

Szymon Bryzek

O tłumaczeniu tytułów piosenek autorskich (na materiale twórczości Włodzimierza Wysockiego i Bułata Okudźawy)

Tytuł stanowi interesujący typ tekstu. Z jednej strony bowiem może być traktowany jako integralna część utworu – zapowiada (choć nie zawsze) fabułę dzieła, z drugiej zaś – posiada pewną autonomię i może funkcjonować samodzielnie. Henryk Markiewicz zauważa, że tytuł „posiada naturę paradoksalną: jest istotnie integralną częścią tekstu, a zarazem wypowiedzią o nim, metatekstem”¹. Podobną opinię wyraża Stanisław Gajda, który stwierdza, że tytuł „stanowi wypowiedź o tekście”, dodając przy tym, że stanowi on pierwszy kontakt czytelnika z utworem². Urszula Dąmbska-Prokop zaś porównuje tytuł do etykiety, wizytówki i imienia tekstu, pozwalającego nawiązać relację między czytelnikiem a odbiorcą³.

Badacze wskazują na różne funkcje tytułów. W *Małej encyklopedii przekładoznawstwa* autorzy przywołują klasyfikację Gerarda Genette’a, który traktuje tytuł jako pełnowartościowy tekst i wymienia trzy jego funkcje. Pierwszą z nich jest *funkcja identyfikacyjna*, która pozwala na wyodrębnienie i zidentyfikowanie utworu na podstawie jego tytułu. *Funkcja informacyjno-opisowa* wskazuje z kolei na to, że tytuł i tekst zazwyczaj (choć nie zawsze) żyją w pewnej symbiozie. Nazwa utworu będąca metaforą zawartego w nim sensu, może być kluczem do zrozumienia tekstu (bądź tekst może być kluczem do zrozumienia tytułu). Przykładem tego mogą być tytuły *Przedwiośnie*, *Zdążyć przed Panem Bogiem*, *Granica*. Z drugiej strony, istnieją przecież tytuły pozbawione związku z tekstem jak *Ferdynand*. Kolejna funkcja wyróżniona przez Genette’a to *funkcja marketingowa*⁴.

Nie jest to, oczywiście, jedyna istniejąca klasyfikacja. Krzysztof Hejwowski, na przykład, rozszerza tę listę, wyróżniając sześć funkcji tytułu: identyfikacyjną, prezentacyjną, konotacyjną, intertekstualną, anegdotyczną, komercyjną i estetyczną⁵.

¹ H. Markiewicz, *Tytuły dzieł literackich*, [w:] *Zabawy literackie dawne i nowe*, Kraków 1992, s. 14.

² S. Gajda, *Społeczne determinacje nazw własnych tekstów (tytułów)*, „Socjolingwistyka” 1987, t. 6, s. 79–89.

³ M. Gagaczowska, *Tytuł i tłumaczenie*, [w:] *Mała encyklopedia przekładoznawstwa*, red. U. Dąmbska-Prokop, Częstochowa 2000, s. 280.

⁴ Tamże.

⁵ K. Hejwowski, *Iluzja przekładu*, Katowice 2015, s. 184–185.

Wszystkie te funkcje, przynajmniej w założeniu, powinny zostać uwzględnione również przy analizie tłumaczeń tytułów. Jiří Levy postuluje konieczność dokonania takiego tłumaczenia tytułu zakorzenionego w kulturze oryginału, by mógł on przyjąć się w kulturze docelowej. Zaznacza jednak przy tym potrzebę „wstrzemięźliwości twórczej”, która umożliwia zachowanie funkcji identyfikacyjnej tytułu⁶. Hejwowski, odwołując się do słów czeskiego przekładoznawcy, ujmuje to jeszcze dobitniej, stwierdzając, że: „Przetłumaczony tytuł powinien zachować wszystkie funkcje tytułu oryginalnego, łącznie z funkcją identyfikacyjną, tak, jak ją tu rozumiemy”⁷.

