

Małgorzata Czubińska

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Na(d)pisy teatralne – translacja pomiędzy sztuką a techniką

Ze względu na swą złożoność, wielowymiarowość oraz wyzwania natury metodologicznej przekład sztuk teatralnych stosunkowo rzadko gości w kręgu refleksji traduktologicznej. Przez dziesięciolecia, gdy teatr był utożsamiany z tekstem sztuki, natomiast inscenizacja postrzegana była jako jego odegranie na scenie, owo „tekstocentryczne” ujęcie teatru warunkowało istnienie tzw. literackiego podejścia do przekładu dramatów, zgodnie z którym proces translacji tego rodzaju nie różni się znacznie od przekładu powieści, gdyż w obu przypadkach występują dialogi [Elam, 1980]. Rozwój semiotyki teatralnej w drugiej połowie XX wieku stanowił pewną cezurę zarówno w postrzeganiu sztuki teatralnej, jak i jej przekładu. Z jednej strony semiotyka dostarczyła badaczom całego repertuaru narzędzi analizy, z drugiej zaś postawiła przed nimi wyzwanie, gdyż odtąd implikacja elementu językowego w całość przedstawienia stała się kluczowym problemem zarówno dla teatrologów, jak i translatorów. Dodatkowo w okresie ostatnich kilkunastu lat mamy do czynienia z rozwojem nowatorskich metod przekładu obejmujących już nie tylko tekst sztuki, lecz także całe przedstawienie. Celem niniejszej pracy jest zwrócenie uwagi na złożoność procesu pracy nad przekładem teatralnym w kontekście jednej z nowych form translacji, a mianowicie napisów teatralnych.

Na wstępie doprecyzowania wymaga nomenklatura używana w odniesieniu do tej nowej formy przekładu. Angielskim mianem *surtitling*, a francuskim *surtitrage* określa się technikę tłumaczenia polegającą na wyświetlaniu podczas spektaklu na ekranach nad sceną lub bezpośrednio na elementach scenografii fragmentów tłumaczenia niezbędnych dla

pełnego zrozumienia spektaklu¹. Jeśli chodzi o polską nazwę, możemy się spotkać z dwiema wersjami. W publikacjach naukowych poświęconych przekładowi audiowizualnemu głównie w kontekście opery m.in. Teresa Tomaszek [2006] oraz Małgorzata Tryuk [2010] posługują się terminem „nadpisy”. Neologizm ten, stworzony na wzór angielskiego *surtitles* lub francuskiego *surtitres*, zawiera informację na temat standardowego umiejscowienia tychże elementów na scenie. W praktyce teatralnej – na afiszach czy zaproszeniach na spektakle – najczęściej możemy jednakże napotkać informację o „napisach w języku...” czy też o „spektaklu z napisami”². Należy tutaj również dodać, że umiejscowienie plansz czy ekranów z napisami jest dowolne i ograniczone jedynie kreatywnością reżysera. Niekiedy wkomponowują się one w scenografię, stanowiąc jej integralną część, stąd standardowe umieszczenie ich nad sceną w przypadku teatru jest kwestią umowną.

Jak odnotowuje Yvonne Griesel [2009: 120], tłumaczenie w formie na(d)pisów po raz pierwszy zaczęto wykorzystywać w Skandynawii w latach 80. XX wieku, jednak metoda ta upowszechniła się wraz z rozwojem współczesnej technologii na przełomie XX i XXI wieku. Z tłumaczeniem tego rodzaju najczęściej możemy spotkać się w trzech sytuacjach. Po pierwsze używa się go do tłumaczenia spektakli podczas międzynarodowych festiwali teatralnych, gdzie umożliwia ono międzynarodowej publiczności zrozumienie sztuk wystawianych w językach narodowych. Po drugie na(d)pisy pozwalają na wystawianie spektakli na deskach rodzimych teatrów z myślą o publiczności obcojęzycznej. Część polskich teatrów w swoim repertuarze proponuje taki rodzaj inscenizacji cyklicznie, w niektórych teatrach, jak w przypadku Nowego Teatru w Warszawie, anglojęzyczne napisy towarzyszą wszystkim

