

Garcarz, M. (2006). Polskie Tłumaczenia Filmowe (Translating films in Polish). *The Journal of Specialised Translation*, 5, 110-119. <https://doi.org/10.26034/cm.jostrans.2006.767>

This article is publish under a *Creative Commons Attribution 4.0 International* (CC BY):
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>



© Michał Garcarz, 2006

Polskie Tłumaczenia Filmowe

Michał Garcarz
Instytut Filologii Angielskiej
Uniwersytetu Wrocławskiego

ABSTRACT

The main objective of this paper is to demonstrate the general characteristics of three translation methods which are applied for the purpose of film translation in the TV corporations in Poland. This highly theoretical paper is addressed both to translation theoreticians, as well as to audiovisual translators-practitioners whose professional interests concentrate on the central European TV translation market in particular.

KEYWORDS

film and TV translation, dubbing, subtitles, voice-over, audiovisual translation into Polish

KLUCZOWE TERMINY

Przekład filmowy i telewizyjny, dubbing, napisy, wersja lektorska

1. Wstęp

Niniejszy artykuł jest próbą skrótowego omówienia tych sposobów realizowania przekładu filmowego na potrzeby telewizyjne, które można zaobserwować na gruncie polskim, tj. wersji napisowej, wersji lektorskiej (szeptanki), oraz dubbingu, które w dużej mierze opisali m.in. Bogucki (2004), Garcarz (2003 i 2004), Hansen (2002), Hendrykowski (1984), oraz Lomheim (1999). Aby potwierdzić wszystkie rozważania teoretyczne dotyczące się tego typu przekładu, postanowiliśmy skonfrontować nasze wnioski z opinią praktyka w dziedzinie przekładów filmowych – Piotrem Andrzejem Majewskim¹ - który jest jednym z wiodących tłumaczy filmowych w Polsce, co pozwoliło na zweryfikowanie stereotypów dotyczących przekładów filmowych.

Ten typowo teoretyczny artykuł ma w swoim założeniu mieć charakter uniwersalny, dzięki czemu zaprezentowane przez nas metody realizacji przekładu filmowego mogą być aplikowane do wszystkich rodzajów filmów (komedii, dramatów, filmów historycznych, kostiumowych, etc.) tłumaczonych obecnie w Polsce.

1. Funkcja aktu tłumaczenia

Przekład, zwany także tłumaczeniem – ma za zadanie, jak twierdzi Gadamer (1987: 57), odzwierciedlić sens *TP*² (tekstu początkowego) w

realiach językowych oraz kulturowych *JTD* (języka tekstu docelowego). Lewicki (2000: 21) twierdzi, że "w wyniku tłumaczenia, tekst jest zmuszony do funkcjonowania w warunkach komunikacyjnych innej społeczności językowej [niż ta, która była adresatem oryginału – M.G.]." Proces tłumaczenia to jak przekonuje Garcarz (2003: 154), nie proces "wytłumaczenia" tekstu (jego wyjaśnienia bądź objaśnienia) a raczej jego modyfikacji w taki sposób, aby sam sens treść *TP* nie został zagubiony czy też zmieniony w procesie dokonywania przekładu. Takie rozumienie istoty przekładu idzie w parze z pojęciem SKOPOSu zaproponowanym przez Vermeera (1996), które zakłada, że tłumaczenie istnieje tylko wtedy kiedy można dowieść celu oraz powodów dla których owy przekład jest realizowany i skierowany na jego odbiorców w innej kulturze, którzy to odbiorcy liczą, iż będzie on bardziej funkcjonalny i ekwiwalentny, niż tylko dobry. Pym (2000: 3) dopowiada, że "tłumacz pracuje i egzystuje na pograniczu języków i kultur. Gdyby nie owe różnice tłumacze byłiby zbędni." Tłumacz egzystujący na pograniczu języków i kultur to gwarancja stworzenia nie tylko ekwiwalentnej wersji oryginału w *JTD*, lecz także oznaka gotowości tłumacza do transgraniczności jego zachowań interpretacyjnych względem językoznawstwa oraz literaturoznawstwa, które łączy w sobie samo przekładoznawstwo. "(...) Tradycyjne rozdzielanie linią demarkacyjną domeny językoznawstwa od domeny teorii literatury jest równie sztuczne i niepotrzebne, jak rozgraniczanie 'języka' i 'sztuki słowa'", podsumowuje Tabakowska (1993: 7).

