

**ALEKSANDRA OŻAROWSKA**

 <https://orcid.org/0000-0002-7250-6583>

Uniwersytet Warszawski

Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie

ozarowska.aleksandra@gmail.com

---

# OD CZYNÓW DO SŁÓW: INTERSEMIOTYCZNE NADPISY W UWSPÓŁCZEŚNIONYCH SPEKTAKLACH OPEROWYCH

---

## Abstract

### Putting Action into Words: Intersemiotic Surtitles in Modernised Opera Productions

Since their debut over operatic stages in the early 1980s, surtitles have become an important part of the audiovisual translation field. It is also, among others, thanks to them that opera is currently regaining its popularity – they make opera productions more accessible and audience-friendly. Surtitles can also considerably shape an opera production, especially when it is modernised. Modernising operatic productions is nowadays one of the most popular trends in major opera houses, though it is not free of many challenges. Libretti are always sung in original, but bringing the action a few centuries ahead may mean that the original text does not correspond to what the viewers can see on the stage. In such cases surtitles may serve as a bridge between the original and stage design. Recently, some opera houses have started treating surtitles as an integral part of their productions and sometimes the whole translation follows the modernised production both semantically and stylistically. The original for such translations is then not just the libretto, but the whole production and surtitles become intersemiotic. This clash between different messages is the source of innovations, and surtitles, which closely follow modernised productions may be considered to be a translational experiment.

**Keywords:** translation, opera, libretto, intersemiotic, surtitles, audiovisual translation

**Słowa kluczowe:** przekład, opera, libretto, intersemiotyczność, napisy, przekład audiowizualny

## Wstęp

Nadpisy operowe zostały wprowadzone po raz pierwszy w latach osiemdziesiątych (Burton 2010: 180) i początkowo wzbudzały ogromne kontrowersje. Niektórzy dyrektorzy teatrów operowych przez długi czas nie zgadzali się na wprowadzenie ekranów do nadpisów w kierowanych przez nich instytucjach, a same nadpisy były także krytykowane przez reżyserów, dyrygentów oraz krytyków operowych (Holden 2005; Tommasini 2008). Dziś ekrany z nadpisami operowymi są kluczowym elementem wyposażenia większości teatrów operowych i publiczność śmiało wyraża swoje niezadowolenie, jeśli taka forma przekładu libretta operowego nie jest akurat dostępna (Burton 2009: 62).

Wprowadzenie nadpisów było jednym z rozwiązań, za pomocą których starano się przezwyciężyć kryzys, który dotknął operę na przełomie XX i XXI w. (Desblache 2007: 164), ponieważ dzięki nim opera stała się bardziej zrozumiała i dostępna. Sposobem na uatrakcyjnienie wizerunku i przyciągnięcie młodszej widowni stało się także współczesnianie spektakli; w wielu teatrach operowych na świecie ten trend jest już normą, lecz przekłady towarzyszące takim spektaklom nadal pozostają kwestią sporną. Niektóre teatry operowe w przekładach w formie nadpisów koncentrują się, niezależnie od charakteru produkcji, niemal wyłącznie na tekście libretta, lecz część instytucji operowych dostosowuje przekłady do konkretnych produkcji. Tradycyjnie tekstem źródłowym dla nadpisów rzeczywiście jest tylko libretto, ale liczne przykłady nadpisów towarzyszących współczesnym produkcjom operowym wskazują, że tekst źródłowy może obejmować także scenografię, rekwizyty i grę aktorską. Czasami takie zmiany służą jedynie ułatwieniu odbioru przedstawienia widzom, lecz od kilku lat teatry operowe eksperymentują również z rolą swoich nadpisów, które stopniowo stają się jedną z integralnych części całej produkcji. W niniejszym artykule dokonam analizy fragmentów wybranych przekładów w formie nadpisów dostosowanych do spektakli współczesnych, w których tradycja spotyka się z nowoczesnością i które nieustannie wzbudzają wiele kontrowersji (Wakin 2013). Pozwoli mi to wykazać, jakie systemy semiotyczne składają się na tekst źródłowy – jeśli bowiem ich tekst źródłowy ma bardziej złożoną strukturę niż tekst docelowy, wówczas takie napisy mają charakter intersemiotyczny. Ponadto szczegółowe nakreślenie tekstu źródłowego umożliwi także zbadanie funkcji, jakie intersemiotyczne nadpisy operowe mogą spełniać.

## Nadpisy operowe

Nadpisy operowe są jedną z trzech form tłumaczeń librett operowych: początkowo publiczność nieznająca języka, w jakim śpiewana była opera, mogła śledzić akcję, czytając przekład z programu w formie papierowej, a w XIX w. libretta zaczęto tłumaczyć na wersje przeznaczone do śpiewania. Popularność oper wykonywanych w oryginale powróciła jednak w XX w., a pod koniec tego wieku pojawiły się nadpisy. Opracowano je na początku lat osiemdziesiątych w Kanadzie, a pierwszą operą z nadpisaniami była *Elektra* Straussa. Nadpisy zrewolucjonizowały operę, która dzięki nim stała się dużo bardziej dostępna; nawet słuchając opery w języku, który się zna, nie zawsze można zrozumieć wszystkie słowa, a pełne (i wygodne) zrozumienie libretta stało się możliwe dopiero dzięki nadpisanom.

