

Łukasz Bogucki

Katedra Języka Angielskiego, Uniwersytet Łódzki

Relewancja jako ograniczenie w procesie tworzenia napisów.

ABSTRACT

The article discusses the concept of subtitling, a variety of screen translation, within the framework of Relevance Theory and Translation Studies. The constraints that operate in the process of subtitling are threefold; firstly, technical limitations as imposed by subtitling companies, secondly, abstract constraints as operative in any kind of translation, and finally, the meta-constraint of relevance.

KEYWORDS

napisy do filmów, ograniczenia, normy, relewancja, ocena jakości, strategie, procedury, semiotyka

1. Wstęp – typologia przekładu audiowizualnego.

Przyjęło się wyróżniać trzy rodzaje przekładu audiowizualnego – napisy, dubbing oraz czytana lista dialogowa (*voice-over*). Napisy stosuje się najczęściej w krajach skandynawskich, Holandii, Belgii, Portugalii, Grecji i Izraelu (Gottlieb, 1992:169). Dubbing zyskał popularność na południu Europy. Mówi się że duże kraje stosują dubbing, małe – napisy (Fawcett, 1996:84). Sytuacja ta ma uwarunkowania natury politycznej i ekonomicznej. Dubbingowanie jest około dziesięciokrotnie droższe niż stosowanie napisów, ze względu na konieczność korzystania z usług aktorów, nierzadko gwiazd. W hollywoodzkim animowanym hicie, filmie *Shrek*, głosu postaciom użyczyli m. in. Eddie Murphy i Cameron Diaz; polski dubbing korzystał z głosów tak znanych aktorów jak Jerzy Stuhr, Zbigniew Zamachowski i Adam Ferency.

Wypowiedź Susan Bassnett (dubbing stanowi formę cenzury rządowej, jako że oryginału nie słyhać, natomiast napisy umożliwiają porównanie, są więc bardziej demokratyczne, Bassnett i Lefevere 1998) można uznać za zbyt daleko idącą, jednak wybór typu tłumaczenia audiowizualnego z pobudek politycznych nie jest wykluczony. *Voice-over*, gdzie tekst docelowy czyta lektor a oryginał jest również słyszalny, przybył do Polski z byłego Związku Radzieckiego. Według ostatnich badań (Inst. SMG KRC Poland, 2002) ten typ przekładu preferuje 50,2% Polaków; dubbing ma 43,4% zwolenników, a napisy jedynie 8,1%. Szokująco dużo (72,1%) Polaków twierdzi, że napisy są najgorszą formą przekładu audiowizualnego. Napisy w Polsce stosowane są prawie wyłącznie w kinach. Napisy intralingwalne występują w telewizji w przypadku słabej jakości nagrań autentycznych wypowiedzi, np. rozmów telefonicznych. Dubbing stosuje się w niektórych reklamach, a przede wszystkim filmach rysunkowych dla dzieci. Większość programów i filmów telewizyjnych jest jednak nadawana z czytaną listą dialogową. Zaletą tego typu tłumaczenia jest możliwość samodzielnej nauki języka obcego (lepiej do tego celu jednak nadają się napisy, patrz Brett) i niższy niż w przypadku dubbingu koszt, ale wad jest wiele. Mimo tego *voice-over* jest nadal najczęstszym

sposobem tłumaczenia zagranicznych programów dla polskiej telewizji, ze względu na oczekiwania audytorium.

Jak wykazaliśmy, przekład audiowizualny z natury podlega ograniczeniom. Normy matrycowe (*matricial norms*, Toury, 1995:58-9) określają czy dany tekst będzie dubbingowany, opatrzony napisami, czy czytana listą dialogową. Jednakże to tylko jeden aspekt zjawiska ograniczeń w przekładzie. W obliczu złożoności przekładu audiowizualnego można sądzić że pojęcie ograniczeń w przekładzie w ujęciu Toury'ego wymaga zrewidowania. Z jednej strony normy wspomagają tłumacza w dokonywaniu wyboru spośród elementów paradygmatu; z drugiej, bariery (przede wszystkim dotyczące długości i czasu trwania) stawiane przed tłumaczem audiowizualnym ograniczają wybór do minimum, poza którym przekład staje się niemożliwy.

Trzeba podkreślić, że ograniczeń w przekładzie audiowizualnym nie należy sprowadzać do barier technicznych, jakkolwiek duże mają one znaczenie. Ascheid (1997) jest zdania że dubbing nie podlega ograniczeniom, jako że jego istotą jest zamiana jednego tekstu mówionego na inny, przez co relacja między oryginałem a tłumaczeniem traci znaczenie. Jest to jednak techniczne podejście do zagadnienia ograniczeń. W rozumieniu tego artykułu dubbing podlega ograniczeniom podobnie jak każda inna działalność przekładowa.

2. Pojęcie ograniczeń w napisach filmowych.

Wydaje się że zjawisko ograniczeń najwyraźniej widoczne jest w przypadku napisów. Dubbing, a częściowo również voice-over, podlega ograniczeniom przede wszystkim ze względu na konieczność dopasowania ekwiwalentów do obrazu widocznego na ekranie. Napisy, gdzie tekst mówiony staje się tekstem pisanym, są bardziej skomplikowane, więc utrata informacji staje się praktycznie ryzykiem zawodowym.

Gottlieb (1992) wyróżnia w napisach ograniczenia formalne (ilościowe) i tekstowe (jakościowe). Pierwsze narzuca napisom kontekst wizualny filmu, drugie sprowadzają się do limitów czasu i miejsca na ekranie. W praktyce kontekst wizualny pozwala ograniczyć treść napisów do tego czego akurat nie widać na ekranie. Limity czasu i miejsca mogą wpływać negatywnie na jakość przekładu. Tak więc w napisach nie ma miejsca dla złożonych syntaktycznie struktur. Stylistyka oryginału również musi być upraszczana. Spójrzmy na przykład ze znanego serialu *Czterdziestolatek* Czterdziestolatek angielskich napisów zamieszczonych w programie *TV Polonia*:

ST: „*Panie inżynierze, no... no znamy się tak długo że chyba mogę być z panem szczerza. Niechże się pan do tego nie miesza (...).*” „*Zosiu, mieliśmy mówić do siebie na ty.*” „*Ale mnie to jakoś przez usta nie przechodzi.*”

TT: "Can I be frank with you? Stay of of this (...)" "Please not so formal" "I can't help it". (dosł. „*Czy mogę być z panem szczerza? Niech pan się do tego nie miesza (...)*” „*Proszę nie tak oficjalnie.*” „*Nie mogę.*”)

Jak widać, abstrahując od błędu w napisie angielskim, tekst docelowy zawiera jedynie esencję treściową oryginału. Język przekładu jest prosty, a zdania bardzo krótkie.

