**Autoreferat rozprawy doktorskiej**

mgr Aleksandra Stodolna

Wydział Filologiczny Uniwersytetu Jagiellońskiego

***Adaptacja filmowa dzieła literackiego jako przekład intersemiotyczny.***

***Problem figur przekładu***

Promotor: Prof. dr hab. Jerzy Brzozowski

Recenzenci:

Prof. em. dr hab. Seweryna Wysłouch, Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu

Dr hab. Jacek Fabiszak, prof. UAM, Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu

Kraków 2022

**Wprowadzenie**

Dyskusja na temat adaptacji filmowej i jej aspektów przekładoznawczych toczy się od wielu lat – w środowiskach przekładoznawców, filmoznawców i literaturoznawców, a także językoznawców. Toczy się ona jednak wciąż na poziomie pytania o przekładalność i „wierność” literackiemu oryginałowi, nie zaś o konkretne procedury przekładowe, które wykorzystują adaptatorzy. Podjęto niewiele prób „przyłożenia” narzędzi przekładoznawczych do adaptacji filmowych, w dodatku są to próby na niewielką skalę, będące raczej egzemplifikacją tezy o przekładalności niż faktyczną, kompleksową analizą funkcjonowania tych narzędzi.

Równolegle do powyższych rozważań toczy się również (o wiele obszerniejsza) dyskusja o języku filmu – czy taki język istnieje? Czy należy go nazywać językiem, „językiem”, kodem, czy *langage sans langue*? Wydaje się, iż współcześni badacze (zwłaszcza z kręgu szeroko rozumianej szkoły semiotycznej) są zgodni co do jednego: język filmu istnieje, choć nie na poziomie, na którym poszukiwali go pierwsi filmoznawcy; należy go usytuować na tej samej płaszczyźnie, co język literatury, tj. na poziomie konotacji i fakultatywnych reguł łączenia znaków, innymi słowy – należy go traktować jako system wtórny wobec kodu audiowizualnego, tak jak język literatury należy traktować jako wtórny wobec języka naturalnego. Co więcej, choć widz jest w stanie instynktownie zrozumieć jego najbardziej podstawowe aspekty, „języka ruchomych obrazów”, jak każdego innego języka, trzeba się uczyć, by pojąć pełnię sensów zawartych w dziele filmowym.

1. **Cel pracy**

Celem niniejszej rozprawy jest wykazanie, iż przeprowadzenie analogii między procesem przekładu międzyjęzykowego a adaptacją dzieła literackiego na film (którą to analogię pierwszy zasygnalizował, rzecz jasna, Roman Jakobson) jest nie tylko uzasadnione – ale pozwala także na zastosowanie narzędzi przekładu opracowanych i wykorzystywanych do badania przekładu międzyjęzykowego do analizy przekładu intersemiotycznego: na potrzeby niniejszych rozważań wybrałam figury przekładu opracowane przez Jerzego Brzozowskiego i opublikowane w *Stanąć po stronie tłumacza* [Brzozowski 2011], jest to bowiem narzędzie pozwalające badać rozmaite aspekty przekładu (również intersemiotycznego), zarówno na poziomie fabuły – czyli na poziomie przekształceń retorycznych, jak również na poziomie, który M. Hopfinger nazywa poziomem budulcowo-znaczeniowym, czyli na poziomie znaczących rozwiązań technicznych, tj. np. montażu, kompozycji kadru czy efektów dźwiękowych.

Ponadto jest to jedna z nielicznych metod badawczych skupiających się nie na tropieniu błędów tłumacza (tu: adaptatora), a na przejawach jego kreatywności, i pozwalających owe przykłady opisać i sklasyfikować.

