

Lost in translation, czyli co się kryje między słowami pokrytymi patyną historii



ANNA MILLER-KLEJSA

Akademickie refleksje nad przekładem audiowizualnym sięgają co najmniej początku lat 60., kiedy to ukazały się drukiem pierwsze eseje na ten temat autorstwa Pierre'a-François Caillé i Edmonda Cary'ego. Jednak dopiero lata 80. przyniosły popularność, a lata 90. – dynamiczny rozwój nowego obszaru badań. W Polsce prekursorskie spostrzeżenia o wpływie przekładu na wartość estetyczną filmu sformułował Marek Hendrykowski¹, a w latach 90. pierwsze uwagi na temat przekładu audiowizualnego w perspektywie filologicznej zaproponowała Teresa Tomaszek².

Współczesne studia nad tym tematem nie ograniczają się do modelu porównawczego, a zatem do klasyfikacji pod wybranym kątem podobieństw i różnic między oryginalną a przełożoną listą dialogową. Równie prężnie rozwijają się badania nad mechanizmami poznawczymi uruchamianymi podczas tworzenia audiodeskrypcji (prowadzi się na przykład badania psycholingwistyczne nad najkorzystniejszą segmentacją napisów dialogowych). W kręgu zainteresowania naukowców znajdują się także czynniki kulturowe, instytucjonalne oraz ekonomiczne, które wpływają na docelowy kształt przekładu (we Włoszech prowadzi się m.in. studia nad anglicyzacją języka dubbingu – włoskie *doppiage* – oraz jego manipulacją i cenzurą w okresie faszystów).

Książka Agaty Hołobut i Moniki Woźniak *Historia na ekranie. Gatunek filmowy a przekład audiowizualny* w zamierzeniu autorek stanowi próbę ukazania przekładu audiowizualnego w ujęciu komparatystycznym i interdyscyplinarnym, dzięki połączeniu narzędzi analizy językoznawczej, przekładoznawczej, filmoznawczej i stylometrycznej (s. 8)³. Takie podejście zostało podyktowane przekonaniem, że w ten sposób będzie można uniknąć zagrożeń, jakie niesie ze sobą przyjęcie tylko jednej opcji badawczej. O ile zdaniem autorek perspektywa filmoznawcza traktuje film jako sztukę przede wszystkim wizualną i poświęca niewiele uwagi ścieżce dźwiękowej, pomijając niemal zupełnie problem jej tłumaczenia i wpływu, jaki wywiera to na strukturę przekazu audiowizualnego, o tyle studia nad przekładem audiowizualnym koncentrujące się na jego technicznych, językowych i kulturowych aspektach rzadko uwzględniają rolę, jaką przekładany dialog odgrywa w strukturze całego utworu⁴.

Instrumentarium wypracowane na gruncie filmoznawstwa, humanistyki cyfrowej i przekładoznawstwa miało posłużyć autorkom do zbadania wpływu gatunku

filmowego (dokładniej: fikcjonalnego filmu historycznego, na nim bowiem autorki koncentrują uwagę) na specyfikę tłumaczenia audiowizualnego (s. 40). Wybór filmu historycznego jako przedmiotu badań wynika z przekonania, że w większym stopniu niż inne gatunki (na przykład komedia) narzuca on dialogowi określone cechy i funkcje stanowiące o jego specyfice – ma bowiem pomóc w wykreowaniu wiarygodnego wizerunku epoki, a zarazem przybliżyć jej realia współczesnym widzom. Ten ambitny cel, biorąc pod uwagę efemeryczność i niejednoznaczność terminów „film historyczny” oraz „gatunek filmowy” (o czym będzie jeszcze mowa), autorki zrealizowały, analizując anglojęzyczne (brytyjskie i amerykańskie) listy dialogowe wybranych fikcjonalnych filmów i seriali historycznych oraz ich dostępne polskie oraz włoskie przekłady (opracowania dubbingowe, lektorskie i napisowe).

Poddane analizie produkcje filmowe miały prezentować różne epoki: wizje starożytnego Rzymu (rozdział III), dzieje dynastii Tudorów (rozdział IV) oraz Anglię przełomu XVIII i XIX w. (rozdział V). Książka zawiera ponadto dwie części teoretyczne – na temat dialogu w przekładzie audiowizualnym (I) oraz „historii na ekranie” (II). Całość zamyka rozdział podsumowujący (VI) oraz posłowie wyjaśniające metodologię stylometryczną pióra Jana Rybickiego (autorstwem wcześniejszych rozdziałów badaczki podzieliły się: Agata Hołobut napisała rozdział I, III i V, zaś Monika Woźniak – II, IV i VI).

