DOI: 10.12797/MOaP.20.2014.23.03

Anna Bednarczyk
Uniwersytet Łódzki
anbednar@o2.pl

Przekład filmu wielojęzycznego

Filmowy obraz językowo-kulturowy

Przekład audiowizualny, którego problematykę najszerzej rozpatruje w Polsce Teresa Tomaszkiewicz [Tomaszkiewicz, 2006], pozostaje wciąż zjawiskiem nie do końca zbadanym i dokładnie nieopisanym. Wprawdzie niektórzy badacze, jak Arkadiusz Belczyk [Belczyk, 2007] czy Michał Garcarz [Garcarz, 2007], zajmują się praktycznymi problemami przekładu filmowego i tłumaczeniu audiowizualnemu poświęcili obszerne rozprawy, jednak większość rozważań odnoszących się do tej tematyki stanowią prace pomniejsze, często rozproszone. Ponadto rzadko łączą one teorię z praktyką, najczęściej wskazując konkretne trudności translacji danego obrazu filmowego, ewentualnie błędy popełnione przez tłumacza. Niektóre z nich znalazły się w opublikowanym w 2005 roku tomie *Między Oryginałem a Przekładem* [Filipowicz-Rudek, Konieczna-Twardzikowa, Kropiwiec, 2005]. Kolejne, poświęcone konkretnym zagadnieniom przekładowym (tłumaczenie humoru), trafiły do zbioru *Poczucie humoru a przekład* z tej samej serii *Między Oryginałem a Przekładem* [Filipowicz-Rudek, Konieczna-Twardzikowa, 2008]. Inne jeszcze znalazły się w tomie *Kultura popularna a przekład* [Fast, 2005]. W tym kontekście warto też wymienić pracę Agnieszki Szarkowskiej traktującą o perspektywach tłumaczenia audiowizualnego w Polsce [Szarkowska, 2009].

Uwagi o tłumaczeniu filmowym znajdziemy również w wielu opracowaniach badaczy zachodnich, a także polskich publikujących przeważnie w języku angielskim, czego przykładem może być podnoszący

problematykę przekładu audiowizualnego zbiór artykułów *Perspectives on Audiovisual Translation* [Bogucki, Kredens, 2010]. Jednak prace te omawiają przede wszystkim problemy dotyczące przekładu z języka angielskiego lub na ten właśnie język.

W tym kontekście i w związku z rozpatrywaniem przeze mnie filmu produkcji rosyjskiej pozwolę sobie wspomnieć jeszcze o kilku pracach opublikowanych w Rosji, a mianowicie o monografii Aszchen Mikojan dotyczącej tłumaczenia tekstów medialnych w kontekście interdyscyplinarności [Микоян, 2003], o artykule podejmującym zagadnienie przekładu audiomedialnego Natalii Skoromysłowej [Скоромыслова, 2010] oraz o dwóch pracach Wiery Gorszkowej [Горшкова, 2006; Горшкова, 2007]. Niektórzy badacze rosyjscy zwracają też uwagę na różnice między polskimi i rosyjskimi strategiami przekładu filmowego – odnotuję tu badania Anny Korostielewej [Коростелева, 2010]. Trzeba jednak przyznać, że prace takie są nieliczne. Wskazana problematyka pozostaje więc wciąż aktualna i warta uwagi.

Proponowane przeze mnie rozważania odnoszą się do konkretnego zagadnienia związanego z przekładem dzieła filmowego. Proponuję mianowicie spojrzeć na tekst filmowy nie tylko jako na tekst wielokodowy, ale także jak na dzieło uwikłane w relacje intertekstowe, w tym intersemiotyczne. Film, który sam w sobie jest faktem polisemiotycznym, często nawiązuje, a nawet cytuje inne teksty jedno– lub wielokodowe, takie choćby jak piosenki. Ponadto różnosemiotyczne warstwy dzieła audiowizualnego mogą nawiązywać do innych, wcześniejszych utworów, czego przykładem są wykorzystywane przez twórcę muzyki filmowej fragmenty pochodzące z innych dzieł muzycznych. Intertekstualność filmu dostrzegano już i omawiano wcześniej – przykładem są traktujące o tego rodzaju kontekstach filmu prace Umberta Eco [Eco, 1985] oraz Michaiła Jampolskiego [Ямпольский, 1993], także liczne artykuły, a nawet rozprawa doktorska Jekatieriny Iwanowej [Иванова, 2002], jak również późniejsze rozważania włączające do badań intersemiotyczne elementy dzieła audiowizualnego [zob. np. Денисенко, 2011]. Do badań tych dołączają także prace filmoznawcze, jak tom podejmujący problematykę paratekstów dzieł audiomedialnych pod redakcją Andrzeja Gwoździa [Gwóźdź, 2010]. Zjawisko, o którym mowa, rzadko jest jednak rozpatrywane w kontekście przekładu filmu, choć na ostatniej konferencji Imago Mundi pojawiły się wypowiedzi odnotowujące takie

właśnie konteksty translacji. Zwrócę uwagę przede wszystkim na badania podjęte przez Monikę Krajewską, dotyczące przekładu z języka rosyjskiego na polski [Krajewska, 2012].

Prezentowana poniżej analiza jest próbą ukazania niektórych problemów tłumaczenia audiowizualnego na konkretnym przykładzie filmu wielojęzycznego, a mianowicie jednej z najnowszych rosyjskich produkcji – sfilmowanej we współpracy z Ukrainą, Polską i Chorwacją historii życia Anny German, noszącej tytuł *Анна Герман. Тайна белого ангела* (*Anna German. Tajemnica białego anioła*)[1].

W tym właśnie miejscu wypada odnieść się do określenia „film wielojęzyczny", które pojawiło się w tytule mojej wypowiedzi. Odnosi się ono do językowej płaszczyzny dzieła, która składa się z różnojęzycznych wypowiedzi, w tym przypadku w językach rosyjskim, polskim, włoskim, angielskim i niemieckim. Bohaterowie filmu posługują się bowiem językami używanymi przez ich realnie istniejące prototypy. Niekiedy jest to kilka języków. Na przykład filmowa Anna German mówi we wszystkich wymienionych językach, zależnie od kraju, na którego terytorium się znajduje, i osoby, z którą rozmawia. Kiedy akcja filmu rozgrywa się w Związku Radzieckim, posługuje się ona językiem rosyjskim; zakłada się też, że w rozmowie z babcią i matką używa niemieckiego (w pewnym momencie pojawi się zakaz mówienia i śpiewania po niemiecku), jednak w filmie nie słyszymy takich wypowiedzi. W Polsce kreowana przez Joannę Moro postać rozmawia po polsku i po rosyjsku, pomijając rozmowy z włoskim impresario, kiedy – podobnie jak we Włoszech – przechodzi na włoski. Z kolei w scenach ukazujących występ w Australii posługuje się ona językiem angielskim.

Podobnie wygląda to w przypadku innych postaci, choć zmiany języka obserwujemy znacznie rzadziej. Aktorki grające matkę i babkę piosenkarki najczęściej wypowiadają się po rosyjsku, czasami mówią łamanym językiem polskim. Z kolei Szymon Sędrowski, który wcielił się w postać Zbigniewa Tucholskiego, w rozmowach z Irmą Martens (Berner)[2], graną przez Mariję Poroszynę, i z Anną Friesen (rola

[1] Kiedy powstawał niniejszy tekst, nie istniał jeszcze polski wariant przekładu filmowego, dlatego prezentowane rozważania nie są studium krytycznym.

[2] Dalej w tekście używam nazwiska Martens (Irma Martens przyjęła nazwisko Berner, wychodząc za mąż za Hermana Bernera).

Jekatieriny Wasiliewej, posługuje się łamanym rosyjskim. Większość postaci filmowych jest jednak jednojęzyczna. Wyjątek stanowią Uzbecy i Kazachowie posługujący się językiem rosyjskim, pomijając pojedyncze słowa (jak powitanie: „salam alejkum"), oraz rosyjscy Niemcy, w przypadku których słyszymy również pojedyncze niemieckie słowa oraz piosenkę śpiewaną przez Eugeniusza Germana. Ponadto widzimy lekcję języka niemieckiego, którego to języka naucza Irma Martens.

