

WACŁAW M. OSADNIK
University of Alberta
Edmonton

Film po adaptacji powieści:
narracja *Wojny polsko-ruskiej pod flagą biało-czerwoną*
Porównanie przekładu angielskiego powieści i angielskich napisów
w adaptacji filmowej Xawerego Żuławskiego

Ekranizacja bestsellera Doroty Masłowskiej *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną* prowokuje do dyskusji na temat adaptacji jako przekładu.

Dyskusja na temat wierności fabuły filmowej w stosunku do oryginalnej fabuły powieści jest stara jak historia kina. Jak zauważyła Alicja Helman w zakończeniu swego artykułu *Modele adaptacji filmowej (Próba wprowadzenia w problematykę)*,

chcąc wyspecyfikować i opisać rozliczne modele związku filmu i literatury oraz ich uwarunkowania, możemy przyjmować różne punkty widzenia. Na przykład analizować modele wybranego okresu historycznego, środowiska geograficznego, historyczną ewolucję jednego typu modelu etc. Cel przyświecający naszym badaniom wskaże i obszar zjawisk do analizy najbardziej sposobny, i metody analizy odsłaniające te aspekty zagadnienia, które w danej chwili nas interesują. [...] Jeśli badania z zakresu poetyki historycznej kina uporają się ze skomplikowanym i trudnym zadaniem specyfikacji i opisu modeli zmiennych postaci relacji filmu i literatury, być może ich rezultaty pozwolą rozwijać dalej i pogłębiać czysto teoretyczne poszukiwania i spekulacje w tym zakresie. Wydaje się, iż etap weryfikacji teoretycznych tez w badaniach empirycznych – historycznych i analitycznych – rysuje się w tej chwili przed filmoznawcą nie jako jedna z możliwości, lecz jako nieuchronna konieczność (Helman 1981, 86).

Wniosek powyższy, poprzedzony głębokim studium na temat relacji literatury i filmu w porządku synchronicznym i diachronicznym, a także podbudowany metodologią badań odwołującą się do poetyki historycznej obydwu manifestacji artystycznych, stanowi jedną z najistotniejszych przesłanek tego artykułu, nawiązującego do założeń systemowo-formalnych, tak ważnych z punktu widzenia współczesnych badań teoretycznoliterackich i filmowych. Autorka intuicyjnie wskazała na elementy metod badawczych, które dziesięć lat później (tzn. w pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku), stały się podstawą nowego podejścia do problemu ekranowej adaptacji dzieła literackiego jako przekładu wielosystemowego (Cattrysse 1992). Niniejsze rozważania są próbą wyprowadzenia pewnych konsekwencji z tekstu Alicji Helman w połączeniu z teorią wielosystemową i pokazania możliwości rozumienia adaptacji jako tzw. przekładu akceptowalnego w ekranowej wersji *Wojny*...

Początki teorii wielosystemowej sięgają lat siedemdziesiątych. Zainicjowana w Instytucie Portera (Tel Aviv) wielosystemowe studia nad literaturą i innymi sztukami były kontynuowane w Europie (Belgia, Francja, Niemcy) oraz w Stanach Zjednoczonych i w Kanadzie. Koncepcja wielosystemowego badania artefaktów miała na celu unifikację metod wypracowanych przez praski strukturalizm, rosyjski formalizm i semiotykę tartuską. Sama koncepcja systemowego podejścia do literatury i sztuki, a także praktyka z niej wyprowadzona, nadaje badaniom charakter socjoempiryczny. Zakłada się, że manifestacje artystyczne to dynamiczne systemy funkcjonalne, dające się sformalizować i mające charakter otwartych struktur znakowych. Podejście formalne jest tu szczególnie istotne, albowiem pozwala (jak w gramatyce transformacyjno-generatywnej) na precyzyjne określenie zbioru reguł i hipotez teorii wielosystemowej. Itamar Even-Zohar ujmuje to następująco:

koncepcja wielosystemowa pomaga wzbogacić naszą wiedzę o obiekcie badań nie tylko dlatego, że pozwala na skupienie się na relacjach, na które wcześniej nie zwracano uwagi, ale także dlatego, że pomaga w wyjaśnieniu mechanizmów tych relacji – w konsekwencji zaś wskazuje na specyficzną pozycję i rolę danych typów literatury w historycznym przekroju jej istnienia (Even-Zohar 1978, 22)¹

Autor pisze dalej:

obiektem badań teorii wielosystemowej nie są poszczególne teksty, chociaż nie mamy wątpliwości, że są one istotne jako materiał badawczy.

¹ Wszystkie tłumaczenia cytatów na język polski – W.M.O.

Skoro jednak przyjmuje się, że teoria wielosystemowa ma na uwadze sieć powiązań wielu elementów systemu, to niezbędne jest badanie tekstów metodą wybiórczą i posługiwanie się modelem (tj. pewnego rodzaju wyborem elementów z repertuaru, na który nakładamy właściwe relacje tekstowe), zastępującym jednostkowy tekst. Konkretny tekst rozumiany jest więc tylko jako reprezentacja danego modelu, aktywna lub innowacyjna i dlatego zawsze niepowtarzalna (Even-Zohar 1978, 31–32).

Teoria wielosystemowa w odniesieniu do procesu tłumaczenia zakłada, że przekład to nie fenomen statyczny, lecz układ dynamiczny, który zależy od wszelkich relacji, w jakie wchodzi jednostki tekstowe w ramach danej kultury i żywego, ciągle zmieniającego się języka. Even-Zohar i jego współpracownicy stawiają więc następujące pytanie:

czy przekład „jako taki” powinien być zorientowany na rezultat docelowy (tzn. czy ma spełniać wymóg akceptowalności), czy też ma kłaść nacisk na tekst wyjściowy (tzn. na adekwatność)? [...] Ponieważ przekład jest zwykle rezultatem z góry przyjętych strategii selekcyjnych wobec systemów komunikacyjnych, celem naszym będzie zbadanie priorytetów, tzn. dominujących norm i modeli określających te strategie. Możliwy wybór pomiędzy akceptowalnością a adekwatnością spowoduje bardziej konkretne pytania o istotę tych priorytetów na różnych poziomach organizacji systemów (Lambert, Van Gorp 1985, 45–46).

Inaczej mówiąc, „w opisowym badaniu przekładu literackiego jako fenomenowi empirycznego, koncepcja wielosystemowa zakładać będzie konieczność uzasadnienia podejścia, mającego na uwadze rezultat docelowy przekładu i zakresienia teoretyczno-metodologicznego pola badawczego takiego rozumowania...” (Toury 1980, 36), co oznacza „zastąpienie metody atomistycznej metodą funkcjonalno-semiotyczną...” (Lambert, Van Gorp 1985, 46). Ponieważ źródłem koncepcji wielosystemowej jest rosyjski formalizm, praski strukturalizm i szkoła tartuska, połączenie najlepszych elementów źródłowych wyżej wymienionych kierunków badawczych daje podstawy analizy tekstów kulturowych, podlegających przekładom w najszerszym znaczeniu tego słowa. Chodzi bowiem o przekład na wszystkich możliwych poziomach, z uwzględnieniem kontekstów kulturowych, społecznych i obyczajowych. Zakłada się także, że literatura to dynamiczny system funkcjonalny o charakterze znakowym i że badaniu podlegają wszystkie typy literatury: „niska” w opozycji do „wysokiej”, „centralna” w opozycji do „peryferyjnej” itd. Tradycyjne pojęcia lingwistyki strukturalnej, takie jak cechy dystynktywne,

synchronia : diachronia, struktura : suma itd. stanowią również część teorii wielosystemowej. Związki pomiędzy różnymi narodowymi i ponadnarodowymi artefaktami – a także pomiędzy sztuką (sztukami) i kulturą (kulturami) w przekroju synchronicznym i diachronicznym – zawsze znajdują się w centrum uwagi koncepcji wielosystemowej. Jak twierdzi Gideon Toury,

do niedawna zbyt mało uwagi poświęcano sprawom przekładu akceptowalnego. W historii teoretycznych i praktycznych studiów przekładowych liczyła się bowiem przede wszystkim zasada adekwatności albo wierności przekładu. Jest to szczególnie istotne w badaniach nad tzw. ekwiwalencją przekładową, która z jednej strony jest pojęciem teoretycznym, z drugiej jednak rozumiana jest jako fenomen empiryczny, mający możliwe praktyczne realizacje (Toury 1980, 67).

