

NAZWY WŁASNE W PRZEKŁADZIE FILMOWYM: „ZA JAKIE GRZECHY, DOBRY BOŻE?”

Słowa tematyczne: nazwy własne w przekładzie, przekład filmowy, translatoryka, onomastyka stylistyczna

1. WPROWADZENIE

Artykuł ma na celu opis oraz ocenę postępowania z nazwami własnymi w polskiej wersji słynnej francuskiej komedii filmowej „Qu’est-ce qu’on a fait au Bon Dieu?” (de Chauveron, 2014). Materiał badawczy został wybrany ze względu na różnorodność funkcji pełnionych przez onimy, a zwłaszcza pewne nietypowe zastosowania antroponimów. Zaproponowana metoda krytyczna uwzględnia złożoną naturę animów, polisemiotyczność badanego utworu, szereg technik, którymi dysponuje tłumacz; wprowadza dwuelementową ocenę postępowania tłumacza. Analiza zostanie poprzedzona omówieniem podstaw teoretycznych.

2. FILM I PRZEKŁAD FILMOWY

Film jest gatunkiem tekstu audiowizualnego, czyli takiego, w którym sens współtworzą elementy werbalne (wypowiedzi postaci i głos z offu, słowa widoczne na ekranie, np. napisy na szyldach, budynkach) oraz niewerbalne (obrazy i dźwięki, zwłaszcza muzyka i efekty specjalne), docierające do odbiorcy kanałami wizualnym i akustycznym (Zabalbeascoa, 2008, s. 21–37). Waga poszczególnych elementów może być różna w zależności od utworu, a relacje pomiędzy nimi mogą mieć różnoraki charakter, np. substytucyjny, komplementarny, uzupełniający, paralelny, sprzeczny (Tomaszkiewicz, 2006, s. 58–63); jedno i drugie powinno zostać uwzględnione w przekładzie oraz w krytyce przekładu. Chociaż tłumacz filmowy, zwany też dialogistą, przekłada tylko elementy werbalne, przede wszystkim listę dialogową, musi stale mieć na uwadze polisemiotyczność dzieła. Niekiedy ułatwia mu ona zadanie, np. gdy obraz dopowiada lub wyjaśnia

znaczenie zawarte w warstwie werbalnej, a niekiedy je utrudnia, np. uniemożliwiając zastosowanie technik takich jak zastąpienie czy opuszczenie. W ciągu ponad stu lat rozwoju przemysłu filmowego wykształciły się trzy typy przekładu: napisy, dubbing, wersja lektorska, a każdy z nich narzuca tłumaczowi inne ograniczenia. W każdym z wypadków przełożony tekst powinien być łatwy do zrozumienia dla projektowanego — zazwyczaj masowego — odbiorcy, ponieważ w trakcie jednego seansu ma on niewiele czasu na jego percepcję i przetworzenie, a przeciętny widz rzadko wraca do tego samego filmu po kilka razy. Specyfika przekładu filmowego sprawia, że częściej niż w innych rodzajach przekładu stosowane są techniki takie jak kondensacja i opuszczenie.

„Qu'est-ce qu'on a fait au Bon Dieu?” to francuska komedia obyczajowa w reżyserii Philippe'a de Chauverona (zarazem współautora scenariusza), która weszła na ekrany kin w 2014 roku i okazała się pod względem finansowym największym sukcesem filmowym tego roku we Francji (12 300 000 sprzedanych biletów), stając się jednym z największych hitów w historii kina francuskiego. W tym samym roku film ukazał się na DVD i Blu-ray, a w 2016 roku został pokazany w głównym kanale telewizyjnym TF1. W 2019 roku miała premierę druga część filmu, „Qu'est-ce qu'on a encore fait au Bon Dieu?”, jego trzecia część, „Qu'est-ce qu'on a tous fait au Bon Dieu?”, pojawiła się w 2022 roku. Tytuły polskich wersji wprowadzonych na rynek przez Gutek Film to odpowiednio: „Za jakie grzechy, dobry Boże?” (premiera kinowa 2014); „I znowu zgrzeszyliśmy, dobry Boże!” (2019); „A oni dalej grzeszą, dobry Boże!” (2022). Jako że w drugiej i w trzeciej części filmu nazwy własne nie pełnią specyficznych funkcji, przedmiotem badania będzie wyłącznie część pierwsza.

Omówiony zostanie przekład w wersji lektorskiej, jednogłosowej, przygotowanej przez Piotra Zielińskiego, odczytanej przez Marka Ciunela, z płyty DVD wydanej przez Gutek Film w 2015 roku. W polskiej praktyce ten typ przekładu wiąże się przede wszystkim z ograniczeniami natury czasowej: w każdej wypowiedzianej kwestii powinien być słyszalny początek i koniec oryginalnej wypowiedzi (izochronia). Oznacza to, że tekst docelowy musi być krótszy od tekstu wyjściowego; przyjmuje się też, że początek i koniec tekstu docelowego powinny być jak najbardziej zbliżone do słyszanych partii tekstu wyjściowego (synchronizacja tekstu). Tak jak w pozostałych typach przekładu audiowizualnego tekst docelowy powinien być zsynchronizowany z obrazem oraz z dźwiękiem filmu, a konkretnie z mimiką, gestami postaci (synchronizacja kinetyczna) i z wydarzeniami przedstawionymi na ekranie (synchronizacja akcji). Opuszczeniom oraz kondensacji poddawane są przede wszystkim wypowiedzi lub ich elementy redundantne i zrozumiałe z kontekstu (wyznaczniki etykiety językowej takie jak powitania, pożegnania, podziękowania, zwroty adresatywne), sygnały spon-taniczności (wahania, zdania niekompletne); inne typowe zabiegi to zmiana

nacechowania modalnego oraz siły illokucyjnej, wzmocnienie wyznaczników oralności. Wybiórczość listy dialogowej rekompensują informacje płynące z ekranu (Hołobut, Woźniak, 2017, s. 30–34).

