

Adaptacja jako przekład intersemiotyczny*

ABSTRACT. Hendrykowski Marek, *Adaptacja jako przekład intersemiotyczny* [Adaptation as intersemiotic translation]. „Przestrzenie Teorii” 20. Poznań 2013, Adam Mickiewicz University Press, pp. 175-184. ISBN 978-83-232-2654-3. ISSN 1644-6763.

Film adaptation is carried out by means of montage. This process is based on adjusting the obtained material and piecing together fragments which will be used once again and which an adapter has taken from the original work. It is montage, i.e. a selection and combination of moving pictures, which constitutes a new textual whole which is equivalent to the prototype, that forms a semiotic basis for and the essence of the adaptation process.

The term “translation” can only be used in reference to film adaptation when we do not deal with full identicalness, but rather with functional similarity which does not allow one to fully equate a linguistic translation with screen adaptation.

Uwagi wstępne

Czy adaptacja jest przekładem? Zjawisko adaptacji pod pewnymi względami przypomina przekładanie. Nie znaczy to jednak, że jest ona zabiegiem całkowicie równoznacznym z przekładem językowym. Wypada się zgodzić co do tego, że i w jednym, i w drugim przypadku mamy do czynienia z kulturowym transferem, w którym uczestniczą dwa teksty: tekst przekładu (adaptacja) i tekst tłumaczony (adaptowany pierwowzór). Jednak oba porównywane procesy, czyli tłumaczenie i adaptacja, mimo iż mają wiele cech wspólnych, pod niektórymi względami istotnie różnią się między sobą.

Generalny cel przekładu językowego i adaptacji filmowej, jakim jest uprzystępnienie czegoś już istniejącego nowym kręgom adresatów, wydaje się podobny. Niewątpliwie łączy oba te działania aspekt intertekstualny. Wspólny jest im również udział czynnika kontekstualnego, który współtworzą dwie, różniące się między sobą mniej lub bardziej, czasoprzestrzenie kulturowe. W tym sensie autor tłumaczenia i autor adaptacji działają podobnie jak twórcy nowego dzieła. Tyle tylko, że nowe zostaje dzięki nim przystosowane do odmiennego obiegu i ponownego odczytania w innym niż dotychczasowy (macierzysty itp.) kontekście kultury.

Od zwykłego przekładu językowego adaptacja filmowa różni się jednak zasadniczo:

* Artykuł powstał w ramach grantu badawczego NCN 4441/B/H03/2011/40 pt. *Współczesna adaptacja filmowa*.

- 1) odmiennością tworzywa,
- 2) odmiennością medium,
- 3) odmiennością środków wyrazu.

Zwłaszcza druga z wymienionych różnic ma znaczenie szczególnie doniosłe. W odróżnieniu od dwóch pozostałych, sygnalizuje bowiem nie tylko innojęzyczność (upodobniającą adaptowanie do przekładu), ale także transmedialność i transdyscyplinarność procesu adaptacji filmowej. Na tym sprawa różnic dzielących oba działania się nie kończy. Sposób twórczego wykorzystania wskazanych wyżej odmienności prowadzi bowiem autora adaptacji w stronę dzieła o wysokim stopniu samodzielności względem pierwowzoru, czego nie można powiedzieć o przekładzie lingwistycznym (zwykłym oraz literackim).

Inaczej niż w przypadku operującej wieloma kodami, intersemiotycznej i intermedialnej operacji adaptowania – przekład lingwistyczny jest dążeniem z zasady ograniczonym do uzyskania tekstu ekwiwalentnego w słowach obcego (ciągle jednak werbalnego) języka. Najprościej rzecz ujmując, literacki zamiennik powinien być optymalnie adekwatny wobec swego pierwowzoru. Zasadą przekładu językowego jest dążenie do adekwatnej transpozycji przekładanego utworu wykonanej w materiale innego języka naturalnego.

