

Rozdział V

Agata Hołobut

„Nie mam zwyczaju emablować dam, które nie mają powodzenia”: *Duma i uprzedzenie* w przekładzie audiowizualnym

V.1. PROBLEM GATUNKU W ADAPTACJI KLASYKI LITERACKIEJ

W poprzednich rozdziałach analizowałyśmy dialogi realizacji telewizyjnych i kinowych opartych na adaptacjach powieści i sztuk teatralnych, jak choćby *Ja, Klaudiusz*, *Anna tysiąca dni* czy *Quo vadis*, ale nie uwypuklałyśmy ich powiązań z literackim pierwowzorem, skupiając się przede wszystkim na wyznacznikach gatunku historycznego. Adaptacja filmowa klasyki literackiej prezentuje jednak szereg szczególnych cech typologicznych, które zasługują na odrębną analizę.

Adaptacje filmowe od lat cieszą się zainteresowaniem filmologów i literaturoznawców¹⁸³, którzy wypracowali wiele paradygmatów ich analizy, poczynawszy od ujęć uwydatniających specyfikę medium artystycznego przynależnego do sztuki kinematografii i sztuki słowa, poprzez ujęcia komparatystyczne, a skończywszy na interdyscyplinarnych badaniach, łączących perspektywy medio- i kulturoznawcze w celu określenia ideologicznego,

¹⁸³ W polskim kontekście zob. m.in.: Hopfinger (1974); Orłowski (1974); Ziomek (1980); Wierzewski (1983); Helman (1998); Kuźnicka (2003); Kołodyński, Zarębski (2005); Hendrykowski (2014) czy seria wydawnicza miesięcznika „Kino” zatytułowana „Literatura na ekranie”. W kontekście piśmiennictwa anglosaskiego wyczerpującą bibliografię przedstawiają chociażby Rokosz-Piejko (2015) i Elliot (2013).

historycznego, społecznego i estetycznego wymiaru adaptacji jako samostnych dzieł małego i dużego ekranu (por. Cardwell 2002: 42–75; Rokosz-Piejko 2015: 46–56). Ukazanie bogactwa owych metodologii przekracza ramy niniejszej książki¹⁸⁴; w toku swoich „logocentrycznych” rozważań sięgniemy jedynie po wybrane ujęcia teoretyczne, które pomogą nam opisać funkcje i specyfikę dialogu w ekranizacjach klasyki i porównać je z właściwościami dialogu w gatunku historycznym.

Czy ekranizacje dzieł literackich zdradzają pewne cechy gatunkowe, które każą nam rozpoznać w nich obrazy wywiedzione z literatury, nawet jeżeli nie znamy ich literackiego pierwowzoru? Takie pytanie zadał w swoim pionierskim artykule Thomas Leitch (2008), postulując genologiczny remanent w studiach nad adaptacją filmową i telewizyjną. Jak zauważył, filmoznawcy zwykle nie uwzględniają w swoich typologiach gatunku „adaptacji”, natomiast badacze owych produkcji mają z ich klasyfikacją gatunkową poważne trudności. Obrazy inspirowane arcydziełami literatury narodowej uznawane są często za przykłady szerszej kategorii *heritage films*, która obejmuje zarówno adaptacje, jak i realizacje pozbawione książkowego pierwowzoru. Jednocześnie ekranizacje twórczości konkretnych autorów, takich jak choćby Jane Austen czy Henry James, zdają się funkcjonować w świadomości niektórych znawców jako odrębne gatunki, rozpatrują oni bowiem jedne produkcje na tle innych (*ibid.*: 107).

Leitch formułuje tezę, że wielu twórców świadomie uwypukla związek swoich dzieł z literackim pierwowzorem, pragnąc, by odczytywano je właśnie jako adaptacje, a nie niezależne utwory. Autor wylicza cztery wyznaczniki gatunkowe sprzyjające takiej interpretacji. Pierwszym z nich jest „fetyzacja historii”; prototypowa adaptacja domaga się, zdaniem Leitcha, kostiumu historycznego (*ibid.*: 111). Drugim jest prezentacja na ekranie utworów muzycznych oraz wytworów kultury materialnej uwierzytelniających obraz epoki; skłonność do „waloryzowania rozpoznawalnych okresów historycznych” (*ibid.*: 112). Trzecim jest nacisk kładziony na słowo, piśmiennictwo, autorstwo; unaocznianie czynności pisania i czytania; ukazywanie bohaterów pogrążonych w lekturze (*ibid.*: 113). Czwartym wyznacznikiem jest obecność napisów filmowych, które zapewniają kontekst portretowanym wydarzeniom. W opinii Leitcha tak ukształtowane produkcje podkreślają swój hipertekstualny status, wzbudzają w widzach nostalgię i odsyłają ich do swojego literackiego pierwowzoru, nawet gdy

¹⁸⁴ Dogłębny przegląd polskich i obcojęzycznych ujęć przedstawia m.in. Choczaj (2011); dyskusję z perspektywy anglosaskiej ukazują choćby Cardwell (2002) czy Elliot (2013).

są z nim jedynie luźno związane (*ibid.*: 114)¹⁸⁵. Trudna do zdefiniowania kategoria „wierności” wobec literackiego pierwowzoru nie znajduje zastosowania w zaproponowanym przez Leitcha opisie gatunku adaptacji.

Związek z oryginałem jest natomiast kluczowy w obrębie subgatunku¹⁸⁶, jakim jest adaptacja powieści klasycznej (*classic-novel adaptation*). Definiując cechy owego subgatunku na potrzeby telewizji, Sarah Cardwell upatruje jego początków w latach osiemdziesiątych ubiegłego wieku, kiedy zaczęły powstawać słynne brytyjskie ekranizacje kanonicznych dzieł literackich, połączone siecią wzajemnych współzależności. Zdaniem badaczki cechowała je symbiotyczna więź z literackim pierwowzorem oraz spójny styl wizualny, oparty na pieczołowitej rekonstrukcji realiów epoki. Polegał on między innymi na wykorzystaniu autentycznych wnętrz i rekwizytów, na wiarygodnej charakterystyce i starannie przygotowanych kostiumach; uwzględniał obecność panoramicznych ujęć wspaniałych posiadłości i rozległych pejzaży; zakładał powolne tempo akcji i kreował nastrój nostalgii. Powstające odtąd adaptacje powieści klasycznych wykazują intertekstualne powinowactwa nie tylko z literackim modelem, lecz również ze sobą nawzajem (por. Cardwell 2002: 67).

Cardwell wyróżnia dwie ważne cechy takich produkcji. Podkreśla przede wszystkim ich aspekt literacki. Jej zdaniem „komunikują one swoją przynależność gatunkową, przypominając widzowi, że są częścią nie tyle telewizyjnej, ile literackiej tradycji” (*ibid.*: 81). Drugą istotną cechą jest historyczny realizm produkcji. Jak utrzymuje autorka, „w adaptacjach klasyki literackiej przywiązuje się szczególną wagę do wyobrażeń przeszłości”, ponieważ widzowie oczekują od nich autentyzmu, mimo że zdają sobie sprawę z fikcjonalności fabuły. Według Cardwell „wierna adaptacja utworu napisanego przed wiekami staje się nieuchronnie reprezentacją minionego świata i jest rozpatrywana w kategoriach historycznych” (*ibid.*: 114). Przenosząc na ekran klasykę literatury, twórcy rzadko rekontekstualizują jej fabułę; najczęściej pozostają wierni duchowi epoki, w której rozgrywa się akcja pierwowzoru, i do niej dostosowują obyczaje i wzorce komunikacyjne

¹⁸⁵ Badacze wskazują, że lista Leitcha nie jest kompletna. Do innych wyznaczników Deborah Cartmell zalicza wybór kanonicznych utworów literackich, funkcję wizualnych – a nie tylko muzycznych – dzieł sztuki ujmowanych w kadrze, symboliczny hołd składany autorowi literackiego pierwowzoru, a przede wszystkim dbałość o reakcje kobiecej części publiczności (Cartmell 2010a: 13).

¹⁸⁶ Autorzy klasyfikują *classic-novel adaptation* jako odrębny gatunek; w niniejszych rozważaniach posłużymy się w odniesieniu do tego typu produkcji pojęciem subgatunku, aby uwypuklić ich przynależność do opisywanego gatunku adaptacji.

na ekranie (*ibid.*). Tak oto adaptacje stają się „wyobrażeniami – jakkolwiek fikcjonalnej – przeszłości” (*ibid.*: 116), a tworząc wiarygodny obraz epoki, upodabniają się do produkcji historycznych. Mają jednak do dyspozycji dodatkowy element ikonografii, niedostępny innym produkcjom: „gotowy” model języka postaci, wykreowany przez pisarza i znany czytelnikom. W jaki sposób odnoszą się do owego modelu adaptatorzy klasycznych powieści? Czy przenoszą dialog literacki na ekran, skoro stworzono go na potrzeby innego medium? Czy kierują się stylem oryginału, tworząc własne kwestie dialogowe? Spróbujemy odpowiedzieć na te pytania, poddając analizie ilościowej, a następnie jakościowej korpus angielskich dialogów towarzyszących wybranym ekranizacjom *Dumy i uprzedzenia* (1813) oraz ich polskich i włoskich tłumaczeń.

V.2. ADAPTACJE DUMY I UPRZEDZENIA

Utwór Jane Austen, łączący cechy powieści romantycznej i społeczno-obyczajowej, nie ukazywał wojen ani rewolucji, które targaly światem na przełomie XVIII i XIX wieku (por. Cartmell 2010a: 25), dokumentował natomiast ze swadą współczesną autorce panoramę społeczną. Jego ekranizacje również nie zdradzają ambicji historiograficznych. Wiele z nich ujawnia za to aspiracje „muzealnicze”. Z gatunkiem historycznym łączy je nacisk na rekonstrukcję realiów epoki. Wyróżnia je status ontologiczny portretowanej rzeczywistości: filmy historyczne konstruują model minionej rzeczywistości; klasyczne adaptacje – rekonstruują i wzbogacają konkretny model rzeczywistości wykreowany na kartach powieści.

Utwór Jane Austen gości na ekranach od 80 lat, kiedy to Michael Barry zrealizował jego pierwszą, godzinną adaptację telewizyjną, wyemitowaną w 1938 roku. Od tej pory kolejne pokolenia widzów podziwiają nowe wcielenia Elizabeth Bennet i Fitzwilliama Darcy’ego na dużym i małym ekranie. W krajach anglosaskich powstały dotychczas dwie wersje kinematograficzne: Roberta Z. Leonarda (1940)¹⁸⁷ oraz Joe Wrighta (2005), jak również liczne produkcje telewizyjne: realizacja transmitowana na żywo przez stację NBC w 1949 roku oraz szereg klasycznych seriali, wyprodukowanych dla stacji BBC przez Campbella Logana (1951, 1967), Barbarę Burnham

¹⁸⁷ W polskich kinach film był wyświetlany pod tytułem *W pogoni za mężem*.

(1958), Jonathana Powella (1980) oraz Sue Birtwistle (1995). Przewaga realizacji telewizyjnych nad kinematograficznymi potwierdza przypuszczenie, że formuła serialu pozwala lepiej niż film fabularny uchwycić niuanse wielowątkowej powieści. Jak wyjaśnia Linda Troost (2007: 78), dwugodzinny film rozwija się w trzech aktach i zazwyczaj skupia na dwojgu bohaterach, natomiast pięcio- czy sześciogodzinny serial może uwzględnić kilka punktów kulminacyjnych, urozmaicających strukturę wielostronicowej powieści, pozwala ponadto ukazać barwną paletę postaci, zdobiącą karty książki (Cartmell 2010b: 12–13).

Listę adaptacji uzupełniają imitacje inspirowane literackim pierwowzorem, jak choćby utrzymana w konwencji bollywoodzkiego musicalu uwspółcześniona produkcja Gurinder Chadhy *Duma i uprzedzenie* (*Bride and Prejudice*, 2004), mormońska komedia Andrew Blacka *Duma i uprzedzenie* (*Pride and Prejudice: A Latter-Day Comedy*, 2003), miniserial Dana Zeffa *W świecie Jane Austen* (*Lost in Austen*, 2008), który ukazuje fantastyczną podróż czytelniczki na karty ukochanej książki, czy wreszcie najnowszy mariaż gatunków: *Dumą i uprzedzenie i zombie* (*Pride and Prejudice and Zombies*, 2016) Burra Steersa. Do powieści nawiązują również obrazy ukazujące przygody jej współczesnych wielbicieli: *Rozważni i romantyczni – Klub miłośników Jane Austen* (*The Jane Austen Book Club*, 2007) Robin Swicord czy *Kraina Jane Austen* (*Austenland*, 2013) Jerushy Hess, a także hollywoodzkie komedie romantyczne, dla których książka stanowi „gotowy szablon” (Cartmell 2010b: 227), jak choćby *Masz wiadomość* (1998) Nory Ephron czy *Dziennik Bridget Jones* (2001) Sharon Maguire (*ibid.*: 228). Co ciekawe, we Włoszech i w Holandii powstały rodzime adaptacje powieści: serial *Orgoglio e pregiudizio* (1957) w reżyserii Daniele D’Anzy oraz *De vier dochters Bennet* (1961) w reżyserii Petera Hollanda.

Obfitość wersji filmowych i telewizyjnych potwierdza przypuszczenia badaczy, jakoby książka była stworzona do przeniesienia na ekran dzięki zmyślnej fabule i bogactwu szczegółu (por. Cartmell 2010a: 18). Pod jednym wszakże warunkiem: że filmowcy mają do dyspozycji dźwięk i mogą operować słowem. Nie przypadkiem w epoce kina niemego nie powstała żadna ekranizacja słynnego romansu, popularnością cieszyły się natomiast oparte na jego kanwie inscenizacje teatralne i słuchowiska radiowe. Jak wyjaśnia Cartmell, powieści Jane Austen są *de facto* bardzo ubogie w wydarzenia, „a cały ich czar tkwi w doborze słów i niuansach językowych” (Cartmell 2010b: 4–5). Tę intuicję potwierdził zresztą autor kultowego serialu BBC z 1995 roku, Andrew Davies, oświadczając w wywiadzie, że w oczach adaptatora Jane Austen nie ma sobie równych. U niej

„wszystko jest na swoim miejscu”; na kartach powieści nigdy nie brakuje opisu kluczowych wydarzeń, a dialogi są „tak cięte, błyskotliwe i pełne dramaturgii, że można je po prostu przekopiować” wprost do scenariusza (cyt. za: Cartmell, Wheelan 2007: 244).

Na czym jednak w istocie polega owo „kopiowanie”? Ile tekstu przenoszą na ekran scenarzyści i jak kształtują kwestie niezaczerpnięte z literackiego pierwowzoru? A wreszcie, jakie wyzwania stawia przed tłumaczami dialog, który ma przywoływać na myśl prozę Jane Austen? Aby odpowiedzieć na te pytania, poddałyśmy analizie listy dialogowe czterech wybranych adaptacji powieści oraz ich dostępne przekłady na język polski i włoski (por. Tabela 75). Pierwsza uosabia typową adaptację w stylu hollywoodzkim (*Hollywood style adaptations*), druga wpisuje się w tradycje omówionego szerzej w rozdziale II kina dziedzictwa (*heritage drama*), natomiast dwie kolejne tworzą ich syntezę, przeznaczoną na potrzeby rynku międzynarodowego (*fusion adaptations*) (por. Troost 2007: 75).

Tabela 75. Uwzględniony w badaniu korpus list dialogowych towarzyszących ekraniizacjom *Duma i uprzedzenia* oraz ich dostępnych przekładów na język polski i włoski

Tytuł produkcji	Wersje polskie	Wersje włoskie
<i>Duma i uprzedzenie</i> (1940)	Nieedytowana lista dialogowa (TVP)	Dubbing/napisy (DVD)
<i>Duma i uprzedzenie</i> (1980)	Wersja lektorska (TVP)	–
<i>Duma i uprzedzenie</i> (1995)	Wersja lektorska (TVP)	Dubbing; napisy (DVD)
	Wersja lektorska / napisy (DVD)	
<i>Duma i uprzedzenie</i> (2005)	Wersja lektorska (DVD)	Dubbing; napisy (DVD)
	Napisy (DVD)	

Pełnometrażowy film w reżyserii Roberta Z. Leonarda, wyprodukowany przez wytwórnię Metro-Goldwyn-Mayer w 1940 roku, był utrzymany w stylu hollywoodzkiej *screwball comedy*, z Greer Garson i Laurencem Olivierem w rolach głównych oraz szeregiem wybitnych aktorów w rolach drugoplanowych, na czele z Mary Boland oraz Edną May Oliver. Filmowi towarzyszył czytelny przekaz ideologiczny: chodziło o podkreślenie więzi łączącej Stany Zjednoczone z Wielką Brytanią oraz przekonanie widzów za oceanem o słuszności walki w obronie Starego Kontynentu. Wykreowano zatem idylliczny obraz Anglii: malowniczej, rustykalnej krainy, z której mieszkańcami, hołdującymi tradycyjnym wartościom, Amerykanie

mogliby się łatwo utożsamić (por. Troost 2007: 76; Cartmell 2010b: 79). Sama Elizabeth Bennet jawi się jako przedstawicielka „klasy średniej”, romantyczna idealistka niezaprzątająca sobie głowy społecznym i materialnym awansem (Cartmell 2010b: 80). Akcję filmu przeniesiono do roku 1830, żeby nawiązać estetyką do słynnego *Przeminęło z wiatrem*, które weszło na ekrany rok wcześniej, a poprzez kostium odwołać się do „solidnych wartości moralnych i siły charakteru” (*ibid.*).

