DOI: 10.31648/an.9874

Karolina Wakulik
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-3438-7077
Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II w Lublinie/
The John Paul II Catholic University of Lublin
karolina.wakulik@kul.pl

O idiolekcie tłumacza dialogisty w filmie animowanym – badania wstępne

Idiolect of a Dialogist Translator in an Animated Film – Preliminary Research

Abstract: Undertaking a scholarly reflection on the idiolect of the dialogist translator is the result of the anthropocentric nature of translation studies and the increasing number of American-produced dubbed animated films. The aim of the paper is a review of current research dedicated to the idiolect in media and linguistic studies. This study aims to answer the question of how to conduct the research about the idiolect of the author of dialogues in English animated films.

Keywords: idiolect, author of dialogues, dubbing, audiovisual translation

Już w średniowiecznej retoryce, zdaniem Stefany Petrovej-Dimitrovej, należy doszukiwać się początków zainteresowania mową jednostkową człowieka – idiolektem (Petrova-Dimitrova 2006: 1). Bułgarska badaczka określa idiolekt jako „całokształt sztuki oratorskiej jednostki" (oryg. „цялото индивидуалното ораторско искусство") (Petrova-Dimitrova 2006: 8). Petrova-Dimitrova stwierdza, że język przyswojony przez jednostkę staje się jej idiolektem (Petrova-Dimitrova 2006: 7). Jego cechą charakterystyczną, zdaniem badaczki, są unikalność i niepowtarzalność.

Początek badań nad idiolektem wiąże się z aktywnością naukową historyków języka w pierwszej połowie XX wieku. Badali oni wpływ znanych pisarzy na formowanie się języka narodowego: na frazeologię, słownictwo, metafory i normy stylistyczne w literaturze (Nehring 1910; Nitsch 1913; Taszycki 1949). Początek XX stulecia to również wzrost liczby opracowań naukowych, poświęconych zjawisku idiolektu w filmie, głównie wśród lingwistów, medioznawców oraz filmoznawców.

Od początku XX wieku dostrzegalne jest „stylistyczne zróżnicowanie idiolektu" za sprawą szerokiego grona osób, których idiolekt stał się przedmiotem zainteresowania badaczy (Kozłowska 2015). Obiektem zainteresowania m.in. lingwistów są zatem nie tylko znani pisarze, lecz także politycy, uczeni, dziennikarze czy też celebryci (Kozłowska 2015: 75).

Druga połowa tego stulecia to czas wyraźnego przejścia idiolektu z obszarów peryferyjnych do centrum badań lingwistycznych (Kozłowska 2015: 74). Zainteresowanie zjawiskiem idiolektu tłumacza dialogisty wpisuje się w antropocentryczny charakter badań zarówno językoznawczych, jak i przekładoznawczych. W tym czasie zwiększył się zatem krąg badaczy zajmujących się omawianym zjawiskiem. Są to nie tylko historycy języka, lecz także przede wszystkim znawcy stylistyki, badacze języka artystycznego oraz, wspomniani wcześniej, medioznawcy i osoby zajmujące się tłumaczeniem filmowym (Kozłowska 2015: 79).

1. Cel pracy i zadania badawcze

Dynamiczny rozwój jakościowy oraz ilościowy produkcji filmowych wraz z towarzyszącym mu wzrostem usług w zakresie tłumaczenia filmowego, angażujących rzesze zawodowych tłumaczy (również nieprofesjonalistów), połączony z antropocentrycznym ukierunkowaniem badań nad przekładem (Pieczyńska-Sulik 2002; Szerszunowicz 2011), czyni zasadnym podjęcie refleksji naukowej nad zagadnieniem idiolektu tłumacza filmowego, w danym wypadku tłumacza dialogisty.

