



ANNA PASZKOWSKA

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

Uniwersytet Śląski w Katowicach

## O PEWNYCH ASPEKTACH POETYKI PRZEKŁADU FILMOWEGO

### SELECTED ASPECTS OF POETICS OF FILM TRANSLATION

Film translation is often referred to as a “necessary evil.” This is because the translated lines tend to be simplified in the process of audiovisual translation. It is estimated that the dialogue in a film translation might be shortened by up to 30–40% compared to the original text. However, it should be borne in mind that film dialogues are an integral part of the film’s image and serve not only an informative but also a poetic function. Thus, when translating the characters’ statements, one should consider not only the semantic aspect but also the stylistic elements used in the material, particularly repetitions, contrasting juxtapositions of foreground and background dialogues, and references to musical works. The article presents the conclusions of the author’s research based on five translation variants of the film *Cold War* into Russian. Keywords: film translation, *Cold War* subtitles, voice-over, dubbing, amateur translation

Tłumaczenia filmowe oraz ich jakość są często przedmiotem dyskusji nie tylko tłumaczy i przekładoznawców, ale też docelowych odbiorców tego typu przekazu, czyli widzów. Wynika to z popularności, powszechności i dostępności tej formy przekładu. Obserwując tendencje na polskim rynku tłumaczeń audiowizualnych, można stwierdzić, że ich jakość się zmienia. Autorzy napisów, szczególnie tych, które udostępniane są na platformach streamingowych, niejednokrotnie naruszają zasady sporządzania napisów przyjęte i opisane w literaturze przedmiotu<sup>1</sup>. W tekstach takich napisów zanika tendencja do upraszczania komunikatu — zostają zachowane wtrącenia, wykrzyk-

<sup>1</sup> Np.: G. Adamowicz-Grzyb, *Jak redagować napisy do filmów*, FORTIMA Tłumaczenia–Edukacja–Media, Warszawa 2010; G. Adamowicz-Grzyb, *Tłumaczenia filmowe w praktyce*, FORTIMA Tłumaczenia–Edukacja–Media, Warszawa 2013; A. Belczyk, *Tłumaczenie filmowe*. Wydawnictwo Dla Szkoły, Wilkowie 2007.

nienia, powtórzenia, a więc te elementy, które zgodnie z zasadami sztuki, powinny zostać pominięte w pierwszej kolejności. Zbliża to tekst do komunikatu wyjściowego, ale powoduje inne ograniczenia i problemy. Długość napisu sporządzonego w taki sposób wymusza automatycznie szybsze tempo czytania, w większym stopniu odciąża też uwagę widza od warstwy obrazowej filmu. Jak pokazują badania, takie rozwiązania spotykają się jednak z bardzo pozytywną reakcją odbiorców. Dzięki takim decyzjom translatorskim w nowej wersji językowej możliwe jest odzwierciedlenie specyfiki wypowiedzi poszczególnych bohaterów, a także wykorzystanie figur stylistycznych typowych dla języka dialogów filmowych. Tłumaczenia w wersji lektorskiej (która w większości produkcji jest jedynym dostępnym wariantem tłumaczenia dźwiękowego) są najczęściej tych cech pozbawione.

Na polskim rynku przekładów filmowych, szczególnie dźwiękowych, rzadkością są różne warianty tłumaczeń. W przypadku przekładów filmów na język rosyjski wygląda to jednak inaczej. Dostępnych jest zwykle kilka wariantów tłumaczeń wykonanych technikami dźwiękowymi — dubbingiem lub przy użyciu *voice-over*, wiele platform daje ponadto możliwość wyboru studia, które realizowało nową wersję językową. Amatorskie tłumaczenia konkurują z licencjonowanymi. Autorzy tych pierwszych nierzadko wybierają inne strategie, decydują się na nieszablonowe rozwiązania. Dzięki temu widzowie mogą skonfrontować decyzje podjęte w trakcie realizacji nowej wersji językowej przez różne studia — zarówno amatorskie, jak i profesjonalne. Daje to także okazję do zastanowienia się nad możliwościami odzwierciedlenia w tłumaczeniu filmowym struktury dialogów i ewentualnymi przyczynami pomijania w przekładzie treści istotnych dla recepcji filmu.