Badacze zauważają, że w zależności od rodzaju utworu (książka, film, piosenka, artykuł w gazecie) poszczególne funkcje będą zyskiwać bądź tracić na znaczeniu. Przykładem tego może być tłumaczenie tytułów filmowych, w których najistotniejsza jest funkcja komercyjna. Ocena jakości tłumaczenia jest tu determinowana przede wszystkim jego skutecznością komercyjną, odbiorca staje się konsumentem, utwór zaś – produktem. Jakość tłumaczenia ocenia się na podstawie tego, na ile skutecznie tytuł w innej wersji językowej jest w stanie zachęcić widza do obejrzenia danego filmu. Mniejsze znaczenie ma tu wierność oryginałowi.

W tradycji piosenki autorskiej, w którą wpisuje się twórczość zarówno Włodzimierza Wysockiego, jak i Bułata Okudźawy tytuł posiada funkcję zbliżoną do funkcji tytułów w poezji i w muzyce. Przede wszystkim ma on charakter dystyngtywny – wyróżnia utwór na tle innych utworów danego artysty lub innych twórców. Nieodłączne funkcje tytułów – nominatywna i deskryptywna – w konwencji utworów z gatunku piosenki autorskiej realizują się najczęściej poprzez dwie tendencje, jakim jest nadawanie utworom tytułów, zgodnie ze schematami, które omawiam poniżej.

W pierwszym z nich, tytuł stanowi wprowadzenie do utworu (funkcja informacyjno-opisowa lub, za Hejwowskim, funkcja prezentacyjna). Zazwyczaj zaczyna się wówczas od frazy *Песенка о...* (Piosenka o...). W dalszej części tytułu pojawia się informacja, o czym dany utwór traktuje, na przykład: *Песенка, о Моцарте, Песенка о солдатских сапогах, Песенка о сентиментальном боксере*. Już sam tytuł, niebędący żadnym rodzajem próby wprowadzenia odbiorcy w błąd lub, jak nierzadko bywa, kalamburu, niejako przygotowuje odbiorcę na to, co odnajdzie w treści samego utworu.

Powyższy schemat budowy tytułu nie powoduje trudności tłumaczeniowych i jest możliwy do przekazania w innym języku praktycznie bez strat semantycznych. Nie dziwi więc fakt, że tłumacze najczęściej decydują się na dosłowne tłumaczenie takich tytułów, w efekcie czego otrzymujemy takie tytuły jak: *Piosenka o Mozarcie, Piosenka o żołnierskich butach, Piosenka o sentymentalnym bokserze*.

Anna Bednarczyk, w swoich pracach poświęconym badaniom tekstów przekładów Wysockiego, zauważa, że polscy słuchacze, początkowo poznawali twórczość rosyjskiego barda w oryginale w formie wykonania instrumentalno-wokalnego (często na spotkaniach w prywatnych domach, w środowiskach młodzieżowych i studenckich)⁸.

⁶ И. Левый, *Искусство перевода*, Москва 1974, s. 127–130.

⁷ K. Hejwowski, *Iluzja przekładu...*, s. 191.

⁸ A. Bednarczyk, *Wysocki po polsku*, Łódź 1995, s. 8.

W związku z powyższym można jednak pokusić się o wywód, że nieskomplikowany tytuł oryginału i możliwość jest intuicyjnego przetłumaczenia nawet przez laika, mogą stanowić jeden z czynników ułatwiających zapamiętywanie oryginalnych utworów, co z kolei przekłada się na jego popularność.

W kręgu rosyjskiej piosenki autorskiej nierzadko spotyka się utwory, które pozornie nie mają tytułu. W takich sytuacjach, w celu odróżnienia go od innych piosenek, tekst bierze swą nazwę (podobnie jak ma to miejsce w przypadku wierszy) od pierwszego wersu pierwszej zwrotki. Daria Dacko w swoich badaniach poświęconych problematyce tłumaczenia utworów z gatunku piosenki autorskiej na język niemiecki, zauważa że w takim przypadku, w przeciwieństwie do rosyjskiej tradycji, niemieckie przekłady tytułów mają tendencje do redukcji – tytułu nie stanowi przytoczona w całości pierwsza strofka, zamiast tego tytuł jest syntezą treści i sensów utworu. Możemy to zaobserwować w przekładzie utworu *Эй, шопер, вези в Бутырский хитоп* autorstwa Martina Remané'a, który tłumacz oddaje jako *zur Butyrka*⁹. Z podobnym zabiegiem spotykamy się na gruncie polskich przekładów, co omówię w dalszej części niniejszego artykułu.

