

PRZEKŁAD, ADAPTACJA I GRANICE WYOBRAŹNI

Abstract

Translation, Adaptation and the Limits of Imagination

The article focuses on three different versions of *Alice's Adventures in Wonderland* created by the very same Polish translator, Antoni Marianowicz (1924–2003), in the second half of the twentieth century. The paper initially describes his unabridged and frequently reprinted 1955 Polish translation of Alice, then discusses the musical adaptation from 1975, to finally concentrate on the third version, i.e. his 1996 translation of a picture book originally published by Disney corporation. The subsequent Polish versions of Alice were published at an interval of almost exactly twenty years, most probably making Marianowicz the only translator who retold Alice's adventures in Polish at three different points in the twentieth century. The article highlights the distinguishing features of the three Polish Alices, explains what other texts, apart from Carroll's original, these versions are indebted to, as well as examines the possibilities they offered to the translator and the ways in which they limited the translator's imagination.

Key words: adaptation, translation, *Alice's Adventures in Wonderland*, translator's imagination, Antoni Marianowicz

Słowa kluczowe: adaptacja, przekład, *Alicja w Krainie Czarów*, wyobrażenia tłumacza, Antoni Marianowicz

Wprowadzenie

W opublikowanej w 2006 roku *A Theory of Adaptation* Linda Hutcheon zwraca uwagę na hierarchiczną relację pomiędzy oryginałem i adaptacją, w której to relacji adaptacja nierzadko określana jest mianem podrzędnej i drugorzędnej, ocenianej przez pryzmat mankamentów i niedostatków.

Podstawowym kryterium oceny bywa zbieżność lub brak zbieżności adaptowanego tekstu względem oryginału. Hutcheon przekonuje zarazem, że oryginał nie musi dla badacza adaptacji stanowić jedyne punktu odniesienia, i dowodzi, że adaptacja nie tylko potencjalnie umniejsza i upraszcza warstwy znaczeniowe oryginału, ale może go również wzbogacać. Sugeruje, że choć adaptacja jest niechybnie „druga”, to już niekoniecznie „drugorzędna”, i że zasługuje na to, by traktować ją jako pełnoprawny przedmiot analizy badawczej. Podążając tym tokiem myślowym, pojęcie adaptacji oraz przekładu zilustrujemy w niniejszym artykule przykładami trzech polskich wersji *Alicji w Krainie Czarów* stworzonych w drugiej połowie XX wieku przez Antoniego Marianowicza (1924–2003).

Powszechnie znany i wielokrotnie wznawiany przez Naszą Księgarnię przekład Marianowicza z 1955 roku stał się już tematem wielu artykułów, referatów i rozprawek. Tłumacz napisał następnie tekst do wydanej przez Polskie Nagrania w roku 1975 muzycznej adaptacji *Alicji*, by w końcu w roku 1996 przetłumaczyć dzieło Carrolla w formie książki obrazkowej stworzonej przez korporację Disneya. Ponownie przyjrzymy się wyżej wymienionym datom. Kolejne wersje ukazały się w odstępie prawie dokładnie dwudziestu lat, a Marianowicz to być może jedyny twórca, który adaptował przygody Alicji na język polski aż trzykrotnie.

Warto również zaznaczyć, że w każdym z powyższych utworów mamy do czynienia ze zmianą formy przekazu bądź „nośnika” treści zawartych w *Alice's Adventures in Wonderland* Carrolla. *Alicja* z 1955 roku to dość dowolny, ale jednak kompletny przekład utworu z 1865 roku, w którym pierwszoplanową rolę odgrywa tekst; w *Alicji* z roku 1975 roku kluczową funkcję pełni dźwięk, podczas gdy *Alicja* z 1996 roku operuje przede wszystkim obrazem. To przejście od tekstu poprzez dźwięk do obrazu rzuca też światło na to, jak ewaluowała twórczość dla dzieci w ciągu drugiej połowy XX wieku – jak na pewnym etapie wyłoniły się, a następnie straciły na znaczeniu, adaptacje dla dzieci w formie słuchowisk, oraz jak wraz z końcem XX wieku napłynęła do Polski fala uproszczonych adaptacji obrazkowych dla najmłodszych odbiorców.

Kim był twórca trzech opisywanych tu wersji *Alicji*? Niechaj poniższy fragment posłuży jako krótkie wprowadzenie:

Urodziłem się bezsensownie w roku 1924, tak więc w chwili wybuchu wojny miałem 15 lat. Gdybym urodził się nieco wcześniej, zdażyłbym może liżnąć coś z normalnego życia. Gdybym urodził się nieco później, miałbym dziś większą szansę liżnięcia czegoś z powoli odtwarzanej normalności. Niemniej,

będąc raz za młody, raz za stary, jakoś przeżyłem to półwiecze przemieszanego z horrorem absurdu (...). Zapewne mogło być lepiej, ale mogło też być zdecydowanie gorzej, gdyby, na przykład, Stwórca poskąpił mi poczucia humoru.

Tym wiele mówiącym o autorze cytatem umieszczonym na okładce *Pchlego targu* (1991) zachęca Marianowicz do zagłębienia się w jego wspomnienia, gdzie przywołuje nie tylko własną biografię, ale także wielu postaci, które odegrały istotną rolę w jego życiu, takich jak Antoni Słonimski, Jan Brzechwa czy Julian Tuwim.

