

Elżbieta PLEWA
Uniwersytet Warszawski

Okulograficzne wsparcie badań nad procesem tłumaczenia audiowizualnego

Niniejszy artykuł poświęcony jest okulograficznym możliwościom poznania mentalnej strony procesu tłumaczenia audiowizualnego. Ponieważ poprzedzające artykuły niniejszego zeszytu Lingwistyki Stosowanej (S. Grucza 2011, I. Mazur, A. Chmiel 2011, M. Płużyczka 2011, K. Hryniuk 2011, E. Zwierchoń-Grabowska 2011) szerzej przedstawiają zasady działania okulografu oraz metody badawcze, jakie on umożliwia, przejdę od razu do próby ustalenia, do jakich działań tłumacza odnosi się określenie „tłumaczenie audiowizualne”. W dalszej części spróbuję odpowiedzieć na pytanie, jakie są determinanty tłumaczenia tekstu audiowizualnego. Następnie określę, do jakiego fragmentu rzeczywistości odnosi się określenie „translacja napisowa” oraz dokonam dyferencjacji tej rzeczywistości. W części piątej przedstawię możliwości zastosowania okulografu do badań nad translacją napisową dla osób słyszących w filmie. Na samym końcu artykułu zamieszczona jest krótka informacja o badaniach okulograficznych przeprowadzonych dla innych metod tłumaczenia audiowizualnego.

1. Tłumaczenie audiowizualne: film a tekst audiowizualny

W monografii „Zarys translatoryki” B.Z. Kielar (2004: 11) pisze, że „ze względu na kategorie tekstów występujących w układach translacyjnych dzieli się zajmującą się nimi translatorykę na translatorykę tekstów pisanych i translatorykę tekstów mówionych”. O tłumaczeniu pisemnym możemy więc mówić w odniesieniu do układów translacyjnych, w których tłumaczone są teksty pisemne, a o tłumaczeniu ustnym do układów translacyjnych, w których tłumaczone są teksty ustne. M. Tryuk uzupełnia powyższą klasyfikację o tłumaczenie audiowizualne, stwierdzając w artykule zatytułowanym: „Co to jest przekład audiowizualny?”, że „TAW (tłumaczenie audiowizualne – E.P.) jest to trzeci typ tłumaczenia obok tłumaczenia pisemnego i ustnego” (2009: 36).

O tłumaczeniu audiowizualnym możemy zatem mówić w odniesieniu do układów translacyjnych, w których tłumaczone są „teksty audiowizualne”. Określenie „tekst audiowizualny” jest nazwą, która jest coraz częściej używana na określenie wszelkiego rodzaju tekstów, które przekazują treści za pomocą środków au-

dytywnych i wizualnych. Innymi słowy, „tekst audiowizualny” jest lingwistyczną nazwą utworów filmowych. Określenia takiego używa także T. Tomasziewicz (2011) oraz E. Gajek (2008). Przy czym T. Tomasziewicz używa nazwy „tekst audiowizualny” na określenie jednego z rodzajów „tekstów medialnych”. Píše ona tak: „Tymczasem odrębną wydaje się sprawa zdefiniowania tekstu medialnego, który jest tekstem łączącym elementy językowe i inne elementy semiotyczne uczestniczące w konstruowaniu jego sensu. Te inne elementy to wymiar graficzny tekstu, różne czcionki, różne kolory, różne kolory tytułów i podtytułów, grafiki wykresy, schematy, mapy, obrazy w formie rysunków, zdjęć, zdjęć w seriach, itd. Nie wspomnę o dodatkowych elementach, jakie występują w tekstach audiowizualnych, takich jak: dźwięki, muzyka, wymiar mimiczny – gestykulacyjny postaci itd. (...)” (T. Tomasziewicz 2011: 39).