2. Natura przekładu filmowego

Należy pamiętać, że film nie jest dziełem literackim w swej naturze ani tym bardziej jego hybrydą, choć mimo tego faktu, może być również analizowany przy użyciu instrumentów z zakresu językoznawstwa. To jednak filmoznawstwo, jest tą dziedziną nauki, której instrumenty pozwalają najpełniej i najprecyzyjniej określić naturę filmu, jako narzędzia komunikacyjnego (por. Hendrykowski, 1984). Przekład filmowy, podobnie jak przekład literacki, posiada wiele specyficznych dla tego typu przekładu cech. Jednakże, jak przekonuje Varela (2002: 2) "przekład audiowizualny nie powinien być rozpatrywany jako przekład specjalistyczny (. . .), gdyż ma on bardzo ogólny charakter. Mimo swojego "bardzo ogólnego" charakteru, przekład filmowy jest realizowany przy użyciu wielu skomplikowanych technik oraz strategii tłumaczeniowych, szczegółowo opisanych m.in. przez Boguckiego (2004: 133-156), Chestermana (1997: 94-107), Garcarza (2004: 97-105), Hansena (2002: 20-22), Lomheima (1999: 204-205), oraz Newmarka ([1988] 1995: 40-87), które mogą znaleźć zastosowanie także w innych rodzajach przekładów (przekładach ekonomicznych, przysięgłych oraz prawniczych). Jednakże, w naszym rozumieniu, całość zabiegów tłumaczeniowych dokonywanych przez ich twórców, staje się doskonałym warsztatem pracy tłumacza, którego produkt końcowy, będzie emitowany przez stacje telewizyjne. Wszystko bowiem sprowadza się do trzech, jak wymienia Francuz (2002: 75-6, za

Kumorem, 1998) czynników charakteryzujących sposób odbioru filmu w kinie, oraz w zaciszu domowym:

Oglądanie filmów w kinie charakteryzują 3 czynniki: nastawienie widzów na wspólnotę przeżyć (grupowe chodzenie do kina), selekcja widzów (do kina na ogół chodzą ludzie szczególnie zainteresowani określonym filmem) oraz ujednolicanie się ich zachowań (wspólne, wzajemne wzmacniające się reakcje odbiorców). Podczas oglądania telewizji praktycznie nie występuje żaden z tych czynników. Miejsce publiczności zatopionej w ciemnej sali zajmuje grupa rodzinno-domowa, której członkowie charakteryzują się różnymi rolami, wiekiem, doświadczeniem (tzn. nie są specjalnie dobrani) a ich zachowania są bardziej zindywidualizowane.

Metody realizacji przekładów filmowych przez nas analizowane, są z założenia, zorientowane na odbiorców telewizyjnych, a nie kinowych. Przekład filmowy jest nierozzerwalnie związany z kulturą, którą dany tekst reprezentuje: "(. . .) wydaje się, że przekład jest zjawiskiem kultury, niezależnie od tego, czy jest to przekład tekstu literackiego czy innego" (Lewicki, 2000: 21). Tekst istnieje dzięki społeczności posługującej się danym językiem, która to społeczność jest "źródłem egzystencji werbalnej tekstu," jak konkluduje Mey (2003). To kontekst ("otoczenie językowe jednostki leksykalnej, które wpływa na selekcję jej określonego znaczenia, w celu zrozumienia sensu wypowiedzi," Tomaszewicz, 2004: 56) i jego socjo-pragmatyczny wymiar pozwalają dwóm, lub więcej osobom, dzielącym te same, lub podobne *COMPLÉMENTS COGNITIFS*, na skuteczną wymianę informacji, i co ważniejsze na jej prawidłowe zinterpretowanie oraz zrozumienie.

