

„Kwartalnik Filmowy” nr 119 (2022)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.1260>
© Creative Commons BY-NC-ND 4.0

Małgorzata Korycińska-Wegner
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
<https://orcid.org/0000-0002-8301-9019>

Hermeneutyka audiodeskrypcji w świetle teorii interpretacji filmu

Słowa kluczowe:
audiodeskrypcja;
hermeneutyka;
hermeneutyka
przekładu;
model interpretacji
filmu na potrzeby
przekładu

Abstrakt

Celem niniejszego artykułu jest spojrzenie na audiodeskrypcję rozumianą jako forma przekładu audiowizualnego i na osobę tłumacza (audiodeskryptora) przez pryzmat głównych założeń hermeneutyki przekładu oraz przedstawienie modelu refleksji nad filmem, który mógłby stanowić narzędzie audiodeskryptora w metodologicznym usystematyzowaniu własnej interpretacji. Od tłumacza jako metaodbiorcy oczekuje się podejścia do filmu jako tekstu, które wykracza poza spontaniczną i nacechowaną subiektywnie interpretację i poddaje film metodologicznie usystematyzowanej refleksji, pozwalającej na zweryfikowanie i zobiektywizowanie owej interpretacji.

Od początku rozwoju dyskursu wokół audiodeskrypcji, szczególnie zaś od momentu jej standaryzacji¹, można zauważyć charakterystyczne napięcie między wymogiem obiektywizmu stawianym audiodeskryptorowi a (subiektywną) interpretacją, która jest wpisana w przekład warstwy wizualnej dzieła na słowa na potrzeby osób niewidomych. Obraz dostępny dla widzających zostaje opisany werbalnie i w ten sposób „dostarczony” niewidomym lub słabowidzącym. Audiodeskrypcja jest wykorzystywana głównie w filmach i właśnie tej jej formie został poświęcony niniejszy artykuł. Należy jednak wspomnieć, że znajduje ona zastosowanie również w obrębie innych form komunikacji kulturowej, takich jak: ekspozycje muzealne, spektakle teatralne i baletowe, wydarzenia sportowe, a nawet przedstawienia cyrkowe, widowiska na lodzie czy rodeo. Jako forma przekładu jest ona sztuką bardzo wymagającą – to, co postrzegane wzrokowo, musi zostać przetłumaczone na obrazy mentalne. Dzięki temu odbiorca z zaburzeniami natury sensorycznej może śledzić rozwój akcji w filmie i wczuć się w jego atmosferę.

Warto przy tym zaznaczyć, że w procesie translacji audiodeskryptor podlega ograniczeniu czasowemu. Opis warstwy wizualnej dzieła musi zmieścić się w przerwach między dialogami i zostać połączony w całość z odgłosami, muzyką i ciszą. Oznacza to, że audiodeskryptor musi nieustannie dokonywać wyboru informacji, które mają być uwzględnione w opisie, co skutkuje „dylematem audiodeskrypcyjnym”² (niem. *Audiodeskriptionsdilemma*) – charakterystycznym napięciem między potrzebą przekazania możliwie największej ilości informacji, które niesie obraz, a niezakłócaniem warstwy audialnej filmu. W związku z tym, że proces recepcji przebiega w sposób wysoce zindywidualizowany, audiodeskryptor – rozpatrując, które elementy wizualne należy uwzględnić w opisie – nie może brać pod uwagę wyłącznie własnych wrażeń. Od tłumacza jako metaodbiorcy oczekuje się podejścia do filmu jako tekstu, które wykracza poza spontaniczną i nacechowaną subiektywnie interpretację oraz poddaje film metodologicznie usystematyzowanej refleksji, pozwalającej na zweryfikowanie i zobiektywizowanie owej interpretacji.

Gdy prześledzimy rozwój przekładoznawstwa w ostatnich latach, zauważymy, że przekład został w dużej mierze sprowadzony do działania o charakterze pragmatycznym i procesualnym³. Tłumaczenie audiowizualne jest stosunkowo młodą dyscypliną, która jednak staje się coraz istotniejsza w obrębie ogólnej teorii przekładu (przy czym wyraźnie brakuje metod interpretacji filmu ukierunkowanych na proces translacji). Powstało już wiele publikacji poświęconych jego specyfice, prezentujących zarówno podejście bardziej ogólne, jak i aspekty szczególne: przekład elementów kulturowych czy strategie i rozwiązania translatorskie w odniesieniu do ograniczeń narzucanych przez poszczególne techniki tłumaczenia audiowizualnego. Brakuje jednak modeli, które oferowałyby całościowe ujęcie rozmaitych przejawów takiego przekładu i byłyby wskazówką dla tworzących go osób.

Celem niniejszego artykułu jest spojrzenie na audiodeskrypcję jako formę przekładu audiowizualnego oraz na postać tłumacza (audiodeskryptora) przez pryzmat głównych założeń hermeneutyki przekładu⁴, a także przedstawienie modelu refleksji nad filmem, który mógłby stanowić narzędzie audiodeskryptora w metodologicznym usystematyzowaniu własnej interpretacji. Dorobek herme-

neutyki przekładoznawczej jest niezwykle bogaty; najczęściej wpisuje się w nurt filozofii hermeneutycznej i odnosi do istoty aktu tłumaczenia, znaczenia i sensu czy też kwestii etyczno-ontologicznych w świetle poglądów danego filozofa, na przykład: Friedricha Schleiermachera, Martina Heideggera, Hansa-Georga Gadamera czy Paula Ricoeura⁵. Natomiast w dyskusji o kompetencji tłumacza myśli hermeneutyczną (ze względu na przypisywany jej brak potencjału teoretyczno-metodologicznego i naukową nieostrość) nie zawsze traktuje się poważnie. Dlaczego zatem warto zająć się audiodeskrypcją filmową od strony teoretyczno-metodologicznej w kontekście hermeneutyki przekładu?

Jak słusznie zauważa Beata Piecychna: *refleksja hermeneutyczna nad osobą tłumacza to (...), w pewnym sensie, sposób na obronę myśli humanistycznej w przekładzie*⁶. Dynamiczny rozwój technologii zmienia branżę filmową i telewizyjną, modyfikuje sposoby tworzenia treści (multi)medialnych. Dzięki coraz szybszym łączom internetowym, smartfonom i aplikacjom do streamingu na żywo, mediom społecznościowym oraz nowoczesnym technologiom (VR, AR, 4K, 8K) konwencjonalne media są zastępowane technikami pozwalającymi na zanurzenie zmysłowe w przestrzeni wirtualnej. Zmiana wzorców konsumpcji mediów oraz zastosowanie nowoczesnych narzędzi nie pozostają bez wpływu na tworzenie, produkcję oraz udostępnianie audiodeskrypcji masowemu odbiorcy. Przykładem wykorzystania innowacji technologicznych w udostępnianiu kultury osobom z niepełnosprawnością sensoryczną jest projekt „AudioMovie. Razem do kina” realizowany przez konsorcjum instytucji naukowych, organizacji pozarządowych i przedsiębiorców takich jak: Uniwersytet Jagielloński, Instytut Badawczy EMAG, Fundacja Siódmy Zmysł, Fundacja Kataryna oraz Centrum Transferu Technologii EMAG. Organizowane w jego obrębie seanse filmowe odbywają się przy zastosowaniu aplikacji AudioMovie, która stwarza możliwość odbioru audiodeskrypcji – oraz nagranej ścieżki lektorskiej w przypadku filmów zagranicznych – za pośrednictwem smartfona oraz odtworzenie i synchronizację z filmem dodatkowych ścieżek dźwiękowych⁷.

Ewolucja technologiczna w dziedzinie obrazów immersyjnych wpływa również na treści przeznaczone dla odbiorcy niewidomego. Świadczą o tym między innymi badania nad audiodeskrypcją do immersyjnego wideo 360 stopni prowadzone przez twórców projektu „Immersive Accessibility”⁸. Niezależnie od innowacji technologicznych na poszczególnych etapach audiodeskrybowania filmu – od pisania skryptu za pomocą specjalistycznego programu, przez nagranie (z udziałem lektora czy też przez stworzenie syntetycznej mowy), aż po montaż i udostępnienie dzieła osobom niewidomym – kluczowy dla powstania filmu z audiodeskrypcją jest proces *przetłumaczenia niewidzialnego*⁹. Zadaniem audiodeskryptora jest ukierunkowywanie uwagi odbiorcy na niuans fabuły oraz odczytanie znaczeń ukrytych w języku filmu, tak by osoba niewidząca mogła nie tylko zrozumieć historię opowiadaną obrazem, lecz także samodzielnie ją zinterpretować. Warto dodać, że praca nad audiodeskrypcją odbywa się w dużej mierze w samotności. Jest intymnym spotkaniem z filmem, w którym tłumacz poszukuje najtrafniejszych słów, określić mających możliwie najlepiej oddać bogactwo treści wizualnych¹⁰. Jak słusznie zauważa Robert Więckowski: *każda audiodeskrypcja jest swego rodzaju aproksymacją, wariacją na temat dzieła wizualnego – każda (...)*

*jednocześnie je opisuje i odrobinę zafalszowuje, naznaczając na przykład subiektywnym sposobem odczytania danej pracy przez tłumacza*¹¹.