Słowo „nadpisy” jest tłumaczeniem angielskiego słowa *surtitles* (lub jego pełnej wersji: *supertitles*) podkreślającego różnicę między przekładem umieszczonym nad sceną a napisami (ang. *subtitles*) pojawiającymi się zazwyczaj u dołu ekranu. Jest to jednak termin problematyczny i należy zaznaczyć, że nie wszystkie przekłady wyświetlane w teatrach operowych zasługują na ten przedrostek, ponieważ nie wszystkie ekrany z napisami umieszczane są rzeczywiście nad sceną. Przykładowo w Polsce w Operze Krakowskiej umieszczone są dwa ekrany: jeden znajduje się ponad sceną i przeznaczony jest dla widowni na balkonie, a drugi jest pod sceną – dla widowni na parterze. Ponadto nie we wszystkich językach słowo „nadpisy” zostało przyjęte przez teatry operowe: w języku angielskim funkcjonuje termin *surtitles*, w niemieckim *übertiteln*, we włoskim *sopratittolo* i wszystkie te słowa zawierają przedrostek „nad-”, ale hiszpańskie i polskie teatry operowe przy opisie swoich oper podają, że ich przekład librett to, odpowiednio, *subtítulos* i „napisy”. Ekran z nadpisaniami nie zawsze jest także umieszczany pod sceną (czy nawet pod nią) – w takich teatrach jak Komische Oper w Berlinie, Wiener Staatsoper w Wiedniu czy Metropolitan Opera House w Nowym Jorku ekraniki z przekładem umieszczone są na tyłach siedzeń widzów; w takich przypadkach każdy widz może wybrać język (zazwyczaj dostępne są co najmniej dwa) lub w ogóle wyłączyć ekran<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> W niniejszym artykule będę używać słowa „nadpisy” dla wszystkich typów tłumaczeń wyświetlanych przez teatry operowe.

Dzięki nadpisom opera stała się bardziej przystępna, a kolejnym sposobem uatrakcyjniania tego gatunku jest także wystawianie współczesnych spektakli. Trend ten jest wyjątkowo popularny w Niemczech, gdzie największe teatry operowe, takie jak Bayerische Staatsoper w Monachium czy Deutsche Oper Berlin wystawiają niemal wyłącznie produkcje współczesne. Libretta i didaskalia traktowane są wówczas jako ogólna instrukcja pochodząca od autora i zawierająca raczej rekomendacje i wskazówki, a nie sztywne zasady. Czasem są one nawet zaledwie inspiracją:

To, co librecista i kompozytor chcieli przekazać, ich oryginalny zamysł i wykonanie mogą stanowić ciekawostkę i nawet można do nich (ironicznie) nawiązać w spektaklu, lecz nie powinny one decydować o jego kształcie. Nie mają one pozycji uprzywilejowanej i niczego nie mogą wymuszać – należą do zamierzchłej przeszłości (Savage 2001: 417, przeł. A.O.).

Oryginał nie musi zatem odgrywać najważniejszej roli. Muzyka, libretto i ogólny kształt całej historii pozostają bez zmian, ale to, co publiczność widzi na scenie, może znacząco różnić się od tego, co widziano na premierze tej samej opery.

Niezależnie od samej produkcji, śpiewana jest zawsze oryginalna wersja libretta bez żadnych zmian, ale kwestia przekładu wygląda już inaczej – tłumacz może albo pozostać wierny tekstowi i zaryzykować dysharmonię między przekładem a spektaklem, albo wprowadzić znaczące zmiany i dopasować tekst do spektaklu (Ożarowska 2017b: 262). Jeśli zatem tłumacz (lub teatr operowy wraz z tłumaczem) zdecyduje się na drugie rozwiązanie, wówczas tekst wyjściowy nadpisów będzie zawierać więcej systemów znaków niż tylko słowa.

## Przekład intersemiotyczny

Przekład intersemiotyczny nigdy nie cieszył się szczególnym zainteresowaniem ze strony badaczy. Nawet kiedy w swoim słynnym eseju *On Linguistic Aspects of Translation* Roman Jakobson opisał trzy rodzaje przekładu, czyli wewnątrzjęzykowy (przeredagowanie), międzyjęzykowy (przekład właściwy) oraz przekład intersemiotyczny (transmutacja) (2009: 44), to dokładanie nakreślił pierwsze dwa typy, lecz w przypadku trzeciego ograniczył się zaledwie do definicji: „przekład intersemiotyczny lub transmutacja stanowi interpretację znaków językowych za pomocą znaków pozajęzykowych

systemów znakowych” (Jakobson 2009: 44); następnie wyjaśnił jedynie, że przekład intersemiotyczny polega na transpozycji „ze sztuki słowa na muzykę, taniec, film czy malarstwo” (Jakobson 2009: 49). Większość badaczy podążyła jego śladami i przez większość XX w. tematyka przekładu intersemiotycznego nie cieszyła się zbyt wielką popularnością w dziedzinie translatoryki, zwłaszcza w porównaniu z przekładem intrasemiotycznym.

Zainteresowanie przekładem intersemiotycznym zaczęło jednak rosnąć pod koniec XX w., a jednym z naukowców, którzy znacząco rozwinęli ten dział przekładoznawstwa, jest Henrik Gottlieb, który w 1994 r. opublikował artykuł *Subtitling: Diagonal Translation*. Skupił się w nim na semiotycznym charakterze napisów i ich tekście źródłowym. Według Gottlieba, jeśli, przykładowo, wypowiedzi pozostają w tłumaczeniu wypowiedziami, to taki przekład jest horyzontalny i jednowymiarowy, lecz jeśli wypowiedzi w przekładzie zostają zapisane (w formie napisów), to przekład ten jest dwuwymiarowy i może być albo wertykalny, jeśli język się nie zmienia, albo diagonalny, jeśli języki źródłowe i wyjściowe są różne (Gottlieb 1994: 104).

Gottlieb rozwinął tę koncepcję w swoich późniejszych artykułach; w *Subtitling and International Anglification* twierdzi, że napisy „są fundamentalnym zerwaniem z semiotyczną strukturą filmu z dźwiękiem”, i podkreśla rolę semiotycznej struktury mediów, definiując napisy jako „diasemiotyczne tłumaczenie w polisemiotycznych mediach (włącznie z filmami, telewizją, plikami wideo czy DVD) w formie jednej lub kilku linii tekstu pisanego ukazanej na ekranie i dostosowanego do dialogów oryginalnych” (2004: 220–221, przeł. A.O.). Co ciekawe, Gottlieb w przeciwieństwie do wielu innych badaczy (na przykład Virkkunen 2004: 91; Mateo 2007: 135) używa słowa „polisemiotyczne”, a nie „multisemiotyczne”; wyjaśnia słowo „polisemiotyczne,” pisząc, że „odnosi się ono do obecności dwóch lub więcej równoległych kanałów dyskursu tworzących tekst”.

