
MICHAŁ BORODO ■

ADAPTACJE W DOBIE GLOBALIZACJI

Adaptacja – wybrane perspektywy badawcze

Adaptacja to pojęcie niezwykle pojemne, wieloznaczne i istotne kulturowo, a jednocześnie znajdujące się z reguły na marginesie rozważań przekładoznawców. Będąc „prawie przekładem”, „przekładem niewiernym”, zniekształconym i niepełnym, adaptacja wymyka się jednoznacznym definicjom, jest niełatwa do zaszkladkowania, niekoniecznie przypisana do jakiejś konkretnej dziedziny badawczej i stąd często traktowana niejako po macoszemu. Daje temu wyraz Georges Bastin, pisząc:

Ogólnie rzecz biorąc, historycy i badacze przekładu mają negatywne zdanie na temat adaptacji: odrzucają to zjawisko jako przeinaczenie, zafałszowanie lub przykład cenzury, chociaż rzadko można znaleźć klarowne definicje terminów używanych do opisu tego kontrowersyjnego pojęcia (Bastin 2001: 6).

Spróbujmy zatem przyjrzeć się bliżej temu dyskusyjnemu i marginalizowanemu pojęciu, a w szczególności adaptacjom przeznaczonym dla dzieci w dobie globalizacji. Są to bowiem teksty, które pozwalają na alternatywne spojrzenie na zjawisko adaptacji w ramach przekładoznawstwa.

Mapa tego krótkiego wywodu jest następująca. Najpierw zajmiemy się wybranymi podejściami badawczymi dotyczącymi adaptacji dla dzieci. Kolejna część artykułu poświęcona będzie adaptacjom dla dzieci w kontekście polskim – temu, jak funkcjonowały one dawniej i dziś, na przełomie XX i XXI wieku, w dobie globalizacji. W trzeciej części artykułu przeprowadzimy analizę tekstową niektórych globalnych adaptacji Disneya w polskich wersjach językowych. W części ostatniej spróbujemy wysnuć wnioski co do specyfiki adaptacji w kontekście globalizacji.

Obszar twórczości dla dzieci obfituje w przykłady różnorodnych adaptacji, jako że ze względu na szczególne, mniej doświadczzonego odbiorcę

stosuje się tu daleko idące modyfikacje, które mają na celu przybliżenie mu tekstu. Tego rodzaju zabiegi adaptacyjne wywołują różne reakcje badaczy przekładu literatury dziecięcej. Gote Klingberg twierdzi na przykład, że tekst dla dzieci został już dostosowany do poziomu odbiorcy przez autora oryginału (nazywa to stopniem adaptacji), dlatego nie ma potrzeby adaptacji kontekstowej, czyli dalszego upraszczania i zmieniania tekstu pod kątem nowej kultury (Klingberg 1978: 86). Klingberg nie dostrzega więc rzeczy, wydawałoby się, oczywistej – tego, że pewne elementy kulturowe w tekstach oryginałów nie będą tak samo przejrzyste dla czytelnika kultury docelowej. Riitta Oittinen (2000) prezentuje pogląd zupełnie odmienny, wskazując na aktywną rolę tłumacza, który podczas tworzenia przekładu ma pełne prawo do własnych interpretacji i zmian w tekście, niejako do ożywienia go na nowo dla następnych pokoleń odbiorców. Zainspirowane funkcjonalizmem liberalne podejście Oittinen zakłada, że nawet baśnie Andersena trzeba adaptować, by przetrwały (Oittinen 2000: 80).

Inne spojrzenie na problem adaptacji proponuje Cay Dollerup. Analizując historyczny rozwój baśni Andersena i braci Grimm, stwierdza, że tworzą one razem nowy gatunek literacki – baśń międzynarodową (*the international fairy tale*) w formie ilustrowanej, skróconej i uproszczonej adaptacji funkcjonującej w skali globalnej, właściwie w oderwaniu od kultury oryginału (Dollerup 1999: x). Adaptacje takie powstają najczęściej w wyniku współpracy wydawców z różnych krajów i publikowane są przez jednego z nich w kilku wersjach językowych jednocześnie, co pozwala zmniejszyć koszty produkcji. Te kolorowe, uproszczone koprodukcje to według Dollerupa główne „nośniki” baśni braci Grimm we współczesnym świecie (Dollerup 1999: 275). Dollerup zauważa również, że zmieniły się zadania uczestników tego przedsięwzięcia – ilustratorzy stali się współodpowiedzialni za narrację i treść, wydawca decyduje o wyborze baśni do tłumaczenia, a rola samego tłumacza maleje (Dollerup 1999: 275).

Irena Socha, podobnie jak Dollerup, za jedną z najbardziej charakterystycznych cech współczesnej literatury dziecięcej uznaje to, że coraz częściej literatura ta jest przefiltrowana przez kulturę odmienną od kultury wersji pierwotnej (Socha 2002: 210). Na przykład, w 1996 roku ukazało się w Polsce aż czterdzieści nowozelandzkich tytułów dla dzieci, z których większość była adaptacjami światowej klasyki literatury dziecięcej (Socha 2002: 211). Rosyjskie adaptacje dla dzieci dostępne w polskim tłumaczeniu w 1999 roku były przede wszystkim adaptacjami Andersena i braci Grimm, podczas gdy w tym samym roku bajki rosyjskie były dostępne

polskiemu czytelnikowi za sprawą polskich tłumaczeń z włoskiego (Socha 2002: 210). Wiele adaptacji dla dzieci funkcjonuje także jako teksty anonimowe, z pominięciem nazwiska autora pierwowzoru. Według Sochy jesteśmy obecnie świadkami zmian w postrzeganiu literatury dla dzieci, która w mniejszym stopniu jest zbiorem zakorzenionych w konkretnych kulturach tekstów konkretnych autorów, a coraz częściej – uproszczonymi, anonimowymi, zneutralizowanymi kulturowo adaptacjami – wytworami „globalnej mega-kultury” (Socha 2002: 210–211).

