

WERSJONOWANIE I GŁOS FILMU W KANADZIE

National Film Board of Canada (NFB, Kanadyjska Rada Filmowa) to dwujęzyczna organizacja federalna, która od dawna wnosi kulturalny i artystyczny wkład w szerszy dyskurs społeczny w Kanadzie jako producent nagradzanych, nowatorskich filmów, przyczyniając się do rozwoju i określenia tożsamości narodowych. Od swojego powstania w 1939 roku NFB zrealizowało trzynaście tysięcy programów: kronik filmowych, filmów dokumentalnych i animowanych, sztuk telewizyjnych i materiałów cyfrowych. Zgodnie z dwujęzycznym charakterem tej organizacji i potrzebami kanadyjskich odbiorców programy są produkowane w języku angielskim lub francuskim, a następnie tłumaczone na drugi z oficjalnych języków Kanady i rozpowszechniane jako wersje angielskie lub francuskie.

Mój artykuł jest częścią większego projektu: alternatywnej historii NFB od czasu utworzenia Rady do pięćdziesięciolecia jej działalności obchodzonego w 1989 roku – projektu, który w przeciwieństwie do wielu innych badań (zob. np. Evans 1991 i Zéau 2006) dotyczy nie tyle samych programów, ile ich przetłumaczonych wersji. Rozpatrywany przeze mnie materiał składa się z tekstów audiowizualnych, dlatego wyjaśnię najpierw, czym jest wersjonowanie, i omówię związane z nim formy przekładu. Następnie przedstawię skrótową historię NFB pod kątem tworzonych przez tę organizację wersji filmowych, posługując się periodyzacją, która pozwoli mi ukazać różne sposoby traktowania przekładu w ciągu dziesięcioleci. Na koniec przeanalizuję jeden z programów dokumentalnych NFB: wysoko ceniony pełnometrażowy film *Pour la suite du monde (For the Ones to Come)*; reż. Pierre Perrault i Michel Brault, 1963). Ponieważ film wyprodukowano w wersji lektorskiej i w wersji z napisami, można porównać oba

warianty, obserwując wpływ strategii przekładowych na głos (*voice*) filmu – i na pośrednio wyrażający się w tym filmie głos NFB.

1. Wersjonowanie jako forma przekładu audiowizualnego

Kiedy używam terminu *wersjonowanie* w odniesieniu do filmów dokumentalnych NFB, mam na myśli przede wszystkim dwa typy przekładu audiowizualnego: wersję lektorską (*voice over*) oraz wersję z napisami. Wersja lektorska jako technika filmowa jest, ujmując rzecz z grubsza, „pozadiegetyczną ścieżką dźwiękową dodaną do filmu [...] [dla przekazania] spostrzeżeń i informacji, których nie można uzyskać bezpośrednio z diegezy [...] wypowiedzaną zwykle przez bezcielesnego i wszechwiedzącego narratora” (Bruzzi 2006: 47). W przekładzie audiowizualnym technika *voice-over* polega na usunięciu głosu narratora ze ścieżki dźwiękowej, przetłumaczeniu pierwotnej narracji i nagraniu nowej wersji, a następnie zmiksowaniu tak zmienionej narracji ze ścieżką dźwiękową¹. W pierwszych dziesięcioleciach istnienia NFB była to standardowa metoda sporządzania wersji językowych. Przy zastosowaniu napisów – procedurze obowiązującej teraz w NFB – dialogom filmowym towarzyszy wyświetlany na ekranie tekst będący przekładem wypowiedzi i innych informacji wizualno-dźwiękowych (listów, plakatów, piosenek itd.) (Díaz Cintas i Remael 2007; 8–9).

Wersja z napisami i wersja lektorska bardzo się różnią pod względem swobody przyznawanej tłumaczowi. W wersji z napisami tekst źródłowy i tekst docelowy są dostępne w tym samym czasie, dzięki czemu widz posługujący się oboma językami może porównywać oryginał z przekładem i na bieżąco śledzić rozbieżności. Ta charakterystyczna cecha napisów, niekiedy uważana za ich słabość, ogranicza pole manewru tłumacza (Díaz Cintas i Remael 2007: 55). Przekład audiowizualny ma charakter **polisemiotyczny**, ponieważ informacja jest przekazywana czterema kanałami jednocześnie: kanałem dźwiękowym werbalnym (dialogi, narracja), dźwiękowym niewerbalnym (muzyka, dźwięki natury), wizualnym werbalnym (drogowskazy, szyldy, tekst pisany wyświetlany na ekranie) i wizualnym niewerbalnym (inne informacje obrazowe) (Gottlieb 1998:

¹ Termin *wersja lektorska (voice-over)* w filmach dokumentalnych obejmuje także dodany do ścieżki dźwiękowej głos spoza kamery, który czyta przekład oryginalnego dialogu, podczas gdy oryginał jest odtwarzany nieco ciszej.

245). W wersji lektorskiej natomiast tłumacz zachowuje pełną kontrolę nad kanałem dźwiękowym werbalnym, może więc poruszać się w nim bez ograniczeń. Te różnice pomiędzy typami przekładu audiowizualnego są dobrze widoczne w stosowanych przez NFB strategiach opracowywania wersji językowych.

2. Filmowcy francuskojęzyczni dochodzą do głosu: 1939–1964

Pierre Véronneau, historyk filmu z Quebecu, wyróżnia wstępny okres wersjonowania w NFB, trwający od utworzenia tej organizacji do 1964 roku, w którym podzielono NFB według kryteriów językowych na osobne zespoły produkcji w języku angielskim i w języku francuskim. W tym okresie francuskojęzyczni filmowcy starali się wywalczyć w NFB miejsce dla siebie – zyskać możliwość przejęcia odpowiedzialności za własne dzieła i skoncentrowania się na tematach, które odzwierciedlają rzeczywistość Quebecu (Véronneau 1987).