Interesujący z punktu widzenia podjętych decyzji tłumaczeniowych i ich konsekwencji wydał mi się obraz z 2018 roku w reżyserii Pawła Pawlikowskiego *Zimna wojna*. Film ten cieszy się dużą popularnością za granicą, m.in. dzięki nominacji do Oscara oraz licznym nagrodom otrzymanym już wcześniej. Jest on silnie zakorzeniony w polskiej kulturze, a częste nawiązania do realiów PRL-u oraz kontaktów ze Związkiem Radzieckim stały się źródłem problemów tłumaczeniowych. Analizując oryginalne dialogi filmu, można zauważyć, że istotną rolę pełnią w nich takie elementy języka, które w polskich tłumaczeniach (szczególnie z zastosowaniem techniki *voice-over*) są często neutralizowane lub pomijane. Mam tu na myśli indywidualne cechy języka bohaterów, procesy iteracyjne w ich wypowiedziach,

korelację dialogów pierwszego i drugiego planu, odniesienia intertekstualne do innych tekstów kultury.

Analizując omawiany film, biorę pod uwagę pięć dostępnych wariantów tłumaczenia *Zimnej wojny*, a mianowicie jedną wersję dubbingową, jeden wariant wielogłosowy *voice-over* z dodatkowymi napisami otwartymi; dwa warianty jednogłosowe *voice-over* (w tym jeden z nich, który jest czytaną wersją napisów) oraz jedną wersję napisową<sup>2</sup>. Tak duża różnorodność wariantów tłumaczeń jednego tytułu jest na polskim rynku językowym praktycznie niespotykana, tym bardziej więc zasługuje na omówienie.

W dalszej części artykułu przedstawię więc rozwiązania zastosowane w różnych wariantach tłumaczenia dialogów, które z punktu widzenia tłumaczenia filmowego wydają się szczególnie problematyczne.

Jedną z ważniejszych kwestii, którą należało uwzględnić przy opracowywaniu nowej wersji językowej *Zimnej wojny*, była jej warstwa muzyczna. W większości scen mamy tu do czynienia z muzyką immanentną, czyli taką, „której źródło (widoczne lub zakryte) znajduje się w miejscu akcji, stanowi logiczny element akcji”<sup>3</sup>. Większość pieśni w filmie wykonuje fikcyjny zespół pieśni i tańca „Mazurek”, jednak utwory te zostały nagrane przez polski zespół ludowy „Mazowsze” lub wokalistów, którzy w naturalny sposób oddają charakter tego typu wykonania utworu muzycznego. Biorąc pod uwagę wskazane czynniki, zachowanie w filmie oryginalnego brzmienia pieśni, także w wersji dubbingowanej, wydaje się konieczne. W każdym wariantcie słyhać więc oryginalną muzykę, która nie zostaje zagłuszona tłumaczeniem (w przypadku *voice-over*). Nie zdecydowano się także na nagranie rosyjskojęzycznych wersji utworów w wersji dubbingowanej, choć w rosyjskich produkcjach tego typu rozwiązania są zwykle preferowane. Ponadto w dialogach, w kwestiach dotyczących wykonania pieśni, pojawiają się elementy wartościujące i bezpośrednie odniesienia do rodzaju śpiewu — „Tamta miała piękny, **biały głos**”. Wyrażenia ‘biały głos’ i ‘biały śpiew’ to terminy specjalistyczne odnoszące się tradycyjnego śpiewu ludowego, które służą na oznaczenie techniki wokalnejszanej inaczej śpiewokrzykiem<sup>4</sup>. Termin ten

<sup>2</sup> Do analizy wykorzystałam tłumaczenia amatorskie wykonane przez studia: HDrezka, Serbin, Chadov, oraz niepodpisane napisy (wszystkie warianty tłumaczenia na portalu: rezka.ag) oraz popularną, także niepodpisaną, wersję dubbingową.

