

prof. dr hab. Jerzy Jarniewicz
Zakład Literatury i Kultury Brytyjskiej
Instytut Anglistyki, Uniwersytet Łódzki

Recenzja rozprawy doktorskiej Kirka Kjeldsena *Lost (and Found) in Translation. The writing of the film "Gavagai" and approaching film adaptation as intersemiotic translation* oraz jego dorobku artystycznego i osiągnięć dydaktycznych.

Rozprawa doktorska Kirka Kjeldsena, napisana pod kierunkiem dra hab. Piotra Mikuckiego w języku angielskim i licząca w swojej części podstawowej 110 stron (dodatki zawierają scenariusz i pierwowzór literacki), to ciekawa, oryginalna próba przedstawienia założeń leżących u podstaw projektu filmowego „Gavagai”, którego Kjeldsen jest współautorem, będąca więc autokomentarzem, ale takim, który opisując genezę filmu, kolejne etapy jego powstawania i podejmowane w trakcie pracy decyzje, rzutuje te rozważania na szersze tło teoretyczne, aplikując jedną z koncepcji przekładu intersemiotycznego, po czym powraca do konkretnego, tym razem jednak przyglądając się trzem adaptacjom najgłośniejszej bodaj powieści Stanisława Lema „Solaris”. Dzięki takiej kompozycji rozprawa nabiera rozmachu, staje się wielowątkową opowieścią w kilku językach – to biograficznym i prywatnym, to znów naukowym i technicznym, rozwija się w trójkącie między narracją, komentarzem a analizą krytyczną, do którego dołączone jest dzieło autorskie, w dwóch postaciach, scenariusza i filmu na płycie cd.

Punktem wyjścia recenzowanej rozprawy jest szczególne wyznanie dotyczące lekturowej fascynacji, jaka stała się udziałem jej Autora – chodzi o poezję Tarjeia Vesaasa, jeśli zacytować słowa Kirka Kjeldsena, „jednego z najważniejszych pisarzy norweskich dwudziestego wieku”, kilkakrotnie nominowanego do literackiej nagrody Nobla, znanego z kilku polskich przekładów. Polskiemu czytelnikowi jednak Vesaas znany jest przede wszystkim jako autor powieści „Ptaki”, która posłużyła jako literacka podstawa znakomitego filmu Witolda Leszczyńskiego „Żywot Mateusza” – jeden z nielicznych przykładów w polskiej kinematografii adaptowania współczesnego dzieła literatury obcojęzycznej. Dodam jeszcze, że nie było to jedyne spotkanie prozy Vesaasa z filmem polskim – w 2006 roku powstał

bowiem obraz Adama Guzińskiego „Chłopiec na galopującym koniu”. Powstanie w łódzkiej szkole filmowej anglojęzycznej filmoznawczej rozprawy doktorskiej, której punktem wyjścia jest twórczość tego właśnie, tak znacząco związanego z filmem polskim norweskiego pisarza, ma więc szczególną wagę. Choć Autor rozprawy, jako obcokrajowiec, może o tych polskich kontekstach nie wiedzieć, uważam to za jedną z nieoczywistych zalet recenzowanej pracy.

Wychodząc od fascynacji literaturą, Kirk Kjeldsen, mający w swoim artystycznym dorobku cztery książki prozatorskie i pięć scenariuszy filmowych, stawia pytanie o możliwość jej oddania w medium mu najbliższym, czyli w obrazach filmowych. Dotyka więc kwestii przywołanej w podtytule rozprawy - przekładu intersemiotycznego. Dziwić może trochę fakt, że podejmując taki temat Autor nie sięgnął do najbardziej kanonicznego tekstu o przekładzie intersemiotycznym, a mianowicie do pracy z 1959 roku „O językoznawczych aspektach przekładu” Romana Jakobsona, który ten termin ukuł i zdefiniował: „przekład intersemiotyczny lub transmutacja stanowi interpretację znaków językowych za pomocą znaków pozajęzykowych systemów znakowych”. Brakuje mi jego nazwiska w tej rozprawie.