Twórczość przekładowa i adaptatorska Marianowicza zasługuje na uwagę z kilku powodów. Antoni Marianowicz był nie tylko trzecim po Adeli S. i Marii Morawskiej tłumaczem, który przełożył na język polski *Alice's Adventures in Wonderland*, ale również autorem zbiorów wierszy, zarówno w przekładzie, jak i własnych, w tym poezji absurdu, utworów satyrycznych i dla dzieci. Przetłumaczył m.in. razem z Ireną Tuwim *Wiersze dla Krzysia* (1957) na podstawie A.A. Milne'a oraz opatrzoną nad wyraz rozbudowanym tytułem *Księgę nonsensu. Rozsądne i nierozsądne wierszyki wymyślone po angielsku przez Edwarda Leara, Lewisa Carrolla, Williama Gilberta, Hilaire'a Belloc'a, Waltera De la Mare, Harry'ego Grahama, Alana Milne'a, Thomasa S. Eliota i innych napisane po polsku przez Antoniego Marianowicza i Andrzeja Nowickiego* (1958). Marianowicz tworzył także przekłady musicali, adaptacje oraz programy na potrzeby radia, telewizji i teatrów muzycznych, a wśród nich adaptacje sceniczne *My Fair Lady* i *Skrzypka na dachu*. W pamięci dzieci, a także wielu dorosłych, szczególnie tych, których dzieciństwo przypadło na lata osiemdziesiąte, pozostaną jego adaptacje bajek muzycznych, takie jak *Stoliczku nakryj się*, *Tomcio Paluch* czy wspomniana już *Alicja w Krainie Czarów*. W latach dziewięćdziesiątych Marianowicz kontynuował twórczość przekładową dla dzieci, tłumacząc między innymi teksty piosenek do filmów animowanych, takich jak *Pocahontas* i *Dzwonnik z Notre Dame*, jak również liczne książkowe adaptacje klasyki Disneya wydane w Polsce w latach 1990–1995.

Czym charakteryzują się trzy jakże odmienne wersje *Alicji* stworzone przez Antoniego Marianowicza? Do jakich innych utworów oprócz oryginału Carrolla nawiązują te teksty? W jaki sposób odzwierciedlają zmiany, którym podlegała twórczość dla dzieci w ostatnim półwieczu? Jakie twórcze możliwości otwierają przed tłumaczem/adaptatorem, w jaki sposób ograniczają jego wyobraźnię i jak oddziałują na wyobraźnię odbiorców? Spróbuję odpowiedzieć na te pytania.

Alicja po raz pierwszy (1955)

Pierwsza z *Alicji* Marianowicza to tłumaczenie utrzymane w duchu funkcjonalistycznym, skierowane przede wszystkim do dziecięcego odbiorcy. Jedną z najbardziej charakterystycznych cech tego przekładu jest zastąpienie przez Marianowicza licznych parodii, które Carroll stworzył na podstawie dość powszechnie znanych w jego czasach wierszy i wierszyków, parodiami polskich wierszy dla dzieci, polskich piosenek i dziecięcych rymowanek. W przeciwieństwie do większości polskich tłumaczy, Marianowicz nie przekłada parodii Carrolla, lecz adaptuje je i ożywia na nowo dla odbiorcy w innym miejscu i innym czasie. Marianowicz nie traktuje tekstu oryginału jako „dokumentu” czasów minionych, lecz bez skrepowania czerpie w przekładzie z dziecięcego karnawału (Oiittinen 2000), tworząc parodie tętniące życiem i zapraszając polskiego czytelnika do intertekstualnej gry. Badaczom przekładu spolszczone przez Marianowicza parodie są zapewne dobrze znane i nie jest moją intencją omawianie ich tu drobiazgowo. Jednak dla większej przejrzystości, przyjrzymy się poniżej kilku przykładom ilustrującym obraną przez tłumacza strategię przekładową, tym bardziej że to, co nastąpiło w *Alicji* z roku 1955, nie pozostało bez wpływu na kształt kolejnej wersji *Alicji* stworzonej w 1975 roku.

Zaskoczona tym, czego doświadcza w trakcie wędrówki po Krainie Czarów, Alicja niejednokrotnie stara się – bądź z własnej woli, bądź za namową napotykanych stworzeń – deklamować wiersze, które, jak jej się zdaje, powinna znać na pamięć, aby w ten sposób się przekonać, czy nadal jest sobą. Przy pierwszej z tych prób Alicja recytuje następujący wierszyk (Carroll 1998: 19):

How doth the little crocodile
Improve his shining tail,
And pour the waters of the Nile
On every golden scale.

Carroll parodiuje w ten sposób dydaktyczny wiersz Isaaca Wattsa (1674–1748) *Against Idleness and Mischief* (1715), który dzieci w jego czasach powinny umieć wyrecytować z pamięci. Zamiast tłumaczyć sparodiowany przez Carrolla utwór, Antoni Marianowicz wprowadza w jego miejsce własną parodię popularnego wiersza dydaktycznego *Pan kotek był chory* Stanisława Jachowicza (1796–1857):

Pan Lew był raz chory i leżał w łóżeczku,
 Więc przyszedł pan doktor: – Jak się masz, Leweczku?
 – Niedobrze, lecz teraz na obiad jest pora –
 Rzekł Lew rozżalony i pożarł doktora.
 (Carroll 1955: 17)