<sup>3</sup> J. Płażewski, *Język filmu*, Książka i Wiedza, Warszawa 2008, s. 343.

<sup>4</sup> Por.: W. Grozdeu-Kolacińska, *Tożsamość głosu — współczesne interpretacje*

(tj. *белый голос*) pojawił się w analogicznej formie jedynie w wersji napisowej — „У той, первой, прекрасный **белый голос**”. W dubbingu oraz w jednym z amatorskich *voice-over* pojawiło się zneutralizowane<sup>5</sup> określenie *чистый голос*, które jednak należy traktować jako nadmierne uproszczenie. W jednym z wariantów amatorskiego tłumaczenia *voice-over* pojawiło się błędne określenie — *слабый*: „У нее красивый, но **слабый голос**”, które sugeruje nierozpoznanie zastosowanego chwytu.

W analizowanej produkcji piosenki nie pełnią wyłącznie funkcji ornamentu czy tła muzycznego. Istotną rolę odgrywa w nich także tekst, choć dla interpretacji filmu znaczenie ma jedynie kilka utworów, które w związku z tym powinny zostać przetłumaczone. W pierwszych scenach filmu utworom towarzyszy akompaniament i gwar, co stanowi kontrpunkt dla pojawiającej się w kolejnym ujęciu piosenki *Dwa serduszka* wykonywanej *a cappella* i bez żadnych zakłóceń. Piosenka ta, opowiadająca o miłości mimo zakazów, jest jednym z najwyraźniejszych motywów przewodnich filmu. Zostaje ona wykorzystana w różnych wariantach aż sześć razy. Konteksty scen, w jakich się pojawia, pokazują rozwój relacji pomiędzy głównymi bohaterami. Pierwszy raz *Dwa serduszka* pojawiają się w wykonaniu wieśniaczki, która w kolejnych scenach śpiewa ją z zespołem, dzięki któremu poznaje Wiktora. Najbardziej znane wykonanie (umieszczone także w promocyjnym zwiastunie) zostaje zaśpiewane solo, kiedy ich relacja jest już najbardziej intensywna. W filmie pojawiają się też wykonania w języku francuskim, do których Zula nawiązuje w dialogach — jest niezadowolona z tłumaczenia. Wykonanie w tym języku towarzyszy jej podczas ucieczki z Francji do Polski. Treść *Dwóch serduszek* można analizować także w zestawieniu z innymi pieśniami, w szczególności zaś z góralskim utworem *Ja za wodą*. Jest to pierwsza piosenka wykonywana w filmie przez Zulę, a powtórzona następnie w napisach końcowych (czyli „tyłówce”), która wieńczy film. Za pierwszym razem widz słyszy jedynie zwrotkę, w całości zaś utwór pojawia się dopiero w napisach końcowych. Ostatnie wersy utworu — „Kieby miłość wrzonco była, To by wodę osuszyła” — są szczególnie istotne, ponieważ

*kategorii „klasyczności” w śpiewie tradycyjnym*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” 2019, XVII, s. 149–163, [https://www.polskirocznikmuzykologiczny.pl/pdf/PRM\\_2019\\_Grozdew.pdf](https://www.polskirocznikmuzykologiczny.pl/pdf/PRM_2019_Grozdew.pdf) (30.09.2023).

<sup>5</sup> „Głos ów [biały — A.P.] zwykło się opisywać przymiotnikiem „biały”, na zasadzie skojarzeń z określeniami: czysty, surowy, naturalny, jasny, nieszkolony, nieskażony itp.” W. Grozdew-Kołacińska, *Tożsamość...*, s. 151, [https://www.polskirocznikmuzykologiczny.pl/pdf/PRM\\_2019\\_Grozdew.pdf](https://www.polskirocznikmuzykologiczny.pl/pdf/PRM_2019_Grozdew.pdf) (30.09.2023).

rzucają inne światło na związek głównych bohaterów. Wersy te zostają powtórzone dwukrotnie i są ostatnimi słowami, jakie padają w filmie.