Dyskutując różne rodzaje ekwiwalencji, od syntaktyczno-semantycznej po formalną, Toury wskazuje na aspekt pragmatyczny komunikacji językowej, rzadko podejmowany w badaniach nad przekładem. Twierdzi dalej, że dzięki procesowi modelowania możemy badać fenomen struktur ekwiwalentnych pośrednio, zakładając, jak w gramatyce transformacyjno-generatywnej, iż bezpośredni wgląd w istotę sprawy nie jest nam dany (Toury 1980, 61–65). Jest to szczególnie istotne w opisie interferencji – począwszy od językowej, a skończywszy na kulturowej. Właśnie w sytuacji interferencji wszelkie elementy pozajęzykowe (obyczaj, religia, tradycja itp.) warunkują jej siłę, zakres i sposób występowania.

Przyjmując za Olgierdem Wojtasiewiczem (Wojtasiewicz 1975, 347–348) formalny model ekwiwalencji, wraz z przedstawioną jego modyfikacją w zastosowaniu do badań nad przekładem najmniejszych jednostek semantycznych tekstu, możemy podsumować nasze rozważania w postaci następującego wywodu logicznego:

Tekst Y jest przekładem tekstu X z języka Lm na język Ln wtedy i tylko wtedy, gdy:

$$Y = Tmm(X) \leftrightarrow (Y) \wedge [(X \in Lm) \wedge (Y \in Ln) \wedge (X \approx Y)]$$

gdzie:

X należy do języka Lm ;

Y należy do języka Ln i jest w relacji słabej lub mocnej ekwiwalencji semantycznej z X ;

\leftrightarrow jest logicznym symbolem relacji ekwiwalencji syntaktycznej;

\in jest logicznym symbolem relacji inkluzji;

\wedge jest logicznym symbolem relacji koniunkcji;

\approx jest logicznym symbolem relacji mocnej lub słabej ekwiwalencji semantycznej X z Y .

Zakładamy oczywiście, że *X* i *Y* należą do dwóch różnych języków. Tak rozumiana ekwiwalencja tekstu oryginalnego i jego adaptacji filmowej stanowić powinna punkt wyjścia do rozważań nad semiotyczno-formalnym rozumieniem procesu adaptacji jako przekładu wielosystemowego. Alicja Helman przed laty sugerowała to, pisząc:

Sądzę, że rozważanie kwestii adaptacji należałoby zacząć od odpowiedzi na pytanie bardziej podstawowe i wcześniejsze niż te pytania, na które próbowali w swych pracach odpowiedzieć twórcy kolejnych teorii adaptacji. A mianowicie, czy adaptacja pojmowana jako swego rodzaju tłumaczenie na „inny język” dzieła literackiego lub – potocznie mówiąc – właśnie jako „przeniesienie na ekran” oryginału jest w ogóle możliwa? Film od chwili swych narodzin korzystał z materiału literackiego, ale to, co powstawało w wyniku tych kontaktów na całej przestrzeni dziejów kinematografii, nie daje się – w moim przekonaniu – objąć jedną, satysfakcjonującą badacza formułą (Helman 1981, 73).

Podejście wielosystemowe, kładące nacisk na kontakt i interferencję pomiędzy różnymi manifestacjami artystycznymi, tworzącymi makrosystemy kulturowe jest szczególnie przydatne w studiach nad relacjami pomiędzy różnymi materiałowo „sztukami”, np. filmem i literaturą, filmem i teatrem, filmem i malarstwem, filmem i fotografią itd. Ponieważ jednym z najlepiej wypracowanych pól badawczych teorii wielosystemowej jest zagadnienie przekładu tekstów artystycznych, ten właśnie aspekt może posłużyć do naszych rozważań nad adaptacją filmową, rozumianą jako przekład jednego tekstu artystycznego na inny.

Zagadnienie ekwiwalencji i jej wariantów dotyczy także kina. Od dyskusji w gronie zwykłych kinomanów po naukowe prace specjalistów, problem wierności adaptacji filmowej literackiemu pierwowzorowi jest ciągle żywy. Wydaje się, że nadszedł czas, by te proporcje odwrócić i zaproponować odmienne podejście do zagadnienia.

Jeśli przyjąć za teorią wielosystemową, że przekład literacki ma wpływ na twórczość literacką danego kraju (narodu) i na jego kulturę, to adaptacje filmowe również jakoś muszą wpływać nie tylko na oryginalną twórczość filmową, ale także na literacką. Jeśli dalej przyjąć, że literatura obca w przekładzie zaczyna funkcjonować (wewnątrz literatury jako takiej) jako szczególny przypadek systemu literackiego, to również adaptacje filmowe, rozumiane jako przekład z jednego systemu znakowego na inny, tym bardziej muszą tworzyć spójny system wewnątrz megasystemu kina. Należy też

przyjąć za pewnik, że dzieło literackie, które w języku oryginału funkcjonuje na peryferiach systemu, w przekładzie może zająć miejsce centralne. Przykładem może być literatura południowoamerykańska, rozpowszechniana w krajach latynoskich na peryferiach systemu artefaktów kulturowych. Literatura ta, przelożona na język polski, zajęła centralną pozycję w systemie literatury funkcjonującej w Polsce w latach siedemdziesiątych XX wieku. Mając na uwadze film, można powiedzieć, że oryginał literacki może być dziełem peryferyjnym, natomiast jego adaptacja filmowa zająć może centralną pozycję w systemie filmowym dzieł danej literatury. Ponieważ teoria przekładu oparta na zasadach wielosystemowych odrzuca wymóg adekwatności na rzecz akceptowalności, odróżnia podejście teoretyczne od opisowych studiów przekładowych, oddziela to, co potencjalne, od tego co zrealizowane, to w konsekwencji powoduje rozumienie przekładu jako realizację fenomenu semiotycznego.

Film oparty na dziele literackim musi przede wszystkim spełniać podstawowy warunek akceptowalności, natomiast to, czy i w jakim stopniu adaptacja jest wierna oryginałowi, nie ma tu większego znaczenia. Biorąc pod uwagę tę perspektywę, trzeba raczej pokazać jak adaptacja filmowa funkcjonuje w systemie dzieł filmowych i jak „buduje” teorię kina oraz w jaki sposób zbiór tych dzieł da się uporządkować.

Proponując wielosystemowe ujęcie zagadnienia adaptacji filmowej w postaci podstawowych tez, można założyć, że:

1. Każdy film jest swego rodzaju adaptacją tekstu – oryginalnego scenariusza lub dzieła literackiego przerobionego na scenariusz filmowy. Może też być adaptacją innego filmu w przypadku „remake’u”, i nie ma filmów, które by były tworzone jakąś metodą „bezadaptacyjną”.
2. Filmowa adaptacja to nic innego jak transformacja tekstu wyjściowego (dzieło literackie) w tekst docelowy (dzieło filmowe). Tekst docelowy powinien być ekwiwalentny i akceptowalny, ale nie musi być adekwatny. Inaczej mówiąc, adaptacja nie ma nic wspólnego z „rekonstrukcją” tekstu wyjściowego w formie filmowej. Tym samym wszelkie „źródłowo zorientowane” podejścia, badające stopień wierności adaptacji, nie mają racji bytu. W rezultacie poszukiwanie „błędów w przekładzie” i ustalanie „norm poprawnościowych adaptacji filmowej”, wskazujących jak „poprawnie” przenosić na ekran dzieło literackie, nie stanowi żadnej podstawy badań nad zagadnieniem adaptacji filmowej jako takiej.