Gottlieb proponuje także swoje własne definicje języka i tekstu – język opisuje jako „żywy system komunikacyjny działający poprzez połączenie znaków sensorycznych” (2003: 167, przeł. A.O.), a tekst jako „każde połączenie znaków sensorycznych z intencją komunikacji” (2005: 3, przeł. A.O.). Na tej podstawie definiuje także tłumaczenie jako „każdy proces lub jego produkt, w którym połączenie znaków sensorycznych z intencją komunikacji zastąpione jest innym połączeniem ukazującym oryginał lub zainspirowany nim” (2005: 3, przeł. A.O.) i to dzięki użyciu wyrażenia „połączenie znaków sensorycznych” (ibid) podkreśla obecność różnych systemów znaków w procesie przekładu.

Definicja przekładu Gottlieba stała się podstawą dla nowej taksonomii tłumaczeniowej, która składa się z „czterech wymiarów tłumaczeń”: Gottlieb skupia się na potencjalnych zmianach w semiotycznej strukturze tłumaczeń, które mogą być izosemiotyczne [z wykorzystaniem tego samego kanału (lub kanałów) wyrażenia co tekst źródłowy], diasemiotyczne (z wykorzystaniem różnych kanałów), ultrasemiotyczne (z wykorzystaniem większej liczby kanałów) lub infrasemiotyczne (z wykorzystaniem mniejszej liczby kanałów) (2018: 50). Początkowo Gottlieb nazywał tłumaczenie ultrasemiotyczne i infrasemiotyczne odpowiednio tłumaczeniem supersemiotycznym i hyposemiotycznym (2005: 4; 2008: 45), ale w swoim artykule z 2018 r. użył on już nowych wersji tych terminów (2018: 50). Niezależnie jednak od nazw, wszystkie cztery typy rozróżniane są za pomocą różnych kanałów komunikacyjnych, które zostały wyjaśnione przez Gottlieba jako „kanały wyrazu” (2004: 219); później zaczął on nazywać je także „kanałami semiotycznymi” (2018: 46).

Powyższe typy przekładu opisane przez Gottlieba można odnieść także do tłumaczeń librett operowych. Przekład izosemiotyczny lub „tłumaczenie właściwe” wykorzystuje te same kanały komunikacyjne co oryginał i według Gottlieba tłumaczenie izosemiotyczne obejmuje zarówno teksty monosemiotyczne, jaki i polisemiotyczne (2018: 51); ponadto, skoro wszystkie tłumaczenia w formie pisemnej są uważane za izosemiotyczne (2005: 4), wówczas w kontekście operowym przykładem takiego tłumaczenia jest wydrukowany tekst libretta dostępny w programach. Zazwyczaj jest to niemal to samo tłumaczenie, które wyświetlane jest na ekranie z nadpisami (nadpisy mogą być nieznacznie krótsze). Przekład diasemiotyczny wykorzystuje inne kanały semiotyczne niż oryginał, lecz ich liczba się nie zmienia; Gottlieb twierdzi, że „zagranie zapisanej muzyki” to przykład przekładu diasemiotycznego, więc muzyka grana przez orkiestrę na podstawie partytury również jest przekładem diasemiotycznym. W tłumaczeniu ultrasemiotycznym „tłumaczenie wykorzystuje więcej kanałów semiotycznych niż oryginał” (2018: 51, przeł. A.O.) i może być ono zilustrowane przykładem całej produkcji operowej, która opiera się na librecie i partyturze, lecz jej forma finalna zawiera także śpiew, nadpisy, scenografię i grę aktorską. Ostatni typ, tłumaczenie infrasemiotyczne, wykorzystuje mniej kanałów komunikacyjnych niż oryginał – w tym przypadku przykładem może być audiodeskrypcja z informacjami o wizualnych aspektach produkcji, czyli o scenografii, rekwizytach czy grze aktorskiej.

Tradycyjne nadpisy mają charakter izosemiotyczny, gdyż ich tekstem źródłowym jest wyłącznie libretto, lecz mogą one być również infrasemiotyczne, jeśli są co prawda – w wersji pisanej, lecz ich tekst źródłowy składa się z kilku kanałów semiotycznych. Najpopularniejszymi nadpisami infrasemiotycznymi są nadpisy dopasowane do produkcji uwspółcześionych, które zostaną omówione w następnej sekcji. Przygotowywanie tłumaczeń librett dla indywidualnych produkcji nie jest jednak nowym zjawiskiem w przekładownawstwie, a przykładem może być publikacja Klausa Kaindla z 1995 r., która poświęcona jest co prawda tłumaczeniom przeznaczonym do śpiewania, ale znacząca część zawartej w niej analizy może odnosić się także do nadpisów.

W swojej książce Kaindl podkreśla rolę semiotyki w przekładzie operowym i twierdzi, że tekst operowy składa się z wielu znaków, obejmujących między innymi muzykę, gesty czy kostiumy, które powinny być traktowane jako całość, ponieważ zarówno werbalne, jak i niewerbalne znaki użyte w operze wpływają na treść przekazywaną w tekście źródłowym (Kaindl 1995: 27). Jest to niezwykle istotne dla widzów, gdyż „im łatwiej odbiorcy zinterpretują relacje między symbolami, tym łatwiej będzie im zrozumieć tekst” (Kaindl 1995: 27, przeł. A.O.).

Poglądy Kaindla dotyczące przekładów przeznaczonych do śpiewania oraz typologia Gotlieba wspólnie wskazują na istotę nakreślenia tekstu źródłowego dla każdego przekładu – zwłaszcza scenicznego. Kaindl zauważył, że semiotyczne płaszczyzny spektaklu scenicznego sceny postrzegane są jako interaktywna część analizy przekładu (2013: 263), a podobne poglądy wyraziły także Riitta Virkkunen (2004) i Griesel (2005). Kaindl uważa również, że do tekstu źródłowego powinny włączone być wszystkie istotne elementy semiotyczne spektaklu, gdyż „w operze językowe, muzyczne i sceniczne elementy nie są zaledwie dodatkami... zadanie tłumacza polega obecnie na tworzeniu nowego świata tekstowego dla nowej przestrzeni kulturowej z wykorzystaniem konkretnych narzędzi operowych” (Kaindl 1994: 117, przeł. A.O.). Choć od publikacji Kaindla minęło niemal 30 lat i jego oryginalnie słowa dotyczyły wyłącznie przekładu operowego przeznaczonego do śpiewania, to określenie tekstu źródłowego dziś jest równie ważne, o ile nawet nie ważniejsze, dla nadpisów w produkcjach uwspółcześionych, w których spotykają się ze sobą nie tylko różne epoki, lecz także systemy semiotyczne.