Jak się zdaje, realizatorzy filmu postanowili odtworzyć rzeczywistość językową, w jakiej na różnych etapach życia i w różnych sytuacjach komunikatywnych funkcjonowali Anna German oraz jej bliscy. Jednak podstawowa werbalna ścieżka dźwiękowa filmu została zapisana jako rosyjska, a raczej trzeba stwierdzić, że język rosyjski pełni w oryginale rolę języka źródłowego i zarazem docelowego. Znaczy to, że prawie wszystkie innojęzyczne wypowiedzi obecne w oryginalnej wersji filmu zostały przełożone na język rosyjski. Dlatego też nawet pierwotny wariant *Tajemnicy…* jest do jakiegoś stopnia tłumaczeniem. Wypada przy tym odnotować, że jest to przekład typu *voice-over*. Na wypowiedzi w językach innych niż rosyjski nakłada się głos rosyjskiego lektora. Widz otrzymuje więc tekst zrozumiały, bo przełożony, a jednak wskazujący na dystans pomiędzy językami. Ta specyficzna „rozdzielność" bohaterów i ich mowy wiąże się z problematyką przekazu międzykulturowego. Poszczególne języki łączą się bowiem z konkretną przestrzenią terytorialno-kulturową, a nawet terytorialno-polityczną, np. wtedy, gdy babka zabrania córce i wnuczce posługiwać się językiem niemieckim. Trzeba przypomnieć, że decyzja ta wiązała się z odnalezieniem dokumentów świadczących o holenderskim pochodzeniu rodziny. Była jednak podyktowana przede wszystkim represjami, jakie spotkały Niemców rosyjskich w latach terroru stalinowskiego, a szczególnie w czasie II wojny światowej.

To z kolei wiąże się z wzajemnymi relacjami kulturowymi, w tym przypadku wielokulturowymi. Film ukazuje bowiem widzowi pewne zjawiska kulturowe odnoszące się do Związku Radzieckiego, Polski, a także Włoch i Australii – tych ostatnich krajów traktowanych tu poniekąd jako symbol świata Zachodu przeciwstawianego rzeczywistości polskiej, a przede wszystkim światu radzieckiego realnego socjalizmu. Nie sposób nie zauważyć przy tym, że film o Annie German ukazuje zarówno złe, jak i dobre strony danej kultury, tradycji, obyczajowości.

Wypada również podkreślić, że pojawiają się w nim pewne przekłamania, niektóre zdarzenia z życia piosenkarki „podkoloryzowano", wzmożona została ich emocjonalność. Przekłamania te dotyczą przede wszystkim faktów historycznych, wymieńmy choćby sceny z ojcem, który został aresztowany, gdy przyszła piosenkarka miała zaledwie rok, a jej brat jeszcze się nie narodził (w filmie dziewczynka ma cztery-pięć lat, a chłopiec około roku). Trudno też wyrokować o historii z zakochanym w matce Anny German oficerze NKWD Walentynie Ławriszynie, która to historia najprawdopodobniej została wymyślona na potrzeby filmu. Wzmocnieniu oddziaływania na widza sprzyjają także fragmenty piosenek w wykonaniu małej Ani, której głosu użyczyła Władisława Wdowiczenko, a w niektórych przypadkach również przejście na inny język, jak w scenie z Ławriszynem wtrącającym do wypowiedzi w języku rosyjskim słowo „fersztejen".

Kontekst kulturowy najbardziej interesująco przejawia się właśnie na przykładzie ZSRR i postaci filmowych związanych z tym obszarem politycznym. Przed oczyma widza najpierw pojawia się obraz przedwojennego Urgencza, w którym żyje rodzina Germanów. Później zastępuje go Taszkient, następnie Dżambuł. Obserwujemy zarówno pewne elementy egzotyczne, np. stroje (tiubietiejki, chałaty), jak i polityczne – powszechne i sankcjonowane przez władzę donosicielstwo (chłopiec donoszący na nauczycielkę), wspomniane już prześladowanie rosyjskich Niemców oraz wszechwładza NKWD. Znajdziemy tu również niezwykły element realioznawczy, jakim jest spotkanie Irmy Martens z poetką Anną Achmatową i aktorką Fainą Raniewską, wywiezionymi do Taszkientu podczas blokady Leningradu.

Później, już podczas występów Anny German w ZSRR, pojawiają się próby namówienia jej na przyjęcie obywatelstwa radzieckiego (z postacią zachwyconego jej śpiewem I sekretarza KPZR w tle – na ścianie wisi zdjęcie Leonida Breżniewa). W scenie tej słyszymy:

> Он очень ценит и любит ваши песни и поэтому хочет, чтобы вы вернулись на родину. […] Так что мне передать Леониду Ильичу? Анна Герман станет советской певицей?
>
> (On bardzo ceni i lubi pani piosenki i dlatego chce, żeby wróciła pani do ojczyzny. […] Więc co mam przekazać Leonidowi Iliczowi. Czy Anna German będzie radziecką śpiewaczką?).

Warto zauważyć, że w przypadku tłumaczenia filmu rosyjska formuła grzecznościowa zawierająca imię i patronim powinna otrzymać inny kształt, np. „towarzysz Breżniew", w przeciwnym razie nie będzie zrozumiała dla odbiorcy docelowego.

W porównaniu z Krajem Rad, filmowa Polska jawi się wprawdzie jako strefa wpływów wszechwładnego „wielkiego wschodniego brata" (Ławriszyn tutaj też potrafi wykorzystać swoją władzę), ale rodziny Irmy Martens nie dotykają represje polityczne, a jej córka może studiować i koncertować, co w przypadku ZSRR nie byłoby wcale oczywiste, wziąwszy pod uwagę niemieckie pochodzenie zmarłego w łagrze dziada Anny German (wykształconego w Łodzi duchownego ewangelickiego) oraz rozstrzelanego przez NKWD ojca. W prezentowanej w filmie przestrzeni kulturowej ówczesnej Polski trzeba też odnotować obchody Bożego Narodzenia. W filmie pojawia się scena ubierania choinki oraz kolędujące dzieci.

W tym miejscu wypada także zwrócić uwagę na trzy realioznawcze przekłamania, które zauważa polski widz *Тайны белого ангела*. W dwóch przypadkach chodzi o amerykanizację polskiego języka i kultury. Polega ona na użyciu męskiej formy nazwiska Kowalski, podczas gdy nosi je kobieta – uciekinierka z Polski w filmie nazywa się Jadwiga Kowalski. Jest to także ubranie magistrantów geologii w czarne togi i birety, co w latach 50. XX wieku nie miało miejsca na polskich uczelniach. Kolejne przekłamanie paradoksalnie sowietyzuje polską kulturę. Chodzi o sugestię odbierania paszportów artystom występującym w kabarecie – Anna German zwraca się do Juliana Krzywki, kierownika teatru, z prośbą o jego zwrot. Słowa te cytuję w obu słyszalnych w filmie wersjach językowych:

– Spakowałaś się już? A nie za wcześnie?
– Proszę mi oddać mój paszport.

– Ты уже собралась? Не рано ли?
– Пожалуйста, отдайте мне мой паспорт.

Należy zwrócić przy tym uwagę, że w wariancie polskim pojawiło się słowo „paszport", a nie „dowód" (dowód osobisty).

Z kolei Włochy, jak już wspomniałam, jawią się widzowi filmu jako impresja dotycząca życia za żelazną kurtyną. Z jednej strony położono

tu akcent na marketingowe elementy kontraktu piosenkarki, przede wszystkim stroje, kontakty z prasą, a więc to, co w Polsce nie było wtedy znane lub nie było tak oczywiste i zrozumiałe jak obecnie. Z drugiej zaś, w niezbyt jasnych barwach ukazano właścicieli studia fonograficznego Company Discografica Italiana, z którym German w 1966 r. podpisała trzyletni kontrakt. Studio to, założone przez Piera Quinto Carriaggiego w 1963 r. zostało ukazane jako zupełnie nieznane, a jego właściciele jako osoby niezbyt uczciwe. Trzeba tu powiedzieć, że z różnych wypowiedzi dotyczących tego etapu życia Anny German wynika, iż do Włoch piosenkarka poleciała bez odpowiednich strojów, a już drugiego dnia po przyjeździe zorganizowano jej konferencję prasową, w związku z czym filmowa scena ukazująca wybór odpowiedniej sukni wydaje się całkowicie uprawniona [Ильичев, 2012]. Pisała o tym sama German w opublikowanej w 1970 r. wspomnieniowej książce *Wróć do Sorrento*:

> Zaczęły się moje przygotowania do pierwszego wyjazdu do Mediolanu. Czasu było raczej mało, więc tylko jeszcze jedna własnoręcznie uszyta sukienka, kilka egzemplarzy nut, nowy słownik włosko-polski z gramatyką i… nadszedł dzień odlotu [German, 2002: 10].