Z powyższymi zagadnieniami wiążą się następujące trzy fundamentalne pytania dotyczące:

- a) zagadnienia kryteriów selekcji tekstów poddawanych adaptacji,
- b) zagadnienia obiegu tekstów adaptowanych wraz z miejscami, jakie zajmują w systemie kultury (peryferie czy centrum, akceptowanie lub odrzucenie, „wysokie” lub „niskie” miejsce w systemie wartości, kanon artystyczny lub funkcjonowanie poza nim itp.),
- c) zagadnienia różnorodnych technik adaptacyjnych (technik przekładowych).

Ostatnie pytanie, należące w pełni do pragmatyki badań wielosystemowych nad przekładem, określa następujące pola problemowe:

- zagadnienie usuwania lub dodawania elementów narracji,
- techniki upraszczania lub komplikowania poszczególnych elementów tekstowych,
- badanie, jak dzieło filmowe funkcjonuje w kontekście innych sztuk, jeśli „adaptuje” ich elementy,
- w przypadku literatury i filmu określanie, jak zmienia się funkcja dzieła literackiego w funkcję dzieła filmowego, jeśli pierwsza z nich ma rangę literatury peryferyjnej, a druga artefaktu centralnego, np. „roman noir a film noir” (Cattrysse 1992, 60),
- w jakim sensie funkcja przyjmuje cechy innowacyjne systemu i jak ten proces wpływa na akceptowalność tekstu przełożonego, w naszym przypadku tekstu filmowego.

Przyjmując za koncepcją wielosystemową tezę, że literatura w przekładzie zawsze wywiera wpływ na tradycję literacką można powiedzieć, że produkcja filmowa powinna być rozumiana przede wszystkim jako zbiór praktyk adaptacyjnych, tworzących pewną tradycję i normę. Badając natomiast istotę samych procesów innowacyjnych, pytamy o możliwe sposoby transformacji elementów innowacyjnych z innych praktyk komunikacyjnych do filmu. Takie elementy procesu innowacji, jak źródło elementów innowacyjnych, ich struktura, ich funkcja oraz natura samego transferu muszą także być brane pod uwagę w wielosystemowym ujęciu adaptacji.

Podsumowując powyższe rozważania nad rozumieniem adaptacji filmowej jako przekładu wielosystemowego, możemy się posłużyć słowami Patricka Cattrysse’a, który pisze:

Jeśli każda produkcja filmowa reprezentuje jakiś rodzaj (filmowej) adaptacji, to nie ma żadnego powodu *a priori*, dla którego podejście wielosystemowe nie miałyby wzbogacić nie tylko samej teorii adaptacji filmowej, ale także teorii kina jako takiej. Film byłby wtedy badany

jako mniej lub bardziej specyficzny rodzaj przekładu istniejących praktyk dyskursywnych (w najszerszym tego słowa znaczeniu), jak też i pewnych doświadczeń z życia codziennego. Istotnym założeniem jest to, że postępując w ten sposób można opisać bardziej dokładnie nie tylko jak filmy są robione, ale także zrobić krok do przodu w objaśnianiu, dlaczego pewne filmy zostały zrobione w taki, a nie inny sposób (Cattrysse 1992, 46–47).

Jest to dokładnie to, co Alicja Helman zaproponowała w 1981 roku i od czego wyszliśmy w naszych rozważaniach na temat istoty zagadnienia adaptacji filmowej.

*

Adaptacja filmowa dzieła literackiego polega na „przełożeniu” warstwy werbalnej powieści na warstwę ikonyczną filmu, w połączeniu z dialogiem. To rozbitcie języka dzieła literackiego na filmowe komunikowanie werbalne i niewerbalne stawia przed reżyserem szereg trudnych wyborów artystycznych. Wybory te dotyczą nie tylko podporządkowania tekstu literackiego wymogom scenariusza filmowego, ale także zunifikowania masowej wyobraźni widza pod kątem świata przedstawionego w dziele literackim. Jak zauważyła Dorota Masłowska, adaptacja jej powieści

to była sprytna myśl Xawerego, żeby w ten sposób powiedzieć tę historię: jako historię o wyobraźni. I jeżeli jest w tym filmie coś nowatorskiego, to chyba to, że do opisanego tego, co nazywamy „Śląskiem i Walbrzychem”, użyto środków tak ekstrawaganckich i poetyckich. To wszystko jest bardzo kolorowe, wyśrubowane estetycznie, a równocześnie opowiada o mentalnym i moralnym błocie. Myślę, że ten film to była jedna z większych przygód mojego życia – zobaczyć, jak powstaje, materializuje się, ubiera się w osoby, przedmioty to, co ja napisałam (*Walka o mięso trawa. Sobolewski rozmawia z Masłowską*. „Gazeta Wyborcza”, 22.05.2009).

Idąc tym tropem, spróbujemy zastanowić się, jak wygląda zagadnienie usuwania lub dodawania elementów narracji powieści w dialogach filmowych tłumaczonych na napisy angielskie oraz jakie techniki upraszczania lub komplikowania poszczególnych elementów tekstowych możemy wyróżnić w tych napisach. Musimy przy tym pamiętać, że ekranowa wersja *Wojny...* nie zmieniła nic w odbiorze powieści – oryginał bowiem nie był dziełem

peryferyjnym, stąd jego adaptacja od razu zajęła centralne miejsce w systemie dzieł filmowych i została zaakceptowana przez odbiorcę bez względu na to, czy był zaznajomiony z powieścią czy nie.

Kiedy w 2002 roku *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną* pojawiła się na rynku wydawniczym, jej autorkę okrzyknięto literacką gwiazdą sezonu, nazwano ją polską Saganką, porównywano z największymi pisarzami, a utwór uznano za bestseller na skalę światową i sklasyfikowano jako pierwszą w Polsce powieść dresiarzką:

Wojna polsko-ruska... to pierwsza polska powieść dresiarzka. W głównej warstwie narracyjnej opowiada o przygodach dresiarza Silnego z pięcioma kolejnymi dziewczętami. Jednocześnie stanowi nadrealistyczną alegorię polskiej tożsamości narodowej w rzeczywistości małego miasta w województwie pomorskim. Wątki kryminalne przeplatają się w niej z nadzwyczaj dojrzałą egzystencjalną refleksją. Trzeba tu dodać, że jest to utwór dość brutalny, uświadamiający jak wielkim zagrożeniem jest dla człowieka narkotyk (w tym wypadku amfetamina), niszczący osobowość i generujący niebezpieczne urojenia. Uwagę zwraca zwłaszcza doskonale stylizowany język podkultury marginesu społecznego².

Specyficzny, nowatorski język i tematyka, właściwie nieobecna do tej pory w literaturze – a przynajmniej nie na taką skalę – zaważyły na sukcesie książki zarówno w kraju, jak i za granicą. Uwagę krytyków przykuła egzotyczna rzeczywistość wielkich blokowisk, środowisko zdemoralizowanej i pozbawionej perspektyw młodzieży, należącej do wyżu demograficznego przełomu lat 70. i 80. W książce mentalność tych młodych ludzi, bez względu na to, jak się ich nazywa: dresiarzami, blokiersami czy „lumpami osiedlowymi”, urosła do rangi bohatera zbiorowego, znajdującego się w letargu intelektualnym, mentalnym i emocjonalnym. Wielu krytyków próbowało nazwać i opisać to specyficzne środowisko, którego przedstawicielami są bohaterowie powieści: Silny, Magda, Andżela, Lewy, Kacper i in. W kręgu anglojęzycznym E. Reyes tak mówi o tym pokoleniu:

Jak można było przewidzieć, dziennikarze zaczęli poszukiwać wyjaśnienia tego fenomenu i znaleźli jego dogodnie wytłumaczenie w koncepcji *pokolenia nic* – pokolenia, dla którego powieść Ma-

² Nota wydawcy o *Wojnie polsko-ruskiej*..., <http://free.Art.pl/maslowska/wojna.html>.

słowskiej stała się swoistym „rzecznikiem prasowym”. To przyporządkowanie jest całkowicie uzasadnione. *Pokolenie nic* to pokolenie dwudziestolatków, ledwie pamiętające „trudne czasy” sprzed roku 1989, kiedy Europa Środkowa obalala komunizm. Pokolenie to ma duże możliwości porównywania tamtych czasów ze współczesnymi, które charakteryzują się gwałtownymi zmianami ekonomicznymi, napływem zagranicznych towarów i wzorców z zakresu kultury popularnej; a także silnymi podziałami społecznymi i oczywistą na każdym kroku korupcją w polityce – czyli z wszystkimi czynnikami kształtującymi ich świat na początku nowego millennium (Reyes, *Lives Crash with Iron Curtain*).

