

Renata Niziolek

Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie
renataniziolek@op.pl

**Przekładalne/nieprzekładalne:
problem transferu kulturowego
w przekładzie audiowizualnym
na przykładzie francuskiego tłumaczenia
Przypadku Krzysztofa Kieślowskiego**

Portret tak zwanego „prostego człowieka” jest fundamentalnym elementem i jedną z głównych idei kina moralnego niepokoju. Istotne znaczenie stałej obecności takiego właśnie bohatera na ekranie rozumiało wielu polskich twórców filmowych (Andrzej Wajda, Marcel Łoziński, Stanisław Różewicz, Feliks Falk, Janusz Kijowski czy Agnieszka Holland). Jednak dla Krzysztofa Kieślowskiego ów „prosty człowiek” stanowiął coś więcej: „centrum reżyserskiej wizji, sprawdzone, niezawodne medium tego, co najważniejsze, i zarazem prawdziwą artystyczną obsesję” [Hendrykowski, 2007: 190]. Kieślowski był jednym z nielicznych twórców współczesnego kina, którzy mieli odwagę podejmować tematy zasadnicze w sposób szczery, otwarty i pełen prostoty, nie wahali się zadawać ważkich pytań, nie narzucając gotowych odpowiedzi, a jedynie sugerując możliwe rozwiązania. Taki właśnie jest *Przypadek*, film o wymiarze metafizycznym, w którym reżyser – na przykładzie trzech wersji życiorysu głównego bohatera Witka Długosza – analizuje rolę przypadku i determinizmu jako czynników kształtujących los człowieka.

Zrealizowany w 1981 r. obraz został zatrzymany przez cenzurę i do czekał się premiery dopiero sześć lat później, w styczniu 1987 r. W maju

został pokazany na festiwalu filmowym w Cannes. Tłem akcji są dzieje Polski doby komunizmu, od zakończenia II wojny światowej do początku lat 80. XX w. i narodzin „Solidarności”, oraz walka komunistycznego reżimu z opozycją. Kieślowski z wielką pieczołowitością kreśli obraz ówczesnej rzeczywistości, z prawdziwą (można by powiedzieć obsesyjną) perfekcją ukazuje realia tamtej epoki – widać tu wcześniejsze doświadczenia reżysera jako twórcy filmów dokumentalnych.

Witek przychodzi na świat w Poznaniu w czerwcu 1956 r. W chwili porodu umierają jego matka oraz brat bliźniak. Ojciec Witka, uczestnik poznańskich strajków, postanawia przenieść się wraz z synem do Łodzi. W trakcie piątego roku studiów medycznych Witka jego ojciec umiera, a ostatnie słowa, jakie kieruje do syna, brzmią: „Nic nie musisz!”. Witek, który wybrał studia medyczne bez przekonania, w zasadzie za namową ojca, postanawia przemyśleć swą decyzję, bierze urlop dziekański i wyjeżdża do Warszawy. Udaje się w pośpiechu na dworzec... Próba dogonienia odjeżdżającego pociągu jest momentem wyjściowym do opowiedzenia trzech alternatywnych życiorysów młodego człowieka. Bohater Kieślowskiego przeżywa trzy warianty własnej egzystencji, w których znajdzie się po obu stronach politycznej barykady.

W pierwszej wersji bohater wskakuje do odjeżdżającego pociągu – w nim poznaje Wenera, starego komunistę, który wprowadza go w struktury środowiska partyjnego, zarażając swym entuzjazmem dla idei komunizmu i wiarą w słusność polityki partii. Pod okiem Adama, przyjaciela Wenera, Witek rozpoczyna karierę polityczną jako działacz partyjnej młodzieżówki. Spotyka swoją dawną miłość Czuszkę, która wtajemnicza go w swój udział w kolportażu nielegalnych wydawnictw. Witek, nieświadomy konsekwencji, opowiada o tym Wernerowi, co skutkuje uwięzieniem dziewczyny. Interwencja Witka doprowadza co prawda do jej uwolnienia, ale Czuszka zrywa z nim wszelkie kontakty. Witek wraz z grupą partyjnych aktywistów ma lecieć do Paryża, ale ponieważ wybuchają strajki (jest lipiec 1980 r.), a działacze są potrzebni w terenie, cała grupa w ostatniej chwili musi zrezygnować z podróży.

