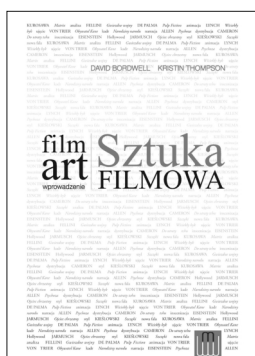


KSIĄŻKI O FILMIE

Bilans pożytków i szkód, czyli o polskiej edycji *Film Art: An Introduction*

TOMASZ KŁYS



David Bordwella i Kristin Thompson rekomendować nie trzeba i nawet nie wypada: para amerykańskich neoformalistów z University of Wisconsin (prywatnie zresztą małżonkowie) to niekwestionowane autorytety światowego filmoznawstwa o olbrzymim dorobku – nawet dla tych, którzy z nimi się nie zgadzają lub mają zupełnie inne koncepcje tego, czym jest film, konkretne

dzieło filmowe, jak przebiega odbiór dzieła filmowego bądź też na czym właściwie polega proces analizy i interpretacji filmów. Olbrzymi sukces wydawniczy odniosły dwa podręczniki ich wspólnego autorstwa: *Film Art: An Introduction* (1979; najnowsze, IX wydanie z roku 2009) i *Film History: An Introduction* (1993; najnowsze III wydanie z roku 2009), a także napisana wspólnie z Janet Staiger monumentalna praca *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960* (1985). Pierwsza z tych książek doczekała się właśnie polskiego przekładu i wypadałoby tylko się z tego cieszyć, gdyby jednak nie parę dość poważnych „ale”.

Film Art Bordwella i Thompson jest czymś więcej niż po prostu „wprowadzeniem do wiedzy o filmie”, „pierwszą książką” dla studenta filmoznawstwa (jak ujęła to Alicja Helman w recenzji opublikowanej w latach 80. na łamach „Kina”). Taką rolę pełni równie dobrze – poniekąd może nawet lepiej – praca Jamesa Monaco *How to Read a Film*, której czwarte, jubileuszowe wydanie (w trzydziestą rocznicę pierwszego) ukazało się w roku 2009. Oczywiście, *Film Art* jest także „pierwszą książką”, wprowadzeniem w tajniki filmoznawstwa. Wprowadzenie to jednak dość szczególne i intelektualnie wyrafinowane, gdyż akcent pada w nim nie tyle na dominujące zazwyczaj w tego typu pracach sprawy tzw. warsztatu w aspekcie techniki¹ filmowej (choć i one są w książce obecne), ile na opis formy filmowej: formy, którą współtworzą zarówno elementy zazwyczaj uznawane za tzw. treść (np. przedstawione postaci, miejsca czy zdarzenia fabularne), jak i rozwiązania z zakresu techniki filmowej: np. zastosowanie takiego, a nie innego obiek-