Przekład filmowy jest realizowany w Polsce na trzy zasadnicze sposoby: wersję napisową, wersję lektorską i dubbing. Przekład filmowy, jak podkreśla Lomheim (1999: 203) różni się od innych rodzajów przekładu założeniem, iż *TD* (tekst docelowy) powinien stanowić uzupełnienie obrazu (konkretnego filmu) a nie być jedynie jego dodatkiem, co może oznaczać, iż przekład filmowy, oraz stosowane przy jego realizacji metody, techniki i strategie tłumaczeniowe, mają tendencje do 'urodzimiania.' Termin 'urodzimienie' (ang. *domestication*) został rozpropagowany przez Venutiego (1995: 20), choć podwaliny tej teorii stworzył Schleiermacher.

3.1. Dubbing

"Metoda ta przejawia stosunkowo duży stopień ingerencji w pierwotną postać dzieła, znacznie ograniczając możliwość odbiorczego kontaktu z jego sferą dźwiękową." Tymi słowy charakter dubbingu szkicuje Hendrykowski (1984: 247). Dubbing posiada jeszcze jedną istotną cechę z punktu widzenia odbiorcy *TD*. Tłumaczenie dubbingowe zastępuje niemalże cały *TP* (jego oryginalną ścieżkę dialogową i po części dźwiękową) tłumaczeniem na *JTD*, z dokładnie takim samym podziałem na ilość kwestii dialogowych w danym filmie. Realizując przekład za pomocą dubbingu tłumacz, odtwarza proces tworzenia *TP* w zupełnie innym niż pierwotnym kontekście (Scholz, 2001: 45). Denton (2001: 118) wspomina,

iż "zarówno scenarzysta, jaki i tłumacz tworząc wersję dubbingową *TD* może być jedną i tą samą osobą, lub dwoma zupełnie innymi osobami." Dużo częściej to właśnie przy użyciu dubbingu, mamy do czynienia z zastosowaniem napisów, jako metody "tłumaczenia wbudowanego," które może w sposób bardziej efektywny wyjaśnić odbiorcom filmu, elementy kontekstowe tła samej jego akcji (szczególnie przy tłumaczeniu komedii o humorze sytuacyjnym (Czy leci z nami pilot?, Hot-Shots, etc.). Odwrotne proporcje, według Zabalbeascoa i inn. (1997: 105), jeżeli idzie o zastosowanie dubbingu jako "tłumaczenia wbudowanego," nie występują.

Z jednej strony przekład dubbingowy daje tłumaczowi możliwość w miarę pełnego przełożenia *TP* na drugi język. Jednocześnie nie można zapominać, iż to właśnie dubbing nie pozostawia odbiorcy *TD* możliwości konfrontacji samego przekładu z oryginałem – co pozwoliłoby stwierdzić czy tłumaczenie oddaje gadamerowski sens oryginału, czy też nie. Z drugiej jednak strony, Hendrykowski (1984: 246) uspokaja wyjaśniając, że "nieadekwatność tłumacza bywa po części nieuchronna," ponieważ absolutnie uniwersalny sposób realizacji przekładu, po prostu nie istnieje.