## Przykłady intersemiotycznych nadpisów operowych

Ustalenie kształtu tekstu źródłowego nadpisów zależy zazwyczaj od indywidualnych decyzji teatru operowego. Niektóre instytucje, na przykład Bayerische Staatsoper w Monachium, traktują nadpisy jako medium informacyjne, które ma charakter dosyć ogólny. W takich przypadkach nadpisy stają się tłumaczeniem funkcjonalnym (Ożarowska 2017a: 181), a w rezultacie, by posłużyć się terminologią Vermeera, stają się propozycją informacji (Nord 2018: 12). Niektóre teatry operowe rozszerzają jednak tekst źródłowy i tym samym przekład staje się integralną częścią całej produkcji. Nadpisy są w niektórych przypadkach ściśle dopasowane do konkretnych produkcji, lecz często koncepcje są po prostu uogólnione, gdyż sam oryginał libretta nie odpowiada temu, co pokazywane jest na scenie – jest to szczególnie istotne w operach, których libretta zawierają elementy ściśle odnoszące się do konkretnej epoki.

Przykładem takiej opery może być *Lucia di Lammermoor* (pol. *Łucja z Lammermooru*) Gaetana Donizettiego. Opera ta osadzona jest w XVII-wiecznej Szkocji i w akcie II jedna z postaci wspomina dwóch brytyjskich monarchów – Marię II Stuart i Wilhelma III Orańskiego. W tabeli 1 zamieszczono oryginalne libretto oraz dwa tłumaczenia przygotowane na potrzeby różnych produkcji. Pierwsza z produkcji została wystawiona przez Royal Opera House w 2016 r. i osadzona jest w późnym wieku XIX, a akcja drugiej, wystawionej przez Bayerische Staatsoper w 2015 r., przeniesiona została do połowy wieku XX. Z historycznego punktu widzenia w żadnej z tych produkcji postacie Marii II i Wilhelma III nie powinny zatem się pojawić.

Tabela 1

Oryginalne libretto	Przekład Royal Opera House	Przekład Bayerische Staatsoper
M'odi, Spento è Gulielmo, ascendere vedremo in trono Maria. (Słuchaj, Gulielmo nie żyje i na tronie zasiądzie Maria) <sup>2</sup> .	Now that William is dead, Mary will be crowned queen. (Teraz, kiedy William nie żyje, to Maria zostanie królową).	A change of government takes place. (W rządzie nastąpią zmiany).

Źródło: opracowanie własne.

<sup>2</sup> W tabelach podane są oryginalne libretta oraz przekłady teatrów operowych na język angielski, a poniżej znajdują się moje własne tłumaczenia tych fragmentów na język polski.



Nadpisy Royal Opera House zachowały imiona Marii oraz Wilhelma i to tłumaczenie można uznać za izosemiotyczne, gdyż informacje przekazywane są tam przez te same kanały co w oryginale, a tekst źródłowy to po prostu oryginalne libretto. Royal Opera House zazwyczaj nie dopasowuje swoich przekładów do indywidualnych produkcji, a przekład Bayersiche Staatsoper jest ściślej dopasowany do całej produkcji, więc ma charakter infrasemiotyczny, ponieważ jego tekstem źródłowym jest nie tylko oryginalne libretto, lecz także ogólna scenografia czy kostiumy. W produkcji niemieckiego teatru operowego szkocki dwór zamieniony został na grupę polityków w garniturach, a główna postać wzorowana jest na Jackie Kennedy uwikłanej w polityczne spory swojej rodziny. Nadpisy nie przekazują co prawda żadnych detali, tak jak oryginalne libretto, lecz tradycyjny przekład tego fragmentu mógłby w kontekście tej inscenizacji być niezrozumiały i mylący dla publiczności. Ogólna treść tekstu źródłowego i docelowego pozostaje jednak ta sama – jeden z bohaterów opery informuje, że zmienia się osoby sprawujące władzę.

Zdarza się jednak, że nadpisy są bardziej szczegółowe, a tłumacz bierze pod uwagę także kostiumy, rekwizyty i scenografię. Elementy oryginalnego libretta są wówczas w przekładzie zmienione, aby uniknąć niejasności. Przykładowo, akcja opery *Così fan tutte* (pol. *Tak czynią wszystkie*) Wolfganga Amadeusza Mozarta osadzona jest w XVIII-wiecznym Neapolu, lecz w 2018 r. Metropolitan Opera House wystawiło produkcję tej opery, która została przeniesiona do połowy XX w. w Nowym Jorku. Przekład towarzyszący tej produkcji został dostosowany tak, aby odpowiadał akcji toczącej się na scenie. Przykładowo, w akcie I dwóch głównych bohaterów zarzeka się, że są gotowi wyciągnąć swoje miecze (aby tylko bronić honoru swoich ukochanych), lecz w tej produkcji są to oficerowie marynarki ubrani w współczesne mundury, a cała scena odbywa się w restauracji. Fragment ten został przetłumaczony w następujący sposób:

Tabela 2

Oryginalne libretto	Przekład Metropolitan Opera
Fuor la spada! Qual di noi più vi piace. (Wyciągnij miecz! Wybierz jednego z nas).	Put up your fists! Fight one of us! (Naszykuj pięści! Walcz z jednym z nas!)

Źródło: opracowanie własne.

Przekład zdania *Fuor la spada!* w formie *Put up your fists!* nie zawiera wzmianki o mieczu czy nawet innej broni białej, lecz można uznać, że oryginalne znaczenie jest zachowane, gdyż mężczyźni dają do zrozumienia, że są gotowi na pojedynek. Nadpisy te można uznać za infrasemiotyczne, gdyż ukazują one nie tylko oryginał libretta, lecz także to, co widoczne jest na scenie, a w tym wypadku są to gesty i kostiumy. Tekstem źródłowym stają się zatem informacje przekazywane przez werbalne i niewerbalne kanały semiotyczne. W tym wypadku konfrontują się ze sobą dwa różne komunikaty, lecz różnica ta nie jest rażąca.

