

KOMIZM WSPÓŁCZESNYCH FILMÓW ROSYJSKICH
NA WARSZTACIE TŁUMACZA

THE HUMOUR OF CONTEMPORARY RUSSIAN MOVIES
IN THE WORK OF TRANSLATORS

MARIA MOCARZ-KLEINDIENST

ABSTRACT. The paper concerns linguistic humour as an aesthetic-cultural category which is at the core of comedy. Linguistic material from contemporary Russian movies and their translations into Polish is analysed. The basic linguistic components creating linguistic humour include neologisms, linguistic games, modifications of phraseological units and intertextual references. The aforementioned components cause many problems in movie translations into a foreign language. The paper attempts to provide an overview of ways of translating.

Maria Mocarz-Kleindienst, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Lublin
– Polska, momar@kul.pl

W dobie intensywnego rozwoju kultury audiowizualnej przekaz filmowy stał się ważkim mechanizmem przekazu kodów kulturowych jako utrwalonych w danej grupie społeczno-kulturowej sposobów interpretowania znaków. Obiektem naukowego opisu uczyniłam jeden z komponentów kodu, jakim jest zjawisko komizmu. Pod pojęciem tym rozumiem kategorię estetyczno-kulturową, ukonstytuowaną w wyniku współdziałania dwóch czynników: obiektu komicznego i obserwatora, który taki obiekt jest w stanie dostrzec i zareagować na niego za pomocą śmiechu¹. Tak sprofilowana reakcja na komiczny obiekt jest pochodną procesów psychologicznych, językowych, kulturowych, zachodzących w świadomości obserwatorów w trakcie postrzegania i oceny otaczającej ich (naturalnej lub wykreowanej) rzeczywistości. Komponent kulturowy komizmu w zaproponowanym podejściu oznacza zdolność percepcji zjawisk komicznych przez członków jednej przestrzeni kulturowej i ewentualny brak możliwości (lub ograniczone możliwości) takiej percepcji wskutek niezrozumienia treści komicznych przez innych, zewnętrznych obserwatorów. Tę zdolność gwarantuje podobny, społecznie akceptowalny (w danym przypadku oparty na humorze)

¹ T. T o m a s z k i e w i c z, *Przekład audiowizualny*, Warszawa 2006, s. 182.

sposób postrzegania rzeczywistości oraz reakcji na nią. Komizm jest kategorią, której ontologiczny wymiar jest powiązany z reakcją na zjawiska jako potencjalne nośniki komizmu. Zakrojone do granic przestrzeni kulturowej postrzeganie oraz identyfikowanie komizmu postuluje Wojciech Kalaga, według którego „roli podmiotu w odbiorze komizmu nie można traktować indywidualnie, a zawsze w kontekście społecznej i kulturowej przynależności do grupy posługującej się wspólnymi kodami, znakami”². Te przesłanki zdecydowały o postrzeganiu komizmu jako zjawiska hiperonimicznego, nadrzędnego w stosunku do takich pojęć jak: ludyczność wypowiedzi, satyra, humor, żart, kpina, ironia.

