

Adaptacja filmowa – przekładem czy montażem?

ABSTRACT. Wysłouch Seweryna, *Adaptacja filmowa – przekładem czy montażem?* [A film adaptation – a translation or montage?]. „Przestrzenie Teorii” 22. Poznań 2014, Adam Mickiewicz University Press, pp. 223–227. ISBN 978-83-232-2827-1. ISSN 1644-6763.

This article presents arguments against some of the ideas presented in Marek Hendrykowski's paper *Adaptacja jako przekład intersemiotyczny* [Adaptation as intersemiotic translation] („Przestrzenie Teorii” [Space of Theory] no. 20 (2013)). The author challenges two assumptions: 1) the list of translation operations which was proposed by Hendrykowski and which she considers to be heterogeneous: these operations are performed either on a text's surface (rhetorical operations) or in its deep structure (transaccentuation, compression and amplification); and 2) the concept of adaptation which is understood as montage, since the idea of montage restricts the issue of translation to compositional activities and isolates it from sources of hermeneutic and cognitive inspiration.

Czy warto dyskutować i polemizować? Podobno dyskusje jeszcze nikogo nie przekonały. A jednak czym byłyby humanistyka bez wymiany myśli, merytorycznych sporów, wzajemnej inspiracji? Dlatego decyduję się odezwać w sprawie artykułu Marka Hendrykowskiego *Adaptacja jako przekład intersemiotyczny* zamieszczonego w „Przestrzeniach Teorii” nr 20 (2013).

Problematyka adaptacji to „odwieczny” i sporny problem kina. Pierwsze filmy fabularne były adaptacjami dzieł literackich, a i teraz ciągle wchodzą na ekrany nowe adaptacje powieści i dramatów. Dostarczały one argumentów przeciwnikom autonomii sztuki filmowej i budziły zażarte polemiki w sprawie „wierności” i „niewierności” wobec arcydzieł. Problematyka adaptacji miała swoich zwolenników i swoich likwidatorów, którzy uważali, że nie dotyczy struktury filmowej, tylko recepcji, bo adaptacje nie mają szczególnych wyróżników (wszak o tym, że film jest adaptacją, odbiorca musi wiedzieć). Marek Hendrykowski nie jest „likwidatorem”. W opublikowanym fragmencie (a z przypisu wiadomo, że tekst jest fragmentem grantu badawczego *Współczesna adaptacja filmowa*) podkreśla wkład adaptatorów w przemiany kultury XX wieku. Traktuje adaptację jako przekład intersemiotyczny i przedstawia stosowane w procesie adaptacji „operacje translatorskie”. Mam wątpliwości co do katalogu tych operacji, jak i do końcowej konkluzji, dotyczącej procesu translacji.

Hendrykowski postępuje ostrożnie. Nie zapominając o odmiennościach, podkreśla analogie funkcjonalne między przekładem a adaptacją. Adaptację filmową porównuje z przekładem językowym, nie różnicując przekładu lingwistycznego i literackiego. Zakłada, że w jednym i drugim wypadku chodzi o uzyskanie tekstu ekwiwalentnego wobec oryginału. Moim zdaniem należałoby jednak te typy przekładu rozgraniczyć. Zarówno współczesna teoria przekładu, jak szczegółowe prace analityczne (zwłaszcza analizy serii translatorskich, a tym bardziej praktyka translacyjna wybitnych tłumaczy, np. Stanisława Barańczaka) pokazują, że tłumacz to nie tylko stacja przekaznikowa, ale „drugi autor”. Dowartościowanie tłumacza (do czego walenie przyczyniły się inspiracje hermeneutyki) powoduje, że zasada ekwiwalencji semantycznej nie jest już jedyna i wyłączna. Preferencje tłumacza, kontekst historycznoliteracki, w którym działa, tradycja literacka, do której się może odwołać, i odbiorca, do którego mówi, komplikują sytuację. Dlatego badacze wyodrębniają różne typy ekwiwalencji: semantyczną, strukturalną, pragmatyczną, a nawet – jak twierdzą kognywiści – obrazową. Problematyka komunikacji literackiej może prowadzić nawet do kwestionowania zasady ekwiwalencji na rzecz eksponowanej kategorii obcości. Hendrykowski omija tę problematykę. Porównując adaptację z przekładem lingwistycznym, traktuje ekwiwalencję jako reprodukcję sensu, znajdującego się w strukturze głębokiej.