Należy zauważyć, zwłaszcza jeżeli chodzi o twórczość Włodzimierza Wysockiego, piosenki mogą nosić kilka różnych tytułów, a nawet występować w różnych wersjach. Wynika to z faktu, że Wysocki nie miał zwyczaju zapisywania swoich utworów, grał je z pamięci. Nierzadko też improwizował, tworząc wariacje na temat wykonywanej piosenki. Analizy tych utworów i stworzenia zbioru *wersji kanonicznych* nie ułatwia też fakt, że Wysocki raczej nie występował w oficjalnym obiegu, a teksty były wydawane w samizdacie, tj. nieoficjalnie, bez wiedzy i zezwolenia ówczesnych władz.

Czynnik ten nie ułatwia pracy tłumaczowi. Zmusza go do podejmowania większej liczby wyborów tłumaczeniowych, począwszy od ustalenia, który wariant tytułu jest tym najpopularniejszym (a co za tym idzie – pod jakim oryginalnym tytułem, utwór już funkcjonuje w świadomości odbiorców przyszłego tłumaczenia), poprzez jego spójność z treścią tłumaczeniowego utworu, aż po jego ostateczne sformułowanie w języku docelowym tłumaczenia.

Obiektem moich rozważań są tłumaczenia tytułów autorstwa Ziemowita Fedeckiego zamieszczone w dwujęzycznym zbiorze *Włodzimierz Wysocki – 14 piosenek w przekładach Ziemowita Fedeckiego* oraz Macieja Maleńczuka, wydane na płycie *Wysocki Maleńczuka*. Z. Fedeckiego śmiało można zaliczyć (obok Młynarskiego) do grona kultowych tłumaczy Wysockiego. Popularnością cieszyły się również przekłady Jacka Kaczmarskiego, który jednak bardziej je adaptował niż tłumaczył, a także Michała Jagiełły, Marleny Zimnej, Aloszy Awdiejewa i Henryka Rejmera. Te tłumaczenia utrwały się w świadomości masowego odbiorcy i zostały wieloaspektowo przeanalizowane przez badaczy, zajmujących się twórczością rosyjskiego barda, między innymi przez Annę Bednarczyk, która w swoich pracach poświęconych analizie przekładów tekstów Wysockiego bada zagadnienia przybliżenia tekstu polskiemu odbiorcy, zachowania w przekładzie kolorytu narodowego, stopień

⁹ Д.А. Дацко, *Основные проблемы перевода авторской песни (на материале поэтических текстов В. Высоцкого, О. Митяева)*, <http://www.wysotsky.com/0006/056.htm> [dostęp:12.12.2019].

odtworzenia w tłumaczeniu obrazu poetyckiego utworu, odtworzenie struktury oraz środków artystycznych i stylistycznych stosowanych przez autora oryginału¹⁰.

Inaczej ma się sprawa z tłumaczeniami autorstwa polskiego poety i muzyka rockowego Macieja Maleńczuka. Jego przekłady jedenastu utworów zostały nagrane i wydane w 2011 roku przez wytwórnię Warner Music Poland w albumie *Wysocki Maleńczuka*. Tłumaczenia te nie są znane szerokiej publiczności, nie były też, jak dotąd, przedmiotem badań.

Warianty tytułów zaproponowane przez Fedeckiego można, na potrzeby niniejszego artykułu, podzielić na cztery grupy. Podział ten wynika z zaobserwowanych przeze mnie transformacji przekładowych, którym zostały one poddane. Możemy więc wyróżnić tutaj:

1. tytuły, w których opuszczono jakiś element;
2. tytuły, w których zastosowano substytucję;
3. tytuły, w których obserwujemy zabieg uzupełnienia;
4. tytuły przetłumaczone dosłownie.

