

# Leksyka muzyczna w rosyjsko-polskim przekładzie filmowym na materiale filmów „Lato” i „Bikiniarze”

**Ewelina Parafińska-Korybska**

Katolicki Uniwersytet Lubelski  
ewelina.parafinska@wp.pl

## Streszczenie

*Niniejszy artykuł porusza problematykę przekładu leksyki muzycznej z języka rosyjskiego na polski w oparciu o materiał pozyskany z dwóch rosyjskich filmów: „Lato” K. Sieriebriennikowa i „Bikiniarze” W. Todorowskiego. Do analizy wykorzystano tłumaczenie w postaci napisów. Tytułem wstępu do właściwych rozważań wprowadzono krótką informację na temat samych filmów, tj. ich twórców, problematyki i głównych wątków. Przybliżona fabuła filmów uzasadnia rodzaj występującej w nich leksyki. W tekście omówiono także krótko problematykę subkultur, tj. bitników (zaprezentowaną w filmie „Lato”) i bikiniarzy (z filmu „Bikiniarze”). Następnie scharakteryzowano reguły rządzące tłumaczeniem filmowym, a zwłaszcza zasady sporządzania napisów oraz zwrócono uwagę na klasy semantyczne leksyki występującej w obu produkcjach. Dalsza część tekstu poświęcona została transformacjom przekładowym (głównie w oparciu o klasyfikację J.I. Rieckiera), które zastosowano w tłumaczeniu leksyki muzycznej. Następnie opisano sposoby przekładu tzw. leksyki bezekwiwalentowej, obrazując przykładami te wyróżnione przez L.S. Barchudarowa. Przykłady, które wymagały komentarza, zostały omówione w sposób bardziej szczegółowy. W zakończeniu zaprezentowano wnioski, które wynikły z przeprowadzonej analizy.*

*Słowa kluczowe: przekład, leksyka muzyczna, film*

## Abstract

Musical Lexis in Russian-Polish Movie Translation Based on "Leto" and "Stilyagi" Movies

*The article deals with the issue of translating musical lexis from Russian into Polish on the basis of material obtained from two Russian movies: “Leto” by Kirill Serebrennikov and “Stilyagi” by Valery Todorovsky. The versions with subtitles were used for the analysis. As part of the introduction, the films are briefly presented, i.e. their authors, problems and main themes. This is important because the plot had an impact on the type of lexis it contains, which was also highlighted. The issues of subcultures were discussed, i.e. beatniks (“Leto”) and stilyagi (“Stilyagi”). The article is mainly devoted to the problems of translation, therefore it points to the translation transformations (mainly based on J.I. Rieckier's classification), which were used in the translation of musical lexis. The reference is also made to the methods of translating the so-called “non-equivalent lexis”, illustrated with examples methods distinguished by L.S.*

*Barchudarov. Separate, distinctive examples, which required commentary, are also presented. The conclusion contains the most important thoughts of the text and the findings resulting from the analysis.*

*Keywords: translation, musical lexis, movie*

## **1. Wstęp**

Filmy „Lato” («Лето») Kirilla Sierbirennikowa z 2018 r. oraz „Bikiniarze” («Стиляги») Walerija Todorowskiego z 2008 r. podejmują tematykę społeczną, tj. powstawanie nowych grup muzycznych w Związku Radzieckim oraz prezentują realia życia w tym kraju w danym okresie, tj. latach 80. XX w. Akcja obu filmów rozgrywa się w innym czasie, dlatego ukazane są w nich różne problemy, osiłą łączącą obie produkcje jest tematyka muzyczna. Muzyka jest obecna w filmach w postaci ścieżek dźwiękowych, rozmawiają o niej bohaterowie i te właśnie wypowiedzi oraz ich tłumaczenie na język polski stanowią materiał egzemplifikacyjny niniejszego artykułu. W filmie wybrzmiało także wiele piosenek – również tłumaczonych, ale ta kwestia, z uwagi na obszerność materiału wymaga poświęcenia jej odrębnej uwagi.

## **2. Leksyka muzyczna w przekładzie filmowym**

Tytułem wprowadzenia wydaje się zasadne przedstawienie pokrótce problematyki obu filmów. Przybliżenie kontekstu społecznego będzie uzasadnieniem częstego użycia leksyki muzycznej w obu produkcjach.

### **2.1. Problematyka analizowanych filmów**

Z punktu widzenia przynależności gatunkowej film „Bikiniarze” określany jest jako musical, dramat, melodramat i komedia, opowiada o pojawieniu się w latach 50. XX w. subkultury młodzieżowej – bikiniarzy (стиляги). Akcja filmu rozgrywa się w 1955 r. w Moskwie. Bikiniarze chętnie słuchali jazzu i rock’n’rolla, ubierali się kolorowo i wyraziście, czym wyróżniali się spośród szarej masy przykładowych obywateli radzieckich. Mels Biriukow, jeden z głównych bohaterów, był zwykłym nastolatkiem, wychowanym w ZSRR i zaangażowanym w Komsomoł do czasu, aż zafascynował się grupą bikiniarzy i postanowił do nich dołączyć, znajdując w tej społeczności również miłość swojego życia, Polinę (dziewczyna przedstawiała

się także jako Польза – korzyść, co filmie przetłumaczono jako Przewaga). Znaczące jest także imię Melsa, które składa się z pierwszych liter nazwisk wielkich komunistów: Marksa, Engelsa, Lenina i Stalina. Po dołączeniu do grupy bikiniarzy zmienia imię na Mel, czego nie może mu wybaczyć Katia, przodowniczka Komsomołu. Fred, młody mężczyzna dominujący w grupie bikiniarzy, za sprawą wpływowego ojca wyjeżdża do Ameryki, aby tam rozpocząć karierę dyplomaty. Z tego powodu musi zerwać z przywiązaniem do „wrogów ludu” – bikiniarzy. Po powrocie odwiedza Mela i Polinę, którym urodziło się w tym czasie dziecko, przywozi koledze w prezencie saksofon oraz wiadomość, że w Stanach Zjednoczonych nie ma bikiniarzy. Ta informacja burzy dotychczasowy obraz świata Mela. W filmie oprócz licznych piosenek jest też dużo tańca, układów choreograficznych. Mimo barwności scen i złudnego rozrywkowego wrażenia, film porusza ważne problemy społeczne, polityczne, obyczajowe, a także szeroko pojętą tematykę wolności.