3. KRYTYKA POSTĘPOWANIA Z NAZWAMI WŁASNYMI W PRZEKŁADZIE FILMOWYM

Podczas krytyki przyjmujemy następujące założenia:

I. Nazwa własna ma postać foniczną i graficzną, znaczenie i styl, pozostaje w pewnym związku z nosicielem, budzi asocjacje i konotacje¹, pełni różnorakie funkcje². W badanym materiale zaobserwowano funkcje: ogniskującą, identyfikacyjną, informacyjną (a w jej obrębie kategoryzującą i charakteryzującą), lokalizacyjną, werystyczną, aluzyjną (metonimiczną i metaforyczną), komiczną. W przekładzie w wersji lektorskiej główną postacią nazw własnych jest postać foniczna.

II. W przekładzie i w krytyce przekładu zasadne jest wyodrębnienie makro- i mikronazw³, dokonane na podstawie zasięgu użycia. Do makronazw zaliczymy nazwy o szerokim zasięgu, występujące w wielu tekstach literackich i nieliterackich, w wielu językach, stanowiące element wielu kultur, a zatem mające w momencie tłumaczenia danego tekstu ustaloną formę w języku docelowym. Za mikronazwy uznamy nazwy „lokalne”, których zasięg użycia ograniczony jest do jednego tekstu, języka, kultury, a do innych tekstów, języków, kultur przenoszone są okazjonalnie lub nawet po raz pierwszy. Podział ten nie pokrywa się z podziałem na nazwy autentyczne i nieautentyczne, przeciwstawiającym nazwy literackie nazwom spoza przestrzeni literackiej. Oba zbiory, makro- i mikronazw, są otwarte, a granica między nimi bywa płynna.

III. Tłumacz ma do dyspozycji następujące techniki postępowania z nazwami własnymi:

- tłumaczenie (czyli znalezienie odpowiednika słownikowego);
- przeniesienie (transfer) do tekstu docelowego w postaci niezmienionej (transfer bezpośredni) lub z adaptacją do reguł języka docelowego (transfer pośredni);

¹ Terminy *konotacja* i *asocjacja* stosowane są w językoznawstwie i literaturoznawstwie w bardzo różnych znaczeniach. W niniejszym artykule konotacje będziemy rozumieć jako utrwalone w świadomości powszechnej sądy i wyobrażenia o nosicielu danej nazwy, zaś asocjacje — jako skojarzenia nazwy własnej z innymi nazwami własnymi lub z wyrazami pospolitymi (Kosyl, 1983, s. 14–15).

² W literaturze onomastycznej istnieje wiele modeli typologicznych funkcji nazw własnych, od najbardziej ogólnych po szczegółowe (ich przegląd podaje Rutkowski, 2010, s. 54–65). Gałkowski (2011, s. 335–339) wyróżnia 17 funkcji chrematonimów; w naszej opinii wszystkie można odnieść do pozostałych nazw własnych.

³ Terminy te przyjmujemy za I. Bagajewą (1993), która używa ich w odniesieniu do toponimów. Sądzymy, że można zastosować je także w odniesieniu do antroponimów i chrematonimów.

- wytłumaczenie (objaśnienie) w tekście głównym lub w parateksie;
- zastąpienie ustalonym odpowiednikiem w języku docelowym;
- zastąpienie odpowiednikiem funkcjonalnym;
- zastąpienie inną nazwą własną w języku docelowym, w języku wyjściowym, w innym języku;
- zastąpienie nazwą pospolitą;
- technikę mieszaną (np. transfer bezpośredni i wyjaśnienie);
- opuszczenie.

IV. Metoda krytyczna obejmuje cztery etapy:

1. Analiza postaci fonicznej i graficznej nazwy wyjściowej, jej związku z nośnikiem, znaczenia, stylu, funkcji, wzbudzanych konotacji oraz asocjacji.
2. Analiza postaci fonicznej i graficznej nazwy docelowej, jej związku z nośnikiem, znaczenia, stylu, funkcji, wzbudzanych konotacji oraz asocjacji.
3. Ustalenie, jaką technikę postępowania z nazwą własną zastosował tłumacz.
4. Ocena postępowania tłumacza, obejmująca dwa elementy: czy zastosował właściwą technikę i czy zastosował ją prawidłowo (np. jeśli poddał obcą nazwę deklinacji, czy deklinacja została przeprowadzona poprawnie; jeśli zastąpił nazwę wyjściową inną nazwą, czy nowa nazwa zachowuje styl i funkcje nazwy wyjściowej).

Krytykę postaramy się przeprowadzić z uwzględnieniem czasu, kiedy powstało tłumaczenie, czyli próbując odtworzyć reakcję polskiego odbiorcy filmu w 2014 roku.

