



ANNA PASZKOWSKA

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2766-999X>

Uniwersytet Śląski w Katowicach

1670 JAKO „SERIAL NOWEGO TYPU” W PRZEKŁADZIE NA JĘZYK ROSYJSKI

1670 AS A “NEW GENERATION SERIES” IN RUSSIAN TRANSLATION

The article discusses the Russian subtitles for the Polish comedy series *1670* (Netflix), considering it an example of a “new generation series.” The translation strategy is analyzed, with particular emphasis on the rendering of humour, intertextual references, and cultural elements. The author notes the higher reading speed of subtitles on streaming platforms compared to traditional media, which allows for less modification of the source text (text loss at approx. 9%). As the analysis shows, the series’ translator adopted a strategy of faithful cultural transfer, preserving Polish realities, names, and language games, while refraining from adaptation. This approach is suitable for active viewers who independently seek context online. On the one hand, it allows for preserving the original style and some of the humour; on the other hand, it carries the risk of local allusions being misunderstood and some linguistic-visual gags being lost. The article thus highlights the evolution of audiovisual translation in the context of new media and shifting reception practices.

Keywords: audiovisual translation, subtitling, new generation series, web series, original series, *1670*, comedy series, documentary, humour in translation, cultural transfer, language game, intertextual references

Przekład audiowizualny jest relatywnie młodą odmianą tłumaczenia, a mimo to zagadnienia związane z opracowaniem nowych wersji językowych filmów i seriali należą do najczęściej podejmowanych tematów badawczych nie tylko w przekładoznawstwie, lecz także w innych dyscyplinach humanistycznych. Coraz częściej przedmiotem analiz stają się przemiany, jakim ulegają gatunki kanoniczne funkcjonujące w nowych typach mediów, gdzie zostają adaptowane do współczesnych technologii i oczekiwań odbiorców.

Wraz z postępem technologicznym coraz łatwiej można dotrzeć do materiałów filmowych. Z jednej strony ich liczba stale rośnie, z drugiej zaś — na rynku pojawiają się nowi dostawcy treści audiowizualnych, oferujący odbiorcom coraz większe możliwości. Współczesne technologie znacząco wpłynęły na rozwój gatunków medialnych, co

szczególnie wyraźnie widać w przypadku serialu i filmu wieloodcinkowego — formatu pierwotnie telewizyjnego, który obecnie funkcjonuje przede wszystkim w przestrzeni internetowej i na platformach VoD (ang. *Video on Demand*, tj. wideo na żądanie). Dlatego też podejmuję tu zagadnienie tłumaczenia seriali, których podstawowym miejscem dystrybucji są platformy strumieniowe. Analiza została przeprowadzona na przykładzie pierwszego sezonu kostiumowego serialu komediowego *1670* w reżyserii Macieja Buchwalda oraz Kordiana Kądzieli, autorem scenariusza jest Jakub Rużyłło. Przedmiotem badań są napisy w języku rosyjskim opracowane na zlecenie Netflixa przez Ismaïla Dubirowa.

Dobór materiału wynika ze specyfiki omawianego serialu, który w pełni odpowiada charakterystyce produkcji „nowego typu”, oraz z zastosowania w nim oryginalnych rozwiązań translatorskich, coraz częściej spotykanych w przekładach dostępnych na platformach streamingowych. Wiele z tych rozwiązań pozostawia jednak widza w pewnym niedostatku wiedzy kontekstowej, niezbędnej do pełnego zrozumienia humoru i intertekstualnych odniesień zawartych w dialogach.

Decyzje translatorskie podejmowane przez Dubirowa często odbiegają od konwencji przyjętych w przekładach przeznaczonych dla tradycyjnej dystrybucji kinowej czy telewizyjnej. Nie należy ich jednak oceniać jednoznacznie krytycznie — przeciwnie, zasługują na szczegółową analizę, która może przyczynić się do lepszego zrozumienia zmian, jakie zachodzą w mediach strumieniowych.

Przeniesienie formatu serialu telewizyjnego do przestrzeni internetowej zmieniło model jego odbioru¹ — uaktywniło widzów, którzy zaczęli komentować treści bezpośrednio pod odcinkami, prowadzić dyskusje między sobą, a nawet wchodzić w interakcje z twórcami. Fenomen „serialu internetowego” (*webseries*) szybko stał się przedmiotem zainteresowania badaczy². Rynek dostawców treści audiowizualnych ulega jednak dynamicznym przemianom. W ostatnich latach obserwujemy znaczący wzrost popularności platform streamingowych oferujących zróżnicowane treści, spośród których dominującą kategorię stanowią seriale. Choć platformy te nie zapewniają bezpośredniej komunikacji między fanami, to dyskusje przeniosły się do

¹ J. Rawski, *Wprowadzenie. Miejsce i znaczenie seriali streamingowych we współczesnej kulturze medialnej*, „*Studia Filmoznawcze*” 2023, nr 44, s. 8.

² Por. P. Sołodki, *Serial internetowy — notatki o zjawisku*, „*Panoptikum*” 2018, nr 20.

mediów społecznościowych i forów internetowych, co potwierdza hybrydowy charakter współczesnej kultury odbiorczej³.

Oprócz terminu „serial internetowy” pojawiły się także inne określenia odnoszące się do produkcji, które wyewoluowały z tradycyjnych seriali telewizyjnych i są dystrybuowane za pośrednictwem nowych mediów: „serial nowego typu”⁴, „serial oryginalny” (*original series*, tj. seriale wyprodukowane przez Netflix, Amazon i inne platformy, dostępne wyłącznie w ich serwisach), oraz „serial cyfrowy” (*digital series*⁵).