Jeszcze więcej światła rzuca na zjawisko adaptacji globalnych Michał Zajac, proponując pojęcie Produktu Totalnego (2000). Termin ten oznacza ściśle powiązane ze sobą teksty i towary, tworzone i licencjonowane przez globalną korporację, na przykład przez Disneya. Do Produktu Totalnego należą więc film kinowy, którego premiera jest zsynchronizowana z wprowadzeniem na rynek powiązanych z nim gadżetów, gier komputerowych, zabawek, artykułów żywnościowych, ubrań, a także tłumaczonych książek obrazkowych, dostępnych zazwyczaj w kilku formatach. Zajac wspomina na przykład o dziesięciu różnych książkach i książeczkach towarzyszących filmowi *Pocahontas*, wydanych w Polsce w połowie lat dziewięćdziesiątych w łącznym nakładzie około miliona egzemplarzy (Zajac 2000: 171–172). Teksty te i produkty funkcjonują według zasady „wszystko sprzedaje wszystko inne”, dzięki której przyciągają one uwagę potencjalnego nabywcy. A skoro właściwie każdemu filmowi animowanemu Disneya towarzyszy kilka adaptacji książkowych, tego typu adaptacje stanowią nie małą część literatury dziecięcej obecnej na polskim rynku od początku lat dziewięćdziesiątych.

Adaptacje dla dzieci w Polsce dawniej i dziś

Mało kto zdaje sobie sprawę, że pierwsze książkowe adaptacje Disneya pojawiły się w Polsce nie w latach dziewięćdziesiątych, ale pół wieku wcześniej, tuż przed wojną, w tłumaczeniach Ireny Tuwim, publikowanych przez wydawnictwo Przeworski. Co ciekawe, imiona popularnych bohaterów Disneya zostały w nich spolszczone, co dziś wydaje się nie do pomyślenia. Na przykład, Donald Duck otrzymał w tłumaczeniu Tuwim imię Kiwajko, Huckleberry stał się Trafem, a Pluto – Apsikiem (Disney 1938). Pod koniec lat czterdziestych na krótko pojawiły się w Polsce ponownie przekłady takich tytułów Disneya jak *Królowna Śnieżka*, *Trzy małe*

świnki czy *Flet zaczarowany*. Szczególnie ostatnia z tych pozycji ma ciekawą historię przekładową. Wydana najpierw w 1947 roku z informacją „według tekstu Walta Disneya napisał Władysław Broniewski”, ta ilustrowana w Studio Walta Disneya adaptacja popadła w zapomnienie, by powrócić w roku 1987, tym razem z polskimi ilustracjami i nazwiskiem Disneya odnotowanym na okładce mniejszą czcionką. Następnie pojawiła się w roku 1991 z jeszcze innymi polskimi ilustracjami i tłumaczem/adaptatorem występującym już w roli autora, całkowicie wchłonięta przez polską literaturę dziecięcą. Te wczesne adaptacje Disneya i ich historia stanowią jedną z wielu białych plam do odkrycia dla pasjonatów przekładu literatury dziecięcej.

Należy zauważyć, że podczas gdy w ostatnich dwóch dekadach adaptacje dla dzieci kojarzą się chyba przede wszystkim z ilustrowanymi, skróconymi wersjami bazującymi na filmach animowanych i klasycie literatury dziecięcej, na przestrzeni całego XX wieku powstało wiele dość dowolnych tłumaczeń, które również możemy określić mianem adaptacji. Wspominanie w tym kontekście *Kubusia Puchatka* byłoby, ze względu na oczywistość tego przykładu, rzeczą zawstydzającą, na uwagę zasługuje natomiast choćby adaptacja powieści Edith Nesbit *Five Children and It* wydana pod tytułem *Dary* przez Bibliotekę Dzieł Wyborowych w 1910 roku w tłumaczeniu anonima, pomijająca bardzo liczne partie oryginału i zmieniająca chronologię zdarzeń. Jako inny ciekawy przykład adaptacji z pierwszej połowy XX wieku posłużyć może *Ala w krainie czarów* Marii Morawskiej z 1927 roku, która zawiera cały szereg zmian i komentarzy tłumaczkich nieobecnych w oryginale. Na skutek tych zabiegów zmodyfikowany zostaje obraz głównej bohaterki: Alicja nie jest, tak jak u Carrolla, odważną i niezależną dziewczynką, ale staje się bezradna, bojaźliwa, zawstydzona i samokrytyczna – opleciona przez tłumaczkę siecią krępujących ją uwag i pouczeń (Borodo 2005). Kolejną interesującą (i zapewne mało znaną) adaptacją z pierwszej połowy XX wieku jest *Mój przyjaciel pan Liki* J.B.S. Haldane'a, opublikowany w 1947 przez wydawnictwo Książka „w opracowaniu Jana Stefczyka”. W polskiej wersji zmieniono kolejność rozdziałów, a wiele fragmentów spolszczono. Widać to chociażby w zdaniach *Once upon a time there was a man called Smith. He was a greengrocer and lived in Clapham* [„Dawno, dawno temu żył sobie człowiek nazwiskiem Smith. Był sprzedawcą warzyw i mieszkał w Clapham”] (Haldane 2004: 105), przetłumaczonych jako *Żył sobie kiedyś człowiek, nazwiskiem Kowalski. Był ogrodnikiem i mieszkał na Oksywiu* (Haldane 1947: 7), lub w zdaniu