tywu w danym ujęciu, albo takiego, a nie innego kadrowania. Podobnie jak formalści rosyjscy (Tynianow, Eichenbaum, Tomaszewski, Szklowski), którzy uznawali utwór literacki za system formalny o szczególnej organizacji, tak i małżeństwo z Wisconsin uważa dzieło – tyle że filmowe – za system formalny. System ten jest strukturowany ostatecznie w procesie odbioru – bo choć film oczywiście fizycznie istnieje, kiedy nie jest oglądany, to te jakości, które są interesujące dla badacza czy studenta filmoznawstwa – *jedność dzieła, powtórzenia i wariacje, przedstawienie czasu, przestrzeni i akcji oraz znaczenia* – wynikają z interakcji między „danymi” dzieła a mentalnymi operacjami widza, które są na nie odpowiedzią. Teoria dzieła filmowego Bordwella i Thompson jest więc zarazem teorią neoformalistyczną („neo”, bo pierwszy formalizm to ten rosyjski) i jako zrelatywizowana do odbiorcy – teorią kognitywną (już np. koncepcja paradygmatów stylistycznych jako zespołów możliwych opcji stylistycznych ewokuje pojęcie norm i wykroczeń przeciwko nim, co pozwala krytykowi czynić założenia dotyczące tego, jak widz prawdopodobnie zrozumie dany chwyt; uzasadnianie obecności określonych chwytów w dziele przez rozmaite typy motywacji: *kompozycyjną, realistyczną, transtekstualną, estetyczną*, jest także ewokowaniem aktywności odbiorczej). Widz w trakcie odbioru jest aktywny, przy czym niektóre aspekty jego aktywności podczas oglądania filmu mają charakter fizjologiczny, niektóre przedświadomy, niektóre być może nieświadomy; najważniejsze są jednak podczas odbioru procesy świadome. W opisie tych ostatnich Bordwell posługuje się konstatacjami psychologii poznawczej – szczególnie teorią schematów. Schematy w procesie oglądania filmu mieszczą się na obszarze uprzedniej wiedzy i doświadczenia widza – na ich bazie czyni on pewne *założenia*, buduje *oczekiwania*, testuje *hipotezy*; są one konfrontowane z materiałem i strukturą samego filmu. „Standardowy” film oferuje dwa systemy danych: *system opowiadania* i *system stylistyczny* (ten ostatni tworzą rozwiązania wyrazowe). Tradycyjny film fabularny (*narrative film*) jest na ogół tak zbudowany, by zachęcić widza do skonstruowania czy zrekonstruowania jakiejś historii/fabuły (*story, fabula*) w jej poniekąd idealnej i zawsze tylko domniemywanej postaci, na podstawie danych sjużetu (*syuzhet*, z ros. *сюжет, plot*), czyli „tekstualnego” układu fabuły wcielonego w system stylistyczny.

Uważny czytelnik polskiego wydania *Film Art* zauważył, że przytoczone w nawiasach terminy oryginalne są tu tłumaczone inaczej niż w opublikowanym przekładzie. Zasadniczo przekład ten należy uznać jeśli nie za błędny (choć optowałbym za taką kwalifikacją), to co najmniej niefortunny. Po pierwsze, tłumaczka nie uwzględniła, że *Film Art* jest dziełem funkcjonującym nie w próżni, ale w pojęciowym systemie podejścia neoformalno-kognitywnego w filmoznawstwie, na który prócz tej wspólnej książki obojga autorów składają się m.in. dwa osobne *opera magna* każdego z nich: *Narration in the Fiction Film* (1985) Bordwella (akcentująca przede wszystkim kognitywny aspekt opisywanego systemu) i *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis* (1988) Thompson (akcentująca właśnie nawiązujący do teoretyków rosyjskich /neo/formalizm tej koncepcji). I choć w *Film Art* autorzy posługują się parą terminów *story* i *plot* (co, pozbawione kontekstu, mogłoby usprawiedliwiać inwencję tłumaczki, by przełożyć je odpowiednio jako *historię* i *fabułę*), to trzeba mieć świadomość, że w innych ich książkach – równie ważnych i równie popularnych w światowym filmoznaw-

stwie – *story* pojęciowo oznacza dokładnie to samo, co *fabula*, a *plot* dokładnie odpowiada pojęciowo przejętemu od formalistów rosyjskich terminowi *syuzhet*. W polskim literaturoznawstwie rozróżnienie między fabułą a sjużetem jest całkiem zadomowione – podobnie jak w praktyce dydaktycznej filmoznawstwa w Polsce, gdzie od z górą 20 lat podejście neoformalistyczne jest wykładane i z łatwością przyswajane przez studentów. W polskim przekładzie *Film Art* nie uwzględnia się tego uzusu, tłumacząc owe pojęcia nie tylko inaczej, ale wręcz „na krzyż” (za „fabułę” wprowadzając „historię”, a za „sjużet” – „fabułę”), co oczywiście będzie musiało rodzić nieporozumienia i będzie wymagać wyjaśnień wykładawców w praktyce akademickiej.