Fabulę poddano daleko idącym modyfikacjom, by dostosować ją do potrzeb medium oraz gatunku komediowego, a przy tym sprostać oczekiwaniom amerykańskiej publiczności. Wielebny Collins przedzierzgnął się na ekranie w bibliotekarza, a lady Katarzyna de Bourgh – w przyjazną Elżbietę, nieco łobuzerską starszą damę o egalitarnych poglądach. Mimo swobodnego stosunku adaptacji do literackiego pierwowzoru, producenci zachwalali w materiałach prasowych jej rzetelność (choć niezbyt fortunnie nazwali Elizabeth „najstarszą z sióstr Bennet”), a także autentyczność oprawy, inspirowanej badaniami nad czterdziestotomową historią angielskiej mody i architektury (por. *ibid.*: 82). Przede wszystkim jednak podkreślali autorytet scenarzystów, którzy opracowali scenariusz na kanwie scenicznej adaptacji autorstwa Helen Jerome. Mowa tu o amerykańskiej dramatopisarce Jane Murfin oraz o słynnym brytyjskim powieściopisarzu Aldousie Huxleyu, który parę lat wcześniej zasłynął publikacją *Nowego wspaniałego świata* (1932). Toczą się spory co do rzeczywistego udziału pisarza w produkcji, niemniej jednak nie ulega wątpliwości, że jego obecność miała uwierzytelnić hollywoodzką wizję opowieści; zagwarantować „językową jakość i szacunek wobec pierwowzoru”; przedstawić adaptację jako „wiarogodną Austen” (*ibid.*: 84).

O współpracy duetu wiadomo jedynie, że Murfin podjęła się opracowania scenariusza latem 1939 roku, a pierwsze zaproponowane przez nią koncepcje przedstawiała Elżbietę w stroju pasterki recytującą poezję Roberta Burnsa oraz Fitzwilliama Darcy’ego umazanego błotem po spektakularnym upadku z konia (*ibid.*: 134). Dopiero po kilku miesiącach pracy powstał zarys fabuły, a w październiku 1939 roku do dramatopisarki dołączył Huxley, któremu zlecono korektę dialogów. Mimo wyrażanej w listach pogardy, jaką żywił dla hollywoodzkich producentów z MGM, którzy określali „arcydzieło Jane Austen” mianem „Pee and Pee”, podjął się zadania ze względu na hojne wynagrodzenie (półtora tysiąca dolarów, czyli równowartość dzisiejszych 25 tysięcy dolarów tygodniowo), które pragnął przeznaczyć na wsparcie dla ofiar wojny w Europie (*ibid.*: 135). Jak wyjaśnia Looser, nadał on dialogom soczystość i przywrócił wiele oryginalnych scen pominiętych u Helen Jerome

i we wcześniejszych wersjach scenariusza. Napisał serię błyskotliwych ripost „na miarę Oscara Wilde’a”, tworząc własny tekst inkrustowany fragmentami oryginalnej prozy; musiał ją bowiem skroić na miarę syntetycznej formuły filmu pełnometrażowego (Sørbo 2014: 83). Całość nabrała znamion sentymentalizmu, a „fabularna ironia Austen zniknęła wraz ze zniknięciem większości jej dialogów i przemianą wielu bohaterów, jak również utratą narratora, którego nikt nie zastąpił w filmie” (*ibid.*: 98). W obliczu tych zmian jeden z brytyjskich recenzentów zauważył po premierze, że „ton Jane Austen zatracił się niemal zupełnie, jeśli nie całkowicie; trudno jednak wyobrazić sobie ekranizację, która zdołałaby go zachować” (P.P. 1940).

Klasyczny serial BBC *Duma i uprzedzenie* w reżyserii Cyrila Coke’a, z Elizabeth Garvie i Davidem Rintoulem w rolach głównych, powstał w 1980 roku i zdaniem badaczy otworzył nowy rozdział w dziejach ekranizacji powieści: tradycję kina dziedzictwa. Choć wcześniejsze realizacje emitowane przez BBC pieczołowicie rekonstruowały fabułę utworu i kładły nacisk na urodę słowa, brakowało im życia: powstawały w studiu, zgodnie z zasadami konserwatywnej sztuki operatorskiej (Troost 2007: 79). Coke stworzył natomiast serial „w stylu Ismaila Merchanta i Jamesa Ivory’ego”, którzy właśnie pokazali światu swoich *Europejczyków* (1979), a wkrótce mieli stworzyć inne nostalgiczne obrazy przeszłości oparte na literackich pierwowzorach: *Pokój z widokiem* (1986), *Maurycygo* (1987) czy *Powrót do Howards End* (1992) (*ibid.*: 80). Coke wzbogacił wypracowane już przez BBC konwencje adaptacji o nowe elementy: wyrafinowaną pracę kamery (obejmującą ujęcia panoramiczne i zbliżenia), obecność muzyki w sekwencjach pozbawionych dialogu, a przede wszystkim zdjęcia w plenerze. Wiele scen nakręcono na terenie zabytkowych posiadłości w hrabstwach Lincolnshire i Derbyshire, z wykorzystaniem autentycznych dekoracji i rekwizytów portretujących rok 1810, w którym producenci osadzili akcję (Catchpole 1979).

Stworzenie scenariusza powierzono słynnej angielskiej powieściopisarce Fay Weldon, znanej ze swoich feministycznych przekonań. W przeciwieństwie do hollywoodzkich poprzedników, autorka uwypukliła zapobiegliwość i energię serialowych bohaterek, podając w wątpliwość ich pozycję w patriarchalnym społeczeństwie. Przeciwwstawiła statyczne postawy mężczyzn aktywnym postawom kobiet (Cartmell 2010b: 54); nawet panią Bennet ukazała w cieplejszym niż dotychczas świetle (*ibid.*: 20). Jako pierwsza wplotła też w wypowiedzi serialowych postaci refleksje wygłaszane w książce przez narratora. Jak pisze Sørbo, pomysł miał swoje mocne strony: pozwolił przenieść na ekran spore porcje „języka Austen dzięki echom jej sformułowań i wspomnieniom dowcipów”. Produkcja nie odzwierciedliła

typowego dla autorki dystansu wobec portretowanego świata, zrzutowała go natomiast na bohaterów, którzy nabrali na ekranie ironicznego usposobienia (Sørbø 2014: 106).

Wyjaśniając w prywatnej korespondencji kulisy swojej pracy, Weldon przyznała, że przyjęła zlecenie adaptacji, nie przeczytawszy książki, a gdy wreszcie otworzyła jej egzemplarz, postanowiła „przetłumaczyć ją bezpośrednio na ekran” strona po stronie, nie uprzedzając rozwoju fabuły. Stronica prozy miała odpowiadać stronicy scenariusza. „Bardziej zaufałam jej [Austen] intuicjom pisarskim niż własnym – dodawała. – Po cóż miałabym wybiegać myślą naprzód? Nie wybiegałam” (Weldon 2015). Kiedy okazało się, że BBC zamiast sześciu planowanych odcinków przewiduje pięć, trzeba było zmodyfikować system. „Gdy adaptujemy czyjś utwór, założenie, że poradzimy sobie lepiej niż oryginał, byłoby wyrazem próżności” – stwierdziła autorka (*ibid.*).

Współczesnych czytelników może zaskakiwać koncepcja tropienia dziewiętnastowiecznej powieściopisarki krok po kroku. Jednakże Fay Weldon wyjaśnia, że zwyczaj wstrząsania i przetasowywania struktury utworu, żeby lepiej dostosować ją do potrzeb ekranu, pojawił się wraz z nastaniem nowego pokolenia reżyserów, którzy „domagali się większego uznania (i wynagrodzenia) niż pisarze” (*ibid.*). W latach osiemdziesiątych w Wielkiej Brytanii „pierwowzór literacki wciąż uważano za ważniejszy od jakichkolwiek wersji ekranowych”, a twórcy czuli się „zobligowani wobec oryginału, a nie wobec wskaźników oglądalności”. Jak zauważa Weldon, „dzisiaj to porozumienie już nie obowiązuje”, a adaptatorzy nazbyt często nadają fabule posmak sensacji, zaś dialogom – cechy anachronizmu; być może nieumyślnie, a może ze względu na komercyjne aspiracje.

Zapytana o sposób opracowywania dialogów, scenarzystka wyjaśniła:

Moje dialogi przypominają prozę Jane Austen, bo w dużej mierze są autorstwa Austen. Rozdysponowałam jej tekst pomiędzy siostry Bennet zgodnie z ich osobowością. Dialog powieściopisarki nie służy rozwojowi fabuły ani nie rzuca światła na bohaterów – czego oczekuje się od współczesnych tekstów, jeżeli mają uchodzić za udane – zatem unikałam go i wplatałam w wypowiedzi narrację (*ibid.*).

Ekranizacja BBC z 1995 roku z Jennifer Ehle i Colinem Firthem w rolach głównych została uznana za „najpopularniejszą adaptację klasyki literackiej wszech czasów” (Sørbø 2014: 129). Autorem scenariusza był mistrz gatunku, Andrew Davies, natomiast produkcja cieszyła się tak niespotykanym zainteresowaniem, że angielskie pejzaże i zabytkowe domy zalała powódź turystów, a ogrody w posiadłości Lyme Park w hrabstwie Cheshire,

w których Fitzwilliam Darcy „bajronicznie rzucił się do stawu”, jak donosiła prasa, nawet zimą nawiedzane były przez tłumy wielbicielek omiatających okolice „zamglonym wzrokiem” (Kennedy 1996: 4). Co ciekawe, nim przystąpiono do realizacji serialu, Anglią wstrząsnęły fale kontrowersji: krążyły bowiem plotki, że Davies zamierza wzbogacić ekranizację o sceny łóżkowe z udziałem rozwiązłej Lydii, a pana Darcy’ego przedstawić w „pełnym akcie od przodu”, przeciwko czemu żywo protestowało Towarzystwo Przyjaciół Jane Austen (Jane Austen Society) (Thynne 1990: 2).

Pogłoski okazały się jednak nieprawdziwe – mimo że Davies rzeczywiście rzucił na klasyczny utwór nowe światło, demaskując zmysłowość skrywaną pod dziewiętnastowiecznym gorsetem – a serial zdobył aprobatę najsurowszych krytyków (Cartmell 2010b: 8). Przede wszystkim zaś stał się znakomitym towarem eksportowym, typowym dla nowej poetyki ekranizacji BBC wypracowanej specjalnie na rynek międzynarodowy. Troost nazywa ową poetykę „stylem syntetycznym”: dehermetyzacją brytyjskiego kina dziedzictwa i jego otwarciem na pewne wpływy stylu hollywoodzkiego. Odtąd „wierność powieści przestaje być sprawą nadrzędną”, a najistotniejszym zadaniem twórców jest „zbudowanie więzi z rzeszami odbiorców, opowiedzenie ciekawej historii i pokazanie dojmujących obrazów” (Troost 2007: 81). *Duma i uprzedzenie* staje się zatem nie tyle „przegadaną inscenizacją powieści”, ile wspaniałym widowiskiem wizualnym, ukazującym piękne pejzaże południowej Anglii i dzikie zakątki Derbyshire (*ibid.*: 83).

Adaptacja Daviesa jest dziełem na miarę epoki postfeministycznej i wy-suwa na pierwszy plan postaci męskie – przede wszystkim osobę Fitzwilliama Darcy’ego, który zyskuje na ekranie sporą dozę samodzielności, obcą feminocentrycznemu mikrokosmosowi powieści (por. Cartmell 2010b: 68). Jak wyjaśnia Cartmell, jest to więc „interpretacja” powieści z męskiego punktu widzenia oraz jej „przekład” na współczesne widzom kategorie. Z drugiej strony serial z pietyzmem odtwarza pierwowzór literacki, wykazując niezwykłą dbałość o język i detale epoki (*ibid.*: 22). Davies traktował powieść jak najcenniejszą matrycę, pozwalając sobie na dopiski jedynie wówczas, gdy brakowało w niej scen z udziałem bohaterów. W jednym z wywiadów stwierdził: „Jeśli nie wpadło się na wyraźnie lepszy pomysł, o co trudno, zważywszy na to, jak dobrą pisarką była Austen, trzeba trzymać się tekstu” (cyt. za: Cartmell, Wheelan 2007: 244). Na ekran przeniósł również oryginalny dialog, uważając go za błyskotliwy i pełen dramaturgii materiału. „Trzeba go było tylko nieco przyciąć – zaznacza – bo wtedy czas płynął wolniej, a ludzie mogli sobie pozwolić na dłuższe zdania” (*ibid.*: 247). Zainteresowana strategiami scenarzysty Sørbø podkreśla trzy fundamenty

jego adaptatorskiego sukcesu. Po pierwsze, lotność wypowiedzi połączoną ze znakomitym aktorstwem, które „ożywia dwustuletni dialog” i nie ma w sobie „nic z deklamacyjnego, teatralnego stylu spotykanego we wcześniejszych adaptacjach” (Sørbø 2014: 130). Po drugie, wykorzystanie autorskiej mowy zależnej w dialogach. Po trzecie – kreację nowych dialogów w stylu Jane Austen (*ibid.*).

Ostatnią – dotychczas – adaptacją filmową *Dumy i uprzedzenia* jest pełnometrażowy film Joe Wrighta, powstały w brytyjsko-francusko-amerykańskiej koprodukcji w 2005 roku, z Keirą Knightley oraz Matthew Macfadyenem w rolach głównych. Twórcy postanowili nadać obrazowi znamiona realizmu i uwydatnić ubóstwo rodziny Bennetów: bohaterowie przemieszczają się w znoszonych ubraniach wśród gęsi i ubłoconych świń. Akcję cofnięto do roku 1797, a zatem czasów, w których powstał rękopis powieści zatytułowany *First Impressions* (Troost 2007: 86). Jak zapewnił reżyser, chodziło o oddanie „nieładu prawdziwego życia” zamiast częstowania widzów wizualną „bombonierką” (*ibid.*). Scenariusz stworzyła Deborah Moggach, angielska pisarka i adaptatorka, autorka powieści *Tulipanowa gorączka* (1999), *Hotel Marigold* (2004) oraz *Hotel Złamanych Serc* (2013), które doczekały się własnych ekranizacji. Swoje dzieło określiła mianem „wersji z przybłoconym rąbkiem” (cyt. za: Cartmell 2010b: 11).

Jak podkreśla Troost, ekranizacja stanowi doskonały przykład wspomnianej już *fusion adaptation*. W przeciwieństwie do omówionych wcześniej seriali kierowanych do rzesz widzów, obraz dostosowano do potrzeb młodych kinomanów, którzy prawdopodobnie nie znają literackiego pierwowzoru ani poprzednich ekranizacji, za to chętnie pofatygują się do kina (Troost 2007: 86–87). W roli głównej obsadzono gwiazdę filmów dla młodzieży, znaną z superprodukcji *Piraci z Karaibów*, a sarkazm powieści zastąpiono ciętymi, nieco aroganckimi jednozdaniowymi ripostami, bliższymi współczesnym wzorcom komunikacyjnym (*ibid.*: 87). Wzbudziły one zresztą sporo kontrowersji wśród krytyków. Jak zauważa Cartmell, „czasem brzmiały tak, jakby błędnie spisał je ze słuchu ktoś nieświadomy subtelności i niuansów składni Jane Austen lub nierozumiejący jej poczucia humoru” (Cartmell 2010b: 86). Wśród niezręczności wymienia się choćby wypowiedź pana Benneta o Wickhamie: „He’s a pleasant fellow and he’d do the job credibly” (zamiast „creditably”) oraz niepoprawny językowo fragment oświadczenia pana Collinsa: „Before I am run away with my feelings” (*ibid.*). Zdaniem badaczki wzbudzają one wątpliwości nie tyle ze względu na „naiwnie rozumianą niewierność”, ile „obojętność wobec zasad angielskiej gramatyki; klawiatury, na której Austen popisuje się swoją wirtuozerką techniką” (*ibid.*).

Komentując strategię scenopisarską Moggach, Sørbø zwraca uwagę na pokrewieństwa z wersją z 1940 roku: oto znów dialog tworzony jest na potrzeby pełnometrażowego filmu, a wiedziony głównie „współczesną słabością do dynamizmu akcji i mowy” (Sørbø 2014: 191).

V.3. PYTANIA BADAWCZE

Zgromadzone produkcje różnią się zamysłem artystycznym i ideologicznym oraz okolicznościami powstania. Seriale telewizyjne oferują widzom „doświadczenie bliższe lekturze powieści” i do takowej lektury zachęcają; z kolei filmy pełnometrażowe, które muszą dokonywać zmyślnej kondensacji, silniej nawiązują do współczesności i formułują rozpoznawalne przesłania (Cartmell 2010b: 22). Chociaż każda z produkcji „zawłaszczyła powieść na potrzeby innej widowni”, wszystkie „paradoksalnie pozostają wierne własnym wyobrażeniom o historycznej wierności” (*ibid.*: 59). Twórcy nieodmiennie podkreślają pietyzm, z jakim zrekonstruowali „język i intencje Jane Austen” oraz realia epoki regencji; mimo że estetyka i przesłanie poszczególnych adaptacji mówią więcej o okolicznościach ich powstania niż o portretowanej epoce (*ibid.*).

Ów pietyzm w rekonstrukcji języka warto poddać bliższym oględzinom. Choć ekranizacje *Dumy i uprzedzenia* – podobnie jak innych klasyków literatury – doczekały się wielowymiarowej analizy¹⁸⁸, na temat dialogu powiedziano dotychczas stosunkowo niewiele¹⁸⁹, mimo iż jest on „istotnym elementem tekstu filmowego” (Cardwell 2002: 38). Skoro literackość słowa stanowi ważny wyznacznik adaptacji powieści klasycznej, dialog pełni w niej dodatkowe funkcje, nieobecne w innych typach produkcji. Pozwala odzwierciedlić na ekranie unikatowy styl pisarza – na mocy bezpośredniego cytatu lub stylizacji. Uruchamia skojarzenia z powieściowym pierwowzorem, nawiązuje do hipotekstu i na jego mocy nadaje ekranizacji znamiona wiarygodności i autentyzmu. Jeżeli ów hipotekst jest arcydziełem literatury powstałym przed wieloma laty, jak dzieje się w przypadku

¹⁸⁸ Por. m.in. Cardwell (2002); Geraghty (2008); Giddings, Sheen (2000); McDonald, McDonald (2003); Monaghan, Hudelet, Wiltshire (2009); Parrill (2002); Pucci, Thompson (2003); Thompson (2003); Troost, Greenfield (1998); Looser (2017).