Podjęta problematyka presuponuje kilka zadań badawczych. Można je sformułować w sposób następujący: autor oryginału, nieskrępowany wtórnością tworzonego przez siebie tekstu, może wykazywać tendencje do posługiwania się własnym stylem. Tłumaczenie tymczasem (także filmowe) jest czynnością wtórną, opartą na oryginale. Czy w ogóle w danym wypadku można mówić o fenomenie idiolektu tłumacza? Jeżeli tak, to w jakim zakresie wykonany przez niego przekład może nosić indywidualne cechy? W jaki sposób można podjąć się badania sygnałów idiolektalnych tłumacza filmowego? W kolejnej części artykułu podjęta zostanie próba odpowiedzi na ww. pytania badawcze.

2. Idiolekt w optyce badań językoznawczych i medioznawczych

Rozszerzenie obszaru badań do idiolektu w filmie to efekt systematycznych studiów nad opisywanym zjawiskiem. Poprzedziły je analizy w zakresie obecności języka w przekazie filmowym oraz jego relacji do obrazu. Wśród polskich opracowań naukowych dotyczących kształtowania się języka w filmie oraz tych dotyczących bezpośrednio idiolektu wymienić należy następujące publikacje: przegląd badań nad warstwą językową w artykule Tomasza Lisowskiego pt. *„Psy" szczekają* oraz prace Władysława Miodunki (1979), Jolanty Antas (1981), Władysława Lubasia (1981), Zofii Kurzowej (1985), Michała Garcarza (2006), Iwony Sikory (2013), Katarzyny Sitkowskiej (2013), Bogusława Skowronka (2013), Piotra Żmigrodzkiego (2016), Alicji Bronder (2017), Małgorzaty Miławskiej-Ratajczak (2018) czy też Marii Mocarz-Kleindienst (2020). Wśród zagranicznych badaczy podejmujących tematykę idiolektu jako języka indywidualnego należy wyróżnić prace Davida A. Cooka (1981), Dirka Delabastity (1989), Alexa Barbera (2001), Stefany Petrovej-Dimitrovej (2006), Frederica Chaume (2012), Luisa Péreza-Gonzáleza (2014) oraz Krassimira Kutsuparova (b.d.).

Analizę językoznawczą idiolektu w filmie rozpocznę od wskazania dwóch kierunków badań nad idiolektem, zaproponowanych przez Renatę Grzegorczykową. Pierwszy z nich dotyczy analizy języka autora dialogów na tle języka ogólnego danej społeczności. Druga możliwość polega na postrzeganiu idiolektu autora jako znaku czasu danej epoki. Z analizy tekstu Grzegorczykowej wypływa następująca konkluzja: oba wspomniane kierunki badań podkreślają przemijalny charakter idiolektu, co oznacza, że idiolekt jest widoczny i zrozumiały dla widza z określonego kręgu kulturowego danej epoki (Grzegorczykowa 2007).

Również Barber wskazał dwie perspektywy, z których można dokonać opisu idiolektu. Pierwsza z nich dotyczy systemu gramatycznego języka danego użytkownika. Druga ma charakter antropocentryczny i zakłada badanie wiedzy językowej osoby, której idiolekt się analizuje (Barber 2001: 266). Właściwości idiolektu można, zdaniem Barbera, odczytać z przekonań jednostki (Barber 2001: 282).

Badania nad idiolektem w filmie prowadzi także Jakub Bobrowski, który przywołał założenia Zenona Klemensiewicza mówiące o systemie badań nad tym zjawiskiem (Bobrowski 2015). Badanie idiolektu polega na porządkowaniu zjawisk językowych w ramach uszeregowanych podsystemów: fonetycznego, następnie morfologicznego, z uwzględnieniem podsystemu fleksyjnego i słowotwórczego, składniowego oraz leksykalnego, z rozbiciem na słownictwo i frazeologię. By analiza idiolektu tłumacza w badaniach lingwistycznych była miarodajna, Bobrowski zaleca

odmienne, wielopłaszczyznowe przyjrzenie się zjawiskom językowym w dialogach filmowych. Jego zdaniem klasyfikacja materiału leksykalnego powinna podlegać analizie według trzech podstawowych płaszczyzn systemu semiotycznego: syntaktycznej, w tym gramatycznej, następnie semantycznej i pragmatycznej.