W powyższym przykładzie nadal jednak nie uwzględniono bardziej szczegółowych elementów stroju bohaterów czy ich rekwizytów, a niekiedy elementy oryginalne zastępuje się właśnie elementami z samej produkcji. Przykładem może być *Faust* Charles'a Gounoda wystawiony przez Metropolitan Opera House w 2011 r. Tradycyjnie opera ta osadzona jest w XVI w., lecz w tej produkcji akcja została przeniesiona do wieku XX, a Faust jest tam naukowcem pracującym nad bombą atomową. W akcie I, kiedy Faust po raz pierwszy spotyka Mefistofelesa, diabeł opisuje mu swój strój. W tej produkcji Mefistofeles ubrany jest zgodnie z XX-wieczną modą i ma na sobie garnitur oraz kapelusz panama, co znacząco różni się od opisu zawartego w oryginalnym librecie:

Tabela 3

Oryginalne libretto	Przekład Metropolitan Opera House
Me voici! – D'où vient ta surprise? Ne suis-je pas mis à ta guise? L'épée au côté, la plume au chapeau, L'escarcelle pleine, un riche manteau sur l'épaule. En somme, un vrai gentilhomme! (Oto i ja! Jesteś zaskoczony? Nie podoba ci się mój strój? Miecz, pióro w kapeluszu, sakiewka z pieniędzmi i wspaniały płaszcz. Ogólnie rzecz biorąc, prawdziwy dżentel- men!)	Here I am! Why are you so surprised? I'm not what you expected? With the cane and panama hat, Dressed to the nines... Altogether: a real gentleman. (Oto i ja! Dlaczego jesteś taki zaskoczony?) Spodziewałeś się czegoś innego? Laska, kapelusz panama, strój jak spod igły... Ogólnie rzecz biorąc: prawdziwy dżentel- men).

Źródło: opracowanie własne.

W tym fragmencie przekładu strój postaci na scenie stał się dla tłumacza istotniejszy niż oryginalne libretto. Jeśli zresztą widzowie przeczytaliby

w nadpisach o mieczu, płaszczu i sakiewce z pieniędzmi, mogłoby to być dla nich mylące, ponieważ nie widzieli tych elementów kostiumu na scenie. Przekład ten poszedł jednak o krok dalej – fragment „L’escarcelle pleine, un riche manteau” przetłumaczono jako „Dressed to the nines” – nie ma tam żadnych szczegółowych informacji, więc być może tłumacz nie chciał już dodawać żadnych informacji wprost ze sceny, lecz streścił charakter tej postaci, czyli diabła ukazanego jako współczesny, elegancki, pewny siebie mężczyzna. W tym przypadku na tekst źródłowy składa się kilka kanałów semiotycznych – są to słowa libretta, kostiumy, rekwizyty i gra aktorska; tekst docelowy zawiera zatem wszystkie te informacje, lecz w tekście docelowym informacje przekazane są jedynie za pośrednictwem słów.

Należy także podkreślić najbardziej kontrowersyjny, a zarazem innowacyjny aspekt takiego rozwiązania – ze sceny płyną bowiem do widzów dwie sprzeczne ze sobą informacje: solista opisuje tradycyjny strój, lecz jest ubrany w strój współczesny; z ekranu z nadpisami widzowie otrzymują natomiast informację w zgodzie z kwestiami wizualnymi. Wielu widzów prawdopodobnie nie zna lub nie rozumie oryginału, więc może nie zauważyć tych sprzeczności, lecz dla widzów zaznajomionych z oryginałem jest to niewątpliwie przyciągające uwagę rozwiązanie. Dzięki niemu złagodzona zostaje także różnica między czasem i miejscem akcji w oryginale i w konkretnej produkcji, a publiczność nie dekoncentruje się jawnymi sprzecznościami, lecz jest płynnie przeniesiona w czasoprzestrzeń zamierzoną przez twórców produkcji.

Potencjał interpretacyjny danych postaci jest wykorzystywany w nadpisach coraz częściej – czasem nie tylko po to, aby uniknąć niejasności. W akcie II opery *Così fan tutte* jedna z postaci, Despina, przebiera się za notariusza i udziela fałszywego ślubu dwóm parom; we wspomnianej powyżej produkcji Metropolitan Opera House scena ta dzieje się w parku rozrywki, a Despina nie wygląda jak notariusz, lecz jak kowboj, a w przekładzie jej słowa zostały odpowiednio dopasowane do tego wizerunku:

Tabela 4

Oryginalne libretto	Przekład Metropolitan Opera House
<p>Augurandovi ogni bene            Il notaio Beccavivi            Coll'usata a voi sen viene            Notarile dignità.            E il contratto stipulato            Colle regole ordinarie            Nelle forme giudiziarie,            Pria tossendo, poi sedendo,            Clara voce leggerà.            (Życząc wam wszystkiego najlepszego,            Notariusz Beccavivi            przybywa do was            wraz z całą swoją notarialną godnością.            Najpierw trochę zakaszle,            potem usiądzie i            przeczyta umowę ze            standardowymi klauzulami zapisanymi            językiem prawniczym).</p>	<p>I, the justice of the peace,            give y'all a big Texas howdy!</p> <p>These licenses are drafted            in the standard judicial format.            My voice is a mite squeaky,            But if y'all will excuse me, I'll recite it.</p> <p>(Ja, sędzia pokoju,            witam was wszystkich serdecznie,            wak jak przystało w Teksasie!            Te umowy zapisane są w standardowym            języku prawniczym.            Wybaczcie, mój głos jest trochę piskliwy,            ale pozwolę sobie je przeczytać).</p>

Źródło: opracowanie własne.