Szczególnie interesujące jest pojęcie „serial cyfrowy”, które może być używane zarówno w odniesieniu do seriali internetowych, jak i oryginalnych. Jak zauważa Mirko Lino, granice między serialami online oraz offline stopniowo się zacierają⁶. Podobnego zdania jest Paweł Sołodki, który podkreśla, że „medium, poprzez które ma miejsce kontakt z dziełem, nie jest wystarczającym elementem definiującym, choć niewątpliwie stanowi element kluczowy”⁷. W odniesieniu do produkcji przygotowywanych z myślą o platformach strumieniowych badacz dodaje, że „można je [produkcje Netflix, Amazon, Hulu etc. — A.P.] uznać za seriale internetowe: sieć WWW jest podstawowym kanałem dystrybucyjnym, a odcinki umieszczane są na serwerach jednego dnia, zachęcając widzów do praktyki *binge-watching*”⁸.

Oglądanie seriali całymi sezonami lub po kilka odcinków z rzędu, czyli wspomniany już *binge-watching*⁹, jest jednym z elementów

³ Por. M. Lino, *Between Webseries, Original Series e Digital Series: le forme delle narrazioni seriali nel web*, „Between” 2016, vol. VI, nr 11.

⁴ Pojęcie „serialu nowego typu” lub „serialu nowej generacji” pojawia się także w pracach, które analizują format serialu nie tylko przez pryzmat medium, lecz także zmian na poziomie artystycznym, estetycznym i fabularnym. W tym kontekście pojawia się także określenie „neoserial”. Pojęcia te odnoszą się do seriali segmentu premium, które wyróżniają się jakością wykonania, złożoną i oryginalną fabułą, wysoką oglądalnością (por. A. Borowiecki, *Neoserial, serial premium czy post soap opera? W poszukiwaniu wyznaczników dla seriali nowej generacji*, „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication” 2019, nr 34, s. 164).

⁵ M. Lino, *Between Webseries, Original Series e Digital Series: le forme delle narrazioni seriali nel web*, „Between” 2016, vol. VI, nr 11, s. 18.

⁶ Tamże, s. 8.

⁷ P. Sołodki, *Serial internetowy — notatki o zjawisku...*, s. 33.

⁸ Tamże, s. 40.

⁹ *Binge-watching* jest jedną z praktyk obserwowanych w kontekście konsumpcji materiałów audiowizualnych poza tradycyjnymi kanałami, tj. kinem oraz telewizją; inną taką praktyką jest *speed-watching*, czyli oglądanie materiałów w przyspieszonym tempie (por. M. Kowalski, *Speed-watching, czyli widz w pogoni za nadmiarem cyfrowych treści*, „Dziennikarstwo i Media” 2021, nr 16, s. 11–24).

wyróżniających produkcje przeznaczone do dystrybucji strumieniowej. Zjawisko to znajduje odzwierciedlenie zarówno w działaniach promocyjnych podejmowanych przez platformy (np. specjalne rekomendacje tytułów „do obejrzenia w weekend”), jak i w zachowaniach widzów. W komentarzach publikowanych w polskich i rosyjskojęzycznych mediach serial 1670 często określany jest właśnie jako „serial do obejrzenia na raz”, a użytkownicy grup fanowskich chętnie dzielą się informacjami, ile razy obejrzeli całą produkcję.

Rozróżnienia terminologiczne zaproponowane przez badaczy wskazują, że serial internetowy, cyfrowy czy oryginalny stanowią nie tyle odrębne gatunki, ile różne warianty jednego, ewoluującego formatu. Właśnie dlatego szczególnie przydatna dla niniejszej analizy okazuje się definicja Pawła Sołodkiego, który kompleksowo opisuje strukturę i cechy charakterystyczne tzw. seriali nowego typu:

Są to produkcje eksperymentujące między innymi ze skrótną formą, nielinearną narracją (czasem wręcz modularnością segmentów opowieści), gatunkową hybrydycznością, włączaniem odbiorców w proces twórczy i/lub dekodowania znaczeń, często przy bardzo ograniczonym budżecie. Nie będziemy mieć tu do czynienia z tytułami, które równie dobrze odnalazłyby się w telewizji, jak i w przeglądarce internetowej, ale takimi, dla których internet jest najbardziej odpowiednim miejscem występowania¹⁰.

Zdaniem Sołodkiego tego typu serie przypominają:

propozycje stacji kablowych premium, z 10–12 odcinkami na sezon, wieńczonymi *cliffhangerami* i układającymi się w narracyjnie spójne, wielogodzinne opowieści. Choć interakcja z widzami na poziomie interfejsu została tu bardzo ograniczona (niemożliwe jest choćby umieszczanie komentarzy pod filmem), to realizacje z tej grupy wzbudzają na tyle silne emocje wśród fanów na całym świecie, że ci chętnie wymieniają się refleksjami na samodzielnie tworzonych forach¹¹.

Warunki przytoczone powyżej spełnia serial 1670. Miejscem jego dystrybucji jest platforma Netflix, która posiada szczegółowe wytyczne dotyczące opracowywania napisów, przygotowane odrębnie dla każdego języka. Oprócz zasad redakcyjnych zawarto w nich także wiele wymogów technicznych, odmiennych od stosowanych w telewizji. Jednym z najistotniejszych parametrów jest tempo czytania, będące wypadkową długości napisu i czasu jego wyświetlania. Grażyna Adamowicz-Grzyb w pracy *Tłumaczenia filmowe w praktyce*

¹⁰ P. Sołodki, *Serial internetowy — notatki o zjawisku...*, s. 34.

¹¹ Tamże, s. 40.

wskazuje, że komfortowe tempo odczytu wynosi ok. 10 znaków na sekundę, natomiast tempo ekspresowe — 15 znaków¹². Podobne wartości pojawiają się w rosyjskich opracowaniach — Wiera Gorszkowa w pracy *Перевод в кино* wylicza średnie tempo czytania na poziomie 12 znaków na sekundę¹³. Zgodnie z wytycznymi Netflixu tempo czytania napisów w produkcjach przeznaczonych dla dorosłych widzów wynosi 17 znaków na sekundę. Wartość ta jest identyczna zarówno dla napisów w języku polskim¹⁴, jak i rosyjskim¹⁵, choć różni się dopuszczalna długość wersu — maksymalnie 42 znaki w języku polskim i 39 w języku rosyjskim.