Podkreślając, że ze względu na wielosystemowość filmu nie można mechanicznie stosować translatologicznego instrumentarium do problemów adaptacji, wyróżnia siedem „operacji adaptacyjnych”. Są to: 1) substytucja (ekwiwalencja, zamiana, transmutacja, podstawienie), 2) redukcja (detrakcja, odjęcie, usunięcie), 3) addycja (adjekcja, dodanie, dorzucenie), 4) amplifikacja (wzmocnienie, podkreślenie, zaakcentowanie), 5) inwersja (przestawienie), 6) transakcentacja (przeniesienie akcentu ważności), 7) kompresja (kondensacja struktury pierwowzoru) – zob. s. 179.

Problem w tym, że operacje te nie pochodzą z jednego porządku. Cztery z nich: substytucja, redukcja, addycja, inwersja to opisane w starożytnych retorykach **operacje retoryczne**. Wykorzystane zostały w latach sześćdziesiątych przez Edwarda Balcerzana do opisania mechanizmów przekładu literackiego w klasycznym już artykule *Poetyka przekładu artystycznego*, przedrukowywanym wielokrotnie z uaktualniającymi dopiskami autora – ostatnio w antologii *Polska myśl przekładoznawcza*¹. Balcerzan skorzystał twórczo z pomysłu rosyjskiego językoznawcy, Wiktora Koptiłowa, którego interesowały różnice systemów języ-

¹ Zob. *Polska myśl przekładoznawcza. Antologia*, pod red. P. de Bończa Bukowskiego i M. Heydel, Kraków 2013.

kowych, wymagające dokonywania przekształceń w tłumaczeniu². Jego zdaniem ważniejsze od językowo zdeterminowanych przyczyn transformacji są ich skutki, które ujawniają translatorską interpretację tekstu.

Sięgnięcie po retorykę było pomysłem znakomitym z dwóch względów: prowadziło do traktowania przekładu jako interpretacji i do badań intersemiotycznych. Retoryka wychodzi poza lingwistykę tekstu i umożliwia działania na niejęzykowym tworzywie. Zajmuje się tym, co wykracza poza kompetencje gramatyki: operacjami dokonywanymi na zdaniu i na wyższych figurach semantycznych, konstruowanych ponad zdaniem, jak np. fabuła utworu. Można powiedzieć: likwiduje barierę „budulcową” i otwiera się na przekład intersemiotyczny. Doskonale to ilustrują podawane przez Hendrykowskiego **przykłady addycji** z *Popiołu i diamentu* Wajdy czy *Wojny polsko-ruskiej* Żuławskiego, gdzie zostały dodane nieobecne w powieściach epizody, poszerzające problematykę filmu (jak burzący sielankowy obraz nowej rzeczywistości w *Popiele i diamencie* epizod z synem Szczuki, maltretowanym na UB, czy wprowadzenie wątku autotematycznego poprzez postać autorki-policjantki w *Wojnie polsko-ruskiej*).

Nie zgodziłabym się z konstatacją, że **inwersja** jest zabiegiem „rzadziej stosowanym”. Należy do konwencjonalnych chwytów powieści i filmów kryminalnych, które zwykle zaczynają się od końca. Ale nie tylko kryminały lubią inwersję. Wystarczy przypomnieć *Noce i dni* Jerzego Antczaka, gdzie pani Barbara, uciekając z płonącego Kalińca, wspomina całe swoje życie, czy też *Pachnidło* Toma Tykwera, który zaczyna swój film dniem egzekucji głównego bohatera. Można tu wymienić także *Pana Tadeusza* Wajdy, rozpoczynającego się... epilogiem. Gwoli sprawiedliwości wypada odnotować zjawisko odwrotne, jakim jest likwidowanie w filmie powieściowej inwersji i chronologiczne porządkowanie zdarzeń. Tak właśnie zrobił Janusz Majewski w adaptacji *Zazdrości i medycyny*.

Marek Hendrykowski rozbudował koncepcję Balcerzana i poszerzył wykaz operacji translatorskich. W przeciwieństwie do czterech operacji retorycznych, dodane przez niego: **transakcentacja**, **kompresja** i **amplifikacja** (oddzielona od addycji i rozumiana jako modyfikacja semantyczna) nie dotyczą powierzchni tekstu („leksyki” czy „składni” jednostek fabularnych), ale **operacji na strukturze głębokiej – przekształcenia sensu**. Moim zdaniem są to przekształcenia drugiego stopnia i należy je traktować jako **wynik operacji retorycznych**, które nie są tylko zabiegiem formalnym, ale pociągają za sobą zmiany znaczeniowe. Dobrze to widać na przywoływanych przez autora przykładach. Transakcentacja

² Zob. E. Balcerzan, *Teoria i krytyka przekładu w Związku Radzieckim*, [w:] tegoż, *Oprócz głosu*, Warszawa 1971, s. 264–265.

w filmowym *Popiele i diamentcie*, polegająca na ześrodkowaniu uwagi na losach Maćka Chełmickiego, wynika przecież z redukcji „konkurencyjnych” wątków (Kosseckiego i Szrettera).