Pomimo nieco nachalnego dydaktyzmu, należący do kanonu polskiej literatury dziecięcej wiersz Jachowicza nie stracił na popularności wśród kolejnych pokoleń dziecięcych czytelników, nadal wznawiany przez wydawców oraz czytany przez najmłodszych odbiorców. Tak więc komentarz Alicji, która stwierdza w oryginale: *I'll try and say „How doth the little”* (Carroll 1998: 19), przetłumaczony przez Marianowicza jako „Spróbuję jeszcze powiedzieć *Pan kotek był chory*” (Carroll 1955: 17), pozwala zarówno dorosłemu, jak i dziecięcemu czytelnikowi podjąć intertekstualną grę z wciąż dobrze rozpoznawalnym utworem rodzimym. Nie jest to możliwe w wielu innych tłumaczeniach, które stosują podejście bardziej literalne:

Spróbuję powiedzieć: *Jak skrzętnie, mały...* (Słomczyński 1972: 23)
 Spróbuję powiedzieć na pamięć *Jak ślicznie, mała...* (Stiller 1990: 51)

Innym przykładem obranej przez tłumacza strategii jest zastąpienie parodii dobrze znanego wiktoriańskim dzieciom dydaktycznego wiersza Roberta Southeya *The Old Man's Comforts and How He Gained Them* przetworzoną przez Marianowicza wersją dobrze znanego polskim dzieciom tekstu folklorystycznego. Marianowicz ponownie decyduje się na podejście, które dziś nazwalibyśmy wybitnie liberalnym i funkcjonalistycznym, i bez skrupułów pozbywa się parodii Carrolla, proponując w jej miejsce tekst następujący:

Ojciec Wirgiliusz uczył dzieci swoje,
 Wtem jeden z chłopców zapytał go tak:
 – Dlaczego tato na głowie wciąż stoi,
 Przecież w tym wieku to dziwactwa znak?
 (Carroll 1955: 37)

Podobnie jak w przypadku parodii wiersza Jachowicza, niejedyn czytelnik bez trudu odnajdzie w powyższej zwrotce znany z dziecięcych zabaw tekst, a nawet będzie w stanie przywołać w myślach towarzyszącą mu melodię. Co ciekawe, w późniejszych wydaniach przekładu z 1955 roku

tę pierwszą zwrotkę stworzonego przez Marianowicza utworu zastąpiono wersją następującą:

Ojciec Wirgiliusz uczył dzieci swoje,
 Na głowie przy tym stojąc wiele lat.
 Rzekl jeden z synów: – Tak bardzo się boję
 O ciebie, ojcze, boś już stary dziad.
 (Carroll 1988: 78)

Warto zauważyć, że taka ingerencja Marianowicza we własny tekst nie jest w jego tłumaczeniach czymś odosobnionym. Niektóre z parodii napisanych przez Marianowicza w 1955 roku zostały przez niego w latach późniejszych wyraźnie zmodyfikowane, udoskonalone lub wręcz napisane na nowo, co stanowi przykład radykalnej autokorekty i retranslacji.

W tłumaczeniu Marianowicza odnajdziemy również odniesienia do innych utworów dziecięcego folkloru, takich jak *Uciekaj myszko do dziury*, *Tańcowała ryba z rakiem* lub *Idzie rak nieborak*. Na przykład w wersji z lat osiemdziesiątych ostatni ze wspomnianych tekstów został przez Marianowicza wpleciony w przeróbkę wiersza Isaaca Wattsa *Tis the Voice of the Sluggard* w następujący sposób:

Idzie rak – nieborak
 I rozmyśla sobie tak:
 „Gdzie rak-tata bawić raczy?
 Czy na szczypcach swoich gra, czy
 Może z ostrożności raczej
 W jakiejś tkwi kryjówce raczej?”
 (Carroll 1955: 186)

Tak więc podczas gdy w oryginale Gryf zwraca się do Alicji słowami: *Stand up and repeat „Tis the voice of the sluggard”* (Carroll 1998: 93), w tłumaczeniu fragment ten zostaje zamieniony na: „Wstań i powiedz *Idzie rak*” (Carroll 1988: 185), czego większość czytelników potrafiłaby dokonać z łatwością, znając zapewne tę prostą rymowanek z czasów dziecięcych zabaw.

Jak wynika z powyższych przykładów, Marianowicz z pełną premedytacją detronizuje teksty parodii Carrolla, konstruując dla młodych odbiorców przekładu swego rodzaju intertekstualny plac zabaw wypełniony dziecięcymi gramami, piosenkami i rymowanekami, które zostały wplecione w polskie przeróbki angielskich wierszy. Wybór polskich utworów i zastąpienie parodii Carrolla własnymi mogą być zresztą postrzegane nie tylko

jako zabieg urodzienia dzieła angielskiego pisarza i zakorzenienia go w nowej rzeczywistości. Są również dowodem na to, że polski przekład wieloznacznego dzieła Lewisa Carrolla uprzywilejowuje adresata dziecięcego.

Co ciekawe, choć nie wszystkie z rodzimych tekstów, do których nawiązuje Marianowicz, są obecnie rozpoznawalne, to dzięki wielokrotnym wznowieniom tłumaczenia z 1955 roku zostały one częściowo ocalone od zapomnienia i nadal krążą w przewrotnie przetworzonej formie w kulturowym krwiobiegu. Jako przykłady posłużyć mogą takie utwory jak *Pieśń nad kołyską* oraz *Deszczyk*, opublikowane przed około stu laty przez Jadwigę Chrzęszczewską i wymienione w *Antologii poezji dziecięcej* przez Cieślíkowskiego (1980: 73, 354). Własną przeróbką drugiego z tych utworów dla dzieci zastąpił Marianowicz sparodiowany przez Carrolla utwór Jane Taylor zatytułowany *The Star*. Niech ten właśnie utwór Chrzęszczewskiej oraz stworzona na jego podstawie przeróbka Marianowicza posłużą jako już ostatni przykład ilustrujący obraną przez tłumacza strategię przekładową:

Jadwiga Chrzęszczewska:

Jasne słońeczko późno dziś wstało,
Rozpędzić chmurek czasu nie miało.
Więc się zbierają zewsząd gromadnie,
Za chwilę pewnie deszczyk upadnie.
(Cieślíkowski, 1980: 73).

