

# Przekład intersemiotyczny. Przypadek znaku drogowego, ekfrazy i adaptacji filmowej

ZBIGNIEW KLOCH

Uniwersytet Warszawski

**ABSTRACT.** Kloch Zbigniew, *Przekład intersemiotyczny. Przypadek znaku drogowego, ekfrazy i adaptacji filmowej* [Intersemiotic translation: the case of a road sign, ekphrasis and film adaptation]. "Images" vol. XXXV, no. 44. Poznań 2023. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 157–166. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2023.35.44.9>.

The article is an attempt to clarify and refine the ways of understanding two basic types of translation: from one language into another ethnic language (*translation proper*) – i.e. following the principles of translating homogeneous systems of signs – and from one system of signs to another, e.g. verbal to iconic, or vice versa, which is sometimes called *transmutation*. Therefore, the starting point for the discussion is Roman Jakobson's well-known typology of translation, which also took into account cases of intralingual translation within the same language, called *rewording*. However, the article mainly focuses on various cases of intersemiotic translation and thus transmutation, meaning situations where a text expressed in one system of signs is translated into a system of a different nature. The primary research question concerns what is actually being translated in such a situation and how this type of translation differs from a typical language-to-language translation. The article is chiefly theoretical, and the examples concern the cases of translating verbal signs into iconic ones, such as the rules governing traffic into a road sign, the translation of an image (a painting, photography) into a literary text (*ekphrasis* and its varieties), and a film adaptation. The equivalence of codes secures the adequacy of a linguistic translation. In the case of *ekphrasis*, the image is usually replaced by a verbal narrative, and in a film adaptation, the type and sequence of iconic signs must simply be invented because these sign systems are not directly equivalent, as Benveniste and Lotman believe. Examples that illustrate the main theses of the article are Jacek Kaczmarski's art-inspired songs, several film adaptations of Shakespeare's *Macbeth* (Polański, Kurosawa), and Agnieszka Holland's film adaptation (*Pokot* [Spoor]) of one of Olga Tokarczuk's novels.

**KEYWORDS:** verbal signs, iconic signs, *ekphrasis*, adaptation, translation, transmutation

Teoretycy przekładu i badacze związków literatury i filmu chętnie i dość często odnoszą się do taksonomii Romana Jakobsona. Ten wybitny lingwista relacje między tekstami źródłowymi a ich translacją klasyfikował w zależności od tego, czy przekład dokonywany jest w obrębie tego samego języka, czy jest interpretacją sensu znaków za pomocą innego języka etnicznego, czy też w grę wchodzi interpretacja znaków językowych za pomocą znaków o innej naturze, na przykład – ikonicznych. Trzy spośród wyznaczonych w ten sposób możliwości typologicznych uczony nazwał odpowiednio: przekładem wewnątrzjęzykowym (określanym jako przeredagowanie), przekładem właściwym i przekładem intersemiotycznym (czyli transmutacją). Do kategorii przekładu

wewnątrzjęzykowego Jakobson zaliczył liczne i powszechne w praktyce komunikacyjnej przypadki parafrazy tekstu, oparte na językowym mechanizmie synonimii. Przekład właściwy to powszechnie znana domena tłumaczeń z jednego języka etnicznego na inny. Transmutacja zaś ustanawia pewien rodzaj ekwiwalencji między znakami a tekstami różnej natury, jest translacją wypowiedzi językowej na ciąg reprezentacji obrazowych lub przedstawień plastycznych[1]. Znane są również inne koncepcje przekładu intersemiotycznego, lecz nie uważam za konieczne, aby w tym miejscu się

[1] R. Jakobson, *O językowych aspektach przekładu*, przeł. L. Pszczołowska, [w:] idem, *W poszukiwaniu istoty języka*, t. 1, Warszawa 1989, s. 373.

nimi zajmować, gdyż interesuje mnie tu przede wszystkim uściślenie koncepcji Jakobsona. Zespół możliwych przypadków jest tu w zasadzie szeroki, a te, które uznaje się za typowe, to przede wszystkim różne odmiany ekfrazy i adaptacji filmowej dzieła literackiego lub dramatu scenicznego. Słowem: interpretacji sensów przekazu wyrażonego w pewnym kodzie komunikacyjnym na ich odwzorowanie w kodzie znakowym o zupełnie innej naturze semiologicznej. Warto w tym miejscu dodać, że o ile znaki językowe tworzą z łatwością porządek następstwa syntagmatycznego, o tyle nie sposób tego samego powiedzieć o znakach ikonicznych. Trzeba jednak dodać, że jest to możliwe, choć na innych zasadach niż w przypadku tekstów werbalnych. Ten fakt wyznacza zasadnicze różnice w budowaniu narracji językowej i obrazowej, filmowej czy też malarskiej.

Znaki umowne są przystosowane do opowiadania, do tworzenia tekstów narracyjnych, podczas gdy znaki ikoniczne poprzestają na funkcji nazywania. [...]

Światy znaków ikonicznych i umownych nie współistnieją tak całkiem po prostu, lecz stale na siebie oddziałują – niekiedy nakładają się na siebie, niekiedy się odpychają[2].

Znaki werbalne odsyłają nas przede wszystkim do kodów językowych, znaki przedstawiające do kodów wyobrażeniowych. Te dwa porządki są w różnym stopniu skonwencjonalizowane.

### 1

Od przekładu z języka na język, czyli przekładu właściwego, oczekuje się przede wszystkim ekwiwalencji. Proste zdanie w języku angielskim: „I'm going home”, jeśli zostanie oddane w języku polskim przez „Jadę do domu” traktowane jest jako odpowiadające pod względem sensu tej samej wypowiedzi w tych dwu językach. Adekwatne dla kogoś, kto zna angielski

i polski przynajmniej w stopniu elementarnym. W przypadku próby oddania sensu angielskiego przykładu przez polskie wypowiedzenie „jadę na koniu” takiej odpowiedniości z pewnością nie ma. Ekwiwalentem polskiego słowa „koń” jest angielskie słowo „horse”, nie zaś „home”. Proste przykłady nie oddają jednak możliwych komplikacji, które znają dobrze tłumacze poezji i prozy artystycznej. Od czasów znanego sformułowania Ferdynanda de Saussure'a, że język nie jest nomenklaturą, wiadomo, że języki etniczne nie „pokrywają” rzeczywistości dokładnie w taki sam sposób. Sprawę komplikuje fakt, że – przykładowo – w przypadku przekładów poezji różne języki etniczne mają sobie właściwe kontury intonacyjne i uporządkowania rytmiczne, co utrudnia ekwiwalencje tekstów.