W wersji drugiej pech na dworcu i bójka z sokistą prowadzą Witka przed sąd, który skazuje go na roboty publiczne. W trakcie robót zaprzyjaźnia się z działaczem solidarnościowej opozycji Markiem i podejmuje współpracę z podziemnymi strukturami działającymi na rzecz obalenia władzy. Witek coraz aktywniej angażuje się w działalność opozycyjną,

pracuje w tajnej drukarni, organizuje w swoim mieszkaniu nielegalne imprezy. Zaprzyjaźniony ksiądz Stefan proponuje mu wyjazd do Paryża na zjazd młodzieży katolickiej. W biurze paszportowym Witek odmawia współpracy z SB, w związku z czym nie otrzymuje paszportu i do Paryża nie leci.

W trzeciej wersji nieudana pogoń za pociągiem daje bohaterowi okazję do spotkania z koleżanką ze studiów Olgą. Dawna namiętność przeradza się w gorące uczucie. Witek postanawia skończyć studia i założyć rodzinę. Wiedzie spokojne, udane zawodowo i prywatnie życie z dala od polityki. Poświęca się całkowicie pracy naukowej. Pewnego dnia dziekan proponuje mu wyjazd do Libii z cyklem wykładów, ponieważ on sam – na skutek działalności opozycyjnej syna – musi z wyjazdu zrezygnować. Z przyczyn osobistych Witek decyduje się na inny lot, niż wcześniej planował – przez Paryż. Przy pożegnaniu z żoną dowiaduje się, że oczekuje ona drugiego dziecka. Na lotnisku widzimy osoby, z którymi ma wyruszyć w podróż tym samym samolotem, znane z wcześniejszych wersji. Samolot eksploduje zaraz po starcie.

Film, określony przez francuskiego krytyka Alaina Massona mianem rzeczy „przypominającej klarowną konstrukcyjnie filozoficzną powiastkę” [Masson, 1988], jest mocno osadzony w realiach Polski czasów sprzed sierpniowego przełomu. Tak mocno, że na festiwalu filmowym w Cannes nie został on dopuszczony do konkursu z obawy, że nie zostanie zrozumiany przez widownię. Kieślowski zdecydował się nawet wyciąć kilka niezrozumiałych ze względu na realia polityczne scen i wysłać tak spreparowaną wersję filmu na festiwal, opatrując go uwagą: „dla francuskiej cenzury”, co jednak nie wpłynęło na wcześniej podjętą decyzję – film pokazano poza konkursem.

Francuska wersja językowa, w formie napisów, została wykonana przez znakomitego polskiego tłumacza Jerzego Lisowskiego, który podjął wielkie wyzwanie przybliżenia francuskiej publiczności tego niezwyklego filmu.

Z głoszonym od zarania historii kinematografii prymatem strony wizualnej nad stroną dźwiękową dzieła filmowego rozprawiła się ostatecznie semiotyczna koncepcja filmu jako przekazu wielokodowego. Film zaczęto traktować jako „funkcjonalnie zintegrowaną strukturę audiowizualną, w której na zasadzie wewnętrznych interakcji stykają się ze sobą równouprawnione – choć nie zawsze równorzędne – kody znakowe

o odmiennym pochodzeniu, lecz wspólnym programie znaczeniowym” [Hendrykowski, 1982: 90]. We współczesnym kinie wypowiedź słowna zyskuje status istotnego, czasem nawet pierwszorzędного komponentu struktury dzieła filmowego, „osiąga stan pełnej integracji semiotycznej z wszelkimi innymi elementami dzieła, przeistaczając się w organiczny współczynnik znaczeń danego komunikatu filmowego i współtworząc jego funkcję estetyczną” [Hendrykowski, 1982: 79].