Podobnie **kompresja**. Sukces *Zbrodni i kary* Piotra Dumay to efekt daleko idącej redukcji fabuły i trafnej substytucji: zamiany epickiego tworzywa na znaczący obraz. Doskonałym przykładem kompresji byłby *Kafka* Rybczyńskiego, film, który nie jest ani biografią pisarza, ani adaptacją wybranej powieści, ale wszystkim naraz. Rybczyński wykorzystuje całą twórczość autora *Procesu*, także jego dziennik i listy, ażeby stworzyć „syntetycznego” Kafkę.

Amplifikacja również jest wynikiem rozmaitych manipulacji retorycznych. Hendrykowski podaje tu jako przykład modyfikacje stylistyczne, charakterystyczne dla parodii, a więc znów obracamy się w kręgu redukcji, substytucji i addycji.

Można dorzucać bez końca kolejne przykłady pozornie „niewinnych” operacji retorycznych, które decydują o przekształcaniach sensu. Ale ważniejsza jest konkluzja rozważań. Zapatrzenie w operacje retoryczne prowadzi autora do wniosku, że „**zabieg adaptacji jest zabiegiem montażu**”, czyli – jak powiada – „procesem przemontowania pierwotnej całości i zmontowania z jej elementów nowej struktury semantycznej [...]” (s. 183). Dalej czytamy klarowną definicję:

Właśnie montaż, czyli wybór i kombinacja ruchomych obrazów – tworzący nową, ekwiwalentną względem pierwowzoru całość tekstową – stanowi semiotyczną podstawę i zarazem kwintesencję procesu adaptacji (wyróżn. moje – S.W., s. 183).

Roman Jakobson by się ucieszył, ja mam wątpliwości.

Po pierwsze, wybór i kombinacja sprawdzają się w adaptacji filmowej utworów fabularnych. Reżyser bawi się fabułą: redukuje elementy, dodaje, przedstawia... Ale proces adaptacji może dotyczyć utworów niefabularnych, poematów, także dzieł malarskich (Lech Majewski), a nawet muzycznych. I tu chyba byłoby bardziej przydatne używane przez Balcerzana i Barańczaka **pojęcie dominanty strukturalnej**. Dziwię się, że Hendrykowski, od wielu lat zaprzyjaźniony z translatologami szkoły poznańskiej, tak mało z ich prac korzysta.

Po drugie, wybór i kombinacja dotyczą powierzchni utworu, a więc operacji retorycznych, i to nie wszystkich, bo nie mieści się tu **substytucja, która nie jest „wyborem” i „kombinacją”** materiału fabularnego, a jest chyba najciekawsza ze względu na odmienność tworzywa oryginału i translatu. Niech posłuży za przykład plastyczna metafora, zastępująca sekwencję zdarzeń w *Katedrze* Bagińskiego. Przedstawiony przez Jacka

Dukają ciąg wydarzeń fabularnych, który pokazuje, że bohater mimo wysiłków nie może opuścić zagrożonej planety, został w filmie zastąpiony metaforą możliwą tylko na ekranie: przemianą wędrowca w filar katedry.

Prymat montażu usuwa w cień operacje na strukturze głębokiej (jak opisane przez Hendrykowskiego transakcentacja, amplifikacja, kondensacja). Jeśli adaptacja jest tylko montażem gotowych elementów – to nie jest to przekład intersemiotyczny. Głównie w takim ujęciu specyfika wielokodowego tworzywa. Proces przekładu języka werbalnego na kod filmowy musiałby nastąpić wcześniej, przed działaniami „montażysty”.

W definicji adaptacji jest mowa o „wyborze i kombinacji ruchomych obrazów”. Pojawia się zatem **pojęcie ruchomych obrazów**. I tu właśnie kryje się kapitalny problem: tekst werbalny zostaje przełożony na obraz. Jak się to dzieje? Jak powstają ruchome obrazy? Nie da się dziś mówić o obrazach i obrazowaniu bez uwzględnienia dorobku kognitywistów. Koncepcja adaptacji filmowej jako montażu zawęża problematykę, odcina ją od inspiracji hermeneutycznych i kognitywistycznych.

Czymże więc jest adaptacja filmowa? Montażem czy przekładem? Każda odpowiedź na to pytanie prowadzi w innym kierunku. Montaż – w stronę „technologii” i manipulacji kompozycyjnych, przekład – w stronę przekształceń znaczeniowych.