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 z analizą gramatyczną to „elementy fonetyczne w obrębie słownictwa, formy fleksyjne, formacje słowotwórcze i powstałe struktury składniowe" (Bobrowski 2015: 180).

Analiza semantyczna widoczna jest, według Bobrowskiego, głównie w szyku wyrazów w zdaniu. Powinna ona uwzględniać zarówno pojedyncze wyrazy, jak i związki frazeologiczne. Zjawiska pragmatyczne, zdaniem badacza, to słownictwo tworzące nastrój i tło świata przedstawionego, tj. etykieta językowa, słownictwo używane przez konkretne środowisko społeczne i grupy o określonych poglądach. W ramach zjawisk pragmatycznych należy wyróżnić dyskurs społeczny, religijny, partyjny oraz elementy obcojęzyczne w tekście (Bobrowski 2015: 180).

Skowronek w rozdziale *Filmowa odmiana medialna* monografii *Mediolingwistyka. Wprowadzenie* zwraca uwagę na swoistą symbiozę ścieżki dźwiękowej filmu i jego warstwy werbalnej, które wspólnie decydują o popularności i znaczeniu filmu, jak również o jakości jego przekazu artystycznego (Skowronek 2013: 191). Ponadto ścieżka dźwiękowa do filmu jest postrzegana przez autora jako „sejsmograf" nastrojów i emocji społecznych oraz jako sposób myślenia i przekazu kodów kulturowych grupy docelowej filmu (Skowronek 2013: 192). Zdaniem badacza język filmu maskuje konkretne ideologie, które dzięki strategii naturalizacji stają się oczywiste, rodzime i bliskie odbiorcy filmu. Zwraca on uwagę na szerokie spektrum możliwości pracy nad tekstami dialogów filmowych zarówno w ujęciu diachronicznym, synchronicznym, jak i międzykulturowym. Skowronek dostrzega możliwości prowadzenia badań nie tylko z mikro-, lecz także makroperspektywy. Ujęcie „mikro" odnosi się m.in. do badań nad tytułami filmów fabularnych (Skowronek 2013; Skowronkowie 2003) oraz badań nad warstwą językową, np. filmu animowanego pt. *Włatcy móch*. Autor podkreśla znaczenie „medioligwistycznego" kierunku badań nad językiem w filmie. Oznacza to badanie filmu przy użyciu metodologii, aparatu pojęciowego, jak również technik z dyscypliny naukowej językoznawstwa. „Mediolingwistyczne" myślenie Skowronka polega także na postrzeganiu tekstu filmu jako „furtki do rzeczywistości kulturowej", zawartej w filmie (Skowronek 2013: 193). Takie spojrzenie na dialogi

filmowe 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. Skowronek wspomina o „inwencji" oraz „innowacji" tłumacza w przekładzie filmowym, które są możliwe dzięki jego osobliwemu językowi, tj. dzięki idiolektowi. Z powyższych rozważań wynika, iż idiolekt widoczny w ścieżce dialogowej do filmu kształtują komunikaty ze wszystkich czterech kanałów komunikacyjnych, o których pisał Gottlieb: „dźwiękowy-werbalny", „dźwiękowy-niewerbalny", „wizualno-werbalny" oraz „wizualny-niewerbalny" (Gottlieb 1998: 245).