O ile polscy recenzenci skupili się głównie na socjologicznym aspekcie książki i na samej autorce (świadczy o tym większość wypowiedzi krytycznych), to zachodnich krytyków zaintrygował tytuł powieści i przez jego pryzmat starali się rozszyfrować *Wojnę...*, odbierając ją jako przejmujący obraz specyficznej polskiej mentalności. Autorka jednak zaprzeczyła tym – według niej – nadinterpretacjom, twierdząc, że opinie o stereotypach Polski i Polaków oraz o naszych ksenofobicznych uprzedzeniach są grubo przesadzane. W jednym z wywiadów dla „Wprost” tłumaczka tej książki na język francuski, Zofia Bobowicz, wyjaśniła, że zachodni recenzenci dlatego przyjęli ciepło powieść Masłowskiej,

bo potwierdziła stereotypy o Polsce i Polakach funkcjonujące w tamtych społeczeństwach. Masłowska jest tym lepsza, im gorszy obraz Polski i Polaków wylania się z jej książki. Samokrytycyzm zawsze wzbudza większe zainteresowanie niż laurka. A Masłowska odsłania nasze narodowe kompleksy, strach przed wymagowanym wrogiem czy niechęć do Zachodu. Pokazuje Polskę oddolną (cyt. za: Sawicka, *Masłowska pod flagą europejską*).

W opiniach zachodnich krytyków pojawiły się również inne aspekty związane z powieścią Masłowskiej: „W swym wspaniałym debiucie młoda pisarka kreśli zapierający dech w piersiach portret pokolenia polskich outsiderów” – napisał Volker Hage, dziennikarz tygodnika „Der Spiegel” (cyt. za: Sawicka, *Masłowska pod flagą europejską...*). Jak z kolei zauważył recenzent „Frankfurter Allgemeine Zeitung”, „obraz jest tak sugestywny, że tego opisu nie sposób już traktować w kategoriach rozumowych” (cyt. za: Sawicka, *Masłowska pod flagą europejską*).

Odbiorców zachwycił także oryginalny język książki:

Niezwykłe użycie języka przez Masłowską – często wulgarnego i obscenicznego, ale jednocześnie wyszukanego i nowatorskiego – to najmocniejsza strona książki, aspekt, który może utrudnić jej sukces w krajach anglojęzycznych.

– napisał Benjamin Paloff, tłumacz powieści na język angielski (Paloff, *Polish Literature Embrace the Emptiness of It All, Still*). Podobne komentarze można było przeczytać w wielu zachodnioeuropejskich czasopismach. Kwestia językowa stała się więc dość istotna, a ze względu na specyficzny żargon i tematykę, książka stała się dużym wyzwaniem dla tłumaczy, stawiając ich nieraz w kłopotliwej sytuacji – jak przelożyć językowe i przede wszystkim kulturowe osobliwości, aby stały się one czytelne dla obcojęzycznego odbiorcy, a zarazem zachowały polską „swojskość”, bez której powieść traci niektóre walory? Dotyczy to także filmu – szczególnie w warstwie napisów filmowych, gdzie zagadnienie specyfiki semantycznej napisów było już wielokrotnie badane, także z punktu widzenia ekwiwalencji językowej i kulturowej (Nornes 1999). Problem wulgaryzmów w powieści Masłowskiej i ich odpowiedników w filmowej wersji angielskiej – bo o tego typu ekwiwalencji będzie tu mowa – zawsze „kulturowo odpowiada” na niuanse użytkowników języka. Ten pragmatyczny aspekt przekładu jest więc niezwykle istotny – od wyczulenia językowego odbiorcy zależy bowiem, jak wulgaryzm będzie przyjęty w docelowym systemie potocznego opisu świata. W związku z tym zdarza się niekiedy, że rolę wulgaryzmów pełnią tak zwane eufemizmy, ponieważ mają one większe przyzwolenie społeczne niż ich pełne odpowiedniki formalne. Łatwiej nam więc zaakceptować wyrazy typu „kurde,” „kurczę,” „kurna,” „pieprzę” niż ich prototypy, uchodzące za mocne przekleństwa. Często właśnie eufemizmy zastępują słowa wulgarnie w przekładzie dialogu filmowego i „łagodzą” pierwotną semantykę tekstu. Tak czy inaczej, artystyczna spójność słowa na ekranie wymaga podania kontekstu kulturowego dialogu i jeśli są w nim wyrazy powszechnie uchodzące za niestosowne, to muszą zaistnieć w przekładzie. Nazywa się to „udomowieniem” przekładu i otwarciem kontekstu kulturowego dla napisów filmowych w języku docelowym. Ponieważ celem tego tekstu jest przykładowa analiza ekwiwalencji wulgaryzmów w napisach filmowych, należy więc jeszcze dodatkowo powiedzieć o różnicy, jaka istnieje pomiędzy tłumaczeniem dubbingowym a napisami w filmie. Dubbing dość dokładnie podąża za tekstem oryginalnego

dialogu. Jedynym problemem jest tu synchronizacja ruchu ust w dialogach z podkładanym tekstem. Napisy na ekranie oddają zaś tylko 60%-70% tekstu oryginalnego, więc strata informacji jest dość duża. Jest to uwarunkowane względami technicznymi – oko widza nie jest bowiem w stanie przeczytać szybko więcej niż trzy linijki, stąd skrótowość dialogu w formie napisów. Jak piszą autorki *Współczesnych tendencji przekładoznawczych*

tłumacz [...] musi zastanowić się, które informacje zawarte w dialogach są absolutnie niezbędne do zrozumienia przebiegu akcji filmu, a które są drugorzędne. Ta analiza prowadzi do zlikwidowania pewnych fragmentów tekstu. Drugą techniką stosowaną przez tłumaczy jest reformulowanie dialogów lub fragmentów wypowiedzi w sposób skondensowany (Pisarska, Tomaszewicz 1996, 192).

Obydwie techniki dotyczą też wulgaryzmów. Przekleństwa u Masłowskiej są jednak na tyle wyraziste, że zwykle pojawiają się w napisach bez większych modyfikacji i opuszczeń, choć nie zawsze w pełnej ekwiwalencji. Musimy zdać sobie też sprawę z faktu, że scenariusz filmowy jest z jednej strony próbą odwzorowania języka codzienności, ale jest także dokładnie zaplanowanym tekstem, w którym nie ma możliwości improwizacji. Inaczej mówiąc, jeśli pojawiają się w nim wulgaryzmy, to są one przemyślane i włączone w tekst z pełną świadomością ich funkcji. Filmowcy mówią o takim scenariuszu, że jest on dialogiem skonstruowanym, ale jednak naturalnym i realistycznym, gdzie nie odczuwa się sztuczności sytuacji świata przedstawionego.

