i z **wielu potencjalnych odczytań wybrał to konkretne**, formułując je przy pomocy wybranych środków językowych. Do zobrazowania niniejszych postulatów posłużą nam przykłady tłumaczeń tytułów filmów anglojęzycznych na język polski i rosyjski. Zebrany przez nas materiał zawiera 65 pozycji, lecz ograniczenia objętościowe naszej wypowiedzi pozwoliły skupić uwagę na najbardziej typowych zachowaniach translatorskich.

Przykład 1. Tytuł oryginalny: *The Hangover*. Tłumaczenie polskie: *Kac Vegas*. Tłumaczenie rosyjskie: *Мальчишник*.

Jeśli mówić o pierwszym z przypadków, to wypada zaznaczyć, że akcja pierwszej części tej komediowej trylogii rozgrywa się w mieście Las Vegas. Z tego względu stwierdzamy, że polski tłumacz w zmyślny sposób połączył dosłowne tłumaczenie tytułu angielskiego z nazwą miasta. Oprócz tego, polska wersja jest niezwykle zgrabna pod względem brzmieniowym, gdyż wyraz *kac* i *Las* mają tę samą ilość liter i są zbieżne w kwestii ich wymowy.

W związku z powyższym mamy ostatecznie do czynienia z zachęcającym sloganem, sugerującym alkoholową przygodę w rajach hazardystów. Jak się jednak okazuje, pomimo tego, że dwie następne części odbywają się już w zupełnie innych zakątkach świata, polscy dystrybutorzy postanowili i tak zachować formę tytułu pierwszej części, dodając jedynie odpowiednie modyfikacje do niego: *Kac Vegas w Bangkoku* i *Kac Vegas 3*. Z jednej strony więc tytuł nie pasuje już do faktycznej zawartości utworu, ale z drugiej strony może oznaczać, że bohaterowie są niejako prześladowani przez wydarzenia z pierwszej części i zmuszeni do zmierzenia się z tym samym szablonem wydarzeń.

Natomiast tłumaczenia rosyjskiego nie można uznać za zbyt trafnie dobrane, gdyż sugeruje ono, że akcja filmu skupiona jest na przebiegu wieczoru kawalerskiego, a w rzeczywistości chodzi tam o doświadczanie skutków tego wydarzenia.

Przykład 2. Tytuł oryginalny: *Friends with Benefits*. Tłumaczenie polskie: *To tylko seks*. Tłumaczenie rosyjskie: *Секс по дружбе*.

Tytuł oryginalny: *No Strings Attached*. Tłumaczenie polskie: *Sex Story*. Tłumaczenie rosyjskie: *Больше чем секс*.

Oba tytuły filmów rozpatrujemy jednocześnie z racji tego, iż poruszają one tę samą tematykę i mają niezwykle zbliżoną linię fabularną. Opowiadana jest w nich historia mężczyzny i kobiety, którzy postanawiają się spotykać tylko i wyłącznie dla seksu, już od samego początku ustalając, że nie będzie ich łączyło nic więcej, ale ostatecznie jednak zakochują się w sobie. W związku z tym należy zaznaczyć, że w obu oryginalnych tytułach seks nie jest eksplicytnie wzmiankowany, a jedynie implicytnie przemycony, jako że wyrażają one niebezpośrednio koncept „związku bez zobowiązań”.

Tym bardziej intrygujące jest to, że w obu wersjach tłumaczenia zarówno jednego, jak i drugiego tytułu pojęcie seksu zostaje jednoznacznie wyeksplikowane, przez co kłóci się to z niedosłownością tytułu oryginalnego. Sformułowanie zawarte w polskim tłumaczeniu tytułu pierwszego z filmów bez wątpienia brzmi jak zarzekanie się i nawiązuje do fabuły, ale jeśli chodzi o polskie tłumaczenie drugiego z nich, to jest to tłumaczenie wręcz kuriozalne. Nie można tego zabiegu nawet nazwać przekładem, ponieważ polscy dystrybutorzy po prostu wymyślili nową angielską nazwę filmu. Dopatrujemy się tutaj zawołanego nawiązania do kultowego *Love Story*, które jest niezupełnie trafne. Wygląda na to, że Polacy w przypadku tych filmów chcieli uczynić je bardziej atrakcyjnymi poprzez jednoznaczne odniesienie do stosunków damsko-męskich.

Rosyjskie zabiegi tłumaczeniowe były najprawdopodobniej podyktowane tymi samymi zapatrywaniami. I jeśli wersja *Секс по дружбе* nawiązuje do oryginału nawiązaniem o znajomości, to drugi film w środowisku rosyjskim będzie sugerował coś całkowicie przeciwnego, niż ma to miejsce w pierwowzorze.