Lista figur wg Brzozowskiego przedstawia się następująco:

**FIGURY NA TLE JĘZYKA ŹRÓDŁOWEGO**

**I. Funkcja referencyjna**

I.1. Eksplicytacja językowa/kulturowa

I.2. Generalizacja

I.3. Modulacja

I.4. Adaptacja (językowa/kulturowa)

I.5. Amplifikacja

I.6. Inwersja

I.7. Redukcja

**II. Funkcja impresywna**

II.1. Adaptacja do skryptów kulturowych

II.2. Amplifikacja

II.3. Redukcja

**III. Funkcja fatyczna**

III.1. Próg odporności na ciszę

III.2. Jakość reakcji

III.3. Stopień partycypacji

**IV. Funkcja ekspresywna**

IV.1. Redukcja

IV.2. Amplifikacja

IV.3. Inwersja

**V. Funkcja metajęzykowa**

**VI. Funkcja poetycka**

VI.1. Modulacja

VI.2. Inwersja

VI.3. Adaptacja

VI.4. Amplifikacja

VI.5. Redukcja

Zważywszy, że korpus przykładów analizowany w niniejszej rozprawie składa się z filmów zaliczanych do tzw. „kina klasycznego” (o czym szerzej piszę poniżej), jej celem „drugoplanowym” (choć niekoniecznie mniej ważnym) jest także zwrócenie uwagi na pewien – może dość kontrowersyjny – fakt, którego świadomi są choćby cytowani przeze mnie amerykańscy semiopragmatycy i kognitywiści: kino hollywoodzkie, również to uważane za „mainstreamowe”, stanowi ważny, nieusuwalny element światowego dziedzictwa kulturowego i jako taki zasługuje na traktowanie go z pełną powagą nie tylko przez krytyków, ale również przez badaczy. Przedstawiając szeroki wachlarz twórczych rozwiązań, jakie napotkać możemy w dziełach filmowców głównego nurtu, chciałam wykazać, iż obok niezaprzeczalnych walorów rozrywkowych i eskapistycznych, kino Fabryki Snów posiada także walory artystyczne.

1. **Struktura pracy**

W części teoretycznej podejmuję próbę uporządkowania dwóch zasadniczych pojęć: języka filmu (czy też „języka ruchomych obrazów”) oraz przekładu intersemiotycznego. Kwestię językowej natury filmu przedstawiam w kontekście historycznej ewolucji myśli filmowej, ze szczególnym uwzględnieniem szkoły semiotycznej i semiopragmatycznej; przekład intersemiotyczny omawiam natomiast z perspektywy jego podobieństw do przekładu międzyjęzykowego – kluczowe są tu badania Henrika Gottlieba i Seweryny Wysłouch; opisuję także pokrótce stanowisko przeciwników transmutacji z Alicją Helman na czele.

Trzeci i ostatni rozdział części teoretycznej – *Film jako produkt* – nawiązuje do korpusu przykładów, jakie wybrałam na potrzeby mojej analizy: zważywszy, że pochodzą one z szeroko rozumianego „kina klasycznego”, a zatem opierają się na wzorcach wypracowanych w Hollywood, konieczne było przybliżenie czytelnikom zarówno fundamentalnych zasad, jakimi rządzi się film klasyczny, jak i profilu odbiorcy projektowanego hollywoodzkiej kinematografii.

Rozdział ten porusza jeszcze jedną, bardzo istotną kwestię: wprowadza pojęcie „kinowości”, czyli rozmaitych aspektów fabularnych, wizualnych i emocjonalnych dzieła, które czynią je atrakcyjnym dla widza – jest to bowiem pojęcie, na które (choć nie wprost) powołują się niemal wszyscy twórcy, objaśniając decyzje, jakie podjęli, adaptując dzieło literackie na film. Pojęcie to rozważam w kontekście kategorii estetycznych bądź zbioru wartości estetycznych, bowiem pewne aspekty tego zjawiska wskazują na jego pokrewieństwo z „tradycyjnymi” wartościami estetycznymi, a także nowymi kategoriami, np. tymi zaproponowanymi przez Wiolettę Kazimierską-Jerzyk w opracowaniu *Kamp, glamour, vintage. Współczesne kategorie estetyczne*.