¹ Warto nadmienić, że obok omawianej w niniejszym artykule metody tłumaczenia przez na(d)pisy istnieją także inne formy tłumaczenia spektakli, np. tłumaczenie symultaniczne w słuchawkach czy książeczka z tłumaczeniem w formie pisemnej. Jednakże, jak zauważa Yvonne Griesel [2009: 122], to właśnie na(d)pisy są najkorzystniejszą formą tłumaczenia, ponieważ nie zaburzają odbioru żadnego z elementów sztuki (można jednocześnie czytać, słuchać i oglądać to, co dzieje się na scenie). Dodatkowo na(d)pisy umożliwiają śledzenie przedstawienia zarówno osobom, które znają język oryginału, jak i tym, które nie znają go wcale lub niewystarczająco (wtedy stanowią pomocną wskazówkę, a nie element niezbędny).

² Z uwagi na współistnienie dwóch terminów Autorka niniejszej publikacji posługuje się formą łączącą je oba, a mianowicie „na(d)pisy”.

przedstawieniom. Trzecią, choć nie ostatnią sytuacją, w której wykorzystuje się tłumaczenie w formie na(d)pisów, są spektakle wystawiane w państwach lub regionach, w których współistnieją różne grupy językowe, tak jak w przypadku oficjalnie dwujęzycznej Kanady. W kraju spod znaku klonowego liścia ta metoda tłumaczenia godzi interesy anglo- i frankofonów, pozwalając obu grupom językowym na uczestnictwo w jednym spektaklu³.

Szukając przyczyn rosnącej popularności tłumaczenia z wykorzystaniem na(d)pisów, w pierwszej kolejności należałoby się odwołać do formy współczesnego teatru, która w ostatnich dziesięcioleciach znacząco oddala się od statycznej recytacji tekstów, a podąża w kierunku sztuk performatywnych. Obecnie podczas spektakli coraz częściej wykorzystywane są ekrany, a uprzednio zarejestrowane nagrania audio i wideo dopełniają grę aktorską, dlatego współczesnego widza nie dziwi obecność nośników audiowizualnych na scenie. Jak zauważa Griesel [2009: 121], takie zbliżenie teatru, multimediiów oraz sztuk performatywnych było warunkiem *sine qua non* upowszechnienia się na(d)pisów w teatrach. Nie należy także zapominać o kosztach, które w przypadku tłumaczenia w formie na(d)pisów scenicznych są nieporównywalnie niższe niż w przypadku pracy nad nową inscenizacją w języku docelowym, wymagającą zatrudnienia tłumacza, nowych aktorów, reżysera oraz obsługi technicznej. Ponadto warto zwrócić uwagę na aspekt interkulturowy przekładu w formie na(d)pisów scenicznych. Niejako efektem ubocznym zastosowania tej metody jest możliwość zachowania lokalnego kolorytu sztuki oryginalnej – języka i akcentu aktorów, specyfiki ich indywidualnej gry i interpretacji tekstu. Jeśli chcielibyśmy umieścić tę formę translacji w ramach tradycyjnych strategii przekładu, spektakl z obcojęzycznymi na(d)pisami zawsze i bezwzględnie będzie sytuował się po stronie egzotyzacji. Pomimo wymienionych licznych i niewątpliwych zalet tłumaczenie w formie na(d)pisów wciąż jest niedoceniane i postrzegane jako „zło konieczne”. Autorzy tego typu stwierdzeń utrwalają utartą opinię, zgodnie z którą dzieła powinno się czytać

³ Szerzej na ten temat wypowiada się kanadyjska badaczka Louise Ladouceur w swoich licznych publikacjach, w których kładzie nacisk na rolę na(d)pisów w dialogu międzykulturowym frankofonów oraz anglofonów w Kanadzie.

lub oglądać w oryginale, a walory artystyczne przekładu są z założenia nieporównywalne z oryginałem.

