

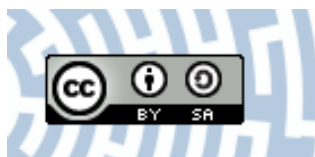


You have downloaded a document from  
**RE-BUŚ**  
repository of the University of Silesia in Katowice

**Title:** Wielojęzyczność w dialogach filmowych

**Author:** Anna Paszkowska

**Citation style:** Paszkowska Anna. (2020). Wielojęzyczność w dialogach filmowych. W: J. Lubocha-Kruglik, O. Małyś, G. Wilk (red.), "Przestrzenie przekładu. T. 4" (S. 165-174). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.



UNIwersytet ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

Anna Paszkowska

Uniwersytet Śląski w Katowicach

## Wielojęzyczność w dialogach filmowych

Film, będąc tekstem audiowizualnym, ukazuje pewien fragment rzeczywistości. W przypadku filmu fabularnego jest to rzeczywistość fantastyczna, choć w mniejszym bądź większym stopniu fikcja fabularna nawiązuje do znanego nam świata. A ten jest wielojęzyczny. Twórcy filmowi jednak nie zawsze zachowują ten naturalny realizm językowy, co wynika z charakteru tekstu, jakim jest właśnie dialog filmowy. To on stanowi główny obiekt zainteresowania tłumaczy audiowizualnych.

Choć dialog filmowy przypomina naturalną rozmowę, w rzeczywistości jego struktura jest o wiele bardziej złożona. Charakteryzując film fabularny, Arkadiusz Belczyk w pracy *Tłumaczenie filmów* zaznacza, że

film fabularny w swej warstwie słownej jest tworem zbliżonym do literatury, tyle że ograniczonej niemal wyłącznie do partii mówionych: dialogów, czasem monologów, sporadycznie narracji spoza kadru [...]. Partie opisowe, czyli w pewnym uproszczeniu drugi podstawowy element składowy tekstu literackiego, są tu realizowane za pomocą środków filmowych: obrazem i dźwiękiem. [...] Pokrewieństwo gatunkowe z literaturą jest tym wyraźniejsze, że niejednokrotnie film stanowi mniej czy bardziej wierną adaptację pierwowzoru literackiego, a nawet jako dzieło całkowicie oryginalne zawsze się opiera na scenariuszu, a więc tekście pisany<sup>1</sup>.

Porównanie dialogów, z jakimi spotykamy się w literaturze, do tych, z którymi mamy do czynienia w filmie, wydaje się dużym uproszczeniem. Za pomocą środków filmowych nie da się wyrazić na przykład zależności, w jakich pozostają bohaterowie – tę rolę przejmują właśnie dialogi, które na przestrzeni

---

<sup>1</sup> A. BELCZYK: *Tłumaczenia filmowe*. Wilkowiec 2007, s. 6.

całego filmu układają się w przemyślaną i precyzyjnie skonstruowaną strukturę, posiadającą określoną formę. To właśnie ona odpowiada za to, aby zaintrygować widza, utrzymać napięcie, stopniowo przekazując informacje, potrzebne do zrozumienia dzieła filmowego, którego są częścią. Ta struktura jest istotna również dla pracy tłumacza, ponieważ jego zadaniem jest także odwzorowanie jej w nowej wersji językowej przekładanej produkcji.

Należy mieć na uwadze także fakt, że dialog w filmie nie służy jedynie wymianie informacji między uczestnikami rozmowy.

Służy on [dialog] nie tylko temu, by jedna postać – a wraz z nią widzowie – dowiedziała się czegoś o drugiej osobie, lub by coś sobie nawzajem komunikowały. Dialog jest wyrazem osobowości postaci. Dialog jest istotnym elementem akcji. Dialog jest składnikiem atmosfery filmu, jego poetyki, jego wyrazu artystycznego. Wreszcie dialog sam jest elementem, posiadającym własną formę i wewnętrzną logikę. Wszystkie te aspekty dialogu funkcjonują jednocześnie, nawzajem na siebie oddziałując i tylko łącznie dają efekt z łatwością przecież rozpoznawalny: żywe prawdziwe słowo, wypowiedane z ekranu przez żywych ludzi konkretnie osadzonych w wiarygodnym wewnętrznym świecie filmu. Czyli dobry dialog to ten, którego poszczególne kwestie pamiętamy i lubimy cytować<sup>2</sup>.