> Pojechaliśmy do hotelu. Nie zdążyłam jednak nawet rozejrzeć się w moim pokoju ani umyć się po podróży. Okazało się bowiem, że już następnego dnia miało się odbyć ważne spotkanie z dziennikarzami na słynnej Terazza Martini, do którego trzeba mnie było odpowiednio przygotować. Zaczęły się wędrówki po domach mody… [German, 2002: 11].

> Wreszcie po północy – ledwo trzymając się na nogach ze zmęczenia – zdobyłam się na mały szantaż: „ta, albo idę w mojej prywatnej". Ponieważ i oni byli zmęczeni, zgodzili się na suknię z jerseyu w kolorze koralowym, rajstopy tego samego koloru i srebrne francuskie pantofle [German, 2002: 11].

W filmie German jest ukazana prawie jak niewolnica zachodniego merkantylnego stylu życia uosabianego przez Carriaggiego. W swojej książce pisała ona wprawdzie, że właściciel maleńkiej wytwórni płytowej CDI użył wszelkich możliwych chwytów, aby sprowadzić ją do Włoch, zapewniał nawet, że w jego wytwórni nagrywają sławy włoskiej piosenki [German, 2002: 10], wspominała też o nieprzystosowaniu do roli gwiazdy i seksbomby, jaką jej narzucono, nie ukrywała jednak sympatii dla

Carriaggiego, pracowników jego wytwórni i matki, o której czytamy: „drobna, urocza, pełna dobroci starsza pani – matka rodu, Pani Wanda Cariaggi" [German, 2002: 10]. Obraz Włoch dopełniają niewątpliwie sceny z festiwalu w San Remo, w tym samobójstwo Luigiego Tenca.

Wreszcie, pod koniec filmu, wprowadzono scenę występu Anny German w Melbourne. Spośród licznych wyjazdów koncertowych piosenkarki widz dowiaduje się o koncertach w Polsce, Związku Radzieckim, Włoszech, USA i Australii, gdzie piosenkarka odbywała swą ostatnią trasę koncertową. Jednak jeśli chodzi o dwa ostatnie kraje nie znajdujemy w filmie żadnych akcentów kulturowych ich dotyczących, jedynie informację o powrocie z USA oraz odmowę śpiewu z playbacku w Melbourne. Nie jest to jednak zjawisko charakterystyczne dla kultury Australii. Ponadto wiadomo, że polska piosenkarka wolała śpiewać na żywo i odmawiała występów z półplaybackiem, o czym wspominają jej współcześni [Потапова, *Она была певицей*..., on-line].

Możliwości przekładowe

Wszystkie powyższe uwagi stanowią szczególne tło do rozważań poświęconych możliwości przekładu interesującego mnie filmu. Jak już wspomniałam, w jego scenariuszu wykorzystano kilka różnych języków, wszystkie jednak zostały przełożone na docelowy – rosyjski. W oryginale pozostał także ten właśnie język. Jednak nałożenia się typu *voice-over* dokonano w taki sposób, aby nie zagłuszyć języka, którym posługują się konkretne postaci. Możliwe, że służyło to zachowaniu realiów innojęzycznych, miało wskazać językową obcość bohaterów, ich wielojęzyczność, inną przestrzeń kulturową, np. przy zmianie miejsca pobytu bohatera, prawdopodobnie miało także pomóc w odwzorowaniu realiów życia Anny German. Zwykle w produkcji kinematograficznej przekładowa ścieżka dźwiękowa silniej nakłada się na tłumaczony film, a wersja oryginalna jest wyciszana. Często też film opowiadający historię rozgrywającą się w innej przestrzeni językowej jest realizowany w wariancie jednojęzycznym, w którym powstaje scenariusz, ewentualne wtręty innojęzyczne mogą być ignorowane lub tłumaczone za pomocą napisów. W przypadku omawianego dzieła mamy, jak się zdaje, do czynienia z rodzajem świadomej językowej egzotyzacji dokonanej przez reżysera. Ponadto owo nakładanie się różnych wariantów

językowych może być w niektórych przypadkach uciążliwe dla słuchacza. O ile bowiem przy krótkich wypowiedziach udaje się stosować tłumaczenie konsekutywne i „zmieścić" wariant przekładowy pomiędzy dwiema wypowiedziami w języku wyjściowym, o tyle w przypadku wypowiedzi dłuższych powstaje konieczność zastosowania przekładu synchronicznego, a wtedy dobrze słyszalne tło (język źródłowy) przeszkadza w odbiorze językowej wersji docelowej tekstu.

Pojawia się tu pytanie o ewentualne tłumaczenie filmu na inny język, w tym również na język polski, i o to, która ze znanych technik przekładu filmowego sprawdzi się wtedy najlepiej? Jak się wydaje, od razu można wykluczyć dubbing. Po pierwsze, tłumaczenie zatarłoby różnice narodowe i językowe między bohaterami. Po drugie, technika ta wymagałaby przekładu nie z jednego (rosyjskiego), ale z kilku języków. Dubbingowany nie byłby przecież nałożony na film (poza słowami w języku rosyjskim) głos rosyjskiego lektora, ale wszelkie różnojęzyczne wypowiedzi poszczególnych bohaterów. Z kolei w przypadku tłumaczenia na język polski, lub inny wykorzystany w filmie, wyjątkiem byłyby wypowiedzi w tym języku.

Powinniśmy więc wybierać między *voice-over* a napisami. W pierwszym przypadku, podobnie jak w oryginale, głos lektora zostałby nałożony na całość filmu, z pominięciem tekstu w języku polskim, podobnie jak przy dubbingu. Możliwe, że w efekcie osiągnięta wersja przypominałaby oryginalną – polski tekst i nieco cichsze, choć nie wyciszone zupełnie wypowiedzi w innych językach. Jednak podobieństwo to staje się wątpliwe, kiedy uświadomimy sobie procentową zawartość różnojęzycznych wypowiedzi w filmie. Okaże się bowiem, że język rosyjski wyraźnie w nim przeważa. Akcja w początkowych odcinkach serialu rozgrywa się na terytorium ZSRR, tam również rozgrywa się akcja późniejsza – wystąpienia koncertowe w Związku Radzieckim oraz poszukiwanie grobu ojca. Ponadto w języku rosyjskim prowadzone są rozmowy Anny German z matką i babką.

Nie dziwi stosunkowo duży udział w filmie języka polskiego, który jest obecny w scenach dotyczących życia głównej bohaterki w Polsce. O wiele mniej jest włoskiego, jeszcze mniej angielskiego, a niemiecki, pomijając piosenkę śpiewaną przez Eugeniusza Germana, to pojedyncze słowa. Jednak *voice-over*, poza odtworzeniem oryginalnej egzotyzacji tekstu audiowizualnego, spowodowałby też stosunkowo większą

proporcjonalnie ilość głosu lektora niż obserwowana w wersji pierwotnej, a to ze względu na konieczność przełożenia procentowo najsilniej reprezentowanej wypowiedzi sformułowanej w języku rosyjskim.

W tym kontekście wydaje się, że najlepszą drogą do osiągnięcia satysfakcjonującego rezultatu są napisy. Pozwoliłyby one odtworzyć zastosowany w oryginale efekt egzotyzacji. Każde z użyć językowych byłoby słyszalne i kojarzone przez widza z narodowością danego bohatera bądź z sytuacją, w jakiej nastąpiła wypowiedź. Oczywiście, podobnie jak przy dubbingu, zarówno *voice-over*, jak i napisy wymagają zastosowania przekładu z różnych języków. W obu tych przypadkach możliwa jest również częściowa redukcja wypowiedzi okazjonalnych, jak np. wtrącone słowa niemieckie. Sama ich obecność i obce brzmienie zwracają uwagę widza. Zwykle też są to słowa powszechnie znane albo niemające znaczenia, których funkcja w filmie sprowadza się wyłącznie do zaakcentowania obcości językowo-kulturowej. Jednak w kontekście odtworzenia przestrzeni kulturowej trzeba przyznać, że napisy ułatwiają realizację przekładową wszelkich wypowiedzi, nawet przy uwzględnieniu technicznych problemów związanych z rozmieszczeniem napisów na ekranie, ponieważ są one bardziej dyskretne niż głos lektora. Abstrahując od tłumaczenia interlingwalnego, ułatwiłyby one również odbiór oryginalnej „wielogłosowej" ścieżki dźwiękowej.