Nadmieniałem już w przypisie o niepoprawnym na ogół przekładzie słowa *technology*; owszem, różnica między fotochemicznym zapisem obrazu na błonie światłoczułej a jego zapisem magnetycznym bądź cyfrowym jest kwestią różnych technologii. Jednak w zdecydowanej większości przypadków słowo *technology* powinno być przekładane jako technika – bo coraz to nowsze i doskonalsze (albo lżejsze) typy kamer czy też zmiany w formatach kadru są ewolucją techniki, a nie technologii. Film dźwiękowy czy barwny to zdobycze techniki, choć mogą być osiągnane za pomocą różnych technologii, tak jak istnieją np. różne technologie wytapiania stali. Biorąc pod uwagę pola znaczeniowe angielskiego słowa *technology* oraz polskich słów „technika” i „technologia”, a także definicje leksykalne w słownikach obu języków (warto, by tłumacze czasem do nich sięgali przy słowach niby to oczywistych), nie można uznać mechanicznego przekładania *technology* jako „technologii” za usankcjonowany neosemantyzm, ale za wpadkę tłumacza.

Od wielu lat, zresztą z różnym skutkiem, walczę w środowisku filmoznawców akademickich o niemechaniczne tłumaczenie słowa *narrative* (a jest ono bardzo często przekładane mechanicznie i źle: rzeczownikowo jako „narracja”, przymiotnikowo jako „narracyjny”). *Narrative* jest słowem o znaczeniu kontekstowym; jego podstawowe znaczenie rzeczownikowe to „opowiadanie”, „opowieść”; ewokuje ono wprawdzie aspekt podmiotowy (akt czy proces opowiadania, narrację – *narration*), jednak przede wszystkim (o czym informuje sufix *-ive*, sugerujący coś dokonanego, biernego, przedmiotowego) aspekt przedmiotowy opowiadania czy opowieści: historię, fabułę, przedstawione zdarzenia. Dość często tłumaczenie tego słowa właśnie jako „fabuła” byłoby najbardziej odpowiednie (o ile oczywiście mowa o potocznym sformułowaniu, bo w przekładzie *Film Art* takie jego użycie mogłoby zaciemnić neoformalistyczne rozróżnienia). A już z pewnością przymiotnikowo *narrative* znaczy najczęściej właśnie „fabularny” (np. *narrative film* to film fabularny – i jest to jedyny poprawny przekład tego wyrażenia)². Cóż miałoby bowiem oznaczać stosowane w przekładzie określenie „film narracyjny” – film, który ma *narrację*, czyli proces artykulacji tekstu zapośredniczający to, co przedstawione? Tak rozumianą „narrację” (*narration*) mają jednak takżeiefabularne (*non-narrative*) formuły filmu, np. omawiane w *Film Art* formy asocjacyjna, kategoriałna, retoryczna czy abstrakcyjna. Oczywiście, czymś szczególnym jest *narracja* w filmie fabularnym. W prawidłowym przekładzie (uwzględniającym neoformalistyczny kontekst) jej definicja, zawarta w słowniku zamieszczonym na końcu książki, powinna brzmieć następująco: *narracja* (*narration*) to proces, w którym sjużet (*plot*) przekazuje lub skrywa informacje o fabule (*story*)³ (jak jest – można sprawdzić; nie będę jednak przepisywał tu wersji zaciemniającej

sprawę; a nuż niniejsza recenzja posłuży za erratę?). Gdy w pewnym miejscu (s. 61 polskiego wydania) autorzy, omawiając egzemplaryczny film, *Czarnoksiężnika z Oz*, wymieniają *narrative elements*, [which] constitute the film's story, to omawiają elementy fabularne, które składają się na fabułę (*Dorotka śni o tym, że trąba powietrzna porывa ją do krainy Oz, w której spotyka określone postacie. Opowiadanie kończy się w momencie, gdy Dorotka budzi się ze swego snu i orientuje się, że jest z powrotem w domu w Kansas*). Sam tok wywodu autorów unaocznia, że wymieniają oni elementy z poziomu diegetycznego, poziomu fabuły, a nie elementy „narracyjne” (takimi *narrational devices* byłyby np. jakieś rozwiązania stylistyczne: rodzaj kadrowania, jazda kamery, przejście montażowe etc.). Ciekawe, że tłumaczka prawidłowo przekłada tu słowo *story* jako „fabułę” (niepomna własnej decyzji przekładu słowa *plot* jako „fabuła”), za to zaciemnia wywód nieszczęsnym przekładem *narrative elements* jako „elementów narracyjnych”.

