



You have downloaded a document from  
**RE-BUŚ**  
repository of the University of Silesia in Katowice

**Title:** Cenzura a przekład

**Author:** Anna Paszkowska-Wilk

**Citation style:** Paszkowska-Wilk Anna. (2016). Cenzura a przekład. W: J. Lubocha-Kruglik, O. Małyś (red), „Przestrzenie przekładu”. (S. 39-46). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

Anna Paszkowska-Wilk

Uniwersytet Śląski w Katowicach

## Cenzura a przekład

Cenzura jest zjawiskiem, które dotknęło każdej formy komunikacji społecznej, szczególnie zaś – środków masowego przekazu. Kontrola dotycząca publikowanych treści jest zjawiskiem powszechnym i ściśle związanym z ustrojem politycznym. Twórcy, starając się obejść narzucone im ograniczenia, uciekają się do różnych technik, które w istotny sposób wpływają na ostateczną formę dzieła. Zrozumienie treści przekazywanych implicytnie daje możliwość właściwej interpretacji utworu, którego część znaczenia jest przecież ukryta lub przekazana nie wprost.

W niniejszym artykule chciałabym zwrócić uwagę na zjawisko cenzury w polskiej kinematografii z punktu widzenia tłumacza filmowego. Zawarte tu wnioski zostały wysunięte na podstawie analizy przekładów polskich filmów na język rosyjski za pomocą napisów, dubbingu oraz techniki *voice over*<sup>1</sup>.

W pracy z tekstem audiowizualnym istotną rolę odgrywa fakt, że informacje przekazywane są zarówno w sposób werbalny, jak i niewerbalny. Zasadniczą częścią pracy nad przekładem filmu jest przetłumaczenie dialogów, tekstów piosenek oraz ważniejszych napisów, pojawiających się w kadrze, tj. komunikatów werbalnych. Warto jednak pamiętać, że tekst tłumaczenia musi odpowiadać wymogom, w pierwszej kolejności ograniczeniom, wynikającym ze specyfiki wybranej techniki tłumaczenia.

Film jest specyficznym rodzajem dzieła, w którym część informacji przekazywana jest niewerbalnie. Niestety, tłumacz nie ma na ogół możliwości wyjaśnienia obcojęzycznemu widzowi znaczenia pojawiających się w filmie np.

---

<sup>1</sup> Niektórzy badacze do technik przekładu audiowizualnego zaliczają również audiodeskrypcję oraz tworzenie napisów dla osób niesłyszących i niedosłyszących. Są to jednak formy przekładu intersemiotycznego i należy je analizować i opisywać w inny sposób niż przekłady dwujęzyczne.

obrazów symbolicznych czy nawiązań do innych tekstów kultury, wywołujących u polskojęzycznego odbiorcy określone skojarzenia<sup>2</sup>. Te zaś często są podstawą odpowiedniej interpretacji całości dzieła.

Możliwości interpretacji filmu odgrywają bardzo ważną rolę podczas prac porównawczych, związanych z badaniem przekładu audiowizualnego. Zgodnie z kognitywną teorią filmu, na interpretację filmu przez widza wpływają: 1) informacje wynikające z fabuły; 2) ogólna wiedza o świecie; 3) wiedza o sztuce filmowej<sup>3</sup>. Zadaniem tłumacza jest zatem dostrzeżenie we wszystkich trzech płaszczyznach tych elementów, które są istotne dla zrozumienia dzieła filmowego, lecz mogą być niezrozumiałe dla obcojęzycznego widza ze względu na różnice kulturowe, językowe, polityczne. Jest to niezwykle trudne, ponieważ wymaga od tłumacza szacunkowej oceny wiedzy przeciętnego obcojęzycznego widza na temat historii, sytuacji politycznej i społecznej innego kraju, w naszym przypadku – Polski<sup>4</sup>. Wspomniana wiedza jest niezbędna do pełnego zrozumienia zamysłu twórców filmów, szczególnie tych, powstałych w czasach zaostrzonej cenzury na tle politycznym.