W powieści Olgi Tokarczuk *Prowadź swój pług przez kości umarłych* główna bohaterka Janina Duszejko i jej młody przyjaciel Dyzio z pasją i wytrwałością zajmują się tłumaczeniem poezji Blake'a. Biedzą się nad wyborem polskiego odpowiednika wersu, który w oryginale ma postać: „I trvel'd thro' a Land of Man”. Jego sens próbują oddać przez: „Zjeździłem całą Ludzką Ziemię”, choć bliska oryginału wydaje się im także fraza „Przemierzyłem Ludzką Ziemię” albo też – „Podróżowałem przez całą Ziemię”[3]. Ten literacki, a więc można powiedzieć – fikcyjny przypadek wskazuje na rzeczywiste problemy, z jakimi spotyka się ktoś, kto miał do czynienia z przekładem. Każdy przekład łączy się z koniecznością decyzji, co należy uznać za odpowiednik sensu zdania tłumaczonego. Trudności w wyborze najbardziej adekwatnej wersji wypowiedzi wiążą się w dużym stopniu z mechanizmem synonimii, który obowiązuje każdy z języków etnicznych. O ile można mieć wątpliwości, czy w obrębie jednego języka etnicznego istnieje synonimia absolutna, o tyle w zasadzie można mieć pewność, że nie funkcjonuje ona jako zjawisko ekwiwalencji sensów pomiędzy różnymi językami. Przekład z języka na język wiąże się więc w sposób konieczny z lekturą tekstu wyjściowego, jest w istocie aktem hermeneutycznym, opartym na poszukiwaniu ekwiwalentu przekładanej wy-

[2] J. Łotman, *Semiotyka filmu*, przeł. J. Faryno, Warszawa 1983, s. 21–22.

[3] O. Tokarczuk, *Prowadź swój pług przez kości umarłych*, Kraków 2019, s. 113–114.

powiedzi[4]. Przekład nierozzerwalnie łączy się zatem z interpretacją znaczeń, sensów, punktów widzenia, pozycji wypowiadającego, które wpisane są w tekst. Granice tej interpretacji wyznaczane są przez przekonania dokonujących przekładu o adekwatności kodów językowych, w przypadku prostego przekładu z języka na język, a w przypadku przekładów dzieł literackich wyznacza je również interpretacja sensu utworu i przyjęte przez tłumacza założenia co do istoty sztuki translatorskiej. Przekład z języka na język nie może być jednak ściśle subiektywny, lub – jak kto woli – arbitralny.

Z odrębną sytuacją mamy do czynienia w przypadku przekładu intersemiotycznego. Spróbujmy zapytać: co w tym przypadku się właściwie przekłada? Tu także można zacząć od dość prostych przykładów. Badacze zagadnienia chętnie posługują się odwołaniem do znaków drogowych czy też sygnalizacji różnego rodzaju, realizowanej za pomocą kodów niewerbalnych[5]. Jeśli wziąć pod uwagę przypadek znaku drogowego, na którym w okrągłej czerwonej tarczy wpisany jest biały poziomy pasek w połowie okręgu (myślę o znaku określanym jako B-2), to znak ten informuje, że w ulicę, przy której stoi, nie można wjechać od strony znaku. Można zatem powiedzieć, że znak ten jest ekwiwalentem graficznym wypowiedzi: „Zakaz wjazdu. Nie można wjechać w tą ulicę z tej właśnie strony”. Przy takiej interpretacji sensu tego ikoniznego przekazu jest on prostym ekwiwalentem istniejącej potencjalnie wypowiedzi. Zastępuje ją. Jego wartość, sens, kształt graficzny wyznacza prawo o ruchu drogowym obowiązujące w określonym kraju. Ale jednak można pomyśleć taką sytuację, że zakaz wjazdu w jakąś ulicę mógłby być sygnalizowany za pomocą znaku o zupełnie innym wyglądzie, gdyby tak stanowiło prawo. Trudno jednak wyobrazić sobie sytuację, kiedy odpowiednik angielskiego wyrazu „home” byłby oddany za pomocą polskiego słowa „koń”. Przekład ikonizny cechuje zatem znacznie większa dowolność niż ta, z którą spotykamy się w przypadku przekładu z języka na język.

Jeśli w przytoczonym przykładzie wypowiedź zostaje zastąpiona znakiem przedsta-

wiającym, to w przypadku ekfrazy, znak lub zespół znaków zostaje zastąpiony wypowiedzią lub serią wypowiedzi.

## 2

O ekfrazie napisano już sporo jako o gatunku wypowiedzi, który ma długą tradycję w kulturze pisma. I jako o figurze tekstowej, ustanawiającej relacje między tekstem obrazowym a tekstem werbalnym. W tym pierwszym układzie odniesienia ekfrazy była w wiekach dawnych traktowana jako ćwiczenie retoryczne, praktyka pisarska, która rozwijała cenione wówczas umiejętności posługiwania się mową. Przykładów tego rodzaju ekfraz jest wiele. Piszący na ten temat jako sztandarowy przypadek takich literackich praktyk wymieniają *Obrazy Filostrata Starszego*, teksty z *Antologii Palatyńskiej* Filostrata Młodszego lub *Descriptiones* Kalistrata. Ekfrazy z czasem przekształciła się z ćwiczenia retorycznego w gatunek wypowiedzi poetyckiej. Wiersze do obrazów lub o obrazach pisali u nas Kochanowski, Sarbiewski, Naruszewicz. I dziś ekfrazy jest dość często stosowaną praktyką literacką. Wiersze inspirowane obrazami znajdujemy w twórczości Wisławy Szymborskiej, pisał je także (i śpiewał) Jacek Kaczmarski[6], do którego twórczości odwołam się w dalszej części tego szkicu.