1. Na(d)pisy teatralne a przekład audiowizualny

W latach 70. XX wieku dzięki badaczom takim jak Anne Ubersfeld [1978], Patrice Pavis [1976] czy Tadeusz Kowzan [1968] teatr został zredefiniowany zgodnie z założeniami semiotyki. Przedstawienie zostało ujęte w ramach zamkniętego kompleksu semiotycznego składającego się ze znaków o różnorodnej naturze: znaków werbalnych, wizualnych (mimika, gesty, strój, choreografia, oświetlenie) i słuchowych (muzyka, hałasy, intonacja wypowiedzi aktorów). Wpisując się w ten nurt, Roland Barthes określił teatr mianem „prawdziwej cybernetycznej maszyny”, która wysyła w stronę widza jednocześnie sześć lub siedem informacji [1964: 258]. Według kanadyjskiej badaczki Louise Ladouceur niemożliwe jest rozpatrywanie komponentu językowego w oderwaniu od pozostałych komponentów inscenizacji:

Dla badacza z kręgu semiotyki teatr stanowi wielowymiarowy akt komunikacji składający się z elementów językowych, wizualnych i słuchowych. Stąd niemożliwe jest wyizolowanie komponentu językowego z innych elementów tworzących spektakl. Tekst sztuki wpisany jest w sieć kodów semiotycznych, z którymi pozostaje w tak ścisłej zależności, że wpływają one na ostateczny kształt komunikatu słownego odbieranego przez widza ze sceny. [Ladouceur, 2005: 65]

W związku z wielowymiarowością przekazu kierowanego do widza w przypadku teatru mamy do czynienia z tzw. tekstem multimodalnym – *multimodal text* [Snell-Horby, 2006]. Podczas operacji przekładu tego typu tekstu komponent językowy w formie tekstu języka docelowego zastępuje tylko jeden z elementów wspomnianej „semiotycznej układanki”. Według schematu przekładu audiowizualnego zaproponowanego przez Teresę Tomaszewicz [2006: 100] należałoby odejść od tradycyjnego, tekstualnego podejścia, a operację przekładu tekstów multimodalnych ująć następująco:

WYJŚCIOWY KOMPLEKS SEMIOLOGICZNY⁴ → DOCELOWY KOMPLEKS SEMIOLOGICZNY

W artykule zatytułowanym *Co to jest tłumaczenie audiowizualne* Małgorzata Tryuk ujmuje kategorię „nadpisy w operze/teatrze” jako przekład noszący jednocześnie znamiona tłumaczenia interlingwalnego, intralingwalnego oraz intersemiotycznego [2010: 37]. Ze względu na przejście od formy śpiewanej lub mówionej do formy pisanej przekazu językowego mamy tutaj również do czynienia z tzw. transmutacją [Jakobson, 1959]. Dodatkowo z uwagi na to, że szeroko rozumiane tłumaczenie audiowizualne łączy elementy przekładu pisemnego oraz ustnego, Tryuk definiuje je jako trzeci typ tłumaczenia występujący niezależnie od nich. Ową przejściowość i niedookreśloność podkreślają także francuscy badacze Agnès Surbezy oraz Bruno Péran, według których tłumaczenie w formie na(d)pisów teatralnych jest złożoną i hybrydową formą przekładu, gdyż w trakcie spektaklu tradycyjnie pojmowany widz (*spectateur*) staje się „wizoczytelnikiem” (*spectalecteur*) [Péran, Surbezy, 2010: 82].

Mimo że tłumaczenie w formie na(d)pisów teatralnych wpisuje się w krąg tłumaczenia audiowizualnego, wykazuje również pewne cechy wyróżniające je na tle innych jego form. I tak w przypadku na(d)pisów operowych zasadnicza różnica dotyczy roli muzyki w inscenizacji, śpiewanego charakteru replik, a także obecności libretta operowego. Co się zaś tyczy napisów towarzyszących filmom – utwór filmowy jest wersją ostateczną i utrwaloną na taśmie lub nośniku cyfrowym, co zdecydowanie ułatwia pracę badacza przekładu, który ma do czynienia ze stałym i niezmiennym kompleksem semiotycznym. W odróżnieniu od sztuki filmowej teatr jest formą ekspresji nieprzewidywalną i dynamiczną, ponieważ spektakl ustawicznie ewoluuje. Co się zaś tyczy odbioru dzieła przez publiczność w przypadku teatru – w przeciwieństwie do filmów – mamy do czynienia z odbiorem bezpośrednim, natychmiastową reakcją i swoistym sprzężeniem zwrotnym, ponieważ reakcja publiczności

⁴ Pomimo iż semiotyka i semiologia są terminami synonimicznymi, w publikacjach badaczy z kręgu francuskojęzycznego znacznie częściej pojawia się ten drugi. Schemat przytoczony został w wersji oryginalnej, w której Tomaszekiewicz stosuje przymiotnik „semiologiczny”.