Pojęcie cenzury filmowej zastało wyjaśnione w *Słowniku terminów filmowych* Marka Hendrykowskiego jako „oficjalna kontrola filmów, widowisk telewizyjnych, kaset wideo dokonywana przez specjalny urząd, który ocenia je pod względem politycznym, moralnym i obyczajowym, udzielając lub odmawiając filmowi wizy cenzury na danym terytorium [...]”<sup>5</sup>. Początki cenzury filmowej sięgają przełomu XIX i XX wieku, czyli początków samej kinematografii<sup>6</sup>. Instytucją, która dopuszczała filmy do wyświetlania w Polsce w okresie międzywojennym, było Centralne Biuro Filmowe. Podejmowało ono decyzje na podstawie kryteriów obyczajowych, religijnych oraz politycznych. Po wojnie zaczęto cenzurować inne upubliczniane teksty kultury, czym zajmował się Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk. Również wtedy w kinach zaczęła obowiązywać kategoryzacja wiekowa<sup>7</sup>.

Cenzura w krajach pozostających w orbicie wpływów Związku Radzieckiego miała charakter zinstytucjonalizowany. Każdy film, zarówno polski, jak i za-

---

<sup>2</sup> Brak możliwości zamieszczania w filmie dodatkowych informacji, które w przypadku tłumaczenia innych tekstów można przekazać poprzez dodanie krótkiej definicji lub przypisu tłumacza, wynika z wymogów technicznych związanych z tworzeniem napisów lub list dialogowych.

<sup>3</sup> Por.: P. OHLER: *Kognitywna teoria percepcji filmu. Koncepcja przetwarzania informacji*. W: *Kognitywna teoria filmu. Antologia przekładów*. Red. J. OSTASZEWSKI. Kraków 1999, s. 330–345.

<sup>4</sup> Forma, w jakiej informacje te mogłyby być przekazane widzowi, jest tematem spornym i przedmiotem oddzielnej dyskusji.

<sup>5</sup> M. HENDRYKOWSKI: *Słownik terminów filmowych*. Poznań 1994, s. 42.

<sup>6</sup> Ibidem.

<sup>7</sup> E. NARUSZYŃSKA-FIDELSKA, K. KLEJSA, T. KŁYS, P. SITARSKI: *Kino bez tajemnic*. Warszawa 2009, s. 71–73.

graniczny, musiał otrzymać zezwolenie na wyświetlanie – tzw. legitymację filmową<sup>8</sup>. Celem kontroli, której przestrzeganie egzekwowano głównie poprzez rozporządzanie środkami finansowymi, było ukrycie przed społeczeństwem zagrożeń, jakie niesie ze sobą ustrój komunistyczny. Wyjątkowy nacisk kładziono na zatajenie wstydlivych lub szkodliwych z punktu widzenia totalitaryzmu faktów historycznych, podkreślanie przyjaźni polsko-radzieckiej oraz propagowanie wartości i ideologii socjalizmu.

Formy, jakie przybiera cenzura, są zawsze ściśle związane z panującym systemem politycznym. W Polsce nie ma obecnie instytucji cenzurujących, nie ma też wyraźnie sprecyzowanych reguł kategoryzacji wiekowej filmów, które trafiają do kin<sup>9</sup>. Z jednej strony daje to twórcom większą swobodę wyrażania swoich zamysłów, z drugiej jednak – kontrowersyjne materiały mogą spotkać się z utrudnieniami przy emisji telewizyjnej z uwagi na ograniczenia związane z treściami, mogącymi mieć negatywny wpływ na osoby małoletnie<sup>10</sup>. Ograniczenia te dotyczą przede wszystkim czasu emisji, który jednak przekłada się na oglądalność.

Mówiąc o cenzurze w polskim kinie, mamy na myśli głównie filmy określane mianem peerelowskich, czyli te, które powstały w latach 1945–1989. Koniec wojny zwiastował wolność słowa oraz możliwość tworzenia sztuki, która porusza aktualne i ważne problemy społeczeństwa, a także pomoże odbudować w Polakach ich tożsamość narodową. Nadzieje te pokładano również w kinematografii. Szybko jednak okazało się, że sztuka filmowa może być instrumentem indoktrynacji społecznej oraz skutecznym medium perswazyjnym<sup>11</sup>. Artyści próbowali obejść cenzurę różnymi sposobami, przesuując stopniowo narzuconą przez partię granicę. Na szczęście film, jako gatunek, jest trudny do ocenzurowania, ponieważ należy kontrolować nie tylko treści przekazywane w warstwie językowej, ale także komunikaty wyrażone poprzez obraz czy muzykę. Było to praktycznie niemożliwe i dawało twórcom nowe możliwości w postaci wykorzystania obrazów symbolicznych<sup>12</sup>.