NFB utworzono w 1939 roku z myślą o ożywieniu działalności Canadian Government Motion Picture Bureau, które od 1923 roku produkowało filmy poświęcone turystyce i przyrodzie. Pierwszym komisarzem NFB zaledwie kilka miesięcy przed przystąpieniem Kanady do II wojny światowej został John Grierson, brytyjski producent i reżyser filmów dokumentalnych, od 1938 roku doradca rządu kanadyjskiego w dziedzinie filmu. W pierwszych pięciu latach NFB było instytucją propagandową: przygotowywało programy na potrzeby wojenne, dostarczając Kanadyjczykom informacji o walkach toczonych przez armię kanadyjską za granicą i pobudzając obywateli do patriotyzmu. W miastach i wsiach organizowano seanse w fabrykach, siedzibach związków zawodowych, salach zebrań, bibliotekach i podziemiach kościołów. Przed filmami pełnometrażowymi w kinach komercyjnych wyświetlano produkowane co miesiąc krótkie metraże z serii *Canada Carries On*, *The World in Action* i *Actualités canadiennes*. Pod koniec wojny filmy te cieszyły się ogromną popularnością – sam cykl *Canada Carries On* przyciągnął dwa i ćwierć miliona widzów (Gittings 2002: 80) – a NFB jako jedno z największych studiów filmowych na świecie zatrudniało prawie osiemset osób.

W tym pierwszym wcieleniu, jako wojenna agencja informacyjna, NFB było zasadniczo instytucją anglojęzyczną. W corocznych sprawozdaniach dzielono filmy na dwie kategorie: programy w języku angielskim oraz ob-

cojęzyczne, a programy w języku francuskim zaliczano do drugiej grupy (Bobet 1989: 8). Takie filmy jak krótkie metraże z cyklu *Actualités canadiennes* produkowano po angielsku i tłumaczono na francuski. Pierwszym filmem, który powstał w języku francuskim, było *La cité de Notre-Dame*, wyreżyserowane przez Vincenta Paquette'a w 1942 roku dla uczczenia trzechsetlecia Montrealu (Véronneau 1996: 166).

Po wojnie funkcja propagandowa straciła na znaczeniu, ale Grierson nadal postrzegał film jako pomoc edukacyjną i obywatelską misję w scentralizowanym, zjednoczonym państwie (Véronneau 1987: 12). Podobnie jak jego współpracownicy uważał, że tematyka filmów dokumentalnych NFB powinna być ogólnokrajowa, nie lokalna, a przy tym interesująca dla wszystkich Kanadyjczyków bez względu na ich angielskie, francuskie, miejscowe czy imigranckie pochodzenie. Jednak w trudnym okresie powojennym, kiedy NFB znalazło się pod ostrzałem krytyki (oskarżane między innymi o zatrudnianie komunistów, marnotrawstwo funduszy państwowych i odbieranie dochodów sektorowi prywatnemu), poglądy uległy zmianie. Arthur Irwin, dawny redaktor naczelny „Macleans”, wybrany na komisarza Rady w 1950 roku, opowiadał się za eksplorowaniem różnych aspektów tożsamości kanadyjskiej. Jednym z jego najważniejszych dokonań było przeformułowanie roli NFB. W ustawie z 1950 roku rząd określił ją następująco „Powołaniem Rady jest inicjowanie i wspieranie produkcji i dystrybucji filmów w interesie państwa, a zwłaszcza a) produkowanie, rozpowszechnianie oraz wspieranie produkcji i dystrybucji filmów, które mają objaśniać Kanadę Kanadyjczykom i innym narodom” (Evans 1991: 17).

Począwszy od 1948 roku, francuskie wersje filmów anglojęzycznych opracowywano pod kierunkiem Jacques'a Bobeta, Francuza pozyskanego dla NBF gdy studiował w USA. Bobet korzystał z pomocy wielu francuskojęzycznych filmowców i techników, ale NFB produkowało dużą liczbę filmów, a jakość ich wersji językowych była krytykowana (Véronneau 1996: 168). W 1948 roku zmodyfikowano strukturę Rady, tworząc cztery studia, każde podporządkowane anglojęzycznemu producentowi. Większość programów w języku francuskim, w tym wersje, powstawała w Dziale A, odpowiedzialnym za tematykę kulturalną; niektóre pochodziły z Działu C, zajmującego się kronikami filmowymi i krótkometrażówkami (Evans 1991: 34). Wpływowi członkowie społeczności Quebecu domagali się, by NBF poszerzyło ofertę programów tworzonych w języku francuskim i uwzględniło tematy typowe dla ich prowincji, na przykład edukację, która podlegała kompetencji władz Quebecu, czy *caisses populaires*, lokalną odmianę spół-

dzielczych kas pożyczkowych opartą na podziale gminnym (Véronneau 1996: 166). Starania te jednak spotykały się na ogół z obojętnością. Trudno też było uzasadnić zwiększenie nakładów na produkcję francuskojęzyczną, skoro Maurice Duplessis, premier Quebecu, uważając filmy NFB za „komunistyczne” i „niemoralne”, zakazał ich wyświetlania w szkołach i wielu innych miejscach publicznych (Evans 1991: 16, 35–36).

W latach pięćdziesiątych sytuacja francuskojęzycznej produkcji filmowej i wersjonowania zmieniła się jednak pod wpływem dwóch wydarzeń. Po pierwsze, w 1952 roku pojawiła się w Kanadzie telewizja: uruchomiono stację CBFT Montréal (dwujęzyczną do 1954 roku, potem francuskojęzyczną) oraz CBLT Toronto (anglojęzyczną), co doprowadziło do powstania nowych seriali przeznaczonych do transmisji telewizyjnej. Po drugie, w 1956 roku główna siedziba NFB została przeniesiona z Ottawy do Montrealu. Rok później Rada zyskała pierwszego francuskojęzycznego komisarza, Guya Roberge’a, a „Le Devoir” i inne dzienniki francuskojęzyczne rozpoczęły kampanię na rzecz ustanowienia niezależnego zespołu produkcji w języku francuskim, nie rozdzielonego pomiędzy studia anglojęzyczne. Zarząd NFB uległ w końcu tym naciskom i w 1964 zreorganizował NFB według kryteriów językowych, tworząc osobny dział produkcji francuskiej pod kierownictwem Pierre’a Juneau.