Należy pamiętać, że film dźwiękowy (w przeciwieństwie do filmu niemego, który dla bardzo szerokiej widowni był medium powszechnie czytelnym) jest zrozumiały dla znacznie zredukowanej, ściśle określonej grupy odbiorców. Tłumaczenie dialogów staje się więc zadaniem niezbędnym, umożliwiającym dotarcie dzieła do znacznie szerszego grona widzów. A tłumacz musi pamiętać o specyficznych cechach przekładu audiowizualnego, w którym „transfer językowy zastępuje tylko jeden element komunikatu, jakim jest tekst mówiony, na zasadach podobnych do innych typów tłumaczeń, jednak nowy tekst musi tworzyć organiczny związek z innymi elementami dzieła, których transfer językowy nie może zmodyfikować” [Luyken, 1991, cyt. za: Tomaszkiwicz, 2008: 100]. Ponadto zadaniem tłumacza staje się także ustalenie poziomu uniwersalności zawartych w filmie przekazów, musi mieć on świadomość, w jakim stopniu obraz jest zdeterminowany kulturowo (co może stanowić istotną barierę zrozumienia przekazu przez widza). Film bowiem, jak każdy tekst kultury, funkcjonuje w określonej sieci uwikłań etycznych i ideologicznych, jego recepcja uzależniona jest od szerokiego kontekstu historyczno-społeczno-kulturowego, w którym dokonał się akt tworzenia oraz dokonuje się akt odbioru. Nie ulega wątpliwości, że w przypadku twórczości Kieślowskiego różnica odbioru wynikająca z odmienności punktu widzenia polskiego i obcego widza jest czynnikiem fundamentalnym.

W *Przypadku* Kieślowskiego (podobnie jak i w innych jego filmach) francuskie tłumaczenie zostało wykonane w formie napisów (*sous-titrage*). Jest to bez wątpienia forma przekładu, która w najmniejszym możliwym stopniu ingeruje w pierwotną tkankę dzieła, ma w miarę neutralny charakter, ponieważ „z perspektywy odbioru filmowego napis translacyjny plasuje się na marginesie autonomicznej w stosunku do niego całości dzieła, umożliwiając widzowi rozumienie obcojęzycznych wypowiedzi, a nie zmieniając w niczym samej konstrukcji filmu”

[Hendrykowski, 1982: 140]. W przypadku tłumaczenia filmu w formie napisów podstawowym problemem jest różnica pomiędzy szybkością czytania przeciętnego widza a szybkością percepcji dźwięku. Ponadto niemożliwe wydaje się zamieszczanie na ekranie tekstów dłuższych, ponieważ, po pierwsze, widz nie jest w stanie w krótkim czasie takiego komunikatu przeczytać, a po drugie – nadmiar tekstu zasłaniałby ekran, ograniczając odbiór filmowego obrazu. W tej sytuacji tłumacz zmuszony jest do dokonania niezbędnych skrótów, kondensowania tekstu (ale nie jego streszczenia) – skróty dokonywane są punktowo.

Tłumacz może się pozbyć fragmentów, które mają charakter redundantny w stosunku do innych elementów tekstu. W ten sposób mogą zniknąć wszelkie powtórzenia, korekty, parafrazy, synonimy. [...] Znikają wyrażenia o dużym stopniu rytualizacji, np. podziękowania, powitania, wyrażenia grzecznościowe, ponieważ zakłada się, że z jednej strony mają one wartość relacyjną, a nie informacyjną, więc nie informują widza o niczym nowym, co miałyby wpływ na przebieg akcji. Z drugiej zaś wiedza ogólna widza o strukturze i przebiegu tego typu zrytualizowanych konwersacji pozwala mu na mentalne odtworzenie brakujących elementów [Tomaszkiewicz, 2008: 115-116].