Pisano też sporo o ekfrazie w kontekście związków literatury i sztuk przedstawiających,

[4] Zob. H.-G. Gadamer, *Lektura jest przekładem*, przeł. M. Łukasiewicz, [w:] *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Kraków 2009; G. Stainer, *Ruch hermeneutyczny*, przeł. O. Kubińska, W. Kubiński, [w:] *Współczesne teorie przekładu...*

[5] Zob. J. Łotman, op. cit., s. 17–25; U. Eco, *Pejzaż semiotyczny*, przedmowa M. Czerwiński, przeł. A. Weinsberg, Warszawa 1972, s. 153–233.

[6] Zob. M. Czerwińska, *Ekfrazy w poezji Wisławy Szymborskiej*, „Teksty Drugie” 2003, nr 2–3, s. 230–242; R. Gozdecka, *Trzy wiersze Jacka Kaczmarskiego inspirowane malarstwem polskim. Z muzyką Zbigniewa Łapińskiego i Przemysława Gintrowskiego*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska Lublin – Polonia” 2017, nr 15(1), s. 121–137.

w ujęciu teoretycznym, przytaczając myśli poprzedników, mnożąc i eksponując własne klasyfikacje tego typu wypowiedzi[7]. Zajmowano się również ekfrazą w kontekście zainteresowania przekładem i praktykami translatorskimi, gdyż jest ona przecież jednym z przypadków transmutacji (powracam do klasyfikacji Jakobsona), a szerzej – wiąże się z zagadnieniem „unaocznienia” świata w wypowiedziach werbalnych.

Mówiąc o tym, w jaki sposób tekst werbalny nam coś pokazuje, nie możemy pominąć zagadnienia ekfrazy, rozumianej jako opis dzieła plastycznego, czy obrazu, czy rzeźby. Przywykliśmy do mówienia o akceptowalności odwrotnego typu przekładu intersemiotycznego, to znaczy takiego, w którym tekst pisany tłumaczy się na tekst kultury operujący obrazem (książkę na film, książkę na komiks i tak dalej). Ekfrazą natomiast przekłada tekst wizualny na tekst pisany[8].

Możemy zatem wnioskować, że ekfrazą jako efekt literackiej praktyki jest w pewnym stopniu tekstem odwracalnym, w tym sensie, że między tekstem obrazu a tekstem werbalnym istnieje pewna symetryczna relacja, której kierunek można zmienić, co doprowadzi do zbliżonej postaci tekstowej. Co prawda Eco czegoś takiego w zasadzie nie sugeruje, jednak można

odnieść wrażenie, że taka sytuacja jest teoretycznie możliwa, jak w przypadku przekładu prostych zdań z języka angielskiego na język polski. Teoria literatury zna co prawda pojęcie infrazy, która traktowana jest jako proces odwrotny do praktyk ekfrastycznych, odnosi się więc do inspiracji plastycznych dziełami słownymi. Badacze, którzy ekfrazę traktują szeroko, jak na przykład Czermińska, dopuszczają, że punktem wyjścia może tu być każdy tekst przedstawiający, nie tylko obraz lub rzeźba, lecz także fragment architektury lub fotografia, jak w przypadku wiersza Wisławy Szymborskiej *Fotografia z 11 września*[9]. Tekst werbalny i tekst obrazu nie są jednak w żadnym stopniu izomorficzne, ani w przypadku ekfrazy, ani też infrazy, co wynika między innymi z natury oznaczania za pomocą znaków ikonicznych i werbalnych. Pewne jest, i tu badacze są zgodni, że oba te rodzaje wypowiedzi ustanawiają relacje intertekstualne między tekstami. Jeśli pozostać jednak przy koncepcji ekfrazy jako swoistego przekładu, to należy ponownie zapytać, co się w istocie tu przekłada.

Posłużę się przykładem dwu wierszy Jacka Kaczmarskiego, którego wiersze-piosenki (pieśni) są wyrazistymi ekfrazami w bardzo wielu przypadkach. Takich jak chociażby *Encore, jeszcze raz czy Czerwony autobus*[10]. Tekst wyjściowy stanowią w obu przypadkach obrazy w sumie odległe od siebie stylistycznie, lecz z pewnością dające się umieścić w kanonie malarstwa przedstawiającego: *Encore, znowu Encore* (z roku 1851) Pawła Fiedotowa i *Autobus* Bronisława Wojciecha Linkego (1959–1961). Obraz Fiedotowa przedstawia scenę z wnętrza pokoju w drewnianej chacie z widocznym za oknem fragmentem zimowego pejzażu. Stół, łóżko, gitara na łóżku oparta o ścianę stanowią łatwo zauważalne rekwizyty przedstawionej przestrzeni. Na łóżku leży mężczyzna – wyciągniętą szpadą zagradza drogę psu, który przez nią skacze. Obraz potraktowany jako złożony znak ikoniczny jest reprezentacją pewnej rzeczywistości, którą z łatwością można zidentyfikować, odczytać. Lektura Kaczmarskiego ześrodkowana jest na kilku punktach obrazu

[7] Zob. P. Gogler, *Kłopoty z ekfrazą*, „Przestrzenie Teorii” 2004, nr 3/4, s. 137–152; M.P. Markowski, „Ephrasis”. *Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza*, „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 2, s. 229–236; A. Dziadek, *Problem „ephrasis” – dwa „Widoki Delf”* (Adam Czerniawski i Adam Zagajewski), „Teksty Drugie” 2000, nr 4, s. 141–151.

[8] U. Eco, *Prawie to samo. O doświadczeniu przekładu*, przeł. J. Miszańska, M. Surma-Gawłowska, Kraków 2021, s. 192.

[9] M. Czermińska, op. cit., s. 241.