Podstawowym założeniem naszej dyskusji jest że napisy do filmów podlegają ograniczeniom w większym i bardziej złożonym stopniu niż inne rodzaje przekładu. Limity wynikające ze specyfiki tego rodzaju przekładu, natura napisów jako tekstu dodatkowego oraz wzajemne uzupełnianie się obrazu i tekstu oznaczają że tradycyjne podejście do zagadnienia ograniczeń może stanowić wyśmienity punkt wyjścia, ale nie wystarczy by w pełni zrozumieć ten jedyny w swoim rodzaju typ przekładu. Lukę tą może wypełnić pojęcie relewancji. Przez połączenie relewancji, ograniczeń w ujęciu tradycyjnym i limitów technicznych możliwe jest stworzenie modelu procedur tworzenia napisów filmowych.

3. Wady i zalety Teorii Relewancji.

George Steiner (1975:238) w swojej nowatorskiej pracy o naturze przekładu pisze że "despite this rich history, and despite the calibre of those who have written about the art and theory of translation, the number of original, significant ideas in the subject remains very meagre".ⁱ Rzeczywiście wówczas teoria przekładu w kółko odświeżała te same pojęcia: ekwiwalencja, przekładalność, przekład jako nauka, sztuka bądź rzemiosło. Jednak od tego czasu teoria tłumaczenia poszerzyła swój zakres działania.

Gutt (1990: 135) jest zdania, że

In all cases the success of the translation depends on how well it meets the basic criterion for all human communication, which is consistency with the principle of relevance. Thus the different varieties of translation can be accounted for without recourse to typologies of texts, translations, functions or the like.ⁱⁱ

Jest to twierdzenie dosyć odważne. Wydaje się bowiem niedorzecznym uważać że jedna reguła może grać rolę teorii tłumaczenia. Jednakże kilka lat wstecz inne podejście ruszyło z posad ówczesną teorię przekładu. Manipulation School, znana pod nazwą Translation Studies, zanegowała zasadność pojęć nakazowych typu ekwiwalencja czy poprawne tłumaczenie. Podejście związane bezpośrednio z Translation Studies, model ograniczeń Toury'ego (op cit), leży u podstaw naszej dyskusji. TS była początkowo teorią przekładu literackiego, jednak możliwe jest wszechstronne stosowanie jej założeń. Teoria relewancji jest równie kontrowersyjną, wszechstronna i już w tej chwili równie popularna jak Manipulation School. Wszechstronność w przypadku modelu Sperber'a i Wilson może być jednak bronią obosieczną.

To nowatorskie pojęcie było już krytykowane; jego autorzy nie pozostają obojętni na krytykę (Sperber i Wilson, 1997:145). Dzieło Gutt'a będące zastosowaniem teorii relewancji w przekładzie, również nie ustrzegło się negatywnych komentarzy (patrz Derrida 2001). Kością niezgody wydaje się być samo pojęcie relewancji, rodzaj kompromisu

między korzyściami płynącymi ze zdobycia nowej informacji a wysiłkiem niezbędnym do jej przyswojenia. W rzeczy samej, „relewantny” może w kontekście przekładu być pojęciem tak niefortunnym i ogólnikowym jak „dobry” czy „poprawny”.

Locus classicus Sperber’a i Wilson koncentrował się na komunikacji prymarnej, właściwej, nie na przekładzie. Różnica polega na tym, że ostensja mówiącego nie jest skierowana w stronę tłumacza, a co za tym idzie odbierana informacja nie jest w założeniu przeznaczona dla odbiorcy. Tłumacz po prostu odtwarza intencję mówiącego, mając na uwadze szereg dostępnych w języku docelowym i jego kulturze środków wyrazu treści pojęciowej i ograniczenia tegoż. Gutt (1991:101-2) tłumaczy to zjawisko różnicując pomiędzy deskryptywnym a interpretywnym użyciem języka. Przekład, jako odzwierciedlenie tego co powiedział ktoś inny, stanowi przykład użycia interpretywnego, którego celem jest osiągnięcie podobieństwa do informacji przekazanej w języku wyjściowym:

If we ask in what respects the intended interpretation of the translation should resemble the original, the answer is: in respects that make it adequately relevant to the audience – that is, that offer adequate contextual effects; if we ask how the translation should be expressed, the answer is: it should be expressed in such a manner that it yields the intended interpretation without putting the audience to unnecessary effort.ⁱⁱⁱ

W tym miejscu uwidacznia się pozorna słabość teorii relewancji. Pojęcie relewancji przydaje świeżości cokolwiek przestarzałemu pojęciu oceny jakości tłumaczenia. Jednakże sam sposób rozumienia nie stanowi rewolucji jeśli porównać do z zasadą ekwiwalentnego efektu Nid’y (1964). Nieco wyświechtane pojęcie ekwiwalencji przekładowej, które krytykowali i którym *nomen omen* manipulowali zwolennicy Manipulation School, w szczególności Toury, można zdefiniować jako relację łączącą tekst wyjściowy i przekład, jednakże nie sprowadzającą się do absolutnej tożsamości, ale raczej zgodności, która jest możliwa po wzięciu pod uwagę wszystkich różnic pomiędzy odbiorcą tekstu wyjściowego a jego przekładu (por. Hermans, 1991:157). W tym rozumieniu teoria relewancji sprowadza się niejako do ubrania znanego problemu w nowe słowa.

Jednakże fakt że teoria relewancji tylko pozornie jest rewolucyjna nie umniejsza jej zasług. Zależność między teorią Nid’y a podejściem Gutt’a udowadnia tylko po raz kolejny słuszność tej pierwszej.

Założeniem teorii relewancji jest, że celem procesu tłumaczenia nie jest osiągnięcie maksymalnej wyrazistości, ale raczej oszacowanie hipotez którymi na bieżąco dysponują odbiorcy i wniosków które natychmiast mogą wyciągnąć (Carston, 1999:105). Ta teza wydaje się mieć bezpośrednie przełożenie na tłumaczenie audiowizualne, którego odbiorcy zmuszeni są przyswajać tekst przekładu w ściśle określonym tempie, to jest wraz z oglądanym filmem. Tłumacz audiowizualny musi więc wyzwolić się z piętna przekładu słowo w słowo i ekwiwalencji formalnej. Wybór ekwiwalentu w przekładzie audiowizualnym rzadko sprowadza się do odpowiednika najbardziej dosłownego. Podobnie rozrzutne szafowanie słowami rzadko bywa możliwe. Zakładając, w uproszczeniu, że „nie

wszystko się tłumaczy”, rola teorii relewancji jest określić czego można nie tłumaczyć aby powstały tekst spełniał przyjęte kryteria dopuszczalności.