Poza problemami związanymi z wielojęzycznością, a zarazem wielokulturowością filmu o Annie German powinniśmy przyjrzeć się także zagadnieniu jego wielopłaszczyznowości. Mam tu na myśli występujące w *Tajemnicy białego anioła* elementy intertekstowe, jakimi są cytaty biblijne, fragmenty wierszy, w tym elementy polisemiotyczne, a więc piosenki.

Pierwsze z nich należy, jak się zdaje, traktować podobnie jak interteksty występujące w dziele literackim, a więc przekładać tekst religijny z wykorzystaniem stosownego kanonicznego tłumaczenia na dany język. Jednak wspomniane fragmenty nie do końca odpowiadają temu, co czytamy w Piśmie Świętym. Zostały one na potrzeby filmu odpowiednio spreparowane. Na przykład Anna Friesen – babka Anny German – teoretycznie odczytuje ze starej niemieckiej Biblii fragment 1 Listu do Koryntian św. Pawła. Jednak został on nieco zaktualizowany i wyraźnie skrócony do słów: „Любовь долготерпит, милосердствует, […] не гневается, не помнит зла, […] всему верит". Wyróżnione

tu słowa zastąpiły najprawdopodobniej wyrażenia „не раздражается" i „не мыслит зла", które znajdziemy w kanonicznym wariancie:

> Любовь долготерпит, милосердствует, любовь не завидует, любовь не превозносится, не гордится, не бесчинствует, не ищет своего, не раздражается, не мыслит зла, не радуется неправде, а сорадуется истине; всё покрывает, всему верит…

Skrót nie budzi jednak wątpliwości – słowa te potrzebne były tylko dla zaakcentowania biblijnego cytowania, poza tym Anna Friesen czyta je przed śmiercią rwącym się, słabym głosem. Pozwolę sobie zwrócić także uwagę na zastosowane przeze mnie słowo „teoretycznie", ponieważ w filmie cytaty biblijne nie pojawiają się w wersji niemieckiej, ale rosyjskiej. Tłumaczenie na dowolny inny język wymaga zarówno wprowadzenia podobnej jak w oryginale transformacji, jak i dostosowania długości cytatu do kadru filmowego. Na przykład w tłumaczeniu na polski słowa te mogłyby brzmieć: „Miłość cierpliwa jest, łaskawa jest […], nie unosi się gniewem, […], nie pamięta złego […], wszystkiemu wierzy" – zastosowano by wtedy tylko skrót biblijnego tekstu. Słowa, o których mowa, pojawiają się także w ostatnim odcinku serialu, w scenie pożegnania Anny z mężem w szpitalu. Umierająca German cytuje jednak nieco obszerniejszy fragment Listu do Koryntian, a przy jego tłumaczeniu można wykorzystać istniejący polski wariant tekstu.

Innym cytatem biblijnym jest czytany przez bohaterkę filmu fragment 22 Psalmu Dawida (*Pan jest moim pasterzem…*). Podobnie jak drugie przywołanie Listu do Koryntian, cytat nie nastręcza tłumaczowi żadnych szczególnych, związanych ze sztuką filmową kłopotów.

Zwróćmy jeszcze uwagę na występujące w filmie nawiązania do literatury polskiej, rosyjskiej i włoskiej. Znajdziemy tu cytaty z Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego (Zbigniew czyta Annie *List jeńca*), nawiązanie do legendy o Panu Twardowskim (mały Zbyszek sylabizuje tytuł *Pan Twar-dow-ski*), pierwszy wers Puszkinowskiego *Я помню чудное мгновение* (wygłaszany przez prześladującego Irmę Martens Walerego Ławriniszyna przy nieoczekiwanym spotkaniu z nią) i fragment *Requiem*, który Anna Achmatowa recytuje Irmie. Nawiązanie włoskie to fragment wiersza Giacoma Leopardiego *All'Italia*, cytowany przez włoskiego kierowcę piosenkarki. Polskie cytaty zostały przełożone na język rosyjski. Są one czytane przez lektora. Niestety, tłumaczenie to

budzi wątpliwości, które nie są wcale spowodowane innym niż papier nośnikiem tekstu. W przypadku wiersza Gałczyńskiego chodzi o następujący fragment wiersza:

Tyś szczęście moje wiosenne
zimowe, latowe, jesienne –
lecz powiedz mi na dobranoc,
wyszeptaj przez usta senne:
za cóż…

Zbigniew czyta go Annie w szpitalu we Włoszech. Dzięki przerwaniu tekstu po słowach „za cóż" widz po raz kolejny słyszy wciąż powtarzające się w filmie pytanie „za co?". Jest ono zadawane w kilku językach. Po niemiecku: „warum?", zadaje je Eugeniuszowi Germanowi Niemiec prowadzony na rozstrzelanie; po rosyjsku: „за что?", pyta Irma po wypadku córki; po polsku: „za co?", które pojawia się wielokrotnie. Istnieje co najmniej kilka tłumaczeń wiersza Gałczyńskiego na język rosyjski. Tłumaczyli go Siergiej Szorgin, Anatolij Domaszow, Anatolij Niechaj:

Siergiej Szorgin	**Anatolij Domaszow**	**Anatolij Niechaj**
Ты счастье мое зимою, осенью, летом, весною, шепни мне: «спо- койной ночи!», поговори со мною. За что же…	Ты счастье мое весеннее, Зимнее, летнее и осеннее – ну пожелай ты мне доброй ночи, мои разреши сомненья: за что же…	Счастье мое весеннее, осеннее, летнее, зимнее… Молвь мне «Спо- койной ночи», тихо сквозь сон шепни мне: за что же…

Istnieje też amatorski przekład podpisany pseudonimem Diti:

Весеннее мое счастье,
Осеннее, зимнее, летнее,
Шепни «доброй ночи» мне ласково,
Явись во сне на мгновенье.
За что…

Nie wnikając w odpowiedniość semantyczną i formalną rosyjskich wariantów, trzeba zwrócić uwagę, że wszystkie pozwalają odtworzyć wskazaną powtarzalność zapytania „za co" i żadne z nich nie unika formy wierszowanej. Jednak w filmie nie wykorzystano żadnego. Lektor czyta tu przekład filologiczny, którego jedyną zaletą w kontekście sceny filmowej jest przerwanie tekstu po słowach „за что так".

Ты счастье мое весеннее,
Зимнее, летнее, осеннее.
Только скажи мне доброй ночи,
Прошепчи сонными устами
За что так…

Cytat z Leopardiego również został przełożony filologicznie, mimo że istnieje poetyckie tłumaczenie autorstwa Anny Achmatowej.

Podobnie dzieje się, kiedy mały Zbyszek, sylabizując tytuł *Pan Twar-dow-ski* demonstruje matce, że już prawie potrafi czytać. Rosyjskie tłumaczenie brzmi *Господин Твардовский*. Wprawdzie istnieje taka możliwość, ponieważ bohater legendy po rosyjsku może nazywać się господин lub пан Твардовский, jednak w danym przypadku forma „пан" wydaje się lepsza. Po pierwsze, forma ta jest zwykle używana w rosyjskich przekładach polskich form grzecznościowych, analogicznie brzmi tytuł Mickiewiczowskiego *Pana Tadeusza* tłumaczonego jako *Пан Тадеуш*. Po drugie, sylabizowanie słowa „гос-по-дин" jest o wiele trudniejsze niż jednosylabowego „пан". Po trzecie, przesylabizowanie tytułu nie jest możliwe w kontekście konkretnego kadru filmowego, w którym tak długa wypowiedź się nie mieści. W wariancie rosyjskim słyszymy więc płynnie odczytany długi tytuł. Ponadto jest on czytany szybciej niż inne wypowiedzi, właśnie z powodu długości burzącej synchroniczność ścieżki dźwiękowej i obrazów w kadrze.