Zacznijmy od analizy najprostszyc ekwiwalentów. Benjamin Paloff – tłumacz powieści Masłowskiej na język angielski – dokonuje pewnego rodzaju eksperymentu, proponując anglicyzację polskich nazw własnych, a nawet zastąpienie pewnych wyrażeń ekwiwalentami amerykańskiego slangu „street boys”. Tak postąpił z pseudonimem „Silny”, który nie może być oddany angielskim „strong”, ponieważ angielski leksem ma znaczenie uniwersalne, bez konotacji „silnej” osobowości dresiarza. Paloff nazywa więc głównego bohatera „Nails” – pseudonimem jednego z najbardziej znanych przywódców gangów młodzieżowych w Nowym Jorku. Stosując typowy zabieg normalizacji, naturalizacji elementu lingwistyczno-kulturowego w języku docelowym przekładu, umieszcza głównego bohatera w kulturze docelowej, w pełni zrozumiałej dla amerykańskiego czytelnika. Podobnie postępuje, dając „Irkowi” imię „Eric”, i zamieniając NIP na „taxpayer identification”. Ale na tym zabiegu naturalizacji nazw własnych się kończą. Mamy

bowiem dosłowne kalki tłumaczeniowe „Kobieta i Życie” jako „Woman and Life”, „Twój Styl” jako „Your Style”, „Ptasie mleczko” czyli „Bird Milkies” itp. Jeśli tego typu dosłowne kalki tytułów gazet czy nazwy czekoladek nie zniekształcają tekstu tłumaczonego, to podobne zabiegi w stosunku do nacechowanego humorem i ironią typowego slangu dresiarского są już chybione. Trudno bowiem, by czytelnikowi anglosaskiemu mówiła coś fraza „Matka Boża z Lichenia” – „Mother of God of Lichen”, a jeszcze trudniej znaturalizować powiedzenia typu: „Zbrojne Bractwo Świętego Dżordża” – „The Armed Brotherhood of Saint George”, „imienia Matki Amfetaminy” – „Our Lady of Aphetamines” czy „Święty Amol od bólu głowy” – „Saint Amol from a headache”. Czytelnik przekładu angielskiego musiałby wiedzieć, co to jest „Amol” i mieć świadomość, że „dżordż”, to w slangu Silnego penis, aby dostrzec ironię i humorystyczny aspekt tych określeń. Ale już zupełnie nieprzekładalny na język angielski okazał się „Polski Związek Administrantów Polskich”, mający wersję angielską „Polish Society of Polish Administrators”. Niestety zbitka „ministranta” i „administratora” jest językowo i kulturowo nie do odtworzenia w języku docelowym.

Autorzy napisów w filmie³ nie posłużyli się przekładem Paloffa – widać to od pierwszych zdań dialogu, gdzie pada nazwisko Silnego. W napisach użyto leksemu Yobbo – wziętego z australijskiej odmiany języka żargonowego (= chuligan, bandziorek), raczej nieczytelnego w kulturze amerykańskiej czy brytyjskiej. Tym sposobem zasada akceptowalności w przekładzie została naruszona – naruszona została też reguła ekwiwalencji semantycznej, ponieważ tego typu nazwa własna, występująca w australijskim slangu niezmiernie rzadko, nie ma żadnego związku z polskim leksemem „silny”. Pozostałe frazy, typu nazwy czasopism, czekoladek czy też nieprzetłumaczalne zbitki wyrazowe, są kalkowane podobnie jak u Paloffa. Często też wypadają z dialogu, co jest typowym przykładem upraszczania elementów tekstowych. Podobnie ma się sprawa z tłumaczeniami przez Paloffa fraz o zabarwieniu idiomatycznym lub zbudowanych na bazie przysłów czy popularnych powiedzeń, np. „sranie w banie” – „shitbricks”, „załatwiony na maksa” – „totally done”, „dać po kablach” – „to go string yourself up”, „ni z gruszki, ni z pietruszki” – „out of clear sky”, „patrzę na nią jak w zakłątą” – „I look at her like a deer in the headlights”, „do jasnej ciasnej” – „hard and fast”, „serialnie” – „no shit”, „sratatata” – „frigity, frigity”, „do kurwy nędzy” – „what’s the fuck”, „do chuja pana” – „for Christ cock”, „bo my tu gadu

³ Animacja napisów: Mariusz Skupiński i Marek Jankowski (z opisu na płycie DVD).

gadu” – „because we are having a chat here”, „zagramaniczny” – „foreign made”. Niektóre z nich, np. „ni z gruszki, ni z pietruszki” – „out of clear sky”, mają częściową ekwiwalencję w języku angielskim. Inne otrzymały lepszą lub gorszą formę przekładu opisowego (np. „załatwiony na maksa” – „totally done”, „dać po kablach – „to go string yourself up”, niektóre zaś stały się ofiarą tłumaczenia zupełnie pozbawionego formy i treści źródłowej, jak choćby „do jasnej ciasnej” – „hard and fast”, „serialnie” – „no shit”).

Z wieloma innymi wyrażeniami potocznymi, użytymi przez Masłowską w powieści, Paloff nie mógł sobie poradzić w przekładzie, więc nadał im ekwiwalenty zupełnie wymyślone, np. „pic na wodę” – „fakery”, „na pohybel” – „down with my thoughts”. Zaś „zagramaniczny” rozbija angielskim „foreign made” i stworzonym zupełnie bez charakterystycznego dla języka polskiego elementu gry słownej. Większość tych powiedzeń nie weszła do dialogu filmowego, a tym samym nie znalazła się w napisach. Te, które zostały użyte, mają konstrukcję bliską wariantom Paloffa. Stąd mamy takie ekwiwalenty jak „zajebisty” – „awesome”, „spierdalać” – „to get the fuck off”, „wypasiony” – „decked-out”, czy „buc” – „prick”.

Innym problemem kulturowego uwarunkowania przekładu *Wojny...* są odniesienia w powieści do znanych powiedzeń z literatury oraz do piosenek młodzieżowych i ich wykonawców. Można tu przywołać tezę Romana Jakobsona, który badając wpływ kultury na język, opisał zasady konstytuowania się leksykonu danego języka pod względem matryc kulturowych zachowanych w danym języku. Jakobson uważa, że każdy język funkcjonuje w granicach danej kultury i dlatego leksykon określa świadomość kulturową jego użytkowników. Stąd też w języku znajdują swe odbicie różnice kulturowe, które są manifestowane poprzez kategorie rodzaju, liczby, aspektu itp. Ale oprócz różnic gramatycznych, mamy także sytuacje klisz nakładanych na wypowiedzi językowe. Są to sytuacje, w których użytkownicy języka posługują się powszechnie znanymi wyrażeniami charakterystycznymi dla danej kultury i w ramach tej kultury tylko zrozumiałymi (Jakobson 1985, 107). Jako przykład można by wskazać w języku polskim powiedzenie „wyjść jak Zablocki na mydle”, które poza polską tradycją kulturową nic nie znaczy i dlatego jest nieprzekładalne na inne języki. To właśnie takie sytuacje decydują o tym, że tłumacz musi być wczulony na kontekst kulturowy danego komunikatu językowego, który to komunikat jest powiązany z pewnymi wartościami kulturowymi, a także z zachowaniami i emocjami użytkowników języka.

W powieści Doroty Masłowskiej jest na przykład odniesienie do kulturowej piosenki Kasi Kowalskiej *Ból jest dziś mym kochankiem* (płyta *Gemin*). W ory-

ginalne Masłowska⁴ pisze: „...a ból i cierpienie są mym nieodłącznym kochankiem” (s. 41). Później w tekście znajdujemy jeszcze raz bezpośrednie odniesienie do sztuki wokalne Kasi Kowalskiej (s. 206), ale to nie przekazuje w żaden sposób kontekstu kulturowego przywołanego cytatu, stąd w wersji angielskiej Paloffa mamy dosłowny przekład – „...and pain and suffering are my inseparable lover” (s. 46). W innym miejscu pojawia się cytat z piosenki Edyty Bartosiewicz *Ostatni*: „Ziemia rozstąpi się w nicości twarz” (s. 56) – „The land will open up into the face of nothingness” (s. 72). Podobnie z nawiązaniem do poezji Adama Mickiewicza – „A teraz poloneza czas zacząć z Magdą” (s. 23) – „And now it’s time to strike up the polonaise with Magda”. Paloff przekłada frazę skopiowaną z *Pana Tadeusza* dosłownie, podczas gdy w istniejącym w przekładzie na język angielski utworze Mickiewicza fragment ten zaczyna się od słów „For the polonaise now...” i mógłby być wykorzystany w tłumaczeniu *Wojny*... jako cytat.

