



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

**Title:** Kultowy film a przekład : za i przeciw

**Author:** Anna Paszkowska

**Citation style:** Paszkowska Anna. (2020). Kultowy film a przekład : za i przeciw. "Studia Translatorica" (Vol. 11 (2020), s. 127-135), DOI: 10.23817/strans.11-9



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



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

**Anna Paszkowska**

Uniwersytet Śląski w Katowicach/ Polska

## Kultowy film a przekład – za i przeciw

---

### ABSTRACT

#### Film classics versus translation – pros and cons

This article is devoted to the translation of the film *Sara* done using the voice-over technique and subtitles. The analysed film is one of the Polish classic film productions of the '90s. The peculiar character of film dialogues requires that the translator adopts translation techniques which do not conform with technical requirements for selected techniques that are applied in audio-visual translation. The viewer needs to have additional competences including the knowledge of linguistic norms, cinematographic traditions, customs, etc., in order to get a proper understanding of a specific scene.

Keywords: audiovisual translation, film translation, film classic, *Sara*

---

Przekład filmowy często nazywany jest złem koniecznym. Takie stwierdzenie można odnaleźć w wielu pracach poświęconych analizie tłumaczeń audiowizualnych. Właśnie tak pisze o nim na przykład Teresa Tomaszekiewicz (2006: 123), powołując się na prace francuskich badaczy G. Gauthiera i L. Marleau, którzy jako pierwsi użyli tego sformułowania w odniesieniu do tłumaczeń materiałów audiowizualnych. Jego akceptacja może sugerować, że żadna z dostępnych technik tłumaczenia audiowizualnego nie daje możliwości wykonania zadowalającego przekładu. Wynika to ze specyfiki materiału filmowego, który łączy w sobie komunikaty dźwiękowe i wizualne (por. Szarkowska 2009). Zarówno jedno, jak i drugie mogą mieć charakter werbalny, jak i niewerbalny. I chociaż głównym obiektem zainteresowania tłumaczy audiowizualnych są dialogi filmowe, czyli komunikaty werbalne przekazywane kanałem dźwiękowym (Gorškova 2006: 14), to jednak pozostają one w korelacji ze stroną wizualną filmu. Ta współzależność

obrazu i dźwięku w filmie nakłada na tłumaczy szereg ograniczeń technicznych. Są one uwarunkowane wybraną techniką tłumaczenia, jednak wszystkie mają element wspólny, którym jest długość tekstu. Niezależnie bowiem od tego, czy tekst audiowizualny tłumaczony jest techniką napisów, dubbingiem czy też *voice-overem*, tłumacz nie może dodać do niego komentarzy objaśniających kontekst kulturowy lub intertekstualny, które często są niezbędne do właściwego zrozumienia sceny.

W niniejszym artykule chciałabym poruszyć problem tłumaczenia dialogów filmowych, których zrozumienie wymaga od widza dodatkowych kompetencji. Mam tu na myśli przede wszystkim znajomość norm językowych, tradycji kinematograficznych, obyczajów, sytuacji społecznej i in. W charakterze materiału egzemplifikacyjnego wykorzystałam rosyjski przekład polskiego filmu sensacyjnego z 1997 roku pt. *Sara* w reżyserii Macieja Ślesickiego. Analizowane przeze mnie przekłady zostały wykonane techniką *voice-over* oraz napisów. Oba warianty są popularne, jednak przy żadnym nie podano nazwiska tłumacza. Tłumaczenie techniką wielogłosowego *voice-overa* zostało zrealizowane profesjonalnie. Z kolei w przypadku analizowanych tutaj napisów istnieje duże prawdopodobieństwo, że jest to przekład amatorski. Można tak sądzić, bowiem jego autor nie zawsze przestrzega określonych wymogów technicznych, w szczególności zaś tych, które mówią o długości tekstu tłumaczenia. Zaproponowane w nich rozwiązania mogą jednak stanowić ciekawą podstawę porównania oraz interesujący materiał badawczy.

Film *Sara* zyskał w polskiej kulturze miano produkcji kultowej. Stało się tak za sprawą kilku czynników – m.in. niebanalnej fabuły, a także znakomitych kreacji aktorskich. Film został pozytywnie przyjęty również w Rosji, zyskując tam bardzo dużą popularność. Nie ulega też wątpliwości, że wykonanie nowej wersji językowej takiego filmu jest dla tłumacza dużym wyzwaniem. Wymaga od niego doskonałej znajomości obu języków oraz kultur. Tylko wszechstronne przygotowanie pozwoli dostrzec elementy implicytne, odniesienia intertekstualne i in., które mogą mieć wpływ na proces tłumaczenia.