Wskazane powyżej przykłady niefortunnego tłumaczenia są decydujące dla mojej krytycznej oceny polskiej edycji podręcznika filmoznawstwa naprawdę klarownego i znakomitego w oryginale. Po prostu nie można tłumaczyć *Film Art: An Introduction*, nie uwzględniając pojęciowego i metodologicznego „kosmosu”, jaki tworzy ona wraz z pozostałymi książkami Davida Bordwella i Kristin Thompson. A ponieważ przekład go nie uwzględnia, to radość z tego, iż *Film Art* dotrze pod polskie strzechy, jest poważnie zmącona faktem, że polski czytelnik nie będzie obcował z tak klarownym i pojęciowo precyzyjnym tekstem, jak oryginał. Ale jest też znacznie więcej translatorskich potknięć w tym przekładzie, choć może nie tego kalibru, bo nie rzutuujących na conceptualne ogarnięcie całości. I tak na przykład na s. 16 jeden z trzech sektorów kinematografii (obok *produkcji* i *dystrybucji*), w oryginale *exhibition*, nazwany zostaje... „ekshibicją”. Chyba z racji poczucia niestosowności tego słowa wobec tego, co miało oznaczać, tłumaczka daje w nawiasie „upowszechnianie” – ładna to próba, ale chyba też nie najszcześliwsza, bo jakoś znaczeniowo zaciera się różnica między „dystrybucją” a „upowszechnianiem”. Później dość wymijająco tłumaczka napomyka o „pokazach filmowych”, nie próbując już znaleźć odpowiednika dla *exhibition*⁴. Na szczęście nie nazywa tych, którzy zajmują się „ekshibicją” (*exhibitors*), ekshibicjonistami, znajdując dla nich trafny i chyba zadomowiony w polszczyźnie odpowiednik „kiniarze”. Trudno się jednak zgodzić na to, że *art director* to „kierownik artystyczny” – to raczej „scenograf wykonawczy”; Oscar, jaki otrzymuje co roku jakiś *art director*, jest Nagrodą Akademii za scenografię, a nie za jakieś „kierownictwo artystyczne”. *Matte artist* to nie „makieciarz” (dalibóg, kto to taki?), ale „specjalista od zastawek”. *Compilation film* ma ustaloną polską nazwę gatunkową „film kompilacyjny” (albo „film montażowy”), a nie „film kompilowany” (wbrew pozorom różnica między „kompilacyjnym” a „kompilowanym” jest duża; pierwsze słowo to permanentny epitet stosowny na nazwę genologiczną, drugie to imiesłów określający sposób powstawania filmu). *Majors*, czyli wielkie wytwórnie hollywoodzkie, nie powinni być zostać „spolonizowani”, bez kursywy, jako „majorsi” (jak to w ogóle wymawiać? przez „j”? a może przez „dz”?). Rażące w polszczyźnie jest sformułowanie o „filmach z pierwszych miejsc box-office’ów” – jakby nie można było napisać o filmach mających największe wpływy kasowe. Istnieje też powszechnie przyjęte polskie określenie „sprzedaż wiązana” na narzucaną kiniarzom przez producentów i dystrybutorów praktykę *block booking* – zaproponowane przez tłumaczkę „zamówienie pakietowe” brzmi nawet nieźle, ale sugeruje dobrowolność tego „zamówie-

nia” ze strony kiniarzy, podczas gdy jest to proceder ekonomicznego przymusu i szantaż ze strony sprzedawcy. Na s. 35 „film dokumentalny” tłumaczka przeciwstawia „filmowi fabularnemu” – to oczywiście jest dopuszczalne w potocznym mówieniu o filmie. Genologicznie i ontologicznie autorzy przeciwstawiają jednak dokumentowi *fiction film*, „film fikcji”. Bo przecież możemy mieć też do czynienia z *narrative documentary*, dokumentem fabularyzowanym. I wreszcie uznaje tłumaczka, że prowadzący lokomotywę bohater *Koła udręki* Abła Gance’a to „motorniczy” – choć po polsku kogoś takiego zwie się maszynistą.