Do pierwszej i zarazem najmniejszej grupy zaliczymy tłumaczenie tytułu piosenki *Сон мне*. Tłumacz proponuje tytuł *Sen*, który wydaje się najlepszym odpowiednikiem, niebudzącym żadnych wątpliwości. Jednak i w tym na pozór prostym przykładzie pojawia się pewien niuans, który potwierdza tendencję do pojawiania się tytułów alternatywnych. Utwór ten znany jest bowiem również pod nazwą *Моя цыганская*, stąd też dziwi nieco fakt, że Fedeckie podaje jedynie *Сон мне*. Można założyć, że tłumacz nie znał drugiej wersji tytułu, choć wydaje się to mało prawdopodobne i, jak zostało wcześniej wspomniane, może budzić pewne wątpliwości u odbiorcy, który wspomnianą melodię (często aranżowaną z wykorzystaniem rytmiczno-melodyjnych motywów typowych dla muzyki cygańskiej) będzie kojarzył z innym tytułem.

Wybrany przez tłumacza wariant oryginału, bierze swą nazwę z pierwszej strofy piosenki, która brzmi *Сон мне: желтые огни*. Mogłoby się wydawać, że tłumacz zdecydował się pójść tropem tradycji piosenki autorskiej i dostosuje pierwszą linijkę do tytułu. Tak się jednak nie stało, tłumacz proponuje inną wersję, a mianowicie *Żółty ogień widzę we śnie*.

Pewne zamieszanie zauważamy również w związku z tytułem *Почему аборигены съели Кука*. W zbiorce Z. Fedeckiego widnieje on pod mniej popularnym tytułem, a mianowicie – *Как аборигены съели Кука*. Proponowany wariant tłumaczenia to *Dlaczego aборыgeni zjedli Cooka?* Zastanawia tutaj zmiana zaimka w tytule. Tłumacz jako oryginalny tytuł podaje wersję z zaimkiem pytajnym *как*, dlaczego więc tłumaczy go z użyciem zaimka pytajnego *dlaczego?* Skoro utwór znany jest również pod tytułem, w którym występuje ekwiwalentny polskiemu leksemowi *dlaczego* rosyjski zaimek *почему*, tłumacz mógł podać również oryginalny tytuł *Почему аборигены съели Кука*. Niemniej jednak – powyższa niekonsekwencja nie stanowi przeszkody w odbiorze i zrozumieniu tytułu i utworu.

¹⁰ Zob. A. Bednarczyk, *Wysocki po polsku – problematyka przekładu poezji śpiewanej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1995 oraz A. Bednarczyk, *Kulturowe aspekty przekładu literackiego*, Śląsk, Katowice 2002 – rozdział *Tłumaczenie w sferze oddziaływania kultury oraz Bardowie rosyjscy w Polsce: luki kulturowe i oczekiwania odbiorców*.

Innym sposobem tłumaczenia tytułów przez Fedeckiego jest odejście od oryginału spowodowane potrzebą nawiązania do tekstu tłumaczenia. Przykładem tego może być przekład tytułu utworu *В тридевятом госудаpстве*, które zostało oddane jako *Taka sobie bajeczka*. Tytuł ten w żaden sposób nie nawiązuje do tekstu oryginału, jest za to związany z pierwszą strofą tłumaczenia, która zaczyna się od słów *Baju-baju, w pewnym kraju*.

Podobną sytuację obserwujemy w tłumaczeniu tytułu piosenki *Поездка в город*, którą tłumacz oddaje jako *Na zakupy*. Tekst rzeczywiście traktuje o zakupach, można więc tu mówić o konkretyzacji kontekstualnej, która nie powinna wzbudzać w odbiorcy dysonansu.

Z. Fedeki przejawia skłonność do uzupełniania swoich tytułów o wyrażenie *Piosenka o...*, nawet jeśli w oryginale ono nie występuje. Tendencja ta nie ma wydźwięku negatywnego – tłumacz pozostaje w konwencji tłumaczenia tytułów piosenek autorskich przyjętej w kulturze wyjściowej. Taki zabieg nie utrudnia też czytelnikowi odbioru, ponieważ nie nosi znamion orientalizacji tekstu. Dobrze obrazują to tłumaczenia tytułów piosenek *Ноты, Песенка попугая, Бермудский треугольник*, które autor oddaje odpowiednio jako *Piosenka o nutach, Piosenka Papugi-Pirata, Piosenka o Trójkącie Bermudzki*. Warto przy tym zwrócić uwagę na drugi przykład, w którym tłumacz decyduje się na umieszczenie w tytule dodatkowej, konkretyzującej informacji na temat papugi, która okazuje się być piratem.