2. Odbiorca finalny a metoda tłumaczenia audiowizualnego

Zazwyczaj pisze się o translacji tak jakby odbywała się ona tylko w układach translacyjnych, w których jedynym niezrozumiałym elementem dla odbiorcy finalnego, czyli elementem wymagającym przetłumaczenia, jest tekst oryginału wyrażony w języku obcym. Tym samym zakłada się, że odbiorca finalny potrafi odbierać swoimi zmysłami wszystkie pozostałe wyrażenia nadane przez nadawcę inicjalnego. Pomijany jest w ten sposób fakt, że istnieją układy translacyjne, w których odbiorca finalny może być osobą, która ze względu na swoje właściwości (upośledzenie któregoś zmysłu odbioru, innymi słowy dysfunkcję) nie jest w stanie odbierać którejś z kategorii wyrażen – np. wyrażen wizualnych (osoba z dysfunkcją wzroku) czy wyrażen audialnych (osoba z dysfunkcją słuchu). Dla takich odbiorców sama translacja tekstu nie jest wystarczająca, aby zrozumieć tekst oryginału. Dodatkowych objaśnień (tłumaczeń) dla osoby z dysfunkcją wzroku wymagają pozostałe (oprócz językowych) wyrażenia wizualne, a dla osoby z dysfunkcją słuchu pozostałe (oprócz językowych) wyrażenia audialne.

W rozważaniach o translacji często zapomina się, dlaczego dane wyrażenie wymaga translacji. Jeżeli uświadomimy sobie, że translacji wymaga to, co jest niezrozumiałe, to nie sposób nie zauważyć, że obok wyrażen językowych (wyrażonych w języku obcym) niezrozumiałe mogą być również inne wyrażenia, np. wyrażenia wizualne albo audialne, z którymi mamy do czynienia w filmie. Oczywiście zrozumiałość lub niezrozumiałość danego wyrażenia zależy od odbiorcy i jego właściwości: „Znaczenie jest właściwością przypisaną wypowiedziom przez mówców-słuchaczy. A zatem znaczenie wypowiedzi nie jest właściwością przez daną wypowiedź inherentnie posiadaną, ale jest właściwością zależną od stosunku zajętego wobec niej przez tworzącego ją względnie interpretującego mówcę-słuchacza” (F. Grucza 1983: 294).

Zrozumiałość zależy w pierwszej kolejności od tego, czy zmysły odbiorcy finalnego są w stanie odebrać dane wyrażenie. Aby dane wyrażenie mogło być zrozu-

miałe, musi być zrekonstruowane i zinterpretowane. Człowiek odbiera wyrażenia drugiego człowieka swoimi zmysłami. Wyrażenia możemy określać według zmysłu, którym są odbierane, czyli np.: wyrażenia wizualne (wzrokowe), wyrażenia audialne (słuchowe), wyrażenia olfaktoryczne (węchowe), wyrażenia kinetyczne, taktylne (dotykowe) itd.

Aby lepiej zrozumieć istotę komunikacji filmowej, przyjrzyjmy się, za pomocą jakich wyrażen się ona odbywa oraz jakimi zmysłami te wyrażenia są odbierane. Następnie należy się zastanowić, które z tych wyrażen mogą być niezrozumiałe i dla kogo.

Można stwierdzić, że w tradycyjnym filmie mamy zasadniczo do czynienia z wyrażeniami wizualnymi i audytywnymi. Zarówno w zbiorze wyrażen audytywnych, jak i w zbiorze wyrażen wizualnych możemy wyróżnić wyrażenia językowe, czyli teksty. Z tego względu w poniższym podziale dodatkowo wyróżnione są wyrażenia językowe i niejęzykowe:

1. Wyrażenia audytywne: (a) (językowe), czyli mówione teksty dialogów, odgłosy werbalne w tle, słowa piosenek; (b) (niejęzykowe), czyli muzyka, efekty dźwiękowe, odgłosy niewerbalne i dźwięki dochodzące z otoczenia;
2. Wyrażenia wizualne: (a) (językowe), czyli teksty pisane - napisy, znaki, nazwy ulic, gazet, dokumentów i inne informacje umieszczone na ekranie w formie pisanej; (b) (niejęzykowe), czyli kompozycja obrazów i scen.

W tym miejscu zastanowienia wymaga, które wyrażenia wymagają tłumaczenia. Aby móc odpowiedzieć na to pytanie, najpierw musimy odpowiedzieć na pytanie: tłumaczenia dla kogo. Tylko wówczas, gdy precyzyjnie określimy zbiór odbiorców finalnych i ich właściwości, możliwe będzie określenie, które wyrażenia muszą być tłumaczone. Bez tego niemożliwe jest precyzyjne określenie, które wyrażenia muszą być przetłumaczone a które nie, ponieważ tłumaczenia wymagają tylko wyrażenia, które dla danego widza są niezrozumiałe.