W omawianym filmie na uwagę zasługuje już sam jego tytuł. Dla odbiorców rosyjskojęzycznych został przełożony jako *Охранник для дочери*. Taka decyzja tłumacza ma jednak konsekwencje – jest nią tutaj zmiana tytułowego bohatera – w polskiej wersji bohaterką jest Sara – córka polskiego gangstera, w rosyjskiej zaś – jej ochroniarz – Leon. Jednakże z uwagi na fakt, że na plakatach reklamujących film widnieją zdjęcia obojga bohaterów, zmiana ta dla rosyjskojęzycznego widza nie wydaje się szczególnie istotna. Istotna może być jednak próba odpowiedzi na pytanie, czym została ona spowodowana? Jak się wydaje, może to wynikać z pewnych skojarzeń, które uruchamia imię głównej bohaterki – Sary. W środowisku widzów rosyjskojęzycznych imię to wywołuje asocjacje z kulturą żydowską, ponieważ postać o takim imieniu jest bohaterką licznych

anegdot dotyczących właśnie Żydów. Zachowanie oryginalnego tytułu mogłoby więc błędnie sugerować inną niż w rzeczywistości tematykę filmu. Rosyjski tytuł natomiast wskazuje od razu na gatunek filmowy, do którego należy omawiana produkcja (por. Berezowski 2004). Dzięki temu widz spodziewa się, że będzie miał do czynienia z filmem akcji. Niestety konsekwencją tych zmian są też pewne straty. Przy takim rozwiązaniu nie ma bowiem możliwości zachowania tradycji kinematograficznych, do których może być przywiązany uważny i bardziej wyrafinowany widz – wszystkie filmy reżyserowane w tym okresie przez Ślesickiego mają tytuły czteroliterowe: *Tato* (premiera w 1995 roku), *Sara* (premiera w 1997 roku), *Show* (premiera w 2003 roku) (Pazura 2017a; 2017b).

W procesie analizy tłumaczenia *Sary* okazało się, że szczególnych zabiegów tłumaczeniowych wymagały kwestie Cezarego – jednego z ochroniarzy tytułowej (w oryginalnej wersji) bohaterki. Dzięki grze aktorskiej, specyficznej i nieudbanej wymowie, nieprawidłowej intonacji oraz akcentacji bohater, w którego się wciela Cezary Pazura, jest odbierany jako osoba prosta, niewykształcona i mało inteligentna. Był to, oczywiście, efekt zamierzony (Pazura 2017a; 2017b). Indywidualne cechy języka, w tym również wymowy, są od zawsze istotnym środkiem kreowania filmowych bohaterów. Pełnią one wiele funkcji. Mogą na przykład, jak to ma miejsce w omawianym filmie, być źródłem informacji o wykształceniu bohatera, mogą wskazywać na jego brak obycia, mogą być także nośnikami informacji o jego pochodzeniu lub przynależności do określonej grupy społecznej lub zawodowej. Zastosowane środki językowe i ewentualne przesunięcia semantyczne mają też istotny wpływ na system oceny bohatera przez widza należącego do innej przestrzeni kulturowej. Istotne jest to, że takie komunikaty rzadko są przekazywane innym kanałem, na przykład opisem narratorskim. Wymagają one od widza spostrzegawczości, absorbują jego uwagę, dzięki czemu wciągają go w rzeczywistość wykreowaną w filmie. Ich rola jest więc znacząca, co powinno znaleźć odzwierciedlenie w przekładzie, mimo że nie każda technika tłumaczenia audiowizualnego daje takie możliwości. W dubbingu podczas nagrywania dialogów na nowo aktorzy mogą wypowiadać przetłumaczony tekst, nadając mu cechy analogiczne do tych w oryginale. Analizowane przeze mnie przekłady zostały jednak wykonane prostszymi w realizacji i bardziej rozpowszechnionymi technikami, tj. za pomocą *voice-over* oraz napisów. Nie pozbawiają one filmu oryginalnej ścieżki dźwiękowej, chociaż *voice-over* w nią ingeruje. Mimo to nie zmienia kanału komunikacji – dialogi wypowiedane w filmie, zostają przetłumaczone w formie dźwiękowej. Napisy nie naruszają oryginalnego dźwięku, jednak zmieniają kanał komunikacji. Tekst wypowiedany w formie przekazu ustnego zostaje przedstawiony widzowi w formie pisanej. Powyższe techniki dają tłumaczowi możliwość przekazu implicytnej informacji oryginału, jednakże z wykorzystaniem innych środków. Można to zilustrować następującymi przykładami:

Tabela 1: Dialog z filmu „Sara” (1997), reżyseria i scenariusz: Maciej Ślesicki

Cezary: <i>Słyszałem!</i>	
Voice-over <i>Я все слышал!</i>	Napisy <i>Я тебя, <b>как бы</b>, слышал.</i>

Tabela 2: Dialog z filmu „Sara” (1997), reżyseria i scenariusz: Maciej Ślesicki

Cezary: <i>Chciała potańczyć.</i>	
Voice-over <i>Хотела потанцевать.</i>	Napisy <i>Ну, ей, <b>вроде как</b>, потанцевать захотелось.</i>

Tabela 3: Dialog z filmu „Sara” (1997), reżyseria i scenariusz: Maciej Ślesicki

Cezary: <i>Szefie, zarzyga nam cały samochód.</i>	
Voice-over <i>Он же нам всю машину заблюет, шеф.</i>	Napisy <i>Босс, да он же, <b>тупа</b>, всю машину заблюет.</i>

Tłumaczenie w formie *voice-over* jest zgodne z oryginałem na poziomie semantycznym i stylistycznym. Zaproponowany wariant jest dostosowany do wymogów technicznych stawianych liście dialogowej przeznaczonej do odczytania przez lektora. Tekst jest spójny, poprawny i bliższy językowi literackiemu, który jest preferowany w przypadku techniki *voice-over*. W napisach zaś pojawiają się wtrącenia, których nie ma w oryginale, tłumaczenia są ponadto znacznie dłuższe. Ze strony technicznej takie rozwiązanie wymusza większe niż dopuszczalne tempo czytania. Przypomnijmy, że napis, zgodnie z wypracowanymi wymogami, powinien być wyświetlany tak długo, jak długo słyhać oryginalny tekst (Adamowicz-Grzyb 2013: 107). W zaproponowanym wariantcie okazuje się to niemożliwe, np. krótka fraza *Chciała potańczyć* jest tłumaczona za pomocą napisu *Ну, ей, вроде как, потанцевать захотелось*, który składa się z 42 znaków. Przy ekspresowym czasie wyświetlania napisu, tj. 15 znaków na sekundę (komfortowe tempo to 10 znaków na sekundę) (Adamowicz-Grzyb 2013: 105), napis powinien być widoczny około 3 sekund, podczas gdy tekst oryginalny słyhać mniej niż jedną sekundę. Jest to poważne naruszenie wymogów technicznych. Z drugiej strony jednak takie tłumaczenie o wiele lepiej przekazuje cechy charakteru bohatera. Wykorzystane wtrącenia – *как бы, вроде как, тупа* – są typowe dla języka potocznego i pojawiają się konsekwentnie w całym filmie, stanowiąc istotny element kreowania danej postaci. Nagromadzenie tych elementów językowych zwraca uwagę widza na fakt, że język Cezarego jest niedbały. Odczucia widza

rosyjskiego mogą więc być zbliżone do odczuć polskiego widza, który dostrzega niedbałą wymowę bohatera.

Nieoczywistą grę językową, której zrozumienie wymaga od widza kompetencji filologicznych, zauważamy w kolejnym przykładzie:

Tabela 4: Dialog z filmu „Sara” (1997), reżyseria i scenariusz: Maciej Ślesicki

<p>Sara: <i>Raz, dwa, trzy, już zamarzałam na tej ulicy. Wszędzie bandyci i złodzieje, zaraz mnie zgwałcą... mam nadzieję. Moi goryle się pochowali, pewnie tata ich wywali.</i></p>	
<p>Voice-over <i>Раз, два, три, я уже тут замёрзла. Вокруг одни бандиты и убийцы, сейчас меня изнасилуют – я надеюсь. Мои охранники исчезли, я уверена, что отец их уволит.</i></p>	<p>Napisy <i>Раз, два, три. Я мерзну тут на улице. Кругом одни воры и бандиты... которые только и мечтают меня изнасиловать... надеюсь. Итак, мои охранники испарились; уверена, папа их уволит.</i></p>