[10] Wiedzę tę można zaliczyć do porządku recepcji Kaczmarskiego w świadomości potocznej, skoro istnieje strona internetowa, która kataloguje repertuar ekfraz tego poety: DX, *Inspiracje plastyczne Jacka Kaczmarskiego – sekcja polska*, Piosenka z tekstem, 9.10.2017, <https://www.piosenkaztekstem.pl/artykuly/inspiracje-plastyczne-jacka-kaczmarskiego-sekcja-polska/> (dostęp: 16.09.2021).

i przekształca jego opis w narrację o zdarzeniu przedstawionym przez Fiedotowa. Pieśń Kaczmarzkiego ma postać wypowiedzianego monologu oficera, stacjonującego gdzieś na zapadłej prowincji, który jest główną postacią obrazu:

Mam wszystko czego może chcieć uczciwy człowiek –  
Światopogląd, wykształcenie, młodość, zdrowie  
Rodzinę, która kocha mnie, dwie, trzy kobiety  
Gitarę, psa i oficerskie epolety<sup>[11]</sup>.

Przekład obrazu Fiedotowa na tekst werbalny Kaczmarzkiego zmienia zatem istotne punkty focalizacji, co jest dość typową praktyką w przypadku adaptacji wypowiedzi wyrażonej w jednym typie utrwalenia znakowego na inny<sup>[12]</sup>.

*Autobus* Linkego, czytany jako krytyka polskiego społeczeństwa powojennego, w porównaniu z obrazem Fiedotowa jest w dużo większym stopniu konstrukcją niż reprezentacją rzeczywistości. *Autobus* z obrazu Linkego to pojazd typu Chausson (takie autobusy kursowały w Warszawie jeszcze na początku lat 70. XX wieku), namalowany jest bez dachu i ściany bocznej, z ciżbą kłębiących się w środku postaci, wśród których znajdujemy kobietę o twarzy lalki z nogami na zawiasach i mężczyznę bez głowy. Linke jest zatem raczej figuratywny niż realistyczny, czego nie odnotowano w piosence Kaczmarzkiego. W obu przypadkach tekst obrazu przekształcony zostaje w narrację, w opowieść, tym razem prowadzoną z wnętrza świata, o jakim się opowiada:

Pędzimy przez polską dziczą  
Wertepy, chaszczę, błota  
Patrz w tył tam nie ma nic  
Żaloba i sromota  
Patrz w przód tam raz po raz  
Cel mgłą niebieską kusi  
Tam chce być każdy z nas  
Kto nie chce chcieć – ten musi!  
W Czerwonym Autobusie  
W Czerwonym Autobusie mija czas!<sup>[13]</sup>

Jeśli teksty Kaczmarzkiego potraktować jako przekład obrazów, to do takiego rozumienia relacji między tekstami miałyby z pewnością zastosowanie koncepcja *skoposu*, a więc tłumaczenia nastawianego na cel, założony efekt, na modernizację sensów, a nie na wierność przekładu. Adekwatność przekładu znaczeń między tekstem wyjściowym a tekstem przekładanym dotyczyłaby w przypadku ekfraz Kaczmarzkiego podobieństwa odczytania sensów globalnych: diagnozy sytuacji psychologicznej zblazowanego oficera z *Encore* czy diagnozy polskiej rzeczywistości określonego czasu. Lecz czy można tu mówić jeszcze o szeroko rozumianym przekładzie, czy po prostu o inspiracji, co literaturoznawstwo czyni od bardzo dawna. O ścisłej przekładalności relacji tekst–tekst należałoby zatem mówić jedynie w przypadkach, gdy w grę wchodzi sytuacja, w której oba teksty utrwalone są za pomocą tych samych nośników. W przypadku ekfrazy lub adaptacji tekstu werbalnego (film w stosunku do scenariusza czy tekstu adaptowanego) wolałbym mówić o przekładalności jako figurze tekstowej, która określa relacje między tekstami kultury. O swoim przypadku przekładu wewnątrz kulturowego. Tekst ikoniczny, „przekładany” na tekst językowy, literacki, „objawia się” co najwyżej w tekście przekładanym. Pomiedzy tym, co widziane, a tym, co zapisane, otwiera się pewna przestrzeń, którą w różny sposób można wypełnić słowem. Owo „objawianie się” możliwe jest do pomyślenia jako „prawie to samo”, by posłużyć się w tym miejscu aluzją do przywoływanej już książki Umberto Eco. Nie możemy mówić o absolutnej synonimii między językami, o czym wiadomo co najmniej od czasów hipotezy Sapira-Whorfa, ale tym bardziej nie ma też

czenia nastawianego na cel, założony efekt, na modernizację sensów, a nie na wierność przekładu. Adekwatność przekładu znaczeń między tekstem wyjściowym a tekstem przekładanym dotyczyłaby w przypadku ekfraz Kaczmarzkiego podobieństwa odczytania sensów globalnych: diagnozy sytuacji psychologicznej zblazowanego oficera z *Encore* czy diagnozy polskiej rzeczywistości określonego czasu. Lecz czy można tu mówić jeszcze o szeroko rozumianym przekładzie, czy po prostu o inspiracji, co literaturoznawstwo czyni od bardzo dawna. O ścisłej przekładalności relacji tekst–tekst należałoby zatem mówić jedynie w przypadkach, gdy w grę wchodzi sytuacja, w której oba teksty utrwalone są za pomocą tych samych nośników. W przypadku ekfrazy lub adaptacji tekstu werbalnego (film w stosunku do scenariusza czy tekstu adaptowanego) wolałbym mówić o przekładalności jako figurze tekstowej, która określa relacje między tekstami kultury. O swoim przypadku przekładu wewnątrz kulturowego. Tekst ikoniczny, „przekładany” na tekst językowy, literacki, „objawia się” co najwyżej w tekście przekładanym. Pomiedzy tym, co widziane, a tym, co zapisane, otwiera się pewna przestrzeń, którą w różny sposób można wypełnić słowem. Owo „objawianie się” możliwe jest do pomyślenia jako „prawie to samo”, by posłużyć się w tym miejscu aluzją do przywoływanej już książki Umberto Eco. Nie możemy mówić o absolutnej synonimii między językami, o czym wiadomo co najmniej od czasów hipotezy Sapira-Whorfa, ale tym bardziej nie ma też

[11] <https://www.piosenkaztekstem.pl/opracowanie/jacek-kaczmarzski-encore-jeszcze-raz/> (dostęp: 16.09.2021).