4. POSTĘPOWANIE Z NAZWAMI WŁASNYMI W „ZA JAKIE GRZECHY, DOBRY BOŻE?”

Akcja filmu rozgrywa się w roku 2013. Marie i Claude Verneuil, przedstawiciele starej, tradycyjnej, mieszczańskiej rodziny, mieszkający w wiejskiej rezydencji nieopodal miasteczka Chinon położonego w dolinie Loary, nie są szczęśliwi z matrymonialnych wyborów swoich trzech córek, Isabelle, Odile i Ségolène, które poślubiły kolejno: adwokata arabskiego pochodzenia, muzułmanina; Żyda sefardyjskiego, bezrobotnego przedsiębiorcę; finansistę pochodzenia chińskiego. Całą nadzieję pokładają w najmłodszej córce Laure, lecz ta zakochała się wprawdzie w katoliku, lecz czarnoskórym, pochodzącym z Wybrzeża Kości Słoniowej. Szybko okazuje się, że rasowe, religijne i etniczne uprzedzenia żywią nie tylko państwo Verneuil, lecz prawie wszyscy bohaterowie płci męskiej, czyli trzej zięciowie oraz ojciec kandydata na czwartego zięcia. Treść tych uprzedzeń, ich powtórzenia, wzajemność i różnorakie kombinacje stanowią główny temat filmu oraz źródło komizmu.

4.1. Imiona i nazwiska

Film rozpoczynają retrospekcyjne migawki ze ślubów trzech córek⁴. Po sakramentalnych pytaniach o zgodę na wstąpienie w związek, zadanych przez prowadzącego ceremonię mera, następuje zbliżenie uśmiechniętych twarzy państwa młodych, którzy odpowiadają twierdząco:

FR	PL
(00:00:39) – Monsieur Rachid Abdul Mohammed Benassem, consentez-vous à prendre pour épouse mademoiselle Isabelle Suzanne Marie Verneuil ici présente? – Oui. – Mademoiselle Isabelle Suzanne Marie Verneuil, consentez-vous à prendre pour époux monsieur Rachid Abdul Mohammed Benassem ici présent? – Oui. – Au nom de la loi, je vous déclare unis par le mariage.	– Raszidzie Abdulu Mohammedzie Benassem, czy bierzesz sobie za żonę Isabelle Suzanne Marie Verneuil? – Tak. – Isabelle Suzanne Marie Verneuil, czy bierzesz sobie za męża Raszida Abdula Mohammeda Benassem? – Tak. – Ogłaszam was mężem i żoną.
(00:01:19) – Mademoiselle Odile Huguette Marie Verneuil, consentez-vous à prendre pour époux monsieur David Maurice Isaac Benichou ici présent? – Oui.	– Odile Huguette Marie Verneuil, czy bierzesz sobie za męża Davida Maurice’a Isaaca Benichou? – Tak.
(00:01:46) – Mademoiselle Ségolène Chantal Marie Verneuil, consentez-vous à prendre pour époux monsieur Chao Pierre Paul Ling ici présent? – Oui.	– Ségolène Chantal Marie Verneuil, czy bierzesz sobie za męża Chao Pierre’a Paula Linga? – Tak.

We wszystkich wypowiedziach nazwy osobowe pełnią funkcję identyfikacyjną oraz kategoryzującą: informują o płci postaci, sugerują narodowość.

W pierwszym przypadku wszystkie trzy imiona są charakterystyczne dla społeczności arabskiej lub muzułmańskiej, zwłaszcza *Mohammed*, najczęściej nadawane imię męskie na świecie. Struktura nazwiska jest typowa dla onomastykonu semickiego: zawiera człon *ben* (*ibn* w klasycznym języku arabskim; *ben* lub *bin* w wersjach dialektalnych), czyli ‘syn’ (*Benassem* lub *Ben Assem*, ‘syn Assema’). W wypadku drugiego zięcia najbardziej charakterystycznym hebrajskim

⁴ Warto przy okazji zauważyć, że nie został przetłumaczony znaczący napis z czołówki: „UGC a le plaisir de vous convier à une production de (...)” (‘UGC ma przyjemność zaprosić państwa na film (...)’), nawiązujący, podobnie jak czerpany papier ze złotym motywem dekoracyjnym w tle, do zaproszenia ślubnego.

imieniem jest trzecie, *Isaac*; w ściągniętej formie nazwiska można dostrzec człon *ben* typowy także dla nazwisk hebrajskich (*Benichou*, 'syn Jiszaja'; imię *Jiszaj* nosił ojciec biblijnego króla Dawida). Pierwsze imię trzeciego zięcia, *Chao*, to typowe chińskie imię męskie, równie typowe jest nazwisko *Ling*, natomiast drugie i trzecie imię, wyraźnie francuskie, świadczą o rodzicielskiej woli naturalizacji.

Z kolei imiona córek to typowe imiona francuskie. Uważny odbiorca być może zwróci uwagę na powtórzenie *Marie* jako trzeciego imienia każdej z nich, wynikające zapewne ze zwyczaju nadawania imienia matki jako kolejnego czy też z religijności matki bohaterek.

W tekście docelowym imiona i nazwiska postaci zostały zachowane w wersji oryginalnej i poddane deklinacji. Długość polskich dialogów jest właściwa: dorzucenie jednej sylaby imienia męskiego w wołaczach i w bierniku zostało skompensowane usunięciem zwrotów adresatywnych „Monsieur”, „Mademoiselle”.