Skowronek zwraca uwagę na zależność pomiędzy doborem słownictwa przez tłumacza dialogistę a ogólnospołeczną wiedzą językową, która kształtuje język tłumacza (Skowronek 2013: 199). Ta zależność polega na przenikaniu frazeologizmów, skrzydlatych wyrażeń tłumacza z filmów do języka odbiorców oraz na przenikaniu języka codziennego, tj. slangu, mowy potocznej do dialogów tłumacza dialogisty (Skowronek 2013: 199). Badacz słusznie zauważa, iż filmy, a dokładnie dialogi filmowe, odsłaniają myślenie społeczne, społeczne nastroje oraz utarte poglądy, które nazywa „wzorcami konceptualizacji" (Skowronek 2013: 200). Zwraca także uwagę na sposobność tłumacza dialogisty do manipulowania zarówno ludzkim zachowaniem, jak i myśleniem, poprzez zastosowanie uogólnień, które może on wzmacniać lub eliminować dzięki zastosowaniu odpowiedniej leksyki.

3. Idiolekt w optyce przekładoznawczej

Rozumienie idiolektu jako stylu indywidualnego autora może rodzić słuszne pytania: Czy możliwe jest w ogóle mówienie o idiolekcie tłumacza, którego praca sprowadza się tworzenia tekstu językowo wtórnego, opartego na oryginale i w jakimś stopniu od niego zależnego? W jakim zakresie tłumacz może wprowadzać swój osobniczy styl do przekładu filmu? Pierwszym argumentem świadczącym o możliwości kształtowania idiolektu w tłumaczeniu filmowym jest sama definicja terminu *tłumaczenie* Garcarza, 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: 111). Umiejętność zajęcia miejsca na pograniczu nie tylko języków, lecz

także przede wszystkim kultur, zdaniem Garcarza, czyni człowieka tłumaczem. Brak różnic kulturowych sprawiłby, że tłumacz byłby niepotrzebny. Z różnic kulturowych pomiędzy tekstem źródłowym a tekstem docelowym wyłania się spektrum zabiegów tłumacza dialogisty, decydujących o kształcie idiolektu – języka osobniczego tłumacza. Analizując proces tłumaczenia filmowego w trzech metodach przekładu: w dubbingu, wersji lektorskiej oraz w wersji z napisami, badacz zauważa, że największą swobodę w doborze leksyki w przekładzie ma tłumacz dialogista tworzący wersję językową filmu z dubbingiem. Jak podkreśla Garcarz, tekst tłumaczenia filmowego w dubbingu zastępuje całą ścieżkę dialogową oraz ścieżkę dźwiękową werbalną w filmie (Garcarz 2006: 112). Okazuje się bowiem, iż dzięki temu istnieje możliwość bardzo skrupulatnej analizy semiotycznej materiału leksykalnego z dialogów filmowych na podstawie trzech filarów Bobrowskiego: syntaktyczno-gramatycznego, semantycznego i pragmatycznego.

Argumentów za zasadnością mówienia o idiolekcie tłumacza dialogisty dostarcza również monografia *Przekład audiowizualny* Teresy Tomaszkiewicz. Autorka zauważa, że tłumacz, postrzegany jako pośrednik pomiędzy oryginałem warstwy językowej filmu a jego przekładem, operuje własnym, indywidualnym językiem. Tekst podlegający przekładowi i kształtujący język indywidualny tłumacza to niejedyny komponent całego kompleksu semiotycznego (Tomaszkiewicz 2006: 102).

Tłumacz musi uwzględnić też warstwę językową zarówno ustną, jak i pisemną, która tworzy tło akcji głównej filmu i jest widoczna m.in. w formie plakatów, nagłówków gazet, obrazów stałych i ruchomych, oraz warstwę dźwiękową werbalną i niewerbalną filmu. Tylko uwzględnienie wszystkich komponentów kompleksu semiotycznego daje możliwość oddania sensu filmu wyjściowego w przekładzie.