Autor scenariusza nadaje każdemu z bohaterów inne cechy językowe, sugerując się wnioskami wyciągniętymi z obserwacji żywego języka. Nie wszyscy bohaterowie w filmie mogą przecież mówić tak jak scenarzysta lub, gdy mamy do czynienia z przekładem, jak tłumacz. Szczególnym i wiele znaczącym zabiegiem stosowanym przez filmowców, w szczególności scenarzystów, jest wykorzystanie realizmu językowego. Użycie języka innego niż podstawowy język produkcji (w analizowanym materiale jest to język polski) może informować widza o pochodzeniu bohatera, jego wykształceniu, może być także źródłem komizmu lub nawiązywać do wizualnej strony filmu. W tłumaczeniu ta cecha dialogów często zanika, a wraz z nią część informacji wynikających z oryginału. Są one istotne dla interpretacji całości dzieła, oceny poszczególnych bohaterów lub pozwalają dostrzec zależności między nimi, jak również zrozumieć niektóre sceny. Ta wielojęzyczność w filmie, rozumiana tutaj jako użycie kilku języków w partiach dialogowych oraz napisach pojawiających się w kadrze, jest bardzo wymownym zabiegiem<sup>3</sup>. W założeniu autorów scenariusza repliki wypowiedziane w języku obcym mogą być niezrozumiane (lub właśnie mają takie być) przez docelowego widza, a zatem ich funkcją nie jest przekazanie informacji werbalnie, lecz właśnie zwrócenie uwagi widza swoją obcością.

<sup>2</sup> M. KARPIŃSKI: *Niedoskonałe odbicie. Warsztat scenarzysty filmowego*. Warszawa 2006, s. 247–248.

<sup>3</sup> Por. A. BEDNARCZYK: *Przekład filmu wielojęzycznego*. „Między Oryginałem a Przekładem” 2014, nr 1 (23), s. 9–44.

Dostępne techniki tłumaczenia filmowego – dubbing, *voice-over* oraz napisy<sup>4</sup> – oferują różne możliwości oddania omawianej wielojęzyczności w dialogach filmowych. Dubbing uznawany jest za technikę, która najpełniej oddaje oryginał – pozwala przełożyć rozmowy nie tylko pierwszego, ale i drugiego planu, gwar, teksty piosenek, jak również podmienić napisy dodawane w postprodukcji (takie jak te w czołówe, tyłówce czy na wizytówkach bądź planszach) na nowe, w języku przekładu. Widz, który korzysta z takiego tłumaczenia, otrzymuje film, którego akcja dzieje się w obcojęzycznej rzeczywistości, bohaterów otaczają napisy w obcym języku (np. będące elementami scenografii lub rekwizytami – witryny, plakaty, menu w restauracji, wiadomości SMS), natomiast sami bohaterowie posługują się wyłącznie językiem przekładu. Z jednej strony dzięki dubbingowi odbiorca tłumaczenia rozumie wszystkie komunikaty werbalne dźwiękowe, jednak z drugiej – obraz filmowy pozbawiony jest realizmu językowego, co negatywnie wpływa na spójność warstw wizualnej i dźwiękowej. Również wypowiedzi, które w oryginale są niezrozumiałe dla widza, ponieważ zostały wypowiedziane w obcym dla niego języku, tutaj są przetłumaczone na równi z pozostałymi partiami dialogowymi. Przy technice dubbingu widz nie ma możliwości skonfrontowania oryginalnych wypowiedzi z nową wersją językową. Pierwotna ścieżka dźwiękowa z zapisem dialogów zostaje bowiem usunięta, a bohaterowie zyskują nowe głosy. Widz korzystający z tłumaczenia nie ma zatem możliwości wyciągnięcia wniosków o na przykład innym pochodzeniu bohatera. W związku z tym cel, w jakim zabieg wielojęzyczności został użyty w oryginale, nie jest zrealizowany w przekładzie.