Na zróżnicowanie wartości tempa czytania w różnych mediach zwraca uwagę również Agnieszka Szarkowska, podkreślając, że standardy w tym zakresie nie są uniwersalne:

Subtitle speeds are not set in stone; they differ from country to country and even from company to company. In interlingual subtitling, various countries have followed different traditions on subtitle speeds, ranging from 12 cps on television in Scandinavian countries, 15–16 cps in Central Europe, to 17–20 cps in global online streaming services. In English intralingual SDH, the typical recommended speed is up to 180 wpm, which for the English language is equivalent to 15 cps (assuming that an average word has 5 characters)¹⁶.

Teresa Tomasziewicz w książce *Przekład audiowizualny* opublikowanej w roku 2006 wskazuje, że straty w tekście tłumaczonym techniką napisów mogą sięgać nawet 30–40%¹⁷. Zwiększenie tempa czytania napisów¹⁸ powinno zatem te straty ograniczać — możliwość

¹² G. Adamowicz-Grzyb, *Tłumaczenia filmowe w praktyce*, Fortima Tłumaczenia — Edukacja — Media, Warszawa 2013, s. 105.

¹³ В. Е. Горшкова, *Перевод в кино*, ИГЛУ, Иркутск 2006, s. 40.

¹⁴ Netflix, *Polish Timed Text Style Guide*, <https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/216787928-Polish-Timed-Text-Style-Guide> (6.06.2025).

¹⁵ Netflix, *Russian Timed Text Style Guide*, <https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/215346638-Russian-Timed-Text-Style-Guide> (6.06.2025).

¹⁶ A. Szarkowska, O. Gerber-Morón, *Viewers can keep up with fast subtitles: Evidence from eye movements*, „PLOS ONE” 2018, vol. 13, nr 6, s. 2 [cps — characters per second, wpm — words per minute].

¹⁷ T. Tomasziewicz, *Przekład audiowizualny*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006, s. 113; w pracy nie została opisana jednak metoda badań, dzięki któremu został uzyskany taki wynik.

¹⁸ Tempo wyświetlania napisów oraz jego wpływ na widzów zostały opisane m.in. w artykule A. Szarkowskiej, *Viewers can keep up with fast subtitles: Evidence from eye movements*; autorka podsumowuje przeprowadzony eksperyment, w ramach którego zostały zbadane m.in. wrażenia dotyczące trudności oraz wysiłku związanych z odczytywaniem napisów o różnym tempie wyświetlania: 12, 16 oraz

wyświetlenia dłuższego tekstu pozwala bowiem na opracowanie przekładu bardziej precyzyjnego, w którym tłumacz rzadziej jest zmuszany do wypowiedzi poprzez opuszczenia lub kondensację.

Analiza polskich i rosyjskich dialogów w badanym serialu potwierdza słuszność tej hipotezy, choć ostateczny wynik procentowy zależy od przyjętej metodologii badań. W filmie komunikaty werbalne są przekazywane różnymi kanałami — dźwiękowym i wizualnym — z których każdy zawiera zarówno informacje istotne dla fabuły (np. wiadomości tekstowe, rozmowy pierwszego i drugiego planu), jak i tzw. tło językowe, obejmujące gwar scen zbiorowych, fragmenty dialogów dalszego planu czy napisy na elementach scenografii.

Analiza ograniczona do dialogów pierwszego i drugiego planu oraz ich rosyjskojęzycznych odpowiedników w napisach wykazała, że tekst przekładu został skrócony średnio o niespełna 9%, (licząc znaki ze spacjami) lub o ok. 7% (licząc słowa)¹⁹. Rezultatem zwiększenia dopuszczalnego tempa odczytywania napisów jest zatem wydłużenie tekstu

20 znaków na sekundę. Wyniki przeprowadzonego eksperymentu pokazały, że widzowie są w stanie efektywnie korzystać nawet z takich napisów, które wymagają utrzymania największego tempa ich odczytywania. W badaniu wzięły udział 3 grupy widzów: polskojęzyczna, angielskojęzyczna oraz hiszpańskojęzyczna. Warto podkreślić, że każda z tych grup miała inne przyzwyczajenia (np. w Hiszpanii dominującą techniką tłumaczenia jest dubbing), co było zauważalne w otrzymanych wynikach eksperymentu. Badaczka podkreśliła jednak potrzebę dalszych badań nad percepcją napisów filmowych. Dodajmy, że wszystkie grupy testowe posługują się alfabetem łacińskim, zaś badania w parach językowych wykorzystujących inne alfabety mogą być interesującym kierunkiem dalszych analiz.

¹⁹ Wynik zaokrąglony do liczby całkowitej, otrzymany drogą porównania długości tekstu zawartego wyłącznie w dialogach pierwszego i drugiego planu, które są wypowiadane wyraźnie oraz umieszczone w napisach wewnątrzjęzykowych dołączonych do filmu, tj. w napisach w języku polskim. Tekst tłumaczenia napisowego w kolejnych odcinkach serialu został skrócony o 9,6% (odcinek 1), 9% (odcinek 2), 10,3% (odcinek 3), 10,7% (odcinek 4), 7,4% (odcinek 5), 7,6% (odcinek 6), 9% (odcinek 7) oraz 8,3% (odcinek 8, ostatni) przy założeniu, że długość tekstu jest liczona w znakach ze spacjami, zaś jeśli do obliczenia długości tekstu zostanie wykorzystana liczba słów, to tekst tłumaczenia ulega skróceniu o kolejno 7,9%, 6,7%, 8,9%, 7,4%, 6,7%, 3,5%, 6,8%, 7,6%. Rosyjska wersja językowa została wzbogacona o tłumaczenia np. napisów pojawiających się w kadrze. Te teksty nie zostały wzięte tutaj pod uwagę, ponieważ napisy na elementach scenografii pojawiają się wielokrotnie w tle, jednak są tłumaczone wyłącznie w scenach, w których odgrywają istotną rolę, np. informują o miejscu akcji. Szczegółowa analiza strat w tekście tłumaczenia napisowego może zaś być tematem dalszych badań nad praktykami tłumaczeniowymi, które mają zastosowanie w opracowaniu nowej wersji językowej filmów internetowych w porównaniu do praktyk, stosowanych w innych mediach.

tłumaczenia, co w praktyce umożliwia dokładniejsze odwzorowanie struktury dialogów, gier językowych, cech idiolektycznych bohaterów, stylizacji oraz innych środków typowych dla języka filmowego.