[12] O adaptacji filmowej w kategoriach focalizacji pisał: M. Birkholc, *Fokalizacja w literaturze i w filmie. W poszukiwaniu wspólnej płaszczyzny badań*, „Tekstualia” 2020, nr 1(60), s. 93–112.

Autor odwołuje się do koncepcji Mieke Bala – M. Bal, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, przeł. J. Woźniak et al., Kraków 2012.

[13] <https://www.piosenkaztekstem.pl/opracowanie/jacek-kaczmarzski-czerwony-autobus/> (dostęp: 18.09.2021).

synonimii w sytuacji „przekładania” tekstów utrwalonych w różnych systemach znakowych:

Nie ma „synonimii” między różnymi systemami semiotycznymi; nie można „powiedzieć tego samego” słowem i muzyką, bo są to systemy oparte na innych podstawach. Wynika z tego, że dwa systemy semiotyczne nie mogą być wzajemnie zamiennie[14].

Tę prawidłowość także już odnotowano w teorii przekładu. Jak trafnie stwierdza Marta Kaźmierczak, odwołując się do koncepcji Briana McFarlene’a, który zajmował się relacjami między literaturą a kinem, w tym układzie odniesienia

[...] to, co należy do opowiadania (*narrative*), podlega transferowi, a to, co należy do sfery wypowiedzienia (*enunciation*), wymaga zaadaptowania w procesie tworzenia ekranizacji[15].

Z tego punktu widzenia ekfaza przekształca lekturę obrazu w narrację, której punktem wyjścia jest obraz utrwalony w systemie znaków ikonicznych, adaptacja zaś – opowieść w serię znaków przedstawiających. Pojmowanie tego rodzaju praktyk tekstowych jako przekładu powinno być zatem rozumiane w dużym stopniu metaforycznie, podobnie jak określenie „język” w stosunku do dzieła filmowego. W jednym i drugim przypadku mamy jednak z pewnością do czynienia z komunikowaniem. Komunikowanie bywa bardzo często praktyką niesymetryczną, a przekład, który konstytuowany jest przez ekwiwalencję – praktyką w dużym stopniu odwracalną. Od przekładu z języka na język oczekuje się adekwatności sensów w stopniu maksymalnym, oczekuje się jej także w pewnym istotnym komunikacyjnej

[14] E. Benveniste, *Semiologia języka*, przeł. K. Falicka, [w:] *Znak, styl, konwencja*, wybór i wstęp M. Głowiński, Warszawa 1977, s. 22.

[15] M. Kaźmierczak, *Od przekładu intersemiotycznego do intersemiotycznych aspektów tłumaczenia*, „Przekładaniec” 2017, nr 34, s. 20. Autorka odwołuje się do stwierdzeń zawartych w pracy: B. McFarlene, *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford 1996.

[16] J.M. Łotman, *Kul'tura i tekst jak generatory sensu*, [w:] *Kibernetičeskaja lingvistika*, Moskwa 1983.

stopniu od przekładu tekstu werbalnego na skodyfikowane znaki ikoniczne, jak w przypadku znaków drogowych czy sygnalizacji morskiej. Jest sprawą oczywistą, że ekfrazy inspirowanej przez dzieła malarskie nie uda się ponownie przekształcić w obraz w takim stopniu, aby powstał dokładnie ten sam tekst wyjściowy. Stwierdzenia te wynikają zarówno z teorii znaku (Benveniste), jak i z przekonania Łotmana, że tekst jest generatorem sensu, zatem nawet w językowym przekładzie nie uzyskuje się doskonałej synonimii[16]. Interpretacja nie jest jeszcze przekładem, lecz każdy przekład wiąże się koniecznością interpretowania sensów tekstu wyjściowego. Interpretacja poprzedza w sposób konieczny rozumienie. Sądzę jednak, iż punktem wyjścia praktyk tego typu jest lektura tekstu wyjściowego, połączona z interpretacją sensów, co dobrze widać w przypadku praktyk związanych z adaptacją filmową.

### 3

Adaptacja jest pewnego rodzaju przystosowaniem tekstu realizowanego w jednym systemie znakowym do tekstu realizowanego w innej materii znakowej lub w kilku systemach znaków równocześnie. Jest przystosowaniem w rozumieniu łacińskiego słowa *adaptare*. Przystosować to tyle, co uczynić coś użytecznym w nowej sytuacji, a zatem dokonać przekształcenia funkcjonalnego. Adaptowanie wiąże się w sposób konieczny z przemianą, ze zmianą nośnika (nośników) tekstu, jak to ma miejsce w przypadku adaptacji filmowej lub teatralnej. W terminologii semiotycznej powiedzieć można, że mamy do czynienia z przemianą dominujących sposobów utrwalenia przekazu, tekstu. Jeśli myśleć o adaptacji jako o transmutacji, to w grę wchodzi tu zmiana, której najczęściej towarzyszą przemieszczenia sensów na różnych poziomach przekładanego komunikatu (nowe, kolejne odczytanie *Dziadów* Mickiewicza, filmowa adaptacja *Makbeta* Szekspira, która na przykład kładzie nacisk na szaleństwo i zdradę, a nie na problem dążenia do władzy). Wyjściowy sens całości podlega w ten sposób dalszemu modelowaniu. Teksty adaptowane są najczęściej

wypowiedziami, dziełami, w które wpisane są bardzo silnie mechanizmy generowania znaczeń. Transmutacja w rozumieniu chemicznym lub biologicznym odnosi się do przekształcenia jednych pierwiastków w inne lub jednych gatunków w inne (wczesne koncepcje ewolucjonistyczne), w wyniku czego powstają zupełnie nowe jakości. Adaptacja filmowa jest także tekstem pochodnym od tekstu adaptowanego, który wprowadza nowe jakości w stosunku do oryginału. Jest swoistą mutacją oryginału, po części przekładem, po części zupełnie nową wypowiedzią. Jak słusznie stwierdził Marek Hendrykowski w książce o adaptacji filmowej: „Można ją określić jako jak zabieg reartykulacji – ponownego wykonania danego dzieła w tworzywie i języku ruchomych obrazów” [17].