Komedia filmowa jest – w moim przekonaniu – gatunkiem reprezentatywnym dla współczesnego pejzażu semiotycznego i językowego łącznie. Jest to gatunek wyrosły na gruncie starożytnej komedii teatru i zakorzeniony w tradycji kina światowego, w tym polskiego oraz rosyjskiego. W komedii, jak zauważa Marek Hendrykowski, „wizja świata, sposób widzenia człowieka ma charakter zabawowy, a jej celem jest wywołanie śmiechu”³. Z racji swoich podstawowych funkcji rozbawienia widza, dostarczenia mu przyjemnych, łatwych w percepcji wrażeń komedia jest gatunkiem, po który stale sięgają reżyserzy na całym świecie. Niekiedy pełni ona również inne funkcje, np. ośmieszającą czy wręcz krytykującą istniejący porządek rzeczy. Podobnie jak komedie radzieckie, które były przedmiotem naukowej refleksji Marcina Cybulskiego, także współczesne komedie rosyjskie są obrazami-zwierciadłami, w których mogą się przejrzeć członkowie danej społeczności kulturowej, stanowią źródło informacji o kondycji człowieka w społeczeństwie, jego relacjach z innymi⁴. Język współczesnych komedii rosyjskich jest narzędziem, przy pomocy którego pomysłodawcy filmu z jednej strony próbują odzwierciedlić językowy obraz otaczającej ich rzeczywistości, pokazać, najczęściej w sposób wybiórczy, kulturę języka członków społeczności kulturowej, z drugiej strony język ten nierzadko staje się wyrazistym narzędziem autorskiej kreacji świata, często odbiegającej od rzeczywistego obrazu.

Z punktu widzenia estetyki przekazu filmowego możemy mówić o zjawisku komizmu, który w swojej klasycznej formule może odnosić się do języka, sytuacji oraz postaci. W niniejszym opracowaniu postuluje stwierdzenie, że te trzy wyodrębniane rozłącznie płaszczyzny przejawu komizmu z reguły nie są jednoznacznie rozdzielne. Komizm językowy może wspo-

² W. K a l a g a, *Komizm a przekładalność*, [w:] *Komizm a przekład*, pod red. P. Fasta, Katowice 1997, s. 10.

³ M. H e n d r y k o w s k i, *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994.

⁴ M. C y b u l s k i, *ZSRR się śmieje. Filmy Leonida Gajdaja i radziecka kinematografia komediowa*, Toruń 2013, s. 66.

magać komizm postaci oraz sytuacji. Niekiedy nierozdzielność poszczególnych komponentów komizmu w materiale filmowym gwarantuje komplementarny charakter elementów werbalnych i wizualnych. Komponent estetyczny komizmu (przede wszystkim językowego, w mniejszym stopniu sytuacyjnego czy postaci) jest kształtowany przez autora tekstu (scenariusza) w oparciu o językowe możliwości danego obszaru kulturowego. H. Bergson, wykorzystując komponent językowy w badaniach nad komizmem, wprowadził rozróżnienie komizmu na: 1) komizm wyrażany przez język, 2) komizm stwarzany przez język. W pierwszym przypadku język pełni wyłącznie rolę nośnika – przekazuje humor, którego źródło tkwi np. w zabawnej sytuacji, w drugim zaś sam w sobie jest źródłem komizmu⁵. Dlatego też obiektem dalszych rozważań będzie język współczesnych komedii jako podstawowe narzędzie służące budowaniu komizmu, stwarzaniu niezbędnego obiektu komicznego, o którym pisała wspomniana wcześniej T. Tomasziewicz. Rzecz jasna, same pojedyncze elementy językowe stosunkowo rzadko stają się samodzielnymi źródłami komizmu. Słuszne zatem jest założenie, że z reguły komizm generuje, ewentualnie wzmacnia konkretna wypowiedź, w której dane elementy językowe są użyte, dodajmy, w taki sposób, że wywołują reakcje rozweselenia, rozbawienia. Zatem w świecie filmowych kreacji komizmu przeważać będzie sytuacja, kiedy komizm jest wyrażany przez język użyty w konkretnej sytuacji komunikacyjnej. W celu dokładniejszej weryfikacji tak postawionej tezy niezbędne jest ustalenie przynajmniej kilku – dla potrzeb niniejszego opracowania – podstawowych komponentów konstytuujących zjawisko komizmu językowego, pośrednio również sytuacyjnego i postaci. Są nimi:

- neologizmy strukturalne i znaczeniowe,
- gry językowe, polegające na wykorzystaniu podobnej formy graficznej lub fonetycznej wyrazów, wieloznaczności jednostek leksykalnych,
- modyfikacje jednostek frazeologicznych, ich kontaminacje lub udosłownienie takich jednostek, tj. pozbawienie ich znaczenia metaforycznego,
- odniesienia intertekstualne,
- elementy językowe nasycone potocznością,
- żargonizmy⁶.