¹⁸⁹ Chlubne wyjątki stanowią tu ciekawe publikacje Sørbø (2014) i Schmidta (2012).

Dumy i uprzedzenia, wówczas atutem wiarygodnych dialogów będzie ich „nadorganizacja” i intertekstualność, sprzeczność z otaczającym widzów uzusem, który przecież stanowi wzorzec komunikacji w wielu współczesnych gatunkach filmowych.

V.4. ANALIZA ILOŚCIOWA ADAPTACJI DUMY I UPRZEDZENIA

Nasze badania nad adaptacjami powieści Jane Austen miały wykazać, ile z oryginalnej prozy w istocie przeniesiono na ekran, jak ukształtowano wypowiedzi niezaczerpnięte z książki i jaki los spotkał „literackość dialogu” w tłumaczeniu audiowizualnym, szczególnie na potrzeby napisów i wersji lektorskiej, które wymagają od autorów redukcji i zakładają stylistyczną przezroczystość tekstu docelowego.

W pierwszej fazie badań wykorzystaliśmy znane już z poprzednich rozdziałów metody analizy korpusowej, żeby:

- oszacować udział dosłownych cytatów zaczerpniętych z powieści Jane Austen w wypowiedziach ekranowych bohaterów w wybranych adaptacjach;
- zbadać stylometryczne pokrewieństwo łączące konkretne listy dialogowe z prozą Austen;
- poznać stylistyczne i stylometryczne związki łączące dialogi w filmowych i telewizyjnych adaptacjach *Dumy i uprzedzenia*, żeby zaobserwować ewentualną ewolucję subgatunku;
- zweryfikować prawidłowości łączące dialogi filmowe i literackie w korpusie poszerzonym o adaptacje innych klasycznych powieści;
- odkryć prawidłowości łączące dialogi filmowe i literackie w korpusie polskojęzycznym, obejmującym tłumaczenia list dialogowych i dwa przekłady powieści *Duma i uprzedzenie*, autorstwa Anny Przedpełskiej-Trzeciakowskiej i Katarzyny Surówki.

W badaniach obliczeniowych wykorzystaliśmy listy dialogowe omówionych powyżej ekranizacji, wzbogacone o listy produkcji niebędących klasycznymi adaptacjami: bollywoodzkiej pełnometrażowej imitacji *Dumy i uprzedzenia* (2004) Gurinder Chadhy oraz miniserialu Dana Zeffa *W świecie Jane Austen* (2008), a w jednym z badań – o listy dialogowe innych ekranizacji.

V.4.1. Dosłowne cytaty z książki

W pierwszej kolejności zbadaliśmy ilość dosłownych cytatów w dialogach adaptacji kinematograficznych i telewizyjnych, wykorzystując program antyplagiatowy WCopyFind (Bloomfield 2011–2016), który porównuje dowolną parę tekstów, wychwytyjąc identyczne lub *quasi*-identyczne *n*-gramy (skupienia *n* słów). Korpus obejmował dialogi ekranizacji oraz tekst powieści, podzielony odpowiednio na dialog i narrację. Zgodnie z przewidywaniami dosłowne zapożyczenia stanowią wyższy odsetek wypowiedzi w serialach niż w filmach pełnometrażowych, które ukazują widzom fabułę powieści w skondensowanej formie. Porównanie identycznych sekwencji pięciu i więcej słów w literackim pierwowzorze i w listach dialogowych (Tabela 76) ujawniło, że 29% materiału językowego wykorzystanego na ekranie przez Fay Weldon (1980) i Andrew Daviesa (1995) to pięciowyrazowe lub dłuższe cytaty z dialogów Jane Austen. Jak wspomniano, Weldon czerpie również z narracji, a udział pięciowyrazowych lub dłuższych cytatów z tej partii tekstu wynosi w jej scenariuszu 2%. Co zrozumiałe, im mniej ortodoksyjna adaptacja, tym mniej prozy Austen przytacza się na ekranie; na przykład

Tabela 76. Przystawalność 5-gramów słów w dialogach produkcji telewizyjnych i filmowych oraz w dialogach i narracji powieści *Duma i uprzedzenie*

Liczba przystających 5-gramów i ich udział procentowy w tekście	Porównywane teksty	
205 (1%)	W świecie Jane Austen_2008	Austen_Duma_Dialog_1813
1158 (7%)	Duma_1940	Austen_Duma_Dialog_1813
6820 (29%)	Duma_1980	Austen_Duma_Dialog_1813
629 (2%)	Duma_1980	Austen_Duma_Narracja_1813
413 (1%)	Duma_1980	Duma_1940
9273 (29%)	Duma_1995	Austen_Duma_Dialog_1813
284 (0%)	Duma_1995	Austen_Duma_Narracja_1813
134 (0%)	Duma_1995	W świecie Jane Austen_2008
711 (2%)	Duma_1995	Duma_1940
2262 (7%)	Duma_1995	Duma_1980
2266 (19%)	Duma_2005	Austen_Duma_Dialog_1813
435 (3%)	Duma_2005	Duma_1940
844 (7%)	Duma_2005	Duma_1980
1182 (10%)	Duma_2005	Duma_1995

w serialu *W świecie Jane Austen* 1% badanych sekwencji to dzieło pisarki. Zaskakujące wydać się może, że pomimo oskarżeń o dowolne traktowanie literackiego pierwowzoru, cytaty stanowią aż 19% sekwencji słów padających z ust bohaterów w adaptacji Debory Moggach (2005). Pomiędzy dialogami poszczególnych adaptacji także dochodzi do wielowyrazowych zbieżności. Wypowiedzi bohaterów seriali są w 7% identyczne, biorąc pod uwagę zleпки pięciu lub więcej słów, można zatem przypuszczać, że opierają się na analogicznych fragmentach książki.

Gdy weźmiemy pod uwagę jeszcze dłuższe sekwencje tekstu (identyczne skupienia przynajmniej dziesięciu słów), 16% materii językowej wplecionej w dialogi Weldon oraz 15% – w dialogi Daviesa to dzieło powieściopisarki. Widać zatem, że seriale przenoszą na ekran dłuższe partie tekstu, w istocie proponując widzom doświadczenie zbliżone do lektury powieści.

Poddawszy podobnej analizie polskie przekłady książki oraz jej ekranizacji, łatwo utwierdzić się w przekonaniu, że recepcja tych ostatnich nie przypomina stylistycznego *déjà vu*, jakie staje się udziałem anglosaskiej widowni. Kiedy powstawały analizowane listy dialogowe, na rodzimym rynku wydawniczym funkcjonował wznawiany przekład Anny Przedpeńskiej-Trzeciakowskiej z 1956 roku, uważany pierwotnie raczej za klasykę romansu niż arcydzieło literatury światowej. Jak wskazuje Tabela 77, nie wydaje się, żeby wywarł on znaczący wpływ na decyzje tłumaczy pracujących na potrzeby nowego medium, co zweryfikujemy w analizie jakościowej.

Jedynie serial z 1980 roku wykazuje pewną zbieżność sformułowań z tymi, które można znaleźć w klasycznym przekładzie powieści. Jest to jednak niewielki odsetek wypowiedzi. Spośród wszystkich 5-gramów słów

Tabela 77. Przystawalność 5-gramów słów w polskich listach dialogowych adaptacji oraz dwóch przekładach powieści na język polski, autorstwa Anny Przedpeńskiej-Trzeciakowskiej (APT) i Katarzyny Surówki (KS)

Liczba przystających 5-gramów i ich udział procentowy w tekście	Porównywane teksty	
6559 (8%)	Austen_Duma_KS	Austen_Duma_APT
1294 (7%)	Duma_1980_VO	Austen_Duma_APT
532 (2%)	Duma_1980_VO	Austen_Duma_KS
466 (3%)	Duma_1995_VO	Austen_Duma_APT
418 (2%)	Duma_1995_VO	Austen_Duma_KS
168 (1%)	Duma_1995_VO	Duma_1980_VO
479 (7%)	Duma_2005_VO	Duma_2005_subs

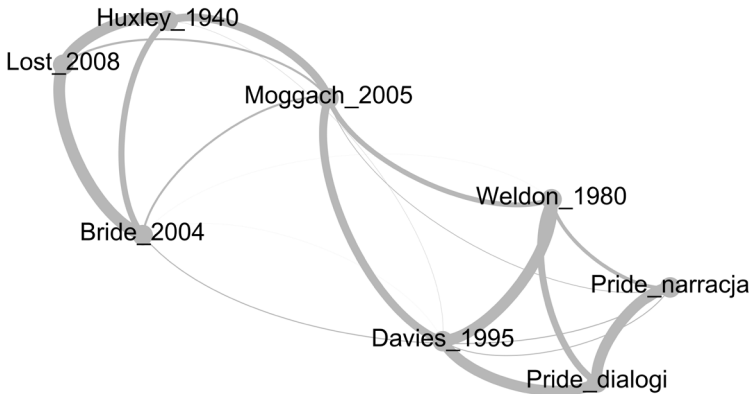
w opracowaniu lektorskim tylko 7% przywołuje prozę Jane Austen w wersji Przedpeńskiej-Trzeciakowskiej, mimo że tłumaczka miała – zgodnie z informacją zamieszczoną na liście dialogowej – służyć autorom opracowania konsultacją literacką. W przypadku innych produkcji ów sygnał staje się zupełnie niezauważalny. Nawet wówczas, gdy porównamy dwa opracowania tej samej ekranizacji (2005) na potrzeby wersji lektorskiej i napisów, przystawalność wypowiedzi (szacowana na podstawie 5-gramów słów) kształtuje się na poziomie 7%. Można domniemywać, że stylistyka dialogu adaptacji w kolejnych opracowaniach staje się przedmiotem indywidualnej strategii tłumacza i wypadkową wielu czynników: właściwości konkretnego scenariusza, wymogów technicznych konkretnej metody tłumaczenia oraz poetyki danego tłumacza. Intuicje te zweryfikujemy w badaniu jakościowym.

O ile zatem autentyzm ekranizacji w kulturze źródłowej polega w dużej mierze na dosłownym przeniesieniu języka powieści na ekran albo na próbach stylizacji dialogu, wzorowanej na prozie Jane Austen, o tyle ów potencjalny „autentyzm” w przekładzie musi się zasadzać na innych fundamentach niż cytaty i rozpoznawalność unikatowego autorskiego stylu. W kulturze docelowej dzieło mówi często wieloma głosami i przywdziewa nowe stylistyczne kostiumy¹⁹⁰, co ujawnia porównanie wspomnianej już wersji Anny Przedpeńskiej-Trzeciakowskiej z nowszą – autorstwa Katarzyny Surówki. Tutaj również przystawalność 5-gramów słów kształtuje się na poziomie 8%.

V.4.2. Stylometria dialogów w książce i jej ekranizacjach

Przytoczone powyżej badania ujawniają przystawalność sekwencji słów w dialogach poszczególnych adaptacji do sekwencji słów w dialogach i narracji powieści. Określają pokrewieństwo tekstów według konkretnego kryterium, jakim jest identyczny układ co najmniej pięciu jednostek leksykalnych w porównywanych tekstach. Pomijają krótsze sekwencje oraz te nieznacznie zmodyfikowane. Wobec tego chcąc lepiej scharakteryzować stylistykę dialogu w adaptacjach filmowych, warto sięgnąć po precyzyjniejsze procedury, które wskażą nie tyle na tożsamość, ile na podobieństwo względem literackiego pierwowzoru, naturalnie uwzględniając odmienną specyfikę serialu telewizyjnego i filmu fabularnego. Ten pierwszy

¹⁹⁰ Jak wspomnieliśmy w rozdziale II, prócz klasycznego przekładu Przedpeńskiej-Trzeciakowskiej, w XXI wieku powstały dwa kolejne tłumaczenia – Katarzyny Surówki (2005/2009) oraz Magdaleny Gawlik-Małkowskiej (2006/2012) – które mogą potencjalnie urozmaicić współczesne wyobrażenia o stylu pisarki.



Wykres 27. Analiza sieciowa podobieństwa stylometrycznego, wykonana na podstawie częstości względnych 100–1000 najczęściej występujących słów w korpusie obejmującym dialog i narrację powieści *Duma i uprzedzenie* oraz dialogi jej adaptacji

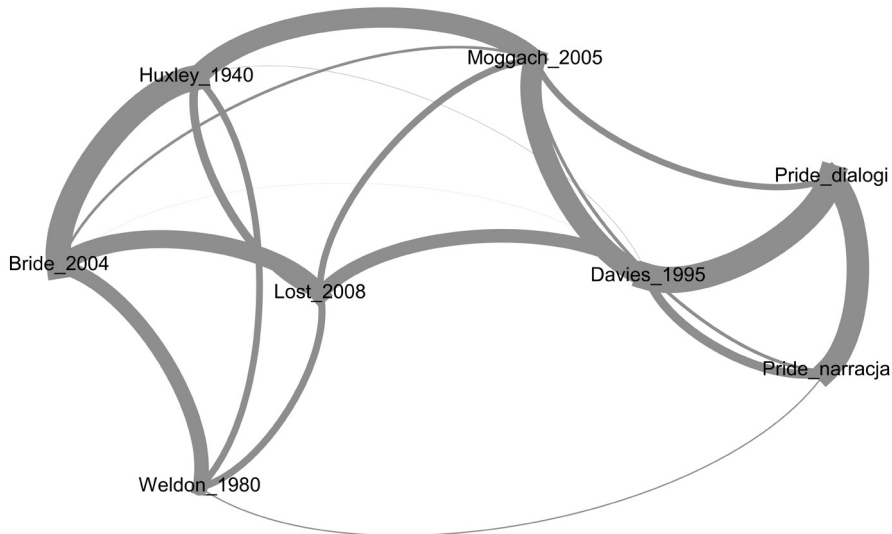
dysponuje większą ilością czasu, co umożliwia mu wykorzystanie sporych partii tekstu i uwierzytelnia portret ekranowych bohaterów, którzy „mówią jak w książce”, „ustanawiając nowe normy retoryczne przekształcające świat filmu” (Leitch 2013: 85); ten drugi – musi operować dialogiem oszczędniej, a jednocześnie nadać mu większą nośność fabularną. Sądząc z komentarzy krytyków (Harris 2003), również od tych scenarzystów oczekuje się stylistycznego naśladownictwa. Spróbowaliśmy zatem oszacować ów stopień literackiego mimetyzmu w analizie stylometrycznej, stosowanej z powodzeniem w atrybucji autorskiej.

Wykres 27 przedstawia analizę sieciową częstości względnych 100–1000 najczęściej występujących słów w oryginale powieści, podzielonych na dialog i narrację (*Pride*), oraz w oryginalnych listach dialogowych seriali (Weldon_1980; Davies_1995) i filmów pełnometrażowych (Huxley_1940; Moggach_2005), a także produkcji luźno inspirowanych pierwowzorem: filmu *Duma i uprzedzenie* Chadhy (*Bride_2004*) oraz serialu *W świecie Jane Austen* (*Lost_2008*).

Analogicznie do analizy przeprowadzonej przy użyciu programu WCopyFind, w niniejszym badaniu ujawniają się silne związki seriali BBC z literackim pierwowzorem. Porównując grubość nici łączących zaczepy sieci oraz ich wzajemną odległość, dostrzegamy interesujące prawidłowości. Po pierwsze, ścisłe powiązanie narracji i dialogów powieści, znamionujące wyraźny sygnał autorski. Po drugie, bliskie pokrewieństwo dialogów literackich z dialogami realizacji telewizyjnych: *Dumą i uprzedzeniem* Daviesa (1995; gruba nić) oraz *Dumą i uprzedzeniem* Weldon (1980; cieńsza

nić). Po trzecie, związek serialu Fay Weldon z narracją, wspomniany przez scenarzystkę w prywatnej korespondencji (a niemal niedostrzegalny w innych adaptacjach). Po czwarte, wyraźne pokrewieństwo łączące klasyczne seriale, które może świadczyć o kształtowaniu się (sub)gatunkowych konwencji również na płaszczyźnie werbalnej. Po piąte, stosunkowo bliskie sąsiedztwo pełnometrażowej ekranizacji Moggach (2005) z oryginałem oraz jej powiązanie z serialem Daviesa, uważanym za klasykę adaptacji. A wreszcie, po szóste: luźny związek pozostałych produkcji z literackim pierwowzorem. Analiza stylometryczna potwierdza zatem ścisłe relacje łączące seriale telewizyjne z powieścią, a także wzajemne powiązania ekranizacji. Być może zatem również na płaszczyźnie językowej dostrzegalna jest prawidłowość, o której wspomina Imelda Wheelan: że oto adaptacje powieści klasycznej są zarazem swoimi własnymi adaptacjami i wyodrębniają się jako gatunek dzięki temu, iż budują intertekstualne związki z innymi ekranowymi odpowiednikami (Cardwell 2002: 133).