3. Kino bezpośrednie i język mówiony: 1958–1974

Początek drugiego okresu historii wersjonowania w NFB można wiązać z rozwojem nowej estetyki dokumentalnej pod koniec lat pięćdziesiątych. Produkowano wówczas duże cykle filmowe po angielsku i francusku, choćby *Profils et paysages* i *Faces of Canada*, przeznaczone do dystrybucji kinowej, lokalnej i telewizyjnej. Jednym z najbardziej nowatorskich seriali był cykl *Candid Eye*, składający się z trzynastu półgodzinnych dokumentów nakręconych dla CBC Television w 1958 i 1959 roku przez Toma Daly’ego z Działu B. Był to dział anglojęzyczny, ale wśród jego pracowników znaleźli się operatorzy Michel Brault i Georges Dufaux, którzy później mieli odegrać ważną rolę w kinematografii Quebecu. W *Candid Eye*, inspirowanym fotografiami Henri Cartier-Bressona, wykorzystywano takie zdobycze techniki jak lekkie kamery reportażowe i przenośne synchronizatory dźwięku, aby próbować nowego podejścia do filmu dokumentalnego – bez scenariusza, inscenizacji i tradycyjnych struktur drama-

tycznych. Jak wyjaśnia reżyser Wolf Koenig, „Pomysł na cykl *Candid Eye* był prosty: ukazywać nasz świat i życie zwykłych ludzi bez wywierania na nich wpływu i bez manipulacji. Obserwować, nie zakłócać; najlepiej pozostawać niewidzialnym. Chcieliśmy ujmować rzeczywistość w filmie – w dźwięku i obrazie – aby pomóc ludziom poznawać własną społeczność i rzeczywistość, w której żyją” (Koenig 2002: 34).

Francuskojęzyczni filmowcy przekształcili tę estetykę we własny styl, znany jako *cinéma direct*. W przeciwieństwie do autorów *Candid Eye*, zabiegających o „bezsronny empiryzm”, głęboko angażowali się w temat, a swoją indywidualną i zbiorową świadomość traktowali jako element „poszukiwania autentyczności” (Clandfield 2006: 19–20). Filmowcy z NFB, kręcąc materiał na szesnastomilimetrowej taśmie filmowej, posługiwali się wcześniej reportażowymi kamerami Arriflex, trzymanymi w rękę, lecz wyposażonymi w napęd zbyt głośny przy filmowaniu z bliska, albo ciszej pracującymi, ale cięższymi kamerami Auricon, montowanymi na trójnogach. Cicha kamera Éclair skonstruowana w 1959 roku przez Francuza André Coutanta stworzyła nowe możliwości dla tych, którzy chcieli rejestrować świat w ruchu, bez inscenizacji i ingerencji reżysera. A kiedy wynaleziono przenośny magnetofon na baterie, który nagrywał dźwięk zsynchronizowany z obrazem, postęp techniki pozwalał już filmowcom na bardziej osobistą i spontaniczną twórczość.

Jednym ze zwiastunów *cinéma direct* był dokument *Les raquetteurs* (1958) autorstwa Gillesa Groulxa i Michela Braulta, ukazujący konkurs *snowshoeing* zorganizowany w świątecznej oprawie w miasteczku Sherbrooke. Tę samą tematykę: sport i rytuał, poruszano w takich filmach jak *La lutte* (Michel Brault, Claude Jutra, Marcel Carrière i Claude Fournier, 1961), relacji z walk zapaśniczych inspirowanej tekstami Barthesa. Innymi motywami popularnymi w *cinéma direct* były młodość – *Rouli-roulant* Claude’a Jutra (1966), o jeździe na deskorolce, oraz klasa robotnicza – *À Saint-Henri le 5 septembre* (Hubert Aquin i in., 1962), dzień z życia dzielnicy miejskiej. Kino bezpośrednio znalazło swój najbardziej dojrzały wyraz (Zéau 2006: 325) w *Pour la suite du monde* (Pierre Perrault i Michel Brault: 1963), pierwszym francuskojęzycznym filmie pełnometrażowym wyprodukowanym w NFB. Podobnie jak inne materiały z tamtego okresu, *Pour la suite du monde* zasługuje na uwagę nie tylko ze względu na wykorzystanie osiągnięć techniki dla stworzenia nowej formy spontanicznych opowieści, ale także ze względu na próbę uchwycenia słowa mówionego w całym jego bogactwie, a bez narracji lektorskiej. Film

ten miał wymiar etnograficzny: dokumentował niemal niezmienny od trzech stuleci specyficzny język mieszkańców Île-aux-Coudres: nestora tej społeczności Alexisa Tremblay, cytującego stary dziennik Jacquesa Cartiera, czy miejscowego gawędziarza Louisa Harveya, zwanego Grand-Louisem. Kiedy zaś w latach sześćdziesiątych rodził się nacjonalizm Quebecu, zaczęto postrzegać twórczość Perraulta, Groulxa, Braulta i innych przedstawicieli *cinéma direct*, podkreślających oryginalny sposób mówienia i życie lokalne, jako wewnętrzny obraz społeczeństwa tej prowincji. Anglojęzyczni Kanadyjczycy natomiast zyskali wgląd w ten świat dzięki wersjom językowym.