W przypadku adaptacji filmowej proces przeniesienia i przystosowania przybiera postać pod względem semiotycznym o wiele bardziej skomplikowaną. Decyduje o tym przede wszystkim jej przywołany przed momentem wymiar intersemiotyczny i intermedialny. Jeden i drugi aspekt oznacza, że proces adaptowania utworu niefilmowego na film obejmuje swoim zasięgiem nie jeden, lecz całą gamę najróżniejszych aspektów związanych z dostosowaniem utworu wykreowanego w jednym medium do potrzeb odmiennego medium.

Możliwości operacyjne owych przystosowań są praktycznie nieograniczone, tworząc w toku ewolucji kina i sztuki ruchomych obrazów najróżniejsze odmiany i formy adaptowania. W tym sensie sztuka adaptacji filmowej jest dziedziną twórczości nieporównanie bardziej swobodną od sztuki przekładu lingwistycznego. Potocznie mówiąc, więcej w niej można i znacznie więcej wolno. W samym procesie adaptowania istnieje też nieporównanie szerszy margines dowolności wyboru formy przystosowania, choć nie oznacza on uchylenia podstawowej kwestii ekwiwalencji nowo powstałego dzieła wobec jego pierwowzoru.

Nasuwa się w tym miejscu intrygujące pytanie: czy wobec tego remake filmowy (przykładowo *Siedmiu wspaniałych* Johna Sturgesa wobec *Siedmiu samurajów* Akiry Kurosawy, *Pożądanie* Fritza Langa wobec *Bestii ludzkiej* Jeana Renoira, *Ballada o Narayamie* w wersji Keisuke Kinoshity i w wersji Shohei Imamury) jest, czy nie jest, adaptacją swego

pierwowzoru? I kolejne: czy scenariusz jako struktura werbalna staje się na ekranie audiowizualną adaptacją? A co zrobić z nowymi wersjami wcześniejszych filmów realizowanymi przez tego samego reżysera na zasadzie ponownego wykonania (autoadaptacji) własnego dzieła? Czy chodzi tu tylko o „poprawienie” samego siebie, czy może o coś więcej?

Jeśli z myślą o potrzebach naszego dyskursu na moment umownie przyjąć, że tylko filmowa adaptacja utworu literackiego jest adaptacją „właściwą”, natychmiast okaże się, iż repertuar i skala występowania adaptacji „niewłaściwych”, zwłaszcza w obecnej dobie, w praktyce stanowi niemałą część procesów adaptowania w kinie współczesnym. Z naukowego punktu widzenia rozróżnienie na adaptację „właściwą” i „niewłaściwą” – podział mający charakter a priori wartościujący, nader wątpliwy, nieprzejrzysty i problematyczny – nie może się na dłuższą metę utrzymać. Co więcej, podział taki okazuje się czymś sztucznym i to nie tylko w odniesieniu do adaptacji uprawianej obecnie, ale także w odniesieniu do praktyk adaptacyjnych występujących o wiele wcześniej w przeszłości sztuki filmowej.

W stronę translologii

Kino dawno temu nauczyło się adaptować na własne potrzeby niemal wszystko (historyjkę obrazkową, spektakl teatralny, operę, powieść, komiks, notatkę prasową, protokoły sądowe, dziennik intymny, dramat antyczny, mit, legendę, reportaż, fotografię, piosenkę, rysunek, obraz malarski, makatkę kuchenną, tatuaż itp.). Potrafiło przy tym pomysłowo uprawiać rozmaite formy przekładu intersemiotycznego z wielką odwagą i w sposób zaskakująco kunsztowny. Przez dziesiątki lat było pod tym względem niewątpliwie „najważniejszą ze sztuk”. Jego adaptacyjny wkład w przemiany kultury XX wieku trudno doprawdy przecenić. Alternatywa w postaci istnienia najróżniejszych odmian adaptacji filmowych jest dzisiaj w praktyce twórczej kina i w systemie kultury współczesnej faktem dokonany i powszechnie uznaną oczywistością – zwłaszcza gdy ma się na uwadze semiotyczne i kulturowe podstawy audiowizualności¹.