Jak przypomina Kovačič (1996), w ujęciu Halliday’a pojęciowych, interpersonalnych i tekstowych funkcji języka, napisy zbliżone są do tych pierwszych. Napis przekazuje informację; w dialogu często znaczenie ma element interpersonalny. W autentycznym języku mówionym element fatyczny jest powszechny, natomiast w pisemnym przekładzie dialogu filmowego praktycznie brak nań miejsca. Należy więc wyciągnąć wniosek, że nasze rozumienie przekładu audiowizualnego, a w szczególności napisów, nie może być ograniczone do barier natury technicznej; na tłumaczenie wpływa fakt językowej relewancji w kontekście wizualnym. Następna część artykułu omawia ograniczenia w przekładzie, nawiązując do pojęcia relewancji właśnie jako ograniczenia.

4. Przekład jako działalność podlegająca ograniczeniom.

Zdaniem Lawrence’a Venuti (2000:5-12), wieloaspektowość przekładu można wytłumaczyć z jednej strony jego względną suwerennością, z drugiej pojęciami ekwiwalencji i funkcji. Tłumacz ma możliwość wyboru odpowiadającego mu ekwiwalentu, ale wybór ten nie jest zupełnie dowolny. Przekład nie jest klasycznym przykładem komunikacji; tym różni się od tekstu oryginalnego w języku docelowym. Przekład ma charakter interpretacyjny; tłumaczenia są przecież *wersjami* tekstu oryginalnego. Stąd też ich powstawanie musi odbywać się w oparciu o pewne reguły.

W celu interpretacji tekstu na potrzeby audytorium docelowego, tłumacz musi ustalić treść i cel tekstu oryginalnego. Zdaniem Steiner’a (1975:8), czytanie oryginału nigdy się nie kończy. Istotnym jest określenie cech audytorium docelowego, ponieważ mają one wpływ na dobór słownictwa i składni. Wyższy poziom wykształcenia gwarantuje lepsze umiejętności czytania i szerszą wiedzę ogólną. W tłumaczeniu pisemnym prowadzi to do zastosowania wyższego rejestru językowego i bardziej akademickiego stylu. W przypadku przekładu audiowizualnego, umożliwia użycie bardziej skondensowanych (w sensie ilościowym i treściowym) napisów. Tłumacze audiowizualni powinni również potrafić zrozumieć informacje implicite pozostawione przez autora w dialogach lub części wizualnej przesłania filmowego, tj. obrazie, i zdecydować czy mają one mieć formę informacji explicite. Zadaniem tłumacza jest określić czy audytorium docelowe wymaga dodatkowych informacji do zrozumienia treści przekazu. W większości przypadków odbiorcy przekazu filmowego to audytorium otwarte, należy więc odpowiednio wyważyć informacje implicite i explicite.

Należy powtórzyć że przekład zawsze podlega ograniczeniom. Mayoral *et al* (1988:361) mówią o zwykłym, nie podlegającym ograniczeniom przekładzie prozy skontrastowanym z przekładem filmowym. Jednak w ich ujęciu ograniczenia mają charakter techniczny. W tym artykule należy rozumieć je szerzej. Zasada relewancji jest nie tylko doskonałym rozwiązaniem szeregu problemów z dziedziny przekładu, ale faktycznie jeszcze jednym ograniczeniem któremu podlega komunikacja

międzyjęzykowa. Paradygmat którym dysponuje mówiący (lub tłumacz, w przypadku przekładu) jest ograniczony z tytułu konieczności formułowania przekazu w taki sposób aby odbiorcy nie narażać na zbędny wysiłek (por. Gutt 1990). Klasyfikacja ograniczeń wg Chesterman'a (2000:69) zawiera społeczną normę komunikacji u której podstaw leży konieczność zapewnienia optymalnego porozumienia między stronami. Ograniczenie to można porównać do zasady relewancji, jako że założenie obu jest bardzo podobne.

5. Charakterystyka ograniczeń audiowizualnych.

Fawcett (1996:72) po przeanalizowaniu materiałów tłumaczy audiowizualnych dochodzi do wniosku że są one "messy, with doubts and hesitations, flashes of insight and blind spots, as the translator searches for the equivalences which will fit the constraints of each given situation"^{iv}. Wygląda więc na to że ze względu na szereg okoliczności proces tworzenia napisów jest bardziej uciążliwy i skomplikowany niż proces typowego przekładu. Jednakże może to oznaczać że jest łatwiejszy do przewidzenia i szczegółowego opisanie.

Najbardziej widoczne w procesie tworzenia napisów są ograniczenia ilości miejsca na ekranie i limity czasowe związane z ograniczonymi możliwościami mózgu ludzkiego. Fawcett (ibid) jest zdania że

making comprehension of a written text almost instantaneous will produce grammatical and lexical structures of great simplicity (...) which can be verified by simply juxtaposing a page of dialogue for a dubbed and subtitled version of the same script.^v

Pewną rolę gra również kształt poszczególnych znaków; *i*, *l* czy *t* są wąskie, natomiast *m* i *w* szerokie. Może to mieć wpływ na dobór słownictwa, jako że tłumacz szuka najkrótszego synonimu, jeśli to możliwe, z wąskimi literami. Możliwość podziału napisu na dwie linijki to pewien komfort, ale podział ten również obwarowany jest zakazami. Według SBS Style Guide 2000, nie należy dzielić podmiotu i orzeczenia, przedimka i rzeczownika, przyimka i reszty frazy oraz spójnika i reszty zdania.

Kolejną przeszkodą jest aby napisy nie uprzedzały pointy. Dialog mógł zostać specjalnie skonstruowany aby dozować napięcie i kluczowy element został umieszczony na końcu wypowiedzi. W napisach ten sposób dozowania napięcia powinien być respektowany, więc tekst nie powinien się pojawić wcześniej niż jego słowny odpowiednik.

Co więcej, napisy często podlegają ostatecznej obróbce przez techników, przez co ostateczny szlif przekładowi nadaje nie tłumacz lecz, z całym szacunkiem, rzemieślnik nie znający się na sztuce tłumaczenia.