Dobrochna Dabert w artykule *Kino polskie z cenzurą w tle* przywołuje trzy strategie artystyczne stosowane w literaturze, które służyły do omijania cenzury. Znalazły one swoje odzwierciedlenie również w kinie.

<sup>8</sup> A. MISAŁ: *Kinematograf kontrolowany*. Kraków 2006, s. 18.

<sup>9</sup> Cenzurę w Polsce zniesiono w 1990 roku zgodnie z Ustawą z dnia 11 kwietnia 1990 r. O uchyleniu ustawy o kontroli publikacji i widowisk, zniesieniu organów tej kontroli oraz o zmianie ustawy Prawo prasowe. Dz.U. 1990, nr 29, poz. 173.

<sup>10</sup> Rozporządzenie Krajowej Rady Radiofonii i Telewizji z dnia 23 czerwca 2005 r. w sprawie kwalifikowania audycji lub innych przekazów mogących mieć negatywny wpływ na prawidłowy fizyczny, psychiczny lub moralny rozwój małoletnich oraz audycji lub innych przekazów przeznaczonych dla danej kategorii wiekowej małoletnich, stosowania wzorów symboli graficznych i formuł zapowiedzi. Dz.U. Nr 130, poz. 1089 Dz.U. z 2011 r. Nr 155, poz. 923.

<sup>11</sup> D. DABERT: *Kino polskie z cenzurą w tle*. „Polonistyka” 2006, nr 4, s. 6.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 7–8.

Pierwsza z nich polegała na posługiwaniu się językiem ezopowym. Poprzez alegorie, metafory oraz symbole sugerowano treści, których nie można wypowiedzieć wprost. Z czasem stało się to zabiegiem artystycznym, charakterystycznym dla polskiego kina. Twórcy przejawiali na tym polu dużą pomysłowość, ponieważ to właśnie cenzura zmuszała do oryginalnych i nieszampowych rozwiązań.

Drugim sposobem jest elipsa, czyli pominięcie. Chociaż zakazany obraz nie jest pokazany w filmie bezpośrednio – pojawia się w wyobraźni widza, którą pobudzają np. dźwięki, urwane ujęcia.

Trzecim sposobem ominięcia cenzury jest zawoalowanie właściwego przekazu w fabule, dotyczącej tematu historycznego lub futurystycznego, w stosunku do którego kontrola była osłabiona<sup>13</sup>.

Wymienione powyżej sposoby na ominięcie cenzury wnoszą do filmu dodatkowe treści, dodatkowy przekaz ukryty w tle. Jest on poważnym utrudnieniem w odbiorze oraz interpretacji filmu przez widza – zarówno polskojęzycznego jak i rosyjskojęzycznego. Od tłumacza natomiast wymaga szerokiej wiedzy o historii, kulturze oraz nastrojach panujących w społeczeństwie. Wiedza ta pozwala mu na dostrzeżenie i zrozumienie subtelnych aluzji twórców filmu, które umknęły uwadze cenzorów. Należy podkreślić, że znajomość sytuacji politycznej oraz barier, które musieli pokonywać twórcy filmów, jest istotnym elementem pracy nad tłumaczeniem. Wynika to z faktu, że przekład jest również pewną formą interpretacji, ponieważ tłumacz, zwłaszcza audiowizualny, nie zawsze może oddać wszystkie płaszczyzny znaczeniowe opracowywanego tekstu.

Film jest sztuką audiowizualną – łączy w sobie dźwięk i obraz. Dodatkowa treść, na ogół – metaforyczna, może być ukryta w każdej płaszczyźnie – w dialogach, w muzyce, a szczególnie w warstwie obrazowej.