Antoni Marianowicz:

Jasne słońiatko późno dziś wstało,
Zagrać na trąbie czasu nie miało.
Więc się zbierają zewsząd gromadnie,
Za chwilę pewnie zatrąbi ładnie.
(Carroll 1955: 56).

Należy zaznaczyć, że tłumaczenie Marianowicza nie zawsze spotykało się z pozytywnym odbiorem. Na przykład w roku 1973 kategorycznie skrytykował je Robert Stiller:

(...) zamiast wierszy Carrolla popisał własne, z reguły oparte na groźę budzącym chwycie. Jakim? Niech ich pierwsze słowa mówią same za siebie. *Pędziła Myszka do dziury, by jej nie złapał Kot bury*, nb. w zwykłym układzie graficznym, a nie w sławny mysi ogon, jak w oryginale [ten układ graficzny został poprawiony w późniejszych wydaniach – przyp. M.B.]. *Tańcowała ryba*

z rakiem. *Ojciec Wirgiliusz uczył dzieci swoje*. Tak! To są Marianowiczowskie inkarnacje wierszy Carrolla! Strach pomyśleć, ale nawet *Twinkle, twinkle little bat* Marianowicz zastąpił własnym 8-linijkowym wierszem, gdzie mały nietoperz zmienił się w... słonia: *Jasne słońtątko późno dziś wstało* itd. Nie zajmujemy się dłużej tym okropieństwem (Stiller 1973: 334).

Trudno zgodzić się z tą krzywdzącą i jednostronną opinią znakomitego skądinąd tłumacza m.in. również *Alicji*. Używając dychotomii, którą zaproponował Eugene Nida (1964), można powiedzieć, że Stiller swoją argumentacją zawężył pojęcie ekwiwalencji jedynie do ekwiwalencji na poziomie semantycznym, nie dopuszczając możliwości i zasadności prób osiągnięcia ekwiwalencji dynamicznej na poziomie dynamiki odbioru i pewnych podobieństw w sferze interakcji z tekstem.

Być może tak krytyczna ocena jest częściowo związana również z kontekstem historyczno-kulturowym – inaczej odbierany był tekst Marianowicza w socjalistycznej rzeczywistości lat siedemdziesiątych, a inaczej w drugiej dekadzie XXI wieku. Szczególnie bowiem na przełomie XX i XXI wieku, w dobie globalizacji, wobec anglojęzycznych nazw własnych powszechnie występujących w tłumaczeniach dla dzieci oraz przy prowadzonym na niespotykaną dotąd skalę imporcie anglojęzycznych tekstów, gatunków i serii, które często wypierają to, co rodzime, *Alicję* Marianowicza można postrzegać jako zjawisko pozytywne. W kontekście globalizacji przekład Marianowicza docenia to, co lokalne, i wobec zachłyśnięcia się angloamerykańską obcością kulturową podnosi do wyższej rangi to, co rodzime.

O tłumaczeniu z 1955 roku napisać można by jeszcze wiele. Ten dowolny przekład, lub stosunkowo wierna adaptacja, pewne partie oryginału upraszcza, wydziwisk innych łagodzi (*vide* zetknięcie *Alicji* z ziemią pod koniec spadania w głąb króliczej nory), dokonuje spolszczenia nie tylko parodii Carrolla, ale również imion bohaterów (występują tu m.in. Jacek, Małgosia, Kasia, Jasia, Basia), a także gdzieś dostosowuje tekst do bajkowej konwencji (na przykład Gryf zostaje zastąpiony Smokiem). Rzecz jednak nie w drobiazgowej analizie *Alicji* Marianowicza z 1955 roku, lecz w zestawieniu tego tekstu z dwiema pozostałymi stworzonymi przez tego autora adaptacjami w kontekście zjawiska adaptacji w ogóle. Przejdźmy zatem do kolejnej, tym razem muzycznej, adaptacji utworu Carrolla.

Alicja po raz drugi (1975)

Alicja z 1975 roku to baśń lub słuchowisko muzyczne, czyli adaptacja dźwiękowa, pierwotnie wydana na płycie winylowej przez Polskie Nagrania. Współautorami tego słuchowiska byli Ryszard Sielicki, który skomponował muzykę, oraz Wiesław Opalek, który je wyreżyserował, natomiast Antoni Marianowicz był autorem adaptowanego tekstu. Było to jedno z wielu nagranych w owym czasie słuchowisk, charakteryzujących się często wspaniałym wykonaniem i piękną oprawą muzyczną. W trwającym około 45 minut nagraniu wzięli udział znakomici polscy aktorzy, wśród nich Magdalena Zawadzka, która wcieliła się w rolę Alicji, Piotr Fronczewski w roli Pana Gąsienicy, Mieczysław Czechowicz, który użyczył głosu Zwariowanemu Kapelusznikowi, Marian Kociniak występujący jako Szarak Bez Piątej Klepki, Irena Kwiatkowska jako Królowa Kier i Wiesław Michnikowski jako Kot-Dziwak. Obecnie z taką plejadą gwiazd i z takim nagromadzeniem wyjątkowych głosów można zetknąć się chyba jedynie w polskich tłumaczeniach dubbingowych filmów animowanych takich amerykańskich wytwórni filmowych jak DreamWorks lub Disney/Pixar.