Chesterman (2000:66) wymienia preskryptywne normy oczekiwań (*expectancy norms*) na które wpływ ma tradycja przekładu i konwencje gatunków. Te normy docelowe kształtują oczekiwania audytorium, ale bywa że i organ normatywny. Takim organem mogą w przypadku przekładu audiowizualnego być studia filmowe mające własne robocze

reguły postępowania. Proponowany przez Karamitroglou (1999) ogólnoeuropejski standard tworzenia napisów ma w takim rozumieniu funkcję meta-autorytatywną. Jednak w Polsce pojęcie norm oczekiwań w przypadku napisów praktycznie nie istnieje, jako że brak jest krajowego standardu, a o tradycji mówić raczej nie można. Wcześniejsze normy zezwalały na maksymalnie dwa wiersze i 32 znaki w wierszu, przy czym napisy powinny dzielić co najmniej 8 klatek. Obecnie dopuszcza się 4 klatki między napisami. Takie studia jak Laser Film Text czy Film Service zezwalają nawet na ponad 40 znaków w wierszu. Coraz większe tempo akcji spowodowało zniknięcie normy jednego napisu na jedno ujęcie. Obecnie napisy wyświetlane są przez dwa do czterech ujęć. Pojedynczy napis musi pozostać na ekranie przez co najmniej 20 klatek tak, aby dało się zrozumieć monosylaby. Górną granicą jest tutaj 128 klatek.^{vi}

Ograniczenia mogą być kwestią konsekwencji czy częstego występowania danego rozwiązania. Bywa że audytorium „oczekuje” że tłumacz zastosuje dane rozwiązanie, ponieważ zostało ono już wcześniej zastosowane. Rażącym przykładem jest film sensacyjny *Die Hard*. Polski tłumacz, nie mogąc sobie poradzić z przekładem tytułu, odniósł się do sceny gdzie bohater stąpa boso po szkłe, i zatytułował film *Szklana pułapka*. Nakręcono jeszcze dwie części tego filmu, które musiano nazwać *Szklana pułapka II* i *III*, chociaż odniesienia do szkła już w nich nie było. Jednakże inny tytuł oznaczałby kłopoty promocyjne, gdyż trudniej byłoby rozpoznać że filmy są kontynuacją hitu. Ciekawym odbiciem tej sytuacji jest komedia-parodia *Szklanką po łapkach* (oryg. *Spy Hard*).

Cięcia i opuszczenia to chleb powszedni w napisach filmowych. Pisarska i Tomaszewicz (1996:193-4) wymieniają obszary w których praktyka taka jest najczęstsza, mianowicie parafrazy, powitania i pożegnania, przesłanki dające się wywnioskować z obrazu, czy struktury grzecznościowe. Można do tego dodać cechy mowy spontanicznej, jak poprawki, wyjaśnienia, niepełne zdania, podział informacji na części, itd.

Należy również pamiętać o różnicach pomiędzy językami. Angielski pełen jest słów krótkich, szczególnie w rejestrach mniej formalnych, a znakiem czasów są formy skrócone (*op, flu, bra, ad, high-tech, pop* itd.), polski ma tendencję do słów dłuższych. Mimo że autor nie opiera się na konkretnych badaniach, z pewnym uproszczeniem można stwierdzić że typowy tekst polski jest nieco dłuższy niż ekwiwalentny tekst angielski.

6. Trzywarstwowy model ograniczeń w przekładzie.

W naszej dyskusji zasada relewancji pełni rolę meta-ograniczenia, które niejako funkcjonuje niezależnie od pozostałych ograniczeń – wymogów technicznych i norm Toury’ego. Tak więc powstały produkt jest wypadkową trzech rodzajów ograniczeń.

To co pozornie jest przeszkodą natury technicznej (na przykład ograniczenie liczby znaków w wierszu) zmusza tłumacza do szukania odpowiednika zarazem spójnego i oszczędnego. Normy tekstowo-językowe rządzące doбором słownictwa pozostają w ścisłym związku z tym zjawiskiem. Niezależnie od przeszkód formalnych i zastosowanych norm i

konwencji, zastosowane ekwiwalenty podlegają również meta-ograniczeniu relewancji. Przewidywanie ten wymaga komentarza.

Wszelkoność pojęcia relewancji oznacza że warunkuje ona wszelką działalność tłumaczeniową. W przypadku napisów istnieją sytuacje gdzie specyfika procesu nie wpływa na jakość produktu. Należy pamiętać że dialog filmowy to tekst umiejętnie spreparowany, a jego długość odgrywa również rolę. Zakładając w uproszczeniu że głównym problemem przy tworzeniu napisów jest konieczność ograniczania ich długości, należy zauważyć że bariera ta nie dotyczy przynajmniej części dialogu, gdzie oryginał jest na tyle zwięzły że ograniczenia długości tłumaczenia nie mają znaczenia. Bywają filmy gdzie taka sytuacja jest normą. Tak więc ograniczenia natury technicznej czasami nie mają zastosowania, czasami też (choć rzadko) bywają łamane.

Według zasad które głoszą Sperber i Wilson, rozrzutność słowna rzadko ma miejsce w procesie tworzenia napisów. Nie należy jednak opacznie rozumieć tej zasady, sprowadzając ją do prostego „im mniej przetłumaczysz, tym lepiej”. Następna część artykułu omówi zagadnienie oceny jakości przekładu audiowizualnego.

7. Ocena jakości napisów.

Ocenianie jakości przekładu funkcjonuje w teorii tłumaczenia od niepamiętnych czasów. Wiele prac na ten temat wpada jednak w pułkę nadmiernego preskrytywizmu lub braku konkretnych założeń. Teoretycy zdają sobie sprawę z konieczności tłumaczenia 'dokładnie' i 'poprawnie', ale rzadko umieją wytłumaczyć co to tak naprawdę znaczy. Podobnie jest w przypadku napisów. Przykładowo, Brondeel (1994:29) wymienia trzy poziomy ekwiwalencji w przypadku napisów (informacyjna, semantyczna i komunikatywna) i zadaje trzy kluczowe pytania: czy przekazano pełną informację, czy znaczenie oddano w sposób właściwy i czy dynamizm komunikatywny został również oddany. Jednakże z analizy przykładów w tym modelu wynika że pytania te, chociaż istotne, są zbyt ogólne aby odpowiedzi na nie mogły być zadowalające.

Generalnie rzecz biorąc, cztery podstawowe wymogi stawiane przekładowi przez Nid'ę (1964:164), to jest sensowność, oddanie klimatu oryginału, naturalne i swobodne brzmienie i zbliżony efekt, stosują się w całości do przekładu audiowizualnego. Są one jednak tylko punktem wyjścia. Aby precyzyjnie określić kryteria oceny jakości napisów, potrzebna jest analiza natury przekładu audiowizualnego.

Należy zacząć od wielowymiarowości filmu, gdzie słowo mówione stanowi jedynie element całości semiotycznej. Film jest zjawiskiem polisemiotycznym. Według Gottlieb'a (2001:6)

a screen adaptation of a 100,000 word novel may keep only 20,000 words for the dialogue, leaving the semantic load of the remaining 80,000 words to the non-verbal semiotic channels – or to deletion.^{vii}

Liczby te mają charakter umowny, jednakże faktem pozostaje, że redukcja w procesie tworzenia napisów jest zneutralizowana dzięki

obecności trzech pozostałych elementów przekazu filmowego (patrz też Tomaszewicz 1993). Analiza językowa napisów nie jest więc wystarczająca. Jak uważa Jorge Diaz-Cintas (2001:189-190)

The degree of excellence of an audiovisual translation has to be measured against what the subtitlers decide to translate as well as what they decide not to translate because they prefer to exploit other semiotic dimensions of the film.^{viii}

Obraz na ekranie pełni rolę kontekstu sytuacyjnego, więc niedopowiedzenia i brak spójności są do przyjęcia w przekładzie audiowizualnym, jako że całkowite zrozumienie filmu jest wypadkową rozumienia obrazu i słów.