Istnieje wiele przesłanek niezrozumienia wyrażenia. Może to mieć miejsce wówczas, gdy widz nie rozumie wyrażenia ponieważ jest ono wyrażone tekstem sformułowanym w języku obcym. Ale nie należy pomijać innych przesłanek niezrozumienia tekstu audiowizualnego. A do takich możemy zaliczyć wady słuchu lub wzroku. Ze względu na takie podłoże nierozumienia tekstu audiowizualnego wypracowano odpowiednie metody przekładu audiowizualnego.

Jeżeli wyznaczymy zbiór obejmujący wszystkich odbiorców filmu, to należy stwierdzić, że tłumaczenia mogą wymagać wszystkie wyrażenia odbierane przez widza wszystkimi zmysłami. Zbiór ten możemy jednak każdorazowo wyznaczać inaczej, np. dla osób nieznających języka, w którym sformułowane są teksty filmowe, osób z dysfunkcją słuchu, osób z dysfunkcją wzroku itd.

Zacznijmy od widza obcojęzycznego, który widzi i słyszy. Dla takiego widza niedostępne, a więc wymagające tłumaczenia, będą wyrażenia opisane w pkt. 1a i 2a. Będą to więc teksty ustne oraz teksty pisane. Ale należy też stwierdzić, że nie całość wyrażen przekazywanych w formie tekstów jest niezrozumiała. Bowiem np. powtarzające się imiona będą całkowicie zrozumiałe. Niemniej w ten sposób możemy określić, że to teksty w materiale audiowizualnym wymagają przetłumaczenia w celu zrozumienia tego materiału przez widza obcojęzycznego.

Dla widza obcojęzycznego z dysfunkcją słuchu dodatkowo muszą być przetłumaczone wyrażenia dźwiękowe niewerbalne, czyli różne efekty dźwiękowe czy odgłosy niewerbalne. Tak więc w tym przypadku muszą zostać przetłumaczone wszystkie wyrażenia wymienione w pkt. 1a, 2a, ale też wyrażenia 1b. W praktyce tłumaczeniowej wygląda to w ten sposób, że w napisach filmowych pojawiają się dodatkowe informacje typu: „Dzwonek u drzwi.”, „Skoczna muzyka.” itp.

W przypadku widza obcojęzycznego z dysfunkcją wzroku tłumaczenia wymagają natomiast wyrażenia dźwiękowe językowe, wizualne językowe oraz wizualne niejęzykowe, czyli opisane w pkt. 1a, 1b oraz 2b.

Tak więc właściwości odbiorcy finalnego mają zasadniczy wpływ na zasady sporządzania tłumaczenia materiału audiowizualnego. Określenie, kto będzie odbiorcą finalnym, warunkuje bezwzględnie metodę wykonywania tłumaczenia audiowizualnego. Mowa tu o takich metodach jak: napisy dla osób z dysfunkcją słuchu oraz audiodeskrypcja dla osób z dysfunkcją wzroku.

Wydaje się, że przytoczony powyżej podział wyrażen audialnych i wizualnych jest wyczerpujący dla tradycyjnej komunikacji filmowej. Mówię, adekwatny do dzisiejszego stanu, ponieważ nie da się przecież wykluczyć, że w przyszłości w komunikacji filmowej będziemy wykorzystywać również inne zmysły, jak np. zmysł węchu. Po części już się z tym spotykamy w projekcjach filmowych, podczas których rozsiewane są zapachy. Wykorzystywany może będzie również zmysł dotyku. Pierwsze próby są już czynione dzisiaj, np. wiatr podczas projekcji filmowej czy ruszanie krzesłami podczas projekcji filmów 5D. Dla translatoryki oznacza to, że wówczas wyrażenia niezrozumiałe będą musiały być również tłumaczone.