Dialog filmowy pomija wyżej wymienione struktury tekstowe (np. słowa piosenki), ponieważ zamiast nich mamy w tle śpiew Kasi Kowalskiej. Zabieg ten jest jak najbardziej uprawniony – tego typu transformacja daje bowiem na wyjściu nie tylko ekwiwalentny tekst akceptowalny, ale także adekwatny, co z punktu widzenia odbiorcy jest sytuacją idealną. Nie tylko bowiem polska wersja słowna piosenki jest tutaj pominięta, ale i jej wersja angielska. Taki typ przekładu, pomijający tekst już przełożony i funkcjonujący w obiegu kultury docelowej, Gideon Toury nazywa pseudoprzekładem (Toury 1980, 4). Polega on na tym, że tekst docelowy „udaje” przekład, gdy w istocie jest tylko kalka tekstu źródłowego, niwelującą jego pierwotny kontekst kulturowy.

Najciekawsze pod kątem naszej analizy są jednak dłuższe wypowiedzi należące do dyskursu mowy blockersów. Oto kilka przykładów takich wypowiedzi o różnym stopniu ekwiwalencji w języku angielskim w przekładzie powieści dokonany przez Paloffa i w ewentualnym przekładzie listy dialogowej w napisach angielskich:

...dawaj kurwo babilońska, nie rób loda Babilonowi, tylko dawaj tą kolę, bo naszczujemy na twe skundlone dzieci kapitalistów, co im wpierv ogryzą rączki, potem nóżki, potem pisiolki, a na koniec ciebie samą odgryzą i już ci nie będzie już tak lekko szło z przyczepnością, będziesz zapierdalać na chmurze i czynić cudy, uzdrawiać wiernych z biegunki (s. 172 oryginału).

⁴ Cyt. wg Masłowska 2002.

Come on, you Babylonian slut, don't suck Babylonian cock, just hand over that soda, because we're going to sic the capitalists on your mongrel children, so that first they'll gnaw on their little hands, then their little legs, then their little dicks, and finally they're going to gnaw away at you and things won't be so easy for you anymore with the grip, you're going to fucking poof away in a cloud and perform miracles, cure the faithful of the runs (s. 214 tłumaczenia Paloffa).

...What the fuck? Pour that cola and make it snappy... Give me that cola! Whore of Babylon... Give me that cola... (napisy w filmie).

A tu jeb, jeb, lecą panele wam na te genetycznie posrane lby jak jakieś jebnięte meteoryty, księżycy czy planety z nieba. Jeden na twego brackiego. Za dilerkę, za jego egoizm, utratyżm, przelecenie Arlety i jej potem zostawienie, porzucenie na pierwszym przystanku. Za trzymanie piątki z Ruskimi. Jeb mu w głowę. I do szpitala na oddział zakaźny. Lub lepiej zamknięty od razu. Jeb! Kolejny w twą matkę. Za ploty, za całego Zeptera, w którym robi interes i niezłą kaskę. Za bandyckie ceny w horrendalnym solarium (s. 42 oryginału).

And then fuck, fuck, fuck, the panels are flying into your genetically shithoused skulls like some fucking meteorities, moons or planets from the sky. One on your brother. For dealing, for his egoism, his depravedness, for screwing Arleta and then dumping her, deserting her at the first stop. For holding on two fivers for the Russkies. Fuck him in the head. And to the hospital's isolation ward with him. Or better, lock him up right away. Fuck him! And your mother next! For her rumors, for the whole Zepter thing, where she does business and makes pretty good bank. For the criminal prices in the horrendous solarium (s. 53 tłumaczenia Paloffa).

...and then yeeb, yeeb, yeeb! The panels are flying straight on your genetically twisted skulls. One on your brother! For dealing, for his egotism, for giving high fives to the Russkies. Yeeb him in the head! And your mother next. For her gossip... For the criminal prices at the horrendous solarium. Yeeb her in the head! For her all evil... (napisy w filmie).

...bo dzisiaj jest pijana i czynna całą dobę, świecą jej żarówki osiemdziesiątki w oczach, świeci jej język w ustach, świeci jej neon nocny między nogami... (s. 8–9 oryginału).

...because from this day forward she's drunk and open twenty-four hours, eighty-watt bulbs shine in her eyes, her tongue shines in her

mouth, her neon nightlight shines between her legs (s. 6 tłumaczenia Paloffa).

...she is drunk and open 24/7. Go and take her all of you... (napisy w filmie).

Spierdalaj mi. Z serca i z oczu (s. 56 oryginału).

Get fuck away from me. Out of my sight and out of my heart (s. 66 tłumaczenia Paloffa).

Get the fuck out. Out of heart and out of sight (napisy w filmie).

Jak zauważa de Beaugrande, utarła się myśl w lingwistyce współczesnej, iż forma i treść są niezależnymi zmiennymi i że jedno może być faworyzowane kosztem drugiego. W tej sytuacji teoretycy przekładu, idąc w ślady lingwistów, zakładają, że tłumaczenie może być albo skierowane na formę albo na treść tekstu wyjściowego, bez uwzględnienia korelacji obydwu elementów struktury tekstu (de Beaugrande 1981, 94). Właśnie zasada ekwiwalencji częściowej często opiera się na takim mechanicznym traktowaniu różnicy między formą a treścią, co widać dobrze w następujących przykładach polskich i ich odpowiednikach angielskich:

... a ona przylatuje i sru mi na kolana (s. 7 oryginału).

...and she races up and squats down on my knees (s. 3 tłumaczenia Paloffa).

Paraedukacyjny pedał jeszcze coś mamrotał, ten w dresie również. A ja pociągnąłem ją za te włosy, full kultura, spokojnie, bez zajawki, bez syfu (s. 24 oryginału).

The special-Ed faggot was still muttering something, the same with the one in the tracksuit. And I pulled her back by her hair, all cultured, cool, no fooling around, no shit (s. 26 tłumaczenia Paloffa).

Natasza siada jej z całej pety na brzuch (s. 117 oryginału).

Natasha sits with full force on her belly (s. 143 tłumaczenia Paloffa).

To odnośnie tych dzieci (...) co taki palant produkuje to badziewie na masową skalę, po co zatruwa takimi bubłami społeczeństwo, że ja mam pracować na opiekę medyczną dla takich dwóch ślepych naboi (s. 128 oryginału).

By that I mean those kids (...) because what's the point of that dick-head producing that crap on a massive scale, what's the point of him poisoning society with such garbage, so I have to work for a medical care of these two duds (s. 159 tłumaczenia Paloffa).

Użycie w tekście docelowym takich angielskich leksemów jak „squats” = „kuca, siada w kucki” (oryg. „sru”); „no fooling around, no shit” = „bez blażenady, wyglupiania się, bez gówna” (oryg. „bez zajawki, bez syfu”); „force” = „siła” (w oryg. „peta”); „duds” = „zniewieściały facet, dandys” (w oryg. „ślepy nabój”) motywowane jest tym, że małe slangowe jednostki leksykalne języka wyjściowego, sprawiające kłopot w doborze równie małych slangowych jednostek w języku docelowym, otrzymują w sposób mechaniczny najbliższe ekwiwalenty słownikowe o zabarwieniu slangowym, nie reprezentujące jednak tych samych kontekstów kulturowych. Co innego bowiem znaczy w kulturze źródłowej „sru” (‘zrobić coś szybko, błyskawicznie’), a co innego „siadać w kucki”; co innego „ślepy nabój” (‘niemowlę, małe dziecko’), a co innego „dandys” lub „zniewieściały facet” itp. Co więcej, tworzenie w napisach filmowych słów typu „yeeb”, niebędących częścią słownictwa języka angielskiego i zupełnie niezrozumiałych dla jego nosicieli, jest już wykroczeniem przeciwko podstawowej zasadzie przekładu, która nie dopuszcza kreowania neologizmów w języku docelowym. Dlatego też, jak pisze Nornes, „czasami wszyscy mieliśmy, wychodząc z kina, ochotę zamordować tłumacza” (Nornes 1999, 17). Inaczej mówiąc, otrzymany tekst po przekładzie nie może być w pełni akceptowalny w sensie kulturowym, o co tak walczą zwolennicy teorii wielosystemowej. Taki dobór ekwiwalentów, wymuszony przez ich podobieństwo, zamyka dojście do pełnego kontekstu kulturowego języka oryginału i daje jego skrzywiony obraz w tekście docelowym.