Oprócz trzech wyżej omówionych tendencji, możemy spotkać się z tłumaczeniem tytułów w sposób dosłowny. Można to zilustrować następującymi przykładami: *Вампиры* jako *Wampiry* i *Песня про белого слона* – *Piosenka o białym słoni*. W przypadku takiego przekładu tłumacz zachowuje funkcję identyfikacyjną tekstu, nie pozabawiając odbiorcy możliwości zrozumienia utworu w kontekście jego tytułu.

Z powyższych rozważań można wyciągnąć wniosek, że Z. Fedeki w umiarkowany sposób ingeruje w sens i strukturę tłumaczonych przez siebie tytułów. Jeśli już taki fakt ma miejsce, to wynika to przede wszystkim z dążenia do zachowania kohezji między tekstem właściwym a tytułem.

Inaczej rzecz ma się z tłumaczeniami tytułów u Maleńczuka. U polskiego barda dominuje przede wszystkim tendencja do ich redukcji. Utwór *Певец у микрофона* został więc skrócony do postaci – *Mikrofon, Песенка о сентиментальном боксере* (funkcjonująca również pod nazwą *Песенка сентиментального боксера*) jest tłumaczona przez niego jako *Bokser, Баллада о манекенах* jako *Manekiny*, zaś *Баллада о гипсе* jako *Gips*. Można przy tym założyć, że jest to działanie celowe, bowiem przetłumaczenie tytułów w postaci, w jakiej występują w języku oryginału, nie stanowi żadnego wyzwania.

Można tu jeszcze dodać, że kontekście istnienia wariantywnych tytułów interesujący jest ostatni, tj. *Баллада о гипсе*. Z. Fedeki ten sam utwór tytułuje *Забинтованный*, tłumaczy go zaś jako *Ładny gips*.

Ciekawym zabiegiem jest zmiana wprowadzona w tłumaczeniu utworu *Тот, кто раньше с ней был*. W wersji M. Maleńczuka brzmi to następująco – *Ten, co wcześniej z Tobą był*. Tłumacz decyduje tutaj się (w odróżnieniu od oryginału) na bezpośredni zwrot do kobiety, o której traktuje utwór. Taki sposób tłumaczenia zmienia modalność tytułu oraz wymusza na tłumaczu konsekwentne trzymanie się tej formy w tekście całej piosenki. Zabieg ten w pewnym stopniu wzbogaca utwór,

ale też modyfikuje jego treść. Można to uzasadnić wymogami systemu wersyfikacyjnego – rosyjski leksem *нею* zawiera dwie sylaby, jego bezpośredni ekwiwalent w języku polskim *nią* – tylko jedną. Zabieg zastosowany przez M. Maleńczuka pozwolił mu na zachowanie zgodności w tym względzie, co w przypadku utworów przeznaczonych do śpiewania jest bardzo istotne.

Wśród tłumaczy utworów Bułata Okudźawy należy wymienić przede wszystkim Witolda Dąbrowskiego, Andrzeja Mandaliana, Ziemowita Fedeckiego i Seweryna Pollaka.

Jak wspomniałem wcześniej, charakterystyczne dla gatunku piosenki autorskiej jest tytułowanie utworów według schematu *Piosenka o...* Taki zabieg występuje często w języku oryginału i wówczas tytuł tłumaczony jest analogicznie, tj., na przykład, *Песенка американского солдата*, *Песенка о пехоте*, *Песенка о Моцарте* zostały oddane jako *Piosenka amerykańskiego żołnierza*, *Piosenka o piechocie*, *Piosenka o Mozarcie*.