Z kolei obecne w scenariuszu nawiązania do utworów Puszkina i Achmatowej możemy rozpatrywać tylko jako potencjalnie przeznaczone do tłumaczenia. W obu przypadkach istnieją polskie warianty, a ich odnalezienie nie powinno sprawiać tłumaczowi trudności. Nie ulega natomiast wątpliwości, że powinny one zostać przełożone, ponieważ odnoszą się do prezentowanych w filmie sytuacji.

Przejdę teraz do wykorzystanych w filmie piosenek, którym proponuję poświęcić nieco więcej miejsca. Nie będę jednak rozpatrywać ich

warstwy melicznej. W przypadku wykorzystania w produkcji filmowej piosenek z repertuaru głównej bohaterki nie można analizować ich melicznego przekładu, tym bardziej że wszystkie (poza fragmentami śpiewanymi przez Władisławę Wdowiczenko) zostały włączone do filmu właśnie w wykonaniu Anny German. Odtwarzająca jej rolę Joanna Moro w zasadzie dokonuje dubbingu polskiej piosenkarki. Mamy tu więc przykład tłumaczenia intrasemiotycznego, ponieważ tłumaczenie na „bezdźwięczny język warg", z których można czytać, odbywa się w ramach jednego języka, ale dwóch kodów semiotycznych. Pozwalam tu sobie użyć propozycji terminologicznej Edwarda Balcerzana, który taki rodzaj przekładu rozważał w kontekście przekształceń typu adaptacji teatralnej czy ekranizacji [Balcerzan, 2009: 247]. Ten specyficzny rodzaj dubbingu dotyczy piosenek śpiewanych oryginalnie w różnych językach.

Mówiąc o piosenkach filmowych, wypada zauważyć, że zostały pozostawione w językach, w których wykonywała je Anna German. Jednak warto też zwrócić uwagę na to, jakie są to piosenki i w jakim języku były śpiewane. Widoczna jest tu wyraźna przewaga utworów w języku rosyjskim, co w zasadzie nie powinno wywoływać naszego zdziwienia. Po pierwsze, film powstał w Rosji i jest zorientowany na widownię rosyjską, rosyjskojęzyczną, na wielbicieli Anny German mieszkających w różnych byłych republikach Związku Radzieckiego. Po drugie, film wskazuje na więzi piosenkarki z rosyjskim obszarem językowo-kulturowym, a przede wszystkim na jej bliskość z radziecką publicznością. Przyjrzyjmy się zatem wykorzystanym w serialu piosenkom. Są to teksty trojakiego rodzaju. Słyszymy tu rosyjskie romanse wykonywane przez małą dziewczynkę, fragmenty pieśni śpiewane przez innych filmowych bohaterów i piosenki śpiewane po rosyjsku przez dorosłą już Annę German. Romanse, o których mowa, to przede wszystkim powstały w XIX w. *Гори, гори моя звезда…* (Świeć moja gwiazdo) Piotra Bułachowa do słów Wasilija Czujewskiego[3] oraz *Не говорите мне о нем…* (Nie mówcie mi o nim) Marii Pierrote z początku XX stulecia. Oba romanse śpiewa mała Ania w Uzbekistanie. Czekając na ojca, występuje przed robotnikami piekarni w Urgenczu (*Гори, гори…*); czekając na poszukującą ojca matkę

[3] П. Булахов (muz.), В. Чуевский (sł.), *Гори, гори, моя звезда…*

– przed komendanturą w Taszkiencie (*Не говорите…*). *Не говорите мне о нем…* śpiewa też na filmowym przesłuchaniu w Estradzie wrocławskiej, a *Гори, гори моя звезда…* Julianowi Krzywce i później na koncercie. Romans ten ma także wykonać w Melbourne, podczas występu, na którym traci przytomność. Obie wymienione pieśni towarzyszą filmowej Annie German w najważniejszych momentach życia. Odnotujmy tu wypowiedzi rosyjskich wielbicieli piosenkarki, którzy często wspominają romans *Гори, гори моя звезда…* w jej wykonaniu. Wspominała o nim również Anastazja Cwietajewa w eseju napisanym w 1984 r. [Цветаева, 1984].

Ponadto w Dżambule mała Ania żegna idącą do pracy matkę fragmentem pieśni *Тучи над городом встали* (Chmury się kłębią nad miastem) Pawła Armanda[4] z filmu *Człowiek z karabinem* (Человек с ружьем) Siergieja Jutkiewicza z 1938 r. Irma Martens pisała w swoich wspomnieniach, że jej córka śpiewała tę pieśń, kiedy ona ruszała w drogę do pracy [Martens, 2002]. Tekst piosenki jest znaczący, traktuje bowiem o możliwości bezpowrotnego rozstania:

Oryginał	**Próba przekładu – Anna Bednarczyk**
Далека ты путь дорога	W dal się wije długa droga
Выйди милая моя	Miła wyjdź pożegnać mnie
Мы простимся с тобой у порога	Rozstaniemy się z tobą na progu
И быть может навсегда	Czy na zawsze – kto to wie

Pozwalam sobie zaprezentować w tym miejscu wariant polski mojego autorstwa, ponieważ jestem przekonana o konieczności przełożenia przynajmniej niektórych, pojawiających się w filmie fragmentów romansów i pieśni rosyjskich przy jego ewentualnym tłumaczeniu na inne języki, w tym polski. Często stanowią one muzyczną ilustrację filmu i są tak silnie związane z jego akcją, że pozbawienie widza tych skojarzeń może prowadzić do zatarcia pewnych sensów ewokowanych przez oglądane dzieło.

Oczywiście, nie wszystkie fragmenty muszą zostać przetłumaczone. Kiedy np. robotnice, w tym Irma Martens, idąc, śpiewają ludowy wariant piosenki o jarzębinie do słów Iwana Surikowa (*Рябина* z 1864 r.)

[4] П. Арманд (muz. i sł.), *Тучи над городом встали…*

czy nawet kiedy Irma Martens śpiewa zmarłemu synowi starą rosyjską ludową kołysankę (*Спико, дитятко*, *усни*, *угомон тебя возьми*…), tekst werbalny może zostać przy przekładzie filmu pominięty. W pierwszym przypadku nie ma bowiem znaczenia, jaką piosenkę śpiewają wracające z pracy kobiety, chóralny śpiew pomaga im iść. W drugim – dzięki obrazowi filmowemu – sytuacja jest całkowicie jednoznaczna.

Podobnie, jak się zdaje, powinniśmy postąpić z melicznymi wtrętami w języku polskim. Dotyczy to piosenek tak znanych, jak wojskowa pieśń z czasów I wojny światowej *Wojenko, wojenko*[5], śpiewana przez uchodźców z Polski, kolęda *Północ już była*, którą śpiewają dzieci, pierwsze słowa *Kasztanów* z nieudanego studenckiego występu German, początek *Cichej wody*, którą bohaterka filmu ma zaśpiewać na przesłuchaniu we wrocławskiej Estradzie czy fragment występu Katarzyny Sobczyk z piosenką *O mnie się nie martw* (na festiwalu w Opolu w 1964 r.). Jednak mimo że sama ich obecność w filmie jest znacząca o tyle, o ile towarzyszą one pewnym konkretnym sytuacjom ukazanym w *Tajemnicy białego anioła*, to brak przekładu interlingwalnego nie ma szczególnego znaczenia, ponieważ nie wpływa na reakcję odbiorcy. To samo dotyczy śpiewanej przez ojca German po niemiecku piosenki *Oh du lieber Augustin*. Wprawdzie została ona napisana podczas epidemii dżumy w Wiedniu w 1679 r., a jej słowa mówią o tym, że wszystko już stracone, co niewątpliwie nawiązuje do sytuacji Eugeniusza Germana, który spodziewa się aresztowania, to jednak rosyjski widz nie otrzymuje tej informacji, bo piosenka nie została przełożona. Nie ma więc konieczności jej przekładu na żaden inny język.

Tłumaczenia nie wymagają również fragmenty piosenek włoskich śpiewane przez Annę German (*Torna a Surriento*, *Funiculi, funicula*, *Gi*) i Luigiego Tenca (*Ciao amore*).