He had a great-aunt Matilda who was so old that she said she could remember the railway from London to Dover being built [„Miał cioteczkę babkę Matyldę, tak starą, że – jak mówiła – pamiętała budowę linii kolejowej z Londynu do Pover”] (Haldane 2004: 108) oddanym jako *Jego ciocia-babcia Matylda była tak stara, że podobno pamiętała czasy, kiedy budowano kolej warszawsko-wiedeńską* (Haldane 1947: 9).

Tego typu „adaptacja-tłumaczenia” tworzone były według innych norm przekładowych i standardów dokładności niż te, które obowiązują obecnie, często z pominięciem obszernych partii tekstu, spolszczeniem nazw własnych i imion bohaterów. Występowały one na przestrzeni XX wieku, choć z mniejszą częstotliwością w drugiej jego połowie, kiedy to zasady tłumaczenia utworów dla dzieci zaczęły ulegać zmianie i stały się bardziej zbliżone do zasad przyjętych w tłumaczeniu dla dorosłych. Nie znaczy to jednak, że adaptacji tego typu w drugiej połowie wieku nie publikowano. Na przykład, pod koniec lat sześćdziesiątych wydano w Polsce w wyjątkowo dowolnym przekładzie Stefani Wortman opowiadanie Beatrix Potter *The Tailor of Gloucester* pod tytułem *Krawiec i jego kot*. Pierwsze zdanie oryginału brzmi: *In the time of swords and periwigs and full-skirted coats with flowered lappets – when gentlemen wore ruffles, and gold-laced waistcoats of paduasoy and taffeta – there lived a tailor in Gloucester* [„W czasach szpad i peruk i płaszczy o szerokich połach i klapach wyszywanych w kwiaty – kiedy panowie nosili żaboty i kamizelki z jedwabiu i tafty ze złotymi koronkami – w Gloucester żył sobie krawiec”]. Polska tłumaczka natomiast zaczyna od słów: *Dawno, dawno temu żył sobie... ani król, ani książę, ani rycerz – tylko pewien krawiec* (Potter 1969: 5), upraszczając oryginał, dostosowując go do łatwo rozpoznawalnej bajkowej konwencji i pomijając obco brzmiące elementy kulturowe. Tekst polski zawiera również odniesienia do rodzimego folkloru (np. przeróbkę piosenki ludowej *Gdzieś ty bywał, czarny baranie*), nie ma w nim natomiast sporządzonych przez Beatrix Potter oryginalnych ilustracji, stanowiących integralną część jej opowiadań. Szerszy wybór książeczek tej niezwykle popularnej w świecie anglosaskim autorki pojawił się dopiero na początku lat dziewięćdziesiątych, czyli prawie sto lat po wydaniu oryginałów, i to w aż dwóch równoległych przekładach – jednym stworzonym przez Mirosławę Czarnocką-Wojs, a drugim, z oryginalnymi ilustracjami Potter, przez Małgorzatę Musierowicz. Przykładem stosunkowo niedawno wydanych adaptacji są napisane przez Stanisława Barańczaka *Kot Prot* oraz *Słoń, który wysiedział jajko* autorstwa Dr Seussa. W wersjach tych oryginał potrak-

towano dość swobodnie, język stał się o wiele bardziej wyrafinowany niż celowo uproszczony język Dr Seussa, a imiona bohaterów spolszczono. Z drugiej strony, nie są to typowe spolszczenia, jako że zawierają (na końcu książki) pełny tekst oryginału, płytę CD z nagraniem polskiej i angielskiej wersji oraz oryginalne ilustracje autora, znane z dziesiątek innych tłumaczeń na całym świecie. Powracamy zatem do tematu tekstów globalnych.

Każdego roku miliony ilustrowanych adaptacji, głównie pochodzących z medialnej korporacji Disneya, pojawiają się niemal jednocześnie w identycznej lub prawie identycznej formie wizualnej w różnych zakątkach świata. Disney to w dużej mierze klasyka, wznawiana – również na skalę globalną – w formie adaptacji książkowych, nawet jeśli nie towarzyszą im żadne filmy kinowe. Wiele z tych adaptacji jest zatem funkcjonującymi globalnie tekstami, które po prostu przetłumaczono lokalnie. Nie odnosi się to jednak do nich wszystkich.