Gdy jednak podzielimy badane utwory na następujące po sobie 3-gramy części mowy (co pozwala w pewnym przybliżeniu porównać ich składnię) i obliczymy ich częstość względną w korpusie, otrzymamy nieco inne wyniki (Wykres 28). Procedura ujawnia „syntaktyczne” podobieństwo dialogów w powieści oraz wypowiedzi bohaterów w adaptacjach Daviesa (1995)

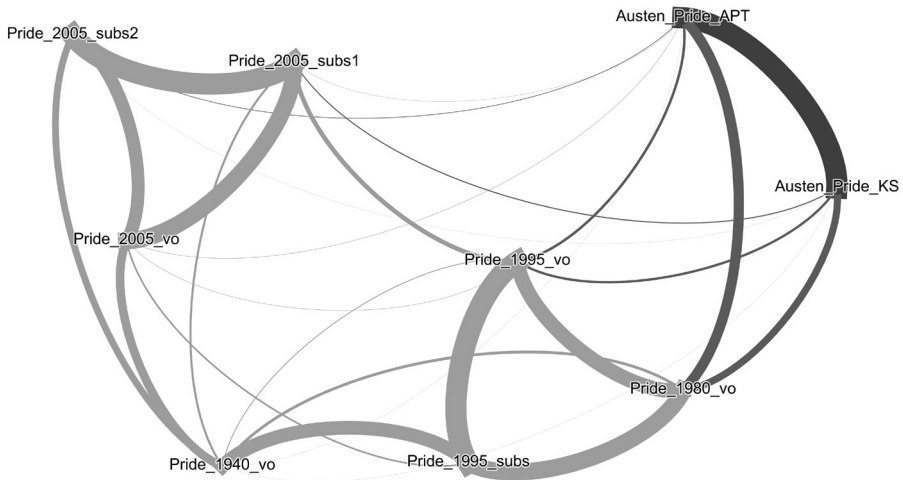


Wykres 28. Analiza sieciowa podobieństwa stylometrycznego, wykonana na podstawie częstości względnych 100–300 najczęściej występujących 3-gramów części mowy w dialogach i narracji powieści *Duma i uprzedzenie* oraz w jej adaptacjach

i Moggach (2005). Natomiast scenariusz Fay Weldon, który pod względem częstości najczęściej występujących słów zdradzał ściśle stylometryczne pokrewieństwo z powieścią, w tym badaniu oddala się od pierwowzoru.

Gdy weźmiemy pod uwagę częstość względną najczęściej występujących 3-gramów części mowy, inaczej jawią się również podobieństwa łączące adaptacje: gruba nić łączy teraz hollywoodzką *Dumę i uprzedzenie* Murfin i Huxleya (1940) z najnowszą adaptacją Moggach (2005), a przede wszystkim – z bollywoodzkim musicalem inspirowanym powieścią (2004).

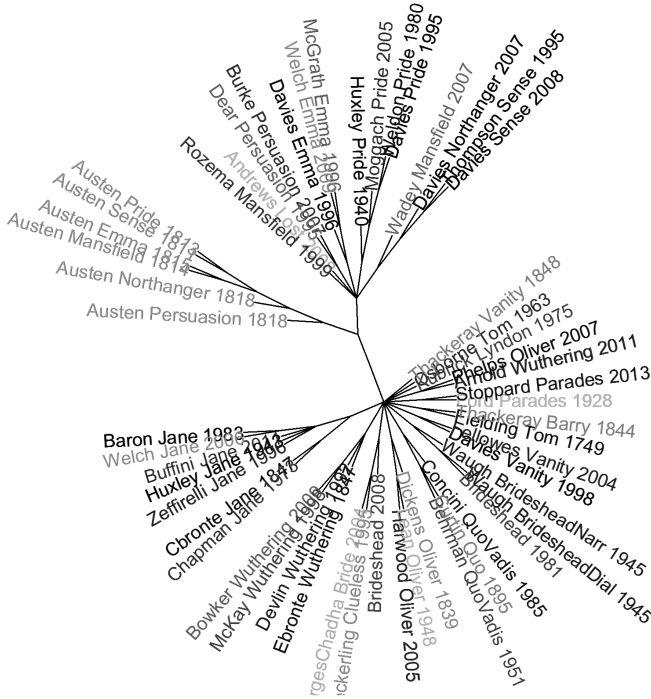
Gdy dokonamy analizy częstości względnych najczęściej występujących słów w polskich tłumaczeniach powieści i w jej ekranizacjach, przekonamy się, jak nieznaczące zależności łączy literacki pierwowzór z polskimi wersjami lektorskimi i napisami, na co wskazały badania w programie WCopyFind. Najściślejsze stylometryczne powinowactwo z językiem powieści zdradza wersja lektorska z 1980 roku, co nie dziwi, zważywszy na osobę konsultantki literackiej; natomiast opracowania serialu z 1995 nieco oddalają się od literackiego modelu w przekładzie. Gdy porównamy analizę sieciową polskiego korpusu (Wykres 29) z wynikami uzyskanymi dla anglojęzycznych produkcji (Wykres 27), zauważymy, jak wątle są relacje literackiego pierwowzoru w języku polskim z tłumaczeniami ekranowych dialogów. Uwyraźniają się natomiast pokrewieństwa pomiędzy różnymi opracowaniami tej samej adaptacji.



Wykres 29. Analiza sieciowa podobieństwa stylometrycznego, wykonana na podstawie częstości względnych 100–1000 najczęściej występujących słów w korpusie polskich przekładów powieści *Duma i uprzedzenie* (autorstwa Anny Przedpeńskiej-Trzeciakowskiej i Katarzyny Surówki) oraz dostępnych wersji lektorskich (VO) i napisów (subs)

Co jednak najważniejsze w naszych rozważaniach nad specyfiką i funkcjami słowa w ekranowych wyobrażeniach przeszłości, zarówno w języku angielskim (Wykres 4), jak i polskim (Wykres 7) ekranizacje *Dumy i uprzedzenia* wyodrębniają się na tle innych dialogów w naszym korpusie i cechują się odmiennym stylometrycznym profilem (ukształtowanym zapewne przez imitowany na ekranie literacki styl Jane Austen) niż pozostałe produkcje. A zatem bez względu na luźne powiązania polszczyzny Jane Austen na ekranie z polszczyzną Jane Austen na kartach jej powieści, lektorskie i napisowe opracowania adaptacji odcinają się stylometrycznie (a zapewne również stylistycznie) od innych realizacji uwzględnionych w badaniach. Przyczynom ich osobliwości przyjrzymy się bliżej w analizie jakościowej. Warto jednak przypomnieć, że włoskie przekłady ekranizacji nie wyróżniają się równie wyraźnie na tle innych produkcji historycznych – jak pokazał Wykres 9, ich profil stylometryczny zbliżony jest do opracowań seriali *Downton Abbey* oraz *Koniec defilady*, które rozgrywają się w dwudziestowiecznej Anglii i stanowią typowe przykłady brytyjskiego kina dziedzictwa.

Teraz pozostaje nam tylko odpowiedzieć na dodatkowe pytanie, jakie może się zrodzić w toku rozważań nad stylometrycznym pokrewieństwem dialogów w powieści i jej ekranizacjach. W jakim stopniu strategie werbalne adaptatorów *Dumy i uprzedzenia* wpisują się w konwencje wypracowane przez autorów innych adaptacji arcydzieł literatury brytyjskiej? W poszukiwaniu odpowiedzi, poddaliśmy analizie stylometrycznej szerszy korpus literackich i telekinematograficznych dialogów. Objął on nie tylko ekranizacje powieści Jane Austen: *Duma i uprzedzenie* (*Pride_1813*), *Emma* (*Emma_1815*), *Mansfield Park* (*Mansfield_1814*), *Opactwo Northanger* (*Northanger_1818*), *Perswazje* (*Persuasion_1818*), *Rozważna i romantyczna* (*Sense_1811*), lecz również ekranizacje innych kanonicznych utworów: *Historii życia Toma Jonesa, czyli dziejów podrzutka* Henry'ego Fieldinga (*Jones_1749*), *Olivera Twista* Charlesa Dickensa (*Oliver_1837*), *Dziwnych losów Jane Eyre* Charlotte Brontë (*Jane_1847*), *Wichrowych Wzgórz* Emily Brontë (*Wuthering_1847*), *Barry'ego Lyndona* (*Barry_1844*) i *Targowiska próżności* (*Vanity_1848*) Williama Makepeace'a Thackeraya, tetralogii *Koniec defilady* Forda Maddoxa Forda (*Parades_1924-8*) oraz *Powrotu do Brideshead* Evelynna Waugh'a (*Brideshead_1945*). Aby uzyskać pełniejszy obraz, uwzględniliśmy w badaniu także wspomniane wcześniej *Quo vadis* Henryka Sienkiewicza (*Quo vadis_1895*) w klasycznym przekładzie Jeremiaha Curtina i dialogi zaczerpnięte z ekranizacji tej powieści.



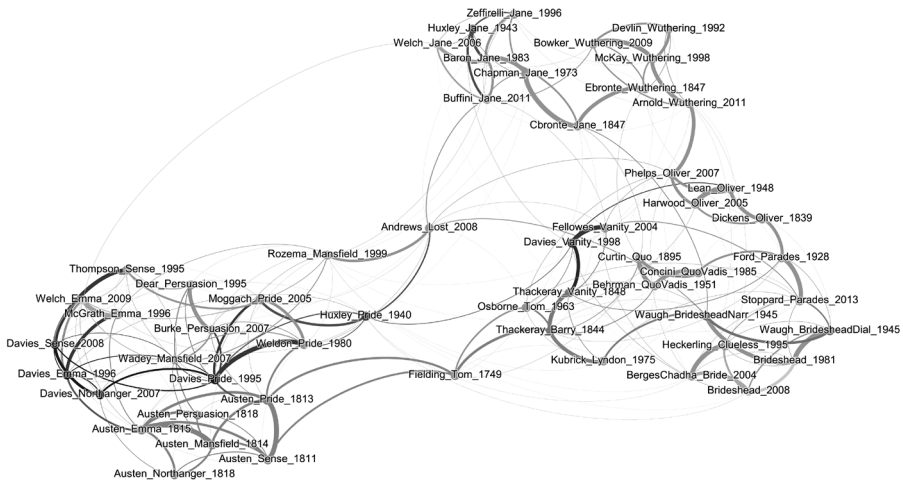
Wykres 30. Drzewko konsensusu bootstrapowego 100–1000 najczęściej występujących słów obecnych w dialogach angielskich powieści i ich adaptacji; nazwisko poprzedzające skrót tytułu identyfikuje powieściopisarza lub scenarzystę, a rok odpowiada dacie publikacji powieści bądź premiery ekranizacji

Analiza częstości względnych 100–1000 najczęściej wstępujących słów w dialogach utworów i ich ekranizacjach (Wykres 30) ukazała ciekawe prawidłowości.

Po pierwsze, rzucają się w oczy adaptacje tak zbliżone do literackiego pierwowzoru, że zajmują wspólny konar wykresu. Mowa tu o ekranizacjach *Wichrowych Wzgórz*, *Jane Eyre*, *Olivera Twista*, *Quo vadis*, *Końca defilady* i o jednej z ekranizacji *Powrotu do Brideshead*. Na jednym odgałęzieniu skupiają się również wszystkie klasyczne ekranizacje powieści Jane Austen, co świadczy o ich stylometrycznym pokrewieństwie. W tej części wykresu zarysowuje się jednak wyrazisty podział na gałąź literacką i telekinematograficzną (zapewne z uwagi na obfity dorobek pisarki uwzględniony w korpusie). Można wnioskować, że sygnał autorski Jane Austen w dialogach sześciu jej powieści jest znacznie silniejszy od ich stylometrycznego powinowactwa z odpowiednimi adaptacjami. Natomiast poszczególne ekranizacje wykazują względem siebie zróżnicowany stopień podobieństwa.

Na odrębnych gałęziach skupiają się *Dumy i uprzedzenia*, *Perswazje* oraz ekranowe *Emmy*, tymczasem ekranizacje *Mansfield Park* nie są ze sobą w bliskim sąsiedztwie. Po drugie, warto zauważyć stylometryczny dystans dzielący dialogi niektórych ekranizacji i ich literackich pierwowzorów (Fielding, Thackeray, Dickens), co może świadczyć o mniej ortodoksyjnej strategii scenarzystów. Drzewko konsensusu bootstrapowego potwierdza jednak (na płaszczyźnie werbalnej) przypuszczenia, że ekranizacje dzieł niektórych autorów kształtują własne, rozpoznawalne subgatunki.

Analiza sieciowa przeprowadzona na tym samym korpusie (Wykres 31) ukazuje powiązania stylometryczne bardziej szczegółowo, ujawniając między innymi pokrewieństwa pomiędzy literackimi pierwowzorami (na przykład dziełami siostr Brontë, prozą Austen i Fieldinga czy Fieldinga i Thackeraya).



Wykres 31. Analiza sieciowa podobieństwa stylometrycznego, wykonana na podstawie częstości względnych 100–1000 najczęściej występujących słów w anglojęzycznych powieściach i ich ekranizacjach

Co warto podkreślić, o ile w materiale powieściowym uwidacznia się sygnał autorski, o tyle w dialogach filmowych sygnał scenarzysty ustępuje miejsca sygnałowi literackiego pierwowzoru, co świadczy o stylistycznej mimikrze uprawianej z powodzeniem przez adaptatorów. Co prawda, adaptacje powieści Jane Austen autorstwa Andrew Daviesa: *Duma i uprzedzenie* (1995), *Emma* (1996), *Opactwo Northanger* (2007) i *Rozważna i romantyczna* (2008) zdradzają wzajemne podobieństwa, ale jego *Targowisko próżności* (1998) znajduje się w innej części mapy. Podobnie dzieje się z adaptacjami *Dumy i uprzedzenia* (1940) oraz *Jane Eyre* (1943) współtworzonymi przez

Aldousa Huxleya, a także ekranizacjami *Jane Eyre* (2006) i *Emmy* (2009) autorstwa Sandy Welch – w ich wypadku sygnał pierwowzoru jest również znacznie silniejszy od sygnału scenarzysty.

V.4.3. Podsumowanie analizy ilościowej

Badania ilościowe przeprowadzone na oryginalnym korpusie tekstów potwierdziły ścisły związek łączący dialogi ekranizacji z powieścią Jane Austen, wynikiły nie tylko z dosłownego cytatu, lecz również ze zmyślnej imitacji stylu pisarki. Uwzględniając liczbę dosłownych przytoczeń oraz stylometryczne podobieństwo, najbliższe doświadczeniu „lektury książki” (Cartmell 2010a: 22) są z pewnością te seriale telewizyjne, które zawdzięczają swój prestiż wysokiemu statusowi literackiego pierwowzoru (por. Cardwell 2002: 81).

Dostrześliśmy stylometryczną spójność klasycznych ekranizacji *Dumy i uprzedzenia* na tle innych produkcji osadzonych w przeszłości – i to zarówno filmów historycznych (Wykresy 3; 4), jak i innych adaptacji (Wykresy 30; 31). Badanie wykazało ponadto, że wszystkie ekranizacje powieści Austen łączy unikatowy profil stylometryczny, który wyróżnia je na tle ekranizacji innych powieści, choćby dzieł siostr Brontë czy Dickensa. Można zatem mówić o subgatunku ekranizacji powieści Jane Austen (por. Troost, Greenfield 1998), który wyodrębnia się na płaszczyźnie werbalnej. Wypowiedzi bohaterów imitują bowiem styl pisarki, a więc są naznaczone jej „odciskiem palca”. Warto jednak zaznaczyć, że pod względem tak rozumianej „wierności” wobec oryginału adaptacje *Dumy i uprzedzenia* nie są odosobnione: ekranizacje innych arcydzieł literatury podchodzą do ich materii językowej z równym pietyzmem, co zobrazowały Wykresy 30 i 31.

Na koniec, badania ilościowe ukazały wzajemne relacje łączące dialogi poszczególnych produkcji, czyli obecność intertekstualnych powiązań w obrębie gatunku adaptacji (por. Cardwell 2002: 133). Analiza dialogów tłumaczonych na język polski ujawniła znacznie luźniejsze związki z literackim pierwowzorem (Wykres 29). Obraz powieści na ekranie nie zyskuje wiarygodności na mocy cytatu, a tłumacze kierują się w swojej twórczości innymi strategiami niż scenarzyści. Niemniej jednak, jak pokazaliśmy w rozdziale I (Wykres 7), na tle wielu produkcji historycznych polskie opracowania ekranizacji *Dumy i uprzedzenia* ujawniają stylistyczną spójność i unikatowość, natomiast opracowania włoskie (Wykres 9) zbliżają się do innych przekładów brytyjskiego kina dziedzictwa. Tej właśnie cesze tłumaczonych dialogów przyjrzymy się bliżej w badaniu jakościowym.

V.5. ANALIZA JAKOŚCIOWA ADAPTACJI *DUMY I UPRZEDZENIA* W PRZEKŁADZIE NA JĘZYK POLSKI

Jak pokazują wyniki badań stylometrycznych, tym co wyróżnia dialogi klasycznych adaptacji *Dumy i uprzedzenia* na tle innych produkcji jest silny intertekstualny związek z oryginałem, oparty na cytacie i stylizacji, a widoczny nawet w swobodnej hollywoodzkiej ekranizacji z lat czterdziestych. Wobec tego rodzi się pytanie, czym odznaczają się tłumaczenia owych adaptacji na język polski, skoro zajmują odrębny obszar na stylometrycznej mapie produkcji uwzględnionych w naszym korpusie. Z pewnością nie mogą poszczycić się obecnością wielu dosłownych zapożyczeń z kart przekładu. Niekoniecznie dodawałyby one zresztą wiarygodności obrazom epoki; wszak proza Jane Austen w języku polskim nie jest równie rozpoznawalna i ceniona, co oryginał w kulturze anglosaskiej. Poza tym nawet gdyby tłumacze audiowizualni zapragnęli posłużyć się konsekwentnie strategią cytatu literackiego, szyki mogłyby im pokrzyżować ograniczenia techniczne: zarówno wersja lektorska, jak i napisy wymagają bowiem daleko idącej redukcji, aby ułatwić lektorowi oraz widzom komfortową lekturę dialogów. Żadna z metod nie sprzyja literackiej nadorganizacji wypowiedzi, która narażałaby na szwank dyskrecję i przezroczystość, dwa przymioty udanych opracowań lektorskich i napisowych.