W związku z powyższym wydaje się, że w zależności od tego, jak określimy zbiór odbiorców finalnych, tłumaczone mogą być wyłącznie wypowiedzi językowe (teksty) bądź wypowiedzi językowe (teksty) i inne wyrażenia wizualne bądź audialne.

3. Napisowa translacja filmowa i jej dyferencjacja

W niniejszym rozdziale chciałabym zająć się translacją napisową dla osób słyszących w filmie. Aby omówić translację napisową dla osób słyszących w filmie, należy po pierwsze (1) określić rzeczywistość, w stosunku do której używamy określenia „translacja napisowa”, oraz po drugie (2) dokonać dyferencjacji tej rzeczywistości, czyli rozróżnienia napisów na ich różne rodzaje. Na podstawie tej klasyfikacji będziemy mogli wskazać obszary, które mają stanowić przedmiot naszych badań.

Translacja napisowa dla osób słyszących polega na zastąpieniu wyrażen językowych audytywnych (tekstów mówionych) oraz wyrażen językowych wizualnych (tekstów pisanych) wyłącznie wyrażeniami językowymi wizualnymi (tekstami piisanymi). Dla tłumacza oznacza to, że musi on przełożyć wszystkie teksty zarówno mówione, jak i pisane wyrażone w języku oryginału (teksty A) na teksty pisa-

ne wyrażone w języku przekładu (tekst B). Należy pamiętać przy tym, że w przypadku translacji napisowej tekst tłumaczenia nie zastępuje tekstu oryginalnego, lecz będzie wyświetlany równoległe z tekstem oryginalnym odbieranym przez widza audytywnie (zmysłem słuchu).

Przetłumaczony tekst oryginału będzie dla widza dostępny w formie napisu, który będzie wyświetlony jako inherentna część obrazu filmowego. Należy pamiętać, że wyrażenia językowe stanowią zaledwie jeden z rodzajów wyrażen, które składają się na komunikat filmowy. W związku z tym nieraz tekst wyświetlany jako napis musi być wielokrotnie skrócony, żeby zmieścić się w ramach czasowych wypowiedzi bohatera oraz pasował jako składnik obrazu filmowego.

Napis filmowy ze swej natury podlega pewnym ograniczeniom. Napis z zasady zawsze zasłania część ekranu, co oczywiście przeszkadza w śledzeniu filmu. Oprócz tego widz musi napis przeczytać, co oznacza ponowne zakłócenie w odbiorze. Napis należy przygotować więc w taki sposób, aby widz miał możliwość zarówno przeczytania napisu, jak i możliwość odbioru filmu. Jeżeli dobrze zrozumiemy naturę tych ograniczeń to możemy przekształcić je w wytyczne dla sporządzania napisu. W tym miejscu wymienię tylko najważniejsze z takich ograniczeń:

(1) Ograniczenia czasowe. Oznacza to, że widz musi zdążyć przeczytać napis i obejrzeć obraz. Należy więc zdefiniować ilość znaków pisarskich, w których tłumacz może wyrazić tłumaczoną treść w stosunku do jednostki czasu.

(2) Względy estetyczne. Oznacza to, że napis nie powinien przechodzić przez sklejkę. Sklejka to techniczna nazwa cięcia montażowego, miejsce sklejenia dwóch odcinków taśmy filmowej przebiegające między dwiema klatkami i dwoma okienkami perforacji, innymi słowy miejsce, gdzie kończy się ujęcie z jednej kamery, a zaczyna ujęcie z następnej kamery. Napis musi się zmieścić między sklejkami. Oczywiście, w filmach o bardzo szybkiej akcji mamy do czynienia z tzw. montażem dynamicznym. Oznacza to, że czas pomiędzy sklejkami jest za krótki, aby napis mógł być przeczytany. Wówczas napis może przechodzić przez sklejkę, ale tylko w ramach danej sceny.

(3) Względy graficzne obrazu filmowego. Oznacza to, że np. napis wyświetlany jest na dole, ponieważ zgodnie z zasadą graficzną, to co jest ciężkie, nie może „wisieć” w górze, bo negatywnie wpływa na konstrukcję obrazu, czyli po prostu źle wygląda i psuje obraz.