Serial *1670* łączy wiele cech charakterystycznych dla produkcji internetowych — szczególnie wyraźne jest w nim wielostylowość i eksperymentalna forma narracji. Już wkrótce po premierze zyskał on dużą popularność zarówno w Polsce, jak i za granicą. Cytaty z dialogów szybko przeniknęły do języka potocznego, a jego rozpoznawalność potwierdzała m.in. obecność licznych gadżetów z hasłami pochodzącymi z serialu. Skala zainteresowania, jaką można było zaobserwować w pierwszych miesiącach po premierze, świadczy o tym, że *1670* doskonale wpisał się w oczekiwania współczesnych użytkowników platform streamingowych. W komentarzach i dyskusjach internetowych widzowie często podejmowali temat (nie)przetłumaczalności humoru zawartego w dialogach, zastanawiając się, na ile możliwe jest oddanie ich komizmu w innych językach. Mimo tych trudności produkcja zdobyła popularność także wśród odbiorców rosyjskojęzycznych, co dowodzi jej uniwersalnego potencjału kulturowego.

1670 to komedia kostiumowa utrzymana w konwencji mockumentu (z ang. *mockumentary*, od *mock* — parodia i *documentary* — film dokumentalny), łącząca elementy paradokumentu i satyry. Wiele scen i dialogów wykorzystuje mechanizm komiczny polegający na konflikcie między tym, czego widzowie się spodziewają — zgodnie z logiką, przyzwyczajeniami czy obyczajowymi schematami — a tym, co faktycznie dzieje się na ekranie. Jest to jeden z ważniejszych mechanizmów komizmu wyróżniony przez Jeroena Vandaele, który podkreśla również znaczenie zdolności odbiorcy do samodzielnego rozpoznania żartu²⁰. Właśnie obawa, że zagraniczny widz może nie zrozumieć humoru opartego na odniesieniach do polskich realiów bez dodatkowych komentarzy objaśniających, stała się punktem wyjścia do refleksji nad możliwością przekładu tej produkcji.

Strategia przyjęta w tłumaczeniu *1670* zauważalnie nawiązuje do charakterystyki serialu internetowego, którego widzowie aktywnie uczestniczą w procesie dekodowania treści. Analiza napisów opracowanych do ośmiu odcinków pierwszego sezonu pozwala dostrzec wyraźne dążenie do wiernego odzwierciedlenia polskich realiów.

Zasadność takiego podejścia potwierdzają materiały publikowane w okresie premiery serialu na Netflixie — na fanpage'ach i profilach

²⁰ J. Vandaele, *Humor Mechanisms in Film Comedy: Incongruity and Superiority*, „POETICS TODAY” 2002, vol. 23, nr 2, s. 221–249.

poświęconych tematyce filmowej pojawiały się liczne wpisy wyjaśniające kontekst kulturowy oraz fenomen tej produkcji. Treści te z jednej strony pełniły funkcję promocyjną, zachęcając do obejrzenia serialu, z drugiej zaś przejmowały funkcję komentarzy objaśniających, które w tradycyjnych przekładach literackich mogłyby być dodane przez tłumacza.

Na wartość przypisów tłumacza oraz komentarzy objaśniających kulturowe aspekty tłumaczonego tekstu zwraca uwagę Tomaszewicz:

Tłumaczenie literackie lepiej może radzić sobie z tymi problemami [problemami transferu kulturowego — A.P.] dzięki możliwości wprowadzenia wyjaśnień tłumacza. Ograniczenia techniczne przekładu audiowizualnego znacznie zmniejszają te możliwości i zmuszają tłumacza do różnych manipulacji tekstem wyjściowym, aby oddać w przekładzie te elementy, które są istotne dla zrozumienia całości przekazu, pomijając inne²¹.

Pojawia się więc pytanie, czy zaangażowanie widzów w samodzielne poszukiwanie kontekstów i interpretację treści można uznać za wystarczającą rekompensatę braku informacji dodawanych przez tłumacza?

Przyjęcie takiego założenia prowadzi do wniosku, że widzowie chętnie angażujący się w dyskusje na temat kontekstu kulturowego oraz interpretacji wybranych scen mogą w istotnym stopniu kompensować brak wyjaśnień tłumacza w samym tekście audiowizualnym. Taka aktywność odbiorców otwiera przed tłumaczem nowe możliwości.

Właśnie dlatego strategia bezpośredniego transferu kulturowego może być uzasadnionym rozwiązaniem alternatywnym dla opuszczeń tak często kojarzonych z przekładem audiowizualnym. Tradycyjnym przekładom filmowym, zwłaszcza telewizyjnym, wielokrotnie zarzucano nadmierne upraszczanie struktury dialogów oraz eliminowanie trudnych do przełożenia niuansów kulturowych. Podejście do tłumaczenia napisowego, obserwowane w serialach „nowego typu” zdaje się zatem stanowić odpowiedź na ten niedosyt i rosnące oczekiwania coraz bardziej świadomych odbiorców.

Twórcy serialu 1670 w oryginalny sposób zestawiają realia siedemnastowiecznej Polski ze stylem filmowym typowym dla współczesnych produkcji komediowych. Bohaterowie wielokrotnie zwracają się bezpośrednio do kamery, a narracja naśladuje formy znane z mediów społecznościowych czy filmów reklamowych. Zderzenie

²¹ T. Tomaszewicz, *Przekład audiowizualny...*, s. 174.

historycznego kostiumu z nowoczesną formą sprawia, że obecne w dialogach nazwy realiów stają się istotne dla zachowania satyrycznego charakteru serialu.