Niemniej oględziny polskich list dialogowych wskazują, że wspólnym mianownikiem wszystkich opracowań jest właśnie konsekwentna stylizacja literacka¹⁹¹. Mimo że analizowane adaptacje różnią się okolicznościami powstania i artystycznymi aspiracjami, skłaniają tłumaczy do sięgnięcia po nacechowane stylistycznie wybory leksykalne, a przede wszystkim – po skomplikowane struktury składniowe (zdania wielokrotnie złożone, nietypowe dla telegraficznego stylu wersji lektorskiej i czytelnej struktury napisów), które przywodzą na myśl lekturę niewspółczesnego dzieła literackiego. Tłumacze czynią tym samym zadość ważnej funkcji dialogów w ekranizacjach klasyki literatury: funkcji pozorowania bądź rzeczywistego budowania intertekstualnych więzi z hipotekstem. Jak wspomnieliśmy, autor żadnego z opracowań

¹⁹¹ Chociaż stylometryczny profil spolszczonych adaptacji, tworzony na podstawie częstości względnej najczęściej występujących słów, nie bierze pod uwagę wyszukanego słownictwa, może jednak odzwierciedlać skomplikowane konstrukcje składniowe, które wpływają na częstość użycia spójników, partykuł czy zaimków.

nie inkrustuje go nagminnie wycinkami literackiego pierwowzoru, jak mają to w zwyczaju czynić scenarzyści. Każdy kreuje jednak własną aurę audio-wizualnej „lektury”, nieopartą na konkretnym wzorcu stylizacji literackiej (na przykład na imitacji stylu Jane Austen obmyślonego przez Marię Przedpełską-Trzeciakowską). Poniżej przyjrzymy się stosowanym przez tłumaczy zabiegom, spoglądając na dwa fragmenty wspólne wszystkim ekranizacjom: literacką „pożyczkę”, a następnie kreację anglosaskich scenarzystów.

V.5.1. Efekt *déjà vu*: stylizacja literacka w oryginale i w przekładzie

W rozdziale II przytoczyliśmy jedną z literackich wypowiedzi, która pojawia się w każdej ekranizacji *Dumy i uprzedzenia*: obraźliwą uwagę Fitzwilliama Darcy’ego pod adresem Elizabeth Bennet. W języku polskim cytaty literacki przybiera różne postaci, co ilustruje przykład (1).

Tabela 78. Komentarz bohatera w oryginale *Dumy i uprzedzenia* i jej wybranych polskich przekładach

Nr	<i>Duma i uprzedzenie</i> (1813)	Przekład A. Przedpełskiej- Trzeciakowskiej (Austen 1996: 14)	Przekład K. Surówki (Austen 2009)	Przekład M. Gawlik-Małkowskiej (Austen 2012: 13)
1	She is tolerable; but not handsome enough to tempt me; and I am in no humour at present to give consequence to young ladies who are slighted by other men.	Zupełnie znośna, ale nie na tyle ładna, bym ja miał się o nią pokusić. Nie jestem ponadto w nastroju, by oddawać sprawiedliwość damom wzgardzonym przez innych.	Jest znośna, ale niewystarczająco ładna, aby mnie zainteresować. Poza tym, nie jestem teraz w nastroju, aby pocieszać panny wzgardzone przez innych mężczyzn.	Jest znośna, ale nie dość ładna, by mnie skusić. Poza tym nie jestem obecnie w nastroju, by bawić panny pozbawione męskiej asysty.

Anna Przedpełska-Trzeciakowska sięga po nacechowane stylistycznie odpowiedniki, które – podobnie jak oryginał – trudno jednoznacznie zinterpretować. W jej tłumaczeniu czytamy na przykład, że Darcy nie „pokusi się o” Elżbietę. Kontekst sytuacyjny podpowiada, że mowa o tańcu, chociaż deklaracja może zaskoczyć polskiego odbiorcę – wyrażenie „pokusić się o coś” dotyczy zwykle nieosobowych referentów (jak podpowiada Korpus Języka Polskiego PWN, można „pokusić się” o ocenę, komentarz, analizę, ale nie „pokusić się o kogoś”). Bohater stwierdza dalej, że nie „odda” Elżbiecie „sprawiedliwości”, a zatem nie zrehabilituje jej w oczach innych zgromadzonych, którzy uprzednio nią „wzgardzili”. Owo „oddawanie sprawiedliwości”

wymaga od czytelników pewnego wysiłku interpretacyjnego, podobnie zresztą jak oryginalna fraza „to give consequence”, która współczesnych użytkowników angielszczyzny skłania do różnych odczytań: począwszy od zwracania na kogoś uwagi, a skończywszy na przydawaniu komuś dostojności¹⁹². Wersja Katarzyny Surówki nie budzi podobnych dylematów, bo też nie zdradza śladów stylizacji archaizującej: bohater stwierdza jedynie, że Elizabeth go nie „zainteresuje”, a on sam nie będzie jej „pocieszać”. Posługuje się przy tym stylem niemal urzędowym, którego wyznacznikami są formalne spójniki „by”, „gdyż” i „jednak”. Z biurokraty w ironistę zmienia się pan Darcy za sprawą Magdaleny Gawlik-Małkowskiej: w jej przekładzie deklaruje zaczepnie, że Elizabeth stanowi dla niego niewielką pokusę, a on sam nie będzie „bawił panien” pozbawionych „męskiej asysty”.

Jak wskażą analogiczne przykłady zaczerpnięte z list dialogowych, wersja Przedpeńskiej-Trzeciakowskiej nie znalazła wyraźnego odzwierciedlenia w wypowiedziach ekranowych bohaterów. Tłumacze audiowizualni wzbogacają po prostu stylistyczną różnorodność wypowiedzi Fitzwilliama Darcy’ego w języku polskim.

Tabela 79. Komentarz pana Darcy’ego w adaptacjach powieści i ich polskich przekładach

Nr	<i>Duma i uprzedzenie</i> (1940)	Lista dialogowa (TVP)	
2	She looks tolerable enough. But I'm in no humor tonight to be of consequence to the middle classes at play.	Tak – i wygląda dosyć znośnie. Ale nie mam dzisiaj humoru, żeby towarzyszyć średnim klasom w zabawie.	
	<i>Duma i uprzedzenie</i> (1980)	Lektor (TVP)	
3	She is tolerable, but not handsome enough to tempt me. I cannot, after all, give consequence to young ladies who are slighted by other men.	Znośna, ale nie dość ładna, bym się pokusił o tanię. Poza tym nie mam zwyczaju emablować dam, które nie mają powodzenia.	
	<i>Duma i uprzedzenie</i> (1995)	Lektor (TVP)	Napisy (DVD)
4	She's tolerable, I suppose, but not handsome enough to tempt me. Bingley, I'm in no humour to give consequence to young ladies who are slighted by other men.	Ujdzie... ale nie jest na tyle ładna, żeby mogła mnie skusić. Nie jestem w nastroju, żeby tańczyć z damami, którymi wzgardzili inni.	Raczej znośna, ale niewystarczająco ładna, by mnie skusić. Bingley, nie jestem w nastroju, by pocieszać młode damy zlekceważone przez innych.
	<i>Duma i uprzedzenie</i> (2005)	Lektor (DVD)	Napisy (DVD)
5	Perfectly tolerable, I dare say, but not handsome enough to tempt me.	Znośna, jeśli mogę tak powiedzieć, lecz niewystarczająco atrakcyjna, żeby się skusił.	Znośna. Nie dość ładna, bym dał się skusić.

¹⁹² Popularną dyskusję na temat sformułowania można znaleźć chociażby na forum czytelników <http://www.goodreads.com/topic/show/1498507-what-does-this-phrase-mean-she-is-tolerable-but-not-handsome-enough-t> (dostęp: 20.04.2017).

Komedia z 1940 roku przekształca słynną scenę, ukazując Darcy'ego w pozytywniejszym, bardziej szarmanckim świetle: bohater nie wytyka Elżbiecie estetycznych niedostatków, a czyni jej afront głównie przez wzgląd na jej niższy status społeczny (Sørbo 2014: 93). W polskim opracowaniu, przytoczonym w przykładzie (2), Darcy wydaje się widzom snobistyczny i kapryśny: brakuje mu „humoru”, żeby bawić się „z klasami średnimi”. Serial z 1980 roku nieznacznie zmienia oryginalną wypowiedź literacką, pomijając kwestię nastroju bohatera (3). Opracowanie lektorskie zdradza zmyślne zabiegi stylizacyjne: dowiadujemy się, że bohater nie „pokusi się o taniec” i że nie nawykł do „emablowania dam”, które „nie mają powodzenia”. Ten krótki przykład pokazuje ogólną strategię tłumaczki: zręczną i konsekwentną stylizację literacką dialogów, obfitującą w wyrazy wyszukane i obce.

Serial z 1995 roku pobrzmiewa różnymi nutami w telewizyjnej wersji lektorskiej i napisach (4). Ta pierwsza, podporządkowana normom szeptanki, kondensuje wypowiedź bohatera, przydając jej arogancji, a ujmując historycznego autentyzmu. Darcy stwierdza kolokwialnie, że Elizabeth „ujdzie”, ale nie dość, by mogła „go skusić”. Następnie mężczyzna deklaruje – tym razem w zgodzie z duchem epoki – że nie będzie „tańczyć” z „damami” wzgardzonymi przez innych. Łatwo zauważyć eklektyzm stylistyczny: ślady archaizacji („damy”) sąsiadują z kolokwializmem; oba zabiegi służą kondensacji tekstu. Podpisy stosują podobne rozwiązania, chociaż tajemnicze „give consequence” przekształcają w zrozumiałe „pocieszenie” niechcianych partnerek. Zwraca uwagę oficjalny rejestr wypowiedzi, który znamionuje stylizację literacką.

Tłumaczenia wersji z 2005 roku również wspominają tajemniczą pokusę, opisując Elizabeth jako „ładną” oraz „atrakcyjną”. Każdy z przytoczonych przykładów przedstawia słynną kwestię na swój sposób; wszystkie zdradzają zabiegi odzwierciedlające nie tyle rozpoznawalny styl autorki, ile „literacki” rodowód ekranizacji.

Tabela 80. Oświadczyń pana Darcy'ego w powieści i jej wybranych polskich przekładach

Nr	<i>Duma i uprzedzenie</i> (1813)	Przekład A. Przedpeńskiej- -Trzeciakowskiej (Austen 1996: 192)	Przekład K. Surówki (Austen 2005)	Przekład M. Gawlik-Małkowskiej (Austen 2006: 156)
6	In vain I have struggled. It will not do. My feelings will not be repressed. You must allow me to tell you how ardently I admire and love you.	Daremnie walczyłem ze sobą. Nie poradzę, nie zdławię mego uczucia. Pozwól mi, pani, wyznać, jak gorąco cię wielbię i kocham.	Na próżno walczyłem ze sobą. Nic mi nie pomoże. Nie jestem w stanie zdławić tego uczucia. Pozwól mi, pani, wyznać, jak gorąco cię wielbię i kocham.	Na próżno próbowałem to zwalczyć. Wszystko na nic. Nie mogę dłużej tłumić swych uczuć. Muszę wyznać, jak gorąco podziwiam panią i kocham.

Za pełniejszą ilustrację strategii translatorskich posłuży nam scena odrzuconych oświadczeń Fitzwilliam Darcy'ego, których arogancka forma miała „oszczędzić” wybrance „zakłopotania, jakie mogłaby odczuwać”, odmawiając ręki osobie zachowującej się „jak prawdziwy dżentelmen” (Austen 1996: 193). Za ostateczny kształt owego oburzającego wyznania odpowiadają tym razem wyłącznie scenarzyści, ponieważ Jane Austen nakreśliła je w kilku słowach narracji, przytaczając jedynie wstęp do feralnych oświadczeń. Brzmi on bardzo podobnie w analizowanych przekładach literackich (6).

Wycinki filmowych wypowiedzi posłużą nam za przewodnik po meandrach dziewiętnastowiecznego dialogu w przekładzie: zilustrują problemy stylizacji literackiej oraz pułapki związane z tłumaczeniem językowej etykiety. Hollywoodzka wizja oświadczeń wykreowana przez Jane Murfin i Aldousa Huxleya (7) tonuje arogancję bohatera, uwydatnia natomiast jego sentymentalizm, znajdujący wyraz w wykrzyknieniach (powtórzone wyznanie „I love you!”) oraz czułym – i sprzecznym z poetyką autorki – zwrocie adresatywnym „my darling” (por. Sørbo 2014: 96).

Tabela 81. Oświadczenia pana Darcy'ego w adaptacji z 1940 roku

Nr	<i>Duma i uprzedzenie</i> (1940)	Lista dialogowa (TVP)
7	<p>– It's no use! I've struggled in vain! I must tell you how much I admire and love you. Miss Elizabeth, my life and happiness are in your hands. This last week, since I left Netherfield, had been empty, meaningless days and nights. I thought that I could put you out of my mind. That inclination would give way to judgment. I've walked the streets of London reminding myself of the unsuitability of such a marriage. Ah, the obstacles between us. But, it won't do. I can struggle against you no longer.</p> <p>– Mr. Darcy!</p> <p>– I've reminded myself again and again that I have obligations of family and position. Obligations I was born to. Nothing I tell myself matters! I love you! I love you!</p> <p>– Do you know what you're saying?</p> <p>– Yes, my darling! I'm asking you to marry me.</p>	<p>– To na nic. Staralem się na próżno. Muszę powiedzieć, jak bardzo panią podziwiam i kocham. Panno Elizabeth, moje życie i szczęście są w pani rękach. Te ostatnie tygodnie, odkąd wyjechałem z Netherfield, to pustka, bezsensowne dni i noce. Myślałem, że mogę przestać myśleć o pani, że pożądanie ustąpi rozsądkowi. Przemierzałem ulice Londynu, przypominając sobie o nieodpowiedności takiego małżeństwa, o przeszkodach między nami, ale to nie pomogło. Nie mogę już dalej walczyć.</p> <p>– Proszę pana!</p> <p>– Przypominałem sobie raz za razem, że mam obowiązki względem rodziny i mojej pozycji, obowiązki, do których się urodziłem. Nic, co sobie mówię, nie ma znaczenia. Kocham panią, kocham panią!</p> <p>– Czy pan wie, co pan mówi?</p> <p>– Tak, moja kochana. Proszę, żeby wyszła pani za mnie.</p>

Polskie opracowanie z powodzeniem oddaje niuanse, zachowując (wbrew zaleceniom technicznym, za to w zgodzie z uczuciem) wszystkie zwroty adresatywne („panno Elizabeth”, „moja kochana”), powtórzenia i wykrzyknienia, mimo ich oczywistej redundancji. Wprowadzone zostały omowne konstrukcje („Przemierzałem ulice Londynu, przypominając sobie o nieodpowiedności...”) oraz podniosły rejestr, urozmaicany

sporadycznymi niekonsekwencjami, wśród których warto wymienić namiętną wzmiankę o „pożądaniu”, które ma „ustąpić rozsądkowi” (oryginał wspomina o „skłonności”), a także kolokwialne sformułowanie „wyjść za kogoś”, które w ustach dziewiętnastowiecznego arystokraty brzmi nader postępowo. Zachowywane są zwroty grzecznościowe w trzeciej osobie liczby pojedynczej, zgodne ze współczesnymi normami etykiety („Moje życie i szczęście są w pani rękach”). Całość podporządkowana jest komediowym konwencjom oryginału, nie do końca spójnym z poetyką Jane Austen, jednak noszącym znamiona literackiej stylizacji.

Znacznie mniej sentymentalnie przedstawia Fitzwilliam Darcy’ego Fay Weldon w serialu z 1980 roku (8). Scenę otwiera cytata z powieści.

Tabela 82. Oświadczenia pana Darcy’ego w adaptacji z 1980 roku

Nr	<i>Duma i uprzedzenie (1980)</i>	Lektor (TVP)
8	<p>– In vain have I struggled. It will not do. My feelings will not be repressed. You must allow me to tell you how ardently I admire and love you. In spite of all my endeavors I have found it impossible to conquer the strength of my feelings. The inferiority of your family, the miserable connections, the degradation, the lack of judgment I display, the harshness of which I shall rightly be judged by my own family and connections – all these count as nothing... I have struggled greatly and endured great pain, I hope I will now be rewarded. Miss Bennet, will you accept my hand in marriage?</p> <p>– ...</p> <p>– And this is the reply which I’m to have the honor of expecting?</p>	<p>– Walczyłem ze sobą. Nic na to nie poradzę. Nie mogę tłumić swoich uczuć. Pozwól mi pani wyznać, jak gorąco wielbię i kocham panią. Mimo starań z mej strony nie potrafię zważyć tego. Pani skromne pochodzenie, brak koneksji, moja deklasacja, niemożność rozsądnego rozstrzygnięcia tego dylematu, sprzeciw mej własnej rodziny i przyjaciół – wszystko to się nie liczy... Walczyłem i cierpiałem równie mocno. Ufam, że zostanie mi to wynagrodzone. Panno Bennet, czy mogę panią prosić o rękę?</p> <p>– ...</p> <p>– Więc to jest odpowiedź, której miałem zaszczyt się spodziewać?</p>

Podobnie jak w przekładach powieści, zostaje on poddany stylizacji archaizującej na płaszczyźnie pragmatycznej: tłumaczka łączy nominalny zwrot „pani” z drugą osobą liczby pojedynczej („pozwól mi pani wyznać”). Ów zabieg nie jest jednak w przekładzie lektorskim konsekwentny, bowiem „pani” występuje również kilkakrotnie w funkcji zaimka wpleczonego w grzecznościowy zwrot trzecioosobowy („pani skromne pochodzenie”; „czy mogę panią prosić”).