Problem ten jest wyraźnie widoczny w tłumaczeniu filmu pt. *Jak rozpełtałem drugą wojnę światową* w reżyserii Tadeusza Chmielewskiego z 1969 roku, którego rosyjska wersja językowa została opracowana w technice dubbingu. Głównym bohaterem tej serii filmów jest polski żołnierz, który przemierza Europę, próbując dołączyć do oddziałów wojsk polskich lub sojuszniczych, by walczyć o swój kraj i ostatecznie do niego powrócić. Franciszek Dolas posiada wiele cech zaczerpniętych z autostereotypu Polaka<sup>5</sup>. Jest to umiejętność kombinowania czy osiągnięcie swoich celów podstępem, szkodząc przy tym wrogowi. Dolas jednak nie zna języków obcych, co utrudnia mu komunikację za granicą. W rozmowie pomaga sobie gestami, używa pojedynczych podstawowych słów w różnych językach, imitując wypowiedź w języku obcym. Sposób jego wypowiedzania się jest zabiegiem komicznym, podkreślającym komediowy charakter produkcji. Na jego nieznanomości języków obcych opiera się mnóstwo gagów,

<sup>4</sup> Istnieją także techniki poboczne. Zalicza się do nich np. komentarz, jednak nie jest on stosowany w przekładach filmów fabularnych. W literaturze fachowej jako odrębną technikę tłumaczenia audiowizualnego wymienia się także *voice-over* wielogłosowy, nazywany również „ruskim dubbingiem”.

<sup>5</sup> Por. P. ŚMIAŁOWSKI: *Tadeusz Chmielewski. Jak rozpełtałem polską komedię filmową. Wywiad-rzeka Piotra Śmiałowskiego*. Warszawa 2012, s. 125–127.

które śmieszą w oryginale, w tłumaczeniu zaś zazwyczaj są niezrozumiałe. Wynika to właśnie z nieprawidłowego oddania cechy dialogów, jaką jest ich wielojęzyczność.

W jednej ze scen drugiej części serii główny bohater trafia do angielskiego obozu i pragnie przyłączyć się do oddziałów sojusznika lub w jakikolwiek sposób mu pomóc. Barię komunikacyjną dla niego, a dla widzów elementem komicznym, jest nieznamość języka angielskiego. Dolas odbywa rozmowę z kapitanem jednostki (repliki dowódcy w filmie wypowiedziane są w języku angielskim, lecz dla polskiego widza zostały przetłumaczone na język polski techniką napisów – bez zrozumienia ich treści scena nie zostałaby prawidłowo zinterpretowana; w takiej właśnie formie są cytowane poniżej). W rosyjskiej dubbingowanej wersji językowej obaj uczestnicy tej rozmowy mówią wyłącznie po rosyjsku (zestawienie 1).

1	Dolas	Starszy strzelec Franciszek Dolas z <b>siedemnastego</b> pułku piechoty.	Старший стрелок Францишек Долас, <b>14-тый</b> пехотный полк.
2	Kapitan	Co to za język? (tłum. z jęz. angielskiego)	На каком языке он говорит?
3	Żołnierz	Według mnie słowiański. Oni tak szeleszczą. (tłum. z jęz. angielskiego)	Очевидно какой-то <b>славянский</b> , они все „шипять”.
4	Kapitan	Niestety, nie jesteśmy gotowi na przyjęcie pana. (tłum. z jęz. angielskiego)	Я прошу прощения, но мы не в состоянии предоставить вам необходимого комфорта.
5	Dolas	Nie jestem Francuzem! <b>Ja Polak</b> . (pokazuje orzełka) O, to z mojego munduru. Przyjechałem tutaj, żeby walczyć razem z wami przeciwko Niemcom.	Я не француз, не думайте! Я поляк! (pokazuje orzełka z munduru) Вот вам доказательство. Я приехал сюда, чтобы вместе с вами воевать против немцев.
6	Kapitan	Dystynkcje oczywiście może pan zachować. My Brytyjczycy przestrzegamy konwencji Genewskiej. (tłum. z jęz. angielskiego)	Разумеется, вы можете сохранить знаки различия. Мы англичане, мы соблюдаем Женевскую конвенцию. Гоплинс!
7	Żołnierz		<b>Да, сэп!</b>
8	Kapitan	Dostarczyć jeńcowi igłę i nici! (tłum. z jęz. angielskiego)	Иголку и нитку для пленного.
9	Żołnierz		<b>Да, сэп!</b>
10	Kapitan	Przykro nam, ale obóz będzie gotowy dopiero za kilka dni. (tłum. z jęz. angielskiego)	Я весьма сожалею, но у нас нет лагеря для военнопленных. Он будет готов через несколько дней.