Z kolei akcja drugiego filmu, „Lato” rozgrywa się nieco później, choć także w Związku Radzieckim, a konkretnie w Leningradzie w 1981 r. Leningrad to miasto, do którego ściągali melomani, przemycano tam z Zachodu płyty zagranicznych wykonawców. Jest to film biograficzny traktujący o twórczości Majka Naumienki, lidera zespołu Zoopark i Wiktora Coja z zespołu Kino. W tym okresie zwłaszcza młodzież przeżywa ogromne zainteresowanie zachodnią muzyką rockową i rock’n’rollem, a należy dodać, że ze względów politycznych cała zachodnia kultura była traktowana z wrogością. Dlatego też zespołom takim, jak Kino i Zoopark trudno było zaistnieć na scenie muzycznej Związku Radzieckiego, mimo że ich działalność artystyczna uzupełniała deficyt tego typu muzyki w kraju. Film prezentuje życie osobiste Majka Naumienki i Wiktora Coja. Pierwszy z nich był mężem Natalii Naumienko. W oparciu o jej wspomnienia powstał scenariusz filmu. Natalia była też obiektem uczuć Wiktora Coja, co również została ukazane w filmie. Film prezentuje taki moment w historii, kiedy zespół Kino dopiero się rodzi, pokazane są procesy twórcze i droga rozwoju artystów. „Lato” to także świadectwo realiów lat 80. XX w. w Związku Radzieckim, nie tylko obyczajowości, ale też problemów, z którymi mierzyli się artyści wyłamujący się ze schematów. W filmie wyraźnie zderzają się kultury Zachodu i Wschodu, wyraźnie też wybrzmiewa pragnienie wolności.

Mimo że oba filmy traktują o nieco innym momencie w historii, można doszukać się w nich pewnych podobieństw: są to filmy muzyczne, opowiadają o fascynacji Zachodem, wyzwaniu się młodych ludzi z kulturowych więzów narzucanych przez politykę, nonkonformistycznych postawach, a więc o dążeniu do wolności. Względy te przemawiają za zasadnością odwołania się do obrazów filmów „Lato” i „Bikiniarze” w jednym artykule. Do analizy wykorzystano tłumaczenie w postaci napisów (odzwierciedlających dialogi). Autorką napisów do filmu „Lato”

jest Joanna Hanusiak (tłumaczenie to pozyskano z płyty DVD), zaś nazwisko autora napisów do filmu „Bikiniarze” nie jest znane, podano jedynie pseudonim: sinu6<sup>1</sup> (źródłem są zasoby internetowe).

## 2.2. Subkultury pojawiające się w filmach

Subkultura bitników narodziła się w Stanach Zjednoczonych na przełomie lat 40. i 50. XX w. Bitnicy buntowali się przeciwko starszemu pokoleniu, politycznemu pragmatyzmowi, konsumpcjonistycznej postawie życiowej itp., propagując wolność jednostki, sprzeciw wobec tradycji, elitaryzm, pacyfizm, czując jednocześnie dumę z wygrania przez ich mocarstwo II wojny światowej. Ich muzyczne fascynacje oscyływały wokół be-bopu Charliego Parkera i coll-jazzu Milesa Davisa, które to nazwiska niejednokrotnie padały w filmie „Lato”. Ubierali się swobodnie, w luźne, kolorowe koszule, wytarte dżinsy i znoszone buty, często zapuszczali też brody i włosy (Pęczak 1992: 14-15). Subkultura bikiniarzy również rozpoczęła się w Stanach Zjednoczonych i podobnie jak omówiona wcześniej, cechowała się nonkonformistyczną postawą wobec otaczającej rzeczywistości oraz ogromną fascynacją kulturą amerykańską. Subkultura ta powstawała w różnych miejscach, do których docierała amerykańska muzyka, przede wszystkim jazz, i przybierała odmienne nazwy, np. w Wielkiej Brytanii teddy boys, spivs, w Belgii i we Francji – zazou, w Związku Radzieckim stylaga itd. Ubiór bikiniarzy był ekscentryczny i nieszablonowy, co wyrażało się w ostrych kolorach i niestandardowych fasonach. Wyróżniały ich szerokie marynarki, kolorowe szerokie krawaty, barwne koszule, buty na grubej podeszwie, czasem kapelusze. Fascynacja zachodem miała się przeciwstawiać radzieckiej propagandzie (na gruncie rosyjskim, również polskim), wyzwolenie i ekspresja – zorganizowanemu życiu kulturalnemu (Chłopek 2005: 38-39, 66-67; Pęczak 1992: 12-13).

## 2.3. Typ tłumaczenia filmowego a przekład

Ten sam typ tłumaczenia wykorzystany na potrzeby niniejszego artykułu – wersja napisowa, jest istotnym czynnikiem, gdyż każdy z rodzajów tłumaczenia (napisy, wersja lektorska, dubbing) jest obwarowany innymi zasadami, które często implikują takie a nie inne rozwiązania translatorskie. W Polsce najpopularniejszym sposobem tłumaczenia filmów jest wersja lektorska, wersja napisowa jest tuż za nią. Cechuje ją skrótowość, gdyż przeczytanie tekstu

---

<sup>1</sup> Wykorzystano dostępne autorowi w momencie pisania artykułu tłumaczenie. Nie wiadomo, dlaczego podano w nim jedynie pseudonim tłumacza.