By ograniczyć subiektywność odczytania oraz pozwolić odbiorcy niewidomemu na samodzielną interpretację, audiodeskryptor musi dokonać głębokiego namysłu nad filmem – namysłu będącego połączeniem intuicji, wrażliwości i wiedzy. Poniższa refleksja ma na celu wykazanie, że w kontekście przekładu myśl hermeneutyczna nie tylko stanowi konstrukt teoretyczny, mogący być podstawą rozważań filozoficznych nad istotą tłumaczenia i odkrywania sensu, lecz także służy wypracowaniu narzędzi umożliwiających zweryfikowanie i zobiektywizowanie interpretacji dokonywanej w akcie tłumaczenia obrazu filmowego na słowo. W jej obrębie zostaną sprobematyzowane te aspekty myśli hermeneutycznej, które według mnie mają istotne znaczenie dla teorii i praktyki audiodeskrypcji.

Nurt hermeneutyczny w przekładzie i w teorii filmu

Ogólnie rzecz ujmując, termin „hermeneutyka” oznacza sztukę interpretacji. Słowo nawiązuje do Hermesa – posłańca bogów, którego zadaniem było objaśnienie ludziom boskich decyzji i zamierzeń. Rozwój praktyki hermeneutycznej był z jednej strony podyktowany powstawaniem krytycznych komentarzy do starożytnych tekstów literackich, a z drugiej ściśle związany z egzegezą biblijną. Pierwszym myślicielem, który wyszedł poza egzegetyczne uwarunkowania hermeneutyki był Friedrich Schleiermacher. Jak podkreśla George Steiner, autor monografii *Po wieży Babel, Schleiermacher inicjuje podejście hermeneutyczne*, które polega na zglębieniu kwestii, *czym dokładnie jest zrozumienie fragmentu mowy lub tekstu pisanego, oraz na podjęciu próby zdiagnozowania tego procesu w kategoriach ogólnego modelu znaczenia*¹². W hermeneutyce Schleiermachera ujawnia się napięcie będące nieodłącznym elementem pracy audiodeskryptora – napięcie między wymogiem obiektywności, któremu winna sprostać interpretacja, a romantycznym dążeniem do rozumienia intuicyjnego i wczucia się w osobę autora¹³. Na filozofa tego można spojrzeć *jako na myśliciela łączącego rozumienie, język i przekład w przestrzeni filozofii komunikacji, która jest w istocie przestrzenią interpretacji*¹⁴ – jak konstatuje Piotr de Bończa Bukowski.

Kontynuację myśli Schleiermachera widać w *najwybitniejszym dziele XX wieku poświęconym hermeneutyce*¹⁵ – *Prawdzie i metodzie*¹⁶ Hansa-Georga Gadamera. Jak wynika z rozważań autora, zwykle mawia się o prowadzeniu rozmowy, chociaż należałoby raczej mówić o wdawaniu się w nią, a nawet wikłaniu. Im jest ona prawdziwsza, tym mniej jej kształtowanie zależy od uczestników, którzy nie sterują, lecz są sterowani. To, co charakteryzuje sytuację porozumienia przez rozmowę, nabiera sensu hermeneutycznego, gdy zostanie przeniesione na płaszczyznę rozumienia tekstów, szczególnie zaś rozumienia danego utworu przez tłumacza. Jak podkreśla Gadamer, przekład nie jest wyłącznie powtórzeniem pierwotnego procesu pisania, lecz odtworzeniem tekstu, na które wpływa sposób rozumienia wyrażonej w nim treści; inaczej rzecz ujmując – jest on interpretacją. Zadaniem tłumacza jest umieszczenie tego, co ma zostać zrozumiane w kontekście, w jakim żyje uczestnik rozmowy, oczywiście z zachowaniem sensu

zamierzonego przez autora¹⁷. W ujęciu filozofa rozumienia nie należy pojmować w paradygmacie proceduralno-metodologicznym, jednak z czasem, szczególnie w późniejszych jego pracach, uwidacznia się dążenie do uwypuklenia normatywnego charakteru założeń filozoficznych, do stworzenia hermeneutyki, która będąc otwarta na dialog i nieustanne poszukiwania, jest gotowa zaakceptować pewne normy i postawy: *Toteż od czasów romantyzmu zadaniem hermeneutyki jest zapobieganie błędnemu rozumieniu. Dziedziną hermeneutyki jest tedy dziedzina wypowiedzi sensownej. (...) Ale przekładu takiego można dokonać tylko pod warunkiem, że zrozumiało się sens wypowiedzi i konstruuje się go na nowo w medium drugiego języka. Przeto takie wydarzenie językowe zakłada uprzednie zrozumienie*¹⁸.

Wpływ Gadamera na teorię przekładu jest widoczny między innymi w pracach Fritza Paepckego¹⁹ i Radegundis Stolze²⁰. Paepcke ujmuje tekst jako jedność, która jest czymś więcej niż sumą poszczególnych elementów. W obrębie struktury językowej teksty nie są jednorodne, lecz łączą w sobie różne części składowe i funkcje, co świadczy o ich wielowymiarowości. Istotne jest, aby tłumacz spojrział na dany element tekstu nie jak na coś odizolowanego, lecz jak na część pewnej złożonej całości. Wydobycie w przekładzie cech szczególnie ważnych dla oryginału jest możliwe tylko przez zaniechanie lub ukrycie innych właściwości. Inna istotna kwestia to jednostkowość tekstu – ważne jest nie to, co typowe, lecz to, co decyduje o jego niepowtarzalności: *Tekst nie jest sumą swych elementów, lecz siecią ich skomplikowanych relacji. (...) Na płaszczyźnie tekstu wszystko wiąże się z sobą, łączy z sobą, odsyła do siebie nawzajem. Tekst jest tworem wieloperspektywicznym: narracja nie przebiega bez przerwy z jednego punktu widzenia – przeciwnie, perspektywa stale się zmienia. Struktura czytanego czy słuchanego tekstu zmusza odbiorcę do wędrówki przez rozmaite perspektywy prezentacji. Przy czym percepcja nowych treści czy aspektów zawsze ma za tło wcześniejszą perspektywę. (...) Musimy tutaj zwrócić uwagę na to, że każdy tekst odnosi się do jakiejś sytuacji i jest spajany przez swój specyficzny kontekst. Przez „odniesienie do jakiejś sytuacji” rozumiemy tło orientacyjne, które wyznaczają warunki historyczne, kulturowe, religijne czy indywidualne. (...) Stąd każdy tekst cechuje się niepowtarzalną indywidualnością; i stąd też decydujące znaczenie dla tekstu ma nie jego rodzaj, lecz jego nadsumatywność. (...) Mniejsze jednostki nie rozpyłwiają się w kształcie całości. Nie jest on też stosunkiem addycji czy sumacji, albowiem mniejsze jednostki zawsze są tylko cząstkową całością – pozostającą w relacji do nadsumatywnej całości*²¹.

Przytoczony powyżej, dość obszerny fragment wywodu Fritza Paepckego stanowi kwintesencję jego koncepcji translologicznej. Ambicją autora było stworzenie ram nie tylko dla teorii hermeneutycznej, ale także dla praktyki przekładu. Proces tłumaczenia definiował on jako proces *wypróbowywania i rozważania*²² tak długo, aż tekst oryginalny zostanie *przeformułowany*²³ w tekst w języku docelowym, które to przeformułowanie jest możliwe dzięki szczególnej kompetencji tłumacza²⁴. Jej istotę stanowi synteza *receptywnej kompetencji rozumienia*²⁵ i *produktywnej kompetencji formułowania*²⁶, która łączy się ściśle z kreatywnością tłumacza, jego zdolnością do rozwiązywania problemów translatorskich.