11	Dolas	Przecież wy kompletnie nie jesteście przygotowani do walki! A tam Europa czeka.	<b>Пан капитан!</b> Я вижу, вы совсем не готовы к войне! А Европа ждет.
12	Kapitan	<b>Мóви пан „Europa”?</b> Widzę, że mam do czynienia z dżentelmenem. Proszę nie wychodzić poza teren obozu. Moi ludzie są teraz zajęci. (tłum. z jęz. angielskiego)	<b>Поскольку вы говорите о Европе,</b> то дело имею с джентльменом и вы не будете выходить за пределы того участка. Считайте, что это ваш лагерь.
13	Dolas	Okay-okay.	Окей-окей.
14			(dostaje igłę i nitkę od żołnierza)
15	Dolas	Po co to?	Что же это?
16			(żołnierz gestami pokazuje, że ma przyszyć orzełka, który posiada)
17	Dolas	<b>To mundurów też nie macie?</b>	<b>Кто же на грудь пришивает кокарду? [...]</b>
18	Dolas	Melduję posłusznie, że jestem gotów!	Позвольте доложить! Я уже готов!
19	Kapitan	Pan zablądził! To mój namiot! I przyrzekł pan nie wychodzić! (tłum. z jęz. angielskiego)	Извините, как вы сюда попали? Это моя палатка и никто не имеет права входить без моего разрешения!
20	Dolas	<b>Jestem żołnierzem, nie mogę czekać bezczynnie, gdy wróg w naszym kraju.</b>	<b>Не понимаю чего... Чего вы злитесь?</b>

Zestawienie 1. Tłumaczenie dialogu filmowego

Porównując oba warianty dialogu towarzyszącej tej samej scenie, wyraźnie widzimy, że w polskiej wersji językowej rozmówcy nie mogą dojść do porozumienia, a wypowiedzi zupełnie do siebie nie nawiązują. Szczególnie we fragmencie o Europie (wers 12) można zauważyć, że wypowiedź kapitana odnosi się do jedyne go zrozumianego z wypowiedzi Dolasa słowa – „Europa”. Z rosyjskiego tekstu wynika, że rozmówcy rozumieją się – kapitan używa frazy *Поскольку вы говорите о Европе*, więc można sądzić, że odnosi się do całej wypowiedzi Dolasa. Wątpliwości nasuwa także wariant tłumaczenia fragmentu, w którym Dolas próbuje wytłumaczyć, że nie jest Francuzem (wersy 4 i 5). W rosyjskiej wersji językowej na wypowiedź kapitana *мы не в состоянии предоставить вам необходимого комфорта* Dolas odpowiada *Я не француз, не думайте!* Jego odpowiedź dotyczy stereotypu o wygodnych Francuzach, więc w rosyjskiej wersji filmu Dolas bardzo dobrze rozumie to, co mówi do niego angielski kapitan.

Trudności w komunikacji bohaterów podkreśla wizualna warstwa filmu – kapitan, Franek Dolas oraz angielski żołnierz wyraźnie pomagają sobie gestami, próbując pokazać to, o czym mówią. Komiczny charakter tej sceny w oryginalnej wersji filmu dopełnia także zawarte w filmie tłumaczenie wypowiedzi kapitana na język polski, ponieważ w cytowanym dialogu najistotniejsza jest właśnie jego niespójna treść. Zastosowane napisy pozwalają widzowi na zauważenie realizmu językowego, zidentyfikowanie języka obcego, a co za tym idzie – rozpoznanie narodowości spotkanych żołnierzy. Sam główny bohater kieruje się tymi samymi wskazówkami co i widz – dowiaduje się, do jakiego trafił kraju właśnie na podstawie języka, jaki słyszy w tym miejscu. Dlatego też zawarcie tej cechy dialogów w tłumaczeniu jest istotne dla zrozumienia nie tylko omawianej tu sceny, ale również całego zamysłu filmu. Informacji o narodowości bohaterów dostarcza także warstwa wizualna filmu: wygląd munduru lub flagi będące elementem scenografii, choć zadanie to utrudnia czarno-biała taśma, na jakiej nakręcony został film. Przedstawiciele innych narodowości są pokazywani w komedii *Jak rozpętałem drugą wojnę światową* również w sposób stereotypowy<sup>6</sup>. W tej scenie angielscy żołnierze równo o godzinie 17 przerywają wszystkie prace i robią przerwę na herbatę, są flegmatyczni i zachowują się w sposób bardzo dystyngowany. Stereotypy dotyczące innych krajów w kulturze języka produkcji i przekładu mogą być jednak odmienne, a zatem wizualne wskazówki mogą okazać się niewystarczające, dlatego tłumacz w swoim tekście stosuje stylizację. W rosyjskiej wersji występują sformułowania *Да, сэр!* czy angielskobrzmiące nazwiska (np. w wersji 6 w przekładzie pada nazwisko *Гоплинс*, które nie pojawia się w tym miejscu w wersji polskiej). Taka właśnie stylizacja to cecha charakterystyczna rosyjskich przekładów dubbingowych. Aby zrekompensować odbiorcy tłumaczenia ingerencję w oryginalną ścieżkę dźwiękową, w przekładzie używa się zapożyczonych zwrotów adresatywnych, na przykład dla języka polskiego *пан, пани*, dla niemieckiego *хер, фрай* itd., nawet jeśli nie występują one w oryginale, co również widać w przytoczonym fragmencie, gdzie w rosyjskim wariancie pojawia się zwrot *Пан капитан!* (wers 11), który nie występuje w oryginale. Mimo to w tłumaczeniu komiczny charakter sceny uległ zatarciu.