W większości wypadków przekładu dla potrzeb kina, tekst docelowy wraz z pozostałymi elementami przekazu ma na celu uprzyjemnienie czasu widowni, niezależnie od tego czy bezpośrednim odczuciem, jak w przypadku komedii, jest rozbawienie, strach w przypadku horroru, czy cokolwiek innego. Istotnym kryterium oceny przekładu jest więc nie rzucanie się w oczy. Jak uważa Bakewell (1987:16) "the best possible response from the audience would be for them never to be aware that we had done anything at all"^{ix}. Komentarz ten dotyczy dubbingu, ale równie dobrze można go odnieść do napisów. Jaskanen (1999:23) mówi o "niewidzialności" napisów wyjaśniając że nie powinny one przeszkadzać w oglądaniu i komponować się z filmem. Przytacza ona przykład fińskiej widowni kinowej która reaguje na żart nie po przeczytaniu napisu ale po tym jak wypowie go aktor: „(...) the TL audience feel they don't have a 'licence' to laugh before the SL audience do"^x (ibid:46). Źródłem tego zjawiska może być chęć traktowania napisów jako zła koniecznego i ich podświadome ignorowanie. Z drugiej strony często napisy są w pewnym sensie „niepotrzebne”, jako że większość widzów słucha wersji oryginalnej; Finowie znani są z doskonałej znajomości języka angielskiego. Jaskanen ma jednak rację sugerując że miarą sukcesu w przekładzie audiowizualnym, może nawet bardziej niż każdym innym, jest odbiór produktu przez widza.

Napisy mają to do siebie że porównanie oryginału i przekładu jest natychmiastowe, jeżeli tylko widz zna język oryginału; tak więc filmy z napisami wciąż podlegają nieprofesjonalnej „ocenie jakości”. Nornes (1999:13) zwraca uwagę że wszyscy przynajmniej raz wychodziliśmy z kina mając ochotę zabić tłumacza. Nornes (ibid:18) mówi dalej z pewną pogardą o „obłudnych tłumaczach filmów” którzy

(...)accept a vision of translation that violently appropriates the source text, and in the process of converting speech into writing within the time and space limits of the subtitle they conform the original to the rules, regulations, idioms, and frame of reference of the target language and its culture.^{xi}

W tym rozumieniu tworzenie napisów jest na razie czynnością ukierunkowaną na system docelowy ale, jak wyjaśnia Nornes, dopóki nie będzie technicznie możliwe skorzystanie z napisów „agresywnych” (*abusive*). Napisy takie opierają się na systemie wyjściowym, podlegają

ograniczeniom w mniejszym stopniu i oparte są na założeniu że widzowie oswojeni z kinem jako takim są obecnie w stanie śledzić wielokolorowe napisy o długości znacznie przekraczającej konwencje, czasami wyglądające niemalże jak przypisy w tekście. Tłumacz ma więc do dyspozycji znacznie więcej środków wyrazu. Ta nowatorska propozycja to jednak kwestia przyszłości, obecnie realia wyznaczają tradycyjne, niedoskonałe napisy.

Inni naukowcy zdają sobie jednak sprawę że niedoskonałość jest złem koniecznym przekładu audiowizualnego. Shochat i Stam (1985:46) zwracają uwagę że napisy są pretekstem do zabaw językowych w szukanie błędów. Dzieje się tak w dużej mierze dlatego że widzowie mają tylko jedną szansę na zrozumienie kierowanej do nich informacji. W odróżnieniu od przekładu pisemnego, nie mogą oni ponownie przeczytać niezrozumiałych fragmentów; nie występuje również, normalne w języku mówionym, zjawisko redundancji umożliwiające usłyszenie istotnych informacji kilkakrotnie. Tak więc optymalne napisy są łatwe do zrozumienia i przetworzenia, ale bogate treściowo. Zbyt mało informacji, nawet wspartej bodźcami z innych kanałów semantycznych, uniemożliwia audytorium zrozumienie przesłania. Zbyt dużo informacji stanowi złamanie reguł tworzenia napisów, bądź, podobnie jak w poprzednim wypadku, uniemożliwia zrozumienie przekazu, jako że zdolność widza do przetwarzania informacji rozciągnięta jest do granic możliwości. Powstaje więc pytanie jak rozumieć „za mało” czy „za dużo”.

Osoby znające dobrze angielski znajdowały niegdyś rozrywkę w szukaniu błędów w angielskich napisach na kanale TV Polonia. Obecnie ich jakość nie pozostawia wiele do życzenia, ale kiedyś można było spotkać takie wpadki jak dosłowne przełożenie idiomu „Do wójta nie pójdziemy” w filmie *Sami swoi*. W scenie targowania się chodzi o możliwość ugody. Tłumacz zrozumiał idiom dosłownie, pokusił się nawet o oddanie specyficznego polskiego terminu administracyjnego; taki przekład jest w kontekście zupełnie niezrozumiały dla widza anglojęzycznego.

Ten ekstremalny przykład „tłumaczenia słów a nie ich znaczenia” jest typowym błędem przekładowym. Tłumacz książki mógłby go popełnić równie łatwo. Nie mamy dowodów by jednoznacznie osądzić czy za błąd ten odpowiedzialna jest niedostateczna kompetencja językowa czy przekładowa tłumacza, czy też specyfika danego zadania przekładowego, np. ograniczenie długości tekstu (choć można zgadnąć że raczej chodzi o to pierwsze). Jednakże można wyciągnąć wniosek że ocena jakości tłumaczenia w przekładzie pisemnym pokrywa się z tą w napisach. Niemniej jednak istnieją strategie występujące tylko w przekładzie audiowizualnym, bądź też nawet tylko w napisach.

8. Semiotyka napisów.

Polisemiotyczna natura filmu powoduje że przekład audiowizualny jest wymagającym zadaniem. Jeden z najbardziej znanych teoretyków tłumaczenia, J. C. Catford (1965:53), twierdził nawet że niemożliwym. Jednak współczesna teoria przekładu może to zjawisko wyjaśnić.