Wypowiadany przez Sarę tekst ma formę wierszowaną. Jest to rymowanka, którą bohaterka układa „na szybko”, mówiąc do swoich ochroniarzy przez krótkofalówkę. W jej wypowiedzi między kolejnymi wersami, a zwłaszcza na końcu, pojawiają się pauzy, które sugerują poszukiwanie rymu. W tej replice forma jest zdecydowanie ważniejsza od treści. Aby słowo *ulicy* rymowało się z *trzy* Sara przenosi akcent na ostatnią sylabę, czyli niezgodnie z normami języka polskiego. Po słowach *zaraz mnie zgwałcą* pojawia się dłuższa pauza, po której Sara dodaje *mam nadzieję*. Ta fraza rymuje się, co prawda, ze słowem *złodzieje*, lecz semantycznie stoi w sprzeczności ze słowami, które pojawiają się wcześniej (*gwałt* oznacza brak zgody, natomiast *nadzieja* sugeruje chęć lub życzenie). W obu wariantach rosyjskiego przekładu zachowano stronę semantyczną, jednak zupełnie zrezygnowano z formy. Dialogi w języku rosyjskim nie tworzą analogicznej rymowanki, nie zachowano obecnego w oryginale humoru. Ponadto sama scena w rosyjskiej wersji językowej pozostaje niezrozumiała, może nawet negatywnie kształtować ocenę bohaterki w oczach widzów.

Tekst dialogu filmowego ma imitować rozmowę w naturalnej sytuacji komunikacyjnej, jego zadaniem jest nie tylko przekazywać widzowi treści fabularne, lecz także informacje o bohaterach, ich relacjach, pochodzeniu itd. (Karpiński 2006: 246–264). Wypowiedziane w filmie kwestie mogą mieć również charakter oceniający. Właściwe odczytanie informacji przekazanych nie wprost pozwala

widzowi lepiej zrozumieć intencje bohatera. Dlatego też podczas procesu przekładu należy uwzględnić możliwe konotacje, jakie wywołują u rodzimych odbiorców słowa wykorzystane w poszczególnych replikach.

Elementu oceny można doszukać się w następującym dialogu:

Tabela 5: Dialog z filmu „Sara” (1997), reżyseria i scenariusz: Maciej Ślesicki

Ochroniarz: <i>Gdzie, gdzie, dokąd? Gdzie pijaku? Gdzie się szwendasz?</i>	
Voice-over <i>Друщущие, ты куда? Ты куда собрался?</i>	Napisy <i>Эй, а ты куда, приятель?</i> <i>Ты хоть соображаешь,</i> <i>куда тебя занесло?</i>

W obu wariantach przekładu słowo *pijak*, które w języku polskim jest elementem oceny zdecydowanie negatywnej, przetłumaczone zostało za pomocą ekwiwalentów *друщущие*, *приятель*. Są to określenia pobłażliwe, wywołujące pozytywne asocjacje. Trudno uzasadnić takie decyzje tłumaczy, tym bardziej, że stoją one w sprzeczności z warstwą wizualną – na ekranie widać agresywną reakcję ochroniarza. Chwilę później z ust Józefa, ojca Sary i szefa mafii, pada następująca fraza:

Tabela 6: Dialog z filmu „Sara” (1997), reżyseria i scenariusz: Maciej Ślesicki

Józef: <i>Jasiu, wyprowadź pana.</i>	
Voice-over <i>Ян, выведи его отсюда.</i>	Napisy <i>Ясь, вытровади его отсюда.</i>

W cytowanej powyżej replice należy zwrócić uwagę na formę deminutywną imienia ochroniarza, do którego zwraca się Józef, oraz formę grzecznościową – *pan*, w odniesieniu do przybyłego gościa. W tej scenie istotny jest kontrast między uprzejmą na poziomie językowym prośbą a brutalnym zachowaniem ochroniarzy, które widz obserwuje na ekranie. Różnica w stylu wypowiedzi Józefa oraz jego ochroniarzy jest utrzymywana przez całą tę scenę i kolejne. Taki chwyt jest jednym z elementów budowania napięcia i odzwierciedla grę aktorską. Powinien więc zostać zaznaczony w przekładzie. Zaproponowane tłumaczenie jest jednak neutralne – zamiast *Jasia* w *voice-overze* pojawia pełna wersja imienia – *Ян*, zwrot adresatywny *pan* natomiast zostaje zastąpiony zaimkiem osobowym *ego*. Jedynie w tłumaczeniu napisowym pojawia się w języku rosyjskim zdrobnienie imienia w postaci nietypowej dla języka rosyjskiego, a mianowicie *Ясь*.