Pomimo, iż translacja napisowa doczekała się już kilku bardzo cennych opracowań, zarówno monograficznych, jak i artykułów (T. Tomaszekiewicz, Pisarska 1996, T. Tomaszekiewicz 2006, 2010, A. Belczyk 2007, M. Tryuk 2008, A. Szarkowska 2008, 2011, G. Adamowicz-Grzyb 2010, Ł. Bogucki 2010) to niekiedy brakuje w nich ważnego elementu, a mianowicie określenia zakresu rzeczywistości, do której stosuje się nazwę „napisy” oraz dyferencjacji tej rzeczywistości. Nieraz trudno wywnioskować, o jakich napisach jest w danej publikacji mowa. W ten sposób autorzy niektórych publikacji zajmując się napisami do filmów fabularnych, formułują wnioski, tak jakby dotyczyły wszelkiego rodzaju napisów. Nie ma nic niewłaściwego w zajmowaniu się wyrywkami rzeczywistości, jakim są np. napisy do filmu fabularnego na DVD. Jednak nie należy przenosić w sposób nieuzasadniony

badań dotyczących tego rodzaju napisów, czyli jednego z wielu rodzajów napisów, na wszystkie napisy. Innymi słowy, nie należy ich traktować jako uniwersalnych uwag dotyczących wszelkich rodzajów napisów.

W wielu miejscach autorzy odnośnych prac podkreślają fakt, że w Polsce nie ma standardu dla tworzenia napisów (por. Ł. Bogucki 2010: 6). Należałoby powiedzieć, że to bardzo dobrze, ponieważ jednego standardu nie powinno być, gdyż istnieją różne rodzaje napisów i każdy ich rodzaj wymaga oddzielnych badań, oddzielnego opisu oraz oddzielnego standardu. W związku z czym powinno się dążyć do powstania standardów (a nie jednego standardu) tworzenia danego rodzaju napisów. Dla zobrazowania można porównać napisy kinowe, czyli napisy na bardzo duży ekran, z napisami telewizyjnymi, stworzonymi na mały ekran. W związku z tym, że ludzkie oko może objąć inny fragment obrazu projektowanego na dużym i na małym ekranie, do tego samego filmu muszą (powinny) powstać dwa różne napisy. Na duży ekran będzie to tzw. słupek, czyli tekst w dwóch krótszych liniach, a do telewizji może to być tekst w jednej dłuższej linii.

Dyferencjacji napisów filmowych należy dokonać na kilku poziomach.

- (1) Pierwsze rozróżnienie powinno być dokonane według możliwości odbioru wyrażeń przez odbiorcę finalnego: (a) napisy dla słyszących oraz (b) napisy dla niesłyszących.
- (2) Następne rozróżnienie możemy przeprowadzić na podstawie wielkości ekranu projekcji: (a) napisy na mały ekran – telewizja domowa, DVD, telewizja w metrze, targi, telewizja sklepowa; (b) napisy na duży ekran – kino.
- (3) Kolejnym czynnikiem rozróżniającym może być motywacja do czytania napisów, czyli odmienne oczekiwania odbiorcy w zależności od rodzaju filmu: (a) napisy do filmu rozrywkowego (widz chce w jak najprostszy sposób dowiedzieć się treści dialogów – akceptuje skróty i streszczenia treści); (b) napisy do filmu dokumentalnego, edukacyjnego (widz jest skłonny do wnikliwego czytania, chce zadać sobie trud czytania, denerwują go skróty w tekście, ponieważ treść jest dla niego bardzo ważna).

4. Możliwości zastosowania okulografii do badań nad translacją napisową dla osób słyszących

Należy powiedzieć, że wszelkie zasady sporządzania napisów muszą opierać się na zasadach optycznych, czyli na tym, w jaki sposób ludzkie oko odbiera wyrażenia wizualne. Po pierwsze, będą to możliwości ludzkiego oka do przeczytania określonej ilości znaków pisańskich w określonej jednostce czasu (liczonej na sekundę). Po drugie, są to względy estetyczne, czyli to, co wizualnie wydaje nam się ładne, harmonijne lub nie. Dlatego najpierw należy poznać te zasady optyczne, a następnie na tych zasadach konstruować zasady translacji napisowej.