Piosenki stanowią wyzwanie dla tłumaczy niezależnie od wybranej techniki przekładu. Mimo zaleceń, aby tłumaczyć je zawsze, kiedy jest to możliwe<sup>6</sup>, tendencje obserwowane w polskich przekładach audiowizualnych pokazują, że jest to element zwykle niedoceniany i – w związku z tym – pomijany. W rosyjskich napisach zostały przetłumaczone dosłownie prawie wszystkie piosenki pojawiające się w filmie. W przypadku piosenki *Dwa serduszka* ten sam tekst tłumaczenia z języka polskiego pojawiał się za każdym razem, a kiedy piosenka była śpiewana w języku francuskim – widać było napis – „Джазовая версия песни *Два сердечка* с французским текстом”. Drugim wariantem tłumaczenia, w którym pojawiły się teksty piosenek, był wariant HDrezka z napisami otwartymi, tj. wgranymi w obraz. W tym przypadku tłumacz zdecydował się na przekład meliczny, w którym pominięto jedynie francuski, nieco zmieniony wariant piosenki. W pozostałych tłumaczeniach zrezygnowano z tekstów piosenek w ogóle. Piosenka, która pojawia się w zakończeniu „tyłówki”, czyli pełny tekst *Ja za wodą, ty za wodą*, nie wystąpiła w żadnym wariantcie, choć istniały możliwości techniczne do jej wykorzystania. Nieuwzględnienie ostatniej piosenki w tłumaczeniu może wynikać właśnie z obserwowanej tendencji do pomijania w przekładzie filmowym takich elementów filmu jak „czołówka” i „tyłówka”, co trudno usprawiedliwić, ponieważ stanowią one przecież integralną część filmu i mają wpływ na odbiór dzieła jako całości. Decyzja o pominięciu tekstu całej piosenki wydaje się szczególnie zaskakująca w przypadku analizowanych napisów, w których autor konsekwentnie umieszcza komentarze odnoszące się do tego, czego w tekście napisów ująć się nie da ze względu na ograniczenia czasowe lub możliwość tłumaczenia tylko dialogów pierwszego planu. Przykładem tego jest komentarz „За кадром поют ‘Интернационал’”. Wybrany fragment *Międzynarodówki* nawiązuje, co prawda, do dialogów, którym towarzyszy, jednakże forma tego napisu wprowadza efekt redundancji<sup>7</sup> – wszystkie przekazane w nim informacje są czytelne dla widza nawet bez napisu.

<sup>6</sup> Por.: G. Adamowicz-Grzyb, *Tłumaczenia filmowe w praktyce...*, s. 181–185.

<sup>7</sup> Zjawisko redundancji i jej wpływu na tłumaczenia filmowe zostało opisane m.in. przez Teresę Tomaszkiwicz (T. Tomaszkiwicz, *Przekład audiowizualny*, PWN, Warszawa 2006, s. 126–128). Powtarzanie w formie tekstowej informacji, które są przedstawione na obrazie także przez scenarzystów, jest uważane za błąd (J. Płażewski, *Język filmu...*, s. 362).

Widz rosyjskojęzyczny może rozpoznać utwór — podobnie jak widz kultury wyjściowej — na podstawie melodii, zaś fakt śpiewu zza kadru nie wymaga dodatkowego opisu.