Polski odbiorca może nie posiadać wiedzy pozwalającej na odczytanie informacji zawartych w antroponimach lub sugerowanych przez nie, zwłaszcza w wypadku zięcia pochodzenia chińskiego. Trzeba jednak podkreślić, że imię i nazwisko jest tylko jednym z elementów charakterystyki bohaterów jako Araba, Żyda, Chińczyka. Najważniejszy komponent tej charakterystyki to wygląd, zwłaszcza w wypadku Chińczyka (dwaj pozostali — obaj typu semickiego — nie różnią się zbyt wiele między sobą, co później celnie podsumowuje kandydat na czwartego zięcia, czarnoskóry Charles Koffi), a w trakcie filmu pochodzenie bohaterów będzie wielokrotnie podkreślane. Warto zauważyć, że imię *Rachid* rozpozna jako arabskie ojciec Charles'a, Iworyjczyk André Koffi, zinterpretuje je jednak zgodnie ze swoją wiedzą o świecie i niechęcią do innych nacji i ras: gdy Marie Verneuil podczas omawiania szczegółów wesela Laure oraz Charles'a napomyka, że w trakcie przyjęcia z okazji ślubu Isabelle i Rachida w ogrodzie rozstawiono namioty, André Koffi rzuca z pogardą, że Beduini, owszem, mogą koczować w namiotach, ale mieszkańcy Abidżanu (stolicy Wybrzeża Kości Słoniowej) mieszkają w domach.

Rodzice poszukujący dobrej partii dla Laure zaaranżowali jej spotkanie z Xavierem Dupuy-Jambardem. Dwuczłonowe nazwisko podkreśla, że młodzieniec pochodzi z arystokratycznej rodziny. Polski odbiorca prawdopodobnie nie zauważy — nie usłyszy — tej cechy (pełne nazwisko może przeczytać w napisach końcowych), lecz dobre pochodzenie młodzieńca jest kilkakrotnie i wyraźnie werbalizowane przez ojca Laure.

Kategoryzującą funkcję imion dostrzegają też sami bohaterowie. Opowiadając rodzicom o wahaniach nad wyborem imienia dla syna, Isabelle wymienia imiona francuskie, *Lucas* albo *Antoine*, natomiast Rachid prowokuje teściów, proponując arabskie imię *Mahmoud*. Na dźwięk tego ostatniego Claude i Marie Verneuil wzdrygają się i protestują. Marie próbuje wyjaśnić swoją reakcję skojarzeniami ze światem zwierzęcym:

FR	PL
(00:03:30) Mahmoud ça doit être pas facile à porter tout de même. Ça sonne un peu mamouth, non?	Imię Mahmud może być kłopotliwe. Brzmi trochę jak mamut.

Gra słów zostaje zachowana w przekładzie dzięki podobieństwu między francuskim i polskim leksemem.

Jak można się domyślić, imiona francuskie budzą w państwu Verneuil głównie pozytywne konotacje, na przykład imię wybrańca Laure — *Charles* — kojarzy się jej ojcu, gaulliście, z imieniem generała de Gaulle’a. Z kolei francuskie podwójne imię *Jean-Jérôme* wzbudza rozbawienie Davida.

Imię psa Verneuilów charakteryzuje jego właścicieli jako miłośników wielkiej historii Francji. Mały piesek wabi się *Clovis*; tak nazywał się potężny władca Franków w V wieku. Kontrast między tymi postaciami budzi śmiech. Istnieje polski odpowiednik tego imienia: *Chlodwig*, polski tłumacz zachował jednak formę francuską. W efekcie uzyskany komizm językowy jest niemożliwy do odczytania przez polskiego widza.

4.2. Antroponimy zastępcze

Najciekawszym zjawiskiem onomastycznym w filmie jest zastępowanie imienia lub nazwiska postaci antroponimem związanym z jej narodowością lub rasą jako oznaką pogardy i niechęci.

Zabieg ten stosowany jest już w początkowej części filmu, gdy szwagrowie okazują niechęć wobec perspektywy spotkania na rodzinnej kolacji wigilijnej w posiadłości Verneuilów:

Scena	FR	PL
(00:19:16) David o Chao i Rachidzie:	Y aura Jackie Chan et Arafat?	Z Jackie Chanem i Arafatem?
(00:20:09) Rachid o Chao i Davidzie:	Ne me dis pas qu’il y aura Bruce Lee et Popeck!	Tylko nie Bruce Lee i Woody Allen.
(00:20:13) Chao o Rachidzie i Davidzie:	Y aura Kadafi et Enrico Macias?	Kadafi i skrzypek na dachu?

Chao zostaje określony jako *Jackie Chan* (ur. 1954), aktor i kaskader z Hongkongu, występujący głównie w filmach akcji, oraz jako *Bruce Lee* (1940–1973), amerykański aktor i reżyser pochodzenia chińskiego, mistrz sztuk walk. Rachid — jako *Jasir Arafat* (1929–2004), wieloletni przywódca Organizacji Wyzwolenia Palestyny, i *Muammar Kadafi* (1942–2011), wojskowy dyktator Libii.

David — jako *Popeck* (właśc. Judka Herpstu, ur. 1935), francuski aktor komiczny pochodzenia żydowskiego, i *Enrico Macias* (ur. 1938), francuski piosenkarz pochodzący z rodziny algierskich Żydów.