Czy da się zatem rozwiązać – w sposób metodologicznie poprawny, a przy tym nośny interpretacyjnie – złożoną kwestię przechodzenia i przemiany jednej struktury znakowej w drugą? Z punktu widzenia

¹ Zob. na ten temat wnikliwe rozważania Maryli Hopfinger zawarte w książkach: *W laboratorium sztuki XX wieku. O roli słowa i obrazu*, Warszawa 1993; *Kultura audiowizualna u progu XXI wieku*, Warszawa 1997; *Doświadczenia audiowizualne. O mediach w kulturze współczesnej*, Warszawa 2003 oraz *Literatura i media po 1989 roku*, Warszawa 2010.

translatologii, adaptacja filmowa może zostać uznana za nietypowy i intrygujący przypadek przekładu wielosystemowego. Wielosystemowego w podwójnym znaczeniu – primo, ze względu na różnicę systemów semiotycznych (język werbalny – język ruchomych obrazów), secundo, ze względu na multikodowość docelowego języka adaptacji (ponieważ język ruchomych obrazów angażuje i wykorzystuje w procesie komunikowania wiele różnych subkodów).

Zarówno w przekładzie językowym, jak i w adaptacji filmowej dochodzi do przeniesienia struktury semantycznej przekazu za pomocą jej rekonfiguracji dokonanej z myślą o nowym kontekście. Czy jednak w przypadku adaptowania utworu literackiego na film rzeczywiście mamy do czynienia z pełnoprawną formą przekładu? Czy rozpatrując i porównując z sobą przekład i adaptację można tu mówić w zasadny sposób o dwu zbliżonych do siebie na zasadzie analogii funkcjonalnej semiotycznych działaniach? A jeśli tak, to co miałyby stanowić ich wspólny mianownik? Którędy przebiega linia styku między nimi?

Zanim zaprezentujemy tę zbieżność poprzez zbiór operacji „przekładowych”, trzeba jeszcze postawić pytanie ogólniejszej natury. Jest nim kwestia po prostu postawionego znaku równości między adaptacją a przekładem językowym. Dla uniknięcia ewentualnych nieporozumień znacznie zrzętniej i o wiele trafniej byłoby tu mówić o występowaniu pewnej analogii funkcjonalnej pomiędzy procesem tłumaczenia z jednego języka werbalnego na drugi (translacja) a procesem adaptowania dla potrzeb filmu (adaptacja). Oba pojęcia nakładają się na siebie także z tego powodu, że przekład językowy jednego tekstu na drugi w mniejszym lub większym stopniu bywa jego adaptowaniem polegającym na wymianie ich kulturowych kontekstów. Nie oznacza to jednak, że można z tego właśnie powodu postawić znak równości między przekładem werbalnym a adaptacją filmową.

Pora na konkluzję niniejszego fragmentu rozważań. Po pierwsze, adaptowanie – jako powszechnie występujący i obfitujący w najróżniejsze formy oraz strategie adaptacyjne fenomen kulturowy – jest pojęciem o wiele szerszym niż sama adaptacja filmowa utworu literackiego. Po drugie, warto ponownie rozważyć i zweryfikować głoszony tu i ówdzie pogląd, że teoria i praktyka przekładu intersemiotycznego nie ma żadnego zastosowania w odniesieniu do problematyki adaptacji filmowej. Po trzecie, pewne elementy teorii przekładu – zwłaszcza aspekt homologii struktur semantycznych oraz multikodowości – mogą okazać się przydatne w refleksji nad adaptowaniem do filmu.

Od strony operacyjnej jednak dostosowanie utworu literackiego do potrzeb kina i przeniesienie go na ekran różni się tak bardzo od „zwykłego” przekładu intersemiotycznego z jednego języka werbalnego na drugi

i odbiega od niego tak dalece, iż nie sposób mechanicznie stosować terminologicznego instrumentarium i metod badawczych translatologii do badań nad procesem adaptowania, z jakim mamy do czynienia w filmie. Należy o tej różnicy nieustannie pamiętać, natrafiając w następnym rozdziale na terminy dotyczące poetyki i teorii przekładu (a zwłaszcza przekładu artystycznego) użyte w odniesieniu do operacji adaptatorskich, jakich dokonuje się w sztuce filmowej.