W części analitycznej natomiast omawiam poszczególne figury przekładu – twórcze rozwiązania zastosowane przez autorów adaptacji filmowych dzieł literackich; a ponieważ każda z figur realizuje się w sposób szczególnie wyrazisty w jednej, konkretnej warstwie dzieła filmowego – montażu, grze aktorskiej, fabule, muzyce – każdy rozdział otwiera krótka refleksja na temat każdej z nich w kontekście adaptacji filmowej oraz figur przekładu. Przedstawiam także przykłady zjawisk typowo filmowych – materiałów towarzyszących produktowi, jakim w dzisiejszym świecie jest dzieło filmowe, czyli zwiastunów oraz rozmaitych materiałów dokumentalnych z planów największych produkcji, które także zawierają, lub same w sobie stanowią, przykłady przesunięć w ramach poszczególnych funkcji języka. W swoich analizach staram się podkreślać multimodalny charakter zastosowanych przez twórców rozwiązań – figury realizują się bowiem na każdej płaszczyźnie wielokodowego tworzywa, jakim jest film – zarówno w warstwie fabularnej, jak i wizualnej oraz dźwiękowej/muzycznej, choć ze względu na ścisły rygor, jaki narzuciłam sobie, opracowując korpus przykładów, lista analizowanych „kombinacji” kodów nie jest wyczerpująca i z pewnością można ją poszerzać.

Także sam Brzozowski zaznacza, iż zaproponowana przez niego lista figur nie jest listą ostateczną; w swojej analizie wskazuję zatem miejsca, w których można (lub trzeba) ją uzupełnić bądź zmodyfikować z uwagi na specyfikę medium; trzeba jednak odnotować, iż zmian tych jest niewiele, lista jest bowiem obszerna i obejmuje swoim zasięgiem wszystkie najważniejsze aspekty przekładu – w tym przekładu intersemiotycznego.

1. **Korpus przykładów**

Dobierając filmy do analizy, kierowałam się – z jednej strony – kryterium wyrazistości przykładów, z drugiej natomiast – zrozumiałością zastosowanych przez adaptatorów rozwiązań dla projektowanego widza: są to bowiem zabiegi oparte na mechanizmach znanych z „gramatyk języka filmowego”, wpisują się zatem w filmową „tradycję przekładową” oraz w horyzont poznawczy i, szczególnie ważny w przypadku kina klasycznego, horyzont oczekiwań modelowej publiczności: są w pełni zrozumiałe i odczytywalne dla odbiorcy, a zarazem na tyle twórcze i nowatorskie, że stanowią odstępstwo od technik rutynowych i norm przekładowych, można je zatem uznać za figurę przekładu.

Ponadto, jak zauważa Brzozowski, analizując przekład międzyjęzykowy, żadna z figur nie występuje w tych przykładach samodzielnie; przesunięcia w jednej z warstw dzieła z reguły prowadzą także do zmian w ramach innych funkcji. W niektórych przypadkach inne funkcje mają charakter „pomocniczy” wobec figury dominującej; w innych zaś są „beneficjentami” przekształceń w ramach figury głównej, tj. przesunięcie w ramach figury dominującej sprawia, iż inne figury stają się dzięki nim bardziej zrozumiałe, np. poprzez działania w ramach funkcji metajęzykowej widz lepiej rozumie ingerencje twórców w fabułę lub rozwiązania techniczne stanowiące adaptację językową lub metaforę filmową, czyli przesunięcie w ramach funkcji poetyckiej; natomiast funkcja fatyczna, podtrzymując uwagę i zaangażowanie widza, wspiera i uwypukla operacje w ramach wszystkich pozostałych funkcji. Kluczowe jest zatem rozpoznanie, która z funkcji jest w danym przypadku dominująca; nie zawsze daje się to jednoznacznie ustalić, co dobitnie pokazuje problem intertekstualności; stąd jego umiejscowienie na pograniczu funkcji fatycznej i poetyckiej.