W *Zimnej wojnie* korelacja między pierwszym a drugim planem na poziomie towarzyszących dialogom dźwięków, muzyki, obrazów, symboli jest zauważalna i została uwzględniona, jednakże tylko w niektórych wariantach. Szczególne interesujący wydał mi się dialog pomiędzy Kaczmakiem (przedstawicielem partii komunistycznej) a Wiktorem — głównym bohaterem, dyrygentem. Ich rozmowa dotycząca wyjazdu do Berlina jest przeplatana fragmentami ślubowania, które słycać w tle. Mamy tu więc sytuację, w której można pokazać cechy osobowości Kaczmarka zachowującego się w sposób daleki od głoszonych ideałów komunistycznych. Jest to jednocześnie sytuacja podobna do tej, z którą mamy do czynienia podczas słuchania tekstu *Międzynarodówki*, kiedy słyszymy rozmowę o usunięciu z zespołu jednej z osób ze względu na kolor skóry niepasujący do „słowiańskiego charakteru” zespołu.

I plan	II plan
<p style="text-align: center;">K: Jedziemy <b>do Berlina</b>. Na festiwal młodzieży w grudniu.</p> <p style="text-align: center;"><b>Dzisiaj Berlin jutro Moskwa pojutrze Bóg wie gdzie.</b></p> <p>Sądzi pan, że trzeba coś zrobić z tą Janicką? W: A co z nią? K: <b>Za ciemna jest.</b> Zespół ma mieć charakter ludowy Polski, typowo słowiański. Pan spojrzysz na jej oczy.</p>	<p>Ślubujemy tobie ojczyzno, [każdy wers powtarzany jest 2 razy] na testament wielkich patriotów i rewolucjonistów Feliksa Dzierżyńskiego i Karola Świerczewskiego</p> <p><b>Oddać wszystkie siły w tej sprawie obrony pokoju Przed Amerykańskimi i hitlerowskimi podpalaczami i ludobójcami</b></p> <p><b>I rozwijać wieczystą przyjaźń z potężnym krajem radzieckim, Ojczyznę Lenina i Stalina.</b></p> <p>[<i>Międzynarodówka</i>] <i>Wyklęty powstań, ludu ziemi, Powstańcie, których dręczy głód. Myśl nowa blaski promiennymi Dziś wiedzie nas na bój, na trud. Przeszłości ślad dłoń nasza zmiata, Przed ciosem niechaj tyran drży!</i></p>

<p>W: A z tym Berlinem, to skąd pan to wie? K: Od ministra. Dobra, może przesadzam. Przefarbuje się.</p> <p>[K — Kaczmarek; W — Wiktor]</p>	<p><i>Ruszymy z posad bryłę świata, Dziś — niczym, jutro wszystkim my! Bój to jest nasz ostatni...</i></p>
---	--

W przypadku napisów do dialogów, które korespondują z tekstem słyszonym w tle, tłumacz ponownie zdecydował się na naruszenie obowiązujących zasad. Tekst dialogu i ślubowania został uwzględniony — ślubowanie zostało wyróżnione kursywą, a napisy zostały przesunięte względem wypowiedzi. Brak synchronizacji, zbyt długi tekst napisu wymuszający ekspresowe tempo czytania<sup>8</sup> były kosztem ujęcia w napisach wszystkich informacji zawartych w oryginale.

Analizowane teksty w *voice-over* tylko częściowo przekazują tekst ślubowania — uwzględniają wyłącznie frazę „Развивать вечную дружбу с могущественным Советским государством”. Jedynie wariant w tłumaczeniu studia HDRezka umieszcza analogiczny fragment *Międzynarodówki* w języku rosyjskim w dodatkowych napisach. Dubbing oddaje treść całego ślubowania, lecz pozostawia pieśń w języku polskim. I choć trzy wspomniane tłumaczenia prezentują rozwiązania, które są konsekwencją obranej strategii, właściwej dla każdej z technik, żaden z wariantów nie jest wystarczający do oddania całościowej informacji. Tłumaczenie napisowe jest najpełniejsze, lecz momentami nieczytelne. *Voice-over* to technika, która nie daje możliwości przekazania komunikatów wypowiedzianych jednocześnie. I choć można w takich dialogach wykorzystać pomocniczo napisy, to nawet wariant z wtopionymi w obraz napisami do piosenek pomija zarówno tę, jak i inne sceny z równoczesnymi dialogami pierwszego i drugiego planu. Największe możliwości daje w tym przypadku dubbing, jednakże pozostawienie pieśni w polskim brzmieniu zaburza realizm językowy. Jerzy Płażewski wyróżnia kilka grup filmów, które cechuje wielojęzyczność<sup>9</sup>. Jedną z nich są filmy, w których (tak