Operacje adaptatorskie

W procesie adaptacji filmowej występuje siedem podstawowych operacji semantycznych. Należą do nich:

- 1) substytucja (ekwiwalencja, zamiana, transmutacja, podstawienie),
- 2) redukcja (detrakcja, odjęcie, usunięcie),
- 3) addycja (adiekcja, dodanie, dorzucenie),
- 4) amplifikacja (wzmocnienie, podkreślenie, zaakcentowanie),
- 5) inwersja (przestawienie),
- 6) transakcentacja (przeniesienie akcentu ważności),
- 7) kompresja (kondensacja struktury pierwowzoru).

Ad 1. Substytucja, czyli podstawienie, zamiana elementu występującego w pierwowzorze na inny element włączony do struktury utworu będącego adaptacją, należy do operacji szczególnie często stosowanych w przypadku adaptacji filmowej. Zamiana jednego elementu na drugi nie pociąga za sobą całkowitej swobody wyboru i powinna przebiegać w określonych granicach współzależności i współznaczenia. Oznacza to, iż podstawienie elementu B w miejsce elementu A, jakiego dokonuje adaptator dzieła pierwotnego, nie może być zabiegiem absolutnie dowolnym, lecz – podstawieniem substytucyjnym. Wskazany wymóg substytucyjności oznacza, iż w przypadku adaptacji filmowej operacja zamiany powinna opierać się na podstawieniu umotywowanym znaczeniowo i akceptowalnym, to znaczy opartym na ekwiwalencji semantycznej obu elementów.

Ad 2. Redukcja elementów występujących w strukturze pierwowzoru, podobnie jak opisana wyżej substytucja, jest w przypadku adaptacji filmowej zabiegiem występującym bardzo często. Skala tej bądź tych operacji w danym filmie może okazać się jednak bardzo różna: od prawie niezauważalnego pozbycia się elementów mniej ważnych i mało istotnych, do redukcji idącej bardzo daleko. Ta ostatnia różni się od usunięcia mało istotnych tym, że w mniej lub bardziej zasadniczy sposób zmienia strukturę semantyczną całości, a w konsekwencji wymowę pierwowzoru (prowadząc w końcu do nieakceptowalności danego zabiegu). Kryterium

redukcji akceptowalnej odgrywa w przypadku adaptacji filmowej zasadniczą rolę jako pierwszorzędnie ważny wyznacznik aksjologiczny określający jej wartość w relacji z adaptowanym utworem.

Ile można usunąć, aby nie zrujnować konstrukcji i całkowicie nie przeinaczyć wymowy adaptowanego dzieła? Do jakiego stopnia można je redukować? Operacja ta obejmuje swoim zakresem nie tylko mikroelementy, ale i całości wyższego rzędu na wszystkich poziomach budowy utworu literackiego. Redukcyjna ingerencja w jego strukturę nie musi jednak oznaczać całkowitego przeinaczenia. Adaptowanie jako zjawisko powszechnie występujące w kulturze współczesnej nie jest doświadczeniem przeznaczonym dla oburzonych wszelkimi zmianami purystów broniących „czystości” adaptowanego pierwowzoru. W przypadku filmów wybitnych (*Tron we krwi*, *Popiół i diament*, *Lot nad kukułczym gniazdem* itp.) najczęściej bywa tak, że straty wynikające z redukcji w jednym obszarze, pokrywają w nich zyski czerpane z innych operacji adaptacyjnych.

Ad 3. Addycja, czyli dodanie do filmu będącego adaptacją elementu bądź elementów, które nie pojawiają się w pierwowzorze, jest zabiegiem umiarkowanie często występującym w procesie adaptowania. Zabieg takiego dorzucenia może dotyczyć zarówno drobnych kosmetycznych uzupełnień, jak i kwestii o zasadniczym znaczeniu. Na klasyczny przykład addycji natrafiamy w filmowej wersji *Popiołu i diamentu*, gdzie w jednym z epizodów pojawia się postać 18-letniego Marka Szczuki (Jerzy Jogallo). W powieści nie ma w ogóle takiej postaci, występuje ona wyłącznie w filmie. Młody Szczuka jest żołnierzem podziemia przesłuchiwanym w Urzędzie Bezpieczeństwa przez majora Wronę. Adaptatorom (Jerzemu Andrzejewskiemu i Andrzejowi Wajdzie) chodziło zapewne o to, by „uczłowieczyć” w ten sposób hieratyczną figurę sekretarza PPR poprzez pokazanie osobistego dramatu ojca. Jednakże Marek Szczuka na zasadzie pokoleniowej paraleli dwóch losów dookreśla głównego bohatera filmu – Maćka Chełmickiego, pokazując jego niedoszlą drogę do lasu.