Podobny mechanizm przekładania struktur slangowych ma miejsce w przypadku ekwiwalencji zerowej. Różnica między zerową a częściową ekwiwalencją jest taka, że w przypadku tej pierwszej albo mamy do czynienia ze zjawiskiem nieprzekładalności, albo z nieumiejętnym poszukiwaniem ekwiwalentów. Idąc dalej za de Beaugrande'em możemy powiedzieć, że ekwiwalencja skierowana na formę polega na poszukiwaniu synonimów, na założeniu, że słowa są przede wszystkim znacznikami, wskaźnikami semantycznymi. W takim ujęciu proces przekładu składa się z wymiany owych wskaźników, zwykle po ich sprawdzeniu w słowniku, co może dać niezamierzony efekt wyzerowania znaczenia. Jak twierdzi de Beaugrande, to, czy użytkownicy dwóch różnych języków dzielą (lub nie) wspólny kontekst kul-

turowy i społeczny, prowadzić może do różnych modeli rzeczywistości akceptowalnych przez grupy użytkowników języka. W przypadku braku synonimii lub braku wyraźnych ekwiwalentów ze wskaźnikami semantycznymi prosta ich wymiana nie doprowadzi do akceptowalnych tekstów (de Beaugrande 1981, 96–97). Takie sytuacje mają miejsce w angielskiej wersji powieści Masłowskiej, gdzie pojawiają się w przekładzie wyzerowania znaczeń albo wstawienia struktur o całkowicie niekompatybilnych znaczeniach. Oto kilka przykładów:

Ocipiales? (s. 102 oryginału).

Have you lost your fucking mind? (s. 122 tłumaczenia Paloffa).

Amfa uderzyła ci do głowy. Stałeś się naspidowany na prochu lump. Jakub Szela. Pierdolnięty wampir z Zagłębia (s. 30 oryginału).

The amphetamine's gone to your head. You've turned into a bum, amped up on speed. Jakub Szela. The fucking vampire from Zagłębie (s. 36 tłumaczenia Paloffa).

A ja co kurwa, od macochy? Wrzeszczę (s. 133 oryginału).

And what the fuck, what am I, nobody? I yell (s. 138 tłumaczenia Paloffa).

Ale kurde wiesz z czym jest grubszy sztapel? (s. 115 oryginału).

But shit, you know what the meat and potatoes of it is? (s. 140 tłumaczenia Paloffa).

On by może coś pomyślał, lecz to by był grubszy sztapel, ze sprowadzaniem jej na Zachód i tak dalej (s. 116 oryginału).

Maybe he could think of something, but that would be a bigger can of worms, like selling her to the West and so on (s. 141 tłumaczenia Paloffa).

mówię natychmiast i przyduszam odpowiedni klawisz na wersalce, co by ta odpowiedź nie wzięła dupy w troki z ekranu, zanim zdążą ją wybrać (s. 161 oryginału).

I say instantly and press the appropriate button on the sofa bed so that that answer won't haul ass off the screen before I have a chance to select it (s. 199 tłumaczenia Paloffa).

Natasza dała mi się karnąć – mówi z dumą Andżela (s. 178 oryginału).

Natasha told me to have a ball – Andżela says with pride (s. 222 tłumaczenia Paloffa).

Trochę mnie to podkurwia, jako że, mimo że jest ranek, to to jest jednak siara, niezła kaszana takie postępowanie (s. 36 oryginału).

That pretty much pisses me off because notwithstanding the fact that it's morning-time, that's just fucked up (s. 41 tłumaczenia Paloffa).

Przywiozła nam szkiełko do oka (s. 177 oryginału).

She's brought us costume jewels (s. 222 tłumaczenia Paloffa).

W wyrażeniu „ocipiales” mamy zakodowany element zwariowania, szaleństwa i rzeczywiście polski kontekst kulturowy tak ten termin denotuje. Angielskie „have you lost your fucking mind?” = „czy straciłeś swój pierdolony umysł” jest wprawdzie dalekim semantycznym ekwiwalentem polskiego „zwariowania”, ale nie oddaje ważnej cechy kulturowej języka polskiego – połączenia z kobiecymi genitaliami i przypisania głupoty kobietom. Wyzerowanie tego elementu ma swe umotywowanie w nieprzekładalności polskiego leksemu i zamknięciu kontekstu kulturowego przed transformacją do kultury docelowej.

Jeszcze ciekawszy pod tym względem jest drugi przykład. W cytowanym oryginale występuje Jakub Szela, który w 1846 roku dokonał krwawego pogromu kilkunatu dworów szlacheckich w Galicji. Jest on zestawiony ze zbrodniarzem powojennej Polski, Zdzisławem Marchwickim, w historii kryminalistyki znanym jako „wampir z Zagłębia” – człowiekiem oskarżonym o zamordowanie 14 kobiet i próbę zamordowania sześciu dalszych. Paloff nie próbuje znaleźć w kulturze docelowej jakiegokolwiek przykładu, który byłby chociaż słabym ekwiwalentem oryginału. Stawia po prostu na nieprzekładalność tej frazy i zostawia nazwy własne w oryginale. Poza skojarzeniem Jakuba Szeli z wampirem, co czytelnikowi anglosaskiemu także nic nie mówi, nazwa „Zagłębie” jest w języku angielskim zupełnie nieczytelna, a cały kontekst odnoszący się do znarkotyzowanego głównego bohatera, martwy.

W trzecim przykładzie polskie słowo „macocha” jest zastąpione angielskim „nobody”, choć słowo angielskie „stepmother” istnieje, a fraza „treat harshly” („po macoszemu”) byłaby zdecydowanie lepsza w tym miejscu. Nie ma też umocowania kulturowego w języku angielskim polskie słowo „sztafel” (niem. „Stapel”). W języku literackim oznacza ono ładunek (np. skrzy-

nie, worki, paczki, deski) ułożony warstwami. W slangu kultury młodzieżowej (nie tylko dresiarskiej) oznacza „problem”, a właściwie jego nawarstwienie się. W wersji angielskiej *Wojny*... mamy kilka prób rozwiązania problemu tłumaczenia tego leksemu. Dwie próby wybraliśmy jako najbardziej jaskrawe przykłady ekwiwalencji zerowej: „meat and potatoes” (dosł. „mięso i ziemniaki”) i „can of worms” (dosł. „puszka robaków”). Pierwsze wyrażenie ma w języku polskim znaczenie „zasadniczy”, „podstawowy”, a drugie ma znaczenie frazeologiczne „puszka Pandory”. Obydwa wyrażenia użyte są w języku docelowym z pominięciem kontekstu kulturowego wypracowanego w języku polskim i dowodzą tezy, iż zwykła wymiana wskaźników semantycznych nie prowadzi do konstrukcji akceptowalnego tekstu. Podobna sytuacja ma miejsce w tłumaczeniu wyrażenia idiomatycznego „wziąć dupę w troki” oraz „karnać się”, ponieważ tłumacz ponownie, w sposób mechaniczny, podstawia najbliższe ekwiwalenty słownikowe o zabarwieniu slangowym, niereprezentujące jednak tych samych kontekstów kulturowych.

Natomiast ostatni przykład, gdzie „szkiełko do oka” oddane jest przez „costume jewels” (czyli „sztuczna biżuteria”) jest nie tyle dowodem wystąpienia ekwiwalencji zerowej, co całkowitego niezrozumienia polskiego wyrażenia nawiązującego do poezji Adama Mickiewicza („Czucie i wiara silniej mówi do mnie niż mędrca szkiełko i oko” – *Romantyczność*, s. 64–65).

W napisach filmowych zastosowano natomiast metodę redukcji tekstu dialogowego ujętego w scenariuszu. Jak podkreśla Nornes,

„Uśmiercenie” tekstu poprzez przekład jest powszechnie znanym zjawiskiem, ale nabiera ono nowego znaczenia w zastosowaniu do filmu. Możliwość tego typu „uśmiercania” dopuszcza stan „animacji” (in-spirowania, zachęcenia) widza – stan, który jest esencją kina. W przypadku literatury tego rodzaju „śmierć” jest uwarunkowana dyskursem, lecz w połączeniu z filmem tworzy także kategorię percepcyjną. Oznacza to, że widzowie często odnajdują prawdziwy sens mimesis pod warstwami niejasnych napisów, nawet tych najlepiej skonstruowanych (Nornes 1999, 17).