3.2. Wersja napisowa

Wersja napisowa jest najczęściej stosowana do przekładów kinowych, a rzadziej telewizyjnych. Głównym jej elementem jest skrótość uzyskiwanego przekładu, która narzuca na tłumacza konieczność tłumaczenia samej esencji poszczególnych zwrotów dialogowych (ang. *turn*), na tyle skutecznie, aby widz był w stanie zrozumieć kontekst sytuacyjny danej sceny posiłkując się informacjami płynącymi z ekranu. Napisy ingerują w tłumaczony tekst w największym stopniu, ale dzięki możliwości konfrontacji uzyskanego przekładu ze sferą dźwiękową oryginału, widz (będący jednocześnie słuchaczem) może dopowiadać samemu sobie nieprzetłumaczone elementy oryginału. Jednakże nie wszystkie elementy *TP* taki odbiorca może samodzielnie odszyfrować. Zwroty idiomatyczne, czy też metafory nie zawsze są zrozumiałe ponad podziałami kulturowymi, gdyż dla przykładu metafory, jak twierdzą Hale & Campbell (2002: 24), "nie kształtują proponowanego znaczenia w samym procesie przekładu." Chaudhuri (2002: 21) wyjaśnia, że "do każdego tekstu tłumacz dobiera techniki przekładu, które umożliwiają przekazanie treści *TP* razem z jego zabarwieniem kulturowym." Majewski zapewnia, iż ten sposób realizacji przekładu sprawdza się doskonale przy produkcjach artystycznych, których głównym elementem nie jest sam obraz, lecz także sfera dźwiękowa (Zalewski, 2003) i których łączne przetłumaczenie przy użyciu dubbingu czy wersji lektorskiej "odziera" *TP* z jego pierwotnego piękna (musicale, aranżacje dzieł z repertuaru operowego, itp.), co może prowadzić do 'egzotyzacji' (ang. *foreignization*, zaproponowane przez Venutiego, 1995) treści tekstu.

3.3. Wersja lektorska

Ta metoda realizowania przekładu filmowego zwana także "szeptanką", jest najczęściej stosowaną metodą realizowania przekładu na potrzeby telewizyjne w Polsce. Szeptanka charakteryzuje się średnim stopniem ingerencji w samą treść *TP*, co pozwala odbiorcy *TD* na częściowe porównanie oryginalnej ścieżki dialogowej z jej tłumaczeniem na inny język (niekoniecznie na język pierwszy odbiorcy). Rola tłumacza nie sprowadza się tylko do przełożenia *TP* na *JTD*. Tłumacz, co podkreśla Majewski, musi przewidzieć jak stworzona przez niego wersja zostanie odczytana przez lektora i czy będzie ona wystarczająco dobrze "adjustowana", by ten nie miał większych trudności z jej płynnym odczytaniem a przez to precyzyjnym wkomponowaniem w całość wypowiedzi na ścieżce dźwiękowej. Lektor, będący kluczowym "komponentem" tej metody, jest w zasadzie łącznikiem na linii tłumacz – odbiorca tłumaczenia, którą to rolę Hendrykowski (1984: 248) określa mianem "ekranowego pośrednictwa lektora." Sam przekład musi być wystarczająco dobrze dopracowany pod względem technicznym, aby obecność lektora nie przeszkadzała w odbiorze *TD*. Hendrykowski (1984: 246) charakteryzuje szeptankę w sposób następujący:

W zestawieniu z dubbingiem wersja lektorska ma, by tak rzec charakter zdecydowanie mniej 'abitrarny' ułatwiając proces percepcji obcojęzycznych kwestii – częściowo w filmie słysząc – ale nie zastępując je generalnie w świadomości widza, innojęzycznym ekwiwalentem oryginalnych wykonan autorskich.

