

Justyna Bucknall-Hołyńska
Uniwersytet Szczeciński

Brytyjskie seriale telewizyjne w przekładzie międzykulturowym

Seriale nowej generacji

Seriale telewizyjne nowej generacji, powstające od końca lat 90. XX wieku głównie w prywatnych stacjach kablowych telewizji (*quality tv*), przeżywają obecnie swój renesans. Nazywa się je dramatami jakościowymi, w których ukryło się kino (Jacek Dukaj) lub przyrównuje do dziewiętnastowiecznych powieści (Agnieszka Holland). Ich epickość to rozpisana na kilka sezonów, często skomplikowana narracja, zawarta w hybrydycznej formie gatunkowej, przedstawiająca historie wielu bohaterów zmagających się często z ważnymi, ale niewygodnymi czy kontrowersyjnymi problemami. Dramaty jakościowe na stałe zagościły w kulturze popularnej, a często pretendują do miana sztuki wysokiej. Za ich realizację odpowiadają najbardziej uznani w świecie filmowcy, dotychczas tworzący jedynie dla kina. Realizowane są dla wąskiego grona widzów (*narrowcasting*), oglądających je zazwyczaj indywidualnie na małym ekranie dowolnego elektronicznego nośnika, zgodnie ze współczesnym modelem odbioru, a więc w dogodnym dla siebie miejscu i czasie, a nie – jak dotychczas – zgodnie z telewizyjną ramówką. Zmiana w modelu odbiorczym, zachodząca w duchu konwergencji mediów, wpływa na praktyki kulturowe, a szczególnie partycypowanie w kulturze. Dawny widz staje się użytkownikiem, który świadomie wybiera audiowizualne treści, jest ich konsumentem („połykającym” kolejne odcinki ciągiem w tzw. *binge-watchingu*), prosumentem, fanem tworzącym

fandomy i udzielającym się na internetowych forach, a nawet współtwórcą kreującym alternatywne scenariusze (www.fanfiction.com) czy filmy (fanfik).

Prym wśród tych seriali wiodą produkcje amerykańskie, odznaczające się rozmachem inscenizacyjnym i wysokim budżetem (*Game of Thrones*, *House of Cards*, *Handmaid Tale*), nie bez znaczenia jednak pozostają autorskie seriale brytyjskie, wyróżniające się wysoką jakością, wynikającą najpewniej z długiej tradycji uprawianych gatunków, takich jak komedia, kryminał czy film historyczny. Z tego też powodu już od wielu dekad budzą zainteresowanie milionów fanów z różnych krajów, zafascynowanych ich odmiennym, indywidualnym stylem, wynikającym ze specyficznej kultury Wyspiarzy. Przykładem takiego serialu jest analizowany w dalszej części tekstu *Broadchurch* autorstwa Chrisa Chibnalla, zrealizowany przez stację ITV w latach 2013–2017. Jego pierwszy sezon obejrzało w Anglii ponad 9 mln osób. Wielu z nich stało się fanami serialu (nazywających siebie „Broadies”), tworzącymi fanowskie teksty kultury na stronach Fanpop i Fanfiction (Rixon: 229). *Broadchurch* wpłynął także na formułę serialu kryminalnego, zbliżając go do *noir crime* – skandynawskiej odmiany filmu kryminalnego (Rixon: 229). Serial, co równie istotne, zdobył w 2014 roku wiele nagród, w tym Brytyjskie Nagrody Akademii Telewizyjnej BAFTA za najlepszy serial, i spotkał się z wielkim uznaniem krytyki. Dzięki tak wielkiemu sukcesowi Brytyjczycy postanowili zrealizować drugi sezon, a Amerykanie zakupili oryginalną wersję, chcąc pokazać ją widzom zza oceanu. Tych ostatecznie było niewielu, mimo pozytywnych opinii tamtejszych krytyków i publiczności, co zrodziło pomysł na jej adaptację, czy – określając bardziej precyzyjnie – remake.

Amerykańskie remaki

Amerykanie nie po raz pierwszy sięgnęli po brytyjski serialowy tytuł, który uznali za godny przetransportowania na rodzimy grunt. Zdarzało się to już wcześniej i to wielokrotnie, jednak z różnym powodzeniem¹. Skąd jednak

¹ Aktualna lista amerykańskich remake'ów brytyjskich seriali: https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_American_television_series_based_on_British_television_series [dostęp 27.11.2017].