Porównując wersje z 1955 i 1975 roku, nietrudno zauważyć, że w tekście adaptacji Marianowicz bazuje na swoim wcześniejszym przekładzie *Alicji*. Jako przykład posłużyć może rozmowa Alicji podczas jej pierwszego spotkania z Kotem z Cheshire, którego Marianowicz przemianował na Kota-Dziwaka:

- Czy nie mógłby pan mnie poinformować, którądy powinnam pójść? – mówiła dalej.
 - To zależy w dużej mierze od tego, dokąd pragnęłabyś zajść – odparł Kot.
 - Właściwie wszystko mi jedno.
 - W takim razie również wszystko jedno, którądy pójdziesz.
 - Chciałabym tylko dostać się **dokądś** – dodała Alicja w formie wyjaśnienia.
 - Ach, na pewno tam się dostaniesz, jeśli tylko będziesz szła dość długo.
- (Carroll 1955: 49).

Powyższy fragment z przekładu Marianowicza z 1955 roku prawie nie różni się od rozmowy, jaką bohaterowie prowadzą w adaptacji muzycznej z roku 1975, i nie jest to przykład odosobniony. Tekst adaptacji jest niekiedy dokładnym powtórzeniem partii dialogowych z tłumaczenia.

W innych fragmentach zmieniony zostaje szyk wyrazów lub kolejność zdań, a pewne treści zostają pominięte bądź dodane, ale podobieństwa pomiędzy adaptacją i tłumaczeniem są nadal bardzo wyraźne, czego przykładem może być początek rozprawy sądowej z rozdziału 11 oraz jego odpowiednik z adaptacji muzycznej:

Gdy przybyli do gmachu sądu, **Król i Królowa Kier zasiadali na tronie**, dookoła zaś zebrała się wielka cizba. Były tam **najrozmaitsze** rodzaje ptaków i małych **zwierzątek** oraz cała talia kart. Przed parą królewską stał **Walec Kier skuty łańcuchami** i strzeżony przez dwóch żołnierzy. **Obok Króla siedział Biały Królik z trąbką w jednej i zwojem pergaminu z drugiej ręce**. Pośrodku sali sądowej znajdował się stół, na którym stała **taca z ciastkami**. **Wyglądały one tak apetycznie**, że Alicji ślinka napłynęła do ust (Carroll 1955: 84).

Pobiegliśmy w te pędy do sądu, **gdzie na tronie zasiadali Król i Królowa Kier**, a przed nimi stał **skuty łańcuchami Walec Kier**. **Obok Króla siedział Biały Królik z trąbką w jednej ręce i zwojem pergaminu w drugiej**. **Różne zwierzątka**, między innymi Biś, zasiadały na ławie przysięgłych, a **na tacy leżały jakieś apetycznie wyglądające ciasteczka** (Marianowicz 1975).

Fragmety te nie są co prawda identyczne, ale wystarczy prześledzić zaznaczone w obydwu cytatach słowa, aby dojść do wniosku, że w tekście adaptacji z 1975 roku Marianowicz ewidentnie nawiązuje do własnego tłumaczenia. Szereg tego rodzaju podobieństw nasuwa myśl, że to przekład z roku 1955, a nie oryginał Carrolla, został przez Marianowicza potraktowany jako pierwowzór w procesie tworzenia adaptacji *Alicji* z 1975 roku.

Równocześnie jednak w wielu innych aspektach adaptacja z 1975 roku wierną kopią przekładu nie jest, a nawet znacznie się od niego różni. Przede wszystkim druga *Alicja* jest od pierwszej wyraźnie krótsza, pominięto bowiem szczegółowe opisy i bohaterów drugoplanowych. Marianowicz rezygnuje również z narratora trzeciosobowego, zastępując go pierwszopersonowym, czyli Alicją, a powieściowy język pisany zastępuje językiem bardziej potocznym oraz zmienia wizerunek niektórych postaci, które generalnie jawią się w adaptacji muzycznej jako bardziej uprzejme i łagodne niż we wcześniejszym przekładzie. Poza tym, jak na baśń muzyczną przystało, wiele znaczeń wyrażanych jest za pomocą oddziałujących na wyobraźnię dźwięków. Dotyczy to nie tylko łatwo rozpoznawalnych odgłosów, jak uchylene skrzypiących drzwi czy brzęk spadających naczyń, ale także bardziej abstrakcyjnych dźwięków towarzyszących momentom, w których Alicja maleje bądź rośnie lub przemieszcza się pomiędzy ko-

lejnymi miejscami i rozmówcami. Dodatkowo niektóre fragmenty pisane prozą zastąpiono partiami wierszowanymi, czego przykładem mogą być rozterki kata dotyczące głowy Kota z Cheshire. W tłumaczeniu zostały one opisane w sposób następujący:

Kat twierdził, że nie potrafi ściąć głowy, nie mając tułowia, od którego mógłby ją odrąbać. Podkreślał on, że nie miał dotychczas do czynienia z taką robotą i że nie myśli zabierać się do niej na stare lata. Król twierdził, że każde stworzenie posiadające głowę może być ścięte i że w gadaniu Kata nie ma ani krzty sensu (Carroll 1988: 152).