Jeśli nadal myśleć o adaptacji filmowej jako o pewnej odmianie przekładu, to staje się oczywiste, że mamy do czynienia ze skomplikowanym i wielopoziomowym przekształceniem tekstu w tekst, wypowiedzi w wypowiedź, w którym efekt końcowy wiąże się z użyciem wielu systemów semiotycznych różnorakiej natury. Skoro kino to obraz, ruch (jak pisał Gilles Deleuze), to konstytuują je oprócz obrazu także teksty werbalne (dialogi, narracja z *offu*) i dźwięki, traktowane jako zapis, rejestracja brzmienia rzeczywistości, odgłosów świata, o którym się opowiada, a także – najczęściej – muzyka [18]. Transmutacja tekstu w tekst wydaje się mieć dużo większe konsekwencje semiotyczne niż przypadek nawet najbardziej oryginalnego przekładu literackiego (można tu przywołać tłumaczenia znacznie odbiegające od utartych wzorów tradycji, na przykład tłumaczenie *Boskiej komedii Dantego* przygotowane ostatnio przez Jarosława Mikołajewskiego). Różnica wiąże się przede wszystkim z dość różnorodnymi strategiami interpretacyjnymi i operacjami adaptacyjnymi. Hendrykowski (idąc za ustaleniami poprzedników, między innymi Hopfinger i Helman) wymienia tu substytucję, redukcję, addycję, transformację, komplikację, amplifikację, kompresję jako – powiedziałbym – dominujące figury, których może używać adaptator filmowy. Píše też o ujmowanych typologicznie

postawach adaptatora w stosunku do tekstu wyjściowego: adaptator może być ilustratorem, ekranizatorem, kopistą i artystą [19]. Film jest przy tym dziełem wielu autorów, a adaptator dzieła literackiego jest jednym z nich, z pewnością istotnym, lecz moim zdaniem nie najważniejszym. Proces adaptacji filmowej dzieła literackiego widziałbym w kategoriach dekonstrukcji tekstu wyjściowego i konstrukcji będących końcowym efektem adaptacji. Proces ten wiąże się prawie zawsze z „twórczą zdradą” sensów tkwiących w oryginale, a ten jest przecież tekstem generującym, i ze zwielokrotnieniem możliwości interpretacyjnych gotowego utworu, który w intertekstualnym porządku odsyła do dzieła adaptowanego [20].

Tożsamość adaptacji filmowej konstruowana jest na zasadzie podobieństwa lub zbieżności opowieści, która może być rozpoznana jako już istniejąca na poziomie kulturowych narracji. Transmutacja organizuje przede wszystkim porządek wyboru znaków z repertuaru oznaczeń możliwych, czyli tych, które wydają się adaptatorowi najbardziej adekwatne do zobrazowania tekstu literackiego, do przeniesienia go na ekran. Znaki ikoniczne i znaki werbalne nie są w prosty sposób ekwiwalentne, podczas gdy od przekładu językowego wymaga się właśnie ekwiwalencji. Znak, który ma odpowiadać adaptowanej jednostce tekstu, musi być w pewnym stopniu „wymyślony” (wygląd zamku Makbeta u Polańskiego i, na przykład, u Kurosawy) lub wybrany z repertuaru ikonicznych oznaczeń kulturowych (strój króla). Adaptacja filmowa zazwyczaj wskazuje na tekst

[17] M. Hendrykowski, *Współczesne adaptacje filmowe*, Poznań 2014, s. 19.

[18] Zob. G. Deleuze, *Kino. 1. Obraz-ruch*.

2. *Obraz-czas*, przeł. J. Magierowski, Gdańsk 2010. O dźwięku w kinie i jego roli w konstruowaniu obrazu pisał niezmiernie ciekawie; M. Chion, *Audio-wizja. Dźwięk i obraz w kinie*, przeł. K. Szydłowski, Warszawa – Kraków 2012.

[19] M. Hendrykowski, op. cit., s. 39–52, 78–84.

[20] Zob. M. Hopfinger, *Adaptacja filmowa. Problem teorii interpretacji*, Wrocław 1974; A. Helman, *Twórcza zdrada*, Poznań 1998.

adaptowany poprzez odesłanie do istotnych elementów opowiadania, fabuły lub jej motywów, nawet wówczas, jeśli nie jest adaptacją wierną oryginałowi. Wówczas najczęściej w napisach początkowych filmu czytamy: „Na podstawie «Makbeta» Wiliama Szekspira” (przypadek *Tronu we krwi* Akiro Kurosawy). Adaptowanie wiąże się też zwykle z dekonstrukcją porządku narracyjnego, tekstu wyjściowego, generującego. Bywa tak w bardzo wielu przypadkach.

Informacja przekazywana przez tekst literacki musi w adaptacji uzyskać konkretną postać wizualną. Ten wymóg odnosi się nie do wszystkich zdań tekstu, lecz tych, które otrzymały obrazowy kształt w scenopisie, tworzący porządek opowieści filmowej. Nastęstwo zdań utrwalonych w kodzie literackim nie musi się syntagmatycznie pokrywać z porządkiem opowiadania w kodzie filmowym.