Podobny do opisanego zabieg stanowi wprowadzenie przez adaptatora filmu *Wojna polsko-ruska* nie występujących w powieści Doroty Masłowskiej postaci: nastolatki Doroty wymyślającej historię Silnego oraz policjantki Masłowskiej, która go przesłuchuje. Fakt, iż obie role zagrała sama pisarka, wnosi do ekranizacji refleks autotematyczny: dekonstruując fikcyjny charakter świata przedstawionego i otwierając film na powieść, która stała się jego literackim pierwowzorem.

Ad 4. Amplifikacja wiąże się do pewnego stopnia z transakcentacją (zob. 6), okazując się w szczególnych przypadkach swoistym wariantem tamtego zabiegu. O ile jednak transakcentacja dotyczy przede wszystkim wymowy całego utworu, jego generalnego przesłania, odmiennego rozkładu sygnałów ważności itp., o tyle amplifikacja polega na wzmocnieniu

atrybutów danego elementu filmu prowadzących do wydobycia jego pożądanego z punktu widzenia widowni cech charakterystycznych. Wydawać by się mogło, iż różnica między jedną a drugą operacją jest niewielka. To jednak wrażenie pozorne. Transakcentacja rzutuje na znaczenie dzieła filmowego jako całości, jest ona zabiegiem adaptacyjnym przeprowadzonym na górnym piętrze jego kompozycji. Podczas gdy amplifikacje nie mają wymiaru kompozycyjnego, dotycząc z reguły znacznie niższego piętra stylistyki i mikropoetyki. Zmiany dokonywane na niższym poziomie konstrukcji utworu (amplifikacje) nie pozostają jednak zupełnie bez wpływu na wymowę dzieła jako całości (transakcentacja). Widać to doskonale na przykładzie szczególnego wariantu adaptacji filmowej, jaki stanowi parodia. Pierwszą ofiarą parodii pada powaga (tematu, stylu, bohaterów i innych wielkich figur semantycznych itp.). Zabiegi amplifikacyjne składają się w takim przypadku na efekt transakcentacji rozszarpującej „od środka” wymowę i kulturowy status parodiowanego tekstu.

Warto w tym miejscu dodać, iż współczesny model adaptacji filmowej osiągnął stopień rozwoju tak wysoki, iż umożliwia on adaptatorowi dokonywanie wyrafinowanych przekształceń amplifikacyjnych przeprowadzanych z myślą o zwiększeniu atrakcyjności przekazu.

Ad 5. Inwersja należy do rzadziej stosowanych zabiegów adaptacyjnych. Aby zilustrować jej doniosłe skutki semantyczne, sięgniemy po klasyczny przykład zaczerpnięty z filmu Andrzeja Wajdy *Kanał*. W napisanym przez Jerzego Stefana Stawińskiego opowiadaniu pod tym samym tytułem² nie ma śladu narracji inwersyjnej. W wersji literackiej opowieść zaczyna się „od środka” wersji ekranowej. W filmie otwiera ją sucha, niemal protokolarna informacja o tragicznym finale losów grupy ludzi z kompanii porucznika Zadry w ostatnich dniach powstania, we wrześniu 1944 roku. Twórczo zastosowany przez adaptatora zabieg inwersji ustawił całość konstrukcji, wydobywając nieodwołalny charakter tragedii, do jakiej wówczas doszło. W introdukcji oglądamy żywych, którzy na naszych oczach zginą. Przeżywamy powstanie raz jeszcze, wiedząc o tym, co spotka ekranowych bohaterów. Każda chwila filmu staje się przez to doznaniem i przeżyciem tysiącokrotnie bardziej dramatycznym i bolesnym w odbiorze.