Tłumacz, stając przed tym wyzwaniem, przyjmuje strategię wiernego oddania tych elementów, zakładając, że kontekst wizualny oraz aktywność widzów w przestrzeni internetowej skutecznie wypełnią ewentualne luki informacyjne. Taka praktyka nie tylko zachowuje autentyczność przekładu, lecz także — co charakterystyczne dla mediów nowego typu — wspiera poznawczy aspekt odbioru, zachęcając widzów do samodzielnego poszerzania wiedzy o kulturze źródłowej.

Przyjętą strategię można także analizować w kontekście specyfiki odbioru seriali na platformach streamingowych. Oglądanie całych sezonów (*binge-watching*) oraz możliwość wielokrotnego powracania do poszczególnych odcinków sprzyjają lepszemu zapamiętywaniu detali fabularnych, powracających motywów i charakterystycznych elementów językowych. Widz, który raz pozna znaczenie odniesienia kulturowego, może zachować tę wiedzę w kolejnych, oglądanych bezpośrednio po sobie epizodach. To pozwala tłumaczowi unikać nadmiernych uproszczeń. Wierność formie i stylowi oryginału umożliwia także pełniejsze oddanie indywidualnego języka postaci oraz ukazanie jego komicznych przekształceń — na przykład wtedy, kiedy chłop zaczyna posługiwać się językiem korporacyjnym lub gdy sposób mówienia staje się parodią znanych formatów medialnych.

Przykładem zastosowanej przez tłumacza strategii jest sposób przekładania terminologii budującej satyryczny obraz siedemnastowiecznych podziałów społecznych. Wierność polskim realiom historycznym ujawnia się przede wszystkim w słownictwie związanym ze stanem szlacheckim. Zamiast poszukiwać funkcjonalnych odpowiedników w kulturze rosyjskiej lub dodawać elementy objaśniające, tłumacz decyduje się na warianty bliskie oryginalnemu brzmieniu takich pojęć jak szlachcic (шляхтич), Sarmata (Сармат), sejmik (сеймик) czy szabla (сабля), które jednoznacznie kojarzą się z polską historią. Tego rodzaju terminologia osadza akcję w realiach Rzeczypospolitej XVII wieku i pozwala uniknąć niepożądanych interferencji kulturowych, choć może jednocześnie stanowić barierę w odbiorze dla części widzów. Zachowanie leksyki nawiązującej do polskiej kultury i historii uwydatnia również w tekście tłumaczenia kontrast stylistyczny, który jest jednym z istotniejszych mechanizmów komizmu w analizowanym serialu. Autor scenariusza konsekwentnie zestawia wyrażenia archaiczne z językiem współczesnym. W serialu pojawiają

się sceny, w których siedemnastowieczni chłopci pańszczyźniani posługują się terminologią typową dla współczesnego dyskursu biznesowego („partycypowanie w zyskach”), natomiast szlachta prowadzi dyskusje, używając pojęć z zakresu nauk społecznych („To kulturowe zawłaszczenie”). Tłumacz wiernie odtwarza te anachronizmy, zachowując ich komiczny potencjał dzięki możliwie dosłownym ekwiwalentom, takim jak „распределение в прибыли” czy „культурная апроприация”. W dialogach pojawiają się także liczne wyrażenia potoczne, na przykład w wypowiedzi Stanisława: „Przede wszystkim jara mnie dobra nuta”, które tłumacz oddaje za pomocą równie kolokwialnego rosyjskiego odpowiednika: „Во-первых, я люблю хорошее музю”.

Poza kontrastem stylistycznym, istotnym źródłem humoru w serialu są gry językowe oparte na specyficznej strukturze wypowiedzi — wykorzystujące tautologie, powtórzenia oraz wieloznaczność słów. Wspólnym mianownikiem tych chwytów jest mechanizm repetycji, który może przybierać różne formy: od powtórzenia tego samego leksemu (często prowadzącego do gry jego wieloznacznymi odniesieniami), poprzez paralelizm składniowy, aż po repetycję semantyczną. Ta ostatnia obejmuje pleonazmy i tautologie, w których zestawiane są wyrazy o wspólnym lub bliskim rdzeniu etymologicznym, tworząc efekt nadmiarowości językowej.

Effekt ten w serialu 1670 bywa dodatkowo wzmacniany warstwą wizualną, co prowadzi do powstania charakterystycznej językowo-wizualnej formy repetycji. Komizm rodzi się wówczas z jednoczesnego pojawienia się słowa i jego dosłownego, obrazowego odpowiednika w kadrze.

Pełne odtworzenie takich konstrukcji nie zawsze jest możliwe, jednak tłumacz zdaje się dostrzegać rolę mechanizmu powtórzenia i rekompensuje ewentualne straty stylistyczne innymi środkami. Przykładem może być wypowiedź Bogdana z pierwszego odcinka: „Wolę taką jedną, przestronną przestrzeń”. Tautologiczny charakter frazy zanika w rosyjskim tłumaczeniu: „Я предпочитаю одну пространную комнату”, gdzie gra językowa zostaje poświęcona na rzecz klarowności komunikatu. W innym fragmencie tego samego odcinka można jednak zauważyć zabieg kompensacji. W oryginalnej kwestii Jana Pawła: „Odszyfrowałem ukrytą w liście informację” brak powtórzenia leksykalnego, natomiast rosyjski wariant wprowadza pleonazm, wzmacniając wrażenie redundantności: „Я расшифровал сообщение, зашифрованное в письме”. Tego

typu rozwiązanie sugeruje, że celem tłumacza nie jest dosłowne odtwarzanie poszczególnych figur, lecz zachowanie ogólnej, nasyconej repetycjami stylistyki dialogów — jednego z wyróżników komizmu w tej produkcji.