Ocenzurowaniu ulegały najczęściej dialogi, ponieważ to właśnie scenariusz był kontrolowany w pierwszej kolejności. Rzadko jednak konfrontowano ostateczną wersję zmontowanego już filmu ze scenariuszem zatwierdzonym uprzednio przez cenzora. Z uwagi na to, większość dialogów polskich filmów okresu PRL, nade wszystko tych uchodzących za kultowe, nigdy nie powstała na papierze. W ich tworzeniu uczestniczyli sami aktorzy podczas kręcenia scen<sup>14</sup>.

Brak możliwości konfrontacji filmu ze scenariuszem, w którym zapisane są wypowiedziane przez aktorów kwestie oraz opis scen, wymusza na tłumaczu przekładanie ze słuchu. Niezrozumiałe zaś frazy bądź sceny muszą być interpretowane przez niego samodzielnie, co znacznie utrudnia tworzenie nowej wersji językowej.

<sup>13</sup> Ibidem, s. 8.

<sup>14</sup> O sposobach, do których uciekali się twórcy filmowi w celu uzyskania zgody na realizację filmu, opowiada reżyser Tadeusz Chmielewski w obszernym wywiadzie: T. CHMIELEWSKI, P. ŚMIAŁOWSKI: *Jak rozpętałem polską komedię filmową. Tadeusz Chmielewski w rozmowie z Piotrem Śmiałkowskim*. Warszawa 2012.

Największym problemem jest jednak wspomniany wcześniej przepełniony symbolicznymi figurami język ezopowy, który w polskiej kinematografii stanowi oddzielne zjawisko. Tłumacz ma niewiele możliwości przekazania widzowi dodatkowych informacji, wyjaśniających kontekst i aluzje, niezbędne do zrozumienia wypowiedzi, skierowanych w oryginale przede wszystkim do świadomego i wykształconego widza. Utrudniają to bowiem wymogi techniczne poszczególnych technik tłumaczenia filmowego.

Tekst filmu może być przełożony za pomocą trzech technik – dubbingu, *voice over* oraz napisów. W Rosji najpopularniejszą z nich jest dubbing, który stanowi najbardziej czasochłonną i trudną technikę przekładu audiowizualnego. Tłumacz musi przygotować dialogi, które odpowiadają oryginalnym frazom długością brzmienia oraz ruchom ust aktorów. Tekst tłumaczenia musi zatem zachować semantyczną oraz formalną stronę oryginału. Wymogi techniczne dotyczące dubbingu są na tyle rygorystyczne, że nie dają tłumaczowi możliwości wprowadzenia uzupełniających komentarzy.

Technika *voice over* również nie pozwala na dodanie do przetłumaczonej listy dialogowej dodatkowych objaśnień. Charakteryzuje się ona nałożeniem na oryginalną ścieżkę dźwiękową tekstu tłumaczenia czytanego przez lektora lub parę lektorów, przy zachowaniu długości wypowiedzianych fraz.

Ostatnią techniką, stosowaną najczęściej w kinach i na płytach z filmami, są napisy, dla których typowa jest kondensacja. Tekst napisów jest zawsze krótszy niż wypowiedziana replika. Jest to również jedyna technika, która daje możliwość dodania komentarza, choć odbywa się to kosztem złamania zasad dotyczących tworzenia napisów do filmów. Dodatkowe komentarze, wyjaśniające niezrozumiałe dla obcojęzycznego widza treści, występują jednak w tłumaczeniach amatorskich lub przekładach filmów, których akcja osadzona jest w bardzo odległej kulturze, np. w realiach Dalekiego Wschodu.

Powyższe uwagi dotyczą również ograniczeń związanych z przekazaniem treści, ukrytej w innych niż językowa płaszczyznach dzieła filmowego. Szczególnie muzyka w filmie także może mieć charakter intertekstualny, aby skłonić widza do dodatkowej refleksji lub nakierować go na ukryty wymiar sceny. Nawiązania do utworów muzycznych mogą pojawić się nie tylko w formie muzyki w tle, ale również poprzez nucenie, gwizdanie, podśpiewywanie. Nucona piosenka, która już od pierwszych dźwięków wywołuje u rodzimego widza serię konotacji, na gruncie obcojęzycznym często jest nawet niezauważona.