Według Burkhanova (2003: 163) dubbing wymaga od tłumacza umiejętności precyzyjnego synchronizowania kwestii dialogowych *TD* czytanych przez lektorów, z mimiką i ruchami ust aktorów/postaci występujących w filmie podczas, gdy przy tłumaczeniach realizowanych za pomocą szeptanki, istotne jest jedynie, aby poszczególne kwestie dialogowe czytane przez lektora, mieściły się w ramach czasowych poszczególnych ujęć [sekwencjach filmowych – M.G.]. Samo tłumaczenie to nie tylko poszukiwanie ekwiwalentów dla poszczególnych elementów *TP* ale, jak podkreśla Mey (2003), przekład to "powtórny proces łączenia faktów i wplatania ich w nowy kontekst w osobnym przypadku." Hendrykowski (1984: 247) dostrzega jedno potencjalne zagrożenie wynikające z zastosowania tej metody, twierdząc, iż "kardynalnym błędem lektora bywa powtórna transmisja znaczeń zawartych w filmowym oryginale wszędzie tam, gdzie są one czytelne dla odbiorcy bez zabiegu tłumaczenia." Majewski potwierdza fakt, iż spora część nieprofesjonalnych przekładów filmowych zawiera powtórny transmisję tych elementów *TP*, które są słyszalne i z założenia znane odbiorcy *TD*. Pomimo tego, Burian (2000: 305) dopowiada, że "tłumacze dokonują swoistej reinkarnacji tłumaczonego tekstu, a taki zabieg leży w naturze tłumaczy." Przekład lektorski, podobnie jak dubbing, posiada jedną przewagę nad wersją napisową. Jest nią możliwość dotarcia z tłumaczonym tekstem (filmem) do hipotetycznie większej liczby odbiorców mających problemy z czytaniem (ludzie starsi), lub w ogóle nie umiejących czytać (dzieci), której to

możliwości wersja napisowa w żaden sposób nie daje, co także potwierdza Hendrykowski (1984: 246) słowami: "przekład lektorski streszcza fabułę i komentuje sens ekranowej opowieści często nie umiejącym czytać widzom," co przemawia na rzecz tej metody realizowania przekładu filmowego jako najbardziej uniwersalnej z punktu widzenia wszystkich odbiorców *TD* w ogóle.

4. Polski przekład telewizyjny

Jak już wspomnieliśmy, Polska jest jednym z tych krajów w których przekład lektorski jest bezapelacyjnie dominującym sposobem realizowania przekładu filmowego na potrzeby telewizyjne. Dubbing, tak zapamiętane adorowany w Niemczech, czy Czechach, w Polsce nie znalazł poklasku wśród polskiej widowni telewizyjnej, za wyjątkiem filmów dla dzieci. Świadczyć o tym mogą liczne telefony do Agencji Filmowej TVP S.A. w Warszawie, od widzów wyrażających swój negatywny stosunek do dubbingu, a w szczególności do wersji napisowej, jako sposobów realizowania przekładu filmowego. Nie oznacza to, iż szeptanka nie posiada minusów. Hendrykowski (1984: 247) nadmienia, że "niedoskonałość wersji lektorskiej uwydatnia się szczególnie wyraźnie w praktycznym jej zetknięciu z tymi filmami, których koncepcja dźwiękowa współtworzy istotną wartość artystyczną." Konkretna metoda realizowania przekładu filmowego wymaga od tłumacza zastosowania określonych technik tłumaczeniowych, ponieważ jak twierdzi Tommola (2003) prawa rządzące przekładem warunkuje w dużym stopniu sam tłumaczony tekst, a Gadamer (1987: 61) wyjaśnia dopowiadając, iż "tłumacz zastępuje pewien tekst – to znaczy coś – co ustnie lub pisemnie potwierdzono." Tłumacz, co potwierdza Majewski, jest zobowiązany do zachowania wierności treści tekstu w czasie tłumaczenia go na *JTD*, lecz jednocześnie to widz (odbiorca końcowy przekładu filmowego) ma prawo oczekiwać, iż tłumacz bierze pod uwagę jego zapatrywania na formę samego *TD* (dzieląc hipotetycznie te same *COMPLÉMENTS COGNITIFS*) – na co również zwraca uwagę Lewicki (2000: 33) pisząc, że "osoba odbiorcy ma zasadnicze znaczenie przy decydowaniu przez tłumacza o kształcie przekładu." Majewski jest spokojny o prymat wersji lektorskiej nad innymi metodami realizowania przekładu filmowego w Polsce, gdyż Polscy widzowie (telewizyjni) nie wyrażają niestety gotowości do wprowadzenia wersji napisowej (dominującej w dystrybucji kinowej) na codzienny użytek w przekładach telewizyjnych – co jest powszechnie stosowaną praktyką np. w krajach skandynawskich.