Niektóre z tych adaptacji zostały opowiedziane na nowo, a nie przetłumaczone, przez takich polskich mistrzów słowa jak Jacek Kaczmarski, Jeremi Przybora i Wojciech Młynarski. Tego typu teksty ukazywały się nakładem wydawnictwa Egmont w ramach „Serii Bajecznej” i „Serii Klasykowej” w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych. I tak w latach 1995–2000 Jeremi Przybora stworzył adaptacje klasycznych tekstów Disneya: *Księżę i Żebrek*, *Robin Hood*, *Mulan*, *Aladyn*, *Mała Syrenka* i *Bambi*, Jacek Kaczmarski w latach 1996–1997 zaproponował polskie wersje disneyowskich adaptacji: *Piotruś Pan*, *Alicja w Krainie Czarów*, *Kopciuszek*, *Kubus Puchatek*, *Piękna i Bestia*, *Śpiąca królewna* i *Zakochany kundel*, a Wojciech Młynarski w 1996 roku opowiedział na nowo *Królewnę Śnieżkę*. Choć adaptacje te zawierają dokładnie te same, globalnie rozpoznawalne ilustracje w warstwie tekstu, są one całkowicie nowymi wersjami, a ich polscy twórcy stają się niejako ich współautorami. Ich nazwiska są zresztą wyeksponowane na okładkach obok logo Disneya, co nie zdarza się nigdy w przypadku „zwykłych” polskich tłumaczeń disneyowskich adaptacji (warto też zauważyć, że autor oryginału wykorzystanego przez korporację Disneya – Carroll, Barrie, Andersen – nie jest nigdzie wymieniony). Teksty te, głównie europejska klasyka literatury dziecięcej, przebyły długą drogę, podróżując najpierw przez Atlantyk do Ameryki, gdzie zostały językowo, kulturowo i wizualnie przetworzone przez studio Disneya, a potem z powrotem do Europy, aby na nowo opowiedzieli je polscy mistrzowie słowa.

Cechą wspólną wszystkich tych adaptacji jest zdecydowanie dominująca rola strony wizualnej. Stwierdzenie to samo w sobie nie jest niczym

odkrywczym, ma natomiast ciekawe konsekwencje: wyraźnie różniącym się wersjom tekstowym towarzyszą... identyczne ilustracje. Te same ilustracje niekiedy pojawiają się dwukrotnie, najpierw w polskim tłumaczeniu adaptacji Disneya, a następnie w opracowaniu dokonanym przez jakiegoś polskiego twórcę o dużej renomie. Przykładem takiego „recyklingu” ilustracji jest *Piotruś Pan*, wydany w 1991 roku w tłumaczeniu Mariusza Arno Jaworowskiego a potem, z identycznymi ilustracjami, w roku 1996 w opracowaniu Jacka Kaczmarek (porównaniem tych dwóch wersji zajmiemy się w części trzeciej artykułu). Innym przykładem jest *Kopciuszek* opublikowany w 1997 roku w opracowaniu Natalii Usenko, a trzy lata później w tłumaczeniu Katarzyny Bienkowskiej. Wersje te są prawie równej długości, mają identyczne okładki (zmieniono jedynie typografię tytułu), za to różnią się pod względem tekstowym. Spójrzmy choćby na poniższe zestawienie:

USENKO:

– A teraz sukienka! Moja droga, zakręć się w kółko...

Kopciuszek posłusznie obrócił się w miejscu i nagle spostrzegł, że jego łachmany zniknęły. Dziewczyna miała na sobie suknię godną księżniczki, a na jej stopach lśniły małe szklane pantofelki.

– Ha! – wykrzyknęła wróżka, bardzo zadowolona ze swego dzieła. – Cudo! Jestem lepsza od Diora! (Disney 1997: 76)

BIENKOWSKA:

– Moje dziecko, nie możesz iść na bal w podartej sukience! – Machnęła czarodziejską różdżką, a wokół Kopciuszka zawirował obłoczek migoczącego srebrzyście pyłu. I oto dziewczyna była ubrana w najpiękniejszą na świecie suknię balową – lekką jak nić pajęcza i rzucającą blask niczym brylanty. Na nogach miała prześliczne szklane pantofelki! (Disney 2000: 62)

Odniesienie do francuskiego projektanta mody w wersji Usenko przypomina o tym, że adresatami tych adaptacji mogą być również dorośli towarzyszący dzieciom we wspólnym czytaniu.

Innym, dość niezwykłym, przykładem „recyklingu” ilustracji są dwie wersje *Alicji w Krainie Czarów*. Pierwszą z nich jest tłumaczenie Michała Wojnarowskiego z 1993 roku opublikowane przez Egmont w koprodukcji z wydawcą hiszpańskim, drugą – opracowanie Jeremiego Przybory z roku 1994, wydrukowane we Włoszech. Obie adaptacje bez wątpienia bazują na tych samych ilustracjach, które jednak tu i ówdzie zamieniono miejscami, obrócono o 180 stopni, przesunięto, pomniejszono lub powiększono.

Ponadto ilustracje w wielu disnejowskich adaptacjach opartych na tym samym tekście klasyki literatury dziecięcej, nawet jeśli nie są identyczne, występują w zestandaryzowanej formie i zbytnio od siebie nie odbiegają. W związku z tym kolejność zdarzeń, układ elementów na stronie, użycie kolorów, przedstawienie bohaterów tworzonych przez ilustratorów, są jeśli nie takie same, to bardzo do siebie zbliżone. Parafrazując Dollerupa, można stwierdzić, że opowiadanie baśni przeszło w ręce wydawców i ilustratorów, a rola tłumaczy zmalała.