Zakładając — słusznie — że tylko dwaj aktorzy kina walki i dwaj politycy są szeroko znani w Polsce, zaś mało kto słyszał o francuskich artystach, polski tłumacz zachował nazwiska tych pierwszych, a pozostałych zastąpił innymi postaciami znanych Żydów. *Woody Allen* to amerykański reżyser żydowskiego pochodzenia; *Skrzypek na dachu* to tajemnicza postać ze słynnego musicalu o tym samym tytule, opowiadającego o ubogim mleczarzu i innych Żydach z małego sztetlu; zestawienie reżysera z bohaterem musicalu budzi śmiech. Zrozumienie w ciągu kilku sekund podstawy porównania Davida do amerykańskiego reżysera (*Woody Allen* znaczyłoby błazen) może okazać się zbyt trudne dla przeciętnego widza, natomiast nietypowe skojarzenie powinno wywołać natychmiastowy efekt komiczny.

Kolejna kpina pada z ust osoby postronnej. Gdy Verneuilowie wraz z czterema córkami i trzema zięciami wchodzi do kościoła na pasterkę, ktoś z obecnych komentuje złośliwie:

FR	PL
(00:35:33) Regarde qui voilà. La famille Benetton.	Patrz, kto przyszedł. Rodzina Benetton.

Mówiącemu nie chodzi oczywiście o włoską rodzinę Benetton, właścicieli firmy odzieżowej. Wypowiedź odsyła do najważniejszej marki grupy Benetton, czyli United Colors of Benetton, znanej na całym świecie, słynnej z bogatej, mocnej kolorystyki eksponowanej w kampaniach reklamowych, w których wielobarwność ubrań łączy się z wielobarwnością ras ludzkich⁵, zgodnie ze sloganem „All the colours of the world”. W 2014 roku we Francji mogło być jeszcze żywe wspomnienie kontrowersyjnej kampanii „Unhate”, z fotografiami przedstawiającymi całujących się oponentów politycznych i religijnych, np. prezydentów USA i Chin — Baracka Obamy i Hu Jintao czy przywódców Korei Północnej i Południowej. W naszym kraju kampanie reklamowe Benettona nie były chyba nigdy bardzo intensywne, tym niemniej istnieje spora sieć sklepów tej marki, a przeciętny polski widz najprawdopodobniej rozszyfruje aluzję.

Nazwiska w funkcji inwektywnej używa też ojciec czterech córek, Claude Verneuil, w odniesieniu do czarnoskórego ojca narzeczonego najmłodszej córki, André Koffiego. Wchodząc wieczorem do sypialni, po zdalnej rozmowie z przyszłymi teściami, burzy się:

⁵ Por. www.benettongroup.com/media-press/image-gallery/institutional-communication (dostęp: 08.02.2022).

FR	PL
(01:03:13) Ils s'incrument à quatre cents et il ne veut rien payer, Amin Dada.	Czterystu gości, a Obama nie da ani grosza.

W tekście wyjściowym Claude Verneuil przywołuje postać krwawego dyktatora Ugandy *Idiego Amina Dady* (1925–2003). O ile geografia, kultura i sytuacja polityczna Czarnej Afryki są dobrze znane przeciętnemu Francuzowi ze względu na kolonialną historię kraju, przeciętny Polak może nie odróżniać poszczególnych państw i ich przywódców. Polski tłumacz zastąpił Amina Dadę *Obamą*. Mulat Barack Obama, prezydent Stanów Zjednoczonych w latach 2009–2017, nie jest wprawdzie odpowiednikiem funkcjonalnym brutalnego dyktatora, lecz najwyraźniej niełatwo było zaproponować czarnoskórego polityka, którego nazwisko brzmiałoby znajomo polskiej publiczności.

Spotkanie twarzą w twarz w połączeniu z koniecznością oddania przysłym teściom małżeńskiej sypialni i przeprowadzką Verneuilów na strych nie polepszyło stosunków obu ojców. Zagadnięty przez żonę, dlaczego jeszcze nie śpi, Claude Verneuil burczy:

FR	PL
(01:10:47) Quand je visionnise Bocassa dans mon lit, je n'arrive pas à trouver le sommeil.	Wizja Bokassy w moim łóżku spędza mi sen z powiek.

Trudno przypuszczać, żeby *Jean-Bédél Bokassa* (1921–1996), środkowoafrykański dyktator, prezydent, cesarz, był lepiej znany polskim widzom niż Amin Dada, a jednak tłumacz zdecydował pozostawić nazwę oryginalną, uznając być może, że widz jest już oswojony z zabiegiem nazywania bohaterów cudzymi nazwiskami.

Z wątkiem zakwaterowania weselnych gości z Afryki, w tym kuzynów z gałęzi Traoré i Koulibali (typowe nazwiska w społecznościach Mandinga i Bambara), wiąże się użycie pewnego toponimu jako metafory. Na sugestię przyjęcia wszystkich pod swój dach oburzony Claude Verneuil odpowiada:

FR	PL
(01:01:58) Vous imaginez quoi ? Que c'est le château de Chambord ?	Myśli pan, że to Wersal?

W tekście docelowym zauważa się pomysłowe użycie przybliżonego odpowiednika z kultury wyjściowej. Zamek w Chambord to największy obiekt tego rodzaju w dolinie Loary. Odwiedziło go zapewne wielu Polaków masowo zwiedzających ten francuski region, lecz sama nazwa może nie być szybko rozpoznana,

a już z pewnością nie tak szybko jak nazwa słynnego, ogromnego pałacu królewskiego. W polszczyźnie funkcjonuje wprawdzie eponim „wersal” oznaczający przesadną uprzejmość, grzeczność i elegancję, tu jednak jest jasne, że chodzi o inną cechę związaną z pałacem.