Akcentowana przez Gadamera rola rozumienia sensu oraz eksponowana przez Paepckego nadsumatywność i wieloperspektywiczność tekstu nabierają szczególnego znaczenia w kontekście pracy audiodeskryptora. W tej formie przekładu intersemiotycznego nie następuje bowiem zmiana jednego języka na

inny, lecz zmiana znaków jednego systemu na znaki innego systemu. Informacje wizualne są przekładane na język werbalny w formie tekstu pisanego i zaprezentowane w postaci tekstu mówionego. Na opis znaczenia krótkiego ujęcia audiodeskryptora ma zaledwie sekundę lub dwie, dlatego selekcja uchwyconych w jego opisie informacji musi być świadoma, a dobór słów, na które przetłumaczy obrazy precyzyjny. Ponadto – jak wspomniałam – wydobycie w audiodeskrypcji pewnych cech, szczególnie ważnych dla dzieła filmowego, jest możliwe tylko przez zaniedbanie lub ukrycie innych cech. Implikuje to konieczność zrozumienia sensu wypowiedzi dzięki uchwyceniu relacji poszczególnych elementów tekstu jako nadsumatywnej całości w kontekście historycznym, kulturowym, religijnym czy indywidualnym.

Jak słusznie zauważają Piotr Bukowski i Magdalena Heydel, w przeciwieństwie do innych przedstawicieli nurtu hermeneutycznego Radegundis Stolze *konsekwentnie buduje swą hermeneutyczną teorię translacji w żywym dialogu z innymi paradygmatami nauki o przekładzie*²⁷. Dzięki temu badaczka spogląda na hermeneutykę przekładu z zewnątrz i zauważa pewne niedostatki. Jej zasługą jest stworzenie systematyki kategorii translatorskich – tematyki, semantyki, leksyki, pragmatyki i stylistyki – umożliwiających ukierunkowaną na proces refleksję, która determinuje decyzje translatorskie²⁸. Stwierdzenie, że *Stolze z pewnością uczyniła wiele, by w przeważającej mierze spekulatywną hermeneutyczną refleksję nad przekładem sprowadzić do lingwistycznego konkretnu*, wydaje się jednak krzywdzące. O ile bowiem nie sposób się nie zgodzić, że ukuty przez autorkę paradygmat pozwolił na wyjście hermeneutyki przekładoznawczej poza *spekulatywną hermeneutyczną refleksję*, o tyle wniosek o sprowadzeniu teorii i praktyki przekładu do *lingwistycznego konkretnu*²⁹ jest zbyt śmiały. Pod koniec lat 70. nastąpił zwrot pragmatyczny, który oznaczał odejście od abstrakcyjnych modeli gramatyki generatywno-transformacyjnej i definiowania procesu przekładu wyłącznie w kategoriach transferu interlingwalnego. Przekładoznawstwo stało się mniej dogmatyczne, a sam język zaczęto postrzegać jako system powiązany z rzeczywistością pozajęzykową. Poskutkowało to włączeniem do nauki o przekładzie społecznych, kognitywnych i kulturowych aspektów języka. Zaproponowany przez Stolze model wykracza poza definicję przekładu jako operacji czysto językowej i uwzględnia okoliczności związane z powstaniem dzieła i osobą autora, a także kontekstualne zależności organizację tekstu na różnych poziomach.

Ponadto, jak podkreśla badaczka, zaproponowanej przez nią systematyki kategorii translatorskich nie należy traktować jako schematu czy matrycy do analizy tekstu. Należy ją rozumieć jako zbiór kategorii, które mają uwrażliwić tłumacza na tekst jako nadsumatywną i wieloperspektywiczną całość. Ze względu na jego odpowiedzialność i lojalność względem tekstu pierwotnego i odbiorcy tekstu docelowego, zyskuje on status metaodbiorcy i musi potrafić poddawać swoje działania i decyzje translatorskie krytycznej refleksji. Nawet jeśli pewne rozwiązania zostaną zastosowane intuicyjnie, autor przekładu musi być w stanie uzasadnić swoje decyzje, opierając się na kryteriach lingwistycznych. W kontekście konfrontacji tłumacza z tekstem na etapie przygotowań do procesu tłumaczenia badaczka neguje zatem sens stosowania terminu „analiza” i wprowadza pojęcie „egzegeza”. Zaproponowany przez nią model stał się przyczynkiem do wyjścia

hermeneutyki poza konstrukcję teoretyczną i pozwolił na jej zastosowanie praktyczne. Tłumacz otrzymuje w ten sposób narzędzie umożliwiające połączenie intuicji i wiedzy w przekładzie tekstu – według mnie również w przekładzie obrazu filmowego na słowo.

Nurt hermeneutyczny jest obecny także w teorii filmu. Filmoznawstwo dostarcza wielu metod analitycznych, jednak – jak podkreśla Anke-Marie Lohmeier³⁰ – obok tradycyjnych modeli, które rozwinęły przede wszystkim kwantytatywne instrumenty badawcze i są skoncentrowane na zestawianiu filmowych środków wyrazu oraz ich znaczeniu, istnieją semiotyczne modele językoznawstwa i literaturoznawstwa pozwalające zaadaptować się do filmu. Analiza o charakterze kwantytatywnym obejmuje bogate spektrum pojęć odnoszących się do środków ekspresji, a u jej podstaw leży przekonanie, że każdemu z tych środków można przypisać określone znaczenie bez uwzględnienia kontekstu, w którym został użyty. Na obszarze semiotyki ukształtowały się natomiast teorie odnoszące się do systemu znaków i procesów ich kodowania. Teoriom tym przypisuje się wprawdzie uniwersalność zastosowania, jednak nie wykraczają one poza działanie modeli hipotetycznych. Koncentracja filmoznawstwa na paradygmacie semiotycznym doprowadziła do zepchnięcia problemów metodologii interpretacji filmowej na dalszy plan. W związku z tym nasuwa się wniosek, że zarówno instrumenty badawcze tradycyjnej, kwantytatywnej analizy filmowej, jak również metody z zakresu semiotyki nie są użyteczne w rozwiązywaniu złożonych problemów interpretacji. Jeżeli przyjmiemy, że każdy tekst – w tym także tekst filmowy – należy postrzegać jako jedność będącą czymś więcej niż tylko sumą poszczególnych elementów, hermeneutyczne podejście do dzieła jako przedmiotu poddanego interpretacji wyda się sensowne. W jego obrębie należy wyjść poza samo zestawienie elementów języka filmu i – po to, by sprostać wymogowi interpretacji ugruntowanej metodycznie – dążyć do określenia znaczenia i funkcji poszczególnych środków ekspresji jako części całości narracji dzieła. Lohmeier proponuje następujące kategorie interpretacji języka filmu: praca kamery jako organizacja struktury podmiot – obiekt w obrazie filmowym, montaż jako metoda tworzenia tekstu filmowego, typologia narracji (narracja pierwszoosobowa, auktorialna i personalna), dramaturgiczny przekaz informacji (mowa postaci, niewerbalny przekaz informacji), struktura perspektywiczna tekstu, znaczenia o charakterze przenośnym (alegorie, symbole, porównania).

Hermeneutyka jako „tarcza strzelnicza”³¹

Jak wspominałam, w proces tworzenia audiodeskrypcji jest wpisane napięcie między wymogiem obiektywności stawianym audiodeskryptorowi a (subiektywną) interpretacją. Trudność refleksji nad filmem wynika w dużej mierze ze złożoności tegoż jako dzieła sztuki. Po pierwsze, jak twierdzi Rafał Koschany, film jest sztuką syntetyczną, odbieraną wieloma zmysłami i na wielu poziomach, co powoduje trudność syntetycznej interpretacji. Po drugie, operuje on przede wszystkim obrazem, który w procesie interpretacji musi zostać przełożony na słowo. Po trzecie, film jest definiowany jako sztuka *efemeryczna, czasowa, znikająca*

i niematerialna (w akcie odbioru)³², a zatem trudna do uchwycenia w procesie interpretacji. Po czwarte, jest on medium przeznaczonym dla masowej publiczności, odwołującym się do emocji i doświadczenia widzów, co powoduje odsunięcie interpretacji na dalszy plan³³. Nasuwa się zatem pytanie, czy jest możliwe wypracowanie modelu metodologicznie usystematyzowanej refleksji nad efemeryczną i niematerialną formą sztuki za pomocą hermeneutyki, której potencjał naukowo-poznawczy (ze względu na przepełniony niezrozumiałą metaforyką dyskurs) wielokrotnie podawano w wątpliwość. We współczesnym filmoznawstwie niejednoznaczny jest już sam status interpretacji, który – jak stwierdza Koschany – uległ relatywizacji: *zatarła się granica między interpretacją a przed- lub aintelektualnym, sensualnym czy wręcz somatycznym odbiorem dzieła sztuki (które to sposoby odbioru można by objąć wspólnym, szerokim pojęciem doświadczenia)*³⁴. Obszarem zainteresowania humanistów stają się zaś *wiele dyskutowane, ale coraz śmielej akceptowane praktyki „zamiast interpretacji”*³⁵. Jak podkreśla badacz, tego typu sygnały były widoczne już w poprzednim stuleciu: *właściwie można wskazać pewien wspólny nurt, który podskórnie przez cały XX wiek (...) płynie wolno, lecz nieprzerwanie*³⁶. W nowszych teoriach interpretacji nie pojawia się wprawdzie wyraźna konstatacja dotycząca zwrotu metodologicznego, jednak obecne w różnych koncepcjach teoretycznych przewartościowania i przesunięcia epistemologiczne stanowią jego symptom³⁷.

