**Streszczenie**

Dyskusja na temat adaptacji filmowej, języka filmu i ich 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, 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.

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; 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.

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.

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.

Sam Brzozowski zaznacza, iż zaproponowana przez niego lista figur nie jest wyczerpująca; w swojej analizie wskazuję zatem miejsca, w których można (lub trzeba) ją uzupełnić bądź zmodyfikować z uwagi na specyficzny charakter 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.

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. 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.

Celem „drugoplanowym” (choć niekoniecznie mniej ważnym) niniejszej pracy 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.

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.