Najwięcej ukrytych treści zawierają obrazy. Są to symbole, daty, fragmenty napisów itp. Obrazy te odwołują się do uprzedniej wiedzy o świecie. Niestety, zakres tej wiedzy w odniesieniu do ludzi reprezentujących różne kultury jest często różny, co może wpłynąć na błędną interpretację określonych scen lub niedostrzeżenie ich metaforycznego charakteru.

W tej płaszczyźnie bliskość kulturowa społeczeństwa polskiego i rosyjskiego jest pozorna. Dotyczy to zwłaszcza tematów historycznych. Z jednej

strony należy pamiętać, że cenzurowanie treści pod względem ideologicznym dotyczyło nie tylko sztuki, lecz także nauki, a co za tym idzie – przekazywanych w szkołach treści, z drugiej zaś – wiedza na temat wydarzeń historycznych dotyczących Polski jest u przeciętnego rosyjskojęzycznego widza o wiele mniejsza niż u polskiego.

Przykładem ilustrującym tę tezę może być nóż Janka z serialu *Czterej pancerni i pies*, na którym widniał napis *Honor i Ojczyzna*. W świadomości Polaków hasło to automatycznie przybiera formę *Bóg, Honor, Ojczyzna*. Można na nim zauważyć także cyfry 1863 mające symboliczny wydźwięk, który daje kilka możliwości interpretacji. Polskojęzycznemu i spostrzegawczemu widzowi data 1863 powinna skojarzyć się z powstaniem styczniowym. Ta subtelna aluzja twórców podkreśla antyradzieckie nastroje panujące wówczas w polskim społeczeństwie. Dla rosyjskojęzycznego widza ta sugestia może nie być tak oczywista.

Szeroka wiedza o historii kraju oraz panujących w danym okresie nastrojach jest również obowiązkowym ogniwem w prawidłowej interpretacji filmu. W tym momencie warto zwrócić uwagę na zadania, jakie stoją przed tłumaczem audiowizualnym. Opracowanie obcojęzycznej wersji dialogów często jest niewystarczające, aby w pełni oddać sens dzieła. Tłumacz powinien także starać się przybliżyć obcojęzycznemu widzowi tło historyczno-kulturowe danego filmu. Jest to rozwiązanie, które traktuje wszystkie warstwy dzieła filmowego jako całość, ponieważ każdy element, będący składową filmu, jest nośnikiem informacji. Konkretnie treści są przekazywane nie tylko poprzez warstwę językową – dialogi i napisy w tle. Istotną rolę w filmie gra również obraz, którego elementy mogą być nie zauważone lub niezrozumiałe z powodu różnic kulturowych oraz posiadanej wiedzy, przede wszystkim historycznej.

Opracowanie tłumaczenia, które w pełni odda wartość dzieła, jest w przypadku tekstów audiowizualnych niemalże niemożliwe. Pokaz filmowy zakłada jednorazowy i całościowy odbiór dzieła filmowego, podczas którego nie ma miejsca na objaśniające komentarze. Rozwiązaniem może być przygotowanie komentarza wprowadzającego, skupiającego się na aspektach kulturowych i historycznych, który wpłynie na świadomość widza. Nie jest to jednak powszechna praktyka. Krótki i lakoniczny opis filmu, dołączany do płyt DVD, jest na ogół zbyt ubogi. Rzetelna analiza filmu może zaś przybrać formę niemałej książki, na którą nie ma miejsca w sektorze rozrywki, do którego aktualnie należy film.

Na zakończenie warto wspomnieć, że instytucje sprawujące kontrolę nad kinematografią wywierały nacisk nie tylko na ostateczną formę filmu, ale także na sam tekst tłumaczenia, który może być narzędziem cenzury. Najłatwiej wykorzystać do tego celu dubbing, który najsilniej ze wszystkich technik tłumaczenia audiowizualnego ingeruje w film. Tłumacz, poprzez aktorów dubbingowych, wkłada w usta bohaterów zupełnie nowy tekst. Z uwagi na to, że z filmu usu-