Zastępczymi antroponimami potrafi się też posługiwać André Koffi. Przylatującego z Paryża syna wita warknięciem:

FR	PL
(00:26:09) Alors comme ça on vit avec Catherine Deneuve.	Jak się żyje z Catherine Deneuve?

Ma na myśli białą dziewczynę Charles’a, o której dowiedział się od jego siostry. Fakt, że syn jest aktorem, wyjaśnia przywołanie słynnej francuskiej aktorki. Jest ona dobrze znana także w Polsce, więc tłumacz mógł pozostawić jej nazwisko, licząc na to, że wielu widzów zrozumie aluzję.

Kolejne użycie nazwy osobowej w funkcji przezzwiska jest nieco trudniejsze do interpretacji. Po przyjeździe do Chinon, w oczekiwaniu na spotkanie z rodzicami Laure, André Koffi przypomina, że zamierza czynem bronić swojej godności; syn próbuje go uspokoić:

FR	PL
(01:05:46) – A la moindre provoc’, je le cogne. – Papa, s’il te plait. Tu peux pas être cool pour une fois? – Tu me prends pour qui? Pour l’Uncle Bens?	– Jedna uwaga i walę w łeb. – Tato, wyluzuj. – Masz mnie za Uncle Bensa?

Uncle Ben’s to znana na całym świecie amerykańska marka ryżu parzonego i innych pokrewnych produktów spożywczych, zwłaszcza sosów, istniejąca od 1946 roku. Na opakowaniach widniało logo przedstawiające twarz przyjaźnie uśmiechniętego czarnoskórego mężczyzny, a nazwa podobno nawiązywała do czarnoskórego farmera z Teksasu produkującego ryż dobrej jakości. Kluczowe dla zrozumienia reakcji ojca Charles’a wydaje się być słowo *uncle* ‘wuj’, ‘wujek’, powszechna w latach 40. XIX wieku w USA forma zwracania się białych osób do czarnych, despektywna, gdyż używana w miejsce formy ‘pan’, nieprzystługującej czarnoskóрым; do kobiet zwracano się per *aunt* ‘ciotka’, ‘ciocia’. Podstawą odmowy identyfikacji z postacią z pudełka ryżu byłaby zatem niezgoda na brak szacunku ze strony białego, na paternalistyczne traktowanie. Można podejrzewać, że ani francuski, ani polski widz nie odczytają w ciągu kilku sekund (czas trwania wypowiedzi) stosownej konotacji. Zamieszanie potęguje fakt, że poprawna wersja nazwy postaci to *Uncle Ben*, a *Uncle Ben’s* to marka ryżu, z drugiej

strony niepoprawna forma *Uncle Bens* być może pozwoli na szybsze skojarzenie z hodowcą ryżu.

Zrozumienie ostatniego przykładu z tej kategorii wymaga znajomości postaci ze świata prawniczego. W przeddzień ślubu obaj ojcowie upijają się wspólnie, zaprzyjaźniają, wymieniają ubraniami, robią awanturę w cukierni i zostają aresztowani. Zięciowie przyjeżdżają na ratunek, adwokat Rachid bezskutecznie próbuje przekonać posterunkowego, żeby wypuścił obu panów. Claude Verneuil liczy na interwencję Rachida, a jej niepowodzenie komentuje:

FR	PL
(01:25:38) J'ai pas dit que c'était Badinter non plus.	Nie mówiłem, że jest jak Erin Brockovich?

Robert Badinter (ur. 1928) to francuski prawnik, wieloletni minister sprawiedliwości Francji i przewodniczący Trybunału OBWE ds. Koncyliacji i Arbitrażu; tu prawdopodobnie oznacza metaforycznie skutecznego mediatora i obrońcę. W Polsce jest raczej nieznany; zastąpienie było zatem konieczne. Erin Brockovich, amerykańska aktywistka, pracownica kancelarii adwokackiej, doprowadziła w 1993 roku do spektakularnego zwycięstwa mieszkańców kalifornijskiego miasteczka w sprawie przeciwko potężnemu koncernowi trującemu środowisko. Na kanwie tej historii nakręcono oskarowy film fabularny (2000, tytuł oryginalny i polski „Erin Brockovich”, tytuł francuski „Erin Brockovich, seule contre tous”). Zastanawiające jest jednak postawienie w wersji polskiej pytania, podczas gdy wersja francuska to stwierdzenie. Tłumacz miał być może na myśli niewyparzony język Erin, przez który przegrała przed sądem swoją własną sprawę. Druga możliwość to pomyłka lektora polegająca na odczytaniu zdania twierdzącego z intonacją pytającą.

4.3. Inne animy

Dwa następne przykłady dotyczą tłumaczenia związków frazeologicznych.

W drodze na rodzinną kolację wigilijną wszystkie trzy córki proszą mężów o ignorowanie zaczepki i prowokacji. Chao dopytuje:

FR	PL
(00:25:00) – Et s'il y a quelqu'un qui balance une vanne sur les Chinois, j'fais quoi? – Ben, tu souris. – Ah, j'fais le Chinois, quoi, en fait.	– A jeśli wałną kawał o Chińczykach? – Uśmiechasz się. – Będę udawał Greka.