Przykład 3. Tytuł oryginalny: *Silver Linings Playbook*. Tłumaczenie polskie: *Poradnik pozytywnego myślenia*. Tłumaczenie rosyjskie: *Мой парень – псих*.

Teraz pochylimy się nad tytułem filmu, w którym zawarty jest angielski idiom *every cloud has a silver lining*. Zadowalającym ekwiwalentem tegoż frazeologizmu będzie w języku polskim wyrażenie mówiące o *promyku nadziei* lub o *światelku w tunelu*. Innymi słowy, chodzi tu o to, że w każdej sytuacji, nawet pozornie bez wyjścia, zawsze istnieje jakiś cień szansy. W tym zawiera się kluczowa różnica, bo powiedzenie angielskie sugeruje samoistne działanie świata zewnętrznego, a polskie tłumaczenie tytułu ewidentnie podkreśla podmiotowość działania. Ogólnie rzecz ujmując, dwójka bohaterów, borykających się z problemami życiowymi, ostatecznie pozbywa się prześladowającego ich nieszczęścia poprzez wspólne ćwiczenia do konkursu tanecznego.

Dlatego też fakt, że istnieje prawdopodobieństwo szczęśliwego zakończenia ma niewiele wspólnego z pozytywnym myśleniem, które to sugeruje nam tłumaczenie polskie. Jest wręcz odwrotnie – protagoniści postępują i myślą w taki sposób, którego nie można by było nikomu polecić. Podczas prac nad polską wersją tytułu najprawdopodobniej zasugerowano się znaczeniem słowa *playbook* (zbiór strategii) i postanowiono dołożyć do tego w pewnym stopniu równoważny znaczeniowo zwrot, by tytuł uzyskał atrakcyjne dla potencjalnego widza brzmienie.

Dystrybutorzy rosyjscy podeszli do angielskiego dzieła kinematograficznego z zupełnie innej strony, bowiem w swoim wariacie tytułu implikują oni, że główne postacie były ze sobą w związku. W rzeczywistości jednak wcale tak nie było. Stało się to faktem dopiero na samym końcu filmu, po wyżej wspomnianym konkursie i po swego rodzaju przemianie, która w nich zaszła. Natomiast, jeśli stwierdzić, że „парня” określa się tutaj mianem szaleńca, to jest to spostrzeżenie trafne, jednakowoż to samo można by było powiedzieć o jego dziewczynie. Tytuł rosyjski niewątpliwie w znaczącym stopniu odbiega tak znaczeniowo, jak i strukturalnie od oryginału.

Przykład 4. Tytuł oryginalny: *Limitless*. Tłumaczenie polskie: *Jestem Bogiem*. Tłumaczenie rosyjskie: *Области тьмы*.

Tytuł oryginalny: *Lawless*. Tłumaczenie polskie: *Gangster*. Tłumaczenie rosyjskie: *Самый пьяный округ в мире*.

Przechodzimy do kolejnej pary tytułów angielskich, które są ze sobą związane pod względem nie tyle treści, co formy. Chodzi tu mianowicie o sufiks *-less*, który w języku angielskim oznacza fakt bycia czegoś pozbawionym. Jego polskim ekwiwalentem na płaszczyźnie zarówno semantycznej, jak i gramatycznej jest prefiks *bez-*. Dlatego też, kierując się tą zasadą, pierwszy można przetłumaczyć dosłownie jako *bezgraniczny*, a drugi jako *bezprawny*. Jak widać, zarówno polscy, jak i rosyjscy dystrybutorzy nie zdecydowali się jednak na ten krok i zaproponowali swoje niezależne od oryginału wersje.

Polskie tłumaczenie tytułu *Limitless* brzmi nieco górnolotnie. Z drugiej strony, trafnie sugeruje, że główny bohater stał się zadufany w sobie przez to, że mógł przekroczyć granice możliwości ludzkiego umysłu. Trzeba też zauważyć, że tytuł polski może kojarzyć się, szczególnie przedstawicielowi młodszego pokolenia widzów, z filmem *Jesteś Bogiem*. Zachodzi tutaj więc niepożądany zgrzyt skojarzeniowy, gdyż te dwie produkcje poruszają zgoła odrębne tematy. Co się zaś tyczy wersji rosyjskiej, to można odnieść wrażenie, iż nie ma ona powiązania z głównym wątkiem filmu. Mówi ona raczej o tym, co się działo z bohaterem przed tym, jak trafił on na cudowny specyfik, gdyż wówczas faktycznie znajdował się w stanie „umysłowego zaćmienia”.