Warto natomiast zwrócić uwagę na muzyczne przypomnienie pieśni partyzanckiej *Rozszumiały się wierzby płaczące…*, które rosyjskiemu widzowi może skojarzyć się niewłaściwie, a mianowicie z marszem *Pożegnanie Słowianki* (*Прощание славянки*). O ile polski widz kojarzy tę melodię (pojawiającą się w scenie pożegnania Irmy z Hermanem Bernerem) właśnie z powstałymi w 1937 r. słowami Romana

[5] *Wojenko, wojenko…* – melodia ludowa, słowa przypisywane najczęściej Edwardowi Słońskiemu i Feliksowi Gwiżdżowi.

Ślęzaka (z pewnymi zmianami – w pierwotnym wariancie były to „brzozy płaczące"), o tyle rosyjski odniesie ją najprawdopodobniej do melodii Wasyla Agapkina z roku 1912. Z kolei widzowi innemu niż polski i rosyjski melodia ta będzie się jedynie kojarzyć z marszem wojskowym.

Wracając do piosenek rosyjskich, odnotujmy, że należą do nich piosenki estradowe z repertuaru Anny German. W filmie, poza wspomnianymi już romansami, wykorzystano piosenki: *Надежда* (Nadzieja), *Эхо любви* (Echo miłości), *Весеннее танго* (Wiosenne tango), *Один раз в год сады цветут* (Sady zakwitają raz do roku). Dwa pierwsze są ważne dla kariery piosenkarki. Jej wykonanie *Надежды* stało się w ZSRR kanoniczne, a piosenka została nieoficjalnym hymnem lotników i kosmonautów, z kolei *Эхо любви*, nagrane wraz z Lwem Leszczenką dla filmu *Судьба* (Los) Jewgienija Matwiejewa, publiczność programu telewizyjnego „ДОстояние РЕспублики" uznała niedawno za najlepszą piosenkę z rosyjskiego repertuaru Anny German.

Do filmu włączono również piosenki w języku polskim, jednak tylko trzy: śpiewane u progu kariery *Eurydyki tańczące* oraz autorską kompozycję German *Człowieczy los*, którą piosenkarka powróciła na scenę po wypadku, a także wieloznaczną w kontekście mającej nastąpić śmierci bohaterki *Balladę o niebie i ziemi*. Warto tu zauważyć, że w przypadku ostatniej z nich scenarzyści „zmodyfikowali chronologię". Piosenka, której premiera odbyła się w 1973 r., w filmie pojawia się dopiero w ostatnim (dziesiątym) odcinku, sugerując jej pojawienie się pod koniec lat 70.

Wracając natomiast do zagadnienia stosunku ilościowego utworów w językach polskim i rosyjskim, musimy uznać wyraźną przewagę tych drugich. Zresztą nawet piosenek wykonywanych po włosku (łącznie z ich fragmentami) jest więcej niż tych po polsku. Wydaje się, że wskazana przewaga jest zamierzona i zorientowana na rosyjskiego odbiorcę.

Pojawia się tu pytanie o przekład, przede wszystkim o to, czy tłumaczyć piosenki wyraźnie kojarzone z wykonaniem Anny German? Wydaje się, że ewentualne tłumaczenie piosenek jest możliwe tylko przy użyciu napisów. Napisy pozwolą im wybrzmieć w kilku językach, tak jak śpiewała je German. W przeciwnym razie lektor zagłuszy śpiew, jak to często ma miejsce w tłumaczeniach filmowych piosenek.

Parateksty filmu w oryginale i w przekładzie

Podsumowując zaprezentowane wyżej rozważania o przekładzie filmu wielojęzycznego, a zarazem wielokulturowego, chciałabym jeszcze odnieść się do towarzyszących takiemu dziełu paratekstów, które wymagają tłumaczenia. Będą mnie tu interesować parateksty audiomedialne, w szczególności zwiastuny filmu (trailery). Kilka słów poświęcę też zapowiedziom poprzedzającym kolejne odcinki. Wyjątkiem od audiomedialności staną się plakaty, będące również zapowiedzią filmu, przy tym zapowiedzią polisemiotyczną, zbudowaną z tekstu werbalnego i grafii. Nie będę natomiast zajmować się relacjami prasowymi, intertekstowymi ani też czołówką i tyłówką filmu, choć sposób transkrypcji nazwisk i niekonsekwencje w tej sferze warte są uwagi. Taki wybór został podyktowany problematyką traduktologiczną, która w przypadku relacji prasowych wymaga przede wszystkim analizy recepcji danego dzieła, a w przypadku napisów początkowych i końcowych sprowadza się do badań w obrębie kodu werbalnego (pomijając tytuł, chodzi tu o przekład na poziomie leksykalnym, ewentualnie graficzno-fonicznym, stosowany czasami w przypadku nazwisk pisanych cyrylicą lub łacinką).

Przejdę więc do wspomnianych dwojakiego rodzaju zwiastunów. Zwiastun odcinka może być odczytywany jak przedmowa, rodzaj wstępu, zapowiedzi tego, co za chwilę ukaże się naszym oczom (obraz) i co usłyszymy (ścieżka muzyczna, wypowiedzi bohaterów, głos narratora). Może również odwoływać się do poprzedniego odcinka i stanowić w ten sposób rodzaj hipertekstu, przypomina bowiem wcześniejszy tekst – powstał dzięki jego zaistnieniu. Zwiastun taki może być cytatem lub ciągiem cytatów kolejnego lub wcześniejszego odcinka bądź kilku odcinków. W niektórych przypadkach zawiera w sobie motyw przewodni filmu – dotyczy to zarówno wizji, jak i fonii. W przypadku filmu wielojęzycznego i wielokulturowego także zwiastuny poszczególnych odcinków mogą zawierać wypowiedzi w różnych językach i odwoływać się do różnych przestrzeni kulturowych. W przypadku filmu zawierającego cytaty i nawiązania do tekstów zbudowanych ze znaków innego kodu semiotycznego (np. muzyka, grafia) oraz tekstów polisemiotycznych (np. piosenka, inny film) zwiastuny też mogą się do nich odwoływać. Może się więc okazać, że zachodzi potrzeba przełożenia tekstu werbalnego

pojawiającego się w owej zapowiedzi i uwzględnienia wszelkich językowych i kulturowych uwarunkowań makrotekstu filmu.

Z kolei trailer stanowi zapowiedź nieco innego rodzaju, ma on bowiem wymiar marketingowy, jest szczególną reklamówką, komentarzem mającym zachęcić widza do obejrzenia filmu. Z jednej strony zapowiada pewne sceny filmu, orientując się na wywołanie u przyszłej, często projektowanej (zakładanej) publiczności określonych (pożądanych) emocji i reakcji, z drugiej zaś ma zachęcić do obejrzenia filmu widza nowego, pozyskać nową publiczność, w tym należącą do innego obszaru językowo-kulturowego. Stąd konieczność uwzględnienia przy przekładzie nie tylko jego funkcji informacyjnej, ale jednocześnie apelatywnej.

W przypadku interesującego mnie projektu filmowego warto zauważyć wykorzystanie zarówno w zapowiedziach odcinków, jak i w trailerach wielości języków, jakimi posługują się bohaterowie, i kultur, do jakich należą, a także wprowadzenie do tych zapowiedzi i trailerów scen z kolejnych odcinków oraz fragmentów piosenek śpiewanych przez bohaterkę serialu. Ponadto w trailerach pojawiły się sceny, których w filmie brak. Uwaga ta odnosi się przede wszystkim do obecnej w jednym z nich sceny rozstrzelania Eugeniusza Germana przez Walentyna Ławriszyna. Możliwe, że została ona usunięta na którymś z etapów produkcji serialu. W tym samym zwiastunie pojawia się również niewykorzystywana w filmie piosenka *Незабытый мотив* (Niezapomniany motyw), którą wykonywała polska piosenkarka.