Można bezpiecznie uznać, że ani Mozart, ani jego librecista Lorenzo Da Ponte nie wspominaliby w operze o Teksasie ani tym bardziej o teksańskich pozdrowieniach, lecz, ku ucieście widzów, to właśnie pokazano w nadpisach. Wiele elementów zostało zatem tutaj dodanych, niektóre pominięto (jak imię notariusza), a niektóre zmieniono – notariusz stał się lokalnym sędzią pokoju. To osiągnięcie humorystyczny efektu było właśnie powodem, dla którego tekstem źródłowym stała się także interpretacja postaci i gra aktorska, a tłumaczenie stało się infrasemiotyczne. W takim przypadku większość widzów, nawet jeśli nie znają oni oryginału, zorientuje się, że przekład nie zgadza się z tym, co tradycyjnie uznawane jest za oryginał nadpisów, czyli śpiewanym librettem. Takie jednak prawdopodobnie było zamierzenie twórców tej produkcji, i to właśnie ta ostentacyjna zabawa z czasem akcji i przestrzenią zawartymi w słowach libretta, scenografii i nadpisach stanowi o innowacyjnym charakterze takiego przekładu.

W powyższych fragmentach najważniejszą rolę w tekście źródłowym odgrywa oryginalne libretto, a jedynie (dłuższe lub krótsze) fragmenty dopasowane są do poszczególnych produkcji. Istnieją jednak przypadki, w których interpretacja, scenografia, aktorstwo, rekwizyty i kostiumy stanowią tak samo istotną część tekstu źródłowego jak tekst libretta – nie tylko

w wybranych fragmentach, lecz także w całej operze. W 2013 r. w Metropolitan Opera House wystawiono produkcję *Rigoletta* Giuseppe Verdiego, która nie jest osadzona tak jak w oryginale, w XVI-wiecznych Włoszech, lecz w Las Vegas w latach sześćdziesiątych. Część akcji rozgrywa się albo w rozświetlonym neonami kasynie, albo w nocnym klubie o wątpliwej reputacji. W tym wypadku całe tłumaczenie dopasowane jest do takiego właśnie charakteru produkcji. Tabela 5 prezentuje fragment rozmowy między księciem (który w tej produkcji jest właścicielem kasyna oraz piosenkarzem stylizowanym na Franka Sinatrę) oraz jedną z jego kochanek wyglądającą jak Marylin Monroe.

Tabela 5

Oryginalne libretto	Przekład Metropolitan Opera House
<p>DUCA Ma dee luminoso In corte tal astro qual sole brillante. Per voi qui ciascuno dovrà palpitare. Per voi già possente la fiamma d'amore Inebria, conquide, distrugge il mio core.</p> <p>(Przecież tak jasna gwiazda powinna lśnić na moim dworze niczym słońce. To dla ciebie każde serce bije tutaj. To dla ciebie płonie już ogień miłości, który pochłania moje serce).</p>	<p>Stay! Your movie-star looks really light up the place. Every heart in this club should be beating for you. You're irresistible, baby! You make me burn with love! You send me to the moon! (Zaczekaj! Twój wygląd gwiazdy filmowej rozświetla całe to miejsce. Każde serce w tym klubie powinno bić dla ciebie. Nie można się tobie oprzeć, kochanie! Przez ciebie płonę z miłości! Dzięki tobie jestem w siódmym niebie!)</p>
<p>CONTESSA Calmatevi! (Proszę się uspokoić!)</p>	<p>Take it easy, fella! (Spokojnie, kolego!)</p>
<p>DUCA Per voi già possente la fiamma d'amore Inebria, conquide, distrugge il mio core. (To dla ciebie płonie już ogień miłości, który pochłania moje serce).</p>	<p>My heart's on fire. I'll follow you anywhere. (Moje serce płonie, pójdę za tobą wszędzie).</p>
<p>CONTESSA Calmatevi! (Proszę się uspokoić!)</p>	<p>Play it cool! (Spokojnie!)</p>

Źródło: opracowanie własne.

Ogólna wiadomość przekazana w oryginale i w przekładzie jest taka sama, ale została ona wyrażona w zupełnie odmienny sposób. Przede wszystkim język przekładu jest znacznie bardziej nieformalny ze względu na takie słowa jak *baby* czy *fella* – ich odpowiedniki są zresztą nieobecne w oryginale i zostały dodane w jedynie przekładzie, podobnie jak wzmianki o gwieździe filmowej czy odniesienie to piosenki Sinatry *Fly me to the Moon*. Zatem tekst źródłowy zawiera także informacje zawarte w kostiumach i scenografii, lecz najważniejsza jest tutaj ogólna interpretacja tej produkcji – infrasemiotyczne nadpisy podkreślają charakter całej sceny i stają się istotną częścią produkcji. Publiczność ma więc w tym przypadku do czynienia ze swoistą stylizacją tekstu, a taki przekład nie ma jedynie funkcji informacyjnej, lecz także artystyczną.

W trzech ostatnich przykładach innowacyjny i eksperymentalny charakter nadpisów zawarty jest nie tylko w ostatecznym kształcie nadpisów, lecz także w ich roli. Tradycyjnie nadpisy miały jedynie pomóc widzowi w odbiorze opery i zakładano, że będą praktycznie niewidoczne – jak twierdzi Burton, „ludzie nie przychodzą do opery, żeby czytać nadpisy” (2010: 180). Jednak w powyższych przykładach oczekiwano, że publiczność poświęci przekładowi większą uwagę i uzna je za jedną z części składowych całej produkcji. Przekłady *Rigoletta* czy *Così fan tutte* przyciągają uwagę tak samo jak, przykładowo, scenografia, co sprawia, że taki typ przekładu ma charakter eksperymentalny. W tych wypadku widzowie prawdopodobnie są świadomi stylizacji przekładu i akceptują ją jako operową konwencję.

Warto również zauważyć, że takie nadpisy nie zawsze wpisują się także w ogólnie przyjęte reguły nadpisów operowych także ze względu na swoją długość. Pominięcia i kondensacja są ważnymi aspektami zarówno napisów (Díaz Cintas, Remael 2007: 146), jak i nadpisów, a jak można zauważyć w przytoczonych powyżej przykładach, przekłady w formie nadpisów liczą niemalże tyle samo znaków co oryginał – a czasem są nawet jeszcze dłuższe. Takie rozwiązania spotykają się z krytyką ze strony niektórych badaczy-praktyków (Palmer 2020: 38), lecz stosuje je coraz więcej teatrów operowych.