Jednak i w przypadkach takich tytułów możemy spotkać się z odstępstwem od tej reguły. Utwór *Песенка о солдатских канонах* w tłumaczeniu Dąbrowskiego i Mandaliana znana jest jako *Piosenka o żołnierskich butach*, natomiast w tłumaczeniu samego Dąbrowskiego funkcjonuje już pod zredukowanym tytułem – *Żołnierskie buty*. Zmiana ta nie wpływa jednak na odbiór i rozumienie tekstu, ponieważ oba warianty są do siebie zbliżone, przez co odbiorca nie ma podstaw, by sądzić, że pod zredukowanym tytułem kryje się jakiś inny utwór.

Na podstawie powyższej analizy można pokusić się o wywód, że w przypadku tłumaczeń tytułów utworów Bułata Okudźawy tłumacz ma ułatwioną pracę w porównaniu z tłumaczeniami tytułów Włodzimierza Wysockiego. Wynika to z faktu, że piosenki Okudźawy funkcjonują zazwyczaj pod jednym tytułem nadanym przez niego samego. Tytuły te cechuje wyeksponowana funkcja deskryptywna, syntezywanie sensów i znaczenia całego tekstu. Ponadto, w przeciwieństwie do tytułów Wysockiego, nie występują one w różnych wariantach.

Literatura

- Bednarczyk A., *Tłumaczenie w sferze oddziaływania kultury*, [w:] *Kulturowe aspekty przekładu literackiego*, Wydawnictwo Śląsk, Katowice 2002.
- Bednarczyk A., *Wysocki po polsku – problematyka przekładu poezji śpiewanej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1995.
- Gagaczowska M., *Tytuł i tłumaczenie*, [w:] *Mała encyklopedia przekładoznawstwa*, Wydawnictwo Edukator, Częstochowa 2000.
- Gajda S., *Społeczne determinacje nazw własnych tekstów (tytułów)*, „Socjolingwistyka” 1987, nr 6, s. 49–51.
- Hejwowski K., *Iluzja przekładu*, Wydawnictwo Śląsk, Katowice 2015.
- Markiewicz H., *Tytuły dzieł literackich*, [w:] *Tytuły dzieł literackich*, Universitas, Kraków 2003.
- Дацко Д.А., *Основные проблемы перевода авторской песни (на материале поэтических текстов В. Высоцкого, О. Мутяева)*, <http://www.wysotsky.com/0006/056.htm> [dostęp: 12.02.2020].
- Левый И., *Искусство перевода*, Издательство Прогресс, Москва 1974.

О переводе заголовков авторской песни (на материале творчества Владимира Высоцкого и Булата Окуджавы)

Резюме

Названия произведений выполняют прежде всего идентифицирующую функцию – они выделяют данный текст среди других. Однако, помимо прочего, в зависимости от жанра, название произведения может выполнять также другие функции. Итак, в литературной традиции авторской песни заголовок песни тесно связан с текстом, являясь своего рода «введением» в текст. Он обращает на него внимание, подчеркивает то, что было важным для автора оригинального произведения. В нашей статье рассматриваются переводческие стратегии польских переводов заголовков песен Владимира Высоцкого и Булата Окуджавы. Нами обсуждаются переводческие решения и приемы, обнаруженные в процессе их перевода (опущения, замена, дополнение, буквальный перевод). Нами также была предпринята попытка дать ответ на вопрос, в какой степени эти трансформации влияют на восприятие текста.

Ключевые слова: авторская песня, перевод, переводческая стратегия

On the Translation of the Author's Song Titles (On the Material of Vladimir Vysotsky's and Bulat Okudzhava's Works)

Abstract

The titles of works mainly have an identifying function – they highlight text among other texts. However, in addition, depending on the genre, the title of a work may also perform other functions. So, in the literary tradition of the author's song, the title of the song is closely related to the text, being a kind of "introduction" to the text, it draws attention to its meaning, emphasizes what the author conveys in the text. Our article deals with the translation strategies of the song title by the Polish translators of the works of Vladimir Vysotsky and Bulat Okudzhava. We analyze the trends we observe in their translation (omissions, substitutions, additions, literal translation) and try to give an answer as to how they affect the perception of the text.

Key words: author song, translation, translation strategy

Szymon Bryzek, mgr

ORCID: 0000-0002-4192-1290

Uniwersytet Śląski, Wydział Humanistyczny

University of Silesia, Faculty of Humanities

e-mail: szymonbryzek@gmail.com

+48 536526455