W Polsce istnieje tradycja wykonywania napisów filmowych. Reprezentowana jest ona przez takich tłumaczy, jak np. Magdalena Balcerek, Agata Dekka czy Gra-

żyna Adamowicz-Grzyb. Tradycja ta wywodzi się jeszcze z czasów, gdy tłumacze kształceni byli przez swoich mistrzów przy telewizji publicznej, kiedy była ona jedyną telewizją w Polsce. Uważam, że możemy tu mówić o „starej polskiej szkole” napisów. Są to tłumaczkę z wieloletnim doświadczeniem, które obecnie obok aktywnego tłumaczenia dla kina oraz festiwali filmowych zajmują się kształceniem młodszych pokoleń tłumaczy audiowizualnych w niepublicznych szkołach wyższych lub na prywatnych kursach.

Wiadomo jednak, że nie wszystkie wersje napisowe filmów w Polsce pochodzą spod pióra tłumaczy „starej szkoły”. Obecnie mamy do czynienia na rynku z dużą liczbą studiów zajmujących się wykonywaniem napisów. Sprzyja temu bardzo szybko wzrastająca liczba festiwali filmowych w dużych miastach oraz wysoka dystrybucja filmów zagranicznych na DVD czy Blu-ray dostępnych w handlu czy w wypożyczalniach.

Należy stwierdzić, że każde studio stworzyło na użytek swoich tłumaczy odpowiednie zasady sporządzania napisów filmowych. Po zapoznaniu się z takimi wytycznymi z kilku warszawskich studiów wyraźnie zauważalne są rozbieżności między zasadami „starej szkoły” a „nowymi” zasadami stosowanymi przez te studia. Należy stwierdzić, że zasady te nieraz są dosłownie sprzeczne. Po wielu przemyśleniach, wydaje się, że nie należy tych „nowych” studyjnych zasad odrzucać tylko dlatego, że nie zgadzają się z zasadami „starej szkoły”. Skoro napisy sporządzone według tych „nowych zasad” sprawdzają się w filmach, o czym świadczą kolejne zlecenia na tłumaczenia dla tych studiów, to może zasady te też są na swój sposób poprawne? Co więcej, w „nowych” zasadach pojawiają się propozycje, które wydają się ciekawe lub na swój sposób zasadne, a na pewno warte wypróbowania. Po analizie dostępnych dla nas zasad sporządzania napisów pojawiło się szereg pytań oraz wątpliwości.

Wszystkie te uwagi i spostrzeżenia skłoniły nas do podjęcia planów badawczych, w których zamierzamy zweryfikować zasady sporządzania napisów filmowych, stosowane zarówno przez „starą szkołę” napisów polskich, jak i „nowe” studia. Dla nas interesujące są możliwości badań okulograficznych nad translacją napisową na wielu poziomach. Chcielibyśmy zbadać wiele parametrów technicznych i językowych, a każdy z nich w zależności od kilku zmiennych. Wymienię przykładowo kilka z nich:

- (1) Zdefiniowanie ilości znaków pisarskich w linii dla filmu dokumentalnego/ dla filmu fabularnego w oparciu o zmienne (a) napisy dosłowne, (b) napisy standardowe, (c) napisy skrócone.
- (2) Zdefiniowanie czasu wyświetlania w zależności od wielkości ekranu projekcji (dla dużego/ małego ekranu).
- (3) Zdefiniowanie czasu wyświetlania w zależności od motywacji odbiorcy finalnego do czytania napisów (dla filmu fabularnego/ dla filmu dokumentalnego).
- (4) Zdefiniowanie czasu wyświetlania w zależności od potencjalnej prędkości czytania odbiorcy finalnego (do przeprowadzenia na dwóch różnych grupach respondentów) dla komedii romantycznej/ filmu dokumentalnego na festiwalu filmowym.

- (5) Zakłócenie odbioru w wyniku przechodzenia napisu przez skłękę w zależności od gatunku filmowego (a) w filmie dokumentalnym, edukacyjnym, szkoleniowym, gdzie najważniejsza jest informacja, (b) w filmie fabularnym, gdzie wartość artystyczna obrazu jest bardzo istotna z punktu widzenia estetyki kina.