zajmuje odbiorcy więcej czasu niż słuchanie głosu lektora. Co do zasady, napisy powinny być jedno- lub dwuwiersowe i liczyć maksymalnie po 40 znaków (łącznie, niezależnie od liczby wersów), a czas na wyświetlanie jednego wersu to średnio 3 sekundy, dwóch – 6. Są to oczywiście wartości uśrednione, zależne m.in. od tego, w jakim tempie mówią bohaterowie i jak bogate w słowa są ich wypowiedzi. Tłumacz przygotowujący napisy musi zatem przekazać maksimum treści w postaci krótkich, syntetycznych wypowiedzi, wymaga to od niego zręcznego operowania słowem i stosowania licznych zabiegów, które przekształcają, skracają i kondensują oryginalną wypowiedź (Adamowicz-Grzyb 2013: 102-106). T. Tomasziewicz określa interesujący nas sposób tłumaczenia mianem „podpisów”. Badaczka nieco szerzej niż wspomniana wcześniej G. Adamowicz-Grzyb, przedstawia wartości liczbowe znaków w podpisach do filmu w zależności od szerokości filmu: te o szerokości 35 mm, czyli najbardziej popularne, mogą liczyć od 32 do 40 (w maksymalnie dwóch wersach), natomiast filmy o szerokości 16 mm – 24-27. Podkreśla też, że tworzenie podpisów polega głównie na usuwaniu części fragmentów bądź zmiany ich struktury, a wybór którejs z tych metod zależy przede wszystkim od rodzaju filmu i szybkości wypowiedzi. Tego typu tłumaczenie implikuje zlikwidowanie około 30-40 % tekstu pierwotnego (Tomaszkiewicz 2006: 113).

W.W. Dołgunowa i R.R. Fachrutdinow stwierdzają ponadto, że napisy są z teoretycznego punktu widzenia zbadane w najpełniejszy sposób, zapewne dlatego, że analiza przekładu utrwalonego w postaci tekstu jest dużo łatwiejsza. Podkreślają znów, że napisy stanowią skróconą wersję dialogów filmowych i zawierają ich główną myśl. Nie jest to często spotykany w Rosji typ przekładu, ma on jednak swoich zwolenników, np. osoby uczące się języka obcego – śledzenie napisów pomaga w przyswajaniu nowych słów czy wyrażen (Dołgunowa, Fachrutdinow 2017: 151)<sup>2</sup>.

Tomaszkiewicz, pisząc o dopuszczalnej liczbie znaków w podpisie uwzględnia nie tylko kategorię przestrzeni, ale także kategorię czasu wyświetlania napisu, z uwzględnieniem tempa czytania przeciętnego widza; sekwencji pojawienia się i znikania napisu oraz jego wyglądu (koloru, tła itp.). Kategorie te prezentuje w oparciu o podział Luykena i innych (Luyken i inni 1991: 44, cyt. za: Tomasziewicz 2006: 113). Nie będziemy jednak szczegółowo pochyłać się

---

<sup>2</sup> W Rosji, podobnie jak w Polsce popularne są wersje lektorskie bądź też rodzaj wersji lektorskiej z maksymalnie wyciszonymi głosami aktorów. Zdarza się również, że podkładane są głosy dwojga lektorów – dla głosów żeńskich – kobieta, dla męskich – mężczyzna. Na ekrany rosyjskie wkracza jednak również najdroższa z technik, czyli dubbing. Dobór techniki zależy naturalnie od rodzaju produkcji, nośnika, kanału dystrybucji itd. Warto też, przy okazji omawiania tłumaczenia filmowego w Rosji wspomnieć o postaci Andrieja Gawriłowa i jego autorskim przekładzie. A. Gawriłow tłumaczy na rosyjski filmy z francuskiego i angielskiego. Jest to bardzo znany tłumacz, który wypracował swój własny styl, określając go jako „pozbawiony emocji” («неэмоциональный») (<http://movie-club.ru/viewtopic.php?p=162>).

nad zagadnieniem przygotowywania napisów do filmu, gdyż nie sam proces jest przedmiotem naszej analizy, ale gotowy produkt, czyli napisy do dwóch omawianych filmów. Przykładem takich skondensowanych wypowiedzi (na temat muzyki) mogą być:

- *Это трёхтактное поступательное движение с одновременным вращением вокруг партнёра. – To taniec na trzy z równoczesnym obrotem wokół partnera. (82/56)<sup>3</sup>*
- *Бездельник влияет на твои музыкальные предпочтения? – Śmieć ci mówi, czego masz słuchać? (51/34)*
- *последний припев транспонировать на тон выше – sam koniec dać w wyższej tonacji (44/32)*
- *получать гонорары за свои песни – żyć z tantiem (31/13)*
- *творческий человек – artysta (18/7)*

Wyraźnie widać, że wypowiedzi tłumaczone są o wiele krótsze niż te w oryginale. Naturalnie, jeżeli czas pozwalał, zdarzało się, że kwestie w tłumaczeniu były porównywalne pod względem długości bądź dłuższe, np.: *пол зала подпевало – pół sali śpiewało z wami; Танец – это ритмизованное движение тел. – Taniec to rytmiczne ruchy ciała.*

Analizując tłumaczenia filmowe, należy mieć zatem na uwadze, że inaczej niż w przypadku przekładu literatury, tłumacz filmowy nie jest zupełnie wolny w swoich wyborach translatorskich – musi stosować się do zasad rządzących określonym typem tłumaczenia: czy to wersją napisową, czy lektorską. M. Garcarz i M. Widawski wyróżniają trzy typy ograniczeń tłumacza audiowizualnego: zewnątrzśrodowiskowe polegające na dostosowywaniu się do szeregu norm i zasad ustalanych odgórnie, w tym pojęciu mieszczą się też ograniczenia finansowe, regulacje prawne i in.; wewnątrzśrodowiskowe – w tym pojęciu mieszczą się m.in. wewnętrzne przepisy konkretnej stacji telewizyjnej czy konieczność tworzenia przepisów uniwersalnych (złagodzonych w wymagających tego miejscach) i osobowościowe – odnoszące się do samego tłumacza i całego bagażu doświadczeń i wiedzy, który ze sobą, często podświadomie, wnosi (Garcarz, Widawski 2009: 43-47). Świadomość rodzaju tłumaczenia i reguł nim kierujących jest zatem konieczna do przeprowadzenia poprawnej analizy.

<sup>3</sup> Liczby w nawiasach przy tych pięciu przykładach oznaczają liczbę znaków w oryginale i w tłumaczeniu. Nie zawsze jako przykład podawano jeden napis, uwzględniano też całe wypowiedzi rozłożone na więcej niż jeden napis.