Uwagę przykuwają także liczne zabiegi stylizacyjne: wyszukana składnia („odpowiedź, której miałem zaszczyt się spodziewać”), rzadkie słownictwo („koneksje”, „deklasacja”), ściągnięte zaimki dzierżawcze („mej”), pieczołowite odzwierciedlenie zabiegów retorycznych, takich jak metaforyzacja miłości jako walki czy wyliczenie. Można wyobrazić sobie, że realizacja

lektorska tak przygotowanej listy dialogowej musiała przypominać spotkanie z prozą literacką, a nie skryptem dostosowanym do norm „przezroczystej” szeptanki.

Gdy przyjrzymy się scenie oświadczyn stworzonej przez Andrew Daviesa na potrzeby serialu z 1995 roku, wyczujemy w wypowiedzi bohatera dumę i zrozumiemy powody, dla których można powziąć wobec niego uprzedzenie. Porównanie dwóch polskich opracowań (9) dostarczy nam przykładu stylizacji literackiej podporządkowanej normom redukcji (wersja lektorska) oraz stylizacji nieobwarowanej podobnymi ograniczeniami (napisy).

Tabela 83. Oświadczyn pana Darcy'ego w adaptacji z 1995 roku

Nr	<i>Duma i uprzedzenie</i> (1995)	Lektor (TVP)	Napisy (DVD)
9	<p>– In vain I have struggled. It will not do! My feelings will not be repressed. You must allow me to tell you how ardently I admire and love you. In declaring myself thus I'm aware that I will be going expressly against the wishes of my family, my friends, and, I hardly need add, my own better judgement. The relative situation of our families makes any alliance between us a reprehensible connection. As a rational man I cannot but regard it as such myself, but it cannot be helped. Almost from the earliest moments, I have come to feel for you a passionate admiration and regard, which despite my struggles, has overcome every rational objection. I beg you, most fervently, to relieve my suffering and consent to be my wife.</p> <p>– ...</p> <p>– And this is all the reply I am to expect? I might wonder why, with so little effort at civility, I am rejected.</p>	<p>– Na próżno walczyłem. Moje uczucie jest silniejsze. Muszę wyznać, że gorąco panią wielbię i kocham. Jestem świadom, że mówię to wbrew życzeniom mojej rodziny, przyjaciół i sobie samemu. Nasz związek byłby dla mnie i mojej rodziny wysoce upokarzający. Jako człowiek rozsądny, uważam podobnie. Ale nic na to nie poradzę. Odkąd panią ujrzałem, czułem dla pani gorący podziw i uwielbienie. I choć ze sobą walczyłem, uczucie to przesłoniło wszelkie racjonalne zastrzeżenia. Błagam, by zakończyła pani moje cierpienie i zgodziła się zostać moją żoną.</p> <p>– ...</p> <p>– Czy tylko takiej odpowiedzi mogę oczekiwać? Czemu mnie pani odrzuca w tak nieuprzejmy sposób?</p>	<p>– Na próżno ze sobą walczyłem. To na nic. Nie zmienię swoich uczuć. Proszę mi pozwolić wyznać sobie, jak gorąco wielbię panią i kocham. Mówiąc to, zdaję sobie sprawę, że postępuję wbrew pragnieniom moich przyjaciół, mojej rodziny i chyba nie muszę dodawać, że wbrew własnemu rozsądkowi. Różnica pozycji naszych rodzin jest tak znaczna, że nasz związek musi być uznany za w najwyższym stopniu naganny. Patrząc rozsądnie, sam nie mogę uważać inaczej, ale nic na to nie poradzę. Niemal na samym początku naszej znajomości wzbudziłaś moje uczucie: gorący podziw i szacunek. W końcu pokonało wszystkie racjonalne przeszkody. Więc błagam panią z całą żarliwością, by uwolniła mnie od cierpień i zgodziła się zostać moją żoną.</p> <p>– ...</p> <p>– To cała odpowiedź, jakiej mogę się spodziewać? Czy można wiedzieć, dlaczego odrzuca się mnie tak szybko i niegrzecznie?</p>

Wersja lektorska skraca wypowiedzi bohatera: opuszcza redundantne parafrazy („It will not do”), omówienia („almost from the earliest moments”), wzmocnienia („expressly”, „most fervently”) i metakomentarze („in declaring myself thus”); dokonuje również gramatycznej transpozycji wypowiedzi („you must allow me to tell you” vs. „muszę wyznać”) i zmienia ich siłę

illokucyjną („I might wonder why” vs. „Czemu mnie pani...”). Jak pokazują wyróżnienia w prawej kolumnie tabeli, żadnego z tych zabiegów nie zastosowano podczas opracowywania podpisów, które w świetle norm przekładu audiowizualnego noszą wyraźne ślady redundancji. Owa redundancja służy jednak stylizacji literackiej podpisów, które – stranskrybowane – przypominają po prostu tłumaczenie powieści. Oba opracowania posługują się starannym stylem literackim, obfitującym w wyszukane wybory leksykalne („wysoce”, „ujrzyć”, „wzbudzić uczucie”, „błagać z całą żarliwością”) i gramatyczne (inwersje: „uczucie to”, „jak gorąco wielbię panią”; archaiczna forma: „świadom”). Oba cechują się językową nadorganizacją, literackim wyobcowaniem, które przeczy przezroczystości wersji lektorskiej i napisów. Różnią się natomiast modelem relacji interpersonalnych: wersja lektorska sięga po uprzejmy zwrot w trzeciej osobie („gorąco panią wielbię”), a podpisy mieszają zwroty w drugiej („Niemal na samym początku naszej znajomości wzbudziłaś moje uczucie”) i trzeciej osobie liczby pojedynczej („Więc błagam panią z całą żarliwością, by uwolniła mnie od cierpień”).

Problem etykiety językowej uwidacznia się wyraźnie w przekładzie ekranizacji z 2005 roku, która uwspółcześnia wyznanie bohatera („I have struggled in vain”; „I can bear it no longer”) i dynamizuje jego interakcję z Elizabeth, wprowadzając krótkie wymiany zdań (10). Tym razem autorzy obu opracowań dokonali redukcji, nie pozbyli się jednak w pełni werbalnej redundancji. Wersja lektorska pomija partie tekstu („I have struggled in vain and I can bear it no longer”), pozbywa się również retorycznych powtórzeń („I had to see you”), ale oddaje kwiecisty styl bohatera, zachowując skomplikowaną składnię niektórych sformułowań, niezbyt poręczną w opracowaniu lektorskim (por. np. „zmuszam się, by pominąć to wszystko i poprosić cię, byś zakończyła moją agonię”; „proszę, uczyn mi ten zaszczyt”). Z kolei wersja z napisami zachowuje wspomniane fragmenty, redukuje natomiast niektóre metakomentarze (np. „Might I ask why at so little effort at civility am I thus repulsed” vs. „Czemu odrzuca mnie pani”). Oba opracowania oddają literacki ton oryginału, naginając czasem normy zwięzłości i czytelności tekstu docelowego, formułowane dla przekładu lektorskiego i napisów.

Na szczególną uwagę zasługują tutaj zmagania z etykietą językową. Wersja lektorska stosuje naprzemiennie zwrot w drugiej („Czy ty się ze mnie śmiejesz?”) i trzeciej osobie liczby pojedynczej („Zaprzecza pan, panie Darcy?”), co może uchodzić za stylizację archaizującą, jednak w gruncie rzeczy pobrzmiewa współczesną wymianą zdań. Z kolei podpisy zachowują konsekwentnie zwrot trzecioosobowy, nadając kłótni kochanków bardziej stateczny wydźwięk.

Tabela 84. Oświadczyzny pana Darcy'ego w adaptacji z 2005 roku

Nr	<i>Duma i uprzedzenie</i> (2005)	Lektor (DVD)	Napisy (DVD)
10	<p>– Miss Elizabeth. I have struggled in vain and I can bear it no longer. These past months have been a torment. I came to Rosings with the single object of seeing you. I had to see you. I have fought against my better judgment, my family's expectation, the inferiority of your birth, my rank and circumstance, all these things, and I'm willing to put them aside and ask you to end my agony... I love you. Most ardently. Please do me the honour of accepting my hand.</p> <p>– Sir, I appreciate the struggle you have been through and I am very sorry to have caused you pain. Believe me, it was unconsciously done.</p> <p>– Is this your reply?</p> <p>– Yes, sir.</p> <p>– Are you laughing at me?</p> <p>– No.</p> <p>– Are you rejecting me?</p> <p>– I'm sure that the feelings which, as you've told me, have hindered your regard will help you in overcoming it.</p> <p>– Might I ask why, with so little endeavor at civility, I am thus repulsed?...</p> <p>– Do you deny it, Mr. Darcy?...</p> <p>– I do not deny it.</p> <p>– How could you do it?</p>	<p>– Panno Elżbieto, ostatnie miesiące były męczarnią. Przyjechałem tylko po to, żeby ujrzeć ciebie. Walczyłem z moim rozsądkiem, oczekiwaniami rodziny, twoim niższym urodzeniem, moją pozycją, lecz zmuszam się, by pominąć to wszystko i poprosić cię, byś zakończyła moją agonię... Kocham cię. Najgoręcej. Proszę, uczyni mi ten zaszczyt i zostań moją żoną.</p> <p>– Doceniam zmagania, przez które przeszedłeś, i przykro mi z powodu pana cierpienia. Proszę wierzyć, stało się to nieumyślnie.</p> <p>– Czy to twoja odpowiedź?</p> <p>– Tak.</p> <p>– Czy ty się ze mnie śmiejesz?</p> <p>– Nie.</p> <p>– Odrzucasz mnie?</p> <p>– Jestem pewna, że te zastrzeżenia, które utrudniały pańskie uczucia, pomogą je przezwyciężyć.</p> <p>– Czy mogę zapytać, dlaczego, nawet nie próbując być uprzejmą, odrzucasz mnie, pani?...</p> <p>– Zaprzecza pan, panie Darcy?...</p> <p>– Nie zaprzeczam.</p> <p>– Jak mogłeś to zrobić?</p>	<p>– Panno Elżbieto. Walczyłem ze sobą na próżno, nie zniosę tego dłużej. Przeżywam katusze. Przyjechałem do Rosings, żeby panią zobaczyć. Walczyłem z rozsądkiem, oczekiwaniami mojej rodziny, pani pochodzeniem i moim stanowiskiem. Proszę, by zakończyła pani moje męczarnie... Kocham panią. Namiętnie. Proszę mi zrobić ten zaszczyt i przyjąć moją rękę.</p> <p>– Rozumiem, że wiele pan przeszedł, i przepraszam, że zadałam panu ból. Nie zrobiłam tego umyślnie.</p> <p>– To pani odpowiedź?</p> <p>– Tak.</p> <p>– Naśmiewa się pani ze mnie?</p> <p>– Nie.</p> <p>– Odrzucia mnie pani?</p> <p>– Uczucia, z którymi pan walczył, pozwolą mu pozbyć się po tym ciosie.</p> <p>– Czemu odrzucasz mnie, pani, nie siłując się nawet na grzeczność?...</p> <p>– Zaprzeczy pan, iż rozdzielił młodą, zakochaną parę?...</p> <p>– Nie zaprzeczam.</p> <p>– Jak pan mógł?</p>

Porównanie czterech filmowych wersji oświadczyzny Fitzwilliama Darcy'ego w sześciu polskich przekładach pokazuje, że wszyscy tłumacze sięgnęli po stylizację literacką, operując kwiecistym językiem, co częstokroć wiąże się z naginaniem technicznych norm przekładu lektorskiego i podpisów¹⁹³. Opracowania różnią się jednak stopniem stylizacji. Najkonsekwentniejsza pod tym względem jest wersja lektorska z 1980 roku, która nie stroni od wyszukanych wyborów leksykalnych, co ilustrują przykłady 11–19.

¹⁹³ W istocie, zamieszczone na DVD napisy towarzyszące ekranizacji z 1995 roku rozstawiają czasem trzy linijki w jednym kadrze, a czasem wymagają od widzów tempa lektury na poziomie 27 znaków na sekundę.

Tabela 85. Stylizacja literacka w przekładzie adaptacji z 1980 roku

Nr	<i>Duma i uprzedzenie</i> (1980)	Lektor (TVP)
11	Five daughters, all unmarried, and this house, this land entailed away to a cousin when you have finally driven me to my death.	Do tego dom i grunta są dziedziczone w linii męskiej i przejdą na kuzyna, kiedy ty mnie wpędzisz wreszcie do grobu.
12	He's not adverse to local company, and even means to attend the next assembly ball with a large party.	Nie stroni od miejscowego towarzystwa i zamierza na najbliższe asamble przywieźć liczne grono znajomych.
13	– Will Mr. Bingley soon be returning your call? ... – I dare say, he may call.	– Czy pan Bingley przyjdzie w rewizytę? ... – Sądzę, że będzie mnie rewizytował.
14	Such ease... Such manners, such perfect breeding!	Co za bezpośredniość! Jakie maniery! Co za doskonałe ułożenie!
15	Although very few of us have heart enough to be in love without encouragement, Mr. Bingley undoubtedly admires Jane. She had better help his admiration on.	Niewielu ma dość odwagi, by zakochać się, nie otrzymując zachęty. Bingley niewątpliwie admiruje Jane, a ona powinna tę admirację podsycać.
16	It is true that since my father's elevation to knighthood he has occupied himself in being civil to all the world, sometimes without discretion.	To prawda, że odkąd mój ojciec został nobilitowany, zajął się wyłącznie okazywaniem uwagi całemu światu. Czasem nawet bez umiaru.
17	The best and worst of men may be rendered ridiculous by a person whose first object in life is a joke.	Najlepszych i najgorszych można ośmieszyć, jeśli ma się w życiu na celu jedynie dowcipkowanie.
18	...and being ever ready to perform those rights and ceremonies which are instituted by the Church of England...	Gotowię się przeto do odprawiania obrzędów i ceremonii ustanowionych przez Kościół anglikański...
19	You must come and make Lizzy marry Mr. Collins.	Musisz przyjść i namówić Lizzie, żeby poszła za pana Collinsa.
20	Indeed I did, and would have written you my congratulations, but knew I would be here soon myself to offer them and have the very great pleasure of seeing the Bennet family.	Tak, widziałem, droga pani, nie wysłałem powinszowań tylko dlatego, że wiedziałem, iż wkrótce zrobię to osobiście, mając na względzie przyjemność ujżenia Państwa.

Dialogi obfitują w archaizmy leksykalne („przeto”, „gotowić się”), fleksyjne (dawne formy „grunta”, „najmędrsi”) czy semantyczne („iść za koś”, „ułożenie”), a także wyrazy wyszukane i obce („asamble”, „admirować”, „atencja”). Zamieszczona w przykładzie (20) wypowiedź Bingleya, będąca w istocie zdaniem wielokrotnie złożonym, zaskakuje w liście dialogowej przygotowanej na potrzeby lektora: metoda sprzyja zastosowaniu zdań pojedynczych, pozbawionych łączników logicznych. Wyznanie: „Tak, widziałem, droga pani, nie wysłałem powinszowań tylko dlatego, że wiedziałem, iż wkrótce zrobię to osobiście, mając na względzie przyjemność ujżenia Państwa” brzmi, jakby zaczerpnięto ją z literackiego kontekstu.

Również adaptacja z 1940 roku uderza kwiecistością i wielosłowiem, jednak zachowuje stylistyczną różnorodność typową dla komedii z elementami farsy (Tabela 86).

Tabela 86. Stylizacja literacka i potoczycza w przekładzie adaptacji z 1940 roku

Nr	<i>Duma i uprzedzenie</i> (1940)	Lista dialogowa (TVP)
21	Your ladyship's affability and kindness. What extraordinary condescension! I'm quite delighted of this, for Miss Elizabeth's sake. Now, my dear Miss Elizabeth, permit me to show you some of the priceless art treasures of Lady Catherine's. This is one of the finest timepieces captured. Observe the noble proportions, Miss Eliza. And, the ornaments, what magnificence! What taste!	Doceniam uprzejmość i łaskawość miłośnicy pani. Cóż za nadzwyczajna łaskawość... A teraz, moja droga panno Elizabeth... proszę mi pozwolić pokazać pani niektóre z bezcennych skarbów sztuki należących do lady Catherine. To jeden z najpiękniejszych chronometrów w kraju. Niech pani przyjrzy się znakomitym proporcjom, panno Elizabeth. I te ornamenty... Cóż za przepych! Co za smak!
22	I can't imagine you'd drink so much punch, Kitty! Now you're quite tipsy!	Mówiłam ci, żebyś nie piła tyle ponczu, Kitty... Wiesz, że ty jesteś nieźle zalana.
23	Lydia, there's perspiration on your nose. Don't look so hot. It's very unladylike.	Lidio – masz pot na nosie... Nie rozgrzewaj się tak, to nie przystoi damie.

Przykład (21) wskazuje na obecność archaizmów rzeczowych („chronometr”) i wykwintnej leksyki („łaskawość”, „przepych”) w wypowiedzi bibliotekarza Collinsa, słynącego z wyszukanego stylu. To oczywiście funkcjonalny element charakteryzacji postaci, zaskakuje jednak redundancja zaproponowanych rozwiązań: obecność powtórzeń, wykrzyknień, rozbudowanych przydawek, a także kalkowanie zwrotów grzecznościowych. Kolejne przykłady ilustrują natomiast inne zjawisko: niekonsekwencję stylistyczną, służącą wzmocnieniu funkcji komicznej. Oto pani Bennet strofuje córkę, że ta jest „nieźle zalana” (22), a Lydii radzi, żeby „się tak nie rozgrzewała” (23). Widać zatem z jednej strony stylizację literacką dialogu, a z drugiej – estetyczny eklektyzm, łączenie stylu wysokiego z niskim.