Wymienione komponenty należą do kategorii zjawisk językowych przysparzających licznych problemów w sytuacji tłumaczenia filmu na język obcy i, zdaniem wielu badaczy, decydujących niekiedy o nieprzetłumaczal-

⁵ H. B e r g s o n, *Śmiech. Esej o komizmie*, Warszawa 1977, s. 140.

⁶ Na żargon jako źródło humoru językowego we współczesnych filmach rosyjskich wskazuje Irina Kisielewa w pracy: I. K i s i e l e w a, *Żargon i humor w polskich przekładach współczesnych filmów rosyjskich*, [w:] *Między oryginałem a przekładem. Poczucie humoru a przekład*, t. XII, pod red. J. Koniecznej-Twardzikowej, M. Filipowicz-Rudek, Kraków 2008, s. 139.

ności komizmu⁷. Do podstawowych przesłanek takich problemów zaliczyć można:

- kreatywność w konstruowaniu wypowiedzi bohaterów, skutkującą zastosowaniem wspomnianych neologizmów, gier językowych, modyfikacji frazeologizmów – artefaktów językowych niemających skodyfikowanych w słownikach przekładowych odpowiedników w obcym języku;
- nieprzystawalność w danym kontekście wypowiedzi jednostek skodyfikowanych w źródłach leksykograficznych jako potencjalnych nośników komizmu językowego;
- trudności w identyfikacji jednostek stanowiących potencjalne źródło komizmu (odniesienia intertekstualne, znacznie rzadziej modyfikacje związków frazeologicznych).

Materiał ilustracyjny dla niniejszych badań pochodzi w głównej mierze z komedii *O czym rozmawiają mężczyźni* (*О чем говорят мужчины*) w reżyserii Dmitrija Dżaczenki (2010) oraz jej przekładu na język polski w postaci wersji lektorskiej, który powstał na zajęciach tłumaczeniowych z grupą studentów II roku studiów magisterskich pod moim kierunkiem. Na wybór właśnie tego filmu wpłynęła bardzo duża jego popularność wśród widzów rosyjskich. Film stał się źródłem wielu cytatów, tzw. skrzydlatych fraz, wpisujących się w pojęcie humoru konwersacyjnego poza kontekstem filmowym. Jak słusznie zauważa Marta Dynel, „cytowanie humorystycznych powiedzonek przez widzów jest świadectwem sukcesu komedii [...], najbardziej udane powiedzonka wchodzą do języka codziennego, co daje widzom poczucie wspólnoty osób znających daną komedię”⁸.

Wykorzystanie właśnie takiego materiału tłumaczeniowego posiada niewątpliwą zaletę, jaką jest możliwość bezpośredniej argumentacji wyborów translatorskich i opisu przesłanek, które zadecydowały o takim, a nie innym kształcie wersji tłumaczonej filmu na język polski. Głównymi bohaterami są czterej koledzy – mężczyźni w średnim wieku, którzy postanawiają uciec od codziennych obowiązków i wspólnie wybrać się na koncert do Odessy. W tym celu wymykają się ukradkiem ze swoich domów. Spędzając długie godziny w samochodzie, pokonując setki kilometrów, prowadzą długie, niekończące się i pełne humoru rozmowy o związkach, kobietach i swoich miłościach. Film obfituje w wypowiedzi kolegów, wyśmiewających codzienne nawyki swoich partnerek, w tym również językowe, które są nieodłącznym komponentem codziennej komunikacji między małżonkami:

⁷ Por. np. K. H e j w o w s k i, *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*, Warszawa 2004, s. 106.