W części teoretycznej (rozdział I) prócz prezentacji własnych założeń metodologicznych autorki umiejętnie kreślą „przekładoznawczą” mapę Europy uwzględniającą wiodące w poszczególnych krajach techniki tłumaczenia audiowizualnego. I tak, o ile do połowy lat 40. dubbing zdominował produkcje obcojęzyczne dystrybuowane w Niemczech, Włoszech, Hiszpanii oraz w zatroskanej o status rodzimego języka Francji, o tyle wersja lektorska stanowiła i nadal stanowi najważniejszą technikę przekładu telewizyjnego w Polsce oraz w krajach byłego bloku wschodniego (m.in. na Litwie, Łotwie oraz w Bułgarii). W Polsce głos lektora wybrzmiał na tle zagranicznej produkcji po raz pierwszy w późnych latach 50., inspirowany – jak się nietrudno domyślić – radziecką „szeptanką”. Za jej ikonę w Związku Radzieckim uważano Andrieja Gawryłowa (stąd popularny w piśmiennictwie termin *Gavrilov translation*), jednego z tłumaczy symultanicznych zatrudnianych podczas pokazów i festiwali filmowych; w Polsce jednym z pierwszych lektorów był Jan Suzin⁵.

Prezentując podstawowe techniki przekładu, autorki opatrują swój wywód ciekawymi przykładami. Pisząc o dubbingu, który spełniał doskonale cele propagandowe państw „reżimowych” – ułatwiał cenzurę niepoprawnych politycznie i obyczajowo wypowiedzi – przywołują m.in. casus filmu *Marco Polo* (*The Adventures of Marco Polo*, 1938) z Garym Cooperem w roli głównej. Produkcja uznana przez faszystowskie władze za niewystarczająco czołobitną wobec włoskiego bohatera pojawiła się w Italii pod tytułem *Szkot na dworze wielkiego Chana* (*Uno scozzese alla corte del Gran Kan*), zaś dialogi we włoskiej wersji „poprawiono”, aby zgadzały się z nową narodowością filmowego Marka O’Pole’a (ponowny, nieocenzurowany dubbing filmu wykonano w 1951 r.). W przypadku Włoch – co autorki trafnie przypominają – dubbing miał także pełnić funkcję edukacyjną, kształtując pożądane wersje językowe. Po II wojnie światowej mniej niż 20 proc. mieszkańców Italii swobodnie używało bowiem języka włoskiego w codziennych kontaktach – większość posługiwała się dialektami. Uwaga ta jest o tyle istotna, że – jak wykazują autorki w rozdziałach analitycznych książki – charak-

terystyczne cechy dubbingu włoskiego to (nadal!) szacunek dla reguł gramatycznych, staranna wymowa, unikanie wulgaryzmów i kolokwializmów. Innymi słowy, tłumaczenie na język włoski zazwyczaj podwyższa rejestr stylistyczny tekstu oryginalnego.

Wywód obfituje także w ciekawostki kulturowe odsłaniające m.in. kulisy powstawania przekładu audiowizualnego. Zapewne dla wielu czytelników niespodzianką będzie fakt, że przygotowywanie wersji dubbingowej we Włoszech jest profesją wykonywaną przez stosunkowo wąskie grono ekspertów. Są oni niekiedy nazywani adaptatorami (*adattatori*) czy też dialogistami (*dialogisti*), gdyż ich zadaniem nie jest przełożenie oryginalnej ścieżki dialogowej, lecz dostosowanie do potrzeb dubbingu tzw. przekładu na brudno, wykonanego przez anonimowego tłumacza. Bardzo często *adattatori* nie znają więc nawet języka wyjściowego filmu i nie uważają, aby to było potrzebne.

Jeśli chodzi o kontekst polski, autorki zwracają uwagę, że obecna na naszych ekranach wersja lektorska wyróżnia się wśród innych tendencją do „odsłaniania” sporych partii oryginalnych wypowiedzi, by umożliwić widzowi bliższy kontakt z postacią. W miejsce przekładu *voice-over* (głosu nałożonego na oryginał) można więc mówić raczej o inkrustacji oryginalnej ścieżki dialogowej głosem lektora (ang. *voice in between*), co polega na antycypowaniu niektórych wypowiedzi a pomijaniu innych. Wersję lektorską w Polsce cechuje więc oszczędność, uproszczona składnia oraz potoczna i kolokwialna stylistyka (s. 33). Autorki odnotowują przy tym, że wersja lektorska *pozostaje techniką najzarliwiej krytykowaną i najslabiej przebadaną ze względu na jej niszowy status w krajach Europy Zachodniej, które wciąż wiodą prym w studiach nad przekładem audiowizualnym* (s. 30).