Tłumacze adaptacji z 1995 roku również sięgają po stylizację, ilustrowaną chociażby archaizmami stylistycznymi: „paradnie” (24), „rzec” (25), a także obecnością inwersji („przyjazd pański”).

Tabela 87. Stylizacja literacka w przekładzie adaptacji z 1995 roku

Nr	<i>Duma i uprzedzenie</i> (1995)	Lektor (TVP)	Napisy (DVD)
24	Lord, what a laugh if I should fall and break my head!	Byłoby paradnie, gdybym rozbiła sobie głowę.	Byłoby zabawnie, gdybym spadła i skrzyła kark.
25	I was going to say again, sir, how very unexpected your arrival was.	Chciałam tylko rzec, że przyjazd pański był dla nas dość nieoczekiwany.	Chciałabym jeszcze raz pana zapewnić, jak bardzo niespodziewany był pana przyjazd.

Oba opracowania wydają się jednak spójne w doborze wysokiego rejestru, czego nie można powiedzieć o przekładach adaptacji z 2005 roku. Deborze Moggach zarzucano sporadyczne niedociągnięcia gramatyczne i prochronizmy, w których Sørbø widziała świadomy zabieg scenarzystki

(Sørbo 2014: 191). Polskie opracowania odzwierciedlają – a niejednokrotnie wzmacniają – te uwspółcześnienia. W przykładzie (26) bohaterka posługuje się dziewiętnastowiecznym pojęciem „popycock”, oznaczającym nonsens¹⁹⁴, natomiast w wersji lektorskiej mówi o mężczyznach, jakoby „pletli bzdury”. W przykładzie (27) wspomina, że jeden z nich „gapił się” na jej siostrę, a w przykładzie (28) ostrzega matkę, że Jane może umrzeć, „uganiając się za panem Bingleyem”.

Tabela 88. Stylizacja literacka i potocyzacja w przekładzie adaptacji z 2005 roku

Nr	<i>Duma i uprzedzenie</i> (2005)	Lektor (DVD)	Napisy (DVD)
26	Humorless poppycocks, in my limited experience.	Z mojego doświadczenia głównie <i>plotą bzdury</i> .	Żalotne pawie bez poczucia humoru.
27	Jane, he danced with you most of the night and stared at you for the rest of it.	Prawie cały wieczór z tobą tańczył, a przez resztę <i>gapił się na ciebie</i> .	Przetańczył z tobą pół wieczoru, a potem nie odrywał od ciebie wzroku.
28	Well, if Jane does die, it will be a comfort to know it was in pursuit of Mr. Bingley.	Jeśli umrze, ulgą będzie wiedzieć, że stało się to w pogoni za panem Bingley.	Jeśli Jane umrze, to przynajmniej <i>uganiając się</i> za panem Bingleyem.
29	I am honored to have as my patroness Lady Catherine de Bourgh. You've heard of her, I presume? My small rectory abuts her estate, Rosings Park, and she often condescends to drive by my humble dwelling in her little phaeton and ponies.	Jestem zaszczycony, mając za swoją patronkę lady Katarzynę de Bourgh. Znaną wam, jak przypuszczam. Moje małe probostwo sąsiaduje z jej siedzibą Rosings Park, wobec czego często zaszczyca moją skromną siedzibę, przejeżdżając obok swoim <i>powozikiem</i> .	Moją patronką jest lady Katarzyna de Bourgh. Zakładam, że państwo o niej słyszeliście? Moje małe probostwo graniczy z jej posiadłością, Rosings Park. Jaśnie pani przejeżdża często obok mojego skromnego domostwa w swym <i>małym faetonie ciągnionym</i> przez konie.
30	Mrs. Bennet, I was hoping, if it would not trouble you, that I might solicit a private audience with Miss Elizabeth in the course of the morning.	Pani Bennet, zastanawiałem się, czy nie sprawiłbym pani kłopotu, gdybym poprosił o spotkanie w ciągu poranka sam na sam z panną Elżbietą.	Pani Bennet, jeśli można, chciałbym prosić o prywatne <i>posłuchanie</i> z panną Elżbietą.
31	What a fine, imposing place it is, to be sure, is it not, my dears?	Co za wspaniałe, imponujące miejsce, prawda, moje miłe?	Cóż za wspaniała rezydencja, <i>nieprawdaż</i> , moje drogie?
32	We are a long way from Grosvenor Square, are we not, Mr. Darcy?	Jesteśmy daleko od Londynu, <i>nieprawdaż</i> , panie Darcy?	To nie jest Grosvenor Square, czyż <i>nie</i> , panie Darcy?

Kolejne przykłady ilustrują natomiast stylizację literacką w obu opracowaniach. W przykładzie (29) wielebny Collins opisuje patronkę w „swym małym faetonie ciągnionym przez konie”, a w przykładzie (30) prosi matkę

¹⁹⁴ Choć w istocie weszło do angielszczyzny w XIX wieku z holenderskiego, gdzie oznaczało „miękkie łajno”. Por. <http://www.etymonline.com/index.php?term=popycock> (dostęp: 14.05.2017).

o „prywatne posłuchanie” ze swoją wybranką, co poświadcza stylizację archaizującą w podpisach. Wersja lektorska zachowuje w tym miejscu redundancję, potęgującą efekt kwiecistości i uniżenia, ważny element charakterystyki bohatera. Oba opracowania zachowują również odpowiedniki angielskich pytań rozłącznych: „nieprawdaż?”, „czyż nie?”, „prawda?” (31–32), które powinny zostać w przekładzie pominięte, jednak dodają wypowiedziom bohaterów patyny.

Ostatni przykład prowadzi nas do końcowej uwagi dotyczącej stylizacji literackiej dialogów *Dumy i uprzedzenia* w języku polskim, mianowicie strategii translatorskich związanych z etykietą językową i zwrotami grzecznościowymi. Przybliżanie Polakom wzorców zachowań społecznych w Anglii na przełomie XVIII i XIX wieku okazuje się niewdzięcznym zadaniem dla tłumacza. Po pierwsze, w książce i na ekranie ukazane są w przeważającej mierze relacje towarzyskie wymagające użycia oficjalnych zwrotów grzecznościowych. Te stanowią często połączenie tytułu z nazwiskiem bądź imieniem rozmówcy (na przykład: „Mr Bingley”, „Mr Darcy”, „Mr Collins”, „Miss Bennet” – w odniesieniu do najstarszej córki, „Miss Elizabeth”, „Lady Catherine”). Ów element językowej etykiety wydaje się szczególnie nieporęczny w przekładzie, ponieważ w polskim systemie adresatywnym łączenie tytułu z nazwiskiem jest typowe dla pewnych regionów i dla środowisk wiejskich i nie kojarzy się z nadmiernym wyrafinowaniem (por. np. Szarkowska 2006: 215). Jak zauważyliśmy w przytaczanych przykładach, niektórzy tłumacze decydują się na kalki językowe („panie Darcy”, „panno Bennet”), które brzmią obco, lecz przyjęły się na ekranie na mocy tłumaczeniowej konwencji; natomiast inni próbują owych kalk unikać, co zwykle łączy się ze wzmożoną archaizacją („dlaczego odrzucasz mnie, pani?”). Szczególnie zabawne mogą wydać się widzom sytuacje, w których bohaterowie, jak wielbny Collins, sami przedstawiają się tytułem i nazwiskiem (w ekranizacji z 2005 roku bohater mówi na powitanie: „Pan Collins, do usług”).

Problemy z tytułami grzecznościowymi wiążą się ściśle z szeregiem kolejnych decyzji. Pierwszą jest dobór zwrotu w drugiej lub trzeciej osobie liczby pojedynczej w sytuacjach implikujących dystans społeczny, z kolei drugą – spolszczenie lub transfer imion własnych („Elżbieta” vs. „Elizabeth”). Zwrot w drugiej osobie połączony z tytułem honoryfikatywnym stanowi – jak w przypadku innych epok – sygnał stylizacji archaicznej, z kolei zwrot w trzeciej osobie to ukłon w stronę współczesnych norm grzeczności językowej, które rozwinęły się w XIX wieku. Jak mogliśmy się przekonać w omówionych przykładach, niektórzy tłumacze podporządkowują się

konsekwentnie zasadom współczesnej etykiety, inni natomiast mieszają archaiczne i współczesne wyznaczniki uprzejmości. Podobny eklektyzm dotyczy imion głównych bohaterów, wobec których tłumacze stosują techniki łączone – spolszczając część, a zachowując pozostałe w wersji oryginalnej.

Szczególnie barwnym przykładem dylematów translatorskich są rozmowy małżeńskie państwa Bennetów, którzy często zwracają się do siebie po nazwisku. Jak pokazują fragmenty (33, 35–36), niektórzy tłumacze decydują się na kalkę oraz zwrot w drugiej osobie liczby pojedynczej, na przykład: „panie Bennet, jesteś nieznośny”; „drogi panie Bennet, czy słyszałeś?”. Pojawiają się jednak inne scenariusze, choćby zwrot uprzejmościowy w trzeciej osobie (36): „Mój drogi panie Bennet, słyszał pan?” przeplatany ze zwrotami bezpośrednimi.

Tabela 89. Zwroty adresatywne w ekranowych rozmowach państwa Bennetów

Nr	<i>Duma i uprzedzenie</i> (1940)	Lista dialogowa (TVP)	
33	– <i>Mr. Bennet!</i> – Yes, my dear? – <i>Mr. Bennet!</i> Netherfield Park has been let at last! <i>Did you hear me?</i> Netherfield Park has been let at last!	– <i>Panie Bennet!</i> – Tak, moja droga. – Posiadłość Netherfield Park została nareszcie wynajęta. <i>Słyszałeś mnie?</i> ... Netherfield Park został nareszcie wynajęty.	
	<i>Duma i uprzedzenie</i> (1980)	Lektor (TVP)	
34	– A single man of large fortune from the north? What a thing for our girls, <i>Mr. Bennet</i> . – How so, <i>Mrs. Bennet</i> ? How can it affect them? – How can you be so tiresome?	– Kawaler z północy, ze sporym majątkiem. Co za szczęście dla naszych córek! – Nie rozumiem. Jaki on ma z nimi związek? – <i>Jakiś</i> ty męczący!	
	<i>Duma i uprzedzenie</i> (1995)	Lektor (TVP)	Napisy (DVD)
35	– <i>My dear! Mr. Bennet!</i> Wonderful news! Netherfield Park is let at last!... Do you not want to know who's taken it? – I have no objection to hearing it... – <i>Mr. Bennet</i> , why are you so tiresome?	– <i>Mój drogi</i> . Mam wspaniałe wieści! Wydzierżawiono Netherfield Park... Nie ciekawi cię, kto go wydzierżawił? – Skoro chcesz mi o tym powiedzieć, zamieniam się w słuch.	– <i>Mój drogi!</i> Panie Bennet! Cudowne wieści! Netherfield Park został wynajęty... Nie chcesz wiedzieć, kto go wynajął? – Ty chcesz mi powiedzieć, a ja mogę posłuchać... – <i>Panie Bennet</i> , jesteś nieznośny.
	<i>Duma i uprzedzenie</i> (2005)	Lektor (DVD)	Napisy (DVD)
36	– <i>My dear Mr. Bennet</i> , have you heard? Netherfield Park is let at last. Do you not want to know who has taken it? – As you wish to tell me, <i>my dear</i> , I doubt I have any choice in the matter.	– <i>Drogi panie Bennet</i> , czy słyszałeś, że wydzierżawiono nareszcie Netherfield Park? Nie chciałbyś wiedzieć, kto był zainteresowany? – Jeśli zechcesz mi powiedzieć, <i>moja droga</i> , nie sądzę, żebyśmy mieli w tej kwestii jakikolwiek wybór.	– <i>Mój drogi panie Bennet</i> , słyszał pan? Netherfield Park został wynajęty. Nie chce pan wiedzieć, przez kogo? – Skoro chcesz mi powiedzieć, <i>moja droga</i> , nie sądzę, bym miał wybór w tej kwestii.

Tylko najstaranniejsze wersje, jak telewizyjne opracowania lektorskie z 1980 i 1995 roku, unikają anglicyzmów, pomijając newralgiczne zwroty nominalne lub zastępując je spieszzeniami (choćby „moja droga”). Nim jednak podsumujemy strategie stylizacyjne stosowane przez polskich tłumaczy ekranizacji *Dumy i uprzedzenia*, powiedzmy parę słów o zabiegach, po jakie sięgnęli włoscy autorzy dubbingu i napisów, którzy mieli do dyspozycji inny repertuar środków językowych i pracowali częściowo na potrzeby innej metody przekładu audiowizualnego.

V.6. PROBLEMY WŁOSKIEGO PRZEKŁADU EKRANIZACJI *DUMY I UPRZEDZENIA*

Jak już wspomniano w rozdziale II, we Włoszech Jane Austen postrzegana jest przede wszystkim jako autorka „dla kobiet”, a liczne przekłady jej powieści (przede wszystkim *Dumy i uprzedzenia*, pozostałe książki pozostają daleko w tyle) często publikowane są w seriach wydawniczych dla dziewcząt czy *letteratura rosa* (kobiecej literatury romansowej), adresowanych do czytelniczek pasjonujących się powieściami miłosnymi. Komedioowo-romansowy aspekt *Dumy i uprzedzenia* podkreślał popularny serial włoski z 1957 stworzony na podstawie książki.

Zestawienie ponad 20 włoskich wersji oświadczeń pana Darcy’ego (Tabela 90) pokazuje, że duża liczba tłumaczeń nie równa się dużej różnorodności rozwiązań stylistycznych.

Zdanie „In vain I have struggled” niemal wszystkie przekłady oddają tak samo: „Ho lottato invano”, ewentualnie zachowując inwersję oryginału; tylko dwie z najnowszych wersji zdecydowały się na zastąpienie czasownika „lottare” („walczyć”) jego synonimem „combattere”. Tłumacze są także dość zgodni co do tego, co pan Darcy robi ze swoimi uczuciami („My feelings will not be repressed”), oddając czasownik „repress” jako „reprimere”, „soffocare” lub „vincere” („zwyciężyć”). Tylko jeden przekład zaproponował „far tacere” („kazać zamilknąć”), co w kontekście wypowiedzi jest zapewne najbardziej przekonującym rozwiązaniem. Równie monotony jest bohater w opisie swoich uczuć („how ardently I admire and love you”): „ardently” to nieodmiennie „ardore” albo „ardentemente”, jedynie w dwóch tłumaczeniach uwielbia Elizabeth „con passione” („namiętnie”),

Tabela 90. Porównanie pierwszego zdania oświadczyn pana Darcy'ego w 21 przekładach włoskich

Ho lottato invano. Non ci riesco. Non posso reprimere il mio sentimento. Deve permettermi di dirle con quanta passione la ammiro e la amo. (1932)	Ho lottato invano. E' inutile. I miei sentimenti non possono più essere soffocati. Dovete permettermi di dirvi che vi ammiro e vi amo ardentemente. (1945)
Ho lottato invano, non ne posso più. Non posso far tacere i miei sentimenti, bisogna che mi permettiate di dirvi che vi ammiro e che vi amo ardentemente. (1950)	Ho lottato invano. Non giova. Non riesco a reprimere i miei sentimenti. Lei mi deve permettere di dirle con quanto ardore io la ammiro e la amo. (1952)
Ho lottato invano, non ne posso più. Non posso far tacere i miei sentimenti, bisogna che mi permettiate di dirvi che vi ammiro e che vi amo ardentemente. (1956)	Ho lottato invano. Non posso farci nulla, non riesco a soffocare i miei sentimenti. Mi permetta di confessarle con quanto ardore la amo. (1957a)
Ho lottato invano. Non ci riesco. Non posso vincere il mio sentimento. Deve permettermi di dirle che l'amo e l'ammiro con tutto il cuore. (1957b)	Ho lottato, ma è inutile, non posso vincere i miei sentimenti. Mi permetta di dirle con quanta passione l'ammiro e la amo. (1959a)
Ho lottato inutilmente. Non serve. Non riesco a soffocare i miei sentimenti. Mi permetta di dirle che l'ammiro e che l'amo con ardore. (1959b)	Ho lottato invano. Non c'è rimedio. Non sono in grado di reprimere i miei sentimenti. Lasciate che vi dica con quanto ardore io vi ammiro e vi amo. (1975)
Invano ho lottato. È inutile. I miei sentimenti non si possono reprimere. Dovete permettermi di dirvi con quanto ardore io vi ammiro e vi amo. (1994)	Ho lottato invano. Non ci riesco, non reprimero i miei sentimenti. Dovete consentirmi di dirvi con quale ardore io vi amo e vi ammiro. (1999)
Ho lottato invano. È inutile. I miei sentimenti non saranno soffocati. Dovete lasciare che vi dica quanto appassionatamente io vi ammiro e vi amo. (2004)	Invano ho lottato. Ma ho perso. Non posso soffocare i miei sentimenti. Dovete permettermi di dirvi con quanto ardore vi ammiro e vi amo. (2007b)
Ho lottato invano. È inutile. I miei sentimenti non possono essere repressi. Dovete permettermi di dirvi che vi ammiro e vi amo ardentemente. (2007b)	Invano ho combattuto. Ma non funziona. Non riesco a soffocare i miei sentimenti. Dovete permettermi di confessarvi quanto voi mi piacete, anzi, quanto ardentemente io vi amo. (2011a)
Invano ho lottato. Non è servito. Il mio sentimento non può essere represso. Dovete permettermi di dirvi con quanto ardore vi ammiro e vi amo. (2011b)	Ho lottato, ma invano. Non serve a nulla. Non posso reprimere i miei sentimenti. Vi prego, permettetemi di dirvi con quanto ardore vi ammiro, e vi amo. (2013)
Ho combattuto invano. È inutile. Non posso reprimere i miei sentimenti. Dovete permettermi di dirvi che ho una grande ammirazione per voi e vi amo ardentemente. (2016)	

a w jednej „con tutto il cuore” („całym sercem”). Interesujące są natomiast oscylacje formy grzecznościowej: w niektórych wersjach pan Darcy używa trzecioosobowej formy „lei”, w innych tradycyjnej drugiej osoby liczby mnogiej „voi”. Co ciekawe, forma „lei” przeważa w przekładach starszych, z lat pięćdziesiątych (używana była także w serialu z 1957 roku). Począwszy od lat siedemdziesiątych wszystkie tłumaczenia posługują się formą „voi”, która weszła w użycie jako standardowy element włoskiego architektu stylizacyjnego.