## 2.4. Charakterystyka leksyki muzycznej

Do celów analizy wyekscerpowano z obu filmów leksykę muzyczną, przy czym nie są tylko oddzielne słowa, ale też konkretne zdania, które stanowią jednolitą wypowiedź.

Leksyka muzyczna jest skorelowana z tematyką utworów. W filmie „Lato” pojawiło się dużo leksemów związanych z produkcją muzyki (*спродюсируешь альбом, запись альбома, обложка, сочиняет песни*), życiem scenicznym (*поклонники, в гримёрках, микрофон, звук, свет*), muzyką alternatywną (*панки, рок-музыкант, сейшн*). Natomiast leksyka użyta w filmie „Bikiniarze” to m.in. określenia tańców (*буги-вуги, мамба, твист, кадриль*), nazwy instrumentów (*саксофон, кларнет, баян*). Leksyka obu filmów jest też zróżnicowana stylistycznie, poza ramy leksyki standardowej wykracza np. leksyka żargonowa (*фонограмма, драм-машина, болванка, примочка, клавишник*) itd. – w filmie „Lato” czy też leksyka potoczna i żargonowa w filmie „Bikiniarze” (*отплясывать в кабаках, драйв, хельнем атомным, научи стилем танцевать*) itd. W dalszej części niniejszej pracy spróbujemy omówić sposoby przekładu zastosowane w wyróżniających się przykładach.

Należy jednak nadmienić, że w artykule na wybranych przekładach zostanie przeprowadzona analiza jakościowa, nie zaś ilościowa, tj. nie prowadzono statystyki, a szczególną uwagę zwraca się na aspekt przekładowy i językowy badanego materiału.

## 2.5. Omówienie rozwiązań translatorskich

Zauważono, że w dużym stopniu wykorzystano w przekładzie systemowe odpowiedniości przekładowe. Odpowiedniość zachodzi między równoznacznymi jednostkami języka oryginału i języka przekładu, choć nie jest to jedyny warunek ich zaistnienia. Jednostki takie muszą mieć ustabilizowane znaczenie i z pewną regularnością powtarzać się w przekładzie. Równoznaczność jest także warunkowana przez znaczenie jednostek w kontekście, bowiem w przekładzie słowo czy wyrażenie zawsze występuje w otoczeniu innych słów, które mogą wpływać na jego semantykę. Poniżej przytoczymy kilka przykładów zastosowania odpowiedników: *вокал* – *wokal*; *синтезатор* – *syntezator*; *свинг* – *swing*; *маэстро* – *maestro*; *твист* – *twist*; *партнёрша* – *partnerka*; *рифмы* – *rytu*; *сочиняет песни* – *pisze piosenki*; *танцуешь буги-вуги* – *tańczysz boogie-woogie*; *лирический герой* – *podmiot liryczny*; *культурное наследие* – *dziedzictwo kulturowe*; *народная артистка* – *artystka ludowa* itp. Przykłady te potwierdzają obecność odpowiedniości w badanych tekstach.

W analizowanym materiale zaobserwowano także, że tłumacze sięgali po transformacje przekładowe, a więc twórcze operacje zmierzające do takiego doboru jednostek w oryginale, które nie pokrywają się z tymi, które odnajdziemy w słownikach. Zajmiemy się tym zagadnieniem w oparciu o klasyfikację J. Rieckiera, który wyróżnia następujące sposoby przekładu: dyferencjację, konkretyzację, generalizację, rozwinięcie logiczne, przekład antonimiczny, przekształcenie całościowe, kompensację (Rieckier 2010: 45) – omawiając te z nich, które wystąpiły w badanym materiale.

Zanim jednak przejdziemy do bliższego przyjrzenia się transformacjom proponowanym przez wspomnianego badacza, należy odwołać się do stanowiska T. Tomasziewicz, badaczki przekładu audiowizualnego, która, zwracając uwagę na techniczne ograniczenia tłumacza audiowizualnego, wspomina o wyborach translatorskich, takich jak: „opuszczenia, definicje, amplifikacje, kondensacje, adaptacje itd.” (Tomasziewicz 2006: 103). Wyborów takich tłumacz dokonuje w mikrokontekście, nie zaś globalnie, a uwarunkowane są one przez technologię – sposób tłumaczenia (Tomasziewicz 2006: 103). Wybrana dla potrzeb niniejszej pracy klasyfikacja Rieckiera, ze względu na jej – w subiektywnym odczuciu autora – przejrzystość, odzwierciedla owe wybory translatorskie na poziomie mikrokontekstu. Rozpatrzone zostaną przykłady z zastosowaną konkretną transformacją tłumaczeniową.

Uzasadnieniem takiego wyboru może być znów stwierdzenia T. Tomasziewicz, która podkreśla, że dopiero od II poł. lat 80. tłumaczenie filmowe cieszy się popularnością wśród teoretyków przekładu. Z tego też wynika, że tłumacz audiowizualny co do zasady nie różni się znacząco od tłumacza np. literackiego. Tłumacz audiowizualny powinien jednak uwzględniać cały kompleks semiotyczny filmu oraz, naturalnie, ograniczenia techniczne (Tomasziewicz 2006: 105).

Generalizacja to taki rodzaj transformacji tłumaczeniowej, która polega na zamianie znaczenia szczegółowego bardziej ogólnym, gatunku rodzajem itd., może odnosić się też do zmian stylistycznych (Rieckier 2010: 50-51). Np. *барабаны* – *perkusja*. Барабаны – bębny są częścią instrumentu, jakim jest perkusja, zatem możemy przyjąć, że zastosowano tu generalizację. Wydaje się też, że dosłowne tłumaczenie – *bębny* także nie byłoby w tym kontekście błędne, na określenie gry na perkusji używa się czasem dosadniejszego sformułowania, tj. *grać na bębnach*. Kolejnym przykładem zastosowania generalizacji może być następujące wyrażenie: *пол зала подпевало* – *pół sali śpiewało* z *wami*. Подпевать – ‘podśpiewywać, nucić’ można przyjąć za określenie hiponimiczne względem ogólnego *śpiewać*, użytego w tłumaczeniu.