W przypadku tłumaczenia filmu i wprowadzania go na inne niż rosyjskie ekrany konieczne stanie się także przełożenie na język docelowy trailerów (przynajmniej jednego z nich), a także zwiastunów kolejnych odcinków. Jednak te ostatnie będą tłumaczone wraz z całością filmu i powinny być w stosunku do nich zastosowane te same techniki translacyjne, z wyjątkiem fragmentów piosenek, których w zwiastunach można nie tłumaczyć. Natomiast funkcjonujące w częściowym oderwaniu od filmu trailery mogą być przekładane inaczej – z wykorzystaniem napisów lub metody *voice-over*. Warto tu zwrócić uwagę na pojawiające się na jednym z nich białe napisy na czarnym tle. Dzielą one kolejne sceny filmowe i głoszą kolejno: „Она пережила многое" (Przeżyła tak wiele), „Беспредел власти" (Bezprawie władzy), „Смерть отца" (Śmierć ojca), „Пыль признания" (Blask sławy), „Автокатастрофу, после которой не выживают" (Wypadek samochodowy, którego się

nie przeżywa), „Бесконечность любви" (Nieskończoność miłości), „Вечность надежды" (Wieczność nadziei), „Но осталась талантливой и любимой" (Pozostała jednak utalentowana i kochana). Pozwolę sobie nie analizować reklamowego tekstu i nie zastanawiać się nad jego logiką, a jedynie zwrócić uwagę na konieczność przełożenia słów, których zadaniem jest przyciągnięcie uwagi przyszłego widza, zaintrygowanie go i zachęcenie do obejrzenia serialu.

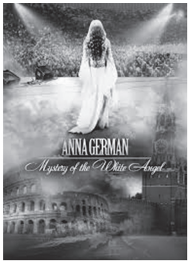
Ostatnie zjawisko paratekstowe, do którego odniosę się w kontekście filmu o Annie German, to plakaty zapowiadające *Tajemnicę białego anioła*. Wspominałam już, że są to polisemiotyczne, zbudowane z tekstu werbalnego i grafii zwiastuny rosyjskiego serialu. W płaszczyźnie werbalnej ich przekład na dowolny język nie nastręcza trudności, bowiem składają się nań najbardziej podstawowe informacje o serialu, jego bohaterce i producentach. Natomiast w sferze graficznej warto zwrócić uwagę na pominięcie w owej reklamie motywów polskich. Przy czym powyższa obserwacja dotyczy wszystkich plakatów filmowych i okładek DVD z zapisem serialu.

Na jednym z plakatów (Rys. 1a) widzimy kremlowską wieżę Spasską, z lewej mury Koloseum, pomiędzy nimi rozbity samochód, a nad tym wszystkim wznosi się stojąca do nas tyłem postać kobiety. Ubrana w białą powłóczystą suknię, z rozpuszczonymi włosami stoi ona w światłach reflektorów na scenie, twarzą zwrócona do publiczności. Sylwetka ta stanowi nawiązanie do pojawiającej się w końcówce pierwszego odcinka i w końcówce jednego z trailerów sceny zejścia Anny German ze sceny. Ostatnie jej kadry ukazują jedynie oddalającą się postać. Istnieje także plakat z anglojęzycznym tekstem (Rys. 1b), na którym zamiast wraku widoczny jest zarys szybko oddalającego się samochodu.

Odwróconą sylwetkę kobiety na scenie wykorzystują też okładki DVD z serialem. Na jednej z nich (Rys. 2a) pojawią się postaci aktorów – Moro i Baszarowa trzymającego bukiet czerwonych róż. Wznoszą się one nad sceną z sylwetką odwróconej kobiety, a może anioła, bo postać ta wyposażona została w metaforyczne skrzydła. Po lewej stronie, podobnie jak na opisanym powyżej plakacie, widnieje wieża Spasska, po prawej Koloseum. Na odwrocie widzimy twarz Joanny Moro, tekst reklamowy i trzy kadry z filmu. Na innej okładce (Rys. 2b) scena, widownia i sylwetka piosenkarki widnieją w dole obrazka, a powyżej widzimy twarz Joanny Moro i jej rękę trzymającą mikrofon. Aktorka nie jest tu eksponowana na odwrocie okładki.

Rysunek 1

a)



b)

Rysunek 2

a)

b)

Rysunek 3

a)

b)

c)

Na niektórych reklamówkach znalazło się natomiast zdjęcie Anny German. Prezentuję tu trzy takie obrazy. Na pierwszym (Rys. 3a) nad postacią kobiety-anioła oraz przypomnieniem wieży Spasskiej i Koloseum widnieje zdjęcie piosenkarki znane z okładki płyty „Эхо любви". Ta sama fotografia stanowi tło na innym plakacie (Rys. 3b), na którym widzimy znaną już sylwetkę kobiecą, rozbity samochód i Marata Baszarowa w roli oficera NKWD. Z kolei na innej jeszcze okładce DVD (Rys. 3c) pojawiają się wieża Spasska i inne zdjęcie Anny German.

Narzuca się przy tym pewna istotna uwaga. Prawdopodobnie odbiorca niebędący Polakiem wcale nie skojarzy Anny German z naszym krajem. Ponadto, możliwe, że w przypadku tłumaczenia na język polski, należałoby wspomniane ilustracje reklamowe zastąpić innymi. Nie chodzi tu o pominięcie obecnych na nich obrazów, ale o brak motywu polskiego na plakacie reklamującym film o polskiej piosenkarce, co wypadałoby uzupełnić. Poza tym za sprawą rosyjskich plakatów i okładek DVD powstaje wrażenie, że opowiedziana historia, a więc życie Anny German, przebiegała w cieniu Kremla. Wrażenie to wzmacniają teksty reklamowe towarzyszące ilustracjom. Podkreśla się w nich zarówno prześladowanie rodziny Anny German na terytorium ZSRR, jak i jej przynależność do radzieckiej estrady. Pozwolę sobie jeden taki tekst zacytować, zwracając uwagę na obecne w nim określenie „biały anioł radzieckiej estrady", podczas gdy „białym aniołem polskiej piosenki" nazywano Annę German w Polsce, dla odróżnienia od „czarnego anioła" – Ewy Demarczyk:

> Historia piosenkarki, która u szczytu sławy przeżyła wypadek samochodowy i została przykuta do szpitalnego łóżka. 12 dni wschodząca gwiazda Anna German nie odzyskiwała świadomości. W tym czasie powtórnie musiała przeżywać tragiczne wydarzenia ze swego dzieciństwa – aresztowanie ojca oskarżonego o szpiegostwo, tułaczkę ich osieroconej rodziny po Azji Środkowej, śmierć maleńkiego braciszka, wojnę i ucieczkę do Polski w nadziei na ukrycie się przed NKWD… Pierwszą miłość i pierwszy sukces… Żaden z lekarzy nie wierzył, że przeżyje. A gdyby nawet, to wieszczono, że do końca życia pozostanie bezwładna. A jednak po 12 dniach śpiączki niebo podarowało jej szansę na rozpoczęcie życia od nowa. I dokonała tego, co niemożliwe, stając się „białym aniołem" radzieckiej estrady… [okładka DVD, on-line].

Z prezentowanych rozważań wynika, że w przypadku tłumaczenia filmu wielojęzycznego należy brać pod uwagę nie tylko standardowe

techniki przekładu filmowego, ale rozważyć ich łączenie (np. połączenie *voice-over* z napisami w przypadku cytatów wierszowanych i piosenek), tym bardziej gdy jeden z języków filmu stanie się językiem docelowym. Ponadto, niezależnie od problemów związanych z zagadnieniem przekładu audiowizualnego i różnic językowych, trzeba brać pod uwagę różne przestrzenie kulturowe, do których odnosi się tłumaczone dzieło, w tym ich wielość i pragmatykę odbioru w kulturze przekładu. Nie można przy tym pominąć faktu, iż dzieło wielojęzyczne samo w sobie stanowi już fakt przekładowy, a jego podstawowy język staje się językiem docelowym. Ewentualny język tłumaczenia jest więc drugim językiem docelowym. Odwołując się do rozpatrywanego filmu, możemy uznać np. wypowiedzi w języku włoskim za źródłowe, ich tłumaczenie na język rosyjski za tekst docelowy pierwotny, a ewentualny przekład na kolejny język za tekst docelowy wtórny. Powstaje sytuacja znana w traduktologii jako przekład za pośrednictwem innego języka. Film wielojęzyczny takie właśnie tłumaczenie wymusza, o ile poszczególne obecne w nim wypowiedzi różnojęzyczne nie będą tłumaczone oddzielnie.

Całość komplikują jeszcze różnojęzyczne interteksty, odwołujące się do różnych rzeczywistości kulturowych, o różnym rozmiarze oraz charakterze, które pełnią w dziele filmowym różne funkcje, w tym także parateksty polisemiotyczne. Ich adekwatne i funkcjonalne tłumaczenie może wspomóc percepcję, a zarazem wpłynąć na recepcję filmu w kulturze przekładu.