Odniesienie do myśli filmowej w kontekście interpretacji wykracza poza ramy niniejszego artykułu³⁸, jednak przywołanie manifestu Susan Sontag *Przeciw interpretacji*³⁹ wydaje się zasadne. Jak puentuje Koschany, hermeneutyka jako praktyka interpretacyjna to – obok psychoanalizy – *druga tarcza strzelnicza, którą upatrzyła sobie autorka*⁴⁰. W kolejnych akapitach zarysuję zastrzeżenia Sontag wobec tradycji interpretacji, szczególnie jej wariantu hermeneutycznego, następnie zaś podam owe zastrzeżenia w wątpliwość i postaram się wskazać potencjał hermeneutyki audiodeskrypcji w świetle teorii interpretacji.

Hasło „przeciw interpretacji” wiąże się z postrzeganiem przez Sontag tego procesu jako *odwetu intelektu wobec sztuki*⁴¹. Warto jednak przyjrzeć się jej manifestowi, by zastanowić się – jak sugeruje Koschany – czy słynne „przeciw” w rzeczywistości było tak radykalnym zerwaniem z tradycją interpretacji⁴². Sontag opowiada się przeciw tej kategorii, gdyż *drażny [ona] dzieło, jednocześnie przyczyniając się do jego zniszczenia, tak, aby dotrzeć do podtekstu, który zawiera prawdziwy sens*⁴³. Tak pojęta interpretacja prowadzi do zanikania wrażliwości odbiorców dzieła, do prób zastąpienia go czymś innym: *W kulturze, której klasyczną bolączką jest hipertrofia intelektu kosztem energii i wrażliwości zmysłowej, zjawisko interpretacji jest odwetem intelektu wobec sztuki. Co więcej, to odwet intelektu wobec świata. Interpretować to znaczy zubażać, wyjąławić świat – aby na jego miejsce wprowadzić świat cieni zbudowany ze „znaczeń”*⁴⁴.

Wnikliwe studium emocjonalnego manifestu Sontag prowadzi do przekonania, że nie występuje ona przeciw interpretacji w ogóle, ale przeciw jakimś jej formom. Można odnieść wrażenie, że autorka opowiada się przeciw interpretacji preintelektualizowanej, która prowadzi do tego, iż w czołgu jadącym z łoskotem pustą ulicą w środku nocy w *Milczeniu* (Tystnaden, 1963) Ingmara Bergmana doszukujemy się symbolu fallicznego; przeciw takiej interpretacji, w obrębie której kładzie się zbyt duży nacisk na treść, uznając, że dzieło sztuki z definicji o czymś

mówi. Według Sontag na znaczeniu powinna zyskać percepcja zmysłowa odbiorcy: *Musimy nauczyć się widzieć więcej, słyszeć więcej i czuć więcej. Nasze zadanie nie polega na odnajdywaniu maksimum treści w dziele sztuki, a tym bardziej na sztucznym odkrywaniu treści, które faktycznie są w nim zawarte. Nasze zadanie polega na odcięciu się od treści, abyśmy tak mogli dzieło sztuki zobaczyć. (...) Funkcją krytyki powinno być ukazanie zastosowanych środków i wynikającej stąd istoty dzieła sztuki, nie zaś jego znaczenia*⁴⁵.

Potencjał interpretacji hermeneutycznej w audiodeskrypcji filmowej

W przypadku odbiorcy niewidomego⁴⁶ wspomniany przez Sontag kontakt z dziełem sztuki przebiega w sposób szczególny – jest tu potrzebny pośrednik między światem obrazów filmowych a światem obrazów mentalnych. Czy można stworzyć audiodeskrypcję bez interpretacji dzieła filmowego? Rolą audiodeskrytora jest umożliwienie osobie niewidomej możliwie najpełniejszego przeżycia filmowego, co nie tylko stwarza konieczność opisu elementów obrazu niezbędnych do zrozumienia fabuły, lecz także winno umożliwić doświadczenie estetyki dzieła, jego atmosfery. Wspomniane już, znaczne ograniczenie czasowe, któremu podlega audiodeskrytor powoduje dylemat dotyczący wyboru elementów do opisu, a także doboru słownictwa. Wszystko to sprzyja interpretacji i otwiera przestrzeń dla subiektywizmu audiodeskrytora.

Pytanie, czy audiodeskrypcja może być obiektywna, towarzyszy – jak wspomniałam – dyskursowi wokół teorii i praktyki tej formy od chwili jej powstania. Wyrazem zainteresowania tą kwestią są choćby opublikowane w 2010 r. przez Barbarę Szymańską i Tomasza Strzymińskiego *Standardy tworzenia audiodeskrypcji do produkcji audiowizualnych*⁴⁷ oraz powstałe kilka lat później opracowanie *Audiodeskrypcja – zasady tworzenia*⁴⁸ autorstwa Izabeli Künstler, Urszuli Butkiewicz oraz Roberta Więckowskiego. Jak podkreślają Szymańska i Strzymiński w jednym z pierwszych rozdziałów *Standardów...: audiodeskrypcja poprzez krótkie, precyzyjne i obiektywne opisy scen umożliwia widzom niewidomym samodzielną interpretację treści wizualnych, pozwala podążać za rozwijającym się wątkiem historii oraz usłyszeć i zrozumieć, co dzieje się na ekranie*⁴⁹. Jednak mimo że zdefiniowanie celu audiodeskrypcji jako umożliwienia niewidzącym samodzielnej interpretacji jest cechą łączącą wszystkie opracowania dotyczące tworzenia audiodeskrypcji, spojrzenie na kategorię obiektywności nie jest jednolite. Jak czytamy we wstępie do książki Szymańskiej i Strzymińskiego: *Standardy tworzenia audiodeskrypcji do produkcji audiowizualnych są zbiorem kompleksowo usystematyzowanych reguł i zasad oraz norm postępowania audiodeskrytorów tworzących opisy do produkcji audiowizualnych*⁵⁰. Dążenie do ujęcia opisu elementów wizualnych w jednolitą ramę jest widoczne również w treści samych standardów odnoszących się do przekładu obrazu na słowo. Tworzeniu zbioru norm i reguł towarzyszą starania dotyczące obiektywności opisu i minimalizmu językowego. Schemat tego opisu ujawnia „myślenie pojedynczym kadrem”, dążenie do przekazania słowem komponentów języka filmu, z których potencjalny odbiorca powinien zbudować opowieść. Wszelkie próby interpretacji powinny według autorów zostać wykluczone za pomocą *zbioru usystematyzowanych reguł i zasad oraz norm postępowania audiodeskrytorów*⁵¹.



Good bye, Lenin!, reż. Wolfgang Becker (2003)



Życie na podsłuchu, reż. Florian Henckel von Donnersmarck (2006)

Natomiast autorzy drugiej wspomnianej publikacji postrzegają film jako ciąg następujących po sobie obrazów i sądzą, że audiodeskrypcja winna oddawać jego całą zawartość: *Dla pełnego przekazania treści filmu i intencji jego twórców sam opis tego, co widać na ekranie, jest zwykle niewystarczający. Ważna jest znajomość języka filmu, stanowiącego o kolejności kadrów i sposobie ich łączenia. Audiodeskryptor odczytuje ten język i jego znaki, zaś ich sens zapisuje w tekście audiodeskrypcji. (...) Inny przykład – z filmu „Kostka” (seria „Magiczne drzewo”): Mały chłopiec idzie dworcowym peronem. Na ekranie widać go w oddali. Gdy na pierwszym planie pojawiają się dwie pary nóg w czarnych spodniach, osoba widząca kojarzy taki kadr z zagrożeniem, niebezpieczeństwem grożącym chłopcu, domyśla się, że w ten sposób ukazani mężczyźni w czarnych spodniach obserwują chłopca. W tekście audiodeskrypcji nie możemy tego pominąć. Opis ograniczający się do stwierdzenia, że na jednym peronie jest chłopiec, a na sąsiednim – nieznani dwaj mężczyźni, pozbawiłby osobę niewidomą istotnej informacji. Tekst audiodeskrypcji brzmi: „Wiki nie wie, że jest obserwowany...”⁵².*