Polska edycja *Film Art*, prócz omówionych wyżej niefortunnie przełożonych miejsc (a to nie wszystkie; koledzy filmoznawcy wskazali mi jeszcze inne, także dość poważne błędy translatorskie, których jednak nie wyłapałem przy dość pobieżnej lekturze), nie jest też najszcześniejsza edytorsko. Owszem, format – mniejszy niż w wydaniach oryginalnych – wydaje się poręczniejszy, a książka jest łatwiejsza do upchnięcia na półce. Odbyło się to jednak sporym kosztem: elegancki druk w czcionce Garamond jest tak mały, że na krawędzi czytelności, a pomniejszone reprodukcje kadrów znacznie mniej efektywnie niż w wydaniach oryginalnych unaczyniają to, o czym mowa w tekście. Zupełnym skandalem jest indeks – nie dość, że jest on właściwie całkowitą fikcją, odsyłając do stron, na których wcale nie ma mowy o interesującym nas twórcy, filmie czy pojęciu, to jeszcze zdarza się w nim taki błąd, jak przypisanie *Portiera z hotelu Atlantic* nie Murnauowi, a Gance’owi.

Moim zdaniem szkód z polskiej edycji *Film Art* w jej obecnej postaci jest może nie aż tyle, ile pożytku dla ogółu polskich czytelników, niemniej, przynajmniej dla studentów filmoznawstwa, szkody te są niemałego kalibru, jako że to nie tylko popularne wprowadzenie do wiedzy o filmie, ale i wyrafinowana książka teoretyczna, prezentująca bodaj najsilniejszą i najbardziej zdroworoządkową opcję w obrębie światowej nauki o filmie, *film studies*. Warto by więc zadbać o korektę przekładu i usunięcie mankamentów edytorskich.

TOMASZ KŁYS

David Bordwell, Kristin Thompson, *Film Art. Sztuka filmowa. Wprowadzenie*, tłum. Bogna Rosińska, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2010.

¹ No właśnie – „techniki”, a nie „technologii”, jak uporczywie i niefortunnie przekłada angielskie słowo *technology* tłumaczka. Mechaniczne tłumaczenie tego na oko oczywistego słowa jest dziś nagminne, ale póki co ten „uzus” nie sankcjonuje jeszcze poprawności.

² Warto też wiedzieć – z czego wielu tłumaczy chyba zupełnie nie zdaje sobie sprawy – że *narrative* w angielskiej teorii literatury oznacza, obok *lyric* i *drama*, jeden z trzech rodzajów literackich, czyli „epikę”. Zatem przymiotnikowo *narrative* czasem trzeba przełożyć jako „epicki” (np. *narrative poem* to „poemat epicki”).

³ Taką skondensowaną definicję podaje słowniczek w *Film Art*. W bardziej złożony sposób formuluje tę definicję Bordwell w książce

Narration in the Fiction Film, włączając w obręb narracji nie tylko sjużet, ale i styl: *Narracja (narration) w filmie fabularnym to proces, w którym sjużet (syuzhet) i styl, oddziałując na siebie nawzajem, udzielają widzowi wskazówek i kierują przebiegiem konstruowania przez widza fabuły (fabula)* D. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, University of Wisconsin Press, Madison 1985, s. 53.

⁴ Mój instytucyjowy kolega, dr Piotr Sitarski, gdy rozmawialiśmy o trudności znalezienia polskiej nazwy dla *exhibition* jako jednego z sektorów kinematografii, zaproponował tu termin „eksploatacja”. To chyba dobre rozwiązanie, znacznie lepsze niż „upowszechnianie”.