## Wnioski

Jak zostało już wspomniane, przekład intersemiotyczny nie jest najpopularniejszą dziedziną translatoryki, a często w ramach tłumaczeń intersemio-

tycznych bada się jedynie pojedyncze systemy niewerbalne tłumaczone na system werbalny. Niemniej taksonomia Gottlieba pozwala na bardziej złożoną i szczegółową analizę tłumaczeń intersemiotycznych; nadpisy operowe dopasowane do współczesnych produkcji są przykładem tłumaczenia intersemiotycznego, ponieważ ich tekst źródłowy może składać się z kilku systemów znaków. W kontekście operowym oryginał – tekst źródłowy – zawiera zatem informacje pochodzące nie tylko z libretta, lecz także scenografii, gry aktorskiej, rekwizytów i kostiumów. Nie oznacza to, że sam tekst oryginalnego libretta nie jest już istotny: nadal odgrywa ważną rolę, ponieważ nadal jest to przede wszystkim przekład libretta, a „przekładem jest twór, od którego oczekuje się ekwiwalencji” (Kaźmierczak 2017: 20); niemniej w przypadku opery inne elementy całej produkcji są również istotne. Wspólna rola wszystkich kanałów semiotycznych wynika z multimodalnego charakteru opery, gdyż „w operze treść przekazywana jest za pośrednictwem różnych metod komunikacyjnych” (Minors 2020: 14). Ta skomplikowana struktura operowa może być odzwierciedlona także w nadpisach.

Dopasowywanie przekładu do konkretnych produkcji nie jest nową ideą – pisząc o tłumaczeniu librett w formie do przekładów przeznaczonych do śpiewania, Kaindl omawia trudności związane z takim typem przekładu i wymaganiami różnych produkcji (1994: 119); nadpisy oferują jednak znacznie większą dowolność. Ponadto obecnie, z kilkoma wyjątkami takimi jak English National Opera, większość teatrów operowych wystawia opery śpiewane w oryginale.

Przygotowywanie nadpisów dopasowanych do produkcji współczesnych jest wyzwaniem również ze względów technicznych – przekład nie może być zbyt długi i musi zmieścić się na ekranie nadpisów. Dodatkowo tłumacze nadpisów operowych powinni posiadać wiedzę z dziedziny przekładu, muzyki i literatury (Ożarowska 2017c: 78); ważne jest także, aby tłumacze wiedzieli o wszystkich kanałach semiotycznych produkcji, co oznacza, iż powinni być częścią zespołu produkcyjnego (Palmer 2014: 28). Niejednokrotnie tłumacz i operator nadpisów to różne osoby, ale przykładowo w Metropolitan Opera House tłumaczenia są zarówno przygotowywane, jak i wyświetlane przez ten sam zespół specjalistów.

Nadpisy infrasemiotyczne są także kontrowersyjne – publiczność słyszy oryginał śpiewany na scenie, lecz na ekranie nadpisów odczytuje inne informacje. Jeśli założy się, że większość publiczności nie rozumie oryginału (nawet jeśli widzowie znają język libretta, to zwykle trudno jest zrozumieć libretto w formie śpiewanej), to pokazywanie jej tłumaczenia odbiegającego

od oryginału i tak jest bardzo kontrowersyjne i może nawet zostać nazwane manipulacją. Z drugiej strony manipulacja tego typu może zostać usprawiedliwiona konwencjami teatralnymi. Takie nagromadzenie sprzecznych komunikatów jest właśnie swoistym eksperymentem przekładowym – publiczność w większości ma świadomość, że oryginalne libretto odbiega od oryginału, lecz to, co widzi na scenie i co może przeczytać na scenie, jest spójne i jest także częścią konwencji operowej.

Infrasemiotyczne napisy odgrywają jednak jeszcze jedną istotną rolę. Coraz częściej są dopasowywane do każdej produkcji i „muszą być dopasowane do kontekstu całej semiotycznej warstwy produkcji i ich rola nieustannie się zmienia” (Palmer 2020: 37, przeł. A.O.). Uspółcześnianie oper jest obecnie bardzo popularne, lecz jednocześnie jest też ryzykowne – akcja opery może być przecież charakterystyczna dla wieku XVI, a nie XXI, nawet jeśli śpiewacy ubrani są we współczesne stroje – ale to właśnie nadpisy mogą zaradzić tej rozbieżności; ich funkcją jest zatem zarówno informowanie publiczności o przebiegu akcji, jak i zachowywanie jedności całej produkcji (Ożarowska 2017a: 181). Michael Mayer, reżyser opisywanego powyżej *Rigoletta*, stwierdził, że „im mniej sprzeczności, tym lepiej” (Wakin 2013, przeł. A.O.). Nadpisy mogą także „pomóc w zrozumieniu muzyki i gry aktorskiej” (Virkkunen 2004: 93, przeł. A.O.) i niektórzy reżyserzy zaczęli już wykorzystywać ten potencjał, który może być najlepiej rozwinięty, jeśli nadpisy mają charakter intersemiotyczny. Przypadki takie są wciąż eksperymentalne i rzadkie, lecz ponieważ współczesnianie oper cieszy się tak dużą popularnością, można przypuszczać, że takich przekładów będzie coraz więcej. W całej produkcji operowej komunikaty przekazywane są za pomocą różnych kanałów intersemiotycznych, a tekst docelowy – nadpisy – wykorzystuje zaledwie jeden kanał, ale może on zawierać w sobie całe semiotyczne bogactwo oryginału.

## Bibliografia

- Burton, Jonathan. 2009. *The Art and Craft of Opera Surtitling*, w: J. Díaz Cintas, G. Andermann (red.), *Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, s. 58–70.
- 2010. *The Joy of Opera: The Art and Craft of Opera Subtitling and Surtitling*, w: Ł. Bogucki, K. Kredens (red.), *Perspectives on Audiovisual Translation*, Bern: Peter Lang, s. 179–188.