W planie ogólnym przekład, o jakim pisze Kirk Kjeldsen, to przekład słów na obrazy, a więc tradycyjne zagadnienie związane z problematyką ekfrazy jako reprezentacji reprezentacji (albo, nieco metaforycznie, jako przekładu przekładu). W tym wypadku jednak klasyczne ujęcie ekfrastyczne nie byłoby w pełni adekwatne, mamy bowiem do czynienia ze szczególnymi obrazami – z obrazami ruchomymi, z filmem. O ile, zgodnie z tradycyjnym ujęciem tego zagadnienia, przekład słowa na obraz to przejście od ruchu do bezruchu, od czasu do zatrzymanej chwili, a także od głosu do ciszy, w przekładzie literatury na język filmu ruch i głos nie giną, a nawet mogą stać się wartościami dodanymi. Co więcej, ważną cechą literatury, którą przekłada na język filmu Kirk Kjeldsen, jest jej poetyckość – to nie adaptowane często na ekran powieści czy dramaty, ale wiersze, a więc utwory liryczne, nie narracyjne, operujące metaforą i poetyckim obrazowaniem. Ma to istotne znaczenie dla podejmowanych przez Autora analiz, do czego jeszcze tu wrócę.

W rozważaniach Kirka Kjeldsena między wierszem Vesaasa a filmem jest ważny etap pośredni: scenariusz, wskutek czego przekład, o którym pisze, staje się przekładem dwustopniowym - wyjściowy materiał literacki przełożony zostaje na scenariusz filmowy, a następnie scenariusz ten przełożony zostaje na film. Ten pierwszy etap rozgrywa się w języku

naturalnym; ponieważ Kirk Kjeldsen pracuje nad tekstami angielskojęzycznymi i pisze scenariusz po angielsku, przekład ten jest przekładem – żeby przywołać ponownie pracę Jakobsona – wewnątrzjęzycznym. Jakobson nazywa taki przekład przeredagowaniem (*rewording*) i definiuje jako „interpretację znaków językowych za pomocą innych znaków tego samego języka”. Warto zauważyć, na co zwraca uwagę sam Autor, że już na tym etapie mamy do czynienia z przekładem przekładu, bowiem angielskie wersje poezji Vesaasa, na których opierał się scenarzysta, są przekładem („międzyjęzycznym” – Jakobson) z języka norweskiego, a konkretniej z jego odmiany *nynorsk*, nieznannej Autorowi. Dopiero drugi etap jest właściwym przekładem intersemiotycznym, którego nazwa pojawia się w podtytule rozprawy. Przekład literatury na scenariusz filmowy nie jest według Jakobsona przekładem intersemiotycznym, bo odbywa się w obrębie jednego języka (angielski), a nie na „pozajęzykowy system znaków” – tu pospierałbym się z Autorem rozprawy. Z drugiej strony, w scenariuszu filmowym dochodzi do swoistego „przełożenia” tekstu językowego, który jako wiersz jest tekstem lirycznym, na inny, szczególnie profilowany tekst językowy, który byłby bardziej obrazowy i narracyjny, a tym samym łatwiej przekładalny na obraz filmowy. Ten przekład, o czym pisze w szczegółach Kjeldsen, jest często uzupełnieniem materiału wyjściowego lub jego rozwinięciem – w obu tych przypadkach ujawnia się twórczy charakter przekładu, a tym samym zakwestionowane zostaje jednoznaczne rozróżnienie między przekładem a adaptacją czy parafrazą (Kjeldsen powołuje się tu na prace Patricka Cattrysse’a). Tłumacz staje się poniekąd autorem, a w koncepcji Kirka Kjeldsena, również jednym z protagonistów.

Autor rozprawy pisze o przejściu od tekstu, który opowiada (*telling*), do tekstu, który pokazuje (*showing*) – potrzebna byłoby tu doprecyzowanie tych pojęć, jeśli weźmiemy pod uwagę że (a) literatura bywa bardzo plastyczna, mówimy o „obrazach” poetyckich, o „malarskości” opisu, sam Autor rozprawy pisze, że jeden z wierszy Vesaasa ma „so many concrete visuals”, działa więc poprzez naoczność, poprzez *showing*, (b) literatura to nie tylko epika i liryka, ale także *dramat*, w którym się nie opowiada, ale przedstawia, a więc pokazuje (znowu: *showing*). Przejście od wierszy do scenariusza filmowego jest więc przejściem od liryki do dramatu, czyli przejściem między dwoma modułami literatury. Dlatego nieprecyzyjne lub zgoła nietrafne jest określenie scenariusza filmowego, zbudowanego z didaskaliów i dialogów, „narracyjnym” – w scenariuszu nie ma narratora, nie ma narracji, to

gatunek na dramatyczny. Kirk Kjeldsen rozwiązuje w pewien sposób ten problem, zbliżając tekst wyjściowy do scenariusza poprzez motyw metaliteracki: jego scenariusz, czyli przekład, jest historią o przekładaniu poezji, powieścią o tłumaczu, a nawet więcej: historią uwolnienia się „tłumacza”, czy „scenarzysty” od tekstu wyjściowego. Wprowadzone za Genette’em rozróżnienie między hipotekstem (tekstem wyjściowym) a hipertekstem (tekstem powstałym na innym tekście) traci tu swoją ważność, a przynajmniej zostaje w tej perspektywie zawieszane.