<sup>8</sup> Por.: G. Adamowicz-Grzyb, *Tłumaczenia filmowe w praktyce...*, s. 105.

<sup>9</sup> 1: „Filmy, w których różne języki zostały sprowadzone do jednego [...]”; 2: „filmy, w których język macierzysty i obcy sprowadzono do macierzystego, jednak zachowując w języku obcym napisy, ewentualnie teksty pieśni [...]” [w przypadku analizowanej wersji dubbingowej — także dialogi za granicą, np. w języku francuskim]; 3: „filmy, w których język macierzysty i obcy sprowadzono zasadniczo do macierzystego, ale zachowano parę popularnych wyrażen obcych dla

jak w *Zimnej wojnie*) różne języki pojawiają się w sposób realistyczny — polscy bohaterowie mówią po polsku, we Francji — po francusku; mają naturalne problemy z językami obcymi itd. W rezultacie tłumaczenia dubbingowego i zastosowanych rozwiązań film podlega już innym zasadom — język polski zostaje zamieniony na rosyjski, na którego tle, np. wykonywane przez tych samych bohaterów piosenki w języku rosyjskim (przykładowo piosenka *Сердце, тебе не хочется покоя* jest dwa razy śpiewana przez Zulę) brzmią nienaturalnie. I choć takie podejście do tłumaczenia *Zimnej wojny* mogłoby dać bardzo dobre rezultaty w przypadku innych języków, to jednak przy tłumaczeniu na język rosyjski odbiera mu wiele walorów artystycznych.

Dialogi w *Zimnej wojnie* można określić jako minimalistyczne, co nie oznacza, że są one łatwe do tłumaczenia. Jedną z przyczyn tego stanu rzeczy jest fakt, że każdy z bohaterów posługuje się własnym idiolektem, który jest elementem kreacji jego postaci — „słowo — synchronicznie powiązane z obrazem postaci — jest środkiem charakteryzowania postaci, leżącym w tej samej płaszczyźnie co kostium, charakteryzacja, gest”<sup>10</sup>. Wyraźnie widać to na przykładzie Zuli, w której wypowiedziach można odnaleźć rusycyzmy („Dobra, pojechali”), podobnie jak wypowiedziach Kaczmarka („musimy kłaść oko”). Żaden z wariantów rosyjskiego tłumaczenia nie oddaje tego elementu stylizacji — w tłumaczeniu, w miejscu zapożyczeń z języka rosyjskiego pojawiają się zwroty neutralne — „ладно, я согласна, поехали, я поеду с тобой; „мы должны быть бдительными, мы должны открыть глаза”, które zubożają warstwę stylistyczną dzieła.

Opracowując tłumaczenie dialogów filmowych, należy pamiętać, że ich forma bardzo często jest bardziej istotna niż treść. W *Zimnej wojnie*, w relatywnie krótkich partiach dialogowych powtórzenia są środkiem stylistycznym łatwo rozpoznawalnym i wyraźnym — powtarzane są najważniejsze utwory muzyczne, ujęcia, kadry, a na poziomie językowym — poszczególne słowa i wyrażenia. Jednak powtórzeń takich unika się zazwyczaj w tłumaczeniu audiowizualnym<sup>11</sup>. Nawet krótkie i proste dialogi, typu „— **Dziękuję. — Dziękuję**”.

zachowania kolorytu lokalnego [...]”; 4: „czwarta grupa wreszcie charakteryzuje się rygiorem realistycznym: przedstawiciele każdej narodowości mówią swoim językiem ojczystym a ewentualne dialogi dwujęzyczne ujawniają wszelkie rzeczywiste trudności wzajemnego porozumiewania” (J. Płażewski, *Język filmu...*, s. 364–365).