W tym miejscu należy dodać, że we współczesnym stadium adaptacji filmowej swoiście zmutowana inwersyjność zyskała niepomiarne na znaczeniu w momencie, gdy w obiegu kultury pojawił się fenomen miksu adaptacyjnego, w którym wykorzystuje się efekt mozaiki ułożonej z fragmentów wielu różnych tekstów. Zdekomponowane, „wymontowane” i przejęte przez twórcę filmu wyimki pierwotnych struktur tekstowych

² J.S. Stawiński, *Godzina „W”, Węgrzy, Kanał*, Warszawa 1956, s. 93 i nast.

(literackich, plastycznych, muzycznych itp.) składają się na heterogeniczny materiał nowego dzieła. Materiał świadomie pozbawiony tradycyjnych związków z jednym tylko pierwowzorem. Efektem takiego działania staje się kalejdoskop zapożyczonych zewsząd znaków i form, które zostają włączone (bardzo często bez jakichkolwiek sygnałów ujawniających ich nieoryginalny charakter) do struktury tworzonego utworu.

Ad 6. Transakcentacja jako zamierzony przez adaptatora, świadomie przez niego przeprowadzony zabieg adaptacyjny należy, podobnie jak inwersja, do wariantów rzadziej występujących w procesie adaptowania. Przeniesienie akcentu w wersji filmowej powinno wносить określoną wartość dodaną. W każdym z takich zabiegów chodzi o to, iż autor filmu inaczej niż twórca pierwowzoru rozkłada elementy ważności swego dzieła. Podobnie jak w przypadku pozostałych typów operacji adaptatorskich, również ta może dotyczyć zarówno przeakcentowania wymowy określonych mikroelementów, jak i wielkich figur semantycznych, z kompozycją całości utworu włącznie. Poglądowego przykładu dostarcza przywołany wcześniej *Popiół i diament* Wajdy. W filmie tym, za zgodą pisarza w roli współautora scenariusza, całkowicie usunięty został wątek obozowy związany z postacią sędziego Kosseckiego. Na etapie idei wyjściowej i powstawania scenariusza, w którym uczestniczył osobiście Jerzy Andrzejewski, nastąpiła bardzo rozległa redukcja materiału powieściowego polegająca na usunięciu wątku podstawowego dla konstrukcji pierwowzoru literackiego, co sprawiło, że film skupia się wyłącznie na historii Maćka Chełmickiego. Połączona z redukcją materiału powieści transakcentacja odbyła się tutaj nie ze szkodą, lecz z niewątpliwym i wręcz nieoszacowanym zyskiem dla wymowy nowego dzieła.

Ad 7. Kompresja. Operacja adaptatorska umownie zwana tutaj kompresją, względnie kondensacją, polega na stworzeniu filmowego ekstraktu pierwowzoru wyobrazającego adaptowany utwór jako syntetyczną całość. Adaptator kondensuje nie tyle dosłownie samo dzieło, ile jego kursujące w obiegu społecznym wyobrażenie. Zabieg taki nie jest działaniem barbarzyńskim, unicestwiającym adaptowany utwór i nie musi w każdym przypadku prowadzić do powstania ekranowego bryku pozbawionego wszelkiej głębi i nośności znaczeniowej. Wprost przeciwnie, twórczo wykorzystana kompresja przynosi niekiedy bardzo wartościowe efekty artystyczne. Jako przykład można przywołać tutaj kilka znakomitych animacji należących dzisiaj do klasyki światowej tej odmiany sztuki filmowej: *Ulicę* (1976) i *Metamorfozę pana Samsy* (1977) Caroline Leaf, *Pana Tadeusza. Księgę 1. Gospodarstwo* (1980) Juliana Antonisza, *Bajkę bajek* Jurija Norsteina (1980), *Sen nocy letniej (Bottom's Dream)* Johna Camenakera (1984), *Coś z Alicji* Jana Švankmajera (1988), *Ulicę kroko-*

dyli (1986) braci Stephena i Timothy'ego Quayów oraz *Łagodną* (1985) i *Zbrodnię i karę* (2000) Piotra Dumały.