4. Decentralizacja i kobiety za kamerą: 1974–1989

Po przeniesieniu głównej siedziby NFB z Ottawy do Montrealu w 1956 roku, uświadomiono sobie stopniowo, że propagowana przez Griersona wizja homogenicznej, ogólnokanadyjskiej rzeczywistości nie jest jedynym możliwym sposobem traktowania materiału dokumentalnego w Kanadzie. Coraz bardziej interesowano się ideą regionalizacji jako równie uprawnioną interpretacją misji wskazanej w ustawie filmowej z 1950 roku: „objaśnić Kanadę Kanadyjczykom”. Colin Low, pochodzący z zachodu pracownik Działu B i autor takich filmów jak *City of Gold* (1957) o gorącej złota nad Klondike, niepokoił się tym, że anglojęzyczne filmy produkowane w NFB stają się zbyt abstrakcyjne, zbyt odległe od spraw zwykłych ludzi (Dick 1986: 110–11). W 1967 roku wybrał się na wyspę Fogo u wybrzeża Nowej Fundlandii i nakręcił tam serię nowatorskich filmów przy udziale mieszkańców wyposażonych przez filmowców w kamery. Tak powstał program *Challenge for Change* i jego francuskojęzyczny odpowiednik *Société nouvelle*, które w zamyśle autorów oddawały głos odosobnionym, marginalizowanym społecznościom Kanady. Cykl *Challenge for Change* był wczesną próbą pobudzenia życia społecznego za pomocą mass mediów, podjętą pod wpływem nowych trendów w antropologii, zachęcających do angażowania podmiotu w proces tworzenia filmu (Druick 2007: 129). W następnej dekadzie, zgodnie z polityką regionalizacji opracowaną przez Lowa, NFB otworzyło w Halifaksie, Toronto, Winnipeg i Vancouver placówki działu produkcji anglojęzycznej, a w Moncton, Toronto i Winnipeg – działu produkcji francuskojęzycznej.

Wśród tych narastających dążeń decentralizacyjnych inne grupy również zaczęły dopominać się o prawo przedstawienia swoich racji. W 1968 roku dział produkcji anglojęzycznej uruchomił program szkoleń dla filmowców autochtonicznych, wspierany później przez Ministerstwo do Spraw Indian. Kiedy rząd Pierre'a Trudeau przyjął w 1971 roku strategię multikulturalizmu, NFB nakręciło serię „filmów wspomagających naukę języka”, która miała ułatwić Kanadyjczykom przyswojenie oficjalnych języków Kanady (Evans 1991: 208). Może najbardziej znamienne było utworzenie w 1974 roku Studia D, „pierwszego na świecie działu kobiecej produkcji finansowanego z funduszy społecznych” (Anderson 1999: 43). Pełnomocnikiem producenta została Kathleen Shannon, od blisko dwudziestu lat redaktorka NFB oraz reżyser i producentka filmów krótkometrażowych dla *Challenge for Change* opowiadających o kobietach, które usiłują godzić wymogi kariery zawodowej i rodziny. Zajmując wyraźnie feministyczne stanowisko, Studio D starało się promować sprawy kobiet na forum państwowym, a także zwiększyć kobiecy udział w produkcji filmów (Vanstone 2007: 36). W swoich programach popierało postawę interwencjonistyczną, która pobudzała do dyskusji i aktywności, zgodnie z panującą wtedy w północnoamerykańskim ruchu feministycznym tendencją do uwrażliwiania społeczeństwa na problemy kobiet. Wśród filmów dokumentalnych przygotowanych przez Studio D znalazł się nagrodzony Oscarem *If You Love This Planet* (reż. Terre Nash, 1982) oraz kontrowersyjny *Not a Love Story: A Film about Pornography* (reż. Bonnie Sherr Klein, 1981).

Mniej więcej w tym samym czasie Anne Claire Poirier, zatrudniona w NFB od 1960 roku, wyreżyserowała przejmujący francuskojęzyczny film dokumentalny *Les Filles du Roy* (1974) o roli kobiet w Quebecu, a później *Mourir à tue-tête* (1979), dramatyczną opowieść o gwałcie. Poirier, w latach 1975–1978 pełnomocnik producenta w programie *Challenge for Change/ Société nouvelle*, uważała odrębne studio kobiece za niepotrzebne. Obawiała się, że jego utworzenie narzuci kobietom za kamerami format krótkometrażowy, podczas gdy powinny produkować filmy pełnometrażowe i rozporządzać budżetem równym budżetowi ich kolegów po fachu (Evans 1991: 175). Kathleen Shannon natomiast sądziła, że krótkie metraże wyświetlane poza kinami w obecności filmowca będą wywierać największy wpływ i najpełniej wyrażą problemy kobiet (211–212). Dopiero w 1985 roku Program Francuskojęzyczny utworzył kobiece studio „Regards de femmes” pod kierunkiem Josée Beaudet.

Rozbieżne opinie Shannon i Poirier o dokumentalistyce dają sposobność zbadania, jak kwestie płci uwidaczniają się w języku francuskim i angielskim, w oryginale i w wersjach filmowych. W Studiu D przyjmowano na ogół estetykę realizmu społecznego: „Filmy te przedkładają treść nad formę, a ich głównymi strategiami są narracja lektorska, gadające głowy w dialogu lub monologu, bezpośredni zwrot do kamery oraz sceny, które ukazują podmioty i protagonistów w sytuacjach »rzeczywistych«” (Anderson 1999: 48). Poirier zaś wybrała formalizm, który ujawniał proces swojej produkcji i uwzględniał podmiotowość autorki. Krytyk filmowa Joan Nick wyjaśnia: „Estetyka Poirier polegała na formalizowaniu pytań dotyczących nie tylko tego, kto nadzoruje i konstruuje głos płci, ale również tego, jak ów głos wprowadza, zmienia i umacnia nadzór narracyjny i nastawienie ideowe” (Nicks 1999: 226) – głos, który przechodził dalsze transformacje, kiedy w angielskojęzycznych wersjach filmów Poirier przekraczał granice językowe.