nięta zostaje oryginalna ścieżka dźwiękowa<sup>15</sup>, wszelkie zmiany i przesunięcia semantyczne mogą być dostrzeżone jedynie przy analizie porównawczej oryginału i tłumaczenia. Podobne możliwości daje technika *voice over*, przy której głos aktorów „zagłuszany” jest przez lektora, tak więc widz również nie jest w stanie na bieżąco konfrontować oryginału z przekładem. Ilustracją zabiegu, który zupełnie zmienia wydźwięk sceny, może być tłumaczenie frazy wypowiedzianej w serialu *Cztery pancerni i pies*. Podczas świętowania powrotu polskich żołnierzy do ojczyzny, jeden z uroczystych i radosnych toastów na cześć bohaterów brzmiał: *Niech żyją wybawiciele Polski!* W przekładzie toast przybrał następującą postać: *Да здравствует польско-советская дружба!* Wypowiedziane przez lektora słowa tłumaczenia pokryły się z bardzo entuzjastyczną reakcją uczestników biesiady – Polaków. Zastosowana w przytoczonym przykładzie zmiana miała na celu zaznaczenie przyjaźni Polski i ZSRR, co bardziej odpowiadało ideologii socjalistycznej.

Z drugiej strony, tekst tłumaczenia może okazać się również narzędziem walki z cenzurą, co można zauważyć w filmie *Seksmisja*. Choć organ cenzurujący usunął scenę, w której jeden z głównych bohaterów – Maks – wypowiada frazę *Kierunek – wschód! Tam musi być jakaś cywilizacja!*, pojawia się ona w tłumaczeniu na język rosyjski za pomocą techniki *voice over* – *Внимание группа! Направление на восток. Там должна быть цивилизация*. Przeczytana przez lektora fraza nie odpowiada, niestety, żadnej wypowiedzianej w tym momencie replice i wprowadza element chaosu.

Samego pojęcia cenzury nie należy sprowadzać wyłącznie do kontroli państwowej. Podczas pracy nad tłumaczeniem filmów, zwłaszcza dla potrzeb telewizji, często mamy do czynienia z cenzurą obyczajową, polegającą na pomijaniu wulgaryzmów lub zastępowaniu ich eufemizmami. Jest to związane ze wspomnianymi wcześniej kategoriami wiekowymi, które przekładają się na czas emisji oraz oglądalność.

Według popularnego stwierdzenia Lenina *kino jest najważniejszą ze sztuk*. Abstrahując od stawiania sztuki filmowej ponad innymi sztukami, należy pamiętać, a w szczególności powinien o tym pamiętać tłumacz filmowy, że film jest nie tylko rozrywką, jak często się o nim mówi, ale przede wszystkim – sztuką. Jest to dzieło wielopłaszczyznowe, wymagające od swojego odbiorcy szerokiej wiedzy o historii i kulturze, co jest konieczne do zrozumienia ukrytych w nim symboli i dostrzeżenia jego wymiaru metaforycznego.

---

<sup>15</sup> Pozostawiony jest tylko ton międzynarodowy zawierający muzykę, gwar lub dźwięki otoczenia.



Анна Пашковска-Вильк

## Цензура и перевод

### Резюме

В статье описывается явление цензуры в контексте аудиовизуального перевода польских фильмов на русский язык. Для того, чтобы обойти навязанные партией ограничения, кинематографисты применяли разные техники, такие как, например, метафорические высказывания, образные символы или музыку. Часть информации, передаваемая имплицитно, может оказаться непонятной иностранному зрителю, что может отразиться на интерпретации целой кинокартины. Автор обращает внимание на то, что фильм является искусством, в котором каждый слой имеет важное значение.

Anna Paszkowska-Wilk

## Censorship and translation

### Summary

The article is devoted to the phenomenon of political censorship in the Polish cinematography from the perspective of a film translator. The conclusions presented in the article have been drawn on the basis of an analysis of translations of Polish films into Russian done by means of subtitles, dubbing and the *voice over* technique. In order to evade limitations imposed by the ruling political party translators used various techniques which significantly influenced a final version of the translator's work (i.e. film). Understanding implicitly presented threads of the plot allows for correct interpretation of the work in which a part of the meaning is hidden or indirectly presented through e.g. metaphors, symbols or music. The author also emphasises that the film is an art form in which information included in its each layer plays an important role in understanding meaning of the whole work.