Na uwagę zasługuje także początek analizowanego dialogu, gdy bohaterowie zastanawiają się, w jakim języku mówi ich rozmówca (wersy 2 i 3). Sugerując się jego brzmieniem, w którym słychać świszczące dźwięki, stwierdzają, że jest to język słowiański. Biorąc pod uwagę fakt, że wszyscy uczestnicy tej rozmowy w przekładzie mówią po rosyjsku, który również należy do języków słowiańskich, można odnieść wrażenie, że dosłowne przetłumaczenie tego fragmentu negatywnie wpłynęło na jego odbiór. Zamiast odwoływać się do fonetycznych cech języka polskiego, którego odbiorca dubbingowanego tłumaczenia nie sły-

<sup>6</sup> Ibidem.

szy, można nawiązać do warstwy wizualnej filmu, na przykład munduru, wyglądu. Byłby to zabieg w pełni uzasadniony i często stosowany w tej technice tłumaczenia audiowizualnego.

Drugą techniką, która ingeruje w ścieżkę dźwiękową oryginału, jest *voice-over*. Technika ta zakłada ściszenie oryginalnych dialogów, których tłumaczenie odczytywane jest przez parę lektorów<sup>7</sup> z minimalnym opóźnieniem w stosunku do oryginalnych wypowiedzi. Mimo że większość wypowiedzi jest niejako zagłuszona głosem lektora, widz jest w stanie skonfrontować oryginał z przekładem. Zauważy również zastosowany przez twórców filmu realizm językowy, co w przypadku produkcji, których bohaterami są przedstawiciele różnych krajów, wpłynie pozytywnie na odbiór przekładu oraz możliwości interpretacyjne obcojęzycznego widza. Technika ta nie jest jednak odpowiednia w stosunku do wszystkich produkcji, szczególnie polskich, tłumaczonych na język rosyjski. Jest to spowodowane tym, że w wielu polskich filmach pojawiają się rosyjskojęzyczni bohaterowie, co powoduje trudności natury technicznej. Tekst tłumaczenia musi zawierać treść wszystkich rozmów pierwszego planu, również takich, wypowiedzianych w tym samym języku, co język, na który tłumaczony jest film. W przeciwnym razie tłumaczenie byłoby niespójne. Jednocześnie widz ma możliwość skonfrontowania oryginału, który rozumie, z tłumaczeniem, które często jest skrócone bądź zmienione.

Omawiany problem jest wyraźnie zauważalny w popularnym zarówno w Polsce, jak i Rosji, tej radzieckiej, i tej współczesnej, serialu *Cztery pancerni i pies*. Jego akcja w pierwszych odcinkach toczy się na terenie Związku Radzieckiego. Główni bohaterowie wychowywali się w rosyjskojęzycznym środowisku i rozmawiając między sobą po polsku, wplatają w wypowiedzi rosyjskie zwroty<sup>8</sup>, które w tłumaczeniu odczytywane są w zredagowanej formie, na przykład:

Ну, молодец! Траfiłeś в две десятитки!	Молодец! Две пули в десятку!
Stuka i stuka... No traktor! <b>Мать его за ногу...</b> Rano muszę drzewo zawieźć.	Стучит и стучит, что за трактор! А утром мне дрова везти.