Konieczność kondensowania tekstu wymaga od tłumacza podjęcia szeregu odpowiedzialnych decyzji dotyczących tego, co w sferze językowej filmu jest (jego zdaniem) absolutnie niezbędne dla zrozumienia przekazu oryginalnego, a co ma charakter drugorzędny. Ponadto tłumacz musi pamiętać, by przekład był klarowny, ponieważ szybkość odbioru przekazu oraz niemożność powrotu widza do wcześniejszej sekwencji w celu zweryfikowania jej treści wymagają, by zawarty w tłumaczeniu sens był odczytany w sposób natychmiastowy.

Przypadek Kieślowskiego obfituje w odniesienia do najnowszej historii Polski oraz codziennej rzeczywistości epoki komunizmu. Warto przyjrzeć się, w jaki sposób Jerzy Lisowski przekazuje zawarte w obrazie informacje i w jakim stopniu informacje te wpływają na zachowanie lub zmianę wymowy filmu.

W pierwszej wersji opowieści Witek Długosz spotyka w pociągu starego komunistę Wenera, który zaprasza go do siebie i opowiada historię swojego życia zaraz po wojnie, zwłaszcza z okresu „politycznych czystek” – czasu, gdy komuniści, którzy nie zgadzali się z oficjalną linią partii, byli często oskarżani o szpiegostwo i skazywani na więzienie.

No i na procesie przyznałem się.
 Nie od razu. Ale dlatego, że
 zrozumiałem, że dla tej idei
 muszę się przyznać do tego,
 czego nie zrobiłem, a właściwie
 czego nie myślałem.
 Kiedy Adama wzięli do więzienia
 w '49 roku... A jak go wzięli
 w '49 roku... to musiał być
 szpiegiem, chociaż nim
 nie był, ale musiał być.

Au procès, j'ai avoué.
 Pas tout de suite.
 J'ai compris
 qu'il fallait avouer
 ce que je n'avais pas fait.
 Lorsque Adam a été arrêté en 49...
 Puisqu'il était arrêté
 il devait être un espion.

Oprócz skrótów, które nie mają większego wpływu na wymowę tego monologu, Lisowski zdecydował się na wyeliminowanie dwóch wyrażzeń, które mają znaczenie istotne dla wymowy opowieści. Usunięcie sformułowania „Że dla tej idei” spłaszcza znaczenie wyboru, jakiego dokonał bohater. Ów komunista ideowiec postanawia, właśnie ze względu na swoje niezachwiane poglądy, poświęcić się, opowiadając na swój temat kłamstwa, które zaprowadzą go do więzienia. W wersji francuskiej ów czynnik ideowy został usunięty.

Jeszcze poważniejsze konsekwencje dla wymowy tej sceny ma decyzja tłumacza o skróceniu fragmentu „A jak go wzięli w '49 roku to musiał być szpiegiem, chociaż nim nie był, ale musiał być”, który we francuskim tłumaczeniu brzmi: „Ponieważ został aresztowany, to musiał być szpiegiem”. Uproszczenie to powoduje zmianę sensu wypowiedzi Wenera, który obnaża manipulację aparatu bezpieczeństwa i jasno daje do zrozumienia, że osoba, o której mowa, została oskarżona o szpiegostwo bezpodstawnie. Wersja francuska natomiast nie pozostawia żadnych wątpliwości co do winy oskarżonego. Tego rodzaju uproszczenie zmienia całkowicie wymowę sceny, nie oddaje tragizmu i niepewności czasów, w których wina i niewinność były pojęciami subiektywnymi, podporządkowanymi interesom rządzących.

W scenie, w której Witek opowiada swojej dziewczynie okoliczności swego przyścia na świat, również nie brak licznych śladów ingerencji tłumacza.