W adaptacji z 1975 roku fragment ten zastąpiono krótką piosenką, która rozpoczyna się od słów:

Ja jestem kat i mówię wam, że nie obchodzi mnie ta głowa
– od czegoś ją odcinać mam, gdy temu kotu brak tułowia.
Mój kacie, pełń powinność swą i nie chcę słyszeć ani słowa.
Jest głowa? Jest! Więc ścinaj ją, by spadła zaraz kocia głowa.
(Marianowicz 1975).

Jako ostatni przykład nawiązania, tym razem bardzo swobodnego, zarówno do tekstu przekładu, jak i oryginału Carrolla, niechaj posłuży następująca piosenka Alicji:

To nie do wytrzymania wprost, co dziś spotyka mnie,
Bo każdy przecież ma swój wzrost, ja tylko nie,
Po coś do jedzenia lub po coś do picia gdy sięgnie moja dłoń,
To się zaraz zmieniam i staję się tycia lub wielka niby słoń.
(Marianowicz 1975).

Powyższy fragment adaptacji muzycznej jest dość dowolną wariacją na temat niekontrolowanych zmian wzrostu Alicji i nie ma żadnego konkretnego odpowiednika ani w tłumaczeniu z 1955 roku, ani w tekście oryginału. Tak więc adaptacja z 1975 roku zawiera szerokie spektrum odniesień nie tylko do powieści Carrolla, ale także do polskiego przekładu z lat pięćdziesiątych.

Reasumując, w opisywanej adaptacji muzycznej dzieło Carrolla zostało po raz kolejny zaanektowane i ożywione przez tłumacza/adaptatora, tym razem dodatkowo oddziałując na wyobraźnię odbiorcy za pomocą dźwięków, a także wyraźnie nawiązując do wcześniejszej wersji z roku 1955. Można zarazem pokusić się o stwierdzenie, że pewien załączek adaptacji muzycznej z 1975 roku tkwił już w *Alicji* Marianowicza z roku 1955, we wplecionych

w to tłumaczenie dziecięcych piosenek i rymowankach, którym niejednokrotnie towarzyszą przecież konkretne melodie i muzyczne interpretacje. Być może ta adaptacja już wtedy budziła się do życia, być może już tam miała swoje źródło i swój początek. Na kolejnych stronach zastanowimy się nad tym, do jakich tekstów nawiązuje i czym charakteryzuje się trzecia wersja *Alicji*, sporządzona przez Marianowicza w roku 1996.

Alicja po raz trzeci (1996)

Trzecia *Alicja* Marianowicza to licząca 24 strony niewielka książka obrazkowa w miękkiej oprawie, opublikowana na licencji Disneya przez wydawnictwo Egmont Polska. Choć trudno precyzyjnie określić, kiedy powstał tekst, który w 1996 roku przetłumaczył Marianowicz, jest prawdopodobne, że w języku angielskim opublikowano go znacznie wcześniej, natomiast przetłumaczono dopiero wtedy, gdy w Polsce po przemianach ustrojowych zmieniła się sytuacja wydawnicza. Ta przefiltrowana przez kulturę amerykańską wersja *Alicji* jest jedną z wielu tego typu adaptacji obrazkowych wydawanych w Polsce od początku lat dziewięćdziesiątych. Dzięki charakterystycznym disnejowskim postaciom adaptacje takie zawiądnęły wyobraźnię wielu młodych odbiorców, częściowo zajmując miejsce rodzimej literatury dziecięcej.

Jaki utwór – oprócz, rzecz jasna, oryginału Carrolla – należałoby tym razem uznać za pierwowzór trzeciej adaptacji *Alicji*? Podczas gdy w przypadku adaptacji muzycznej z 1975 roku pierwowzorem był w znacznym stopniu przekład Marianowicza z lat pięćdziesiątych, za pierwowzór adaptacji z 1996 roku należy uznać film animowany Walta Disneya z roku 1951 wyreżyserowany przez Clyde'a Geronimiego, Wilfreda Jacksona i Hamiltona Luske'a. Użycie koloru, sekwencja zdarzeń, poszczególne sceny wskazują na to, że adaptacja z 1996 roku opiera się na animacji Disneya, będąc wręcz poklatkowym streszczeniem słynnej filmowej wersji. Świadczy o tym również wygląd postaci, który w niczym nie odbiega od wizerunku filmowych bohaterów. Na przykład, zarówno w filmie, jak i w książce *Alicja* została przedstawiona jako dziewczynka o blond włosach, w niebieskiej sukience i z kokardą na głowie (ze względu na medialną potęgę Disneya jest to zresztą w wielu kulturach jeden z najbardziej rozpoznawalnych wizerunków tej bohaterki). Fabuła adaptacji także wyraźnie nawiązuje do animowanej *Alicji* z 1951 roku, a warto zauważyć, że

film Disneya, który oczywiście sam w sobie również jest adaptacją, oparty był nie tylko na *Alice's Adventures in Wonderland* z 1865 roku, ale również na napisanym przez Carrolla siedem lat później utworze *Through the Looking-Glass*. W filmie pojawiają się zatem także sceny oraz postacie z drugiej części przygód Alicji, a niektóre z nich, takie jak Mors i Cieśla, trafiły tym sposobem do adaptacji, którą w 1996 roku przetłumaczył na język polski Marianowicz.