wpływa na grę i zachowanie aktora na scenie. W końcu należy zdecydowanie podkreślić dystans, jaki dzieli tłumaczenie w formie na(d)pisów od tradycyjnego przekładu sztuk teatralnych. W przypadku tradycyjnego przekładu sztuk⁵ jeden tekst może stać się punktem wyjścia niezliczonych interpretacji różnych reżyserów oraz odmiennych inscenizacji. Choć niektórzy reżyserzy i badacze, jak choćby Jacques Lassalle, postulują, by jeden przekład był podstawą jednej inscenizacji, w praktyce reżyserzy najczęściej odwołują się do już istniejących tekstów, w szczególności w przypadku dzieł klasycznych, należących do kanonu. Tłumaczenie teatralne pozostaje także najmniej wierne tekstowo oryginałowi oraz najczęściej posługuje się adaptacją w celu odtworzenia w kulturze docelowej specyficznej relacji *tekst – odbiorca*. Delisle precyzuje, że tłumaczenie sztuki teatralnej i jej adaptacja polegają na tłumaczeniu emocji, a dobór słownictwa, rytm, składnia to tylko środki pozwalające osiągnąć nadrzędny cel, jakim jest „przetłumaczenie” na język docelowy emocji oraz uczuć [Delisle 1986: 3]. W schematyczny sposób etapy pracy nad tradycyjnym przekładem na potrzeby teatru można ująć następująco:

TEKST WYJŚCIOWY ORYGINAŁU → PRZEKŁAD →
TEKST DOCELOWY W JĘZYKU OBCYM (+ REŻYSER) →
PRZEDSTAWIENIE/A

W przeciwieństwie do tradycyjnego przekładu na potrzeby teatru na(d)писы powstają nie tylko na podstawie komponentu tekstualnego, lecz także na podstawie konkretnej inscenizacji. Nierzadko tłumacze pracują jednocześnie ze scenariuszem oraz zapisem wideo przedstawienia lub uczestniczą osobiście w próbach w celu dostosowania na(d)pisów do tempa, rytmu, pauz i sposobu mówienia aktorów. Dodatkowo należy zaznaczyć, że jedna wersja na(d)pisów przypisana jest wyłącznie do jednej interpretacji dzieła i jednej wersji inscenizacji. Nie jest możliwe użycie tych samych na(d)pisów w różnych inscenizacjach według

⁵ Terminem „tradycyjny przekład sztuk teatralnych” nazywamy tutaj operację transferu językowego, której poddaje się scenariusz sztuki bądź literacki utwór dramatyczny, a tekst docelowy jest interpretowany przez reżysera i odgrywany w nowej wersji językowej przez aktorów.

koncepcji różnych reżyserów, nawet jeśli opierają się na tym samym tekście.

Jak zauważa Bruno Péran, na(d)pisy nie są tłumaczeniem „przeznaczonym do grania na scenie”, ale jest to „tekst mający swe źródło w grze scenicznej” [2010: 67]. Stąd schemat pracy znacznie różni się od tradycyjnego przekładu sztuk teatralnych i można go przedstawić w następujący sposób:

TEKST WYJŚCIOWY ORYGINAŁU + PRZEDSTAWIENIE →
PRZEKŁAD → TEKST DOCELOWY W FORMIE NA(D)PISÓW →
PRZEDSTAWIENIE Z NA(D)PISAMI

Jedna z ważniejszych różnic między tradycyjnie pojmowanym przekładem teatru a tłumaczeniem scenicznym w formie na(d)pisów wiąże się ze wspomnianą wyżej transmutacją, czyli przejściem od formy tekstu mówionego w oryginale do formy tekstu pisanego w przekładzie. Dotyczy ona transferu tzw. *oralité*, czyli mówionego charakteru dialogów teatralnych. W tradycyjnym przekładzie teatralnym tłumacz musi nieustannie czuwać nad tym, by tekst brzmiał naturalnie i by był możliwy do odegrania. Nie ogranicza się to wyłącznie do kwestii wymowy, np. unikania trudnych do wymówienia zbitek spółgłosek, lecz dotyczy także względów stylistycznych, np. użycia konkretnego rejestru języka, potocyzmów, regionalizmów czy wulgaryzmów. W przypadku na(d)pisów to ograniczenie nie jest aż tak istotne, gdyż komunikat dociera do odbiorcy w formie pisanej, ważne jest zatem, by był zrozumiały i czytelny dla widza, który ma zaledwie kilka sekund na jego odbiór.