A kiedy się urodziłeś?	Et tu es né quand?
W czerwcu '56 w Poznaniu	En juin 56, à Poznań
Ja też, tylko w Łodzi.	Moi aussi, mais à Łódź.
Ale wtedy w Poznaniu były czołgi i ojciec pracował	À Poznań, il y avait des chars. Mon père, ouvrier, n'est pas
u Cegielskiego.	retré pour la nuit.
On nie wrócił na noc.	Ma mère a senti les douleurs.
Matka poczuła bóle. Poszła sama do szpitala.	Transportée à l'hôpital.
I urodziła nas, i umarła.	Elle a accouché de nous et elle est morte.

Witek opowiada historię wydarzeń poznańskich w czerwcu '56 roku, które w znaczący sposób wpłynęły na okoliczności jego narodzin (czołgi na ulicach, robotnicze zamieszki, nieobecny ojciec, matka pozbawiona pomocy, zmuszona udać się do szpitala na piechotę – co być może spowodowało jej śmierć). Opowieść jest sucha, pozbawiona emocji. Witek przywołuje z pamięci pojedyncze obrazy, symbole. Polski widz bez trudu potrafi ułożyć te kolejno pojawiające się obrazy w logiczną narrację o ojcu, pracowniku Fabryki im. Cegielskiego, który nie wrócił na noc do domu z powodu zamieszek, jakie wybuchły w czerwcu '56 roku w Poznaniu. Wątpliwe wydaje się, by taką samą narrację mógł stworzyć widz obcojęzyczny na podstawie przytoczonego powyżej tłumaczenia. Prawdopodobnie nie powiąże on faktu obecności na ulicach czołgów z nieobecnością ojca w domu nocą, ponieważ brakuje mu niezbędnych wiadomości, bagażu kognitywnego, który umożliwiłby właściwe zrozumienie komunikatu. W dodatku informacja o tym, że matka (w chwili, gdy poczuła pierwsze bóle) musiała udać się samotnie i pieszo do szpitala (karetki pogotowia ratunkowego pracowały bowiem pełną parą, wożąc do szpitali rannych manifestantów), także została „ukryta”, ponieważ francuski widz dowiaduje się, że matkę do szpitala odwieziono.

Brak odpowiedniego zasobu wiedzy na temat wydarzeń czerwca '56 roku w Poznaniu może spowodować ryzyko, że widz stworzy sobie zupełnie inną wizję wypadków, nie będąc w stanie powiązać w logiczny sposób wszystkich elementów opowiadanej historii. W tej sytuacji tłumacz powinien był dokonać amplifikacji tekstu o dodatkowe – w sto-

sunku do oryginału – informacje niezbędne dla właściwego zrozumienia tekstu przez obcego odbiorcę.

I jeszcze jeden przykład. Oto fragment bardzo emocjonalnej rozmowy, podczas której Witek opowiada Wernerowi o konflikcie ze swoim partyjnym mentorem Adamem:

I dlatego dałem mu dzisiaj w pysk.	Aussi, je viens de casser la gueule
O! Tą ręką dałem temu	à ce flic.
ubekowi w pysk.	

W tym krótkim komunikacie interesująca wydaje się zamiana polskiego słowa „ubek” na francuskie *flic*. Zamiana, dodam, niezrozumiała i zacierająca dosadność polskiego wyrażenia, które w języku potocznym oznacza funkcjonariusza Urzędu Bezpieczeństwa – postaci znienawidzonej przez zniewolonych Polaków, będącej uosobieniem wszystkich najgorszych aspektów komunistycznego reżimu: przemocy, szantażu i represji. Natomiast francuskie *flic* jest potocznym odpowiednikiem rzeczownika *policier* i kojarzy się raczej ze stróżem porządku, osobą strzegącą prawa i ścigającą przestępców. Użycie we francuskim przekładzie takiego właśnie ekwiwalentu ani nie oddaje wszystkich negatywnych emocji związanych z epitetem „ubek”, ani nie odzwierciedla politycznych realiów komunistycznej Polski. Wydaje się, że w tej sytuacji znacznie lepszym rozwiązaniem byłoby użycie przez tłumacza rzeczownika *barbouze*, który w języku francuskim oznacza tajnego agenta, szpiega, postać budzącą grozę.