Adaptacja przystosowuje test literacki do porządku obrazów filmowych, wymienia znaki już istniejące, tworzy nowe, przy zachowaniu istotnych narracyjnie elementów opowieści. *Pokot* Agnieszki Holland (w adaptowaniu opowieści brała udział Olga Tokarczuk) zaczyna się monologiem Janiny Duszejko, monologiem z *offu*, zatem bardzo podobnie jak *Prowadź swój pług...* noblistki. Monolog słychać już na „czarnym ekranie”, zaraz po napisach początkowych. Dalej następują obrazy miejsca akcji, Doliny Kłodzkiej, obrazy jadących nocą samochodów zjeżdżających pod dom bohaterki. We wnętrzu Duszejko budzi się, czy ściślej – jest budzona przez swoje psy. Kamera pokazuje wnętrze domu, a w nim migający ekran komputera z programem do stawiania horoskopów. Początek *Pokotu* jest zatem prezentacją wszystkich symbolicznie istotnych elementów opowieści Tokarczuk: miejsca akcji, głównej bohaterki, która nie lubi swojego imienia i zmienia imiona innych nazywając ich po swojemu (Wnętrzak, Wielka Stopa, Dobra Nowina), przekonania o wpływie gwiazd na los człowieka, a w końcu zwierząt domowych i dzikich, które staną się

ważnymi bohaterami opowieści. Głównym narratorem opowieści Tokarczuk jest jej bohaterka. To ona wygłasza monolog, rozpoczynający opowieść o wydarzeniach (*in medias res*):

Jestem już w takim wieku i na dodatek w takim stanie, że przed snem zawsze powinnam porządnie umyć nogi na wypadek gdyby mnie w Nocy miało zabrać pogotowie[21].

Monolog filmowej Duszejko brzmi jednak inaczej:

W Horoskopie urodzinowym data urodzenia wyznacza również datę śmierci. To jasne – ten, kto się urodził – musi umrzeć. Wiele miejsc w Horoskopie wskazuje na czas i rodzaj śmierci, trzeba je umieć zauważyć [...] [22].

Monolog filmowy wyjęty ze środka opowieści jest przy tym nieco skróconą wersją monologu książkowego i mówi nie tyle o kondycji bohaterki, ile zapowiada ważne zdarzenia opowieści (serię dziwnych śmierci mieszkańców okolicy). I książka, i film są przy tym gatunkowo niejednorodne (opowieść obyczajowa, kryminał bez kary, który nie kończy się ujęciem sprawcy). Dodać można, że zakończenie powieści i filmu również się zasadniczo różnią. Film Holland zmienia punkty widzenia narracji książkowej, wprowadza różne perspektywy widzenia świata, o którym się opowiada, przemieszcza akcenty opowieści. Transmutacje towarzyszące adaptacji filmowej badaczom tej dziedziny przystosowania tekstów do nowego nośnika przekazu wydają się czymś oczywistym, lecz także koniecznym, co wynika z różnic między znakami ikonocznymi i literackimi, które są nośnikami sensów narracyjnych. Transmutacja jako specyficzny rodzaj przekładu stwarza nieograniczone w zasadzie możliwości zmiany jednych porządków znakowych na inne, bez ograniczeń, jaki narzuca typowy przekład językowy – z jednego etnicznego języka na inny. W adaptacji filmowej znaki reprezentujące tekst werbalny trzeba nie tyle wybrać z repertuaru już istniejących (to przypadek przekładu językowego), ile w zasadzie „wymyślić”, nadać im kształt, wygląd.

Transmutacja literatury w obraz filmowy dokonuje się na każdym z możliwych pozio-

[21] O. Tokarczuk, op. cit., s. 7.

[22] Ibidem, s. 142–143.



mów opowieści. Im mniej konkretnie oznaczony jest tekst pierwotny, tym prostsze wydaje się stworzenie jego obrazowego odpowiednika. W didaskaliach I aktu pierwszej sceny *Makbeta* czytamy: „Pusta okolica. Grzmoty i błyskawice. – Trzy CZAROWNICE wchodzą”. W drugiej scenie z czarownicami opis miejsca akcji jest u Szekspira podobnie lakoniczny: „Ciemna jaskinia. Pośrodku wrzący kocioł. – Grzmoty i błyskawice. Trzy czarownice przy kotle” [23]. W genialnej adaptacji Kurosawy (ekranizacja w roku 1957) czarownica zjawiająca się w obu aktach jest jedna. Widzimy ją w trzcinowym domku. Śpiewa pieśń, która jest zapowiedzą zdarzeń. Słowa pieśni nie są jednak cytatem z dramatu Szekspira, lecz sens pieśni sprowadza się do Szekspirowskiej przepowiedni. W *Tragedii Makbeta* Polańskiego (rok 1971) są trzy czarownice (w tym jedna, rzecz można, dość frywolna). W filmie mówi się tekstem Szekspira. „Pajęczny Las” u Kurosawy, okolice zamku i grot z kotłem u Polańskiego to miejsca, które trudno określić jako „pustą okolicę”, choć z pewnością można je nazwać okolicą złowróżbną, miejscem mrocznym i przypisywać znaczenia symboliczne. U Polańskiego duch Banko z siekierą w plecach ukazuje się Makbetowi jako wyrzut sumienia, u Kurosawy Washizu nawiedzany jest przez ducha Miki (zresztą nikt go oprócz Washizu nie widzi) w jednym z pomieszczeń zamku. Przy szerokich możliwościach wyboru ekwiwalencji obrazowej, adaptacja powinna jednak zachowywać podstawowe funkcje zdarzeń narracyjnych, które są głównymi nośnikami sensu opowieści. Zmianie ulegają realia, ich obrazowe prezentacje (film Polańskiego rozgrywa się w Szkocji w XVI wieku, film Kurosawy w feudalnej Japonii okresu Sengoku). Każda z możliwych adaptacji dzieła jest jego kolejną lekturą, interpretacją sensu dokonywaną poprzez kolejne „przyłożenia” do tekstu świadomości adaptatora. Transmutacje sensów wyjściowych prowadzą do kolejnych interpretacji adaptowanego dzieła, eksponują jedno z jego znaczeń, dodają inne: *Tragedia Makbeta* czytana była jako dramat destrukcji, *Tron we krwi* jako dramat niepokromionej żądzy władzy [24].