5. Wnioski końcowe

Przekład filmowy podobnie jak każdy inny rodzaj przekładu, poddaje się łatwo nowym trendom translatorskim, takim jak popularyzowanie nowych technik tłumaczeniowych. Jednakże to sam tłumacz decyduje o modernizacji, czy też o unowocześnieniu procesu przekładu, tak aby efekt

jego pracy zadowolili odbiorcę *TD* a jednocześnie, aby produkt końcowy był ekwiwalentny względem oryginału. "Tłumacz, którego wysiłki zmierzają bezpośrednio w kierunku znalezienia ekwiwalencji, zajmuje pozycję centralną, tworząc przekład na styku obu płaszczyzn [kultur oraz tekstów obu języków zaangażowanych w przekład – M.G.]" (Sylfest, 1999: 209).

Pym (2000: 164) przypomina jednak, iż "pewne aspekty tłumaczonych elementów *JP* [języka początkowego – M.G.] mają swoje ekwiwalenty w *JD* [języku docelowym – M.G.], inne ich nie posiadają," co w konsekwencji prowadzi do tego, iż niedoświadczony tłumacz może wygenerować ekwiwalenty elementów *TP* w rzeczywistości nie istniejące w *JTD*, czyli promować neologizmy. Takie elementy Newmark ([1988] 1995: 80) nazywa "niewypałami tłumaczeniowymi." Hejwowski (2004: 113) jest zdania, iż w przypadku, kiedy tłumacz ma do czynienia z elementem *JTP*, dla którego ekwiwalent w socjolingwistycznej rzeczywistości kultury *JTD* nie istnieje, "musi zabawić się w słowotwórcę." A wcale nie musi tak być. Tłumacz powinien zawsze konsultować się osobami, które posługują się danym slangiem (Widawski, 1998 oraz 2003), czy dialektem, aby zaproponować odbiorcy takiego tłumaczenia faktyczny dla szukanego terminu ekwiwalent.

Tłumacz jest zobligowany do poszukiwania najlepszych rozwiązań, nawet wtedy kiedy proces przekładu jest utrudniony przez aspekty czysto językowe, takie jak nieprzekładalność.

Niewiele miejsca poświęca się procesowi [przekładu- M.G.] jako elementowi usprawniającemu komunikację pomiędzy dwoma systemami językowymi (np. odmiennym słownictwem). Fakt, że dwa języki, dialekty, idiolekty różni słownictwo czy semantyka, nie powinien stać na przeszkodzie skutecznej komunikacji oraz translacji. (Wilson, 2002: 5)

Przekład filmowy mimo faktu, iż jest zbliżony do innych typów przekładu, zawsze pozostanie odrębny dzięki wpływowi jaki wywiera on na swojego odbiorcę. "Sztuka filmowa reguluje odbiór treści płynącej z ekranu bardziej niż z kart książki" (Plate, 2003: 122). Rozpowszechnienie przekazywania wszelkich informacji za pomocą mediów wizualnych (TV, kino, Internet) jest prostą konsekwencją procesu "Mc'donaldyzacji" życia i kultury (Katan, 1999: 21). Lewicki (2003) dopowiada twierdząc, że:

Audiowizualne środki przekazu (zarzut ten nie ogranicza się bowiem wyłącznie do filmu) bywają także oskarżane o fałszowanie rzeczywistości, zastępowanie realności pustymi symulakrami, deprawowanie młodzieży. Z drugiej zaś strony nie sposób nie dostrzec sporego potencjału dydaktycznego i poznawczego, jaki tkwi w filmach czy telewizyjnych programach.