Polskie adaptacje Disneya na przykładzie *Piotrusia Pana*

Przyjrzyjmy się bliżej zjawisku „recyklingu” ilustracji, analizując dwie disnejowskie adaptacje *Piotrusia Pana*, które ukazały się w Polsce w latach dziewięćdziesiątych, wybranymi ze względu na widoczne w nich istotne różnice tekstowe. Obie adaptacje zawierają identyczne ilustracje oraz zbliżoną liczbę stron. Pierwsza została stworzona w 1991 roku przez Mariusza Arno Jaworowskiego, a druga w 1996 roku przez Jacka Kaczmarek. Z informacji na stronach tytułowych wynika jasno, że tekst z 1991 roku jest tłumaczeniem, tekst Kaczmarek natomiast – bardziej swobodnym opracowaniem, na co wskazują słowa „Jacek Kaczmarek opowiada”, zresztą nie tylko wydrukowane na stronie tytułowej, ale również wyeksponowane na okładce książki. Tekst Jaworowskiego z 1991 roku jest zatem polskim przekładem amerykańskiej adaptacji, a tekst Kaczmarek z 1996 roku – polską adaptacją amerykańskiej adaptacji bazującej na filmie Disneya bazującym na oryginale Barriego. Należy dodać, że pewną niedogodnością związaną z analizowaniem tego rodzaju adaptacji jest problem z odnalezieniem amerykańskiego pierwowzoru, a to ze względu na efemeryczność i mnogość takich adaptacji. Żyją one krótko i zastępowane są wciąż nowymi tekstami w nowych formatach. Dlatego skupimy się tu na tekstach polskich jako faktach kultury docelowej.

Różnice pomiędzy tekstami Jaworowskiego i Kaczmarek uwidoczniają się już w samym sposobie przedstawienia rodziny Darling:

JAWOROWSKI:

Państwo Darling mieszkali w **Londynie**, w dużym, ładnym domu z ogrodem. Rodzina składała się z sześciu osób: **pan Darling**, **pani Darling**, i dzieci – **Wendy**, **John** i **Michael**. Mieszkała z nimi także niania, Nana (Disney 1991: 2).

KACZMARSKI:

W tym oto domu mieszka **rodzina Darling: Wendy**, która już wie cokolwiek o Piotrusiu Panie, **Jaś** – mądrała w okularach, **Miś** ze swoim nieodłącznym misiem i ich stara niania – suka Nana... no i oczywiście **Tatuś i Mamusia Darling** (Disney 1996: 2).

Jaworowski zachowuje oryginalne brzmienie imion i przedstawia rodzinę w sposób bardziej formalny, podczas gdy Kaczmarek spolszcza imiona i wprowadza zdrobnienia – a zatem stosuje zabiegi nierzadko spotykane w polskich przekładach dla dzieci. Najciekawsze różnice występują jednak w opisie pana Darling na początku i pod koniec opowieści. Przyjrzyjmy się najpierw wersji Jaworowskiego:

JAWOROWSKI:

Pan Darling właśnie się ubierał. (...)

– Nigdy nie zawiążę tej muszki! Kto się nią bawił!? – **krzyczał**. – **Ile razy mam wam powtarzać**, żebyście się nie bawili moimi muszkami!

– Ale myśmy się nie bawili, tato – odważnie powiedziała Wendy. **To tylko jeszcze bardziej rozwścieczyło ojca**.

– Jestem waszym ojcem i jak coś mówię, to tak ma być! Zrozumiano?! Rodzice zawsze mają rację – krzyczał. – Poza tym dzieci głosu nie mają! Dzieci tu, dzieci tam! Cały czas to samo! Macie szybko dorosnąć i koniec z nianią!

Po tych słowach **biedna Nana została wyrzucona** do budy na dworze (Disney 1991: 5–7).

U Jaworowskiego pan Darling jest ukazany jako miotający gromy, odpychający tyran. Kaczmarek nieco łagodzi ten obraz.

KACZMARSKI:

Tego wieczoru państwo Darling wychodzą na kolację. **Co za awantura! Tatuś Darling jest wściekły**.

– Kto schował moje spinki?!

– Uspokój się **Jerzy** – mówi Mamusia.

– Założę się, że **to znowu sprawa dzieciaków**. **W głowie mają tylko te głupie historie** o piratach i skarbach!

Biedna Nana. Musi tego słuchać (Disney 1996: 5).

Pod koniec książki, kiedy rodzice słuchają opowieści dzieci o tym, co wydarzyło się podczas ich nieobecności, pan Darling w wersji Jaworowskiego również reaguje inaczej niż w wersji Kaczmarekowskiej, a różnice zaznaczają się jeszcze wyraźniej.

JAWOROWSKI:

Pan Darling oczywiście w nic nie uwierzył i rzekł:

– Jeszcze trzeba poczekać, nim dorośnięcie. I chyba Nana jest tu bardzo potrzebna. – Po czym po nią poszedł (Disney 1991: 94).

KACZMARSKI:

– Nie śpicie, dzieci? – pytają zdziwieni rodzice.

– Nie. Wróciliśmy właśnie z Nibylandii. Co to była za przygoda! Spójrzcie tam, w niebo! Złocisty żaglowiec!

– **Rzeczywiście – szeptę Tatuś – już go kiedyś widziałem, dawno temu, kiedy byłem małym chłopcem** (Disney 1996: 109).

Choć z pozoru surowy i groźny, ojciec u Kaczmarskiego jawi się jako człowiek w głębi serca wrażliwy i dobrotliwy. Pan Darling Jaworowskiego i Kaczmarskiego to zatem dwie zupełnie odmienne postacie.