Konkretyzacja z kolei to niejako odwrotność generalizacji i polega na zamianie znaczenia bardziej ogólnego – szczegółowym (Rieckier 2010: 48). Np. *вы прослушали композицию американского музыканта* – *wysłuchaliście piosenki amerykańskiego piosenkarza*. Doprecyzowano tu, o jakiego konkretnie muzyka chodzi – piosenkarza, niezależnie od tego, że już sam kontekst to wyjaśnił – w filmie wybrzmiała piosenka wykonywana przez tego piosenkarza. Z konkretyzacją mamy do czynienia także w następującym przykładzie: *клавишник* – *pianista*. Pianista nie jest jedynym klawiszowcem – bo właśnie tak w sposób dosłowny należałoby przetłumaczyć słowo *клавишник*, dlatego takie dookreślenie świadczy o zastosowaniu konkretyzacji. Oprócz zmiany w warstwie leksykalnej – konkretyzacja – miała tu miejsce zmiana stylistyczna. Słowo oryginalne *клавишник* nie należy do języka literackiego, jest też bardziej nacechowane emocjonalnie niż neutralne słowo *pianista* w przekładzie.

Inną zastosowaną transformacją jest rozwinięcie logiczne, które może odbywać się na sześć możliwych sposobów: zamiana procesu przyczyną, procesu skutkiem, przyczyny procesem, przyczyny skutkiem, skutku przyczyną, skutku procesem (Рецкер 2010:52). Przykładem takiego zabiegu może być: *Мы вас очень уважаем. – Jesteśmy pana wielkimi fanami* – zamiana procesu skutkiem. W filmie zauważono jednak także takie przykłady rozwinięcia logicznego, które niezupełnie wpisują się w klasyfikację proponowaną przez J. Rieckiera: *джаз будем играть – jazz będą puszczać* – tu mamy do czynienia ze zmianą perspektywy: w wyjściowej frazie jazz jest podmiotem czynności, natomiast w tłumaczeniu staje się obiektem wykonywanych przez nieokreślonych wykonawców czynności; *Дебби Гапу ноём – wokalistą jest Debbie Harry* – czynność zostaje zastąpiona stanem. Zmianę perspektywy jako strategię („change of point view”) opisują Vinay i Darblenet (1995 – wydanie anglojęzyczne), którą M. Piotrowska sytuuje w kategorii strategii pragmatyczno-kognitywnych (obok strategii strukturalnych, psycholingwistycznych i kulturowych (Piotrowska 2007: 223-225). Niezależnie jednak od przyjętej klasyfikacji, najważniejsze w przypadku tej transformacji jest zachowanie logicznego związku między tłumaczonymi frazami, co ilustrują przytoczone przykłady.

Przekształcenie całościowe – to swojego rodzaju odmiana rozwinięcia logicznego, charakteryzuje się jednak mniejszym związkiem logicznym między jednostką oryginału a przekładem. Przekształcenie odbywa się na różnych poziomach, w tym na poziomie całego zdania i trudno dostrzec podobieństwo analizowanych jednostek (Рецкер 2010: 60). Można to zaobserwować w następujących przykładach:

- *А вы нас придёте слушать?* – *Wy na nasz koncert?*
- *Артиста поддержать.* – *To dla zespołu.*

- *А давайте, мы будем вашими бэк-вокалистками.* – *Możemy robić na scenie za chórek?*
- *Я в твои годы тоже отплясывал в кабаках.* – *Ja w twoim wieku też lubiłem tańczyć.*
- *брависсимо* – *coraz lepiej;*
- *последний припев транспонировать на тон выше* – *sam koniec dać w wyższej tonacji;*
- *получать гонорары за свои песни* – *żyć z tantiem.*

W wielu przypadkach zastosowanie tej właśnie transformacji było związane z typem przekładu – napisy uwarunkowane szeregiem ograniczeń wymagają nierzadko znacznych zmian w strukturze wypowiedzi, których celem jest zachowanie maksimum treści przy minimum formy<sup>4</sup>. To, czego nie udało się wyrazić za pomocą słów z uwagi na ramy czasowe i zalecaną liczbę znaków, dopowiada obraz, co jest specyfiką przekładu filmowego. Tę zależność obejmuje pojęcie multimodalności, które szeroko omawia np. M. Post – w rozdziale poświęconym temu zagadnieniu (Post 2017: 31-41), ale też Ł. Bogucki, który wspomina o pomocnej w badaniach nad dziełami audiowizualnymi technice, jaką jest analiza (transkrypcja) multimodalna (Bogucki 2015). O tych pojęciach, tj. multimodalności, uwydatniającej rolę obrazu w filmie, oraz, powołując się na Baldry’ego i Thibaulta – transkrypcji multimodalnej, znajdującej się w granicach multimodalności wspomina też M. Mocarz-Kleindienst. Transkrypcja multimodalna uwzględnia dodatkowe czynniki, np. typ ujęć, rozłożenie kamer itp. (Baldry, Thibault 2006, cyt. za: Mocarz-Kleindienst 2018: 276).

O integralności obrazu, tekstu, dźwięków, muzyki itd. mówi T. Tomasziewicz, która wszystkie te elementy łączy w jeden „kompleks semiotyczny”. Przekład tekstu musi się odbywać z uwzględnieniem innych komponentów. Badaczka opisuje także szczegółowo relacje między obrazem a tekstem (substytucji, komplementarności, interpretacji, paralelizmu i sprzeczności (Tomaszkiewicz 2006: 58-62, 102).

Wydaje się zatem, że tłumaczenie filmowe jest dość swobodne. Duża część informacji wynika z kontekstu – z obrazu, dlatego dość często podawano niedosłowne odpowiedniki poszczególnych słów i wyrażeń, np. *пластинка* i *альбом* tłumaczone były jako *plyta*, choć pojawiło się tłumaczenie: *альбом* – *album*. Zarówno *творец*, jak i *творческий человек* przetłumaczono jako *artysta*. Inne przykłady: *самодельность* – *amatorszczyzna*, *звук* – *brzmienie*<sup>5</sup>. Trudno jednoznacznie orzec, które rozwiązanie jest lepsze – przekład dosłowny czy

<sup>4</sup> O tym także T. Tomasziewicz: „(...) w zależności od wybranej technologii musi [tłumacz dostosować swój tekst do jej wymogów (...)]” (Tomaszkiewicz 2006: 102).