Bibliografia:

Materiały źródłowe

Leopardi, G., *All'Italia*, [on-line:] http://www.emsf.rai.it/brani/brani.asp?d=487 – 15.11.2012.

Gałczyński, K.I. (2003), *List jeńca*, w: Галчински, К.И., *Песня о флаге*, КПО «Полония» в Гатчине, Генеральное консульство Республики Польша в Санкт-Петербурге, Санкт-Петербург, s. 14.

Галчински, К.И., *Письмо*, tłum. Шоргин, С., [on-line] http://www.ipiran.ru/~shorgin/galczyn.htm – 15.11.2012.

Галчински, К.И., *Письмо пленного*, tłum. Домашёв, А., [on-line] http://magazines.russ.ru/zin/2010/2/ga12.html – 15.11.2012.

Галчински, К.И., *Письмо узника*, tłum. Дити, [on-line] http://www.my-works.org/node/76 – 15.11.2012.

Галчински, К.И. (2003), *Письмо из плена*, tłum. Нехай, А., w: Галчински, К.И., *Песня о флаге*, КПО «Полония» в Гатчине, Генеральное консульство Республики Польша в Санкт-Петербурге, Санкт-Петербург, s. 15.

Леопарди, Д., *К Италии*, tłum. Ахматова А.А., [on-line] www.stihi-xix-xx--vekov.ru/leopardi8.html – 15.11.2012.

Сериал *Анна Герман. Тайна белого ангела*, [on-line] http://allserials.tv/serial--2903-anna-german-tayna-belogo-angela-1-sezon.html – 15.11.2012.

Okładka DVD, [on-line] http://www.kinopoisk.ru/film/600835/buy – 15.11.2012.

Opracowania

Balcerzan, E. (2009), *Tłumaczenie jako „wojna światów". W kręgu translatologii i komparatystyki*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.

Belczyk, A. (2007), *Przekład filmowy*, Wydawnictwo Dla szkoły, Bielsko Biała.

Bogucki, Ł., Kredens, K. (red.) (2010), *Perspectives on Audiovisual Translation*, Peter Lang, Frankfurt am Main–Berlin–Bern–Brussels–New York–Oxford–Wien.

Eco, U. (1985), „*Casablanca*: Cult Movies and Intertextual Collage", *Substance*, 14, 2, issue 47: *In Search of Search Eco's Roses*, s. 3-12, [on-line] http://www.za-granizza.com/pub/books/u-eco%20-%20casablanca%20(1984).pdf – 15.11.2012.

Fast, P. (red.) (2005), *Kultura popularna a przekład*, Śląsk, Katowice.

Filipowicz-Rudek, M., Konieczna-Twardzikowa, J. (red.) (2008), *Między Oryginałem a Przekładem*, t. XIII: *Poczucie humoru a przekład*, Księgarnia Akademicka, Kraków.

Filipowicz-Rudek, M., Konieczna-Twardzikowa, J., Kropiwiec, U., (red.) (2005), *Między Oryginałem a Przekładem*, t. X: *Między tekstem a obrazem. Przekład a telewizja, reklama, teatr, film, komiks, Internet*, Księgarnia Akademicka, Kraków.

Garcarz, M. (2007), *Przekład slangu w filmie. Telewizyjne przekłady filmów amerykańskich na język polski*, Tertium, Kraków, *Język a komunikacja*, 15.

German, A. (2002), *Wróć do Sorrento*, Zielona Góra, [on-line] http://superfon.myftp.org:9080/Ksi%C4%85%C5%BCki%20opublikowane%20do%20%C5%9Bci%C4%85gni%C4%99cia/Ksi%C4%85%C5%BCki%20

r%C3%B3%C5%BCne/German%20Wr%C3%B3%C4%87%20do%20Sorrento.txt – 10.11.2012.

Gwóźdź, A. (red.) (2010), *Pogranicza audiowizualności. Parateksty kina, telewizji i nowych mediów*, Universitas, Kraków.

Krajewska, M. (2012), „«Pocałunek przez ścianę»: rosyjski film w polskiej szacie słownej", referat wygłoszony na konferencji Imago Mundi, Warszawa 23.11.2012.

Martens, I. (2002), *Człowieczy los. Wspomnienia matki*, w: German, A., *Wróć do Sorrento*, Zielona Góra, [on-line] http://superfon.myftp.org:9080/Ksi%C4%85%C5%BCki%20opublikowane%20do%20%C5%9Bci%C4%85gni%C4%99cia/Ksi%C4%85%C5%BCki%20r%C3%B3%C5%BCne/German%20Wr%C3%B3%C4%87%20do%20Sorrento.txt – 10.11.2012.

Szarkowska, A. (2009), „Przekład audiowizualny w Polsce – perspektywy i wyzwania. O przekładzie audiowizualnym", *Przekładaniec*, 20, s. 9-25.

Tomaszkiewicz, T. (2006), *Przekład audiowizualny*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.

Цветаева, А. (1984), „Анна Герман", *Звезда*, 3, s. 172-175.

Денисенко, Т.С. (2011), „Интертекстуальные и интерсемиотические особенности кинотекста (на примере кинотекста фильма Херардо Вера «La Celestina»)", w: *Испания и Россия: диалог культур в свете современной цивилизационной парадигмы. Международная научно-практическая интернет-конференция*, 8–24 апреля 2011, [on-line] http://www.conf.sfu-kras.ru/conf/spru/report?memb_id=1239 – 15.11.2012.

Горшкова, В.Е. (2006), *Перевод в кино*, ИГЛУ, Иркутск.

Горшкова, В.Е. (2007), „Перевод в кино: дублирование vs. субтитры (на материале фильма Люка Бессона «Ангел.А», Франция, 2005 г.)", *Вестник НГУ*, Серия: *Лингвистика и межкультурная коммуникация*, 5, 1, s. 133-140.

Ильичев, И. (2012), *Ангел по имени Анна*, [on-line] http://www.annagerman.ru/bio.htm – 15.11.2012.

Иванова, Е.Б. (2002), *Интертекстуальные связи в художественных фильмах*. Волгоградский гос. пед. университет, Волгоград, [on-line]
http://31f.ru/dissertation/94-dissertaciya-intertekstualnye-svyazi-v-xudozhestvennyx-filmax.html – 15.11.2012.

Ямпольский, М. (1993), *Память Тиресия. Интертекстуалъность и кинематограф*, РИК „Культура", Москва, [on-line] http://yanko.lib.ru/books/betweenall/yampolskiy-pamyat-tiresiya.htm – 10.11.2012.

Коростелева, А.А. (2010), „О различных тенденциях в русской и польской переводческой практике (на материале перевода зарубежных фильмов)". *Вестник Московского университета*. *Теория перевода*, 4, s. 48-57.

Кшистек В., Тименко А. (reż.) (2012), *Анна Герман. Тайна белого ангела*.

Микоян, А.С. (2003), *Проблемы перевода текстов СМИ. Язык СМИ как объект междисциплинарного исследования*, Изд. МГУ, Москва.

Потапова, А., *Она была певицей от бога*, „Сенатор" Информационно-музыкальный сайт, [on-line]
http://www.annagerman.senat.org/Eurydyka/APotapova.html – 10.11.2012.

Скоромыслова, Н.В. (2010), „Теоретический аспект перевода художественных фильмов", *Вестник МГОУ*, 1, s. 153-156.

Streszczenie

Artykuł podejmuje problematykę tłumaczenia audiomedialnego w kontekście filmu wielojęzycznego i wielokulturowego. Bazuje on na rosyjskim filmie o Annie German i wykorzystuje języki: rosyjski, polski, włoski i angielski. Autorka prezentuje rosyjski tekst jako źródłowy, a zarazem docelowy tekst filmu i śledzi potencjalne możliwości przekładu, jego metody i strategie.

Słowa kluczowe: film wielojęzyczny, tłumaczenie, kultura, Anna German

Summary

Translation of a multilingual film

The paper deals with the audiovisual translation in the context of a multilingual and multicultural film. The analysis is based on a Russian film about the Polish singer Anna German (*Anna German. Mystery of the White Angel*) and concerns the use of Russian, Polish, Italian and English languages.

The author presents the Russian text as both the source and the target plane of the film, and – goes on to discuss the possibilities, potential methods and strategies of translation.

Key words: multilingual film, translation, culture, Anna German