Idiolekt kształtuje się w ramach konkretnej metody i techniki tłumaczenia filmowego. Spośród metod Tomaszkiewicz wymienia wersję lektorską, napisy oraz dubbing (Tomaszkiewicz 2006: 103). Nie w każdej z ww. metod idiolekt jest widoczny jako tekst w formie ustnej. Oprócz „metody" na kształt idiolektu ma wpływ także „technika tłumaczenia" w ramach danej „metody", wśród których należy wymienić kondensacje, amplifikacje, opuszczenia, definicje, adaptacje itd. (Tomaszkiewicz 2006: 103). Technika tłumaczeniowa oznacza

> sposób postępowania tłumacza w stosunku do konkretnych elementów tekstu wyjściowego, w celu zachowania ekwiwalencji w tekście docelowym […], które, w przeciwieństwie do strategii tłumaczenia są decyzjami jednostkowymi, dotyczącymi poszczególnych segmentów tekstu, analizowanych w mikrokontekście (Delisle i in. 2004: 97).

Tak zdefiniowana technika, sugerująca możliwość jednostkowego działania tłumacza, otwiera mu drogę do wprowadzania do tekstu tłumaczonego elementów nowych, także specyficznych dla języka danego tłumacza.

Również zdaniem wybitnego filmoznawcy Marka Hendrykowskiego idiolekt jest narzędziem umożliwiającym bezpieczny i niezakłócony „transfer" znaczeń zawarty w warstwie językowej oryginału (Hendrykowski 2021). Według badacza obejmuje on zabiegi translatorskie, które polegają na projektowaniu, wyszukiwaniu, odnajdywaniu leksyki, a także kreśleniu najbardziej efektywnej drogi prowadzącej do odzyskania nazywanej przez Hendrykowskiego „nadorganizacji estetycznej dzieła" (Hendrykowski 2021: 40).

Z analizy tekstu Hendrykowskiego wypływa następująca konkluzja: „nadorganizacja" to pełna kreacja oryginału filmu, w skład której wchodzą warstwa słowna, warstwa dźwiękowa werbalna i niewerbalna. One wspólnie decydują o estetyce utworu, budują jego sens oraz cel, który, zdaniem widzów, ma być zrealizowany. Ponadto tłumacz dialogista ma za zadanie ocalić te komponenty oryginału filmu i oddać sens filmu wyjściowego w jego przekładzie. Umożliwia to idiolekt tłumacza dialogów, który jak sprawne narzędzie pozwala mu dobierać właściwe strategie i techniki przekładu w celu osiągnięcia zamierzonego celu. Wtedy staje się możliwy, wspomniany przez filmoznawcę, „komfort obcowania z oryginałem" przez widza (Hendrykowski 2021: 42). Hendrykowski porusza także inną istotną kwestię dotyczącą dialogów filmowych: ich treści. Podlegają one ochronie prawa autorskiego, gdyż zgodnie z art. 1 Ustawy z dnia 4 lutego 1994 roku o prawie autorskim i prawach pokrewnych (Dz.U. 1994 nr 24, poz. 83) każdy przejaw działalności twórczej o indywidualnym charakterze, ustalony w jakiejkolwiek 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. Nie podlegają natomiast ochronie prawa autorskiego techniki pracy tłumacza, idee, metody, zasady działania, sposoby wyrażania, procedury oraz koncepcje. 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, idei tłumacza, procedur i technik, które wyróżniają tłumacza na tle pozostałych specjalistów (np. Bartosz Wierzbięta i jego dialogi do filmu *Shrek*), lecz nie są „utworem" w myśl prawa autorskiego. Z analizy tekstu Hendrykowskiego wypływa kolejna konkluzja dotycząca właściwości idiolektu tłumacza dialogów filmowych. Otóż idiolekt jest zanurzony w kulturze języka docelowego, jest też częścią składową kompetencji translatorskiej, międzykulturowej, jego doświadczenia

i wypracowanych nawyków translatorskich, m.in. skłonności do stosowania adaptacji bądź egzotyzacji. Dzięki temu tłumacz może uaktywnić wszystkie dostępne mu narzędzia, strategie przekładu filmowego (adaptację bądź egzotyzację), stworzyć niepowtarzalny zbiór aluzji do kultury wysokiej oraz niskiej, a także zastosować zapożyczenia z języka potocznego i slangu młodzieżowego.