Co charakteryzuje trzecią z opisywanych tu wersji *Alicji*? Ta niewielkich rozmiarów adaptacja obrazkowa dla dziecięcego adresata pomija, streszcza i upraszcza szereg znaczeń zarówno z oryginału Carrolla z 1865 roku, jak i z filmu animowanego z roku 1951. Na przykład zwariowany podwieczorek, któremu poświęcony jest cały rozdział w przekładzie z 1955 roku oraz dłuższy fragment w adaptacji muzycznej z 1975 roku, został streszczony w adaptacji z roku 1996 w kilku krótkich liniijkach, a w całości pominięto rozdziały z historią Niby Żółwia, opowieścią Myszy, ptasimi wyścigami czy rozprawą sądową. Innym przykładem pomijania i skracania treści z tekstu oryginału jest rozmowa Alicji z Kotem z Cheshire, którą w całości przytaczamy poniżej:

Nagle ujrzała nad sobą wielkie uśmiechnięte oblicze Kota-Dziwaka. Ponieważ miała już dość wędrówki, zapytała:

– Czy mógłby mi pan wskazać drogę do mojego domu?

– Nie ma takiej drogi – odparł Kot. – Wszystkie drogi w krainie czarów prowadzą do zamku Królowej Kier! (Disney 1996)

Wyrafinowanie językowe, gry słowne, naprzemienne znikanie i pojawianie się Kota z Cheshire obecne w poprzednich dwóch wersjach *Alicji* Marianowicza ustąpiły tu miejsca zaledwie kilku zdaniom.

Warto przytoczyć jeszcze jeden ilustrujący tę tendencję fragment, związany z upadkiem Alicji w głąb króliczej nory:

Kiedy dziewczynka była już na dole, odkryła przy końcu korytarza małe drzewiczki, których zamek z gałką przypominał wyglądem twarz (Disney 1996).

Oczywiście, przypominająca ludzką twarz i mówiąca gałka trafiła do adaptacji za sprawą filmu animowanego z 1951 roku, natomiast sam proces spadania, w oryginale Carrolla opisany w sposób niezwykle drobiazgowy i intrygujący, w adaptacji z 1996 roku został w zawołowany sposób zawarty w słowach „[k]iedy dziewczynka była już na dole, (...)”. Fragment ten wiele mówi również o tym, jaką rolę w trzeciej adaptacji Marianowicz-

cza odgrywa tekst. Ilustracja, której towarzyszy cytowane powyżej zdanie, w istocie przedstawia ni mniej, ni więcej tylko „odkryte przez Alicję przy końcu korytarza małe drzwiczki, których zamek z gałką przypominał wyglądem twarz”. Tekst jest zaledwie dodatkiem do ilustracji i służy przede wszystkim jako dopełnienie obrazkowej opowieści. W trzeciej *Alicji* Marianowicza bezsprzecznie króluje obraz.

Ciekawe jest w tym kontekście zestawienie ilustracji Disneya z ilustracjami stworzonymi do polskiego przekładu przez Olę Siemaszko. Należy przy okazji zaznaczyć, że Siemaszko zilustrowała *Alicję* Marianowicza po raz pierwszy w latach pięćdziesiątych, a następnie, używając odmiennego stylu i innej palety barw, w latach późniejszych w kolejnych wydaniach tego tłumaczenia. Siemaszko zaprojektowała także okładkę płyty winylowej *Polskich Nagrań* z 1975 roku – i w tym sensie polska ilustratorka również „adaptowała” *Alicję* aż trzykrotnie. Wracając do przekładu książkowego, ilustracje Siemaszko z lat pięćdziesiątych to podkolorowane rysunki, mniej wyrafinowane niż jej bardziej znane malarskie kompozycje, które towarzyszyły wydaniu *Alicji* od lat sześćdziesiątych. Właśnie tymi malarskimi ilustracjami zajmujemy się poniżej.

Porównując Disneya z Siemaszko, zauważymy wiele istotnych różnic. Disneyowskie ilustracje są przede wszystkim bardziej jaskrawe i wyraziste w porównaniu z wysmakowanymi kolorowymi grafikami Siemaszko. Polska ilustratorka używa szerszej palety barw w bardziej wyrafinowany sposób, choć równocześnie wydają się one niekiedy wyblakłe i rozmyte. Trudno zresztą z całkowitą pewnością osądzić, czy był to zamierzony efekt artystyczny ilustratorki, czy też częściowo zadecydowały o tym na przykład problemy związane z jakością druku. Kolejną istotną różnicą jest to, że podczas gdy bohaterowie Disneya są z reguły przedstawieni w dużym zbliżeniu, u Siemaszko te same postacie są często ukazane z dalszej perspektywy na tle malowniczego pejzażu. Na przykład u Siemaszko ilustracja zwariowanego podwieczorku przedstawia otoczony krzesłami podłużny stół z imbrykiem, spodkami i filiżankami, przy którym usadowione są miniaturowe figurki bohaterów na tle zielonego krajobrazu pagórków, lasu i pól. Zwariowany podwieczorek z adaptacji Disneya to trzy wyraziście wyeksponowane postacie – Szalony Kapelusznik, Marcowy Zając i Alicja. Można również zaryzykować stwierdzenie, że ilustracje Siemaszko, podobnie jak przekład Marianowicza z 1955 roku, są swoistym urodziskiem tekstu Carrolla. Pofałdowane zielone krajobrazy Siemaszko czy też fakt, że oblicze Szalonego Kapelusznika oraz Pana Gąsienicy zdobią wąsy,

mogą czytelnikowi przywodzić na myśl pewne charakterystyczne cechy kultury docelowej.