Nasuwa się pytanie, która z tych dwóch koncepcji audiodeskrypcji⁵³ jest bliższa doświadczeniu sztuki w ujęciu Susan Sontag. W pierwszym odruchu można by uznać, że propozycja Barbary Szymańskiej i Tomasza Strzypińskiego, którzy instruują: *Nie interpretuj, nie przedstawiaj swoich wniosków, opinii ani motywów opisywanych postaci*⁵⁴. Czy właśnie tak skonstruowana audiodeskrypcja pozwoli na erotyzm w kontakcie ze sztuką⁵⁵? W tym miejscu należy podkreślić, że dążenie Künstler, Butkiewicz i Więckowskiego do interpretacji języka filmu nie jest tożsame z interpretacją na poziomie ogólnej wymowy dzieła. Zadaniem audiodeskryptora jest pomoc odbiorcy niewidomemu w odczytaniu sensu zawartego w środkach ekspresji filmowej tak, by mógł on zanurzyć się w opowieści bez konieczności łączenia pojedynczych kadrów. Jak wykazała analiza niemieckojęzycznego zapisu audiodeskrypcji do filmu *Miłość* (*Amour*, 2012) Michaela Hanekego⁵⁶ oraz polskojęzycznego do filmu *Przejsie* (2022) Doroty Lamparskiej⁵⁷, interpretacja na poziomie mikrotekstualnym (oznaczająca odczytanie znaczenia elementów języka filmu i ich przekład na słowo), przy jednoczesnym braku interpretacji na poziomie makrostruktury tekstu filmowego, jest możliwa. Jednak mimo że osoba niewidoma może wejść w świat wykreowany przez Hanekego, nigdy nie będzie w stanie ze stuprocentową pewnością stwierdzić, co się stało z głównymi bohaterami. Audiodeskryptorzy balansują nieustannie między dosłownością a niedopowiedzeniem, osiągnięcie przez nich stuprocentowego obiektywizmu jest niemożliwe. Jak konstatują Künstler, Butkiewicz i Więckowski: *audiodeskrypcja zawsze jest subiektywna, bo jest wyborem, dokonany przez konkretnego audiodeskryptora obdarzonego indywidualną wrażliwością, doświadczeniem, kompetencjami kulturowymi*⁵⁸.

Kwestia subiektywności w przekładzie stanowi integralny element jego hermeneutyki, definiującej go jako akt, w którym decydującą rolę odgrywa tłumacz będący jednocześnie interpretatorem. Odnosząc się do krytyki takiego podejścia, szczególnie zaś do zagadnienia subiektywności, Larisa Cercel twierdzi, że ci, którzy kwestionują naukowy status hermeneutyki, często nie biorą pod uwagę, iż stanowi ona odzwierciedlenie subtelnej i zniuansowanej gry między tym, co subiektywne i intersubiektywne, oraz tym, co subiektywne i obiektywne. Wobec tego najistotniejszym elementem hermeneutyki aktu translacji było i jest dążenie do zdefiniowania naukowych i intersubiektywnych podstaw procesu

interpretacji⁵⁹. Sądę, że dzięki napięciu cechującemu hermeneutykę przekładu – konstytuującemu się między subiektywnością a obiektywnością, między naukową nieostrością a egzegezą oraz między tłumaczem jako interpretatorem o indywidualnej wrażliwości a tłumaczem profesjonalistą – może stać się ona podstawą procesu interpretacji filmu na potrzeby audiodeskrypcji. Powstająca w takim napięciu interpretacja może zaś stać się alternatywą dla manifestu Sontag oraz odpowiedzią na jej nawoływanie do percepcji zmysłowej. Warto nadmienić, że tak zdefiniowana koncepcja hermeneutyki przekładu filmowego jest bliska koncepcji poznawczej, jaką stanowi lirozofia w ujęciu Jeana Epsteina łącząca *podejście rozumowe z emocjonalnym*⁶⁰.

Hermeneutyczny model refleksji na potrzeby przekładu filmowego

Jak wspomniałam, mimo że kwestia tłumaczenia audiowizualnego zajmuje coraz więcej miejsca w obrębie ogólnej teorii przekładu, brakuje związanych z nim metod badawczych. Zaprezentowany poniżej model stanowi próbę odpowiedzi na ten deficyt. Niezwykle istotna okazuje się tu refleksja Radegundis Stolze. Jako że przedstawiona przez nią systematyka nie odnosi się do tekstu filmowego, dołożono starań, by w proponowanym modelu uwzględnić specyfikę filmu jako przedmiotu interpretacji. Schemat obejmuje kategorie, które mogą być przydatne podczas pracy nad przekładem; mogą również wspomóc jego ewentualną krytykę. Są to:

- forma i styl scenariusza;
- konstrukcja narracyjna;
- weryfikacja na płaszczyźnie: tłumacz – biografia reżysera/scenarzysty – historia recepcji filmu;
- połączenia semantyczne i pragmatyka tekstu filmowego;
- modus wypowiedzi rozumiany jako:
 - a) perspektywa, z której opowiedziana jest historia filmowa;
 - b) wyraz indywidualnej estetyki autora filmu.

Pierwsze założenie proponowanego modelu odnosi się do formy i stylu scenariusza filmowego. Jak nadmieniałam, trudność interpretacji filmowej jest podyktowana w dużej mierze niematerialną postacią dzieła. Film jako nośnik materialny nie istnieje, a ostateczną formą jego ukonstytuowania się jest recepcja: *Można powiedzieć, że dzieło filmowe trwa w czasie, ale podczas projekcji ruchome obrazy pojawiają się po to, by za chwilę zniknąć. Film należałby tu więc do sfery zarówno niepamięci (nie da się go „słowo w słowo” powtórzyć), jak i niematerialności (nie da się go ani zacytować, ani – jako artefaktu – wziąć do ręki)*⁶¹. Od tłumacza filmowego jako metaodbiorcy oczekuje się czegoś więcej niż spontanicznej interpretacji, a akt interpretowania powinien stanowić połączenie *podejścia rozumowego z emocjonalnym*⁶². Dostęp do scenariusza filmowego pozwala na przekroczenie „sfery niepamięci” oraz przyjrzenie się formie i stylowi przekazu jako wyrazowi indywidualnej estetyki twórcy. Umożliwia on także osobie tłumaczącej zweryfikowanie jej własnej

interpretacji. W przypadku pracy nad audiodeskrypcją do filmu *Przejście* wgląd w scenariusz pomógł doprecyzować pewne kwestie i dobrać trafne sformułowania w przekładzie obrazu na słowo, jak również uchwycić związek między filmem a pierwowzorem literackim, opowiadaniem Weroniki Murek *W tył, w dół, w lewo* z tomu *Uprawa roślin południowych metodą Miczurina*⁶³.

Następnie tłumacz może przyjrzeć się konstrukcji narracyjnej oraz środkom ekspresji filmowej. Ważne, by pamiętać przy tym, że tekst, którym się zajmuje, jest nadsumatywną, wieloperspektywiczną całością, którą cechuje niepowtarzalność i indywidualność. Jego praca na tym etapie nie ma na celu drobiazgowej analizy poszczególnych kadrów, ujęć czy sekwencji. Działania podejmowane w obrębie metody hermeneutycznej winny zmierzać do określenia znaczenia i funkcji poszczególnych środków wyrazu jako elementu całości narracji filmowej. Takie spojrzenie na konstrukcję narracyjną i środki wyrazu pozwalałoby na przykład na całościowe ujęcie kompozycji obrazu w filmie *Miłość* Hanekego, który ze względu na subtelność ruchu kamery nabiera momentami szczególnego, wręcz symbolicznego znaczenia. Przykładem jest tu scena powrotu głównych bohaterów ze szpitala. Rozpoczyna się ona widokiem pustego przedpokoju. Drzwi do mieszkania otwierają się, do środka najpierw wchodzi Georges, a za nim na wózku inwalidzkim prowadzonym przez sanitariusza wjeżdża Anne. Pojawia się także drugi sanitariusz z bagażem oraz konsjerż. Po otrzymaniu zapłaty obaj sanitariusze opuszczają mieszkanie, natomiast konsjerż nieustępliwie oferuje pomoc. Dla emocjonalnego i symbolicznego wymiaru tej sceny duże znaczenie ma kompozycja obrazu, szczególnie rozmieszczenie postaci. Sanitariusz wprowadza kobietę na wózku inwalidzkim do przedpokoju – widzimy ją przy lewej krawędzi kadru. Anne znajduje się więc naprzeciw drzwi, odwrócona tyłem do wszystkich innych osób znajdujących się w mieszkaniu. Jej pozycja może symbolizować odsunięcie się od świata zewnętrznego – wymuszone nagłą chorobą lub będące efektem własnego wyboru; może być jednak także metaforą pewnej nieporadności w obliczu nowej sytuacji życiowej, w której znalazła się para. Georges stoi pomiędzy Anne a natarczywym konsjerżem. Jego pozycja w centrum kadru sugeruje kluczową dla fabuły rolę, a także funkcję pośrednika między żoną a światem zewnętrznym. Kobieta nie chce być widziana w takim stanie. Czuje się upokorzona i zawstydzona, dlatego izoluje się od świata. Tymczasem w niemieckiej audiodeskrypcji kwestia kompozycji obrazu została zupełnie pominięta. Odbiorca niewidomy otrzymuje jedynie informacje na temat przebiegu akcji, nie dowiadując się niczego o usytuowaniu postaci.