2. Etapy pracy nad francuskimi na(d)pisami do *(A)pollonii* Krzysztofa Warlikowskiego

Za ilustrację konkretnych wyzwań oraz ograniczeń związanych z przygotowaniem inscenizacji posłuży spektakl *(A)pollonia* w reżyserii Krzysztofa Warlikowskiego wraz z jego francuskojęzycznymi napisami. Premiera spektaklu w Polsce miała miejsce 16 maja 2009 roku w Nowym Teatrze w Warszawie, natomiast dokładnie trzy miesiące później – 16 lipca 2009 roku – spektakl z napisami został wystawiony w ramach Festiwalu Teatralnego w Awinionie. Warlikowski w *(A)pollonii* podejmuje

temat (bez)sensu poświęcenia i ofiary, który rozpatruje, opierając się na losach trzech kobiet: Ifigenii, Alkestis – bohaterek starożytnych tragedii, oraz Apolonii Machczyńskiej – Polki ratującej życie Żydów w czasie II wojny światowej. Specyfika scenariusza sztuki polega na kompilacji fragmentów dramatów antycznych, m.in. *Orestei* Ajschylosa, *Ifigenii w Aulidzie* Eurypidesa, *Heraklesa oszalałego* Eurypidesa oraz współczesnej prozy, m.in. *Łaskawych* Jonathana Littella czy *Elisabeth Costello* Johna Maxwella Coetzeego. Teksty antyczne są reinterpretowane przez reżysera w kontekście współczesnym, w szczególności zagłady Żydów w czasie II wojny światowej. Dyskusja prowadzona jest przy użyciu bardzo różnych rejestrów języka, przez co reżyser zgłębia nie tylko heroiczne czy mityczne aspekty poświęcenia i ofiarowania, lecz przede wszystkim ich codzienne, przyziemne konsekwencje.

Praca nad francuskojęzycznymi na(d)pisami do sztuki *(A)polonia* przebiegała etapami i wymagała współpracy i zaangażowania wielu osób. Pierwsza wersja tłumaczenia powstała na bazie scenariusza i została wykonana przez Margot Carlier. Ta utytułowana tłumaczka i popularyzatorka współczesnej literatury polskiej we Francji (m.in. prozy Andrzeja Stasiuka czy Hanny Krall) za swoje przekłady otrzymała liczne nagrody. Dla tej utytułowanej tłumaczki literatury polskiej wyzwanie dotyczące przekładu sztuki Warlikowskiego było, jak sama wspomina, jednym z pierwszych doświadczeń z przekładem tekstu dramatycznego. Po opracowaniu pierwszej wersji przekładu tłumaczka uczestniczyła osobiście w próbach przed festiwalem w Awinionie i na bieżąco modyfikowała tekst, dostosowując go do rytmu wypowiedzi i wymogów przedstawienia. Tak zakończył się pierwszy etap pracy nad przekładem – etap *stricte* literacki.

Drugim etapem była obróbka techniczna tłumaczenia, w trakcie której został przygotowany pokaz slajdów towarzyszący przedstawieniu, a tekst został podzielony na krótkie fragmenty pojawiające się na poszczególnych planszach. Za ten etap odpowiedzialna była Zofia Szymanowska – osoba z działu impresariatu teatru władająca biegle językiem francuskim. Jako że teatr jest sztuką dynamiczną, a spektakl z biegiem czasu ewoluuje pod wpływem zmian wprowadzanych przez reżysera oraz aktorów, przekład w formie na(d)pisów musi podążać za tymi zmianami. Stąd jego tzw. „ostateczna” wersja jest na bieżąco uaktualniana. Jak słusznie zauważa Małgorzata Tryuk:

TAW [tłumaczenie audiowizualne] to zespół operacji przekładowych ograniczony czynnikami czasowo-przestrzennymi, wymagający od tłumacza dodatkowych kompetencji redakcyjnych, edytorskich, dziennikarskich, technicznych, informatycznych i innych lub współpracy ze specjalistami informatykami. [2010: 38]