Cała sztuka wizualna ma przed sobą świetlaną przyszłość. Rola tłumacza takiej sztuki nie sprowadza się jedynie do uzupełnienia obrazu słowem, które działa w tym przypadku jako element wspomagający interpretację informacji z niego płynących. Przekład, także filmowy, sprawdza się w

sytuacji, kiedy nie jest on tłumaczeniem – objaśnieniem, lecz przełożeniem gadamerowskiego sensu oryginału na *JTD* oraz kiedy obecność tłumacza jako interpretatora oryginału jest niewyczuwalna.

LITERATURA CYTOWANA

Bogucki, Łukasz (2004). *A Relevance Framework for Constraints on Cinema Subtitling*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.

Burkhanov, Igor (2003). *Translation: Theoretical Prerequisites*. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego.

Burian, Peter (2000). "Translation, the Profession, and the Poets." *American Journal of Philosophy* (21) 2, 299-307.

Chaudhuri, Sukanta (2002). *Translation and Understanding*. Oxford: Oxford University Press.

Chesterman, Andrew (1997). *Memes of Translation; The Spread of Ideas in Translation Theory*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Denton, John (2001). "Who's Afraid of Otherness? Film Translation and the Foreignizing/Domesticating Dilemma." Giovanna Calabro (ed.) *Teoria, didattica e pressi della traduzione*. Napoli: Liguori, 110-127.

Francuz, Piotr (2002). *Rozumienie Przekazu Telewizyjnego*. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL.

Gadamer, Hans-Georg (1987). *Rozum, Słowo, Dzieje*. Tłum. Krzysztof Michalski, Małgorzata Łukasiewicz. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Garcarz, Michał (2004). „Tłumaczenie – Zmaganie z Tekstem. Analiza Technologii Przekładu Filmowego w Oparciu o Dwa Tłumaczenia Filmu *Wieczna Miłość*.” Piotr. P. Chruszczewski (ed.) *Aspekty Współczesnych Dyskursów*. Kraków: Tertium, 5: 1, 85-112.

Garcarz, Michał (2003). "Alternative Movie that Contains Derogatory Terms: How to Translate Them." Halina Miatliuk, Krzysztof Bogacki, Hanna Komorowska (Eds) *Problemy Lingwistyki i Nauczanie Języków Obcych*. Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 147-159.

Hale, Sandra & Stuart Campbell (2002). "The Interaction between Text Difficulties and Translation Accuracy." *Babel* (48) 1, 14-33.

Hansen, Georg (2002). „Zeit und Qualität im Übersetzungsprozess.” Georg Hanses (ed.) *Empirical Translation Studies*. Gylling: Narayana Press, 9-28.

Hejwowski, Krzysztof (2004). *Kognitywno-komunikacyjna Teoria Przekładu*. Warszawa: PWN.

Hendrykowski, Marek (1984). "Z Problemów Przekładu Filmowego." Edward Balcerzan (ed.) *Wielojęzyczność Literatury a Problemy Przekładu Artystycznego*. Wrocław: Ossolineum, 243-259.

Hendrykowski, Marek (1982). *Słowo w Filmie*. Warszawa: PWN.

Katan, David (1999). *Translating Cultures: An Introduction for Translators, Interpreters and Mediators*. Oldham: St. Jerome Publishing.

Kumor, Aleksander (1998). *W Stronę Telewizji. Studia i Szkice*. Wrocław: Ossolineum.

Lewicki, Arkadiusz (2003). *Kulturotwórcza Rola Filmu*. Unpublished lecture notes. University of Wrocław.

Lewicki, Roman (2000). *Obcość w Odbiorze Przekładu*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.

Lomheim, Sylfest (1999). "The Writing on the Screen Subtitling: A Case Study from Norwegian Broadcasting (NRK)." Gunilla Anderman & Margaret Rogers (Eds) *Word, Text Translation*. Clevedon: Multilingual Matters Ltd, 190-207.

Majewski, Piotr-Andrzej (2003-5). *Private Consultations with Piotr Andrzej Majewski – a Film Translator at Film Agency: Polish National TV*.