5. „Głos” wersji *Pour la suite du monde*

Przejdę teraz do omówienia filmu *Pour la suite du monde*, wyreżyserowanego wspólnie przez Pierre’a Perraulta i Michela Braulta w 1963 roku. Jako pierwsza część trylogii złożonej z filmów pełnometrażowych, których akcja rozgrywa się na Île-aux-Coudres, wysepce rybackiej na rzece Św. Wawrzyńca, przedstawia powrót mieszkańców do kilkusetletniego zwyczaju chwytania białuch w pułapkę zbudowaną z szeregu żerdzi wbitych w dno podczas odpływu. Dokumentuje również takie społeczne rytuały jak parada w połowie Wielkiego Postu, aukcja na rzecz zmarłych i czerpanie wody w wielkanocny poranek, a także dziecięce zabawy oraz tradycyjne pieśni i tańce wyspiarzy. *Pour la suite du monde* jest jednym z najsłynniejszych dzieł w historii filmu kanadyjskiego: uhonorowane licznymi nagrodami, zdobyło tytuł Filmu Roku podczas Canadian Film Awards w 1964 roku, znalazło się na liście dziesięciu najlepszych kanadyjskich filmów wszechczasów ogłoszonej na Toronto Film Festival w 1984 roku i jako jedyna produkcja z Quebecu zyskała miano Chef-d’oeuvre przyznane przez Médiafilm, agencję prasową odpowiedzialną za rankingi filmowe. Było tematem wielu rozpraw krytycznych, analizowano je w pracach naukowych i na zajęciach z filmoznawstwa. Większość tych tekstów powstała w języku francuskim i odnosi się do francuskojęzycznego ory-

ginału, na którym koncentruje się David Clandfield w swoich obszernych publikacjach o Perraulcie pisanych po angielsku (2003, 2004). Warto jednak pamiętać, że NFB nakręciło i rozpowszechniało aż trzy anglojęzyczne wersje filmu: skróconą, osiemdziesięcioczworominutową wersję lektorską *The Moontrap* przygotowaną w 1964 roku dla stacji CBC, pełną stu pięćdziesięciminutową wersję z napisami autorstwa Kathleen Fleming z Anra Média-textes, wyprodukowaną w 2000 roku jako *Of Whales, the Moon and Men* na zestawach kaset video, oraz pełną wersję z napisami wydaną w 2007 roku pod tytułem *Pour la suite du monde (For the Ones to Come)* jako element zestawu DVD. Spróbujmy porównać głos tych anglojęzycznych wersji z głosem oryginału. Termin głos, popularny w badaniach nad dokumentalistyką, oznacza – jak wyjaśnia Bill Nichols – „to, dzięki czemu zyskujemy poczucie społecznego punktu widzenia tekstu, sposobu, w jaki tekst do nas przemawia i organizuje przedstawiane nam materiały” (18). Jak się przekonamy, przekład audiowizualny jest czymś więcej niż pomocą w rozumieniu: może nawet zmieniać głos filmu.

Oryginał rozpoczyna się serią czterech ujęć, omówionych szczegółowo przez Clandfielda, zdaniem którego „zapowiadają, a nawet streszczają, poprzedzany przez nie film” (2003: 72). Pierwsze ujęcie przedstawia tekst wydrukowany elegancką szarą czcionką na czarnym tle, zawierający wyrażenia deiktyczne – słowa, które sytuują wypowiedź w jej przestrzennym i czasowym kontekście – określające czas, miejsce i akcję filmu:

Jusqu'en 1924, les habitants de l'Île aux Coudres tendaient une pêche aux mar-souins sur le fleuve St-Laurent. À l'instigation des cinéastes, les gens de l'île ont 'relevé la pêche' en 1962 pour en perpétuer la mémoire².

Te dwa krótkie zdania przekazują sporo informacji o tym, co nastąpi. Jak pisze Clandfield, „Będzie to zatem film dokumentalny, ale taki, w którym udział biorą autorzy, katalizując działanie zbiorowe, i otwarcie przyznają się do swojego udziału. Dowiadujemy się też, że sensem filmu jest potwierdzenie trwałej więzi z przeszłością” (2003: 72). W drugim ujęciu widzimy ciemny ekran i słyszymy głos Grand-Louisa, mieszkańca wyspy, który mówi barwnie z lokalnym akcentem; trzecie ujęcie, krótkie i nie-mie, ukazuje Alexisa Tremblaya, nestora społeczności, zapalającego fajkę; w ostatnim ujęciu wyświetlane są na tle krajobrazu tytuł i czołówka filmu,

² „Do 1924 roku mieszkańcy Île-aux-Coudres polowali na Rzece Świętego Wawrzyńca na białuchy. Za namową filmowców w 1962 roku wyspiarze „podjęli polowanie na nowo, aby utrwalić je w pamięci”.

a towarzyszy im tradycyjny śpiew *turlute* Grand-Louisa. Tak więc tekst pisany, dźwięk i obraz pojawiają się najpierw kolejno, a później, w czwartym ujęciu, jednocześnie (72–74).

W wersji lektorskiej z 1964 roku dokonano tutaj dwóch zmian: tekst francuskojęzyczny zastąpiono tekstem w języku angielskim oraz zredukowano początkową sekwencję. Tekst angielski rozbudowuje francuskojęzyczny oryginał, a nie mieszcząc się w całości na ekranie, przesuwają się ku górze:

This film portrays an island community whose way of life is strongly rooted in tradition. For centuries, the people of Île-aux-Coudres trapped white whales – ‘porpoises’ as they were called locally. But by 1924, whaling had become financially unviable, and was abandoned. In 1962, the makers of this film suggested to the islanders that they revive whale-trapping and thereby renew a tradition unique to the island³.