Tak więc przy zastosowaniu okulografu można byłoby rozstrzygnąć np. czy wzrok, podczas gdy widz czyta napis zawierający 60 znaków, w ogóle przenosi się ponad taki napis i śledzi obraz, czy też cały czas skierowany jest na dolną część obrazu, co wskazywałoby na to, że widz ma czas tylko na czytanie napisów. Jeżeli chodzi o czas wyświetlania napisu, to badania dałyby odpowiedź na pytanie, jakiego napisu widz nie zdąży przeczytać, ponieważ był wyświetlany zbyt krótko lub czy ponownie wraca wzrokiem do napisu wyświetlanego zbyt długo, bo wydaje mu się, że to już nowy napis. Ogólnie ujmując, badania te pozwoliłyby na ustalenie granic, poza którymi przekład audiowizualny metodą napisów tak zakłóca odbiór filmu, że takie tłumaczenie jest niedopuszczalne. Badania takie są potrzebne, ponieważ, jak wspomniałam, szkół wykonywania napisów w Polsce jest co najmniej tyle, ile studiów nagrań i to, co jedni uważają za niedopuszczalne, u innych jest możliwe.

Na podstawie przeprowadzonych zapytań do osób zajmujących się badaniami oraz nauczaniem translacji napisowej, należy stwierdzić, że badań okulograficznych w Polsce nad napisami filmowymi dla osób słyszących w opisanym powyżej zakresie na dzień dzisiejszy nie przeprowadzono.

5. Inne badania okulograficzne nad przekładem audiowizualnym

Warto w tym miejscu wspomnieć o innych badaniach okulograficznych, które zostały przeprowadzone w odniesieniu do przekładu audiowizualnego. Najnowszymi, wielopłaszczyznowymi badaniami na temat napisów dla osób z dysfunkcją słuchu może się pochwalić dr A. Szarkowska z zespołem, adiunkt ILS UW (por. A. Szarkowska 2011)¹.

Badania okulograficzne w odniesieniu do innego rodzaju przekładu audiowizualnego – audiodeskrypcji przeprowadził zespół A. Chmiel oraz I. Mazur z IA UAM w Poznaniu (zob. I. Chmiel, A. Mazur 2008). Badanie polegało na sprawdzeniu, na jakich elementach obrazu filmowego widzowie skupiają swoją uwagę najbardziej, w jakiej kolejności a jakie elementy pomijają. Wyniki tych badań mają znaleźć zastosowanie w audiodeskrypcji. Na podstawie analizy percepcji osób widzących badaczki podjęły próbę stworzenia wytycznych dla opisu obrazu (audiodeskrypcji) dla osób niewidzących. Wyniki swoich badań badaczki zaprezentowały także w artykule zamieszczonym w niniejszym zeszycie (I. Chmiel, A. Mazur 2011).

¹ Zob. też: <http://avt.ils.uw.edu.pl/napisy-dla-nieslyszacych/okulografia/#params>.