Mamy zatem siedem podstawowych zabiegów adaptatorskich, w wyniku których powstaje utwór filmowy będący adaptacją jakiegokolwiek innego utworu bądź utworów. Tekstowy i tekstotwórczy charakter tych zabiegów nie podlega najmniejszej wątpliwości. Prawdziwie intrygujące w procesie filmowego adaptowania jest jednak co innego, mianowicie: montażowy aspekt operacji adaptacyjnych. Aspekt ten daje o sobie znać nie okazjonalnie, lecz przy wszelkich próbach analitycznej refleksji dotyczącej aktu adaptacji, gdy tylko postawimy pytanie, co stało się z materiałem i konstrukcją adaptowanego utworu w wyniku dokonanej transpozycji.

Zabieg adaptacji jest zabiegiem montażu. Ilekroć zestawiamy z sobą dany film i jego pierwotekst, dokonując ich porównania wynikającego z homologii dwóch (lub więcej) różnojęzycznych struktur, szczególnie intrygujący okazuje się proces przemontowania pierwotnej całości i zmontowania z jej elementów nowej struktury semantycznej wykreowanej w języku ruchomych obrazów. Liczy się przy tym zarówno sam materiał, jak i jego struktura. Adaptacja filmowa polega na dostosowaniu pozyskanego budulca i montażu ponownie wykorzystanych segmentów, które adaptator pobiera z konstrukcji pierwowzoru. Właśnie montaż, czyli wybór i kombinacja ruchomych obrazów – tworzący nową, ekwiwalentną względem pierwowzoru całość tekstową – stanowi semiotyczną podstawę i zarazem kwintesencję procesu adaptacji.

Adaptowanie dla potrzeb filmu z istoty swej jest bowiem procesem językowym (przekładem) o charakterze montażowym. Zależnie od indywidualnego sposobu jej przeprowadzenia operacja ta dokonuje się – analogicznie jak montaż każdego innego filmu oryginalnego – na osi wyboru i osi kombinacji. Przedmiot adaptacji filmowej stanowią wchodzące w skład struktury pierwotekstu znaki i relacje między nimi. Całość procesu adaptowania zmierzającego do stworzenia nowej struktury dzieła filmowego przebiega wielopoziomowo, ogarniając zaś swym zakresem wszystkie cztery poziomy języka ruchomych obrazów: kinematyczny, morfologiczny, figuralny i składniowy³.

Adaptacja filmowa polega zatem na przekładzie, a każdy adaptator staje się *nolens volens* tłumaczem adaptowanego utworu. W świetle poczynionych tu uwag nie ma żadnych przeszkód, aby adaptację filmową traktować inaczej niż jako operację translatologiczną będącą szczególnym

³ Zob. M. Hendrykowski, *Przekaz filmowy a język filmu*, [w:] tenże, *Język ruchomych obrazów*, Poznań 1999, s. 15-21.

przypadkiem przekładu intersemiotycznego i międzykulturowego. Podobnie jak, *vice versa*, nie istnieje żadne przeciwwskazanie, by przekład językowy (zarówno artystyczny, jak i nieartystyczny) rozumieć i badać jako adaptację jednego tekstu kultury na drugi.

Podobnie jak mówi się o sztuce przekładu, warto mówić o sztuce adaptacji. Adaptowanie dla filmu jako odmiana twórczości nie stanowi osobnego przedmiotu badań. Jego problematyka w szczególny sposób angażuje jednak refleksję typu semiotycznego znajdującą się w polu zainteresowania translatoologii i komparatystyki. Zarówno zyski procesu adaptowania płynące z wykreowania ekwiwalentnej wartości nowego dzieła, jak i straty wynikające z deformacji pierwowzoru okazują się zyskami i stratami analogicznymi do otrzymywanych i ponoszonych w przekładzie.

Można zatem w sposób naukowo uprawniony stosować termin przekład w odniesieniu do adaptacji filmowej pod warunkiem, iż dostrzegamy nie pełną identyczność, lecz funkcjonalne podobieństwo, które nie prowadzi do postawienia pełnego znaku równości między przekładem lingwistycznym a adaptacją dokonaną dla potrzeb kina.