Ze względu na technikę *voice-over* zmiany te zostaną zauważone przez widza. Skupi to jego uwagę na tekście tłumaczenia, co należy uznać za błąd techniczny, ponieważ przekład powinien być jak najbardziej neutralny. Próby cenzurowania wypowiedzi lub nadania im literackiej formy, jak w przykładzie

<sup>7</sup> Polska wersja lektorska, w której cały film czytany jest przez jeden męski głos, jest niespotykana w innych krajach.

<sup>8</sup> Por. M. MOCARZ-KLEINDIENST: *O dwujęzyczności w przekładzie filmowym*. W: *Przekład. Język. Kultura*. T. 4. Red. R. LEWICKI. Lublin 2015.



drugim, w tej technice okazały się nieskuteczne, ponieważ widz jednocześnie słyszy wypowiedź oryginalną i tę zredagowaną w tym samym, zrozumiałym dla siebie, języku.

W polskim serialu *Czterej pancerni i pies* imię jednego z tytułowych bohaterów, psa, pochodzi z języka rosyjskiego:

– Nazywam się Jeleń. Gustaw Jeleń. A po naszymu Gustlik.	– Я Густав Олень. Елень. По-нашему Густлик.
– Kos. Jan Kos.	– Ян Кос.
– A jak pies?	– А собака?
– Szarik.	– Шарик.
– Szary?	– Шарик?
– Nie, Szarik, po rosyjsku kuleczka.	– По-русски Шарик.

Wyjaśnienie imienia, czyli wytłumaczenie Gustlikowi, co ono oznacza po rosyjsku, okazało się w przekładzie niemożliwe, dlatego tłumacz zdecydował się na zamianę. Zamiast dosłownego tłumaczenia ułożył podobny dialog, w którym Gustlik nie dosłyszał imienia psa, a nie jak w oryginale – nie zrozumiał go. Zamiana dialogów lub pominięcie fragmentu dialogu jest stosowane, gdy podczas rozmowy słowo bądź wypowiedź są tłumaczone na język polski.

Realizm językowy jest trudnym do oddania w przekładzie zabiegiem stosowanym w dialogach filmowych. Możliwości przekazania obcojęzycznemu widzowi informacji wynikających z wielojęzyczności bohaterów są zależne od wybranej techniki tłumaczeniowej. Największe możliwości dają napisy filmowe. Jest to jedyna technika, która nie ingeruje w oryginalną ścieżkę dźwiękową filmu. W przypadku wyboru pozostałych technik należy kierować się przede wszystkim specyfiką tłumaczonego tekstu. Jak widać na przykładzie filmu *Jak rozpętałem drugą wojnę światową*, wybór najpopularniejszej w Rosji techniki dubbingu okazał się niekorzystny dla odbioru całości dzieła. Proces przekładu utrudnia także użycie w oryginalnych dialogach języka, na który następnie tłumaczony jest film. Niezależnie jednak od tego, jaki język obcy został wykorzystany w dialogach filmowych, należy pamiętać, że jest to zabieg, który służy założonym przez scenarzystę celom i te cele powinny być również zrealizowane w przekładzie.

Анна Пашковска

### Многоязычность в кинодиалогах

#### Резюме

В статье проанализированы переводы польских фильмов, в диалогах которых используются выражения на иностранных языках. В исследовании учтены возможности и препятствия, вытекающие из технических требований отдельных техник аудиовизуального перевода. Отмечается, что кинодиалог представляет собой особую форму текста. Диалоги в фильме служат не только обмену информацией между интерлокуторами, но также указывают на происхождение героев, их образование, принадлежность к той или иной социальной группе и взаимоотношения между ними. С этой целью автор сценария применяет приём языкового реализма, одним из проявлений которого является использование в речи киногероев иностранных языков.

**Ключевые слова:** киноперевод, дубляж, закадровый перевод, субтитры, языковой реализм

Anna Paszkowska

### Multilingualism in film dialogues

#### Summary

The article analyses translation of films including dialogues in various languages. It also presents possibilities and limitations resulting from using specific techniques of audiovisual translation which play a significant role in conveying this characteristics of reply lines used by film characters. Film dialogue is not solely limited to an exchange of information between interlocutors. It is also used to provide a viewer with information on character's background, education, membership in a particular social group and relationships between film characters. One of the techniques used by film authors is using linguistic realism.

**Key words:** film translation, dubbing, voice-over, subtitles, linguistic realism