Oczywiście nadanie opisanej scenie takiego znaczenia jest wyrazem interpretacji, która jednak została poddana krytycznej rewizji na płaszczyźnie tłumacz – biografia reżysera / scenarzysty – historia recepcji filmu, co stanowi kolejny krok w proponowanym modelu. Znajomość biografii autora pozwala uchwycić cechy nadające charakter dziełu, decydujące o jego niepowtarzalności. Wpływ faktów z życiorysu twórcy na estetykę jego filmu, która winna zostać oddana w tłumaczeniu jest widoczny w trzech niemieckich filmach: *Aleja Słoneczna* (*Sonnenallee*, 1999) Leandera Haußmanna, *Good bye, Lenin!* (2003) Wolfganga Beckera oraz *Życie na podsłuchu* (*Das Leben der Anderen*, 2006) Florianiana Henckela von Donnersmarcka, które łączy tematyka – przełomowe wydarzenie historyczne stające się tłem indy-

widualnych ludzkich losów. Przyglądając się scenariuszom, można zauważyć, że *Aleja Słoneczna* różni się znacząco od pozostałych filmów⁶⁴ – zarówno w przypadku *Good bye, Lenin!*, jak i *Życia na podsłuchu* mamy do czynienia ze szczegółowymi didaskaliami (Becker i von Donnersmarck pochodzą ze starych krajów związkowych). Leander Haußmann, współscenarzysta (obok Thomasa Brussiga) *Alei Słonecznej*, urodził się w 1959 r. w Quedlinburgu, znajdującym się wówczas w NRD, i młodość oraz studia spędził właśnie tam. Trudno oprzeć się wrażeniu, że film stanowi zapis osobistych wspomnień autorów, o czym świadczą zarówno emocjonalne i wykraczające poza skrótową formę opisy scenerii, działań oraz sytuacji, jak i liczne potoczne sformułowania pojawiające się w dialogach. Już sama forma i styl scenariusza mogą zatem stanowić ważną wskazówkę dotyczącą nastroju filmu i intencji jego twórcy. Również historia recepcji przywołanych produkcji stanowi potwierdzenie odmiennego spojrzenia na życie codzienne w NRD twórców ze wschodniej i zachodniej części Niemiec.

Na kolejnych poziomach weryfikacji poprawności interpretacji należałoby prześledzić połączenia semantyczne i pragmatykę tekstu. Połączenia semantyczne – izotopie – to cechy powtarzane w kolejnych fragmentach dzieła, wspierają spójność znaczeniową i kształtują tematykę. Kwestia połączeń tego rodzaju jest interesująca dla teorii i praktyki tłumaczenia, ponieważ odnosi się do struktury semantycznej tekstu oryginalnego i stanowi punkt wyjścia do refleksji nad sposobem zachowania tej struktury w tekście docelowym. Dzięki analizie konstrukcji narracyjnej filmu i jego konwencji gatunkowej można wyodrębnić grupy słów odnoszące się do danej tematyki oraz określić ich wartość informacyjną i estetyczną. Określenie „wróg klasowy” brzmi inaczej w ustach dyrektorki szkoły w odniesieniu do nastolatka z RFN, który chce wziąć udział w szkolnej dyskotecie odbywającej się po wschodniej stronie muru (*Aleja Słoneczna*), a inaczej, gdy wypowiada je agent Stasi (*Życie na podsłuchu*). Gdyby twórca napisów lub wersji lektorskiej zdecydował się na skrócenie tekstu docelowego, wyeliminowanie akurat tego określenia lub zastąpienie go innym nie miałyby wpływu na zrozumienie akcji filmu, lecz na jego odbiór estetyczny już tak. W przypadku audiodeskcrypcji opis powinien współbrzmieć stylistycznie z opisywanym filmem i tworzyć z nim spójną, harmonijną całość.

Kategoria pragmatyki odnosi się do odbiorcy jako czynnika determinującego proces przekładu. Jeśli audiodeskcrypcja jest adresowana do konkretnej grupy odbiorców, na przykład do dzieci, audiodeskcryptor powinien uwzględnić ich specyficzne potrzeby. Pragmatyka dotyczy jednak także postaci filmowych oraz obejmuje różnice kulturowe ujawniające się nie tylko w życiu codziennym, lecz także w ogólnych konotacjach mających źródło w świadomości i tradycji społeczno-kulturowej danego narodu. Język bohaterów filmowych jest wyrazem ich osobowości i tożsamości, współtworzy ich portret psychologiczny, a także oddaje chwilowy nastrój czy uczucia. W związku z tym ważne jest, aby tłumacz przez świadomy dobór słów w dialogach, monologach oraz opisach audiodeskcrypcyjnych pozostał wierny intencji twórców filmu.

Domknięcie modelu stanowi modus wypowiedzi rozumiany jako perspektywa, z której została opowiedziana historia, a także jako wyraz indywidualnej estetyki autora. Prześledzenie wywiadów z Michaeliem Hanekem oraz historii re-

cepcji filmu *Miłość* pozwala na uchwycenie dokładności jako cechy konstytutywnej twórczości tego reżysera. Jak twierdzi Georg Seeßlen: *dla Michaela Hanekego dokładność jest zobowiązaniem w równej mierze moralnym i estetycznym*⁶⁵. Właściwość ta – co można wywnioskować między innymi ze szkiców zawartych w scenariuszu – odnosi się zarówno do drobiazgowego planowania szczegółów scenografii, położenia postaci w kadrze, ich ruchu (także względem siebie), jak i do nieustannej gry między tym, co – w procesie kreowania rysu psychologicznego postaci, ich motywacji i działań – powiedziane wprost, a tym, co niedopowiedziane. W scenie, w której Anne bierze prysznic z pomocą pielęgniarki, kamera pracuje niezwykle dyskretnie, co, jeśli prześledzić wywiady z Hanekelem czy historię recepcji jego twórczości, jest efektem wyboru perspektywy w przedstawieniu problemu choroby i starości. Sylwetka pielęgniarki stojącej na pierwszym planie zasłania częściowo nagie ciało starszej kobiety. W audiodeskrypcji słyszymy tylko: *Naga Anne siedzi na krześle pod prysznicem. Ma na sobie czepek kąpielowy. Blond kobieta myje jej ręce. Georges stoi w drzwiach i przygląda się*⁶⁶. W opisie bohaterka zostaje więc po prostu obnażona, a przecież właściwy dobór słów mógłby pozwolić na uchwycenie zamysłu reżysera.

Zamiast zakończenia

Stosowane w odniesieniu do opisanego modelu pojęcie refleksji nie jest przypadkowe. Nawet jeśli wydaje się nieprecyzyjne czy też naukowo nieostre, pozostaje w zgodzie z hermeneutyczną koncepcją przekładu, w obrębie której podaje się w wątpliwość zasadność procesu analizy na rzecz holistycznego odbioru tekstu. Należy oczywiście mieć na uwadze, że znaczenie poszczególnych kategorii kształtuje się w każdym tekście inaczej, nie powinno się zatem traktować ich jako uniwersalnej matrycy. Mają one na celu jedynie uwrażliwienie tłumacza na pewne aspekty tekstu, które trzeba uwzględnić w procesie tłumaczenia. Ponadto zastosowanie pojęcia „refleksja” zbliża całą koncepcję do tego, co w rozumieniu Rafała Koschanego oznacza hasło „zamiast interpretacji”: *cel projektu (...) to w rzeczywistości obrona interpretacji, ale w nowym kontekście teoretycznego namysłu, który by na to pozwalał*⁶⁷.

¹ Więcej na temat historii audiodeskrypcji i jej standaryzacji zob. m.in. w A. Chmiel, I. Mazur, *Audiodeskrypcja*, Wydział Anglistyki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2014, s. 32-43.

² B. Benecke, *Audiodeskription als partielle Translation, Modell und Methode*, Lit Verlag, Berlin 2014, s. 2.