⁸ M. D y n e l, *Polska komedia filmowa*, [w:] *Humor polski*, pod red. D. Brzozowskiej i W. Chłopickiego, Kraków 2014, s. 262.

1. — Кстати, с женщинами то же самое. Вот, пока ты ее добиваешься, она прекрасна. А вот вы уже живете вместе, она утром уходит на работу, целует тебя и говорит: „Ты мой небритыш! Или даже так: ты мой заспанный **чебурашка!**“
 - Нет, нет: **чебурашка!**
 - И вроде бы это так мило, да? Но так противно.
 - Да и то, что заспанный и небритыш-чебурашка это „**натяжка**“.
 - Нет, Леш, это „**натяжка**“.
2. — Z kobietami jest tak samo. Dopóki ją zdobywasz, jest piękna. A kiedy już jesteście razem, wychodzi rano do pracy, całuje cię i mówi: „Ты мой nieogolony i zaspany **misiaczku (kiwaczku)!**“
 - Nie, nie **msiaczku / kwaczku!**
 - Niby to miłe, ale zarazem irytujące.
 - Zaspany i nieogolony misiaczek — trochę **przesada**.
 - Nie, Losza, to „**psesada**“.

Zabawowy charakter powyższej konwersacji, konstytuujący komizm na poziomie wypowiedzi, wynika z fonetycznych modyfikacji leksemów *чебурашка*, *натяжка*, których celem jest prześmiewcze odwzorowanie nieprawidłowych nawyków wymowy żony jednego z bohaterów. Takie zabawy materiałem językowym wymagają od tłumaczy dużej kreatywności, swobody w posługiwaniu się materiałem języka ojczystego, na który najczęściej tłumaczy się filmy (niezależnie od techniki). Tłumaczenie oparte na dosłowności jest tu niemożliwe. Zatem tłumacz musi zaproponować takie jednostki z repertuaru leksykalnego języka polskiego, aby zachować ekwiwalencję funkcjonalną tłumaczonej repliki. Powyższe propozycje, oparte na wykorzystaniu m.in. ustalonego ekwiwalentu dla rosyjskiego pluszowego bohatera *kiwaczek* (wariantu zniekształconego fonetycznie — *kwaczek*) lub odpowiednika hiperonimicznego w postaci *misiaczek* (w wersji zniekształconej fonetycznie — *msiaczek*) jako produktu zastosowanej generalizacji, oddają sens wypowiedzi, czyniąc ją zrozumiałą i zachowując jednocześnie jej humorystyczny ton. Na podobnym mechanizmie oparta jest wymowa kolejnej repliki:

3. — Тогда Ромео и Джульетта... . Получается хорошо, что они умерли. Ведь они столько преодолели ради своей любви.
 - А выдержала бы, скажем, ее любовь, если бы она узнала, что он говорит „**звОнит**“?
4. — W takim razie Romeo i Julia... . Dobrze się stało, że umarli. Przecież tyle wycierpieli w imię miłości.
 - А czy ta miłość przetrwałaby, gdyby ona dowiedziała się, że on mówi „**poszłem**“?

Tu bohater nawiązuje do zjawiska charakterystycznego dla współczesnego języka rosyjskiego jako języka o zmiennym akcencie — możliwo-

ści zmiany miejsca takiego akcentu z różnymi skutkami dla samej wypowiedzi i jej autora. Najczęściej zmiana taka ewokuje następujące konsekwencje: podmiot wypowiadający wyraz *звонит* z akcentem na samogłoskę „o” jest postrzegany jako osoba niedostatecznie wykształcona. Forma czasownika rosyjskiego *звонит* z takim odbiegającym od normy literackiej akcentem w świadomości wielu wykształconych użytkowników języka rosyjskiego konotuje wrażenie potocznej, niekiedy również niepoprawnej, zdradza niski poziom wykształcenia osoby posługującej się tym właśnie wariantem akcentuacyjnym. Język polski takich możliwości nie daje. Stąd też pojawia się propozycja użycia błędnej formy gramatycznej czasownika *poszedłem* (zamiast *poszedłem*), zdradzającej również brak dostatecznej wiedzy językowej bohatera.