Więszym wyzwaniem dla tłumacza okazują się dialogi oparte na wieloznaczności słów. W wielu przypadkach udało się jednak zachować ich efekt humorystyczny, zwłaszcza gdy gra językowa bazuje na zjawiskach uniwersalnych lub wspólnych dla obu kultur. Przykładem może być rozmowa między Jakubem a Janem Pawłem, w której komizm wynika z podwójnego znaczenia słowa *ojciec* — odnoszącego się zarówno do rodzica, jak i do duchownego. Dwuznaczność ta została w pełni oddana w przekładzie rosyjskim poprzez użycie leksemu *omeu*, posiadającego identyczne konotacje. Podobnie skutecznie odtworzono grę opartą na frazeologizmie „każdy jest kowalem własnego losu”, który ma w języku rosyjskim swój ścisły odpowiednik („каждый кузнец своей судьбы”). Dzięki temu możliwe było zachowanie komizmu wynikającego z dosłownej interpretacji przysłowia przez Jana Pawła.

Nie wszystkie gry językowe okazały się jednak możliwe do przełożenia. Dobrym przykładem jest nazwa sesji motywacyjnej „Adam, Czycha na ciebie los”, której komizm opiera się na homofonii czasownika *czyhać* i nazwy wsi *Adameczycha*. W tłumaczeniu gra ta zanika, a tytuł sesji brzmi: „Адамчиха, твоя судьба решена”. Tłumacz rezygnuje z niemożliwej do odtworzenia gry słów, skupiając się na oddaniu sensu wypowiedzi i groźby. Komiczny wydźwięk sceny zostaje jednak podtrzymany dzięki innym mechanizmom — sytuacyjnemu (absurdalne zestawienie coachingu z realiami pańszczyzny) oraz wizualnemu (stylizowane na średniowiecze grafiki widoczne na „slajdach” w tle).

O ile jednak w tym przypadku utrata gry została zrekompensowana przez inne mechanizmy komiczne, o tyle zdarzają się sytuacje, w których brak możliwości odtworzenia oryginalnej konstrukcji pociąga za sobą poważniejsze implikacje, naruszając spójność powracających motywów w całej serii. Doskonałym przykładem jest scena, w której Jan Paweł mówi o swoim sąsiedzie: „Ale niestety część z naszych braci to skurwysyny, zwłaszcza ten dzban Andrzej, który znowu kombinuje, żeby podwyższyć podatki”. W chwili wypowiedzenia słowa *dzban*, użytego tu w potocznym, obraźliwym znaczeniu, na ekranie pojawia się pionek szachowy w kształcie dzbana. Zestawienie to, oparte na doskonałym timingu i korelacji słowa z obrazem, stanowi klasyczny przykład humoru dwukanałowego — jednoczesnej gry ję-

zykowej i wizualnej. W przekładzie rosyjskim mechanizm ten został osłabiony. W analogicznej wypowiedzi: „Только вот иные из наших братьев — сукины дети. Особенно этот тупоголовый Анджей, который снова замышляет поднять налоги”, tłumacz zastępuje polski leksem *dzban* opisowym ekwiwalentem *тупоголовый*. Decyzja ta pozwala oddać obraźliwy ton wypowiedzi, lecz pozbawia scenę wymiaru komicznego wynikającego z połączenia słowa i obrazu. Utrata tego powiązania ma też konsekwencje w kolejnym sezonie serialu, w którym pojawienie się dzbana jako elementu scenografii ponownie przywodzi Janowi Pawłowi na myśl postać Andrzeja, tworząc w ten sposób powracający motyw komiczny. Zjawisko to dowodzi, jak precyzyjnie skonstruowany i spójny wewnętrznie jest scenariusz serialu. Utrata gry językowo-wizualnej wydaje się jednak nieunikniona — język rosyjski nie dysponuje jednym leksemem, który, podobnie jak polski *dzban* (Młodzieżowe Słowo Roku 2017), łączyłby znaczenie naczynia i pejoratywne określenie osoby.

Dialogi w 1670 charakteryzują się specyficznym, dynamicznym rytmem, a ich komizm często wynika z samego brzmienia wypowiedzi i precyzyjnie zaplanowanego timingu. Jednocześnie te starannie skonstruowane kwestie nasycone są licznymi odniesieniami do zjawisk pozajęzykowych. Wierność oryginałowi w przekładzie pozwala tłumaczowi zachować znaczną część tych aluzji, które — z perspektywy analizy translatorycznej — można podzielić na dwie kategorie.

Pierwszą z nich stanowią odwołania silnie zakorzenione w polskim kontekście kulturowym: cytaty, aluzje do innych tekstów kultury (np. filmów), a także znane slogany czy powiedzenia zaczerpnięte z życia publicznego. Drugą, równie rozbudowaną grupę, tworzą odniesienia do zjawisk o charakterze globalnym, w pełni zrozumiałych dla międzynarodowego odbiorcy. Obejmują one zarówno nawiązania do powszechnie znanych wydarzeń historycznych i postaci, jak i do aktualnych, globalnych dyskursów — na przykład dotyczących zmian klimatycznych. Strategia translatorska, oparta na wierności i często dosłowności przekładu, wpisuje się w logikę „seriali nowego typu”. Zakłada ona, że odbiorca międzynarodowy rozpozna odniesienia globalne, a w przypadku elementów lokalnych — samodzielnie poszuka kontekstu w przestrzeni internetowej, w dyskusjach toczących się wokół serialu poza samą platformą streamingową. W analizowanym serialu pojawia się m.in. parafraza słynnego przemówienia Winstona Churchilla, wygłoszona przez Jana Pawła do chłopów idących na wesele: „Chłopcy! Dziś mogę wam obiecać tylko krew, znój, pot i łzy...”.

Przemówienie to, rozpoznawalne w obu kulturach, stanowi przykład odniesienia o charakterze globalnym. Podobny wymiar ma ironiczna dyskusja na temat zmian klimatycznych i oddalonej o 380 lat katastrofy. Dodając tę liczbę do tytułowego roku, otrzymujemy rok 2050 — datę często wskazywaną w światowych raportach jako potencjalny punkt krytyczny dla klimatu.