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*. Zauważa on, 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: 3). Dobrze dopracowane dialogi tłumacza dialogisty to wynik doskonale rozwiniętego warsztatu tłumacza, a więc dobrze rozwiniętej kompetencji translatorskiej oraz jej komponentu – kompetencji międzykulturowej (Mocarz-Kleindienst 2014) tłumacza dialogisty, doświadczenia w przekładzie na potrzeby filmu, znajomości specyfiki tłumaczenia audiowizualnego oraz metod i technik przekładu filmowego. Wszystkie te determinanty współtworzą idiolekt tłumacza dialogisty, dzięki którym wersja językowa filmu, za sprawą jedynie słyszalnych dialogów, jest powszechnie uznana za udaną. Doskonały dubbing, zdaniem Dolnego, to nie tylko wyśmienite dialogi. Dobry film to „film o gęstym dialogu, napisany dobrą polszczyzną, przy zachowaniu ducha oryginału oraz zasad synchronizacji" (Dolny 2005: 7).

Kolejnym argumentem potwierdzającym zasadność mówienia o istnieniu idiolektu tłumacza dialogisty jest dobór materiału językowego, powiązanego z gatunkiem filmowym. Filmy animowane mają najczęściej fikcyjną fabułę, co pozwala tłumaczowi dialogiście wykazać się większą kreatywnością w tłumaczeniu niż np. w przypadku filmu biograficznego lub historycznego.

4. W stronę metody badań idiolektu tłumacza dialogisty w filmach animowanych

Specyfika dubbingu i filmu animowanego decyduje o doborze metody badań nad idiolektem tłumacza dialogisty. Mówiąc o specyfice dubbingu, mam tu na myśli wyzwania, z jakimi mierzy się autor dialogów do filmu animowanego z dubbingiem: tłumacz dialogista zachowuje w tłumaczeniu funkcję filmu w wersji oryginalnej, dostosowuje długość dialogów do ruchu aparatów mowy postaci w filmie (synchronizacja w dubbingu), stosuje także wielopoziomowe aluzje, adresowane

do odbiorcy w różnym wieku, uwzględnia możliwości i predyspozycje aktorów, użyczających głosu postaciom w filmie, oczekiwania zleceniodawcy i pozostałych osób biorących udział w tworzeniu wersji językowej filmu z dubbingiem, m.in. adiustatora (Walló 2012).

Specyfika filmu animowanego, co zostało wspomniane powyżej, zawarta jest w jego fabule. To ona daje tłumaczowi dowolność w doborze ekwiwalentów w tłumaczeniu ze względu na najczęściej fikcyjny charakter filmu animowanego, który mają wybrane produkcje amerykańskie powstałe po 2000 roku, tj. *Kung Fu Panda* oraz *Shrek* (Sikora 2013; Walló 2012). Ponadto warstwa tekstowa w dubbingu ulega kondensacji, co często wiąże się ze skróceniem długości dialogów filmowych w ramach wspomnianej wcześniej synchronizacji (tzw. specyfika dubbingu). Zarówno specyfika filmu animowanego, jak i dubbingu warunkuje istnienie idiolektu tłumacza dialogisty. Analiza ilościowa dialogów filmowych w danej wersji językowej pozwala zbadać częstotliwość występowania zabiegów translatorskich tłumacza, a analiza jakościowa charakter tych zabiegów. Zabiegami tłumacza są strategie i techniki przekładu filmowego, wykorzystywane przez tłumacza dialogistę w dubbingu. Dominującymi strategiami tłumaczeniowymi w przekładzie wersji językowej filmu animowanego z dubbingiem są adaptacja oraz egzotyzacja (Hołobut/Woźniak 2017; Sikora 2013). Częstotliwość, z jaką tłumacz dialogów korzysta z adaptacji i egzotyzacji, wpływa na charakter jego idiolektu.