Efekt gry językowej w analizowanym filmie jako nośnik komizmu wypowiedzi uwidacznia się w kolejnym fragmencie filmu:

5. – Если такие умные, то пусть они лучше объяснят, почему **Киев – мать городов русских**. Нет, русских, ладно, понятно. Но почему **Киев – мать? Он же отец?!**
– А я скажу тебе. Это потому, что **Москва – порт пяти морей**.
6. – Jeśli są tacy mądrzy, to niech wyjaśnią, dlaczego **Kijów jest matką rosyjskich miast**. To że rosyjskich – rozumiem. **Ale dlaczego matką? Chyba ojcem?!**
– Dlatego że **Moskwa jest portem pięciu mórz**.

Jeden z bohaterów podaje w wątpliwość zasadność użycia w stwierdzeniu *Kijów jest matką rosyjskich miast* rzeczownika rodzaju żeńskiego dla charakterystyki miasta, którego nazwa jest rodzaju męskiego. Uzyskuje równie niedorzeczną odpowiedź, że zadziałał tu mechanizm analogii do frazy reklamowej sformułowanej jeszcze w 1937 r., że *Moskwa* (toponim rodzaju żeńskiego) *jest portem pięciu mórz*. Bliskość systemów leksykalno-gramatycznych języka polskiego i rosyjskiego pomagają w prosty sposób przekazać na język polski powyższe elementy komizmu, powstałe na poziomie całościowej wypowiedzi.

Komedia *O czym rozmawiają mężczyźni* stanowi w zamyśle jej autorów żartobliwą trawestację wątków tragedii romantycznej Williama Szekspira *Romeo i Julia*. W filmie pojawiają się kilkakrotnie odniesienia do głównych bohaterów, zarówno tytułowych, jaki i tych, którzy w sposób mniej oczywisty związani są ze sztuką szekspirowską. Spójrzmy na kolejny przykład:

7. [...] он носки по всей квартире разбрасывает. Привык, что за ним мама **леди Монтекки** подбирает.
8. Skarpety po całym mieszkaniu rozrzuca. Przyzwyczał się, że mama **lady Montecchi** posprząta.

We frazie opisującej kawalerskie przyzwyczajenia jednego z czwórki bohaterów pojawia się nawiązanie do matki tytułowego Romea. Najbliższy

kontekst nie daje takiej pełnej informacji ani tłumaczowi, ani widzom. Stąd też zasadniczy problem polega nie na poszukiwaniach właściwego ekwiwalentu, lecz na właściwej identyfikacji postaci, o której jest mowa. Pomocą w tym przypadku służy fakt, że w filmie, jak wspomniałam, pojawiają się kilkakrotne odniesienia do Romea, ponadto pewna podpowiedź jest zawarta w formie językowej: *леду Монтекку* wyraźnie wskazuje na włoskie pochodzenie nazwiska. Zatem mając dodatkowo na uwadze fakt, że para kochanków pochodziła z Werony, włoskiego miasta, nietrudno dojść do wniosku, że *леду Монтекку* to nikt inny, jak pani Montecchi – matka Romeo.

W filmie pojawiają się przypadki niejawnych odniesień intertekstualnych do tragedii szekspirowskiej. Oczywiście skoro pojawiają się one w rosyjskim filmie w rosyjskiej wersji językowej, są to odniesienia do rosyjskich tłumaczeń tego utworu. W jednej z rozmów widz słyszy następujące słowa:

9. Но нет печальной повести на свете, чем повесть о Ромео и Джульетте.