Jak ocenić trzecią opisywaną tu wersję w porównaniu do dwóch wcześniejszych *Alicji* Marianowicza? Jest to bez wątpienia najuboższa znaczeniowo wersja utworu Carrolla, a jednak warto odnieść się do niej w sposób wyważony i zniuansowany. Jest to bowiem *Alicja* skierowana do najmłodszych odbiorców, i właśnie w kontekście początkujących czytelników należałoby tę adaptację postrzegać, żywiąc nadzieję, że przynajmniej dla części z nich jest to jedynie wstępny etap obcowania z tekstami literackimi, i że w przyszłości sięgną po teksty bardziej wyrafinowane. Jednocześnie nie można nie zastanowić się nad tym, z jakimi uczuciami Marianowicz, który musiał mieć przecież w pamięci dwie poprzednie *Alicje*, tworzył *Alicję* trzecią. Ze względu na dominującą sferę wizualną, niewielki format oraz uproszczony tekst, wyobraźnia tłumacza i jego śmiałe poczynania translatorskie widoczne w poprzednich dwóch utworach zostały tym razem wyraźnie ograniczone.

Zakończenie

Warto zauważyć, że trzecia *Alicja* Marianowicza może z powodzeniem posłużyć jako przykład potwierdzający stawianą w kontekście baśni braci Grimm i Andersena tezę Caya Dollerupa. W *Tales and Translation* (1999) duński badacz przekładu przekonuje, że dominującą rolę w opowiadaniu baśni zaczęli z czasem odgrywać ilustratorzy oraz wydawcy, którzy znacznie częściej niż poprzednio decydują o tym, jakie utwory zostają wybrane do publikacji, oraz jak je przedstawiać w uproszczonych adaptacjach obrazkowych, natomiast rola samego tłumacza zmalała. Przy okazji trzeciego spotkania z *Alicją* wycucie językowe oraz wyobraźnia polskiego tłumacza zostały znacznie ograniczone przez krępujący gorset uproszczonej adaptacji obrazkowej stworzonej przez globalną maszynę wydawniczą.

Poza tym trzecia i druga *Alicja* Marianowicza są potwierdzeniem tezy Hutcheon, mówiącej o tym, że niekiedy adaptacja wcześniejsza może mieć dla kolejnej tak samo istotne znaczenie jak tekst oryginału (2006: xiii). Zarówno w przypadku adaptacji muzycznej z 1975 roku, jak i adaptacji obrazkowej z roku 1996 oryginalny utwór Carrolla stanowił swego rodzaju prapoczątek, a ich równie istotnymi pierwowzorami były w dużej mierze

wersje *Alicji* powstałe w latach pięćdziesiątych XX wieku. Choć w znacznie mniejszym stopniu, trzecia *Alicja* Marianowicza również nawiązuje do jego przekładu z roku 1955, w którym Alicja nie prowadzi rozmów z Kotem z Cheshire, lecz z Kotem-Dziwakiem, a tej właśnie nazwy użył Marianowicz w adaptacji Disneya z lat dziewięćdziesiątych.

Warto raz jeszcze podkreślić, że adaptacje zasługują na to, aby traktować je jako pełnoprawny przedmiot analizy badawczej. Dotyczy to zarówno adaptacji Disneya, współczesnych i przedwojennych, których losy są mniej znane, jak i adaptacji muzycznych z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, z pewnością pamiętanych przez niejednego dziecięcego odbiorcę, a pozostających na marginesie badań nad adaptacją i przekładem. Podobnie bowiem jak w przypadku tłumaczeń, w adaptacjach odbijają się jak w zwierciadle pewne uwarunkowania społeczno-kulturowe oraz bogactwo wyobraźni i odwaga wykraczania poza wcześniej ustalone ramy przekładowe.

Bibliografia

- Alice in Wonderland*. 1951. Reż. C. Geronimi, W. Jackson, H. Luske, USA: Walt Disney Productions.
- Alicja w Krainie Czarów* (baśń muzyczna). 1975. Tekst: A. Marianowicz, muzyka: R. Sielicki, reżyseria: Wiesław Opalek, Warszawa: Polskie Nagrania „Muza”.
- Carroll L. 1998. *Alice's Adventures in Wonderland*, Oxford: Oxford University Press.
- 1955. *Alicja w Krainie Czarów*, przeł. A. Marianowicz, Warszawa: Nasza Księgarnia.
- 1972. *Przygody Alicji w Krainie Czarów*, przeł. M. Słomczyński, Warszawa: Czytelnik.
- 1988. *Alicja w Krainie Czarów*, przeł. A. Marianowicz, Warszawa: Nasza Księgarnia.
- 1990. *Przygody Alicji w Krainie Czarów*, przeł. R. Stiller, Warszawa: Lettrex.
- Cieślakowski J. (oprac.) 1980. *Antologia poezji dziecięcej*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Disney W. 1996. *Alicja w Krainie Czarów*, przeł. A. Marianowicz, Warszawa: Egmont Polska.
- Dollerup C. 1999. *Tales and Translation*, Amsterdam – Philadelphia: John Benjamins.
- Hutcheon L. 2006. *A Theory of Adaptation*, New York: Routledge.
- Marianowicz A. 1991. *Pchli targ*, Warszawa: Wydawnictwa Radia i Telewizji.
- Nida E.A. 1964. *Towards a Science of Translating*, Leiden: E.J. Brill.
- Oittinen R. 2000. *Translating for Children*, London – New York: Garland Publishing.
- Stiller R. 1973. *Powrót do Carrolla*, „Literatura na Świecie” 5, 330–363.