Baker (1998) przyjmuje że film jest kompozycją semiotyczną czterech kanałów: werbalno-dźwiękowego, niewerbalno-dźwiękowego, werbalno-wizualnego i niewerbalno-wizualnego. W uproszczeniu można przyjąć że chodzi o: dialog, dźwięk, napisy i obraz. Zdaniem Baker dwa czynniki mają wpływ na to co zostaje przełożone a czego się nie tłumaczy: redundancja intersemiotyczna i intrasemiotyczna. I tak obraz i dźwięk mogą przekazywać tą samą informację, dialog więc jest zbyteczny. Dla odmiany ta sama informacja może zostać powtórzona w ramach ścieżki dźwiękowej. Napis musi być więc autonomiczną jednostką i jednocześnie częścią większej całości, aby znaczenie zostało w pełni przekazane.

Potencjalny problem który może powodować taka komplementacja łatwo zaobserwować w dialogach gdzie pada pytanie a pytający oczekuje potwierdzenia lub zaprzeczenia. Jeżeli odpowiedź jest widoczna na ekranie w postaci kiwania lub kręcenia głową, napisy zwykle nie występują. Jednak poniższy dialog po angielsku

*Do you mind if I sit down?
No, not at all.*

zawiera odpowiedź syntaktycznie przeczącą, ale semantycznie twierdzącą. Po przełożeniu na polski taki dialog prawdopodobnie nie będzie zawierał przeczenia:

*Przepraszam, czy mogę usiąść?
Tak, bardzo proszę.*

Gdyby powyższy dialog znalazł się w filmie, obraz na ekranie mógłby nie zgadzać się z napisami, jako że aktor mógłby pokręcić głową. Tłumacz musiałby wziąć poprawkę na obraz na ekranie. Problem może nie być znaczący jako że aktor może nie wykonać żadnego ruchu głową, ale większość widowni kinowej potrafi rozpoznać słowa oznaczające „tak” i „nie” w wielu językach, i zastanawiać się czy tłumaczenie jest rzeczywiście poprawne.

Gottlieb (2001:8) używa określenia „diasemiotyczne” mówiąc o napisach, mając na myśli że ich nadrzędną cechą jest zamiana języka mówionego w pisany. Tak więc pewne elementy mowy (dialekty, intonacja, styl językowy) nie zostaną automatycznie oddane w formie pisanej. Kovačič (1995) mówi o nadmiernym uzależnieniu napisów od norm języka pisanego. Należy pamiętać że tekst docelowy nie jest typowym tekstem pisanym. Zamiana o której mówimy winna więc być rozumiana w kategoriach pojęciowych. Tekst wyjściowy ma faktycznie formę pisanego scenariusza, jednak jego język jest bardziej zbliżony do mówionego.

Cechy dystynktywne języka mówionego i pisanego są przedmiotem wielu rozpraw naukowych (np. Halliday 1990). Jednakże język kina ma tylko pozory języka autentycznego. Jest on tworem sztucznym, powstającym w pierw jako scenariusz. Dla celów dubbingu jest on potem przetłumaczony pisemnie i wypowiedzany przez aktorów. W przypadku napisów oryginał jest przetransponowany na inną formę pisemną.

Fakt że pozornie autentyczny język dialogów filmowych jest w rzeczywistości wystudiowany ma związek z (intralingwalnymi) ograniczeniami synchronizacji. Mayoral *et al* (1988:359) wymieniają pięć rodzajów takich ograniczeń. W skrócie, tekst dialogu musi korespondować z pozostałymi elementami filmu jeżeli chodzi o czas, miejsce, zawartość, synchronizację ruchu warg i jedność postaci. Tak więc mimo że dialogi filmowe zawierają cechy języka autentycznego, jak pauzy, poprawki, powtórzenia, przejęzyczenia, przerywanie sobie nawzajem i mówienie jednocześnie, cechy te są tworem sztucznym.

Innym aspektem tej sztuczności jest fakt że postaci nie budują swoich wypowiedzi pod kątem ich odbiorców; to scenarzysta buduje dyskurs pod kątem widza. W klasyfikacji Bell'a (1984) postaci w filmie można nazwać odbiorcami (*addressees*), ale widownię należałoby nazwać słuchaczami (*auditors*), jako że uczestniczą oni w akcji mowy ale to nie do nich bezpośrednio się mówi.

9. Strategie używane w procesie tworzenia napisów.

Strategie tłumaczeniowe należy rozumieć deskryptywnie, jako „narzędzia analityczne *a posteriori*” (Fawcett 1996:69). Służą one usystematyzowaniu typowych decyzji tłumaczeniowych.

Pojedyncze tłumaczenie można interpretować jako transakcję, w której “the various modalities and procedures to go with it presuppose choices, alternatives, decisions, strategies, aims and goals”^{xii} (Hermans, 1996:26). Tak więc składniki i wyniki tego procesu są w dużej mierze przewidywalne, jednakże bywają również dowolne. Przewidywalność procesu przekładu odeszła w niepamięć wraz z niemodnymi teoriami. Już ponad 20 lat temu Newmark (1981) mówił że uniwersalny przekład może mieć miejsce tylko w przypadku nielicznych typów tekstu. Obecnie wiadomo że specyfika konkretnego zadania tłumaczeniowego wpływa na rodzaj podejmowanych w procesie przekładu decyzji. Żmudny przekład testamentów czy umów może być zautomatyzowany, ale istnieją rodzaje przekładu gdzie swoboda jest większa, paradygmaty bardziej rozbudowane, wybór wśród ich elementów mniej ograniczony, a różnorodność strategii tłumaczeniowych znaczna.

Nawet w przypadku zastosowania do danej analizy bardzo rozbudowanej klasyfikacji strategii tłumaczeniowych istnieje ryzyko rozwiązań które pasują do więcej niż jednej kategorii, czy wręcz do żadnej. Co ważniejsze, mogą również wystąpić rozwiązania nie dające się wytłumaczyć opisowo. Hermans (1999:80) uważa że decyzje tłumacza nie zawsze są świadome czy racjonalne. Jednakże pewne rozwiązania zdarzają się częściej niż inne.

Badania nad strategiami w przekładzie często sprowadzają się do analizy problemów z brakiem ekwiwalencji. Mona Baker (1992) wymienia osiem strategii radzenia sobie z brakiem ekwiwalencji na poziomie słowa czy frazy. Wszystkie proponowane przez nią rozwiązania powodują stratę w procesie przekładu. Tekst docelowy traci na dokładności (użycie słów bardziej ogólnych, mniej ekspresywnych, nienacechowanych, ekwiwalentów kulturowych) bądź też zmniejsza się komfort odbioru

tekstu, ponieważ audytorium musi korzystać z przypisów (strategia tłumaczenia przez zapożyczenie i przypis wyjaśniający). Inne strategie są, mówiąc wprost, przykładem pójścia na łatwiznę (opuszczanie niewygodnych fragmentów) bądź, jak parafraza, wydłużają niepotrzebnie tekst docelowy.