<sup>5</sup> Odwrócenie kierunku w tym przypadku wpłynie na zmianę dosłowności-niedosłowności. *Звук* jest ekwiwalentem słownikowym dla wyrazu *brzmienie*.

bardziej swobodny. W przytoczonych przykładach wybór jednego czy drugiego kierunku nie wpłynąłby znacząco na odbiór całości dzieła, między innymi z uwagi na komplementarność takich elementów filmu, jak na przykład tekst i obraz.

Na uwagę zasługują też kwestie stylistyczne. Co do zasady stylistyka oryginału powinna być zachowana w przekładzie i jest to reguła rządząca zdecydowaną większością typów przekładu, od literackiego po filmowy. O ile jednak w tekście pisany da się najczęściej określić styl, w jakim utrzymany jest tekst, o tyle w filmie jest to bardziej złożona kwestia.

S.A. Kuzmiczew twierdzi, że w większości filmów fabularnych występuje leksyka z różnych rejestrów: leksyka książkowa (np. słownictwo naukowe, publicystyczne), neutralna i potoczna. Leksyka potoczna, na którą składają się m.in. wulgaryzmy, żargon, jest wg autora najtrudniejsza do przełożenia (Kuzmiczew 2012: 145). Zadaniem tłumacza jest właściwe rozpoznanie rejestru i zachowanie go w przekładzie. W analizowanym materiale odnaleziono frazy, w których tłumacz uwzględnił aspekt stylistyczny, ale także mniej udane próby przekładu. Oddanie stylistyki można zaobserwować w następujących przykładach: *играл на басы – grał na basie*, *два притупа, три прихлопа – dwa przytupy, trzy kłaśnięcia* (tu bez zachowania rymu). Stylistykę słów związanych z obszarem muzycznym nie zawsze jednak zachowano: np. *усилок – wzmacniacz*. Są to słowa należące do różnych rejestrów: *усилок* to zdrobnienie od słowa *усилитель*, *wzmacniacz* natomiast to wyraz neutralny. Zmiana stylistyczna odbyła się także w omawianym już wcześniej przykładzie: *клавишник – pianista*.

Z drugiej jednak strony zachowanie stylistyki oryginału w przekładzie może być trudnym do wykonania zadaniem ze względu na odmienny sposób przekazu. W analizowanych filmach w oryginale brzmi język mówiony, napisy zaś to język pisany, który cechują inne parametry. W napisach zachodzi tzw. diamesic shift (por. Gottlieb 2010, 2011), por. też pojęcie „prefabricated orality” (Chaume 2004), tj. język napisów przypomina bardziej język pisany, choć zachowuje niektóre parametry języka mówionego (trzeba jednak również pamiętać, że dialogi to nie jest język naturalny, a jedynie jego naśladownictwo z wymuszonymi przez film ograniczeniami – por. pojęcie prefabricated orality). Nie znaczy to jednak, że tłumacz, który styka się z odmiennym kanałem tekstu – słowo mówione i słowo pisane (bądź w odwrotnej kombinacji) nie powinien zwracać uwagi na kwestie stylistyczne, przyjmując *a priori*, że zachowanie stylistyki oryginału w przekładzie jest zadaniem niewykonalnym. Język pisany zawsze będzie się różnił od mówionego, jednak, jeżeli jest możliwe uwzględnienie stylistycznych cech oryginału w przekładzie, należy skupić się także na tym aspekcie tekstu – przełożony film zyska na wiarygodności, a udane zabiegi stylistyczne dowiodą kunsztu tłumacza.

L.S. Barchudarov zwraca uwagę na problematykę przekładu leksyki bezekwiwaleńtowej, czyli takiej, dla której w systemie języka przekładu – brakuje odpowiednika. Nie oznacza to jednak, że takie jednostki nie są możliwe do przetłumaczenia. Badacz wyróżnia transkrypcję i transliterację, kalkowanie, przekład opisowy, przekład przybliżony, przekład przy pomocy transformacji (Barchudarov 1975: 96-102). W dalszej części artykułu omówimy na przykładach sposoby odnotowane w badanym materiale.

Kalkowanie to taki sposób tłumaczenia, który polega na podstawieniu pod części składowe jednostki wyjściowej elementów funkcjonujących w systemie języka przekładu i będących bezpośrednimi ekwiwaleńtami jednostek oryginału (Barchudarov 1975: 99), np.: *Коктейль-Холл (KOK) – Koktajl-Hall (KOK)* – ten zabieg nie wyjaśnia jednak, że chodzi o miejsce, w którym spotykali się bikiniarze. Znaczenie wyjaśnia odbiorcy obraz, widz wyraźnie dostrzega, czym jest Koktajl-Hall, nawet jeśli nazwa brzmi enigmatycznie.

Przekład opisowy zmierza do objaśnienia oryginalnego słowa lub wyrażenia w sposób definiujący, nierzadko wydłużając frazę (Barchudarov 1975: 98-99). Np. *сольный квартирник – koncert w domu*. Specyfiką lat 80. XX w. w Związku Radzieckim były *квартирники*, czyli koncerty, które odbywały się w prywatnych mieszkaniach. Tłumacz przekazał zatem znaczenie tego pojęcia w sposób opisowy, pominął jednak określenie *сольный*, zapewne ze względu na ograniczenia czasowe.