Kirk Kjeldsen zna tajniki pracy scenarzysty filmowego, rozumie jej złożoność i nieoczywistość, jej zależność od rozmaitych kontekstów ekonomicznych, społecznych, politycznych. Fragmenty poświęcone tym zagadnieniom to jedne najbardziej wartościowych fragmentów recenzowanej rozprawy. Celnym spostrzeżeniem jest na przykład uwaga, że pisząc scenariusz do filmu, który miał reżyserować jego przyjaciel, pisał „pod estetykę” jego dotychczasowych filmów, a więc „retroaktywnie” przekładał filmy przyjaciela na swój scenariusz, adaptował jego estetykę wizualną. Pisanie scenariusza filmowego może więc, jak w tym przypadku, zakładać tłumaczenie tekstu literackiego, który stanowi podstawę filmowej adaptacji, a także przekład estetyki filmowej artysty, który ten film wyreżyseruje. Inne ważne spostrzeżenie Kirka Kjeldsena dotyczy drugiego etapu – przeniesienia scenariusza na obraz filmowy. Tu bowiem w grę wchodzi różne instytucje i motywy, współuczestniczące w zespołowym dziele, jakim jest film. Wpływ na to, jak scenariusz przełożony zostaje na film, ma nie tylko reżyser, ale aktorzy, operatorzy filmowi, producenci, etc., a także – o czym Kirk Kjeldsen pisze szerzej w analizach adaptacji „Solaris” - cenzura.

Model przekładu intersemiotycznego, który buduje Kirk Kjeldsen, wykorzystuje z jednej strony arystotelejskie rozróżnienie sześciu kategorii dramatu: fabuła, postać, myśl, dykcja, pieśń, spektakl, które rozwija i modyfikuje za współczesną myślą literaturoznawczą i filmoznawczą; z drugiej zaś strony korzysta z rozróżnienia Vinaya i Darbelneta na dwa rodzaje przekładowych przesunięć (*translation shifts*): na przekład bezpośredni, literalny (*direct*) i przekład pośredni, przetworzony (*oblique*). Te dwie typologie Kjeldsen zestawia następnie ze sobą, na osi pionowej i poziomej, tworząc dwunastoelementowy schemat przekładu intersemiotycznego, który służy mu do analizy własnego filmu i trzech adaptacji filmowych powieści Stanisława Lema. Przyjmuję taką decyzję, choć sam mam wątpliwości co do trafności i użyteczności koncepcji Vinaya i Darbelneta: według nich tłumaczenie

niebezpośrednie zakłada pewną zmianę (*alteration or mutation*) zachodzącą między hipotekstem a hipertekstem (s. 36) – otóż twierdzą, że nie ma przekładu, który by nie prowadził do „pewnej zmiany” tekstu wyjściowego. W każdym przekładzie dokonuje się zmiana, choćby w sensie przejścia na inny język i inny obraz świata w tym języku oddany. Trzeba jednak przyznać, że w swojej pracy Vinay i Darbelnet wychodzą od tego uproszczonego dualistycznego obrazu, rozwijając swoją koncepcję i budując typologię siedmiu metod przekładu, dla których podział na przekład bezpośredni i pośredni jest jedynie ogólną, wyjściową podstawą.