- Desblache, Lucile. 2007. *Music to My Ears, but Words to My Eyes? Text, Opera and Their Audiences*, „Linguistica Antverpiensia, New Series – Themes in Translation Studies” 6, s. 155–170, <https://lans-tts.uantwerpen.be/index.php/LANS-TTS/article/view/185/116> (dostęp: 10.11.2021).
- Díaz Cintas, Jorge, Remael, Aline. 2007. *Audiovisual Translation: Subtitling*, Manchester, Kinderhook: St. Jerome Publishing.
- Gottlieb, Henrik. 1994. *Subtitling: Diagonal Translation*, „Perspectives” 1(2), s. 101–121.
- 2003. *Parameters of Translation*, „Perspectives” 2(1), s. 167–187.
- 2004. *Subtitles and International Anglification*, „Nordic Journal of English Studies” 1(3), s. 219–130, <http://ojs.ub.gu.se/ojs/index.php/njes/article/view/244> (dostęp: 04.06.2021).
- 2005. *Multidimensional Translation: Semantics Turned Semiotics*, w: S. Nauert, H. Gerzymisch-Arbogast (red.), *Proceedings of the Marie Curie Euroconferences MuTra: Challenges of Multidimensional Translation – Saarbrücken 2–6 May 2005*, s. 1–29, [https://www.euroconferences.info/proceedings/2005\\_Proceedings/2005\\_Gottlieb\\_Henrik.pdf](https://www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_Gottlieb_Henrik.pdf) (dostęp: 20.09.2020).
- 2008. *Multidimensional Translation*, w: A. Schjoldager, H. Gottlieb, I. Klitgård (red.), *Understanding Translation*, Copenhagen: Academic, s. 39–65.
- 2018. *Semiotics and Translation*, w: K. Malmkjær (red.), *The Routledge Handbook of Translation Studies and Linguistics*. London–New York: Routledge, s. 45–63.
- Holden, Anthony. 2005. *Surtitles at Last – I Knew I Was Right*, [www.theguardian.com](http://www.theguardian.com), <https://www.theguardian.com/music/2005/jun/12/classicalmusicandopera1> (dostęp: 20.08.2020).
- Jakobson, Roman. 2009. *O językoznawczych aspektach przekładu*, przeł. L. Pszczołowska, w: P. Bukowski, M. Heydel (red.), *Współczesne teorie przekładu*. Kraków: Znak, s. 43–49.
- Kaindl, Klaus. 1994. *Let's have a party! – Übersetzungskritik ohne Original? Am Beispiel der Bühnenübersetzung*, w: M. Snell Hornby, F. Pöchhacker, K. Kaindl (red.), *Translation Studies. An Interdiscipline*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, s. 115–126.
- 1995. *Die Oper als Textgestalt. Perspektiven einer interdisziplinären Übersetzungswissenschaft*, Tübingen: Stauffenburg-Verlag.
- Kaźmierczak, Marta. 2017. *Od przekładu intersemiotycznego do intersemiotycznych aspektów tłumaczenia*, „Przekładaniec 34, s. 7–35.
- Mateo, Marta. 2007. *Surtitling Today: New Uses, Attitudes and Developments*, „Linguistica Antverpiensia, New Series – Themes in Translation Studies” 13, s. 135–154. <https://lans-tts.uantwerpen.be/index.php/LANS-TTS/article/view/184/115> (dostęp: 10.03.2018).
- Minors, Helen.J. 2020. *Opera and Intercultural Musicology as Modes of Translation*, A. Șerban, K. Kar Yue Chan (red.), *Opera in Translation. Unity and Diversity*, Amsterdam, Philadelphia: Benjamins Translation Library, s. 13–33.
- Nord, Christiane. 2018. *Translation as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained*. Manchester: St Jerome Publishing.

- Ożarowska, Aleksandra. 2017a. *The Marriage of Heaven and Hell: On The Functional Approach to Translating Libretti for Modernised Opera Productions*, „Anglica: An International Journal of English Studies” 26(2), Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, s. 171–183.
- 2017b. *The Paramount Role of Translation in Modern Opera Productions*, A. Wicher, R.E. Burke (red.), „Text Matters: A Journal of Literature, Theory and Culture” 7, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, s. 258–272.
- 2017c. *Translating Operatic Libretti as an Interdisciplinary Area of Translation Studies*, w: S. Ciekąńska, D. Długosz, B. Woźniak (red.), *Transgresja – Interdyscyplinarność – Dyskurs. Paradygmaty współczesnej neofilologii*, t. 1, Warszawa: Instytut Germanistyki Uniwersytetu Warszawskiego, s. 69–80.
- Palmer, Judy. 2014. *Surtitling Opera: A Surtitler’s Perspective on Making and Breaking the Rules*, w: H.J. Minors (red.), *Music, Text and Translation*, London–New Delhi–New York–Sydney, s. 21–33.
- 2020. *Surtitles and the Multi-Semiotic Balance: Can Over-Information Kill Opera?*, w: A. Şerban, K. Kar Yue Chan (red.), *Opera in Translation. Unity and Diversity*, Amsterdam. Philadelphia: Benjamins Translation Library, s. 35–51.
- Savage, Roger. 2001. *The Staging of Opera*, w: R. Parker (red.), *The Oxford Illustrated History of Opera*, New York: Oxford University Press, s. 350–420.
- Tommasini, Anthony. 2008. *So That’s What the Fat Lady Sang*, [www.nytimes.com](http://www.nytimes.com), <https://www.nytimes.com/2008/07/06/arts/music/06tomm.html> (dostęp: 25.08.2020).
- Wakin, Daniel. 2013. *Oh, Baby! That Duke Sure is a Dreamboat in the New Rigoletto*, [www.nytimes.com](http://www.nytimes.com), <https://www.nytimes.com/2013/02/09/arts/music/mets-titles-translate-rigoletto-into-1960-rat-pack-speak.html> (dostęp: 25.08.2020).
- Virkkunen, Riitta. 2004. *The Source Text of Opera Surtitles*, „Meta” 49(1), s. 89–97, <https://www.erudit.org/fr/revues/meta/2004-v49-n1-meta733/009024ar.pdf> (dostęp: 11.08.2020).