Adaptowanie transmutuje kody literackie w kody filmowe, które umożliwiają opowiadanie za pomocą połączenia jednych i drugich we wspólnej całości narracyjnej. Adaptowanie jest pracą wielu „tłumaczy”, przy założeniu, że adaptację filmową nadal traktujemy jako specyficzną odmianę przekładu. Adaptowanie literatury na tekst filmowy jest z pewnością procesem, którego finalny efekt widzimy dopiero na ekranie, efektem pracy adaptatora, reżysera, operatora, scenografa.

Znaki werbalne i ikoniczne nie pozostają względem siebie w relacji ścisłej synonimii i w tym sensie nie są bezpośrednio zastępowalne. Ale można – i tak się czyni – ustalić przybliżoną synonimię między nimi, poprzez przyłożenie do nich pewnej świadomości lekturowej, dzięki pracy percepcyjnej naszego umysłu. O transmutacji jako jednej z podstawowych możliwości przekładu można by zatem myśleć ze świadomością metaforyczności tego terminu w odniesieniu do takiej odmiany przekładu, jaką jest adaptacja filmowa. Adaptacja w sposób konieczny prowadzi do tworzenia „porównań” tekstów, która to czynność ustanawia relacje intertekstualne, a więc otwiera miejsca nowych konstelacji przemieszczania się sensów tekstów interpretowanych.

#### BIBLIOGRAFIA

- Bal M., *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, przeł. J. Woźniak et al., Kraków 2012  
 Benveniste E., *Semiologia języka*, przeł. K. Falicka, [w:] *Znak, styl, konwencja*, wybór i wstęp M. Głowiński, Warszawa 1977, s. 11–42

[23] W. Szekspir, *Makbet*, przeł. J. Paszkowskiego, oprac. G. Sinko, Wrocław 1959, s. 47, 127.

[24] O licznych filmowych adaptacjach *Makbeta* pisał m.in. R. Birkholc, *Szkocka sztuka w kinie. O adaptacjach filmowych „Makbeta”*, Edukacja-Filmowa.pl, <http://edukacja-filmowa.pl/szkocka-sztuka-w-kinie-o-adaptacjach-filmowych-makbeta/> (dostęp: 13.08.2021). Ten sam autor analizuje zmianę w stosunku do dramatu Szekspira focalizacji sceny z czarownicami w filmie Polańskiego – zob. idem, *Fokalizacja...*, s. 106.

- Birkholc M., *Fokalizacja w literaturze i w filmie. W poszukiwaniu wspólnej płaszczyzny badań*, „Tekstualia” 2020, nr 1(60), s. 93–112
- Birkholc M., *Szkocka sztuka w kinie. O adaptacjach filmowych „Makbeta”*, EdukacjaFilmowa.pl, <http://edukacjafilmowa.pl/szkocka-sztuka-w-kinie-o-adaptacjach-filmowych-makbeta/> (dostęp: 13.08.2021)
- Chion M., *Audio-wizja. Dźwięk i obraz w kinie*, przeł. K. Szydłowski, Warszawa – Kraków 2012
- Czermińska M., *Ekfrazy w poezji Wisławy Szymborskiej*, „Teksty Drugie” 2003, nr 2–3, s. 230–242
- Deleuze G., *Kino. 1. Obraz-ruch. 2. Obraz-czas*, przeł. J. Magierowski, Gdańsk 2010
- DX, *Inspiracje plastyczne Jacka Kaczmarskiego – sekcja polska*, Piosenka z tekstem, 9.10.2017, <https://www.piosenkaztekstem.pl/artykuly/inspiracje-plastyczne-jacka-kaczmarskiego-sekcja-polska/> (dostęp: 16.09.2021)
- Dziadek E., *Problem „ephrasis” – dwa „Widoki Delf” (Adam Czerniawski i Adam Zagajewski)*, „Teksty Drugie” 2000, nr 4, s. 141–151
- Eco U., *Pejzaż semiotyczny*, przedmowa M. Czerwiński, przeł. A. Weinsberg, Warszawa 1972
- Eco U., *Prawie to samo. O doświadczeniu przekładu*, przeł. J. Miszańska, M. Surma-Gawłowska, Kraków 2021
- Gadamer H.-G., *Lektura jest przekładem*, przeł. M. Łukasiewicz, [w:] *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Kraków 2009, s. 319–326
- Gogler P., *Kłopoty z ekfrazą*, „Przestrzenie Teorii” 2004, nr 3/4, s. 137–152
- Gozdecka R., *Trzy wiersze Jacka Kaczmarskiego inspirowane malarstwem polskim. Z muzyką Zbigniewa Łapińskiego i Przemysława Gintrowskiego*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska Lublin – Polonia” 2017, nr 15(1), s. 121–137. <https://doi.org/10.17951/l/2017.15.1.121>
- Helman A., *Twórcza zdrada*, Poznań 1998
- Hendrykowski M., *Współczesne adaptacje filmowe*, Poznań 2014
- Hopfinger M., *Adaptacja filmowa. Problem teorii interpretacji*, Wrocław 1974
- Jakobson R., *O językowych aspektach przekładu*, przeł. L. Pszczołowska, [w:] R. Jakobson, *W poszukiwaniu istoty języka*, t. 1, Warszawa 1989, s. 372–381
- Każmierczak M., *Od przekładu intersemiotycznego do intersemiotycznych aspektów tłumaczenia*, „Przekładaniec” 2017, nr 34, s. 7–35
- Łotman J., *Semiotyka filmu*, przeł. J. Faryno, Warszawa 1983
- Markowski M.P., *„Ephrasis”. Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza*, „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 2, s. 229–236
- McFarlane B., *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford 1996
- Stainer G., *Ruch hermeneutyczny*, przeł. O. Kubińska, W. Kubiński, [w:] *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Kraków 2009, s. 327–334
- Szekspir W., *Makbet*, przeł. J. Paszkowskiego, oprac. G. Sinko, Wrocław 1959
- Tokarczuk O., *Prowadź swój pług przez kości umarłych*, Kraków 2019