Stwierdzenie „j’fais le Chinois”, ‘zachowam się jak Chińczyk’, nawiązuje tu do stereotypu Chińczyka jako osoby nieokazującej uczuć, zwłaszcza negatywnych, ukrywającej emocje pod grzecznym uśmiechem. W Polsce stereotyp ten nie jest powszechnie znany. Tłumacz zastąpił frazę popularnym polskim idiomem o znaczeniu nieco innym — ‘udawać niezrozumienie’ — lecz adekwatnym do sytuacji. Co więcej, komizm został wzmocniony przez postawienie blisko siebie dwóch odległych kulturowo narodowości.

Nieco wcześniej określenia „c’est un truc des chinois”, „jakie to chińskie”, używa David powalony przez Chao ciosem w szyję. Oburzonej szwagierce Chao wyjaśnia: „Si on m’attaque, je me défends. Et oui, il n’est pas marqué tibétain!”, „Gdy mnie atakują, bronię się. Nie jestem Tybetańczykiem” (00:13:31). Dosłowne tłumaczenie tych kwestii powinno być zrozumiałe dla polskiego widza posiadającego ogólną wiedzę o świecie.

Dowiadując się o planowanym małżeństwie najmłodszej córki z czarnoskórym, David dosadnie podsumowuje konsekwencje tego wydarzenia dla rodziców:

FR	PL
(00:52:02) Trois métèques plus un noir, pour les parents, c’est Fukushima.	Czwarty taki zięć to dla rodziców prawdziwa katastrofa.

Metonimiczne wyrażenie „c’est Fukushima” na oznaczenie wielkiej tragedii lub katastrofy powstało we Francji po awarii najwyższego (siódmego) stopnia w japońskiej elektrowni nuklearnej Fukushima nr 1 w prefekturze Fukushima, w 2011 roku⁶. Wyrażenie to nie przeniknęło do Polski. W zbiorowej pamięci Polaków bardziej żywe jest wspomnienie awarii siódmego stopnia w ukraińskiej elektrowni jądrowej w Czarnobylu w 1986 roku, nie powstał jednak żaden związek frazeologiczny oparty na tym toponimie. Polski tłumacz zastąpił francuski idiom leksemem *katastrofa*. Oddaje on znaczenie wypowiedzi Rachida, lecz powoduje utratę efektu stylistycznego. Można go było zachować, wstawiając metaforę apokalipsy, wzmacniającą diagnozę sytuacji jako „końca świata” dla rodziców; uzasadnioną w kontekście religijności Marie Verneuil.

Na zakończenie przyjrzyjmy się dwóm etnonimicznym nazwom ciastek. Uczulając syna na rasizm Francuzów, André Koffi podaje przykład obraźliwej nazwy ciastka; jego córka nie widzi w niej nic uwłaczającego i przytacza nazwę innego ciastka:

⁶ Metonimiczne określanie pewnego zdarzenia poprzez miejsce jego wystąpienia jest zjawiskiem dawnym i uniwersalnym. Przeciwno takiej konceptualizacji mogą jednak protestować mieszkańcy danego obszaru. Protesty tego typu miały miejsce w odniesieniu do wyrażenia ‘katastrofa fukushimska’ (por. Tonaki, 2021).

FR	PL
(00:36:44) – Charles, tu sais que les Français fabriquent des desserts qu'ils appellent tête de nègre? (...) – Moi, je connais un gâteau qu'on appelle un congolais.	– Charles, wiesz, że Francuzi mają deser, który nazywają głowa murzyna? (...) – Jest ciastko o nazwie kongijka.

La tête de nègre, dosłownie 'głowa Murzyna', to okrągła beza z kremem albo bitą śmietaną, oblana czekoladą albo obtoczona w wiórkach czekoladowych; w drugiej dekadzie XXI wieku nazwa ta została zastąpiona określeniem *la tête au chocolat* ('głowa czekoladowa') oraz *le meringue au chocolat* ('beza czekoladowa'). W Polsce takie ciastko nie występuje. W afrykańskim polu leksykalnym mieszczą się ciasta: piersi (rzeczownik niekiedy występuje w wersji wulgarnej) murzynki, murzynek i mulatek. W tym wypadku nie można jednak było użyć żadnego z polskich przybliżonych odpowiedników, ponieważ mają inny kształt, a *la tête de nègre* pod koniec filmu pojawia się na ekranie, wystawiona na witrynie cukierni, wyraźnie widoczna jako ciemnobrązowa kulka. Tłumaczenie dosłowne było tu najlepszym rozwiązaniem. Drugi wypiek, *le congolais*, nazywany też *le rocher coco* ('skała kokosowa'), to upieczone na blasze małe spiczaste ciasteczko z wiórków kokosowych, cukru, ubitych białek i żółtek. W Polsce jest znane pod nazwą kokosanka. W filmie musiało się jednak pojawić odniesienie do etnonimu. Dosłowne tłumaczenie z lekką modyfikacją wydaje się słusznym zabiegiem; zmiana rodzaju gramatycznego na żeński sprawiła, że nazwa brzmi bardziej naturalnie po polsku, a zarazem podkreśliła fakt, że siostra Charles'a nie czuje się obrażona mimo aluzji do jej płci.