Kolejną istotną różnicą pomiędzy tymi adaptacjami jest język, jakim operuje Kaczmarski, z reguły bardziej kolokwialny, emocjonalny i ekspresywny niż u Jaworowskiego. Niech jako przykład posłuży porównanie następujących fragmentów:

JAWOROWSKI:

Niezdłotka **miała** dość czasu, żeby przemyśleć swoje niecne uczynki i to, co ją za nie **spotkało**. **Słyszała** wszystko, co mówił Hak, i **zrozumiała**, że ją oszukał. **Postanowiła** naprawić swoje winy. **Rzuciła** się na drzwiczki szklanego więzienia i **rozbija** je (Disney 1991: 72).

KACZMARSKI:

Z wnętrza latarni Dzwoneczek wszystko **usłyszał** i **zrozumiał**. Co za perfidny plan! Trzeba ostrzec Piotrusia! I to szybko! **Szamoce** się rozpaczliwie, wreszcie z całych sił **uderza** w szklaną ścianę swojego więzienia! Szkoło **pryska** w kawałki i wróżka wreszcie **jest** wolna! (Disney 1996: 84)

Podczas gdy Jaworowski konsekwentnie stosuje czas przeszły, Kaczmarski niejednokrotnie wprowadza czas teraźniejszy, co sprawia, że jego wersja może wydać się czytelnikowi bardziej zajmująca. Poza tym Kaczmarski dosyć często używa, czy wręcz nadużywa, wykrzykników (w powyższym fragmencie występuje ich aż pięć), a to dodaje jego wersji dramatyzmu. Użycie czasu teraźniejszego w przekładach ilustrowanych książek dla dzieci postuluje m.in. Gillian Lathey (2003), jako najbardziej naturalne i odpowiednie dla tego typu literatury. Adaptacja Kaczmarskiego zostałaby też zapewne wysoko oceniona przez Dollerupa (2003), jako

że posiada wiele cech przekładu stworzonego na potrzeby głośnego czytania z dzieckiem.

Jednocześnie język Kaczmareckiego wydaje się momentami zbyt obcesowy jak na ilustrowaną adaptację dla dzieci. Porównajmy następującą wymianę zdań pomiędzy kapitanem Hakiem i córką indiańskiego wodza, Tygrysią Lilią, w obydwu adaptacjach:

JAWOROWSKI:

- Bądź rozsądna i powiedz nam, gdzie jest kryjówka Piotrusia Pana i chłopaków. Jeśli nie powiesz, będę cię musiał, niestety, tu zostawić. (...)
- Nic panu nie powiem! – odważnie odparła Dumna Lilia (Disney 1991: 39).

KACZMARSKI:

- Bądź rozsądna, Lilio. Ujawnij mi kryjówkę **przeklętego** Piotrusia Pana, albo cię tu porzucę na pastwę morskich fal!
- Nigdy! Nie powiem ci nic, **łajdaku!** – odpowiada dumnie Tygrysia Lilia (Disney 1996: 43).

Innymi przykładami tego typu są użyte przez Kaczmareckiego słowa: *Ratuj mnie, do diabła!* (Disney 1996: 49) oraz, wypowiedziane przez Kapitana Haka do Piotrusia Pana, *Spadaj szczeniaku!* (Disney 1996: 44), które to określenie może się wydawać zaskakujące w książce obrazkowej skierowanej do najmłodszych czytelników.

Kolejną charakterystyczną cechą tekstu Kaczmareckiego jest wprowadzenie pewnych (nieobecnych u Jaworowskiego) elementów interakcji między tekstem a obrazem. Na przykład, obie wersje zawierają identyczną ilustrację, na której Piotruś Pan próbuje schwycić swój cień. U Kaczmareckiego pomiędzy Piotrusiem Panem a nieposłusznym cieniem pojawia się zdanie *Nie uciekaj!* (Disney 1996: 8), dzięki czemu słowa i ilustracje jeszcze lepiej współgrają ze sobą i wzajemnie się uzupełniają, wchodząc w dialogiczną relację, o której w kontekście tłumaczenia dla dzieci pisze między innymi Oittinen (1990; 1996).

Przytoczmy ostatni już fragment, żeby raz jeszcze pokazać, jak bardzo odmienne mogą być teksty zawierające identyczne ilustracje.

JAWOROWSKI:

- Kiedy zobaczyli lejącą Wendy i jej braci, zaczęli do nich strzelać z procy. Wendy, **trafiona wielkim kamieniem, zaczęła szybko spadać** na ziemię. Na szczęście w ostatniej chwili pojawił się Piotruś Pan i ją złapał (Disney 1991: 25).

KACZMARSKI:

Wendy, **chcąc uniknąć pocisków, traci równowagę** i spada, na próżno machając rękami. Jaś i Miś nie potrafią jej pomóc. Wtem dziewczynka czuje, że ktoś ją pochwycił i łagodnie opuszcza na ziemię. To Piotruś Pan! Uff! W ostatniej chwili! (Disney 1996: 27–29)

Tym razem adaptacje różnią się nie tylko użyciem czasu teraźniejszego, wykrzykników, zdrobnień i spolszczeń przez Kaczmarskiego. Kaczmarski konstruuje tekst tak, że Wendy nie dzieje się żadna krzywda, ponieważ nie dosięga jej kamień. Pomijanie elementów potencjalnie groźnych i kontrowersyjnych to kolejny zabieg nierzadko spotykany w tłumaczeniach dla dzieci.