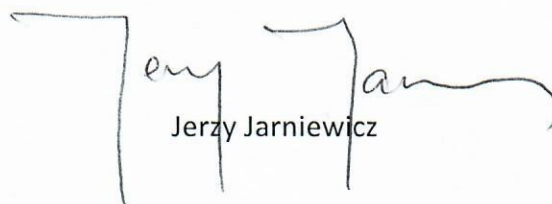
Spora część rozprawy doktorskiej Kirka Kjeldsena poświęcona jest, jak już wspomniałem, analizie trzech adaptacji powieści „Solaris” Lema. Fragmenty te służą wykazaniu trafności przyjętego modelu analitycznego i następują w rozprawie po omówieniu „Gavagai”, własnego filmu Autora, którego był scenarzystą i producentem. Analiza cudzych filmów jest więc wzmocnieniem wniosków, do jakich dochodzi Kirk Kjeldsen w autokomentarzu, a nie przygotowaniem do analizy własnego filmu jako wybranego przykładu filmowej adaptacji tekstu literackiego. Omówienie trzech bardzo odmiennych podejść do powieści Lema i ich filmowych adaptacji to ciekawie i kompetentnie wykonana praca analityczna, oparta na pogłębionej wiedzy filmoznawczej i samodzielnych przemyśleniach Autora. Czytelnik może jednak postawić sobie pytanie, dlaczego akurat adaptacje „Solaris” zostały wybrane do analizy, a nie na przykład bliższa pracy Kirka Kjeldsena adaptacja poematu „Howl” Alena Ginsberga w filmie Epsteina i Friedmanna – i „Gavagai” i „Howl” wychodzą z *poetyckich* pierwowzorów literackich, oparte są na wierszach, na liryce; podstawą „Solaris” Tarkowskiego czy Soderbergha jest natomiast epika, a konkretnie narracyjna powieść Lema. Ciekawiłoby mnie analiza przekładu intersemiotycznego, jakiemu poddany został poemat Ginsberga – przełożony na język komiksu i na język filmu. Sądzę, że ten przykład byłby bliższy zainteresowaniom Kirka Kjeldsena i charakterowi jego pracy nad filmową adaptacją wierszy Vesaasa.

Wybór filmowych adaptacji „Solaris” jako przykładu do analizy wydaje mi się więc nieco arbitralny. Argumentem przemawiającym za nim byłby z pewnością fakt, że w przypadku powieści Lema mamy do czynienia z tym, co translatologia nazywa „serią przekładową” - powieść została wielokrotnie przeniesiona na ekran (podobnie jak np. „Romeo i Julia”, o czym Autor pisze w zakończeniu pracy). Konteksty artystyczne, społeczne i polityczne

każdego z tych przekładów były inne, inne sylwetki czworga jego twórców, w tym dwóch wybitnych artystów kina o silnych osobowościach twórczych. Co więcej, dwie adaptacje powstały w Związku Radzieckim, gdzie kinematografia, tak jak cała ówczesna kultura, podlegała cenzurze prewencyjnej, a historia powstawania filmów zawierała przykłady politycznych interwencji. Ważną, pozostającą wciąż do zbadania różnicą były teksty wyjściowe, na których pracowali twórcy filmów – korzystali bowiem, co oczywiste, z przekładów, a wiadomo skądinąd, że przekład angielski daleko odbiega od oryginału i był krytycznie oceniony przez samego Lema. Jak różnice między przekładami, z których korzystali autorzy scenariuszy, wpłynęły na ostateczny kształt trzech dzieł filmowych, pozostaje pytaniem otwartym. Niemniej jednak muszę przyznać, że fakt trzykrotnej adaptacji powieści „Solaris” pozwolił Kjeldsenowi pokazać różne podejścia do kwestii przekładu intersemiotycznego, skutkujące różnymi efektami końcowymi w postaci bardzo odmiennych obrazów filmowych.

Rozprawa doktorska Kirka Kjeldsena, także twórcy o bogatym dorobku artystycznym, jest wnikliwą, napisaną nie tylko kompetentnie, ale też z wyraźnym zaangażowaniem opowieścią o pracy, którą Kjeldsen nie bez racji nazywa „płynną i Syzyfową”, a która jest pracą adaptowania tekstów literackich i przekładania ich na obraz filmu. Rozprawa ta wyrasta z osobistych doświadczeń jej Autora, tak artystycznych, jak dydaktycznych (jest on bowiem doświadczonym dydaktykiem), wiążąc autokomentarz z refleksją teoretyczną i analitycznym opisem wybranych przypadków. Wykazuje dużą samoświadomość Doktoranta i jego umiejętność zagłębienia się w wyjątkowo złożoną materię, jaką jest dzieło filmowe inspirowane tekstem literackim. To praca twórcy filmowego i badacza filmoznawcy, w której oba te rodzaje działalności przekonująco się ze sobą splatają.

Stwierdzam, że rozprawa doktorska „Lost (and Found) in Translation” oraz dorobek artystyczny i dydaktyczny Kirka Kjeldsena spełniają ustawowe wymagania i wnioskuję o dopuszczenie Doktoranta do dalszych etapów przewodu doktorskiego.


Jerzy Jarniewicz

Łódź, 07.12.2019