Przekład przybliżony natomiast polega na zastosowaniu dla jednostki wyjściowej analogu funkcjonalnego w języku przekładu, możliwie najbliższego pod względem znaczenia. Nie zawsze jednak może być to wykonalne w zadowalającym stopniu – jednostka tłumaczona może jedynie częściowo oddawać znaczenie oryginalnej bądź w sposób bardzo ogólny nawiązywać do jej funkcji (Barchudarov 1975: 101). Zobrazujmy to przykładami:

- *Это вот эти ваши... "Танцы на костях"? – Ten wasz... taniac-połamaniec?* W przekładzie użyto sformułowania należącego do mowy potocznej, ale niezupełnie oddano znaczenie przenośne oryginału. *Танцы на костях* to wyrażenie żargonowe. W latach 50-70. XX w. w Związku Radzieckim nie wszystkie piosenki były akceptowane przez władze, co doskonale pokazują analizowane filmy. Nie były one nagrywane w oficjalnych studiach, dlatego powielano je nielegalnie – na zdjęciach rentgenowskich dużego formatu. Ruchy ciała, tańce wykonywane do muzyki powielanej na takich nośnikach nazywano *танцами на костях* ([www.bolshoyvopros.ru/touch.otvet.mail.ru](http://www.bolshoyvopros.ru/touch.otvet.mail.ru)). Należy tu wyjaśnić, że nie jest to wyrażenie należące do leksyki standardowej, dlatego nie odnajdziemy go w słownikach normatywnych. Z pomocą w

wyjaśnieniu semantyki tej metafory przyszły rosyjskie fora internetowe, na których poruszano kwestię znaczenia tego wyrażenia.

- *Ты под музыку Толстых не смеешь плясать* – *Nie wolno ci tańczyć do obcej muzyki*. Przykład ten znalazł się w jeden z piosenek, w sposób przybliżono oddano znaczenie wyrażenia *музыка Толстых*. Tym określeniem nazywano jazz (<https://dic.academic.ru>). W 1928 r. M. Gorkij w swoim artykule dostępnym na stronie: <https://diletant.media/articles/28681833/> nazwał tak jazz, czyli muzykę, którą fascynowała się burżuazja. Wyrażenie to ma bardzo pejoratywne określenie. W przekładzie nie zastosowano analogu funkcjonalnego w ścisłym tego słowa znaczeniu, ale w sposób ogólny oddano znaczenie tej jednostki.
- *Се́йшн* – *koncert*. Słowo *се́йшн* – *sejszyn* pochodzi od angielskiego *session* i oznaczało nielegalne koncerty organizowane w latach 70.-80. XX w., najczęściej w pawilonach Lenfilmu (radzieckiej wytwórni filmowej) (Usenko 2012: 51, 397). Zapewne z powodu ograniczonej czasowej nie wyjaśniono w tłumaczeniu specyfiki tego zjawiska, zastępując je słowem o znaczeniu neutralnym i ogólnym – koncert.

Można zatem stwierdzić, że przekładowi przybliżonemu poddawano leksykę żargonową, specyficzną dla danego obszaru kulturowego.

Komentarza wymagają też kolejne przykłady, których nie przyporządkowano do żadnej z wcześniej przytaczanych klasyfikacji:

- Słowo *драм-машина* zostało przetłumaczone jako *perkusja*. Nie chodzi tu jednak o instrument, ale o automat perkusyjny, który niekiedy zastępuje instrumenty perkusyjne podczas nagrań w studiu. Krótsze określenie automatu perkusyjnego jest czasem używane w branży muzycznej, znaczenie to wynika również z kontekstu.
- *Есть три основных стиля: атомный, канадский и двойной гамбургский*. – *Są trzy główne style: atomic, kanadyjski i hamburski*. Wymienione tu style są radzieckimi wariacjami wykreowanymi na podstawie istniejących już tańców. Style atomic i kanadyjski były do siebie podobne i opierały się tańcach: jitterbug, lindy hop i boogie-woogie, hamburski natomiast był tańcem wolnym, zbliżonym do slow-fox (<https://back-in-ussr.info>). Oglądający film może domyślić się, że chodzi tu o sposoby wykonywania tańca także na podstawie warstwy wizualnej.

- Do żargonu muzyków jazzowych należy też słowo *драйв*, przetłumaczone zgodnie z anglojęzyczną etymologią *drive*: *Мелодия, у ритм, у драйв*. – *To melodia, rytm i drive*. *Драйв* – to rodzaj energicznych ruchów ciała wykonywanych podczas tańca do muzyki jazzowej, wprawiających w przyśpieszenie (<https://dic.academic.ru>). Nie udało się potwierdzić, czy anglojęzyczne słowo *drive* jest używane w tym kontekście w języku polskim, nie potwierdził tego Narodowy Korpus Języka Polskiego. Możliwe jednak, że tłumacz uznał, iż w dobie ekspansji języka angielskiego znaczenie tego słowa będzie zrozumiałe dla polskiego odbiorcy.
- Na uwagę zasługują wyrażenia ze słowem *rockowy*, które w oryginale mają postać następujących złożzeń: *рок-клуб, рок-музыкант, рок-звезда*, a w tłumaczeniu, zgodnie z konwencją języka polskiego podawano pełne nazwy: *klub rockowy, rockowy muzyk*, co jest zgodne z polskim szykiem zdania, jedynie w ostatnim z przykładów zastosowano nieco inne rozwiązanie – *gwiazda rocka*.
- Podobnie w kolejnym przykładzie przydawkę zastąpiono dopełnieniem: *ноешь вражеские песни* – *śpiewasz piosenki wroga*.

### 3. Wnioski

Leksyka muzyczna jest jedną z wielu klas semantycznych obecnych w przekładzie filmowym. Oba omawiane filmy należą do gatunku filmów muzycznych (między innymi), z czego wynika konieczność szczególnej troski o właściwy przekład słów i wyrażeń dotyczących szeroko pojętego świata muzycznego, gdyż to właśnie muzyka jest główną osią tych utworów. Do analizy wybrano w obu przypadkach wersje napisowe, ponieważ taki sposób tłumaczenia wymusza określone rozwiązania translatorskie – możliwe, że w przypadku innego rodzaju przekładu (np. wersji lektorskiej) tłumacz w inny sposób oddałby niektóre słowa i wyrażenia. Analiza całości wyekscerpowanego materiału pokazała, że tłumacze w każdym przypadku podejmowali próbę przekładu leksyki dotyczącej muzyki – nie zaobserwowano prób opuszczenia. Przekład odbywał się za pomocą różnych sposobów, z których najczęstsze były przekształcenia całościowe (a więc znaczne zmiany struktury zdania, wypowiedzi). Można przypuszczać, że taka technika została uwarunkowana konkretną techniką tłumaczenia audiowizualnego – napisami. Implikują one bowiem ingerencję w strukturę wypowiedzi, jej kondensację, parafrazy, przeredagowanie itp. W ten sposób sens zostaje oddany przy pomocy innych środków językowych. W filmach nie pojawiła się wysoko wyspecjalizowana leksyka, dostępna dla znawców przedmiotu, najczęściej były to słowa będące w użyciu i powszechnie

zrozumiałe, co również zachowano w przekładzie. Wyjątek stanowiły słowa należące do żargonu bądź te wypowiedzi, które wskazywały na elementy kulturowe, typowe dla okresu, w którym rozgrywała się akcja obu filmów. Znaczenie tych elementów tłumacze próbowali oddać przy pomocy przekładu przybliżonego.