5. PODSUMOWANIE

Film „Qu'est-ce qu'on a fait au Bon Dieu?” Philippe'a de Chauverona obfituje w nazwy własne pełniące różnorakie funkcje: identyfikacyjną, kategoryzującą, charakteryzującą, aluzyjną; antroponimy stosowane jako inwektywy budują efekty komiczne. Zabiegi typowe dla przekładu w wersji lektorskiej — opuszczenia i kondensacje — nie dotknęły warstwy onimicznej utworu: prawie wszystkie nazwy własne zostały przeniesione, w taki czy inny sposób, do tekstu docelowego. Moim zdaniem polski tłumacz Piotr Zieliński bardzo dobrze poradził sobie z oddaniem znaczenia, funkcji i stylu nazw własnych, przenosząc je do polskiej wersji w postaci niezmienionej lub z lekką modyfikacją, zastępując odpowiednikami z kultury wyjściowej lub z kultury trzeciej, amerykańskiej, lepiej znanymi polskiemu odbiorcy. Tylko w jednym przypadku — „c'est Fukushima” > „to

katastrofa” — doszło do utraty efektu stylistycznego; również w jednym — do utraty efektu komicznego, gdy pozostawienie imienia psa w wersji oryginalnej uniemożliwiło polskiemu widzowi zauważenie nawiązania do imienia władcy Franków; błąd ten został poprawiony w przekładach kolejnych części trylogii.

Dostrzeżenie funkcji kategoryzującej poszczególnych elementów wielokulturowego onomastykonu oraz przeprowadzenie skojarzeń pozwalających na dostrzeżenie i zrozumienie komizmu budowanego przez nazwy własne może przekraczać możliwości przeciętnego widza. Żeby to sprawdzić, należałoby przeprowadzić szczegółowe badania recepcji metodą wywiadów lub sondaży, jako że spontaniczne wypowiedzi odbiorców na portalach internetowych takich jak Filmweb nie zawierają opinii o przekładzie nazw własnych. Badania tego typu, czaso- i kosztochłonne, to rzadkość. W tym wypadku, tak jak w wielu innych dotyczących krytyki przekładu filmowego, badacz jest zmuszony poprzestać na własnej intuicji, na domyślnym obrazie odbiorcy, na przybliżeniach.

LITERATURA

ŹRÓDŁA

- de Chauveron de, Ph. (2014). *Qu'est-ce qu'on a fait au Bon Dieu?* [Film]. Gutek Film.
de Chauveron de, Ph. (2015). *Za jakie grzechy, dobry Boże?* [Film; Piotr Zieliński, tłum.]. Gutek Film.

OPRACOWANIA

- Bagajewa, I. (1993). O nazwach geograficznych w ujęciu translatorycznym [About geographical names from a translator's perspective]. W: F. Grucza (red.), *Przyczynki do teorii i metodyki kształcenia nauczycieli języków obcych i tłumaczy w perspektywie wspólnej Europy* (s. 111–117). Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Gałkowski, A. (2011). *Chrematonimy w funkcji kulturowo-użytkowej. Onomastyczne studium porównawcze na materiale polskim, włoskim, francuskim* [Chrematonyms in the cultural-functional context. An onomastic comparative study based on Polish, Italian and French resources] (wyd. 2). Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Hołobut, A., Woźniak, M. (2017). *Historia na ekranie. Gatunek filmowy a przekład audiowizualny* [History on screen: film genre in audiovisual translation]. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Kosyl, C. (1983). *Forma i funkcja nazw własnych* [Form and function of proper names]. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Rutkowski, M. (2010). Problem funkcji nazw własnych w onomastyce. Przegląd stanowisk [Problem of proper names' functions in onomastics. Overview of the positions]. *Conversatoria Linguistica*, 4, 54–65.
- Tomaszkiewicz, T. (2006). *Przekład audiowizualny* [Audiovisual translation]. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

- Tonaki, Y. (2021, 26 marca). La Catastrophe de Fukushima existe-t-elle ? Vers une autre conceptualisation de la catastrophe. *Philosophy World Democracy*. <https://www.philosophy-world-democracy.org/articles-1/la-catastrophe-de-fukushima>
- Zabalbeascoa, P. (2008). The nature of the audiovisual text and its parameters. W: J. Díaz-Cintas (red.), *The Didactics of Audiovisual Translation* (s. 21–37). John Benjamins Publishing Company.

SUMMARY

PROPER NAMES IN FILM TRANSLATION: “QU’EST-CE QU’ON A FAIT AU BON DIEU?” IN POLISH

The paper aims to describe and evaluate the handling of proper names in *Za jakie grzechy, dobry Boże?*, the Polish version of one of the French highest-grossing movies “Qu’est-ce qu’on a fait au Bon Dieu?” by Philippe de Chauveron, 2014. The English title of this comedy was “Serial (Bad) Weddings.” The study material was chosen because of the variety of functions performed by proper names, especially the use of anthroponyms as invectives in order to produce a comic effect. Nine techniques for dealing with proper names have been identified: translation, transfer, explanation, replacement by an established equivalent in the target language, replacement by a functional equivalent, replacement by another proper name, replacement by a common name, use of two or more techniques, omission. A two-part evaluation of the translator’s conduct has been applied: followed by the determination of whether he used the correct technique, determination whether he applied it correctly. The proposed critical method takes into account the complex nature of proper names (its phonic and graphic form, meaning, style, function, relation to the bearer) as well as the polysemiotic nature of the film. It was concluded that the Polish translator Piotr Zielinski, author of the voiceover version, succeeded in conveying the meaning, function and style of proper names.

Keywords: proper names in translation, film translation, onomastics, translation studies