Zaletą części drugiej, w której autorki próbują się uporać z przyjętymi także w tytule książki terminami „gatunek filmowy” (pojęciem „niezwykle oczywistym i zarazem nieuchwytnym /s. 69/) oraz „historia na ekranie”, są z pewnością partie wywodu odnoszące się do poszczególnych produkcji filmowych. Te ostatnie służą egzemplifikacji zawartych w rozdziale też dotyczących przekładu audiowizualnego *sensu stricto*. Autorki wskazują więc ze swadą błędy w tłumaczeniu konkretnych filmów (np. nazywanie Sobieskiego generałem w *Bitwie pod Wiedniem* albo zwracanie się doń po nazwisku: *Co ty na to?, Sobieski?*), uwypuklają trudności, z jakimi musi się borykać tłumacz dialogów z patyną (okazuje się, że w języku angielskim funkcjonuje aż pięć różnych określeń na słowo „pokojówka”), podają również ciekawostki dotyczące wybranych dialogów filmowych (na potrzeby serialu *Xena – wojownicza księżniczka* powstał fikcyjny język Dothraków, którym posługują się w filmie członkowie tego ludu).

W podrozdziale *Historyczny czyli jaki?* nieco zaskakujący wydaje się jednak brak wprowadzenia przez autorki jasnego podziału na fikcjonalne filmy kostiumowe z tzw. tłem epoki oraz fikcjonalne filmy oparte na faktach (z domyślnym dopowiedzeniem „o istotnym znaczeniu historycznym”). Badaczki używają sporadycznie pojęcia „filmy kostiumowe”, ale zamiast o filmach opartych na faktach piszą o *właściwym filmie historycznym* (s. 72), który w opinii autorek *zajmuje się prawdziwymi ludźmi i wydarzeniami* (s. 72), co brzmi nieco niezręcznie. Poruszając zaś kwestię cezur czasowych, a więc próbując odpowiedzieć na pytanie, w jakim przedziale czasowym można nazwać konkretny film współczesnym, a kiedy mówi on o okresie minionym i staje się filmem historycznym, autorki powołują się głów-

nie na prace z kręgu literatury. Pewien niedosyt może wywołać zawarty w książce przegląd piśmiennictwa na temat wzajemnych relacji filmu i historii. W polskiej literaturze przedmiotu można znaleźć przecież niemało gorszych lub lepszych prac na ten temat. Autorki wspominają w zasadzie tylko o opracowaniach Marka Hendrykowskiego, Piotra Witka oraz Zygmunta Machwitza⁶. Tę skrótową listę można byłoby z powodzeniem uzupełnić o publikacje Ryszarda Wagnera – *Film fabularny jako źródło historyczne*⁷, Doroty Skotarczak, która dokonała przeglądu tematyki filmowej w doświadczeniach polskich historyków⁸ oraz *last but not least* o antologię *Film i historia* pod redakcją Iwony Kurz⁹. Tom ten prócz artykułów polskich badaczy zawiera bowiem przekłady prac obcojęzycznych, w tym niezwykle cenne artykuły Roberta Rosenstone'a (*Historia w obrazach, historia w słowach*) oraz Haydena White'a (*Historiografia i historiofotia*). Autorki cytują w jednym miejscu tezy Rosenstone'a, ale nazwisko White'a nie pojawia się w pracy ani razu. A przecież obaj badacze zwracali uwagę na narracyjny i konstrukcyjny charakter każdej historii (także filmowej), stanowiący rodzaj wspólnego mianownika dla rozmaitych „historycznych opowieści”.

Jak w każdej książce zdarzają się drobne uchybienia stylistyczne i logiczne (*ru-chome ujęcia* /s. 254/) wynikające zapewne z nieco słabszej orientacji autorek w specyfice piśmiennictwa filmowego. Ponadto na s. 77 autorki stwierdzają, że prolog i epilog spotyka się jedynie w produkcjach historycznych i filmach fantastyczno-naukowych; kilkanaście stron później nazywają epilogi – chyba jednak na wyrost – wręcz *wyznaczniem gatunku* (s. 83).