## Bibliografia

- Adamowicz-Grzyb Grażyna (2013) *Tłumaczenia filmowe w praktyce*. Warszawa: FORTIMA  
Tłumaczenia – Edukacja – Media.
- Bogucki, Łukasz (2015) „Metodologia badań w przekładzie audiowizualnym”. [W:] Piotr Stalmaszczyk (red.) *Metodologie językoznawstwa. Od dialektologii do dialektyki*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego; 74-96. [pobrane z: [https://www.researchgate.net/profile/Lukasz\\_Bogucki/publication/286194254\\_Metodologia\\_badan\\_w\\_przekladzie\\_audiowizualnym/links/57cd4ec108ae89cd1e88eccf/Metodologia-badan-w-przekladzie-audiowizualnym.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Lukasz_Bogucki/publication/286194254_Metodologia_badan_w_przekladzie_audiowizualnym/links/57cd4ec108ae89cd1e88eccf/Metodologia-badan-w-przekladzie-audiowizualnym.pdf). Data ostatniego dostępu: 09.07.2019].
- Chłopek, Maciej (2005) *Bikiniarze. Pierwsza polska subkultura*. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie „Żak”.
- Garcarz, Michał, Maciej Widawski (2009) „Przełamując bariery przekładu audiowizualnego: o tłumaczu telewizyjnym jako twórcy i tworzywie”. *Przekładaniec*, nr 20; 40-49 [pobrane z <http://www.ejournals.eu/Przekladaniec/2008/Numer-20/art/3046/>. Data ostatniego dostępu: 07.05.2019].
- Moczarz-Kleindienst, Maria (2018) „Rola obrazu w dydaktyce przekładu filmowego”. *Rocznik Przekładoznawczy. Studia nad teorią, praktyką i dydaktyką przekładu*, nr 13; 275-284.
- Pęczak, Mirosław (1992) *Mały słownik subkultur młodzieżowych*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Semper.
- Piotrowska, Maria (2007) „Czy znajomość strategii jest w warsztacie każdego tłumacza niezbędna? (O strategii teoretycznie)”. *Przekładaniec*, nr 17; 217-230 [pobrane z: [www.ejournals.eu/pliki/art/3130/pl](http://www.ejournals.eu/pliki/art/3130/pl). Data ostatniego dostępu: 09.07.2019].
- Post, Michał (2017) *Film jako tekst multimodalny. Założenia i narzędzia jego analizy*. Wrocław: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Filologicznej we Wrocławiu.
- Tomaszkiewicz, Teresa (2006) *Przekład audiowizualny*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Usenko, Konstanty (2012) *Oczami radzieckiej zabawki. Antologia radzieckiego i rosyjskiego undergroundu*, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.

- Бархударов, Леонид С. [Barhudarov, Leonid S.] (1975) *Язык и перевод. Вопросы общей и частной теории перевода*. Москва: Международные отношения.
- Долгунова, Виктория В., Фахрутдинов, Раиль Р. [Dolgunova Viktoria V., Fahrutdinov, Rail' R.] (2017) «О переводе англоязычных кинотекстов художественных фильмов». *Казанский вестник молодых учёных*; 149-152 [pobrane z: <https://cyberleninka.ru/article/v/o-perevode-angloyazychnyh-kinotekstov-hudozhestvennyh-filmov>. Data ostatniego dostępu: 08.07.2019].
- Кузьмичев, Сергей А. [Kuz'mičev, Sergej A.] (2012) «Перевод кинофильмов как отдельный вид перевода». *Вестник МГЛУ. Выпуск 9 (642) / 2012*; 140-149 [pobrane z <https://www.docme.ru/download/1630317>. Data ostatniego dostępu: 07.05.2019].
- Рецкер Яков Иосифович [Recker, Ākov I.] (2010) *Теория перевода и переводческая практика. Очерки лингвистической теории перевода. Дополнения и комментарии Д.И. Ермоловича*, Москва: Р. Валент.

### Filmografia

- Film «Лето» („Lato”), reż. Kirill Sierbirennikow, (tłum.) Joanna Hanusiak, źródło wersji oryginalnej i tłumaczenia: płyta DVD.
- Film «Стиляги» („Bikiniarze”), reż. Walerij Todorowski, (tłum.) sinu6, źródło wersji oryginalnej: <https://kinovhod.org/9189-stilyagi.html> [data ostatniego dostępu: 05.05.2019], źródło tłumaczenia: <https://napisy24.pl/komentarze?napisId=35515> [data ostatniego dostępu: 02.04.2019].

### Źródła internetowe

- <https://back-in-ussr.info/2012/02/stilyagi/> [Data ostatniego dostępu: 04.04.2019].
- <http://www.bolshoyvopros.ru/questions/1664118-kto-tancuet-na-kostjah.html> [Data dostępu: 08.04.2019].
- <https://touch.otvet.mail.ru/question/37794182/> [Data ostatniego dostępu: 08.04.2019].
- <https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc3p/123162> [Data ostatniego dostępu: 09:04:2019].
- [https://dic.academic.ru/dic.nsf/dic\\_synonyms/81814/%D0%BC%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0](https://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_synonyms/81814/%D0%BC%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0) [Data ostatniego dostępu: 09:04:2019].
- <https://diletant.media/articles/28681833/> [Data ostatniego dostępu: 09.04.2019].
- <http://movie-club.ru/viewtopic.php?p=162> [Data ostatniego dostępu: 30.07.2019].