Tabela 91. Filmowe oświadczenia pana Darcy'ego w czterech włoskich wersjach językowych w trzech adaptacjach filmowych *Dumy i uprzedzenia*

Nr	<i>Duma i uprzedzenie</i> (1940) dubbing i napisy	<i>Duma i uprzedzenie</i> (1995) dubbing	<i>Duma i uprzedzenie</i> (2005) dubbing	<i>Duma i uprzedzenie</i> (2005) napisy
37	<p>– Ho lottato invano. Devo dirle fino a che punto io l'ammiri e l'ami. Ecco, la mia vita e la mia felicità sono nelle sue mani. Le settimane trascorse lontano da Netherfield erano un seguito di giorni e notti senza senso. Ho creduto di poterla cacciare dalla mia mente. Che questa inclinazione mi avrebbe portato alla condanna. Ho camminato per le strade di Londra pensando e ripensando all'incongruenza di questo matrimonio. Agli ostacoli fra noi due, ma... ma inutilmente. Non posso lottare contro di lei più a lungo.</p> <p>– Signor Darcy.</p> <p>– Ho pensato e ripensato continuamente che ho degli obblighi di famiglia e di posizione, che ho degli obblighi per nascita ma niente... niente di quello che mi dico ha importanza lo l'amo... io l'amo.</p> <p>– Ma lei sa quello che dice?</p> <p>– Sì, amore mio. Le sto chiedendo di sposarmi.</p>	<p>Invano ho tentato di resistere, invano. Non serve a nulla! Non posso reprimere i miei sentimenti. Dovete permettermi di dirvi quanto ardentemente io vi ammiro e vi amo. Dichiarando il mio amore, sono consapevole di andare espressamente contro i desideri della mia famiglia, dei miei amici, e, inutile aggiungerlo, contro il mio stesso giudizio. La differenza tra le nostre famiglie è tale che ogni stretto rapporto tra noi due deve essere considerato fortemente biasimevole. La mia razionalità mi rende tutto ciò perfettamente chiaro, ma non posso farci niente. Fin quasi dal primo momento della nostra conoscenza ho sentito per voi... un'apassionata... ammirazione che a dispetto di tutti i miei sforzi, ha vinto ogni resistenza dettata dalla ragione, dunque io vi prego, ardentemente: alleviate la mia sofferenza... diventando mia moglie.</p>	<p>– Ho lottato invano e non c'è rimedio. Questi mesi trascorsi sono stati un tormento. Sono venuto a Rosings con lo scopo di vedervi. Ho lottato contro la mia stessa volontà, le aspettative della mia famiglia, l'inferiorità delle vostre origini e il mio rango e patrimonio. Tutte le cose che voglio dimenticare e chiedervi di mettere fine alla mia agonia.</p> <p>– Non capisco.</p> <p>– Vi amo. Con grande ardore. Vi prego, concedetemi la vostra mano.</p>	<p>– Ho lottato invano e non riesco più a tollerarlo. Gli ultimi mesi sono stati un'agonia. Sono venuto a Rosings solo per vedervi. Ho lottato contro il mio stesso giudizio, la mia famiglia, l'inferiorità delle vostre origini e il mio rango. Vi chiedo di porre fine alla mia agonia.</p> <p>– Non capisco.</p> <p>– Vi amo. Con ardore. Vi prego di farmi l'onore di accettare la mia mano.</p>

Tak jak zaobserwowano już wielokrotnie w poprzednich rozdziałach, włoski dialog znakomicie czuje się w literackim, wysokim rejestrze języka i bez trudu odwzorowuje stylistyczne subtelności angielskiej konwersacji. Literacki, książkowy styl to jedyny sygnał diachronicznego oddalenia, choć trudno się spodziewać, by dzisiaj jakiś młody człowiek prosił swoją dziewczynę, by zechciała „użyć jego cierpieniom, zostając jego żoną”. Zwra-ca uwagę podobna jak w tłumaczeniach literackich tendencja odnośnie

do zwrotów grzecznościowych: w dubbingu z 1940 roku (najstarszym) używana jest forma grzecznościowa „Lei”, która przesuwana jest w kierunku lekkiej komedii romantycznej (przedwojenny dubbing filmów historycznych z epoki Tudorów, omawiany w poprzednim rozdziale, posługiwał się archaizującą formą „voi”), natomiast pozostałe, nowsze wersje optują za „voi”. Po raz kolejny potwierdza się także różnica jakości między dubbingiem a napisami (w tym wypadku dotyczy tylko filmu z 2005 roku, we wcześniejszych wersjach napisy są identyczne / prawie identyczne z dubbingiem), które spłaszczają nieco oryginał, na przykład: „Gli ultimi mesi sono stati un’agonia” („Ostatnie miesiące były agonią”), podczas gdy „Questi mesi trascorsi sono stati un tormento” w dubbingu zachowuje bardziej podniosłą, literacką konstrukcję: „te minione miesiące” i sięga po literackie wybory leksykalne, jak choćby „tormento” („udręką”).

Archaizmy rzeczowe i stylistyczne pojawiają się czasem także we włoskich wersjach, najczęściej tam, gdzie wystąpiły one również w oryginale. Z drugiej strony, inaczej niż w przekładach polskich, włoskim tłumaczom praktycznie nigdy nie zdarza się ześlizgnięcie w język potoczny czy nazbyt współczesny.

Tabela 92. Jednorodność stylu we włoskich tłumaczeniach *Dumy i uprzedzenia* z 2005 roku

Nr	<i>Duma i uprzedzenie</i> (2005)	Dubbing (DVD)	Napisy (DVD)
38	Humorless poppycocks, in my limited experience.	Sciocchi privi di spinta, nella mia modesta esperienza.	Sono sciocchi nella mia limitata esperienza.
39	Well, if Jane does die, it will be a comfort to know it was in pursuit of Mr. Bingley.	Se Jane morisse ti consolerebbe sapere che è avvenuto per adescare il signor Bingley.	Se Jane dovesse morire, sarebbe di conforto sapere che è morta per il signor Bingley.
40	I am honored to have as my patroness Lady Catherine de Bourgh. You’ve heard of her, I presume? My small rectory abuts her estate, Rosings Park, and she often condescends to drive by my humble dwelling in her little phaeton and ponies.	Ho l’onore di avere come patronessa lady Catherine de Bourgh. Avrete sentito parlare di lei. La mia piccola canonica confina con la sua tenuta Rosings Park ed ella sovente ha la compiacenza di passare vicino alla mia umile dimora con il suo calesse e i suoi pony.	Ho l’onore di godere del patrocinio di Lady Catherine de Bourgh. Ne avete sentito parlare, suppongo. La mia canonica confina con la sua proprietà, Rosings Park spesso mi fa l’onore di passare davanti alla mia umile dimora con la sua carrozza e i suoi pony.
41	Mrs. Bennet, I was hoping, if it would not trouble you, that I might solicit a private audience with Miss Elizabeth in the course of the morning.	Signora Bennet, se non vi dispiace speravo di poter sollecitare un colloquio privato con la signorina Elizabeth nel corso della mattinata.	Sig.ra Bennet, speravo, qualora non vi recasse disturbo, di chiedere un incontro privato con la signorina Elizabeth.

W przykładach przytoczonych w tabeli, w dubbingu pojawia się archaizm rzeczowy „il calesse” (odpowiednik angielskiego „phaeton”) i sporo archaizmów stylistycznych, zwłaszcza w wypowiedzi bombastycznego pana

Collinsa (40): niezwykle rzadkie „patronessa” („patronka”), zwrot „ha la compiacenza di” („znajduje upodobanie w...”), stara forma zaimka osobowego trzeciej osoby, „ella” (zamiast dzisiejszego „lei”) oraz „sovente” („często”) w miejsce dużo powszechniejszego „spesso”. Napisy zachowują podniosłą składnię wypowiedzi pana Collinsa, używają natomiast nieco mniej literackiej leksyki („patrocino di”, „mi fa l'onore di”, „spesso”). Ten sam bardzo formalny rejestr wypowiedzi pojawia się w przykładzie (41), w którym napisy przebijają dubbing bardzo literackim spójnikiem „qualora”. Włoszczyzna nie ma odpowiednika słowa „popycocks”, ale zaproponowane przez dubbing określenie „sciocchi privi di spinta” („głupcy bez ikry”) wydaje się bardzo udane.

Nie zawsze udane są natomiast rozwiązania kwestii pragmatycznych, dotyczących zwrotów adresatywnych i etykiety językowej. Co prawda, standaryzacja praktyk przekładowych, zwłaszcza użycia formy „voi”, oszczędza tłumaczom niekonsekwencji, w jakie obfitują polskie wersje *Dumy i uprzedzenia*, ale konwencje tłumaczeniowe nie są pozbawione pułapek, jak pokazuje przykład z tabeli poniżej.

Tabela 93. Formy adresatywne w rozmowie pana Darcy'ego i Elizabeth Bennet w adaptacji z 1995 roku

Nr	<i>Duma i uprzedzenie</i> (1995)	Napisy włoskie (DVD)	Lektor polski (TVP)
42	<p>– Mr. Darcy. – Miss Bennet. I... – I did not expect to see you, sir. We understood the family were from home, or we should never have... – I returned a day early. Excuse me, your parents are in good health? – Yes, they are very well. I thank you, sir. – I'm glad to hear it. How long have you been in this part of the country? – But two days, sir. – Where are you staying? – Lambton Inn. – Yes, of course. Well, I've just arrived myself. And your parents are in good health? And all your sisters? – Yes, they are all in excellent health, sir.</p>	<p>– Signor Darcy! – Miss Bennet! Io... – Io non mi aspettavo di vedervi, signore. Pensavamo che la famiglia non fosse qui o non avremmo mai osato... – Sono tornato un giorno prima. Scusate, i vostri genitori stanno bene? – Ah sì, stanno molto bene, grazie signore. – Ne sono felice. Da quanto tempo vi trovate in questa regione? – Da due giorni, signore. – Dove abitate? – Alla locanda di Lambton. – Ah, naturalmente. Io sono appena arrivato. Immagino che stiano bene anche le vostre sorelle? – Ah sì, stanno tutti bene in casa, signore.</p>	<p>– Pan Darcy. – Panna Bennet. – Nie spodziewałam się spotkać tu pana. Sądziliśmy, że dom jest pusty, inaczej nie ośmielilibyśmy się... – Przyjechałam dzień wcześniej. Proszę mi wybaczyć, rodzice pani zdrowi? – Tak. Dziękuję. – Miło mi to słyszeć. Od dawna jest pani w okolicy? – Od dwóch dni. – Gdzie państwo się zatrzymali? – W gospodzie w Lambton. – Oczywiście. Sam dopiero przyjechałam. I rodzice pani zdrowi? Siostry również? – Tak.</p>

Przytoczony powyżej fragment to scena spotkania pana Darcy'ego z Elizabeth Bennet w Pemberley. Oboje są zmieszani: ona dlatego, że pan Darcy przyłapał ją na zwiedzaniu jego rodowej siedziby; on, bo spotyka ją po raz pierwszy po katastrofalnych oświadczeniach (w wersji z 1995 roku nakłada się na to fakt, że jest mokry i półrozebrany po kąpieli w jeziorze). Zażenowanie przekłada się na ton rozmowy: Darcy usiłuje zdobyć się na konwencjonalną wymianę grzeczności, ale nie bardzo zdaje sobie sprawę z tego, co mówi, dwukrotnie pyta na przykład o zdrowie rodziców Elizabeth. U niej z kolei zmieszanie wyraża się w ograniczeniu konwersacji do lakonicznych odpowiedzi na pytania pana domu. Używa przy tym wielokrotnie grzecznościowego zwrotu „sir” w pozycji finalnej zdania. We włoskim dubbingu wszystkie „sery” zostały przetłumaczone automatycznie na „signore”. O ile jednak w angielszczyźnie powtarzający się „sir” podkreśla przede wszystkim zażenowanie wymownej zwykle Elizabeth, w wersji włoskiej „signore” uwypukla asymetryczność relacji między rozmówcami: zdaje się, jak gdyby bohaterka, obejrzawszy wspaniałą siedzibę pana Darcy'ego, zrozumiała, o ile niższa jest jej pozycja społeczna, i w rezultacie zaczęła traktować go z rewerencją należną bogatemu arystokracie. Z drugiej strony w dubbingu usunięto powtórne pytanie Darcy'ego o zdrowie rodziców Elizabeth, przez co jego wypowiedź stała się mniej bezładna, a zaambarasowanie mogłoby zostać przypisane temu, że prezentuje się przed damą w negliżu niegodnym nieskazitelnego dżentelmena. Jeśli porównać włoski dubbing z polską wersją lektorską, przytoczoną obok, szczególnie wyraźnie widać różnicę problemów przekładu, z którymi borykali się tłumacze: dialog polski redukuje zwroty adresatywne i nie prowadzi do zmiany hierarchii władzy i prestiżu między bohaterami, ma za to trudności z utrzymaniem jednorodnego rejestru stylistycznego konwersacji. Włoski dubbing jest nienaganny pod względem stylistycznym, przekłamuje za to charakter relacji między dwójgim zakochanych.

V.7. PODSUMOWANIE

Każda z rozpatrywanych w niniejszym rozdziale adaptacji *Dumy i uprzedzenia* kreśli intrygujący portret minionej epoki, oparty w równej mierze na wyobrażeniach przeszłości, co aktualnych artystycznych i ideologicznych aspiracjach twórców. Czynnikiem wyróżniającym je na tle innych

produkcji historycznych uwzględnionych w naszym korpusie był skonwencjonalizowany model języka epoki, po który sięgnęli anglosascy scenarzyści. Był to model literacki, noszący wyraźne autorskie piętno. Wzorowane na nim dialogi filmowe przejęły zatem w naturalny sposób ślady historycznego i artystycznego nacechowania typowe dla swojego kanonicznego pierwowzoru literackiego. W toku analizy przekonaliśmy się, że scenarzyści konstruujący ekranowe postaci połączyli cytaty z samodzielną kreacją, poddając tworzone przez siebie dialogi mniej lub bardziej konsekwentnej stylizacji *à la* Jane Austen. Jak zauważyła Sørbo (2014), produkcje pełnometrażowe wykazały mniejsze aspiracje mimetyczne niż seriale telewizyjne, których autorzy okazali się mistrzami w przenoszeniu na ekran i zmyślnej rekontekstualizacji prozy Jane Austen oraz nadali jej nowy wymiar estetyczny i ideologiczny. Niemniej jednak, jak wykazała analiza stylometryczna, każdej – nawet najswobodniejszej hollywoodzkiej – produkcji udało się nawiązać do stylu powieściopisarki, który odgrywa w adaptacjach rolę gwaranta autentyczności.

Polscy tłumacze audiowizualni uwydatnili w swoich opracowaniach powieściowy rodowód ekranizacji, stosując konsekwentną stylizację literacką, a sporadycznie również stylizację archaizującą. Ich decyzje wydają się jednak całkowicie niezależne od literackiego pierwowzoru i podejmowane do różnie na potrzeby konkretnej produkcji. Tłumacze w przeważającej mierze kreują obraz bohaterów oparty na własnej strategii językowej, ale elementy stylizacji obecne są we wszystkich polskich opracowaniach, skutkując nieraz naginaniem technicznych norm przekładu. Niekiedy kwiecisty styl list dialogowych zmusza lektorów do wokalne ekwilibrystyki, a widzów oglądających niektóre produkcje z napisami – do prawdziwej gimnastyki oka, gdy zmuszeni są śledzić niepoddane redukcji dialogi. Wydaje się jednak, że owa literackość, uwidaczniająca się zwłaszcza w skomplikowanej składni, rzadkiej leksyce oraz bogatej warstwie retorycznej wypowiedzi, odróżnia przekłady ekranizacji Jane Austen od opracowań innych produkcji historycznych.

Z kolei w wersjach włoskich strategia tłumaczy jest podobna jak we wszystkich innych przekładach filmów historycznych i opiera się na odzwierciedleniu wysokiego rejestru języka oryginału. Ze względu na zbieżność retorycznych figur wypowiedzi, a także łaciński źródłosłów wielu wyrażen charakterystycznych dla stylu literackiego, często możliwe jest zachowanie niemal dosłownych konstrukcji z dialogu oryginalnego (np. „solicit a private audience” – „sollecitare un colloquio privato”; „These past months have been a torment” – „Questi mesi trascorsi sono stati un

tormento” itp.). Konwencje stylistyczne wypracowane przez włoski przykład audiowizualny okazują się jednak mniej skuteczne na poziomie etykiety językowej, co znajduje odzwierciedlenie zarówno w rozchwianiu zwrotów adresatywnych (por. np. „signor Darcy” i „miss Bennet”) w dialogu przytoczonym powyżej, jak i w nieadekwatności niektórych automatyzmów tłumaczeniowych na poziomie pragmatycznym.