³ Na temat najnowszych tendencji w przekładoznawstwie ogólnym i audiowizualnym zob. H. Siever, *Übersetzen und Interpretation. Die Herausbildung der Übersetzungswissenschaft als eigenständige wissenschaftliche Disziplin im deutschen Sprachraum von 1960 bis 2000*, Peter Lang, Frankfurt am Main 2010;

Współczesne teorie przekładu. Antologia, red. P. Bukowski, M. Heydel, Znak, Kraków 2009; G. Gwóźdź, *Translatoryka. Umiejscowienie, rola, kierunki rozwoju, zadania*, „Zagadnienia Naukoznawstwa” 2016, 2, s. 251-274; *The Palgrave Handbook of Audiovisual Translation and Media Accessibility*, red. Ł. Bogucki, M. Deckert, Palgrave Macmillan, Cham 2020; *Innovation in Audio Description Research*, red. S. Braun, K. Starr, Routledge, London – New York 2021.

⁴ Beata Pieczychna wskazuje zamienne stosowanie terminów „hermeneutyka przekładoznawcza” i „hermeneutyka przekładu”. Termin ten ma stosunkowo szeroki zakres

- znaczeniowy i odnosi się do zbioru wypowiedzi i prac teoretyków przekładu, tłumaczy, literaturoznawców, językoznawców oraz badaczy systemów filozoficznych. Por. B. Pieczychna, *Rozumienie, dzieje, dialog. O kompetencjach tłumacza w hermeneutyce filozoficznej Hansa-Georga Gadamera*, Wydawnictwo Prymat, Białystok 2019.
- ⁵ Szczegółowe zestawienie literatury na ten temat – tamże, s. 16-17.
- ⁶ Tamże, s. 30.
- ⁷ Na temat projektu zob. A. Jankowska, *Mainstreaming Audio Description through Technology*, w: *Innovation in Audio Description Research...* dz. cyt., s. 135-156.
- ⁸ Por. C. Hughes, P. Orero, S. Rai, *Towards a User Specification for Immersive Audio Description*, w: *Innovation in Audio Description Research...* dz. cyt., s. 121-134.
- ⁹ R. Więckowski, *Słowa o mieście – udostępnianie street artu osobom z niepełnosprawnością wzroku*, „Kultura Współczesna. Teoria – interpretacje – praktyka” 2021, nr 3, s. 76.
- ¹⁰ Na temat audiodeskrypcji jako formy przekładu intersemiotycznego i multimodalnego zob. K. de Coster, V. Mühlweis, *Intersensorial Translation*, w: *Media for All: Subtitling for the Deaf, Audio Description, and Sign Language*, red. J. Díaz Cintas, P. Orero, A. Remael, Rodopi, Amsterdam – New York 2007, s. 189-200; H. Stöckl, *Sprache – Bild – Texte lesen. Bausteine zur Methodik einer Grundkompetenz, w: Bildlinguistik. Theorien – Methoden – Fallbeispiele*, red. H. Diekmannshanke, Erich Schmidt Verlag, Berlin 2011, s. 45-70.
- ¹¹ Tamże, s. 78.
- ¹² G. Steiner, *Po wieży Babel. Problemy języka i przekładu*, tłum. O. i W. Kubiński, Universitas, Kraków 2000, s. 330.
- ¹³ Na temat twórczości filozoficzno-filologicznej Friedricha Schleiermachera i jego wkładu w rozwój przekładoznawstwa zob. P. de Bończa Bukowski, *Friedricha Schleiermachera drogi do przekładu. W kręgu problemów języka i komunikacji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2020.
- ¹⁴ Tamże, s. 20.
- ¹⁵ Tamże, s. 19.
- ¹⁶ H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, tłum. B. Baran, Inter Esse, Kraków 1993.
- ¹⁷ Tamże, s. 353-358.
- ¹⁸ H.-G. Gadamer, *Estetyka i hermeneutyka*, tłum. M. Łukasiewicz, w: tegoż, *Rozum, słowo, dzieje*, red. K. Michalski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1979, s. 122.
- ¹⁹ F. Paepcke, *Im Übersetzen leben. Übersetzen und Textvergleich*, red. K. Berger, H.-M. Speier, Gunter Narr Verlag, Tübingen 1986.
- ²⁰ R. Stolze, *Hermeneutisches Übersetzen. Linguistische Kategorien des Verstehens und Formulierens beim Übersetzen*, Gunter Narr Verlag, Tübingen 1992; taż, *Hermeneutik und Translation*, Gunter Narr Verlag, Tübingen 2003.
- ²¹ F. Paepcke, *Rozumienie tekstu a przekład*, tłum. G. Sowinski, w: *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Znak, Kraków 2009, s. 338-339.
- ²² F. Paepcke, *Verstehen, entscheiden, übersetzen*, w: tegoż, *Im Übersetzen leben. Übersetzen und Textvergleich...* dz. cyt., s. 137. Przytoczone pojęcia w tłumaczeniu P. Bukowskiego i M. Heydel (P. Bukowski, M. Heydel, dz. cyt., s. 30).
- ²³ Tamże.
- ²⁴ Tamże.
- ²⁵ Tamże.
- ²⁶ Tamże.
- ²⁷ P. Bukowski, M. Heydel, dz. cyt., s. 31.
- ²⁸ Na temat pierwotnej wersji systematyki kategorii translatorskich zob. R. Stolze, *Übersetzungstheorien. Eine Einführung*, Gunter Narr Verlag, Tübingen 1994, s. 245-246; a wersji uzupełnionej – taż, *Hermeneutik...* dz. cyt., s. 243-247.
- ²⁹ P. Bukowski, M. Heydel, dz. cyt., s. 31.
- ³⁰ Por. A.-M. Lohmeier, *Hermeneutische Theorie des Films*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1996, s. XIII.
- ³¹ R. Koschany, *Zamiast interpretacji. Między doświadczeniem kinematograficznym a rozumieniem filmu*, Wydawnictwo Naukowe Wydziału Nauk Społecznych Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2017, s. 23.
- ³² Tamże, s. 12.
- ³³ Tamże.
- ³⁴ Tamże, s. 9.
- ³⁵ Tamże, s. 10.
- ³⁶ Tamże.
- ³⁷ Tamże.
- ³⁸ Na temat historii myśli filmowej w kontekście „miejsca (teorii) interpretacji” z autorskim podziałem na „przeciw/poza/zamiast” zob. tamże, s. 21-48.
- ³⁹ S. Sontag, *Przeciw interpretacji*, tłum. M. Olejniczak, „Literatura na Świecie” 1979, nr 9, s. 292-305.
- ⁴⁰ R. Koschany, dz. cyt., s. 23.
- ⁴¹ S. Sontag, dz. cyt., s. 298.
- ⁴² R. Koschany, dz. cyt., s. 23.
- ⁴³ S. Sontag, dz. cyt., s. 297.
- ⁴⁴ Tamże, s. 298.
- ⁴⁵ Tamże, s. 305.
- ⁴⁶ A. Chmiel, I. Mazur, dz. cyt., s. 16.