Linearna klasyfikacja autorstwa Vinay i Darbelnet (1977/1995) znajduje zastosowanie w większości działań tłumaczeniowych. Linearność tego podejścia polega na tym, że siedem strategii (zapożyczenie, kalka, tłumaczenie dosłowne, transpozycja, modulacja, ekwiwalencja i adaptacja) można w tym porządku umiejscowić na skali od najbardziej semantycznej do najbardziej komunikatywnej. Interesującą cechą tego modelu jest dychotomia zmian obligatoryjnych i opcjonalnych. Wynika z niej że tłumacz może dokonać pewnych poprawek jeżeli uważa je za właściwe (opcjonalność), ale stworzenie tekstu docelowego który stosuje się do obowiązujących w danym wypadku kryteriów poprawności wymaga wprowadzenia innych, obowiązkowych zmian (obligatoryjność). Rozróżnienie to idzie w parze z uszeregowaniem ograniczeń według siły oddziaływania w ujęciach Toury'ego i Hermans'a (*op cit*).

Salkie (2001:437) omawia modulację i transpozycję, dwie najbardziej produktywne strategie, w odniesieniu do teorii relewancji. Odróżnia on obydwie procedury tłumaczeniowe w sposób bardziej praktyczny niż Vinay i Darbelnet:

In the case of transposition, the guiding question is 'how would the target language naturally express it?'; with modulation the question is 'how would a speaker of the target language naturally conceive of it?'. Thus a translator who proceeds by way of modulation has considered an extra dimension which transposition does not involve – not just the words but what they refer to.^{xiii}

Chesterman (2000:85) porównuje strategie i normy dochodząc do wniosku że te pierwsze są środkami do osiągnięcia celu, czyli tych drugich. Ten artykuł rozszerza tą zależność o trzeci element, relewancję. Stosując właściwe strategie tłumacz przestrzega obowiązujących norm, osiągając jednocześnie relewancję w kontekście całości przekazu filmowego. Na skutek tego procesu powstaje optymalne tłumaczenie.

Z przeglądu strategii w procesie tworzenia napisów (Gottlieb, 1992:166) wynika że ograniczenia w przypadku napisów powodują znacznie większą stratę niż w wypadku przekładu pisemnego. Z 10 wymienianych przez Gottlieba procedur, przynajmniej 3 powodują znaczną redukcję tekstu. Meta-ograniczenie relewancji pełni więc rolę filtra, który pilnuje aby strata w procesie tworzenia napisów dotyczyła elementów nieistotnych i nie zakłócających przyjemności z oglądania filmu.

10. Konkluzje.

Punktem wyjścia naszej dyskusji było stwierdzenie że przekład audiowizualny, w szczególności napisy, jest szczególnym rodzajem tłumaczenia. Ze względu na oczywiste relacje między napisami a przekładem właściwym ogólna teoria tłumaczenia może pełnić rolę

podstaw teoretycznych, nie może jednak wystarczyć do opisanie zawłości tego typu przekładu. Teoria relewancji i ujęcie ograniczeń tłumaczeniowych zaprezentowane w ramach Translation Studies mogą jednak być pomocne w wypełnieniu tej luki.

Przeanalizowawszy założenia obu podejść dochodzimy do wniosku że ograniczenia w procesie tworzenia napisów mają charakter trojaki. Po pierwsze, co łatwo przewidzieć, w napisach obowiązuje ograniczenie długości tekstu. Co więcej, widoczny jest on na ekranie przez zaledwie kilka sekund. Celem tekstu napisów jest umożliwienie widzom zrozumienia przekazu filmowego. Biorąc powyższe pod uwagę, tłumacz audiowizualny maksymalnie upraszcza swój produkt tak, aby zawartość treściowa dotarła do adresata, ale proces jej przyswajania nie był zbyt uciążliwy.

Po drugie, powyższe założenie pokrywa się z zasadą relewancji. Ponieważ obydwie założenia można w zasadzie sprowadzić do tego samego, ograniczenie relewancji stosuje się do napisów w takim samym stopniu jak wymienione powyżej ograniczenia natury technicznej.

Po trzecie, jako że napisy, mimo swojej odrębności, są przykładem tłumaczenia, powinny również podlegać ograniczeniom w bardziej abstrakcyjnym, Toury'owskim sensie. Tego typu ograniczeń nie należy mylić z barierami technicznymi, gdyż u Toury'ego ograniczenia z definicji służą pomocą tłumaczowi.

Napisy nie są bytem autonomicznym, podobnie jak scenariusz, który nie może istnieć bez obrazu i dźwięku. Zawartość treściowa tekstu docelowego jest wynikiem działania filtrów kulturowych i ograniczeń w szerokim rozumieniu tego słowa. W idealnej sytuacji, tekst ten, wraz z wizualnymi, werbalnymi i dźwiękowymi bodźcami oryginału (napisy mają charakter dodatku, nie zastępują tekstu wyjściowego ale go uzupełniają) powinien wywierać efekt maksymalnego zrozumienia przy minimalnym wysiłku ze strony widza.

Bibliografia:

- Ascheid, A. (1997) "Speaking tongues: voice dubbing in the cinema as cultural ventriloquism," *The Velvet Light Trap*, no. 40 (Fall 1997).
- Baker, M. (1992) *In Other Words. A Course in Translation* London and New York: Routledge.
- _____ (1998). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London Routledge.
- Bassnett, S. and A. Lefevere (1998) *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation* Clevedon: Multilingual Matters.
- Bell, A. (1984) "Language style as audience design," *Language in Society* 13, pp. 145-204.
- Brett, P. "The rationale for the usefulness of multimedia for language learning," <http://www.network.poznan.pl/net1/bret.html>
- Carston, R. (1999) "The semantics/pragmatics distinction: a view from Relevance Theory," w K. Turner (ed.) *The Semantics/Pragmatic Interface From Different Points of View* Elsevier Science, pp. 85-124.
- Catford, J. C. (1965) *A Linguistic Theory of Translation* Oxford: Oxford University Press.
- Chesterman, A. (2000) 'Teaching strategies for emancipatory translation,' w C. Schäffner i B. Adab (eds) *Developing Translation Competence* Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins, pp. 77-89.