1. **Konkluzje**

Wykorzystanie figur przekładu jako narzędzia do badania multimodalnego tekstu, jakim jest adaptacja filmowa dzieła literackiego – a zatem, jak chciał Jakobson, transmutacja tegoż tekstu – pozwala wysnuć szereg interesujących obserwacji, z których pierwszą i najważniejszą jest fakt, iż analiza adaptacji filmowej za pomocą narzędzia przekładoznawczego, a zatem analiza adaptacji jako przekładu, jest możliwa. Jeśli potraktujemy literaturę i film tak, jak czynią to Łotman, Hopfinger i Wysłouch – a zatem jako równorzędne, wtórne systemy modelujące nadbudowane na znakach systemów prymarnych, czyli, odpowiednio, języka naturalnego i kodu audiowizualnego; innymi słowy, jeśli odrzucimy poziom budulcowy, który zresztą w przekładzie międzyjęzykowym także przeważnie nie gra istotnej roli, i skupimy się na poziomach budulcowo-znaczeniowym oraz znaczeniowo-kulturowym, możemy badać przekład intersemiotyczny tak, jak badamy przekład międzyjęzykowy – biorąc, rzecz jasna, pod uwagę pewne istotne cechy swoiste dla obu badanych tekstów.

Część figur, z uwagi na specyfikę medium docelowego, a także na globalny i komercyjny charakter produktu końcowego, musiała ulec pewnym przekształceniom: adaptację do „skryptów kulturowych” na potrzeby niniejszej analizy zastąpiłam zatem „skryptami społecznymi”, bowiem w globalnym, międzynarodowym przemyśle kinematograficznym pełnią one rolę istotniejszą; przesunięcia o charakterze językowym (np. eksplicytacja i adaptacja w ramach funkcji referencyjnej) są tu rozumiane jako rozwiązania dotyczące technicznych elementów dzieła filmowego – języka filmu – a zatem poziomu budulcowo-znaczeniowego; do progu odporności na ciszę dodałam także „próg odporności na (wizualną) monotonię”, bowiem na ogół dynamiczny charakter montażu sprawia, iż dłuższe, monotonne ujęcia stają się niejako „wizualnym odpowiednikiem ciszy”. Pewnych przekształceń wymagały także figury w ramach funkcji poetyckiej, w szczególności modulacja, w „międzyjęzykowej” wersji narzędzia jest ona bowiem oparta na materiale *stricte* leksykalnym. Nie były to jednak zmiany ingerujące w sam mechanizm działania figur, a jedynie konieczne z punktu widzenia multimodalnej natury filmu modyfikacje; zasada działania narzędzia pozostaje zatem niezmienna.

By wykazać uniwersalny charakter wybranej przeze mnie metody badawczej, skomponowałam korpus przykładów tak, by był jak najbardziej różnorodny: większość przykładów pochodzi wprawdzie z filmowych adaptacji powieści, ale są to utwory rozmaitych gatunków – powieść biograficzna, fantasy, science-fiction, dramat psychologiczny z elementami thrillera, a nawet XVIII-wieczna powieść epistolarna; w analizie wykorzystałam także adaptacje dwóch opowiadań i dramatu. Z punktu widzenia gatunków filmowych sytuacja wygląda podobnie – obok filmów pełnometrażowych analizuję także krótki metraż i serial. Wybrane przykłady obejmują nie tylko filmy przeznaczone dla publiczności dorosłej, ale także dla dzieci i starszej młodzieży. Ponieważ zależało mi na przestudiowaniu języka filmowego w jego aktualnym stanie, a także jego „standardowego”, tradycyjnego użycia, sięgnęłam po kino klasyczne końca XX i początku XXI w.; by jednak lepiej zilustrować niektóre mechanizmy i zjawiska, nawiązuję także do wybitnych dzieł sprzed kilku dekad, w tym do twórczości Eisensteina, Delluca czy Felliniego.