Przytoczone powyżej przykłady redukcji treści oryginału we francuskim przekładzie filmu miały na celu ukazanie przed jakimi – być może nierozwiązywalnymi – problemami staje tłumacz, który bierze odpowiedzialność za ostateczny kształt dzieła, narzucony widzom właśnie za sprawą przekładu. Obawy dyrektora festiwalu w Cannes, że obraz nie zostanie zrozumiany przez obcego odbiorcę, nie były – jak się wydaje – bezpodstawne. Należy jednak pamiętać, że historyczno-kulturowy aspekt *Przypadku* stanowi tylko jeden wymiar dzieła. Na poziomie „powiastki filozoficznej”, egzystencjalnej przypowieści ma on bowiem charakter znacznie bardziej uniwersalny, przystępny dla obcego odbiorcy.

Do jakiego stopnia zmieniony za sprawą przekładu kształt dzieła filmowego mógł mieć wpływ na dalszy rozwój twórczości samego

reżysera? Można sformułować tezę, że w późniejszych filmach Kieślowskiego istniejąca wcześniej równowaga pomiędzy kontekstem historyczno-kulturowym a „uniwersalną” wymową dzieła została zaburzona na korzyść tej ostatniej, co w znaczący sposób ułatwiało odbiór tych dzieł na całym świecie.

Bibliografia:

- Burzyńska, A. (2006), „Kulturowy zwrot w teorii”, w: Markowski, M.P., Nycz, R. (red.), *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, Universitas, Kraków, s. 41-87.
- Hendrykowski, M. (1982), *Słowo w filmie*, PWN, Warszawa.
- Hendrykowski, M. (2007), „Krzysztof Kieślowski przygląda się amatorom”, w: Lubelski, T., Zarębski, K.J. (red.), *Historia kina polskiego*, Fundacja Kino, Warszawa, s.190-192.
- Kracauer, S. (2008), *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, tłum. W Wertenstein, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk.
- Masson, A. (1988), „Le Hasard”, w: Zawiśliński, S. (1994), *Kieślowski. Bez końca*, Skorpion, Warszawa.
- Tomaszkiewicz, T. (2008), *Przekład audiowizualny*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.

STRESZCZENIE

Tłumaczenie audiowizualne w formie napisów to specyficzna forma przekładu, w którym zadaniem tłumacza jest nie tylko transfer dialogów z jednego języka na inny, lecz także ustalenie stopnia uniwersalności zawartego w filmie przekazu oraz dokonanie niezbędnych skrótów. *Przypadek* Kieślowskiego pełen jest odniesień do współczesnej historii Polski oraz elementów charakterystycznych dla codziennej rzeczywistości epoki komunizmu. Celem artykułu jest analiza tłumaczeń wybranych dialogów oraz refleksja nad możliwością/nieemożliwością dokonania transferu kulturowego, który determinuje stopień zrozumienia filmu przez obcego odbiorcę.

Słowa kluczowe: Kieślowski, *Przypadek*, przekład audiowizualny, transfer kulturowy

SUMMARY**Translatable/Untranslatable: the problem of cultural transfer in audiovisual translation, based on the example of Krzysztof Kieślowski's *Blind Chance***

Audiovisual translation in the form of subtitles requires a very special approach in which the task of the translator is not only to transfer dialogue from one language to another, but also to establish the degree of universality carried by the film's message and to make necessary changes to the content. Kieślowski's film *Blind Chance* is full of references to contemporary Polish history as well as characteristic elements of everyday reality during the Communist era. The aim of this article is to analyse translations of selected dialogues from the film and to reflect upon the possibility/impossibility of carrying out a cultural transfer, which determines the extent to which the film is understood by foreign viewers.

Key words: Kieślowski, *Blind Chance*, audiovisual translation, cultural transfer