Jeśli chodzi o drugi film, to opowiada on o trzech braciach zajmujących się nielegalną produkcją i dystrybucją bimbrow. W związku z tym nazwa angielska jest w pełni uzasadniona, jako że protagoniści w rzeczy samej byli wyjęci spod prawa. Tłumaczenie polskie niejako zmienia punkt widzenia widza poprzez zwrócenie uwagi na inny, aczkolwiek nie mniej istotny, wątek filmu – aspiracje najmłodszego z braci do stania się takim, jak dwaj pozostali członkowie grupy. Wyczuć tu można nieco ironiczną intencję, gdyż ostatecznie młodzian ten okazał się być całkowicie innym pod względem usposobienia, pomimo jego szczerych chęci i podejmowanych prób. W przypadku rosyjskiej wersji tytułu stwierdzamy, że jego brzmienie nadaje filmowi odcień komediowy, co w istocie jest dalekie od stanu faktycznego. Jeśli chodzi o wyrażone znaczenie, to jako jedyna z rozpatrywanej tutaj trójki jednoznacznie nawiązuje do problemu alkoholu.

Podsumowując nasze rozważania na temat przekładów tytułów filmów, dostrzegamy, że na ich płaszczyźnie dochodzi do konfrontacji kultur i języków, wyrażającej się w ewidentnym dyskursie językowych punktów widzenia. Tę tezę staraliśmy się potwierdzić w przeprowadzonej analizie, z której wynika, że w obrębie każdego obszaru lingwo-

kulturowego dzieło będzie miało **odmienne konotacje** właśnie ze względu na inaczej brzmiący tytuł. Jest on tutaj nazwą głęboko zakorzenioną w swojej pierwotnej kulturze, w związku z czym przeniesienie wszystkich jego własności na kod docelowy staje się nieosiągalne. Urzeczywistnia się to w wykorzystaniu różnorodnych strategii translatorskich, niemniej jednak wariant tłumaczeniowy i tak zawsze będzie wtórny w porównaniu z pierwowzorem, dodatkowo jeszcze zawężając wyjściowy horyzont konceptualny. Szczególnie problematycznym jawi się oddanie przesłania zwrotów natury frazeologicznej, co przejawia się w tłumaczeniach nawiązujących w sposób bezpośredni do fabuły utworu, w znaczący sposób zaniedbujących płaszczyznę estetyczną tytułu oryginalnego. Można tę tendencję uzasadnić tym, że zarówno tytuł oryginalny filmu, jak i jego tłumaczenia rzeczywiście stają się **sloganami**, jako że w dobie kapitalizmu muszą zapadać w pamięć potencjalnemu widzowi.

Bibliografia

- Dobrzyńska T., 2001, *Tekst // Współczesny język polski*, red. Bartmiński J., Lublin, 293–314.
- Floros G., 2007, *Cultural Constellations and Translation // Proceedings of the Marie Curie Euroconferences MuTra: LSP Translation Scenarios*, red. Gerzymisch-Arbogast H., Budin G., (http://www.euroconferences.info/proceedings/2007_Proceedings/2007_Floros_Georgios.pdf [15.12.2014]).
- Katan D., 2009, *Translation as intercultural communication // The Routledge Companion to Translation Studies*, red. Munday J., Londyn, 74–92.
- Lewicki R., 2002, *Obcość w przekładzie a obcość w kulturze // Przekład – Język – Kultura*, red. Lewicki R., Lublin, 43–52.
- Rutkiewicz-Hanczewska M., 2006, *Nazwa własna jako tekst*, *Polonica XXVI–XXVII*, 299–317.
- Rzetelska-Feleszko E., 2001, *Nazwy geograficzne // Współczesny język polski*, red. Bartmiński J., Lublin, 411–429.
- Sakellariou P., 2011, *Translation, Interpretation and Intercultural Communication*, *The Journal of Specialised Translation* 15.
- Salehi M., 2012, *Reflections on Culture, Language and Translation*, *Journal of Academic and Applied Studies* 2, 76–85.
- Sapir E., 1929, *The Status of Linguistics as a Science*, *Language* 4.
- Whorf B.L., 1956, *Language, Thought and Reality*, Cambridge.
- Wojtasiewicz O., 1957, *Wstęp do teorii tłumaczenia*, Wrocław.

Summary

TRANSLATION AS INTERCULTURAL COMMUNICATION. SOME REMARKS ON THE BASIS OF TRANSLATIONS OF ENGLISH MOVIE TITLES INTO POLISH AND RUSSIAN

This paper focuses on the analysis of the issue of equivalence in translation of movie titles. Bearing in mind the discrepancies between English, Polish and Russian linguistic and cultural systems, the author tries to find probable reasons for choosing to translate a given title in a particular way. The problem of a dissimilar effect that the translations have on their recipients boils down to the fact that they need both to fit the norms of communication within the given public sphere and to be catchy enough to draw viewers' attention.