Na tym zakończymy porównywanie obu wersji pod względem tekstowym, choć nie jest to koniec historii disneyowskich adaptacji *Piotrusia Pana* w Polsce. Warto wspomnieć, że w 1993 roku ukazała się jeszcze jedna adaptacja tej opowieści: dwudziestoczczerostronicowa, skrócona wersja dla najmłodszych czytelników, także w tłumaczeniu Jaworowskiego, zawierająca dokładnie te same ilustracje, które występują w poprzednio omawianych polskich tekstach (recycling ilustracji Disneya nie zna granic). W 1999 roku opublikowano następną adaptację, w tłumaczeniu Katarzyny Ciężyńskiej, opatrzoną już innymi ilustracjami, ale z sekwencją zdarzeń, układem poszczególnych elementów na stronie i doбором kolorów bardzo zbliżonymi do tych w adaptacjach wcześniejszych. Jest prawdopodobne, że nie są to wszystkie adaptacje *Piotrusia Pana* wydane w Polsce od początku lat dziewięćdziesiątych, i niemal pewne, że powstaną kolejne.

Adaptacje globalne, adaptacje glokalne

O czym świadczą opisane powyżej polskie wersje adaptacji Disneya? Cóż takiego mówią nam o specyfice adaptacji w dobie globalizacji? Nasuwa się kilka wniosków. Za sprawą gwałtownie rosnącej sieci powiązań wydawniczo-medialnych globalizacja stwarza możliwość wymiany tekstów na niespotykaną dotąd skalę. Towarzyszy temu postępująca homogenizacja i komercjalizacja tekstów dla dzieci. Trafnie ujmuje to Michael Cronin, przedstawiając globalizację jako formę kolonializmu: „W epoce kolonializmu wszystko okazuje się repliką, simulacrum, kopią ograniczonej liczby ekonomicznie i kulturowo potężnych oryginałów” (Cronin 2003: 129), czego adaptacje Disneya są doskonałym przykładem. Takie podejście podziela wielu badaczy przekładów literatury dziecięcej, którzy twierdzą,

że Disney skazuje na zapomnienie autorów oryginałów, wypiera lokalną literaturę dziecięcą i ponosi odpowiedzialność za tworzenie się nie-pluralistycznej, zestandaryzowanej i nijakiej literatury (Socha 2002; Thomson 2004; Ghesquiere 2006). Badacze ci mają wiele racji, ale wskazują głównie na ciemną stronę globalizacji, na globalizację jako zalew jednolitości, wymazywanie lokalnych doświadczeń i różnorodności.

Z drugiej strony to, co globalne, niekoniecznie jest przyjmowanie w nienaruszonej, homogenicznej formie, ale bywa też lokalnie interpretowane i przetwarzane. Terminem, który celnie określa ten proces, jest globalizacja, pojęcie wprowadzone przez Rolanda Robertsona (1995) dla opisu zjawisk, w których globalność splata się z lokalnością, dając kształt różnego rodzaju tworom hybrydowym. Robertson nie stawia znaku równości pomiędzy globalizacją a amerykańizacją i kulturowym imperiaлизmem ani – by użyć popularnych neologizmów – nie postrzega globalizacji jako McDonaldyzacji czy Coca-colonizacji świata. Treści, które emanują z kultury angloamerykańskiej, bywają, w zależności od kultury lokalnej, rozmaicie traktowane (Robertson 1995: 38). Czy, na przykład, opisywana w poprzedniej części artykułu adaptacja Jacka Kaczmarskiego to tylko zręczna strategia wydawnicza mająca na celu zwiększenie sprzedaży książki, a w szerszym sensie strategia służąca umocnieniu i uwiarygodnieniu Disneya? Czy jest to również pewne oswojenie, udomowienie i zasymilowanie globalnego tekstu, adaptacja **glokalna**? Nie jest to tekst glokalny w tak oczywistym i dosłownym sensie jak polska wersja *Shreka*, ale w sensie zaproponowania nowej polskiej interpretacji przez autora określanego mianem barda „Solidarności”, którego nazwisko wyeksponowano na okładce książki jako równorzędne, obok logo globalnej korporacji Disneya.

Podsumowując: globalne i glokalne adaptacje dają możliwość przyjrzenia się czemuś radykalnie nowemu, czemuś, co ma miejsce w Polsce dopiero od lat dziewięćdziesiątych. Książkowe adaptacje Disneya bez wątplenia stały się w tym czasie istotnymi nośnikami klasyki literatury dziecięcej, choć na przykład disnejowskie wersje *Piotrusia Pana* są zwykle pomijane w analizach przekładowczych jako mniej prototypowe od tłumaczeń stworzonych przez Macieja Słomczyńskiego czy Michała Rusinka. Przedstawione tutaj zagadnienia pozwalają inaczej spojrzeć na adaptację – rozumianą nie jako standardowe spolszczenie tekstu, ale jako coraz wyraźniej obecny w dobie globalizacji książkowy odprysk filmu bazujący często na klasycie literatury dziecięcej, przefiltrowany przez kulturę amerykańską i oferowany w ramach Produktu Totalnego.