- ⁴⁷ B. Szymańska, T. Strzymiński, *Standardy tworzenia audiodeskrypcji do produkcji audiowizualnych*, Białystok 2010, <http://www.audiodeskrypcja.org.pl/standardy-tworzenia-audiodeskrypcji/do-produkcji-audiowizualnych.html> (dostęp: 7.06.2020).
- ⁴⁸ I. Künstler, U. Butkiewicz, R. Więckowski, *Audiodeskrypcja – zasady tworzenia*, Warszawa 2012, <https://kulturabezbarier.org/wp-content/uploads/2019/12/Audiodeskrypcja-zasady-tworzenia.pdf> (dostęp: 7.06.2022).
- ⁴⁹ B. Szymańska, T. Strzymiński, dz. cyt., s. 11.
- ⁵⁰ Tamże, s. 3.
- ⁵¹ Tamże.
- ⁵² I. Künstler, U. Butkiewicz, R. Więckowski, dz. cyt., s. 8.
- ⁵³ Z wnikliwej analizy obu opracowań wynika, że można mówić o dwóch szkołach audiodeskrypcji w Polsce – białostockiej i warszawskiej. Określenia „szkoła białostocka” i „szkoła warszawska” używane są przede wszystkim w środowisku audiodeskrytorów, jednak podział ten został także udokumentowany w literaturze przedmiotu. Zob. M. Korycińska-Wegner, *Między standardami a zaleceniami, czyli dyktamenty audiodeskrytora*, w: *Norma a uzus I. Z zagadnień przekładu specjalistycznego*, red. B. Walkiewicz, A. Fimiak-Chwiłkowska, J. Woroch, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2016, s. 177-195; A. Pisarska, *Audiodeskrypcja – sztuka malowania słowem*, <http://www.trakt.org.pl/audiodeskrypcja-sztuka-malowania-slowem-agata-pisarska/> (dostęp: 8.06.2022); M. Urbańska, *Głos filmu – o audiodeskrytorach*, „Ekran” 2020, nr 4, s. 116-120.
- ⁵⁴ B. Szymańska, T. Strzymiński, dz. cyt., s. 20.
- ⁵⁵ S. Sontag, dz. cyt., s. 305.
- ⁵⁶ Zapis audiodeskrypcji do filmu *Miłość*, powstały na zlecenie stacji telewizyjnej ORF; tekst: Flora Buchinger, Erico Zeyen; redakcja: Petra Kirchmanner.
- ⁵⁷ Zapis audiodeskrypcji do filmu *Przejsie*, powstały w ramach pracy Fundacji Kultury bez Barier; tekst: Małgorzata Korycińska-Wegner; konsultacja: Robert Więckowski.
- ⁵⁸ I. Künstler, U. Butkiewicz, R. Więckowski, dz. cyt., s. 5.
- ⁵⁹ Por. L. Cercl, *Subjektiv und intersubjektiv in der hermeneutischen Übersetzungstheorie*, „Meta: Research in Hermeneutics, Phenomenology, and Practical Philosophy” 2010, nr 1, s. 84-104.
- ⁶⁰ A. Helman, *Jean Epstein*, w: *Historia myśli filmowej*, red. A. Helman, J. Ostaszewski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007, s. 35-36.
- ⁶¹ R. Koschany, dz. cyt., s. 58.
- ⁶² A. Helman, dz. cyt., s. 35-36.
- ⁶³ W. Murek, *Uprawa roślin południowych metodą Miczurina*, Czarne, Wołowiec 2015.
- ⁶⁴ Na ten temat zob. M. Korycińska-Wegner, *Übersetzer der bewegten Bilder. Audiovisuelle Übersetzung – ein neuer Ansatz*, Peter Lang, Frankfurt am Main 2011.
- ⁶⁵ G. Seeßlen, *Spuren der Liebe in den Filmen von Michael Haneke*, w: M. Haneke, *Liebe. Das Buch*, Hanser, Berlin 2012, s. 184.
- ⁶⁶ Zapis audiodeskrypcji do filmu *Miłość*, dz. cyt., kod czasowy: 11:16:09.
- ⁶⁷ R. Koschany, dz. cyt., s. 14.

Małgorzata Korycińska-Wegner

Adiunkt w Instytucie Filologii Germańskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zajmuje się badaniem przekładu audiowizualnego, ze szczególnym uwzględnieniem audiodeskrypcji, estetyki mediów i analizy filmowej ukierunkowanej na przekład. Autorka publikacji z zakresu tłumaczenia ruchomych obrazów oraz współorganizatorka konferencji przekładoznawczych. Kierowała międzynarodowym projektem badawczym „Obraz słowem malowany” mającym na celu wymianę myśli między audiodeskrytorami polskimi i niemieckimi (warsztaty praktyczne połączone z cyklem wykładów plenarnych). Ukończyła praktyczny kurs audiodeskrypcji w Narodowym Instytucie Audiowizualnym. Współautorka kilku audiodeskrypcji, które znajdują się w zasobach Ninateki. Obecnie kieruje projektem

„Przestrzenie audiodeskrypcji”, którego jednym z celów jest opracowanie zapisów audiodeskrypcyjnych do filmów z zasobów Specjalnego Ośrodka Szkolno-Wychowawczego dla Dzieci Niewidomych w Owińskach.

Bibliografia

- Benecke, B.** (2014). *Audiodeskription als partielle Translation, Modell und Methode*. Berlin: Lit Verlag.
- Bogucki, L., Deckert, M.** (red.) (2020). *The Palgrave Handbook of Audiovisual Translation and Media Accessibility*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Braun, S., Starr, K.** (red.) (2021). *Innovation in Audio Description Research*. London – New York: Routledge.
- Bukowski, de Bończa P.** (2020). *Friedricha Schleiermachers drogi do przekładu. W kręgu problemów języka i komunikacji*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Bończa Bukowski, P. de** (red.) (2009). *Współczesne teorie przekładu. Antologia*. Kraków: Znak.
- Cercel, L.** (2010). Subjektiv und intersubjektiv in der hermeneutischen Übersetzungstheorie. *Meta: Research in Hermeneutics, Phenomenology, and Practical Philosophy*, 2 (1), ss. 84-104.
- Chmiel, A., Mazur, I.** (2014). *Audiodeskrypcja*. Poznań: Wydział Anglistyki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.
- Gadamer, H.-G.** (1979). Estetyka i hermeneutyka (tłum. M. Łukasiewicz). W: H.-G. Gadamer, *Rozum, słowo, dzieje* (ss. 148-159). Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Gadamer, H.-G.** (1993). *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej* (tłum. B. Baran). Kraków: Inter Esse. (Publikacja oryginału: 1960).
- Gwóźdź, G.** (2016). Translatoryka. Umiejęcienie, rola, kierunki rozwoju, zadania. *Zagadnienia naukoznawstwa*, 208 (2), ss. 251-274.
- Helman, A., Ostaszewski, J.** (red.) (2007). *Historia myśli filmowej*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Korycińska-Wegner, M.** (2011). *Übersetzer der bewegten Bilder. Audiovisuelle Übersetzung – ein neuer Ansatz*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Korycińska-Wegner, M.** (2016). Między standardami a zaleceniami, czyli dylematy audiodeskryptora. W: B. Walkiewicz, A. Fimiak-Chwiłkowska, J. Woroch (red.), *Norma a uzus I. Z zagadnień przekładu specjalistycznego* (ss. 177-195). Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.
- Koschany, R.** (2017). *Zamiast interpretacji. Między doświadczeniem kinematograficznym a rozumieniem filmu*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Wydziału Nauk Społecznych Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.
- Künstler, I., Butkiewicz, U., Więckowski, R.** (2012). *Audiodeskrypcja – zasady tworzenia*. Kulturabezbarier.org. <https://kulturabezbarier.org/wp-content/uploads/2019/12/Audiodeskrypcja-zasady-tworzenia.pdf>
- Lohmeier, A.-M.** (1996). *Hermeneutische Theorie des Films*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

- Paepcke, F.** (1986). *Im Übersetzen leben. Übersetzen und Textvergleich*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Piecychna, B.** (2019). *Rozumienie, dzieje, dialog. O kompetencjach tłumacza w hermeneutyce filozoficznej Hansa-Georga Gadamera*. Białystok: Wydawnictwo Prymat.
- Pisarska, A.** (2020). *Audiodeskrypcja – sztuka malowania słowem*. Trakt.org.pl. <http://www.trakt.org.pl/audiodeskrypcja-sztuka-malowania-slowem-agata-pisarska/>
- Seeßlen, G.** (2012). *Spuren der Liebe in den Filmen von Michael Haneke*. W: M. Haneke, *Liebe. Das Buch* (ss. 173–206). Berlin: Hanser.
- Siever, H.** (2010). *Übersetzen und Interpretation. Die Herausbildung der Übersetzungswissenschaft als eigenständige wissenschaftliche Disziplin im deutschen Sprachraum von 1960 bis 2000*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Sontag, S.** (1979). Przeciw interpretacji (tłum. M. Olejniczak). *Literatura na Świecie*, (9), ss. 292–305.
- Steiner, G.** (2000). *Po wieży Babel. Problemy języka i przekładu* (tłum. O. i W. Kubiński). Kraków: Universitas. (Publikacja oryginału: 1998).
- Stolze, R.** (1992). *Hermeneutisches Übersetzen. Linguistische Kategorien des Verstehens und Formulierens beim Übersetzen*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Stolze, R.** (1994). *Übersetzungstheorien. Eine Einführung*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Stolze, R.** (2003). *Hermeneutik und Translation*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Szymańska, B., Strzyński, T.** (2010). *Standardy tworzenia audiodeskrypcji do produkcji audiowizualnych*. Audiodeskrypcja.org.pl. <http://www.audiodeskrypcja.org.pl/standardy-tworzenia-audiodeskrypcji/do-produkcji-audiowizualnych.html>
- Urbańska, M.** (2020). Głos filmu: o audiodeskrytorach. *Ekrany*, 4 (56), ss. 116–120.

Keywords:

audio description;
hermeneutics;
hermeneutics of
translation;
a model of film
interpretation for the
purposes of translation

Abstract

Małgorzata Korycińska-Wegner

Hermeneutics of Audio Description in the Light of the Theory of Film Interpretation

The aim of this article is to look at audio description, understood as a form of audiovisual translation, and the interpreter (audio descriptor) through the prism of the main premises of translation hermeneutics and film theory, and to present a model of reflection on film that could serve audio descriptors as a tool in the methodological systematization of their own interpretations. The translator as a meta-recipient is expected to approach the film as a text, which goes far beyond a spontaneous and subjectively marked interpretation, and translates into subjecting the film to a methodologically systematic reflection, allowing for verification and objectivization of this interpretation.