Ogromną zaletą wszystkich części analitycznych są umieszczone w nich tabele zawierające oryginalne kwestie dialogowe omawianych filmów bądź seriali telewizyjnych oraz rozmaite sposoby ich oddania w różnych dostępnych wersjach przekładowych (lektorskiej, napisów i dubbingu). Tabele pozwalają śledzić niuanse językowe i weryfikować tezy, o których mowa w tekście głównym. Autorki pokiwały się także o zamieszczenie w każdym rozdziale rysu historycznego przybliżającego stosowany w danej epoce język.

Bardzo ciekawym wątkiem poruszonym w rozdziale III są różnice w przekładzie zależne od nadawcy prywatnego i państwowego. Analizując serial *Rzym* (2005-2007), autorki wykazują, że tłumacz pracujący na potrzeby HBO wplata w dialogi wulgaryzmy obecne w oryginalnej wersji, natomiast tłumaczka pracująca dla telewizji publicznej stosuje możliwie często eufemizmy (np. *pójść za potrzebą*) a także sięga po leksykę dawną (*chędożenie*). W efekcie widzowie mogą doświadczyć dwóch *Rzymów* – *rozchwianego stylistycznie, obfitującego w okazjonalizmy, wulgaryzmy, neologizmy sytuacyjne (...)* *Rzymu na ekranie HBO* oraz *spójniejszego stylistycznie, elegantszego, a zarazem znacznie bardziej pruderyjnego Rzymu na ekranie TVP* (s. 238).

W rozdziale IV (o filmowych obrazach dynastii Tudorów) ciekawym przykładem do analizy strategii stylizacyjnych jest porównanie różnych przekładów lektorskich tego samego filmu. Autorki wzięły na warsztat m.in. trzy polskie tłumaczenia *Anny tysiąca dni* (adaptacji sztuki amerykańskiego dramaturga Maxwella Andersona pod tym samym tytułem) dokonane w ciągu 30 lat. Okazuje się, że mimo iż wszystkie przekłady zostały wykonane na potrzeby wersji lektorskiej, istnieją między nimi istotne różnice wynikające zarówno z czasu i okoliczności ich powstania, jak również indywidualnych wyborów tłumacza. I tak obie

starsze wersje przekładu raczej interpretują tekst wyjściowy niż tłumaczą go wier- nie. Najbardziej współczesne tłumaczenie dokładnie kalkuje natomiast struktury słowne oryginału i jako jedyne zawiera pomyłki wynikające z błędnej interpretacji dialogu angielskiego (np. *prócz pośladków dziewczicy nie ma nic lepszego od udźca dzika* zamiast oddającego grę słowną: *po udach dziewczicy nie ma jak udziec jeleni* /s. 290-291/).

W rozdziale V przedstawiającym wyniki badań nad adaptacjami Jane Austen można podziwiać liczbę odniesień bibliograficznych. W moim przekonaniu za- brakło jednak w kilku miejscach odautorskiego komentarza do cytowanych ob- szernie opracowań. I tak np. Hołobut przywołuje typologię Thomasa Leitcha postrzegającego adaptację jako oddzielny gatunek filmowy oraz Deborah Cartmell, która jako wyznacznik gatunkowy adaptacji podaje *dbałość o reakcje kobiecej czę- ści publiczności* (s. 347). Na czym miałyby polegać owa dbałość o reakcje? Jakie reakcje byłyby pożądane? Czy przywołana typologia jest dobra? Te i podobne py- tania pozostają niestety bez odpowiedzi.

Całość tomu jest napisana elegancką, miejscami nawet poetycką polszczyzną (być może dlatego, że obie autorki zajmują się również przekładem poetyckim)¹⁰ oraz starannie opracowana. Wprawdzie zdarzają się powtórzenia pewnych infor- macji – jak definicja *heritage films* (na s. 101, 251 oraz w przypisie 111), ale za- warta na końcu książki bibliografia, filmografia oraz opracowane przypisy zdradzają dbałość autorek o szczegóły.

Reasumując, wartość publikacji jest trudna do przecenienia – sięgną po nią za- pewne nie tylko czytelnicy zainteresowani naukowo przekładem audiowizualnym. Zawarte w tomie refleksje nad słowem w filmie mogą zainspirować *de facto* wszystkich miłośników kina, którzy w dyskusjach o ścieżce dialogowej nie chcą się ograniczać do recenzenckich komunałów, czyli uwag o „drętwo” bądź „bły- skotliwości” wypowiedzi ekranowych.