Twórcy serialu konsekwentnie sięgają również po inne globalne odniesienia, które tłumacz zręcznie adaptuje do kultury docelowej. Doskonałym przykładem jest scena negocjacji z Tatarami w czwartym odcinku, stylizowana na teleturniej. W polskiej wersji językowej pojawia się ikoniczna fraza z programu *Milionerzy*: „Czy to... twoja ostateczna odpowiedź?”. W rosyjskiej wersji językowej widzimy napis „Это... твой окончательный ответ?”. Choć z pozoru jest to tłumaczenie dosłowne, w rzeczywistości stanowi ono adaptację kulturową, odwołującą się nie do polskiego programu, lecz do jego brytyjskiego pierwowzoru *Who Wants to Be a Millionaire?* Zarówno polska, jak i rosyjska fraza są wiernymi kalkami językowymi oryginalnego sformułowania „Is that your final answer?”. Tłumacz wykorzystuje tu zjawisko charakterystyczne dla globalizacji mediów: kluczowe frazy z międzynarodowych formatów są dosłownie przekładane na wiele języków, stając się uniwersalnym kodem rozpoznawczym. Dzięki temu zabiegowi parodia pozostaje czytelna niezależnie od znajomości lokalnej wersji programu, a efekt komiczny opiera się na globalnej rozpoznawalności medialnego schematu.

Jednak to właśnie pierwszy aspekt — transfer elementów silnie zakorzenionych w polskiej kulturze — staje się punktem wyjścia do refleksji nad zasadnością i skutecznością przyjętej strategii tłumaczenia serialu. Poniższa tabela prezentuje wybrane przykłady odniesień do polskiego kontekstu kulturowego, które w tłumaczeniu na język rosyjski zostały oddane w sposób literalny.

Anielko! Ile razy mam powtarzać? Szlachta nie pracuje!	Анелюка! Сколько раз говорить? Шляхта не работает!
Pyta Polak z Sandomierza. [...] Książdz Żmija. Śledczy koronny. ...	— Спрашивает поляк. Из Сандомира. [...] Отец Змия. Королевский следователь. ...
Tak jest jeszcze moja żona. Zofia.	А, да. Есть еще моя жена. Зофья.
Często powtarzam moim chłopom: nie głosujesz, nie masz prawa narzekać.	Я говорю своим холопам: «Не голосуешь — не имеешь права жаловаться».
Róbta co chcete.	«Делай то, что хочется».
Nazywam się Jan Paweł Adamczewski, a moją życiową ambicją jest zostać najślynniejszym Janem Pawłem w historii Polski.	Меня зовут Ян Павел Адамчевский. Цель моей жизни стать самым известным Яном Павлом в истории Польши.

Wspólną cechą wszystkich przywołanych dialogów jest bezpośredni transfer. Tłumacz konsekwentnie rezygnuje z adaptacji czy ekwiwalentów funkcjonalnych na rzecz dosłownego przekładu, zachowującego polskie realia, nazwy własne i charakterystyczne konstrukcje składniowe. Co więcej, w przypadku sloganów („Не голосуешь — не имеешь права жаловаться”, „Делай то, что хочется”), tłumacz decyduje się na użycie cudzysłowu. Ten zabieg typograficzny, choć nie ujawnia źródła cytatu, sygnalizuje rosyjskojęzycznemu widzowi, że ma do czynienia z utartą formułą, wyróżniając ją z potocznego rejestru i zachęcając do odczytania jej jako potencjalnej aluzji lub maksymy.

Inaczej przedstawia się sytuacja w przypadku aluzji intertekstualnych. Cytat z kultowej komedii *Miś* („Tak jest jeszcze moja żona. Zofia”) czy parodia serialu *Ojciec Mateusz* (postać księdza Żmii; w oryginalnym serialu w roli tytułowej występuje Artur Żmijewski) pozostają w przekładzie bez żadnego formalnego wyróżnienia. Zlewają się one z resztą dialogu, przez co dla widza nieposiadającego wiedzy o polskiej kinematografii tracą status odniesienia intertekstualnego i stają się neutralnymi replikami. Próba wprowadzenia dodatkowych sygnałów kulturowych w tłumaczeniu byłaby jednak trudna do przeprowadzenia bez naruszenia rytmu, naturalności i komicznego tempa wypowiedzi.

Przedstawiony sposób traktowania odniesień kulturowych wpisuje się w logikę odbioru „seriali nowego typu”. Widz, który świadomie wybiera produkcję o tak wyraźnie zarysowanym kontekście kulturowym i jest zaznajomiony z jej konwencją — na przykład poprzez dyskusje w mediach społecznościowych, analizy wybranych scen — może wręcz oczekiwać właśnie dosłownego przekładu. Zachowanie oryginalnych fraz daje mu satysfakcję z samodzielnego rozpoznania żartu, na który czekał, uczestnicząc tym samym w grze z twórcami.

Jednocześnie należy zauważyć, że dla odbiorcy pozbawionego tej wiedzy kontekstowej te same dialogi tracą komiczny potencjał, stając się neutralnymi, a niekiedy wręcz niezrozumiałymi wstawkami. Tłumacz zatem świadomie zakłada aktywną postawę widza, przenosząc na niego część odpowiedzialności za dekodowanie znaczeń intertekstualnych.

Mechanizm ten dobrze ilustruje przykład głównego bohatera. Wypowiedź Jana Pawła: „Nazywam się Jan Paweł Adamczewski, a moją życiową ambicją jest zostać najsłynniejszym Janem Pawłem w historii Polski” należy do najważniejszych żartów w całej serii, gdyż opiera się na oczywistym skojarzeniu z papieżem Janem Pawłem II.

W rosyjskim systemie kulturowym i językowym postać ta znana jest jednak pod imieniem Иоанн Павел II. Tłumacz, decydując się na dosłowną transkrypcję Ян Павел, zachowuje wierność oryginalnemu brzmieniu, lecz rezygnuje z użycia formy rozpoznawalnej dla odbiorcy rosyjskojęzycznego. W rezultacie osłabia to kluczowe skojarzenie, na którym opiera się komizm sceny, a także traci istotny element odniesienia do pamięci kulturowej Polaków.