5. Podsumowanie

Za sprawą swoich dialogów tłumacz dialogista decyduje o powodzeniu wersji językowej filmu animowanego z dubbingiem. Warto zatem badać jego idiolekt, by dostrzec świadome zabiegi translatorskie, które sprawiają, że wersja językowa filmu w danym kręgu kulturowym jest powszechnie uznana za udaną.

Bibliografia

Antas, J. (1981), *Projekt metodologii badań relacji słowo-obraz w przekazie telewizyjnym*. Zeszyty Prasoznawcze XXII/2: 33–42. http://mbc.malopolska.pl/Content/65904/1981_02.pdf [dostęp:13.05.2024].

Barber, A. (2001). *Idiolectal Error.* Mind and Language 16/3: 263–283. DOI: https://doi.org/10.1111/1468-0017.00169.

Bobrowski, J. (2015), *Płaszczyzny stylizacji językowej w dialogu filmowym*. Polonica 35: 179–189. DOI: https://doi.org/10.17651/POLON.35.14.

Bronder, A. (2017), *Rzeczywistość od rzeczy: serial paradokumentalny w świetle genologii lingwistycznej.* Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego. http://sbc.org.pl/Content/392371/PDF/rzeczywistosc_od_rzeczy.pdf [dostęp:13.05.2024].

Cook, D.A. (1981), *A history of narrative film*. New York, Norton.

Chaume, F. (2012), *Audiovisual Translation: Dubbing.* London: Routledge. https://doi.org/10.4324/9781003161660 [dostęp: 13.05.2024].

Delabastita, D. (1989), *Translation and Mass-Communication: Film and T.V. Translation as Evidence of Cultural Dynamics*. Babel 35/4: 193–218. DOI: https://doi.org/10.1075/babel.35.4.02del.

Delisle, J./Lee-Jahnke, H./Cormier, C. (red.) (2004), *Terminologia tłumaczenia*. Przeł. Tomaszkiewicz, T. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.

Dolny, Z. (2005), *Historia polskiego dubbingu 2*. Kraków: Krakowskie Towarzystwo Tertium.

Garcarz, M. (2006), *Polskie tłumaczenie filmowe.* Journal of Specialised Translation 5: 110–119.

Grzegorczykowa, R. (2007), *Wstęp do językoznawstwa*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Gottlieb, H. (1998), *Subtitling.* W: Baker, M. (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London: Routledge: 244–248.

Hendrykowski, M. (2021), *Tłumaczenie filmowe jako rodzaj twórczości*. W: Błeszyńska-Wysocka, J. (red.), *Tłumaczenie jako utwór chroniony prawem autorskim.* Warszawa: Wydawnictwo Beck: 37–46.

Hołobut, A./Woźniak, M. (2017), *Historia na ekranie. Gatunek filmowy a przekład audiowizualny.* Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego. https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/52425/holobut_wozniak_historia_na_ekranie_gatunek_filmowy_a_przeklad_audiowizualny_2017.pdf?sequence=1&isAllowed=y [dostęp: 13.05.2024].

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.

Kurzowa, Z. (red.) (1985), *Badania nad językiem telewizji polskiej. Studia metodologiczne i opisowe.* Warszawa: Wydawnictwo Radia i Telewizji.

Kutsuparov, K. (b.d.), *Nyakolko dumi za dublazha*. ARTizanin Georgi Dyulgerov [Куцупаров, К. (b.d.), *Няколко думи за дублажа*. АРТизанин Георги Дюлгеров]. https://artizanin.com/a-few-words-about/ [dostęp: 13.05.2024].

Lubaś, W. (red.) (1981), *Problemy badawcze języka radia i telewizji*. Katowice.

Miławska-Ratajczak, M. (2018), *Dialog w roli głównej Polszczyzna we współczesnym kinie na przykładzie wybranych autorów.* Kraków: Universitas.

Miodunka, W. (1979), *Elementy językowe w przekazach telewizyjnych*. Zeszyty Prasoznawcze 1: 29–40.