To właśnie wymogi techniczne sprawiają, że tłumaczenie teatralne w formie na(d)pisów jest wyjątkowym typem translacji, łączącym przekład literacki ze zdobyczami współczesnej techniki. Zarówno praktyk tego typu przekładu, jak i jego badacz muszą być świadomi występowania pewnych ograniczeń technicznych, które warunkują formę oraz treść na(d)pisów spektaklu. Posługując się konkretnym przykładem (*A)pollonii* Krzysztofa Warlikowskiego, można wymienić co najmniej kilka ograniczeń natury technicznej. Ze względu na długość sceny (30 metrów) oraz wymóg dobrej widoczności oraz czytelności na(d)pisów z każdego miejsca sali, istnieje konieczność użycia dwóch ekranów. Długość jednego na(d)pisu to podobnie jak w przypadku napisów filmowych 2 linijki tekstu i maksymalnie 35-40 znaków, czas projekcji 3-4 sekundy. Wymóg ten jest podyktowany możliwościami percepcji widza, natomiast czas wyświetlania jednego napisu, rytm zmian oraz tempo, z jakim pojawiają się kolejne plansze, w dużej mierze zależą od sposobu mówienia aktorów. W przypadku (*A)pollonii* tempo, z jakim mówią aktorzy, nawet podczas dialogów jest stosunkowo wolne, pojawiają się także liczne pauzy, a to umożliwia wierne przekazanie treści ich replik. Trzecim z elementów, który należy wziąć pod uwagę, są wymagania sprzętowe. I tak podczas przedstawień w siedzibie Nowego Teatru używany jest program *Power Point*, natomiast podczas międzynarodowego tournée wykorzystuje się program używany przez instytucję goszczącą.

Należy zdecydowanie podkreślić rolę, jaką odgrywa w przypadku takiej inscenizacji osoba odpowiedzialna za stronę techniczną, a następnie za wyświetlanie na(d)pisów. W niektórych wypadkach tłumacz oraz tzw. *surtitreur* czy *surtitler*⁶ jest tą samą osobą. W (*A)pollonii* Krzysztofa Warlikowskiego doskonały podział funkcji oraz zadań między Margot Carlier oraz Zofią Szymanowską świadczy o perfekcyjnym pogodzeniu dwóch wspomnianych w tytule niezbędnych komponentów

⁶ Z powodu braku odpowiednika w języku polskim Autorka artykułu przytacza obcojęzyczne nazwy tej ważnej funkcji lub posługuje się ekwiwalentem opisowym.

przekładu w formie na(d)pisów, a mianowicie sztuki oraz techniki. Tzw. *surtitreur/surtitler* musi posiadać doskonałą znajomość scenariusza sztuki i gry aktorów, tak by wyświetlane przez niego fragmenty komponowały się z przedstawieniem i nie wyprzedzały kluczowych replik. Co więcej osoba ta musi wykazać się refleksem i opanowaniem w przypadku pomyłki, zapomnienia fragmentu tekstu bądź improwizacji aktora na scenie. Należy do tego dodać znajomość obsługi różnych programów do wyświetlania napisów, z których ekipa techniczna korzysta podczas występów gościnnych. O odpowiedzialności, która ciąży na osobie *surtitreura*, niech świadczy to, że nawet drobny problem natury technicznej może zniweczyć trud dziesiątek osób i przekreślić szanse na zagraniczny sukces przedstawienia.

Wbrew pozorom tak duży wpływ techniki na proces powstawania na(d)pisów teatralnych nie pozbawia przedstawienia walorów czysto artystycznych, czego najlepszym przykładem jest francuska wersja *(A)polonii*. Jako że tekst scenariusza sztuki jest kompilacją różnych tekstów, tłumaczka wykorzystuje już istniejące przekłady dzieł na język francuski. Na(d)pisy do spektaklu Krzysztofa Warlikowskiego wyróżniają się literackością oraz brakiem istotnych skrótów czy znacznych kondensacji. Reżyser spektaklu, znający doskonale język francuski, osobiście czuwał nad ostatecznym kształtem na(d)pisów i dokonywał w nich licznych ingerencji. Jak zauważa Zofia Szymanowska [2015], na próbach reżyser wraz z tłumaczką spędzali długie godziny na uzgadnianiu kompromisowych rozwiązań dotyczących formy i treści poszczególnych plansz. Ingerencje reżysera miały na celu ochronę walorów artystycznych przekładu, co z drugiej strony miało przełożenie na długość i czytelność konkretnych sekwencji, które przekraczają zalecaną długość 35 znaków. Sytuacja, w której reżyser doskonale zna język docelowy i bezpośrednio współpracuje z tłumaczem podczas tworzenia na(d)pisów do spektaklu, jest wyjątkowa i wielce pożądana, doskonale obrazuje, że teatr jest sztuką kolektywną, wymagająca pracy i zaangażowania wielu osób.