BIBLIOGRAFIA

- ADAMOWICZ-GRZYB G. (2010), *Jak redagować napisy do filmów. ABC tłumacza filmowego*, Fortima, Warszawa.
- BELCZYK A. (2007), *Tłumaczenie filmów*. Wilkowie.
- BOGUCKI Ł. (2004), *Relevancja jako ograniczenie w procesie tworzenia napisów*. Łódź.
- CHMIEL A., I. MAZUR (2008), *Percepcja filmu a ogólnoeuropejskie standardy audiodeskrypcji – polski wkład w projekt „Pear Tree”*, (w:) M. Woźniak (red.), *Przekładaniec 1* (2008), Wydawnictwo UJ, Kraków, 138 - 158.
- CHMIEL A., I. MAZUR (2011), *Odzwierciedlenie percepcji osób widzących w opisie dla osób niewidomych. Badania okulograficzne nad audiodeskrypcją*, (w:) *Lingwistyka Stosowana/ Applied Linguistics/ Angewandte Linguistik*, 4.
- DAMM K., B. KACZOROWSKI (2000), *Kino. Leksykon*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- GAJEK. E. (2008) *Edukacyjne znaczenie napisów w tekście audiowizualnym*. (w:) M. Woźniak (red.), *Przekładaniec 1* (2008), Wydawnictwo UJ, Kraków, 106-114.
- GRUCZA F. (1983), *Zagadnienia metalingwistyki. Lingwistyka – jej przedmiot, lingwistyka stosowana*. Warszawa.
- GRUCZA F. (1992), *O komunikacji międzyludzkiej – jej podstawach, środkach, rodzajach płaszczyznach, składnikach i zewnętrznych uwarunkowaniach*, (w:) W. Woźniakowski (red.), *Modele komunikacji międzyludzkiej*. Warszawa, 9-30.
- GRUCZA F. (1996) *Wyodrębnienie się, stan aktualny i perspektywy świata translacji oraz translatoryki*, (w) J. Snopek (red.), *Tłumaczenie. Rzemiosło i sztuka*. Węgierski Instytut Kultury, Warszawa, 10-45.
- GRUCZA S. (2011), *Lingwistyka antropocentryczna a badania okulograficzne*, (w:) *Lingwistyka Stosowana/ Applied Linguistics /Angewandte Linguistik*, 4.
- HELMAN A., A. PITRUS (2008), *Podstawy wiedzy o filmie*. Gdańskie Wydawnictwo Oświatowe, Gdańsk.
- HENDRYKOWSKI M. (1994), *Słownik terminów filmowych*. Ars Nova, Poznań.
- HRYNIUK K. (2011), *Okulograficzne wsparcie badań nad procesem czytania*, (w:) *Lingwistyka Stosowana/ Applied Linguistics/ Angewandte Linguistik*, 4.
- JÜNGST H. E. (2010), *Audiovisuelles Übersetzen*. Narr Verlag, Tübingen.
- KÜNSTLER I. (2008), *Napisy dla niesłyszących – problemy i wyzwania*, (w:) M. Woźniak (red.), *Przekładaniec 1* (2008), Wydawnictwo UJ, Kraków, 107-115.
- PŁUŻYCZKA M. (2011), *Okulograficzne wsparcie badań nad procesem tłumaczenia a vista*, (w:) *Lingwistyka Stosowana/ Applied Linguistics/ Angewandte Linguistik*, 4.
- SZARKOWSKA A. (2008), *Przekład audiowizualny w Polsce – perspektywy i wyzwania*, (w:) M. Woźniak (red.), *Przekładaniec 1* (2008), Wydawnictwo UJ, Kraków, 8-25.
- SZARKOWSKA A. (2010), *Eyetracking in Poland*, <http://avt.ils.uw.edu.pl/napisy-dla-nieslyszacych/okulografia/#params>.
- TOMASZKIEWICZ T. (2006), *Przekład audiowizualny*. Warszawa.
- TOMASZKIEWICZ T. (2011), *Przekład audiowizualny, werbo – wizualny czy intersemiotyczny: różne wymiary tej samej rzeczywistości?*, (w) *Lingwistyka Stosowana/ Applied Linguistics/ Angewandte Linguistik*, 3, 33-44.
- TRYUK M. (2008), *Co to jest tłumaczenie audiowizualne?*, (w:) M. Woźniak (red.), *Przekładaniec 1* (2008). Wydawnictwo UJ, Kraków, 26-39.
- ZWIERZCHOŃ-GRABOWSKA E., *Okulograficzne wsparcie badań nad procesem tłumaczenia piśmennego*, (w:) *Lingwistyka Stosowana/ Applied Linguistics/ Angewandte Linguistik*, 4.

Eye-tracking aided research on the audiovisual translation process

The present paper discusses the eye-tracking aided research on the audiovisual translation process. The paper begins with a short description of what eyetracking is and how it works. The author then makes an attempt to determine to which activities of the translator the expression “audiovisual translation” refers – in other words, she makes an attempt to define the name “audiovisual translation”. In the further part of the paper she tries to answer the question of what is supposed to be translated in the audiovisual text, such as the film, depending on the final recipient. Another issue which is addressed is specifying to which fragment of the reality the name “subtitling” refers and differentiating this reality. Part five presents the possibilities of applying an eyetracker to the research on subtitling for persons who are able to hear in the film. The final part of the paper includes short information on the eyetracking research conducted for other audiovisual translation methods.