- Derrida, J. (2001) "What is a 'relevant' translation," przekład L. Venuti, *Critical Inquiry Winter 2001*, pp. 174-200.
- Diaz-Cintas, J. (2001) "The value of the semiotic dimension in the subtitling of humour," w L. Desblache (ed.) *Aspects of Specialised Translation* Paris: La Maison du Dictionnaire, pp. 181-190.
- Fawcett, P. (1996) "Translating film," w G.T.Harris (ed.), *On Translating French Literature and Film*, Amsterdam/Atlanta: Rodopi, pp. 65-86.
- Gottlieb, H. (1992) "Subtitling – a new university discipline," w C. Dollerup et al (eds) *Teaching Translation and Interpreting* Amsterdam: John Benjamins, pp. 161-170.
- _____ (2001) *Screen Translation. Six studies in subtitling, dubbing and voice-over* Copenhagen: Kopi Service.
- Gutt, E.-A. (1990) "A theoretical account of translation - without a translation theory," *Target 2*, pp. 135-164.
- _____ (1991) *Translation and Relevance. Cognition and Context* London: Basil Blackwell.
- Hermans, T. (1991) 'Translational norms and correct translations,' w K.M. Van Leuven-Zwart i T. Naaijken (eds) *Translation Studies: The State of the Art*, Amsterdam: Rodopi, pp. 155-169.
- _____ (1996) 'Norms and the determination of translation: a theoretical framework,' w Álvarez and Vidal (eds) *Translation, Power, Subversion* Clevedon: Multilingual Matters, pp. 25-51.
- _____ (1999) *Translation in Systems* Manchester: St. Jerome.
- Jaskanen, S. (1999) *On the Inside Track to Loserville, USA: Strategies Used in Translating Humour in Two Finnish Versions of Reality Bites*, praca pro gradu, Helsinki University.
- Karamitroglou, F. (1998) "A proposed set of subtitling standards in Europe," *Translation Journal* Vol. 2 No. 2.
- Kovačič, I. (1995) "Reinforcing or changing norms in subtitling," w C. Dollerup i V. Appel (eds) *Teaching Translation and Interpreting III*, Amsterdam: Benjamins, pp. 105-109.
- (1996) "Subtitling strategies: a flexible hierarchy of priorities," w C. Heiss i R.M. Bollettieri Bosinelli (eds) *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena* Bologna: Clueb, pp. 297-305.
- Mayoral, R., D. Kelly and N. Gallardo (1988) "Concept of constrained translation. Non-linguistic perspectives on translation," *Meta* XXXIII, vol. 3, pp. 356-367.
- Newmark, P. (1981) *Approaches to Translation* Oxford: Pergamon Press.
- Nida, E. A. (1964) *Towards a Science of Translating* Leiden: Brill.
- Nornes, A. M. (1999) "For an abusive subtitling," *Film Quarterly* 52(3), pp. 17-34
- Pisarska, A. and T. Tomaszewicz (1996) *Współczesne tendencje przekładowe* Poznań: UAM.
- Salkie, R. (2001) "A new look at modulation," w M. Thelen i B. Lewandowska-Tomaszczyk (eds), *Translation and Meaning Part 5, Proceedings of the Maastricht Session of the Third International Maastricht – Łódź Duo Colloquium on 'Translation and Meaning'* Maastricht: Hogeschool Zuyd/Maastricht School of Translation and Interpreting, pp. 433-441.
- Shochat, E., and Robert Stam (1985) "The cinema after Babel: language, difference, power," *Screen* XXVI, pp. 35-58
- Steiner, G. (1975) *After Babel. Aspects of Language and Translation* Oxford: OUP.
- Sperber, D. i D. Wilson (1995, 2nd edition) *Relevance: Communication and Cognition* Oxford: Blackwell.
- _____ (1997) "Remarks on relevance theory and the social sciences," *Multilingua* 16, pp. 145-151.

Tomaszkiewicz, T. (1993) *Les Opérations Linguistiques qui Sous-tendent le Processus de Sous-titrage des Films*, Poznań: UAM.

Toury, G. (1995) *Descriptive Translation Studies and Beyond* Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.

Venuti, L. (ed.) (2000) *The Translation Studies Reader* London and New York: Routledge.

Vinay, J.P. i J. Darbelnet (1977) *Stylistique comparée du français et de l'anglais* Paris: Didier, in English as *Comparative Stylistics of French and English*, przekład J. C. Sager i M. J. Hamel, 1995, Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins.

ⁱ Pomimo bogatej historii i wyjątkowego kalibru autorów dzieł o sztuce i teorii przekładu, liczba oryginalnych i ważkich przemyśleń z tej dziedziny jest nader skromna (tłum. ŁB).

ⁱⁱ Sukces przekładu zawsze zależy od tego, w jakim stopniu spełnia on podstawowe kryterium komunikacji międzyludzkiej, to znaczy zgodność z zasadą relewancji. W ten sposób można opisać różne odmiany przekładu nie odnosząc się do typów tekstu, przekładu, funkcji itd. (tłum. ŁB).

ⁱⁱⁱ Jeżeli postawimy pytanie w jakim sensie zamierzona interpretacja przekładu winna przypominać oryginał, odpowiedź brzmi: winna być odpowiednio relewantna dla odbiorcy, to znaczy wywoływać w danym kontekście odpowiedni efekt. Jeżeli zapytamy jak powinien brzmieć przekład, odpowiedź brzmi: tak, aby oddawał zamierzoną interpretację i jednocześnie nie zmuszał odbiorcy do niepotrzebnego wysiłku (tłum. ŁB).

^{iv} Nieporządne, pełne wątpliwości i wahań, inspiracji i luk, obrazujące proces szukania odpowiedników pasujących do ograniczeń danej sytuacji (tłum. ŁB).

^v Do praktycznie natychmiastowego rozumienia tekstu pisanego wymagane są bardzo proste struktury gramatyczno-leksykalne (...) o czym łatwo się przekonać porównując stronę dialogu z napisami i z dubbingiem tego samego scenariusza (tłum. ŁB).

^{vi} Informacje pochodzą od p. Elżbiety Gałązki-Salamon.

^{vii} Adaptacja sceniczna powieści liczącej 100000 słów może zawierać 20000 słów dialogu, a ładunek semantyczny pozostałych 80000 może obciążać niewerbalne kanały semiotyczne, lub może zostać usunięty (tłum. ŁB).

^{viii} Miarą doskonałości przekładu audiowizualnego jest nie tylko to co tłumacz przekłada ale i to czego nie przekłada, ponieważ decyduje się wykorzystać pozostałe aspekty semiotyczne filmu (tłum. ŁB).

^{ix} Najlepszą reakcją ze strony widowni byłoby gdyby nie byli w ogóle świadomi że cokolwiek zrobiliśmy (tłum. ŁB).

^x audytorium docelowe uważa że nie mają „prawa” się śmiać zanim uczyni to audytorium wyjściowe (tłum. ŁB).

^{xi} rozumieją przekład jako czynność która drastycznie upraszcza tekst wyjściowy, i zmieniając mowę na pismo stosując się do ograniczeń napisów, naginają go do reguł i idiomatyki języka docelowego i jego kultury (tłum. ŁB).

^{xii} Występujące w niej modalności i procedury zakładają wybory, decyzje, strategie, alternatywy oraz cele (tłum. ŁB).

^{xiii} W przypadku transpozycji powstaje pytanie „w jaki sposób można daną treść naturalnie oddać w języku docelowym”; przy modulacji pytanie brzmi „w jaki sposób osoba posługująca się