Bibliografia

- Bastin G. 2001. *Adaptation*, w: *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, M. Baker (red.), London – New York: Routledge, s. 5–8.
- Borodo M. 2005. *Tracing Visibility in Translated Children's Literature*, „Translation Studies in the New Millennium” 3, s. 1–14.
- Broniewski W. 1991. *Flet zaczarowany*, Łódź: Bierkowski & ROK.
- Carroll, L. 1927. *Ala w krainie czarów*, przeł. Maria Morawska, Warszawa: Gebethner i Wolff.
- Cronin M. 2003. *Translation and Globalization*, London: Routledge.
- Disney W. 1938. *Miki Strażak*, przeł. Irena Tuwim, Warszawa: Przeworski.
- 1938. *Miki, Apsik i Pyzia*, przeł. Irena Tuwim, Warszawa: Przeworski.
- 1947. *Flet zaczarowany*, przeł. Władysław Broniewski, Warszawa: Spółdzielnia Wydawnicza „Wiedza”.
- 1987. *Flet zaczarowany*, przeł. Władysław Broniewski, Łódź: Wydawnictwo Łódzkie.
- 1991. *Piotruś Pan*, przeł. Mariusz Arno Jaworowski, Warszawa: Egmont.
- 1993. *Alicja w Krainie Czarów*, przeł. Michał Wojnarowski, Warszawa: Egmont.
- 1993. *Piotruś Pan*, przeł. Mariusz Arno Jaworowski, Warszawa: Egmont.
- 1994. *Alicja w Krainie Czarów*, adapt. Jeremi Przybora, Warszawa: Egmont.
- 1996. *Piotruś Pan*, adapt. Jacek Kaczmarski, Warszawa: Egmont.
- 1997. *Kopciuszek*, adapt. Natalia Usenko, Warszawa: Egmont.
- 1999. *Piotruś Pan*, przeł. Katarzyna Ciążyńska, Warszawa: Egmont.
- 2000. *Kopciuszek*, przeł. Katarzyna Bieńkowska, Warszawa: Egmont.
- Dollerup C. 1999. *Tales and Translation*, Amsterdam – Philadelphia: John Benjamins.
- 2003. *Translation for Reading Aloud*, „Meta” 48, s. 81–103.
- Ghesquiere R. 2006. *Why Does Children's Literature Need Translations?*, w: J. Van Coillie, W. Verschueren (red.), *Children's Literature in Translation: Challenges and Strategies*, Manchester: St Jerome, s. 19–34.
- Haldane J. B. S. 1947. *Mój przyjaciel pan Liki*, przeł. Jan Stefczyk, Warszawa: Książka.
- 2004. *My Friend Mr Leakey*, London: Jane Nissen.
- Klingberg G. 1978. *The Different Aspects of Research into the Translation of Children's Books and its Practical Application*, w: G. Klingberg (red.), *Children's Books in Translation. The Situation and the Problems*, Stockholm: Almqvist & Wiksell, s. 84–89.
- Lathey G. 2003. *Time, Narrative Intimacy and the Child*, „Meta” 48, s. 233–240.
- Nesbit E. 1910. *Dary*, przekł. Anonim, Warszawa: Biblioteka Dzieł Wyborowych.
- Oittinen R. 2000. *Translating for Children*, London – New York: Garland.
- 1990. *The Dialogic Relation of Text and Illustration. A Translatological View*, „TextConText” 1, s. 40–53.
- 1996. *The Verbal and the Visual. On the Carnivalism and Dialogics of Translating for Children*, „Compar(a)ison” 2, s. 49–65.
- Potter B. 1969. *Krawiec i jego kot*, przeł. Stefania Wortman, Warszawa: Nasza Księgarnia.

- Robertson R. 1995. *Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity*, w: M. Featherstone, S. Lash, R. Robertson (red.), *Global Modernities*, London: SAGE, s. 25–44.
- Seuss T. G. 2003. *Kot Prot*, przeł. Stanisław Barańczak, Poznań: Media Rodzina.
- 2003. *Słoń, który wysiedział jajko*, przeł. Stanisław Barańczak, Poznań: Media Rodzina.
- Socha I. 2002. *Polskie przekłady dla dzieci i młodzieży w latach 90.*, w: J. Papuzińska, G. Leszczyński (red.), *Kultura literacka dzieci i młodzieży u progu XXI stulecia*, Warszawa: CEBID, s. 205–214.
- Thomson-Wohlgemuth G. 2004. *Children's Literature in Translation from East to West*, w: S. Chappleau (red.), *New Voices in Children's Literature Criticism*, Lichfield: Pied Piper, s. 119–128.
- Zajac M. 2000. *Promocja książki dziecięcej. Podręcznik akademicki*, Warszawa: SBP.

Słowa kluczowe: adaptacja, globalizacja, glokalizacja, przekład, literatura dziecięca, Disney

Adaptations in the Globalization Era

The article investigates the concept of adaptation in the context of globalization and points to considerable potential of the research on contemporary adaptations, not yet fully realized within translation studies. It provides an overview of several theoretical approaches to the adaptation of children's literature and presents adaptation from a historical perspective. It then focuses on selected Disney adaptations of *Peter Pan* published in Poland at the turn of the 20th century. Of special interest in these Disney adaptations are pictures, which are identical in different editions, whereas the accompanying texts differ widely. The visual is thus 'recycled,' whereas the texts change in style, the depiction of characters, the use of tenses and culture specific items. The article also introduces the category of *glocal adaptations*, that is, Disney adaptations retold by Polish verbal masters, such as Jeremi Przybora or Jacek Kaczmarski. Though examples of cultural homogenization, these adaptations are partly indigenized by well-known local figures and therefore may be viewed as glocal texts in which the global and the local overlap.

Key words: adaptation, globalization, glokalization, translation, children's literature, Disney