Tu ekran ciemnieje i zaraz pojawia się czwarte z początkowych ujęć, zawierające tytuł i czołówkę. Pierwsze słowa padają zatem nie z ust Grand-Louisa, lecz z ust narratora, który wprowadza widzów w atmosferę filmu: „Rzeka Świętego Wawrzyńca. Jacques Cartier znał ją dobrze: był tutaj we wrześniu 1535 roku...”. Narrator – aktor Stanley Jackson, weteran NFB – przechodzi od komentowania akcji („Joachim Harvey przedstawia swoją teorię na temat księżycy”) do cytowania wypowiedzi bohaterów („Louis Harvey nie bardzo rozumie. – Skoro przez cały ten czas ubywa księżyc po kawałku, czemu nadal widzimy księżyc w pełni?”). Niekiedy słyszymy, jak postaci porozumiewają się między sobą po francusku, bez przekładu na angielski; niekiedy zaś anglojęzyczny lektor zagłusza francuskie dialogi, tłumacząc kwestie bohaterów. Lektorem jest także Jackson, który przemawia zarówno w imieniu postaci, jak i w roli zewnętrznego narratora.

Narracja w filmie dokumentalnym kojarzy się często z „głosem Bożym” oraz „ze wszelkimi podtekstami patriarchy, dominacji i wszechwiedzy, jakie wiążą się z tym terminem” (Bruzzi 2006: 49). Ów typ narracji, popularny w dokumentalistyce i kronikach filmowych z lat czterdziestych, wymagał anonimowego, mocnego głosu męskiego, który przemawia pro-

³ „Film ukazuje wyspiarską społeczność, której styl życia jest mocno zakorzeniony w tradycji. Przez stulecia mieszkańcy Île-aux-Coudres chwyтали w pułapkę białuchy – *porpoises*, jak się je tutaj nazywa. W 1924 roku połowy waleni były już jednak finansowo nieopłacalne i zostały zarzucone. W 1962 roku twórcy tego filmu zaproponowali wyspiarzom powrót do połowu waleni, a przez to odrodzenie tradycji specyficznej dla tej wyspy”.

fesorskim tonem. Z czasem uznano to za sposób „dyktowania ludziom, co mają myśleć” (50), a w latach sześćdziesiątych krytycy i filmowcy całkowicie odrzucili narrację, zrażeni jej dydaktyzmem (48). Jak podkreśla Bruzzi, narracja stwarza jednak wiele innych niż „głos Boży” możliwości przekazywania informacji i włączania widza w swoisty dialog krytyczny (72). W NFB konkurencją dla modelu autorytatywnego stała się w latach pięćdziesiątych narracja o charakterze mniej apodyktycznym, a bardziej refleksyjnym – typowo kanadyjskim, jak ocenia Peter Harcourt – z narratorem, który zadaje pytania tonem „chłopięcego uczucia zadziwienia” (Harcourt 1977: 73; Druick 2007: 7). Zgodnie z tą tendencją, w anglojęzycznej wersji lektorskiej *Pour la suite du monde* pobrzmiewa ton zdumienia i życzliwego zaangażowania, narrator zaś jawi się jako „swojak”.

W oryginalnej wersji francuskojęzycznej natomiast nie ma narracji, słychać jedynie intradiegetyczne głosy bohaterów filmu. Michel Brault, obeznany z kinem bezpośrednim, przekonał Pierre’a Perraulta, że da się nakręcić film pełnometrażowy bez narracji i bez wywiadów (Marsolais 1997: 105). Decyzja o przygotowaniu takiego dokumentu odzwierciedlała także zainteresowanie Perraulta specyficzną mową mieszkańców Île-aux-Coudres jako żywą pamiątką przeszłości Quebecu i łącznikiem ze współczesnym społeczeństwem tej prowincji, które zaczynało wtedy zaznaczać swoją tożsamość (Scheppeler 2006: 46, 50). Brak narracji stanowił również zerwanie z tradycją NFB i wiązał *Pour la suite du monde* z innymi dziełami kina bezpośredniego oraz obserwatorskimi dokumentami z początku lat sześćdziesiątych. „Głos” *Pour la suite du monde* tworzą uczestnicy filmu – ich wypowiedzi, śpiew, kłótnie, rozmowa i działanie. Różni to oryginał od wersji anglojęzycznej, w której lektor zabierający głos w **zastępstwie** postaci zaciera ich indywidualne style mówienia. Anglojęzyczna wersja lektorska sytuuje *Pour la suite du monde* w instytucjonalnym „głosie” NFB, wpisując ten dokument w nurt nazywany przez Zoë Druick „realizmem państwowym”, skoncentrowanym na typach społecznych i ukazującym jednostki jako reprezentantów społeczności i grup, które mogą następnie stać się adresatami polityki społecznej państwa (Druick 2007: 26–28).

Kiedy ponownie opracowano *Pour la suite du monde* jako część cyklu *La collection mémoire*, przedstawiającego klasyczne dzieła kina kanadyjskiego, wyprodukowano dwie wersje z napisami: w 2000 roku wersję przeznaczoną do rozpowszechniania na video, a w 2007 – do rozpowszechniania na DVD. Przygotowanie pełnej wersji anglojęzycznej z napisami, częściowo spowodowane przyczynami ekonomicznymi i technicznymi, wynikało

też z chęci zachowania autentycznej mowy bohaterów filmu i mogło być odpowiedzią na krytykę „ohydnie okaleczonej” wersji lektorskiej (Harcourt 2003: 70, przypis 22). Dzięki napisom widzowie słuchają nie narratora z zewnątrz, ale samych postaci, a taka wersja nie narzuca ujednoliconego głosu, lecz pozwala wypowiadać się głosom różnorodnym.

Zastosowanie napisów ma jednak kłopotliwe konsekwencje, na przykład przy prezentacji tekstu. Kiedy Alexis Tremblay czyta fragment dziennika Jacquesa Cartiera dotyczący nadania wyspie nazwy Île-aux-Coudres, na ekranie pojawiają się starofrancuskie słowa pisane ozdobnymi, staroświeckimi literami. Wrażenie potęguje głos Tremblaya, relacjonującego mit o początkach wyspy. W wersji z napisami przeznaczonej na video przekład dziennika Cartiera jest przekazywany przez lektora, nie w napisach – i jest to dobry sposób na uporządkowanie poziomów tekstu. W wersji dla DVD użyto napisów, ale ich prezentację utrudnia tekst francuski zajmujący dolną część ekranu. Anglojęzyczne napisy znajdują się więc niekiedy u góry, niekiedy u dołu, pod dwiema linijkami tekstu francuskiego, i widzowie muszą przenosić wzrok z góry na dół ekranu, czasem nawet w trakcie odczytywania jednego zdania. Tekst francuski jest integralną częścią filmu, a napisy w języku angielskim pełnią rolę drugorzędą i są umieszczone na ekranie tam, gdzie pozostało jeszcze wolne miejsce.