<sup>10</sup> Tamże, s. 356.

<sup>11</sup> Por.: podrozdział *Unikaj powtórek* w G. Adamowicz-Grzyb, *Tłumaczenie filmowe w praktyce...*, s. 40–41.



w dźwiękowym tłumaczeniu bywają „poprawiane”: „— Спасибо. — И вам спасибо”; „— Czekaj, daj się nacieszyć. — Niech się **bawia**. My się też **pobawimy**” / „— Подожди, дай им порадоваться. — Да пожалуйста. И мы можем развлечься”. W tłumaczeniu napisowym powtórzenie również się pojawia, choć w innym miejscu: — „Подожди, дай **насладиться**. — Эти пускай развлекаются. А мы **понаслаждаемся** сами”.

Stosowanie synonimów zamiast powtórzeń powoduje, że tekst czytany przez lektora nie przyciąga uwagi widza w należyty sposób. W wersjach tłumaczenia dźwiękowego zauważalna jest tendencja do rozdzielania powtarzających się słów wtrąceniami lub stosowaniem synonimów. Tymczasem w oryginale powtórzenia stosowane są regularnie, np.: „— Ale jaki z **pana** Polak? **Panu** uciekł. **Pan** nas zdradził. **Pan** nas oczernił. **Pan** zostawił młodzież, młodych ludzi, którzy panu zaufali. **Pan** Polski nie kocha. — Kocham”. Świadczy to wyraźnie o ich funkcji tekstotwórczej, która powinna zostać uwzględniona w tłumaczeniu. Tak się jednak nie stało — powtórzone jak echo słowa „kocha” — „kocham” zostają rozdzielone: „— Да какой **вы** Поляк? **Вы** предали всех, очернили, бросили молодёжь, которая вам поверила. Вы не любите Польшу. — Люблю. / Нет, **вы** сбежали, предали нас, лгали о нас, уехали от людей, которые **вам** доверяли. Вы не любите Польшу. — Люблю”. Wypowiedzi opartych na powtórzeniach określonych fraz jest w analizowanym filmie wiele, najczęściej jednak w tłumaczeniach dźwiękowych chwyt ten nie zostaje uwzględniony. Inaczej natomiast wygląda to w napisach. Przytoczony powyżej dialog pojawia się tu w następującej formie: „— **Вы** сбежали, **вы** предали Родину, поливали её грязью. **Вы** бросили молодых людей, которые **вам** доверяли. **Вы** не любите Польшу. — Люблю”.

Ze wszystkich postaci dźwięku filmowego słowo mówione najbardziej apeluje do intelektu, znajduje się więc na przeciwnym biegunie niż muzyka. Daje to twórcom bezpośrednią i celną broń, gdy z palety środków wyrazowych wybrać trzeba takie, które najkrócej i najprecyzyjniej określą jakąś ideę w kategoriach racjonalnych<sup>12</sup>.

W przypadku analizowanego filmu zarówno muzyka, szczególnie piosenka, jak i jej słowa oraz wypowiedzi bohaterów odgrywają bardzo istotną rolę. Im krótsza forma, tym bardziej wyeksponowane zostają zastosowane figury stylistyczne — powtórzenia, kontrast, kontra-

<sup>12</sup> J. Płażewski, *Język filmu...*, s. 354.