Jest to fraza zaczerpnięta z końcowej części utworu Szekspira. Nadmienię, że autorką tłumaczenia tej wersji jest Tatiana Szczepkina-Kupiernik. Ograniczenia przekazu audiowizualnego (brak możliwości zastosowania przypisów, konieczność kondensacji replik bohaterów, prowadząca do rezygnacji z wprowadzania tzw. metatekstowych wstawek, przekaz treści w formie audialnej, nie graficznej) powodują, że z reguły odniesienia intertekstualne mają charakter niejawny. Zatem wyzwaniem dla tłumacza jest właściwa identyfikacja tej frazy jako cytatu zaczerpniętego właśnie z utworu *Romeo i Julia*. Samo zaś odnalezienie cytatu w polskim tłumaczeniu nie powinno przysparzać większych problemów tłumaczowi z racji łatwej dostępności polskich tłumaczeń tego utworu. Stąd też studenci bez problemu zastosowali cytat z polskiej wersji utworu:

10. Czy tragiczniejsze znalazłście koleje, niż smutne Julii i Romea dzieje?

Komizm językowy jako kategoria estetyczno-kulturowa, komponent kodu kulturowego, o którym wzmiankowano wcześniej, jest fenomenem niejednorodnym w swoich przejawach, pozbawionym cech uniwersalności. Nosi wyraźne znamiona relatywizmu, jest nacechowany kulturowo (co znajduje potwierdzenie w sformułowaniach typu *niemiecki humor, angielski humor*). Odmienne są kryteria estetyczne, ewokujące procesy komiczne, odmienne są również reakcje na nie. Stąd też niektórzy badacze postrzegają zjawisko komizmu jak źródło nieprzekładalności, o którym wspominałam już wcześniej. Wojciech Kalaga wyróżnia trzy sytuacje komiczne o różnych gradacjach przekładalności, w których nieprzekładalność ewokowana jest różnymi przesłankami. Są to sytuacje następujące:

„ – gdy komizm umiejscowiony jest w języku i wynika z samego tworzywa językowego;

– gdy komizm ma charakter pozajęzykowy i wynika z modelu lub obrazu świata, język zaś pełni jedynie funkcję nośnika;

– gdy komizm wynika z modelu świata, ale ów model świata jest nie tyle bezpośrednio komunikowany przez język, co jest w języku zawarty i wynika z języka⁹.

W tym miejscu chciałabym skupić się na sytuacji trzeciej, w której komizm może być wynikiem konotacyjnych skojarzeń typowych dla danego obszaru kulturowego. Ta sytuacja zakłada przetłumaczalność na poziomie języka, ale odmiennosc asocjacyjna nie sprzyja, czasami wręcz przeszkadza osiągnięciu w przekładzie efektu komicznego paralelnego do tego, jaki jest osiągnięty w oryginale. W celu ilustracji problemu posłużę się przykładem z innego filmu, również komedii, ale tym razem radzieckiej autorstwa Leonida Gajdaja, poświęconej przygodom studenta Szurika (*Operacja „Y” i nowe przygody Szurika*):

11. – Шурик, вы комсомолец? Это же не ваш метод. Где гуманизм, где „человек человеку...?”
12. – Szurik, jesteś komsomolcem? To przecież nie są wasze metody. Gdzie humanizm? Gdzie **człowiek człowiekowi**...?

Bez wątpienia widz polski odniesie niedokończoną frazę *człowiek człowiekowi*... do sentencji łacińskiej (wypowiedzi z komedii Plauta *Asinaria*): *homo homini lupus est / człowiek człowiekowi wilkiem*. Natomiast widzom radzieckim lat 60. to hasło kojarzyło się z hasłem komunistycznym *Человек человеку друг, товарищ и брат*, i tylko takie skojarzenie gwarantuje właściwe zrozumienie wypowiedzianej frazy, w której pojawia się odniesienie do idei humanizmu. Ewentualne wstawienie brakującego komponentu *wilk* zupełnie wypaczyłoby sens powyższej wypowiedzi. Dosłowna przekładalność tej wypowiedzi, możliwa, jak widać, bez problemu na poziomie językowym, nie zapewnia przekładalności na poziomie asocjacyjnym. Powyższy fragment wersji tłumaczonej pochodzi z oficjalnej wersji filmu, udostępnianej polskim widzom np. podczas projekcji festiwalowych. Uwzględniając powyższe różnice asocjacyjne, warto zaproponować inną wersję tłumaczenia, która te różnice zniweluje, np.:

13. – Szurik, jesteś komsomolcem? Ale to nie są wasze metody. Gdzie humanizm? Gdzie **człowiek człowiekowi przyjacielem i bratem**?

W tej wersji odbiorca polski potraktuje to wyrażenie skrzydlate jako modyfikację utrwalonej w świadomości polskich odbiorców frazy *Człowiek człowiekowi wilkiem*. Oczywiście, trzeba sobie zdawać sprawę z tego, że w przypadku konieczności przetłumaczenia tej frazy w wersji napisowej na

⁹ W. K a l a g a, op. cit., s. 12.

język polski zaproponowana forma okaże się za długa. Wtedy można zaproponować pominięcie części frazy *Ale to nie są wasze metody* z racji ogólności treści w niej zawartych.

Powyższe rozważania prowadzą do następujących wniosków: komizm jako kategoria estetyczno-kulturowa, powszechnie obecna we współczesnych filmach rosyjskich (komediowych przede wszystkim, ale nie tylko takich), stanowi wyzwanie dla tłumaczy, zwłaszcza początkujących, jakimi są studenci specjalizacji translatorskiej. Mając na uwadze fakt, że żadna komedia po przetłumaczeniu na inny język nie traci swoich komediowych cech gatunkowych, które są w znacznym stopniu konstituowane przez język, można stwierdzić, że kategoria komizmu jest z zasady przetłumaczalna na język obcy. Można mówić o różnych stopniach przekładalności: mniejszym, ograniczonym w przypadku komizmu stwarzanego przez język, także przez samą kulturę oryginału, większym – w przypadku zjawisk komicznych jedynie przekazywanych przez język, a ukonstytuowanych przez kontekst wypowiedzi. Przekładalność komizmu w materiale filmowym zapewnia użycie językowych nośników komizmu w konkretnych wypowiedziach, które zanurzone w sytuacji komunikacyjnej współlistnieją z materiałem wizualnym. Jednym z najważniejszych wyzwań dla tłumaczy jest sama identyfikacja elementów komicznych w tłumaczonym tekście oraz umiejętny dobór jednostek jako przekaźników komizmu, weryfikowanych następnie w trakcie masowego odbioru filmu zarówno w warunkach projekcji kinowej, jak i telewizyjnej.

Bibliografia

- B e r g s o n H., *Śmiech. Esej o komizmie*, Warszawa 1977.
- C y b u l s k i M., *ZSRR się śmieje. Filmy Leonida Gajdaja i radziecka kinematografia komediowa*, Toruń 2013.
- D y n e l M., *Polska komedia filmowa*, [w:] *Humor polski*, pod red. D. Brzozowskiej i W. Chłopickiego, Kraków 2014.
- H e j w o w s k i K., *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*, Warszawa 2004.
- H e n d r y k o w s k i M., *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994.
- K a l a g a W., *Komizm a przekładalność*, [w:] *Komizm a przekład*, pod red. P. Fasta, Katowice 1997.
- K i s i e l e w a I., *Żargon i humor w polskich przekładach współczesnych filmów rosyjskich*, [w:] *Między oryginałem a przekładem. Poczucie humoru a przekład*, t. XII, pod red. J. Konicznej-Twardzikowej, M. Filipowicz-Rudek, Kraków 2008.
- T o m a s z k i e w i c z T., *Przekład audiowizualny*, Warszawa 2006.