ANNA MILLER-KLEJSA

Agata Hołobut, Monika Woźniak, *Historia na ekranie. Gatunek filmowy a przekład au- diowizualny*, obliczenia stylometryczne i postłowie Jan Rybicki, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2018.

¹ M. Hendrykowski, *Z problemów przekładu fil- mowego*, w: *Wielojęzyczność literatury i pro- blemy przekładu* artystycznego, red. E. Balce- rzan, Ossolineum, Wrocław 1984, s. 243-259.

² Szczegółową bibliografię polskich prac na te- mat przekładu audiowizualnego przedstawiła Monika Woźniak w „Przekładaniu” 2008 nr 20.

³ Autorki podały zebrany materiał analizie sty- lometrycznej, co stanowi nowość w badaniach nad przekładem audiowizualnym. Narzędzia stylometryczne służyły bowiem do tej pory niemal wyłącznie do analizy tekstów literac-

kich i ich przekładów w celu ustalenia autor- stwa, wykrywania plagiatu bądź badania różnic stylistycznych między autorami, indywidual- nymi dziełami czy tekstami z różnych epok li- terackich. Przeprowadzone w książce testy sty- lometryczne wykazały niezwykle słaby sygnał autorski dialogu filmowego, który w zasadzie wylania się jedynie w adaptacjach klasyków literatury. W tym przypadku chodzi jednak – jak zauważają autorki – o sygnał autora pier- wozoru literackiego, a nie scenarzysty.

⁴ Autorki zdają sobie sprawę z przyjętego uproszczenia. Z prac obcojezycznych podej-

mujących temat dialogu w filmie same przywołują bowiem m.in. opracowanie *Overhearing Film Dialogue* (2000) Sarah Kozloff oraz tom zbiorowy Jeffa Jaeckle'a *Film Dialogue* (2013). W polskim piśmiennictwie zagadnienie to podejmowali m.in. Marek Hendrykowski (*Słowo w filmie. Historia, teoria, interpretacja*, PWN, Warszawa 1982) oraz Alicja Helman (*Funkcja znakowa muzyki i słowa w przekazie filmowym*, w: *Zagadnień semiotyki sztuk masowych*, red. A. Helman, M. Hopfinger, H. Książek-Konicka, Ossolineum, Wrocław 1984).

⁵ Autorki słusznie przypominają, że również w Polsce dubbing zadebiutował na dużym ekranie w latach 30. Po wojnie zaś otwarto w Łodzi studio dubbingu, które w 1955 r. zostało przekształcone w Studio Opracowań Dialogowych (z siedzibą w Warszawie i oddziałem w Łodzi). Od 1965 r. dubbing na stałe zagościł na małym ekranie i zaowocował serią arcydzieł, m.in. serialami *Anna Karenina* i *Ja, Klaudiusz* oraz opracowaniami filmów dla dzieci. W XXI w. dubbing powrócił do kin za sprawą filmu *Shrek* (2001) z dialogami Bartosza Wierzbęty.

⁶ M. Hendrykowski, *Film jako źródło historyczne*, Ars Nova, Poznań 2000; Z. Machwitz, *Fa-*

bularny film historyczny – problemy gatunku, „Folia Filmologica. Zeszyty Naukowe” 1983, nr 1; P. Witek, *Film historyczny jako „gatunek dwójakiego rodzaju”*. *Kilka uwag metodologicznych o (nie)użyteczności teorii genologicznej w refleksji o filmie historycznym*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” 2011, nr LXVI (2), s. 87-113.

⁷ R. Wagner, *Film fabularny jako źródło historyczne*, „Kultura i Społeczeństwo” 1974, nr 2, s. 181-194.

⁸ D. Skotarczak, *Film i historia w doświadczeniach polskich historyków*, w: *Media audio-wizualne w warsztacie historyka*, red. D. Skotarczak, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2008, s. 11-24.

⁹ *Film i historia. Antologia*, red. I. Kurz, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008.

¹⁰ Agata Holobut opracowała m.in. wybory wierszy W. S. Merwina, C. Simica, R. Pinsky'ego, zaś Monika Woźniak tłumaczyła m.in. na język włoski teksty Jana Brzechwy i Juliana Tuwima.