punkt w formie utworu muzycznego. Tłumaczenia profesjonalne wykazują jednak tendencje do pomijania tych aspektów, o czym już wspomniano. O wiele częściej figury stylistyczne — powtórzenie słowa w dialogu, umieszczenie podobnie brzmiących słów obok siebie — znajdują zastosowanie w tłumaczeniach amatorskich. W tłumaczeniach profesjonalnych byłyby najprawdopodobniej traktowane jako błąd techniczny. Tłumaczenia amatorskie dają możliwość swobodnego łączenia technik, np. *voice-over* oraz napisów. Okazuje się to bardzo istotne w przypadku dialogów, w których ważny jest zarówno pierwszy, jak i drugi plan. Rozwiązanie zaproponowane w napisach — wyróżnienie drugiego planu kursywą — korzystnie wpłynęło na całość tłumaczonego dialogu. Jest to również punkt wyjścia do zastanowienia się nad zmieniającymi się preferencjami widzów.

Jednym z najbardziej popularnych wariantów jest tłumaczenie wykonane przez amatorskie studio HDrezka, które, jako jedyne łączy dwie techniki — *voice-over* — dla dialogów pierwszego planu oraz napisy — dla tłumaczenia piosenek. Ten wariant zawiera także meliczne tłumaczenie tekstów pieśni ludowych, choć nie oddaje gwarańskiej specyfiki tekstów oryginalnych. Poprzez dodatkowe napisy do tłumaczeń w technice *voice-over* można spróbować dołączyć do filmu także tłumaczenie dialogów drugiego planu, których treści nie udało się umieścić w tekście czytany przez lektora.

Na koniec warto odnotować, że w ostatnich latach także w polskich przekładach obserwujemy tendencję do wzbogacania istniejących już tłumaczeń dźwiękowych o dodatkowe napisy. W szczególności dotyczy to utworów zawierających teksty piosenek.

Istnieją trzy podstawowe sposoby tłumaczenia filmu — z których każdy ma pewne wady i zalety — i wątpliwe jest, by bez dokonania jakichś rewolucyjnych wynalazków technicznych [...] udało się wymyślić w tej dziedzinie jeszcze coś innego<sup>13</sup>.

Wnikliwa analiza różnych wariantów tłumaczeń może jednak owocować rozwiązaniami, które poprawią jakość tłumaczenia i udoskonalą warsztat tłumacza filmowego.

<sup>13</sup> A. Belczyk, *Tłumaczenie filmów...*, s. 7.

## O PEWNYCH ASPEKTACH POETYKI PREKŁADU FILMOWEGO

### REFERENCES

- Adamowicz-Grzyb, Grażyna. *Jak redagować napisy do filmów*. Warszawa: Fortima Tłumaczenia–Edukacja–Media, 2010.
- Adamowicz-Grzyb, Grażyna. *Tłumaczenia filmowe w praktyce*. Warszawa: Fortima Tłumaczenia–Edukacja–Media, 2013.
- Aumont, Jacques, and Marie, Michel. *Analiza filmu*. Transl. Zawadzka, Maria. Warszawa: PWN, 2013.
- Belczyk, Arkadiusz. *Tłumaczenia filmowe*. Wilkowice: Wydawnictwo Dla Szkoły, 2007.
- Grozdew-Kołacińska, Weronika. “Tożsamość głosu — współczesne interpretacje kategorii ‘klasyczności’ w śpiewie tradycyjnym.” *Polski Rocznik Muzykologiczny*, 2019: 149–163 <[https://www.polskirocznikmuzykologiczny.pl/pdf/PRM\\_2019\\_Grozdew.pdf](https://www.polskirocznikmuzykologiczny.pl/pdf/PRM_2019_Grozdew.pdf)> (30.09.2023).
- Karpiński, Maciej. *Niedoskonałe odbicie. O sztuce scenariusza filmowego*. Kraków: Rabid, 2006.
- Łotman, Jurij. *Semiotyka filmu*. Transl. Faryno, Jerzy, and Miczka, Tadeusz. Warszawa: Wiedza Powszechna, 1983.
- Plaźewski, Jerzy. *Język filmu*. Warszawa: Książka i Wiedza, 2008.
- Tomaszkiewicz, Teresa. *Przełład audiowizualny*. Warszawa: PWN, 2006.