Inny problem związany z napisami wynika ze złożonych relacji pomiędzy bohaterami filmu. Île-aux-Coudres to tradycyjna społeczność, w której osoby starsze są otaczane wielkim szacunkiem – niemal pięćdziesięcioletni syn Alexisa, Marcelin, mówi o swoim pokoleniu: „młodzi”. Kiedy starsi mężczyźni – Alexis Tremblay, Grand-Louis, kapitan Abel Harvey – zabierają głos, zwykle otaczają ich słuchacze, w tym dzieci, które trzymają się w pobliżu, ale odzywają się rzadko. Spośród licznych kobiet widocznych w filmie i niewątpliwie odgrywających w społeczności ważną rolę słyszymy jedynie żonę Alexisa, Marie. Jest to film dokumentalny oparty na spontanicznych wypowiedziach, nic więc dziwnego, że w rozmowach występują powtórzenia lub dwoje ludzi mówi jednocześnie. Autor napisów musi zdecydować, które kwestie powinien przetłumaczyć, a które pominąć, aby nie utrudnić widzom rozumienia i odbioru filmu – i aby nie ucierpiała charakterystyka postaci. Zagadnienie to jest dobrze znane w dokumentalistyce (Díaz Cintas i Remael 2007: 231), tutaj jednak sytuację komplikuje hierarchiczna struktura społeczności. W scenie, w której syn Alexisa Léopold prosi Grand-Louisa, aby wziął udział w połowie waleni, starszy mężczyzna autorytetem przyćmiewa młodszego jako organizatora połowu, wielokrot-

nie podkreślając swoje dwudziestoletnie rybackie doświadczenie. Kiedy Léopold przedstawia swoje plany, Grand-Louis powtarza jego słowa:

Léopold Tremblay: Et puis... je veux tout réunir... Premièrement, d'abord, je veux en parler aux deux curés.

Grand-Louis : Aux deux curés !

L.T. : Pis les deux curés vont commencer à en parler un peu en chaire de ça...

G.L. : Un peu en chaire de ça !

L.T. : ...pour tâcher d'éclaircir le monde un peu de... de l'affaire qu'on veut partir.

G.L. : Qu'on veut partir.

L.T. : Pis là je veux faire un avis public à la porte de l'église.

G.L. : C'est une idée !

L.T. : Je veux faire... crier ça à la porte de... à la porte des deux églises.

G.L. : À la porte des deux églises !⁴

Jest to coś więcej niż naśladowanie Léopolda i przytakiwanie jego słowom: Grand-Louis wykazuje, że sam pełni ważną funkcję w przygotowaniach, a Léopold powinien uzyskać jego akceptację. Napisy w wersji anglojęzycznej pomijają jednak jego wypowiedzi z wyjątkiem ostatniej:

I want a general assembly. / I'll talk to the priests.

They'll start talking / about it in church,
and enlighten people / about what we want to do.

Then I'll have it announced / at church.

At the door of both churches!

Both churches.⁵

⁴ Léopold Tremblay: A potem... chcę wszystkich zebrać... na początku, najpierw, chcę porozmawiać z dwoma księżmi.

Grand-Louis: Z dwoma księżmi!

L.T.: Potem dwaj księża zaczną o tym mówić trochę z ambony...

G.-L.: Trochę z ambony!

L.T.: Żeby spróbować wyjaśnić trochę ludziom... tę sprawę, którą ma się realizować.

G.-L.: Którą ma się realizować.

L.T.: Potem chcę zlecić zrobienie ogłoszenia na drzwiach kościoła.

G.-L.: To dobry pomysł!

L.T.: Chcę je przywiesić na drzwiach... na drzwiach obu kościołów.

G.-L.: Na drzwiach obu kościołów!

⁵ Chciałbym zebrać wszystkich./ Porozmawiam z księżmi.

Zaczną o tym mówić/ w kościele

I wyjaśnią ludziom/ co chcemy zrobić.

Potem ogłosi się to/ w kościele.

Na drzwiach obu kościołów!

Obu kościołów.

Chociaż napisy są ograniczone czasowo i przestrzennie, mogą nie tylko wyrażać najważniejszą myśl oryginału, lecz także pomagać w charakterystyce postaci, na przykład przez ukazanie wzajemnych relacji i sposobu mówienia poszczególnych osób. W tej wersji jednak, rezygnując z zapisania powtórzeń Grand-Louisa, stracono szansę odzwierciedlenia hierarchii rozmówców w tradycyjnej społeczności Île-aux-Coudres.

Wersje z napisami w języku angielskim niezupełnie zatem oddają sprawiedliwość złożonemu z wielu głosów głosowi francuskojęzycznego oryginału, niemniej są zbliżone do wizji Perraulta i Braulta, którzy za prawdziwych autorów filmu uważali występujące w nim postaci, a nie samych siebie (Perrault 1992: 17). Wersja lektorska natomiast tłumi te różnorakie głosy, narzucając filmowi głos z zewnątrz, który sytuuje *Pour la suite du monde* w tradycji NFB, zamiast ujawniać wyjątkowy charakter tego dokumentu.