3. W ramach konkluzji

Jako że teatr jest sztuką dynamiczną i wielowymiarową, metody przekładu teatralnego ewoluują pod wpływem nowoczesnej technologii, by sprostać wymogom współczesnego widza. Jedną z ciekawszych form,

z jaką możemy obecnie się spotkać, są właśnie na(d)pisy. Jak zauważają badacze zajmujący się problematyką przekładu sztuk teatralnych:

Na(d)pisy teatralne to tekst powstający przy współpracy wielu osób – pisany przez wiele rąk, odgrywany przez wiele ust. Dodatkowo nie posiada on tradycyjnej materialnej formy [...]. To tekst pozostający w ciągłym ruchu i poddawany modyfikacjom po każdym przedstawieniu pod wpływem zmieniającej się gry aktorów. [Péran, 2010: 68]

Jak zostało wykazane w powyższej analizie, tłumaczenie spektakli w formie na(d)pisów stanowi hybrydową formę przekładu, sytuującą się na pograniczu przekładu audiowizualnego oraz literackiego. Mimo że na(d)pisy teatralne wykazują wiele cech zbieżnych z innymi formami przekładu audiowizualnego, stanowią jej odrębną kategorię, która wymaga dalszych badań. Analiza poszczególnych etapów pracy nad napisami na przykładzie konkretnego spektaklu, a mianowicie *(A)pollonii* w reżyserii Krzysztofa Warlikowskiego, ukazanie zależności między tłumaczem, reżyserem, *surtitreurem* oraz członkami ekipy technicznej teatru, a następnie uwzględnienie różnego rodzaju ograniczeń, jakim podlega praca przy tego typu przedsięwzięciu, rzuca symboliczne światło na ten złożony problem. Pozwala mianowicie dostrzec, że ostateczny kształt i sukces przedstawienia z na(d)pisami są owocami współpracy wielu osób i zależą od wielu czynników. Ponadto przykład *(A)pollonii* i jej francuskojęzycznej wersji ukazuje, iż możliwe jest pogodzenie techniki ze sztuką, a na(d)pisy nie muszą być jedynie czysto technicznym i pragmatycznym elementem przedstawienia, pozbawionym artyzmu i walorów literackich. Pomimo że w przypadku tłumaczenia scenicznego komponent językowy jest jednym z wielu elementów „cybernetycznej maszyny”, dzięki dobremu przekładowi jest w stanie doskonale wpisać się w sieć kodów semiotycznych przedstawienia, zapewniając odbiorcy jak najpełniejsze uczestnictwo w spektaklu.

Bibliografia

- Barthes, R. (1964), *Essais critiques*, Seuil, Paris.
- Delisle, J. (1986), „Dans les coulisses de l’adaptation québécoise”, *Circuit*, 12, ss. 3-8.