Właśnie taka „śmierć tekstu” ma niejednokrotnie miejsce w przekładzie warstwy dialogowej scenariusza *Wojny*... na napisy angielskie w filmie. Redukcja dialogów oryginalnych do zdawkowych słów jest możliwa tylko dlatego, że uzupełnia ją narracja ikoniczna. Niekiedy w ogóle napisów nie ma, ponieważ warstwa komunikowania niewerbalnego zastępuje polski dialog. Tak jest w pierwszym przykładzie podanym wcześniej: wyrażenie „ocipiales”

nie ma odpowiednika w napisach, ponieważ główna bohaterka, wymawiając to słowo, stuka się w czoło, co daje kontekstowe zrozumienie sytuacji. Podobnie w dialogu z powieści „Natasza dała mi się karnać – mówi z dumą Andżela”, gdzie warstwa werbalna zastąpiona jest obrazem jeżdżącej rowerem Andżeli. Inne frazy z listy dialogowej mają często substytuty sprowadzone do kilku wyrazów, np. „Ale kurde wiesz z czym jest grubszy sztapel?” = „It’s wicked stuff, you know?”, czy „trochę mnie to podkurwia, jako że, mimo że jest ranek, to to jest jednak siara, niezła kaszana takie postępowanie” = „Holy cow! That pisses me off!” Nornes nazywa takie postępowanie „praktyką korupcyjną” w przykładzie dialogu scenariusza na napisy filmowe i pisze:

W obliczu drastycznej redukcji dialogu wymaganej przez napisy w filmie, ich twórcy stworzyli metodę tłumaczenia, która pozwala na „ukrywanie” ich pracy, wraz z jej ideologicznymi założeniami. W tym sensie możemy o nich myśleć jako o *skorumpowanych tłumaczach*, którzy zaakceptowali sposób tłumaczenia brutalnie ingerujący w tekst źródłowy. Jednocześnie w procesie przekładania mowy na język pisany, w ramach ograniczeń czasu i miejsca na napisy, podporządkowali oni oryginał regułom, normom, idiomatyce i innym punktom odniesienia języka docelowego i jego kultury, w celu zbudowania tekstu akceptowalnego (Nornes 1999, 18).

Warto tu zwrócić uwagę na jeszcze jeden aspekt transformacji tekstu powieści, mający „podłoże korupcyjne”. Chodzi o kreowanie w scenariuszu stanów i zdarzeń, które nie mają odpowiednika w oryginale. Dla przykładu: jest w filmie Żuławskiego dość długa scena z planu filmowego, gdzie pokazana jest praca techniczna zespołu przygotowująca Silnego do wywiadu telewizyjnego. Robakoski (w angielskiej wersji świetna nazwa własna „Wormski”) opisuje tam blokowisko („nie wychodź tam po szesnastej z domu”) oraz mówi o wpływie szatana na jego umysł („szatan mnie walnął w pysk”). W pewnym momencie Silny traci przytomność pod wpływem narkotyków („urywa mu się film”), co pokazane jest dosłownie (zerwanie się taśmy filmowej). Taka manipulacja obrazem i tekstem określana jest w pracach teoretycznych na temat adaptacji filmowej mianem „ideologii wierności”. Wspomniany już Nornes tak pisze na ten temat:

Takie formy *skorumpowanego przekładu* mogłyby być krytykowane z punktu widzenia *ideologii wierności*, która podkreśla ważkość oryginału i opisuje go jako zagrożenie jego „czystości” w przekładzie. To

pokazywałyby, jak niechętnie twórcy napisów podchodzą do zagadnień wierności, a jednocześnie wskazywałyby na ich brutalność i byłoby dowodem, że nie są oni do końca kompetentni (Nornes 1999, 19).

Ale nie mnożmy bytów ponad potrzebę. Przykładów podobnych jest wiele i stanowią one wyraźny dowód tezy wielosystemowego przekładu, że różnica między dobrym a złym przekładem polega na tym, że ten ostatni stanowi często dowód ignorancji tłumacza. Dotyczy to także adaptacji filmowej jako przekładu i redukcji dialogu zawartego w scenariuszu do filmowych napisów pojawiających się u dołu ekranu.

Literatura

- Cattrysse P., 1992, *Film (Adaptation) as Translation: Some Methodological Proposals*, „International Journal of Translation Studies”, 4:1, s. 53–70.
- de Beaugrande R., 1981, *The Concept of Equivalence as Applied to Translating*, „Poetics Today” Summer–Autumn.
- Even-Zohar I., 1978, *Papers in Historical Semiotics and Poetics*, Tel Aviv.
- Helman A., 1981, *Modele adaptacji filmowej (Próba wprowadzenia w problematykę)*, w: Trzynadłowski J., red., *Film. Sztuka i ideologia*, Wrocław.
- Jakobson R., 1985, *Selected Writings*. Vol. 7. Gruyter.
- Lambert J., Van Gorp H., 1985, *On Describing Translation*, w: Hermans T., ed., *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, London-Sydney, s. 45–46.
- Maslowska D., 2002, *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną*, Warszawa.
- Nornes M.A., 1999, *For an Abusive Subtitling*, „Film Quarterly”, 52.3, s. 17–34.
- Paloff B., *Polish Literature Embrace the Emptiness of It All, Still*, <http://www.arlindo-correia.com/240605.html>.
- Pisarska A., Tomaszewicz T., 1996, *Współczesne tendencje przekładoznawcze*, Poznań.
- Reyes E., *Lives Crash with Iron Curtain*, <http://www.arlindo-correia.com/240605.html>.
- Sawicka M., *Maslowska pod flagą europejską*, <http://www.wprost.pl/ar/58535/Maslowska-pod-flaga-europejska/?I=1115>.
- Toury G., 1980, *In Search of a Theory of Translation*, Tel Aviv.
- Walka o mięso trwa*. Sobolewski rozmawia z Masłowską. „Gazeta Wyborcza”, 22.05.2009.
- Wojtasiewicz O.A., 1975, *Wybrane zagadnienia z teorii przekładu*, w: *Przekład artystyczny. O sztuce tłumaczenia księga druga*, Wrocław.

Wacław Osadnik, absolwent slawistyki na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie. Doktoryzował się na Uniwersytecie Śląskim z semiotyki kina. Od 1986 do 1989 roku pracował na Queensland University w Australii, a od 1989 pracuje jako profesor Uniwersytetu Alberty w Edmonton. Wykładał gościnnie na Yale University i Indiana University (USA), a także na uniwersytetach w Austrii, Niemczech i Francji.

Film after the Novel. The Narration of "Polish-Russian War/Snow-White and Russian Red".
A comparative Study of the English Translation and Film Captions
in the Adaptation by Xawery Żuławski.

In the theoretical part of the article the author discusses the notion of cultural equivalency from the perspective of the polysystem theory, proposed by Gideon Toury, Jose Lambert and Itamar Even-Zohar. The theory assumes that literature is a formal dynamic functional system, and that the translation of a literary work of art rejects the requirement of adequacy for the sake of acceptability.

The point of departure for the analytical part of the text is the concept of adaptation as translation, which refers to the polysystem theory and has been developed by Patrick Catrysse and Alicja Helman. The analysis of the English version of the novel, written by Dorota Masłowska and titled *Snow White and Russian Red* (Polish: *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną*), shows the scale of difficulty which the translator, Benjamin Paloff, experienced in order to generate the target text "rooted" in the target culture. In case of subtitles the equivalency is even more difficult to achieve, mainly because of the problem of reduction of the original dialogue to a couple of lines printed on the bottom of the shot. The author of the article shows what type of equivalences both – the translator of the novel into English, and the author of subtitles selected in order to achieve the goal.