6. Zakończenie

Przekonałiśmy się, że analiza filmu i jego wersji językowej (lub – jak tutaj – wersji językowych) może ukazać film i jego szerszy kontekst z nowej perspektywy. Filmy dokumentalne produkowane przez National Film Board są częścią nie tylko historii kina, ale także istotnych narracji zbiorowych kanadyjskiego społeczeństwa, takich jak obowiązek wspierania ojczyzny podczas wojny, specyfika Quebecu i uwzględnienie spraw kobiet w programie państwa. Rozpatrując wersje filmowe przygotowane w oficjalnych językach Kanady, dostrzegamy, że narracje te funkcjonują w każdej ze społeczności językowych w inny sposób. Większość badaczy uważa anglojęzyczne i francuskojęzyczne filmy NFB za odrębne wątki kanadyjskiej twórczości, ja natomiast próbuję prześledzić, jak splatano je ze sobą z upływem dziesięcioleci. Przyglądając się związkom pomiędzy dwiema grupami językowymi oraz utorowanym pomiędzy nimi drogom: wersjom filmowym, można wiele się dowiedzieć o pewnej szacownej kanadyjskiej instytucji, a szerzej – o ukrytych aspektach dyskursów w kulturze Kanady.

przełożyła Anna Skucińska

Bibliografia

- Anderson E. 1999. *Studio D's Imagined Community: From Development (1974) to Re-alignment (1986-1990)*, Armatage et al., 41–61.
- Armatage K. et al. (red.). 1999. *Gendering the Nation: Canadian Women's Cinema*, U of Toronto P.
- Bobet J. 1989. *Aux innocents les mains libres*, „Lumières” 19, summer, 7–10.
- Bruzzi S. 2006. *New Documentary*, New York: Routledge.
- CBC/Radio-Canada, 10 June 2008. <www.cbc.radio-canada.ca/history/>.
- Clandfield D. 2006. *From the Picturesque to the Familiar: Films of the French Unit at the NFB (1958-1964)*, w: M. Brault, *Oeuvres 1958-1974/ Works*, Montréal: National Film Board of Canada, 19–22.
- 2004. *Pierre Perrault and the Poetic Documentary*, Toronto, Bloomington: Toronto International Film Festival, Indiana UP.
- 2003. *Linking Community Renewal to National Identity: The Filmmakers' Role in „Pour la suite du monde”*, J. Leach, J. Sloniowski, 71–86.
- Diaz Cintas J., Remael A. 2007. *Audiovisual Translation: Subtitling*, Manchester: St. Jerome.
- Dick R. 1986. *Regionalization of a Federal Cultural Institution: The Experience of the National Film Board of Canada 1965-1979*, w: G. Walz (red.), *Flashback: People and Institutions in Canadian Film History*, Montréal: Mediatexte.
- Driuck Z. 2007. *Projecting Canada: Government Policy and Documentary Film at the National Film Board*, Montréal: McGill-Queen's UP.
- Evans G. 1991. *In the National Interest: A Chronicle of the National Film Board of Canada from 1949 to 1989*, Toronto: U of Toronto P.
- Gittings Ch.E. 2002. *Canadian National Cinema. Ideology, Difference and Representation*, London: Routledge.
- Gottlieb H. 1998. M. Baker (red.), *Subtitling*, w: *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London: Routledge, 244–248.
- Harcourt P. 1977. *The Innocent Eye: An Aspect of the Work of the National Film Board of Canada*, w: S. Feldman, J. Nelson (red.), *Canadian Film Reader*, Toronto: Peter Martin Associates.
- 2003. *Images and Information: The Dialogic Structure of „Bûcherons de la Manouane” by Arthur Lamothe*, J. Leach, J. Sloniowski, 61–70.
- Koenig W. 2002. Wywiad z Tammy Stone, *Candid Eye & Lonely Boy*, „Take One” 11.37, 34–39.
- Leach J., Sloniowski J. (red.). 2003. *Candid Eyes: Essays on Canadian Documentaries*, Toronto: U of Toronto P.

- Marsolais G. 1997. *L'Aventure du cinéma direct revisitée*, Laval, Quebec: Les 400 coups.
- National Film Board of Canada. 10 czerwca 2008. <www.nfb.ca>.
- Nichols B. 1983. *The Voice of Documentary* „Film Quarterly” 36.3, 17–30.
- Nicks J. 1999. *Fragmenting the Feminine: Aesthetic Memory in Anne Claire Poirier's Cinema*, Armatage et al., 225–243.
- Perrault P. 1992. *Pour la suite du monde. Récit*, Montréal: Éditions de l'Hexagone.
- Scheppeler G. 2006. *Pour la suite du monde*, w: J. White (red.), *The Cinema of Canada*, London: Wallflower.
- Vanstone G. 2007. *D is for Daring: The Women Behind the Films of Studio D*, Toronto: Sumach.
- Véronneau P. 1987. *Résistance et affirmation: la production francophone à l'ONF—1939–1964*, Montréal: Cinémathèque québécoise.
- 1996. *Early Activities of the Francophone Group at the National Film Board*, w: G. Carruthers, G. Lazarevich (red.), *A Celebration of Canada's Arts, 1930–1970*, Toronto: Canadian Scholars'.
- Zéau C. 2006. *L'Office national du film et le cinéma canadien (1939–2003): Éloge de la frugalité*, Brussels: P.I.E. Peter Lang.

The National Film Board of Canada is a federal cultural agency that has participated in the wider discourses of Canadian society since its foundation in 1939, both as a producer of innovative, award-winning films and as a key player in shaping national identities and engaging with government policy. While most research considers the NFB's French-language and English-language productions as separate threads of its history, a translation studies perspective can draw attention to the versions of its films and study the insights they offer as a specific practice within audiovisual translation. This article provides a brief overview of the NFB's versioning history, evoking various translation issues that emerge over the decades. It then focuses on one documentary, the highly praised French-language feature film *Pour la suite du monde* (*For the Ones to Come*) (Pierre Perrault and Michel Brault, 1963). Because both a voice-over and a subtitled version of this film were produced, the two English versions can be compared to see how different translation strategies affect the voice of the film – and that of the NFB, which comes through implicitly.