- Dewolf, L. (2003), „La place du surtitrage comme mode de traduction et vecteur d'échange culturel pour les arts de la scène”, *Recherches Théâtrales du Canada*, vol. 24, no 1.
- Elam, K. (1980), *The Semiotics of Theatre and Drama*, Methuen, London.
- Griesel, Y. (2005), „Surtitles and Translation. Towards an Integrative View of Theater Translation”, *MuTra – Multidimensional Translation Conference Proceedings*, [on-line] http://www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_proceedings.html, 20.10.2015.
- Griesel, Y. (2009), „Surtitling: Surtitles an other hybrid on a hybrid stage”, *Trans*, 13, ss. 119-127, [on line] http://www.trans.uma.es/pdf/Trans_13/t13_119-127_YGriesel.pdf, 15.10.2015.
- Jakobson, R. (1959), „On Linguistic Aspects of Translation”, w: Brower, E. (red.), *On Translation*, Harvard University Press, Cambridge, ss. 232-239.
- Kowzan, T. (1968), „Le signe au théâtre”, *Diogène*, 6, janvier-mars 1968.
- Ladouceur, L. (2005), *Making the scene: la traduction du théâtre d'une langue officielle à l'autre au Canada*, Nota Bene, Québec.
- Pavis, P. (1976), *Problèmes de sémiologie théâtrale*, Presses de l'Université du Québec, Montréal, [on-line] <http://dx.doi.org/10.7202/500533ar>.
- Péjaudier, H. (2010), „Surtitrer, vous êtes sûrs?”, *Traduire*, 223, ss. 87-91, [on-line] <http://traduire.revues.org/446>, 26.10.2015.
- Péran, B. (2010), „Éléments d'analyse de la stratégie de traduction mise en œuvre dans le surtitrage”, *Traduire*, 223, ss. 66-77, [on line] <http://traduire.revues.org/288>, 26.10.2015.
- Péran, B., Surbezy, A. (2010), „Surtitrage et Langue des Signes: l'expérience d'une complicité?”, *Traduire*, 223, ss. 78-88, [on-line] <http://traduire.revues.org/295>, 26.10.2015.
- Snell-Hornby, M. (2006), *The Turns of Translation Studies: New Paradigms Or Shifting Viewpoints?*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam–Philadelphia, [on-line] <http://dx.doi.org/10.1075/btl.66>.
- Surbezy, A. (2006), „Quand la traduction s'adapte à la scène: le surtitrage (Sangre lunar de J. S. Sinisterra et El grito de los espejos de M. Lobera)”, w: Hibbs, S., Martinez, M. (red.), *Traduction, adaptation, réécriture dans le monde hispanique contemporain*, ss. 170-178.
- Szymanowska, Z. (2015), Prywatna korespondencja mailowa z okresu marzec–maj 2015.
- Tomaszkiewicz, T. (2006), *Przekład audiowizualny*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.

- Tryuk, M. (2010) „Co to jest tłumaczenie audiowizualne?”, *Przekładaniec*, nr 20, ss. 26-39.
- Ubersfeld, A. (1978), *Lire le théâtre*, Éditions Sociales, Paris.
- Ubersfeld, A. (1996), *Lire le théâtre I*, Belin, Paris.

Streszczenie

Na(d)pisy teatralne – translacja pomiędzy sztuką a techniką

Zastosowanie napisów scenicznych jest nowatorską formą translacji polegającą na wyświetlaniu nad sceną fragmentów przekładu sztuki na język docelowy w celu umożliwienia odbioru przedstawienia osobom nieznającym języka oryginału. Jest to także hybrydowa forma przekładu łącząca cechy przekładu pisemnego oraz ustnego, a także przekładu audiowizualnego oraz literackiego. Celem niniejszego artykułu jest ukazanie w świetle semiotyki nie tylko różnicy pomiędzy tłumaczeniem w formie napisów a innymi formami tłumaczenia audiowizualnego, lecz także tradycyjnego przekładu na potrzeby teatru. Na przykładzie spektaklu (*A*)*pollonia* w reżyserii Krzysztofa Warlikowskiego zostaną omówione etapy pracy nad przekładem wymagającym zaangażowania tłumacza, reżysera oraz osoby odpowiedzialnej za opracowanie i wyświetlanie napisów, tzw. *surtitreura*.

Słowa kluczowe: przekład teatralny, napisy sceniczne, tłumaczenie audiowizualne

Summary

Surtitles – translation between art and technology

Surtitling, one of the multiple modern forms of stage translation, consists in the projection on a screen above the stage the text necessary for the understanding of the original drama. It is also a kind of hybrid form of translation situated between interpretation and translation and between audiovisual and literary translation. Based on the theatre semiotics, the author of this paper will determine the difference between surtitling and other forms of audiovisual translation and traditional theatre translation.

The main purpose is to define phases of the work on the French version of surtitles for „(A)pollonia” – Polish drama directed by Krzysztof Warlikowski. As theatre art is always based on collaboration, we will determine and describe the contributions of the translator, director and surtitler to the final result – a play with surtitles.

Keywords: theatre translation, surtitles, audiovisual translation