Zabieg ten można jednak interpretować nie tylko jako stratę semantyczną, lecz także jako świadomy wybór — gest zachowania lokalnej „obcości” i pozwolenia, by to właśnie widz przejął rolę interpretatora, rekonstruując znaczenia w oparciu o własną wiedzę i kontekst.

Przekład audiowizualny, podobnie jak media, w których funkcjonuje, podlega nieustannej ewolucji. Strategia wiernego transferu kulturowego, widoczna w rosyjskim przekładzie serialu *1670*, wydaje się świadomą odpowiedzią na charakterystykę „serialu nowego typu”. Tłumacz, rezygnując z adaptacji, okazuje zaufanie wobec kompetencji i zaangażowania współczesnego widza, przyzwyczajonego do samodzielnego poszukiwania kontekstów w przestrzeni internetowej.

Wierność oryginałowi, możliwa dzięki nowym standardom technicznym w zakresie opracowywania napisów, pozwoliła na zachowanie trzech najistotniejszych cech językowych serialu. Po pierwsze, utrzymano kluczowy dla humoru kontrast stylistyczny, zestawiający terminologię historyczną z anachronicznym językiem współczesności. Po drugie, w dużej mierze udało się oddać gry językowe oparte na mechanizmie repetycji, nie upraszczając ich struktury, co często bywa konieczne w tradycyjnym przekładzie filmowym. Wreszcie, zachowano liczne odwołania i aluzje, które sprowokowały dyskusję na temat (nie)przetłumaczalności produkcji.

Choć literalne potraktowanie odniesień do polskiej kultury może wydawać się kontrowersyjne, tłumacz stara się je formalnie wyróżniać tam, gdzie to możliwe, np. poprzez użycie cudzysłowu. Należy przy tym zauważyć, że wiele z tych nawiązań ma charakter globalny. Przykład adaptacji cytatu z teleturnieju *Milionerzy* pokazuje, że strategia dosłowności funkcjonuje już w międzynarodowym obiegu medialnym. Tłumacz *1670* nie wprowadza więc nowej metody, lecz świadomie wykorzystuje istniejącą tendencję, zakładając, że widz, rozumiejący globalne kody kulturowe, samodzielnie rozpozna żart.

Rodzi to jednak pytanie o los „widza starego typu” — odbiorcy, który nie uczestniczy aktywnie w dyskusjach internetowych, a po serial sięga przypadkowo lub zachęcony jego popularnością. Czy tłu-

maczenie pozbawione wyjaśnień i adaptacji kulturowych nie skazuje takiego widza na frustrację i poczucie wyobcowania, pozbawiając go znacznej części komizmu opartego na hermetycznych odniesieniach? Co więcej, jeśli dla produkcji komediowej tak istotne znaczenie ma satysfakcja z samodzielnego rozpoznania żartu, to wariant tłumaczenia, który uniemożliwia to części widowni, stoi w pewnej w sprzeczności z samą ideą gatunku.

Ewolucja mediów i praktyk odbiorczych nie zwalnia bowiem tłumacza z roli mediatora kultur. Przeciwnie — nakłada na niego nowe obowiązki. Świadomość istnienia zróżnicowanej publiczności — zarówno tej aktywnie poszukującej, jak i tej oczekującej bardziej bezpośredniego komunikatu — staje się dziś kluczowa. Coraz wyraźniej widoczne tendencje w przekładzie audiowizualnym, zwłaszcza w produkcjach streamingowych, wskazują na potrzebę dalszych badań nad rzeczywistymi preferencjami różnych grup odbiorców. Ostateczny kształt przekładu pozostaje więc wynikiem nieustannego kompromisu między wiernością wobec wielowarstwowego oryginału a wrażliwością na oczekiwania docelowego odbiorcy, kimkolwiek on jest w nowej, hybrydowej przestrzeni medialnej.

REFERENCES

1670. Reż. Buchwald, Maciej, Kądziela, Kordian. Netflix, 2023.
- Adamowicz-Grzyb, Grażyna. *Tłumaczenia filmowe w praktyce*. Warszawa: Fortima Tłumaczenia — Edukacja — Media, 2013.
- Borowiecki, Andrzej. “Neoserial, serial premium czy post soap opera? W poszukiwaniu wyznaczników dla seriali nowej generacji.” *Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication*, 2019, no. 34: 164.
- Kowalski, Mateusz. “Speed-watching, czyli widz w pogoni za nadmiarem cyfrowych treści.” *Dziennikarstwo i Media*, 2021, no. 16: 11–24.
- Lino, Mirko. “Between Webseries, Original Series e Digital Series: le forme delle narrazioni seriali nel web.” *Between*, 2016, vol. VI, no. 11: 1–27.
- Netflix. *Polish Timed Text Style Guide*. <<https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/216787928-Polish-Timed-Text-Style-Guide>>.
- Netflix. *Russian Timed Text Style Guide*. <<https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/215346638-Russian-Timed-Text-Style-Guide>>.
- Rawski, Jakub. “Wprowadzenie. Miejsce i znaczenie seriali streamingowych we współczesnej kulturze medialnej.” *Studia Filmoznawcze*, 2023, no. 44: 7–18.
- Sołodki, Paweł. “Serial internetowy — notatki o zjawisku.” *Panoptikum*, 2018, no. 20: 33–46.
- Szarkowska, Agnieszka, Gerber-Morón, Olivia. “Viewers can keep up with fast subtitles: Evidence from eye movements.” *PLOS ONE*, 2018, vol. 13, no. 6: 1–30.

ANNA PASZKOWSKA

Tomaszkiewicz, Teresa. *Przekład audiowizualny*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2006.

Vandaele, Jeroen. "Humor Mechanisms in Film Comedy: Incongruity and Superiority." *POETICS TODAY*, 2002, vol. 23, no. 2: 221–249.

Горшкова, В.Е. *Перевод в кино*. Иркутск: ИГЛУ, 2006.