W filmie znajdują się również liczne odniesienia do elementów polskiej rzeczywistości lat dziewięćdziesiątych. Nie wszystkie udało się zachować czy

przekazać w nowej wersji językowej. Problemy tłumaczeniowe spowodowane takim właśnie odniesieniem można dostrzec w replikach przytoczonych poniżej:

Tabela 7: Dialog z filmu „Sara” (1997), reżyseria i scenariusz: Maciej Ślesicki.

Leon: <i>Ta kobieta z wdzięczności dała mi Zeptera.</i>	
Voice-over <i>Эта женщина дала мне в благодар- ность <b>кастрюлю</b>.</i>	Napisy <i>Эта женщина отблагодарила меня вот <b>этой кастрюлей</b>.</i>

Tabela 8: Dialog z filmu „Sara” (1997), reżyseria i scenariusz: Maciej Ślesicki

Józef: <i>Wiesz, że za rok będę bardziej legalny niż prezydent Kwaśniewski?</i> Leon: <i>To znaczy, że obronisz pracę magisterską?</i>	
Voice-over – <i>Знаешь, через год я буду более легаль- ным, чем президент Квасневский?</i> – <i>Ты защитишь диплом магистра?</i>	Napisy – <i>Ты в курсе, что в будущем году я стану легальней, чем сам президент Квасневский?</i> – <i>Ты имеешь в виду, когда получишь своего магистра?</i>

W pierwszym przykładzie marka garnków, która w latach dziewięćdziesiątych kojarzyła się w Polsce z produktem wysokiej jakości, dla wielu niedostępnym, została przetłumaczona za pomocą generalizacji – zamiast *Zeptera* (wywołującego u polskiego odbiorcy liczne pozytywne konotacje) w obu tłumaczeniach pojawia się neutralny ekwiwalent – *кастрюля* (pol. *garnek*). Humorystyczny wydźwięk tej sceny zostaje podkreślony przez obraz. Leon, wracając z misji wojskowej, pokazuje żonie gazetę, w której zamieszczono zdjęcie wiejskich kobiet. Jedna z nich trzyma nad głową wspomniany garnek. Ewidentnie nie pasuje on do reszty fotografii, przez co skupia na sobie całą uwagę. Powiązanie dialogu z fotografią udało się przekazać autorowi napisów, który doprecyzował tłumaczenie, dodając zaimek wskazujący *вот эта кастрюля* (pol. *ten oto garnek*). Rosyjskojęzyczny odbiorca może ocenić znaczenie tego prezentu, sugerując się wyłącznie obrazem. To jednak może nie wystarczyć do zrozumienia i zinterpretowania humorystycznego wydźwięku opisywanej sceny.

Znajomość polskich realiów konieczna jest również do zrozumienia drugiego przykładu, w którym Leon nawiązuje do zdobycia tytułu magistra i prezydenta Kwaśniewskiego. W obu przekładach dialog został przetłumaczony dosłownie. W żadnym z nich nie pojawia się sugestia, wyjaśniająca żart (na początku lat dziewięćdziesiątych prezydent Kwaśniewski podał nieprawdziwą informację dotyczącą swojego wykształcenia). Bez znajomości kontekstu politycznego i społecznego scena ta pozbawiona jest wartości humorystycznych.