Mocarz-Kleindienst, M. (2014), *Kompetencja interkulturowa w dydaktyce przekładu*. Roczniki Humanistyczne 62/10: 127–137.

Mocarz-Kleindienst, M. (2020), *Gatunek filmowy jako pole komunikacji interkulturowej.* W: Chudyk, D./ Stasienko, A. (red.), *Kommunikatiwnyje aspiekty grammatiki i tieksta II*. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego: 144–153.

Nehring, W. (1910), *O języku polskim w wieku XVI.* W: Czermak, W. (red.), *Pamiętnik Zjazdu Historyczno-Literackiego imienia Mikołaja Reja.* Kraków: Akademia Umiejętności: 209–216. http://pbc.up.krakow.pl/dlibra/publication/7836/edition/7652/content [dostęp: 13.05.2024].

Pérez-González, L. (2014), *Audiovisual Translation, Theories, Methods, and Issues*. London: Routledge. http://dx.doi.org/10.4324/9781315762975.

Petrova-Dimitrova, S. (2006), *Idiolekyt i tvorcheskata funktsia na ezika*. W: Petrova-Dimitrova, S. (red.), *Ezik i idiolekt*. Sofia: Voenno izdatelstno: 7–30 [Петрова- Димитрова, С. (2006), *Идиолекът и творческата функция на езика*. W: Петрова-Димитрова, С. (ред.), *Език и идиолект*. София: Военно издателстно: 7–30].

Pieczyńska-Sulik, A. (2002), *Przekład – idiolekt – idiokultura*. W: Lewicki, R. (red.), *Przekład – język – kultura*. Lublin: Wydawnictwo UMCS: 53–59.

de Saussure, F. (2002), *Kurs językoznawstwa ogólnego.* Przeł. Kasprzyk, K. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Sikora, I. (2013), *Dubbing filmów animowanych: Strategie translatorskie w polskim dubbingu anglojęzycznych filmów animowanych*. Nysa: Oficyna Wydawnicza PWSZ w Nysie. https://www.dbc.wroc.pl/dlibra/publication/40718/edition/36878/content [dostęp: 13.05.2024].

Sitkowska, K. (2013), *Słowo w komunikacji telewizyjnej: Strategie nadawczo-odbiorcze*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego. https://dspace.uni.lodz.pl/bitstream/handle/11089/28852/Sitkowska_Slowo%20w%20komunikacji%20telewizyjnej.pdf?sequence=4&isAllowed=y [dostęp: 13.05.2024].

Skowronek, B. (2013). *Mediolingwistyka*. *Wprowadzenie.* Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego. https://rep.up.krakow.pl/xmlui/bitstream/handle/11716/6550/PM654--Mediolingwistyka--Skowronek.pdf?sequence=1&isAllowed [dostęp: 13.05.2024].

Skowronek, K./Skowronek, B. (2003), *Ideonimy polskich filmów fabularnych.* W: Biolik, M. (red.), *Metodologia badań onomastycznych*. Olsztyn: Towarzystwo Naukowe: OBN: 610–628.

Szerszunowicz, J. (2011), *O elementach idiolektu w przekładzie*. Język a Kultura 22: 71–87.

Tomaszkiewicz, T. (2006), *Przekład audiowizualny.* Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Ustawa z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (Dz.U. 1994 nr 24, poz. 83).

Walló, O (2012), *Dubbing – specyficzna forma przekładu.* Przeł. Młyńczyk, P. Warszawa: fmk Wydawnictwo Fundacji Młodego Kina. https://fmk.art.pl/3d-flip-book/dubbing/ [dostęp: 11.05.2022].

Żmigrodzki, P. (2016), *Od „słynnego cytatu" do nieciągłej jednostki języka. O kilku nowszych frazeologizmach „filmowych" w Wielkim słowniku języka polskiego PAN.* W: Dziamska-Lenart, G./Liberek, J. (red.), *Perspektywy współczesnej frazeologii polskiej. Geneza dawnych i nowych frazeologizmów polskich*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM: 117–133.