Mey, Jacob (2003). "Pragmatic at the Dawn of the 21C: Looking Back and/or(?) Ahead?." *Course in Pragmatics for Ph.D. Students (private consultations)*. May 22-30, 2003, Örebro Universitet, Sweden. Unpublished lecture notes.

Newmark, Peter ([1988] 1995). *A Textbook of Translation*. New York: Phoenix. ELT.

Pym, Anthony (2000). *Negotiating the Frontier- Translators and Intercultures in Hispanic History*. Manchester: St. Jerome Publishing.

Plate, Brent (2003). "Between Cinema and a Hard Place." *Criticism* (45) 1, 109-127.

Schleiermacher, Friedrich (1813). "Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens." Hans Joachim Störig (ed.) (1973) *Das Problem des Übersetzens*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 38-70.

Tabakowska, Elżbieta (1993). *Cognitive Linguistics and Poetics of Translation*. Trans. Agnieszka Pokojska: *Językoznawstwo Kognitywne a Poetyka Przekładu* (2001). Kraków: Universitas.

Tomaszkiewicz, Teresa (2004). *Terminologie de la Traduction - Terminologia Tłumaczenia*, J. Delisle, H. Lee-Jahnke, M. C., Cormier (Eds). Translation and adaptation Teresa Tomasziewicz. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.

Tommola, Hannu (2003). *FID (Free Indirect Discourse) in Slavonic and in the Western Narrative Tradition*. Unpublished lecture notes. University of Wrocław.

Venuti, Lawrence (1995). *The Translator's Invisibility*. London: Routledge.

Varela, Frederic (2002). *Models of Research in Audiovisual Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Vermeer, Hans (1989). *Skopos und Translationsauftrag*. Heilderberg: Institut für Übersetzen und Dolmetschen.

Widawski, Maciej (2003). *The Anatomy of American Slang: Linguistic Investigations Based on Citational Evidence*. Łódź: Ex libris.

Widawski, Maciej (1998). *Nowy Słownik Słangu i Potocznej Angielszczyzny*. Gdańsk: L&L.

Wilson, Deirdre (2002). *Lexical Pragmatics, Interpretation and Translation*. Unpublished lecture notes. Warsaw University, June 6, 2002.

Zabalbeascoa, Patrick, Natalia Izard & Laura Santamaria (2001). "Disentangling Audiovisual Translation into Catalan from the Spanish Media Mesh." Yves Gambier & Henrik Gottlieb (Eds) *(Multi) Media Translation*. Amsterdam: John Benjamins Publishing, 101-112.

Zalewski, Andrzej (2003). *Film i nie tylko. Kognitywizm, Emocje, Reality Show*. Kraków: Universitas.

Michał Garcarz is a Ph.D. student at the Institute of English Studies, University of Wrocław, where he is working on his doctoral dissertation: *The Theoretical Foundations of Film Translation Techniques Applied in the Translations of American slang into Polish, on the basis of the Polish Film Translations for TVPPL*. His research interests include: sociolinguistics (slangs: swearwords, jargons, and java speech), lexicography, theory and practice of film translation, and cinematology in general.

Contact: michal_garcarz@wp.pl / www.michalgarcarz.com

¹ Prywatne konsultacje tłumaczeniowe z Piotrem Andrzejem Majewskim, tłumaczem w Agencji Filmowej Telewizji Polskiej S.A. w Warszawie.

² W polskiej terminologii przekładoznawczej bardzo często możemy spotkać się z terminem *tekst wyjściowy*, który jest używany zamiennie z terminem *tekst początkowy*. W 1913 Friedrich Schleiermacher wprowadził dwa pojęcia 'urodzimienie' (*Einbürgerung*) oraz 'egzotyzację' (*Verfremdung*), a Lawrence Venuti (1995: 20) rozpropagował w świecie anglosaskim idee Schleiermachera.