W polskich produkcjach lat dziewięćdziesiątych takich nawiązań jest wiele. Przedstawione tutaj fragmenty ilustrują jedynie wybrane aspekty tłumaczenia polskich filmów i stanowią część szerszych badań nad tłumaczeniem audiowizualnym. Kultowe produkcje, które powstawały w tym okresie, są głęboko osadzone w polskiej kulturze. Bez znajomości odpowiednich kontekstów – politycznych, społecznych, bez znajomości realiów życia codziennego ich pełne zrozumienie jest niemożliwe. Stając przed koniecznością przełożenia takiego tekstu, tłumacze stoją przed wielkim wyzwaniem, któremu nie zawsze są w stanie sprostać. Przekład filmu *Sara* na język rosyjski wykonany techniką *voice-over* został wykonany bardzo poprawnie pod względem wymogów technicznych. Od strony językowej tłumaczenie to jest neutralne, przez co film traci wartości typowe dla warstwy językowej oryginału. Autor napisów natomiast wybrał inne rozwiązanie. Jego tekst wierniej odzwierciedla język oryginalnych dialogów, tj. przypomina język mówiony, nasycony jest wyrażeniami o charakterze potocznym, nie unika też wykorzystania elementów podstandardowych. Zaproponowane napisy są jednak dłuższe niż oryginalny tekst, co widać było w przytoczonych przykładach. W wyniku zastosowania takich rozwiązań odbiorca rosyjskiej wersji językowej skupia swoją uwagę głównie na czytaniu tłumaczenia. Przy niektórych dynamicznych scenach może nawet nie zdążyć ich doczytać. Takie tłumaczenie jest jednak wartościowe w kontekście badań nad jakością przekładu audiowizualnego. Daje ono widzowi możliwość pełniejszego zrozumienia produkcji. Nie spełnia jednak swojego zadania w praktyce. Napisy, w których tłumacz nie przestrzega wymogów technicznych, są nieczytelne.

Wykonanie przekładu za pomocą omawianych technik z pełnym przekazem wartości językowych dialogów oryginalnych jest bardzo trudne, czasami wręcz niemożliwe. Na przeszkodzie stoją tu wymogi techniczne, które ograniczają długość tekstu tłumaczenia. Ograniczeniem są tu również możliwości percepcyjne odbiorców.

Zaprezentowane powyżej uwagi wskazują, że badania nad przekładem audiowizualnym są ciągle bardzo perspektywiczne. Analiza konkretnego materiału faktograficznego przynosi nowe, ciekawe spostrzeżenia, które są punktem wyjścia do dalszych badań. Każda z technik, które mają zastosowanie w przypadku interesującego nas tu przekładu audiowizualnego daje duże możliwości, ma jednak również ograniczenia. To właśnie powoduje, że nadal poszukujemy złotego środka.

## Bibliografia

- Adamowicz-Grzyb, Grażyna (2013). *Tłumaczenia filmowe w praktyce*. Warszawa.  
Berezowski, Leszek (2004). „Skąd się biorą polskie tytuły amerykańskich filmów?”. W: Kubiński, W./ Kubińska, O. (red.). *Przekładając nieprzekładalne II*. S. 313–324.

- Gorškova, Vera Evgen'evna (2006). *Perevod v kino*. Irkutsk.
- Karpiński, Maciej (2006). *Niedoskonałe odbicie*. *Warsztat scenarzysty filmowego*. Warszawa.
- Pazura, Cezary (2017a). *Ciekawostki z filmu Sara*, 5.07.2017 ([https://www.youtube.com/watch?v=moBadZynjTg&has\\_verified=1](https://www.youtube.com/watch?v=moBadZynjTg&has_verified=1), dostęp: lipiec 2017).
- Pazura, Cezary (2017b) *Sara #2 – ciekawostki z planu*, 12.07.2017 ([https://www.youtube.com/watch?v=xauxIqmYBr&list=TLPQMDIwNDIwMjDvqz00PN-ZS\\_Q&index=2](https://www.youtube.com/watch?v=xauxIqmYBr&list=TLPQMDIwNDIwMjDvqz00PN-ZS_Q&index=2), dostęp: lipiec 2017).
- Szarkowska, Agnieszka (2009). „Przekład audiowizualny w Polsce – perspektywy i wyzwania”. W: *Przekładaniec. O przekładzie audiowizualnym 20/2009*. S. 8–25.
- Tomaszkiewicz, Teresa (2006). *Przekład audiowizualny*. Warszawa.

---

**Anna Paszkowska**

Uniwersytet Śląski w Katowicach  
Wydział Humanistyczny  
Instytut Językoznawstwa  
ul. gen. S. Grotta-Roweckiego 5  
41-200 Sosnowiec | Polska  
anna.paszowska@us.edu.pl  
ORCID: 0000-0002-2766-999X