pomysł, by realizować na nowo wybitny serial? – pytanie to pada zarówno z Ameryki, jak i całego świata. Wydaje się ono jeszcze istotniejsze, jeśli mówimy o serialu anglojęzycznym. Przyczyn, jak się okazuje, jest wiele². Przede wszystkim najbardziej znane w świecie brytyjskie seriale, jak *Latający Cyrk Monty Pythona* czy *Hotel Zaczise*, emitowane przez amerykańskie stacje (BBC America, NBC, PBS), a także obecnie coraz powszechniejsze platformy streamingowe (takie jak: Netflix, iTunes, Amazon, Google Play, Hulu), mimo że dostępne szerokiej publiczności, nie przynoszą odpowiedniego zysku, a o niego w amerykańskiej, najczęściej komercyjnej telewizji, chodzi (zupełnie inaczej jest w Wielkiej Brytanii, gdzie najwybitniejsze seriale powstają i są emitowane w telewizji publicznej, bez względu na wyniki oglądalności³). Spore profity przynosi dopiero produkcja rodzimych seriali, nawet jeśli są one remake'ami obcych produkcji (*Biuro*, *House of Cards*, *Queer as Folk*, *Shameless*). Amerykańscy producenci zarabiają wszak na emisji adaptowanego serialu, odstąpieniu praw do dzieła, dystrybucji na DVD, sprzedaży sieciom, takim jak Netflix, czy zagranicznym telewizjom.

Amerykanie ponadto preferują narodowe programy, i to z wielu względów. Po pierwsze, stopień identyfikacji mieszkańców z ojczyzną jest bardzo wysoki (patriotyczne akcenty czy symbole narodowe pojawiają się w wielu ujęciach). Po drugie, zamieszkujący wielki i różnorodny pod wieloma względami kraj Amerykanie są mniej chętni do oglądania w telewizji odmiennej kulturowo rzeczywistości, bo nie do końca znają swoją własną. Trudno jest im wykazać się więc relatywizmem kulturowym, niezbędnym do odbioru obcych tekstów kultury. Ten etnocentryzm sprawia, że bezpiecznie czują się, towarzysząc bohaterom żyjącym w świecie do nich podobnym, z którym mogą się utożsamić, a tym samym pełniej uczestniczyć w odbiorze (Stratmann). Podobnie rzecz ma się z prezentowaną na ekranie przestrzenią miast, osiedli i mieszkań

² Pisałam o tym szczegółowo w artykule „Amerykańskie adaptacje brytyjskich seriali”, *Seriale w kontekście kulturowym: gatunki – motywy – mutacje*, red. Daria Bruszezewska-Przytuła, Alina Naruszewicz-Duchlińska, Olsztyn: Instytut Polonistyki i Logopedii Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, 2016, 79–96.

³ Najlepszym przykładem będzie *Peep Show* (Channel 4, 2003–2015), który z powodu swej eksperymentalnej i nieco kontrowersyjnej formy nie miał zbyt dużej widowni, jednak był kontynuowany. Z czasem zyskał pokaźne grono odbiorców i fanów, a dziś jest jednym z najdłuższych, a co najważniejsze, kultowych produkcji, które zmieniły nie tylko sitcom jako gatunek, ale i wizerunek brytyjskiej telewizji otwartej na innowacyjne projekty.

(Poniewoznik) oraz z serialowymi postaciami. W ich rolach amerykańska publiczność woli oglądać rodzimych aktorów, bo ich zna i lubi, a nade wszystko rozumie ich język. Wielu osobom spoza krajów anglosaskich trudno pojąć, że amerykańska i brytyjska odmiana języka angielskiego bardzo się różni – istnieją m.in. rozbieżności w słownictwie i wymowie głosek, różny akcent. Dlatego też brytyjscy aktorzy zatrudniani w amerykańskich produkcjach często mówią z amerykańskim akcentem (przykładem może być choćby Hugh Laurie, wcielający się w tytułowego doktora House'a). Nie bez znaczenia pozostają też problemy protagonistów. Mocno skontekstualizowane w brytyjskich serialach, są często niezrozumiałe dla szerokiej amerykańskiej publiczności. Na przykład oryginalny *House of Cards* okazał się zbyt trudny w rozpoznaniu niuansów funkcjonowania brytyjskiego parlamentu, a zatem i połowy tego, o czym rozmawiały ekranowe postaci. Jak pisał jeden z fanów obu wersji: „[Amerykański] *House of Cards* nie jest «lepszy» w żadnym calu, ale napisany i sfilmowany w języku, jaki rozumiem” (Hein). I na koniec to, co wydaje się fundamentalne. Amerykanie żyją w kulturze odmiennej od brytyjskiej. Jak pisał Edward T. Hall: „Nie ma dwóch innych kultur tak dalece różniących się proksemicznymi detalami, jak kultura wykształconych (w tzw. szkołach publicznych) Anglików i kultura średnich klas amerykańskich” (Hall: 194).

Z tych i wielu jeszcze innych, mniej istotnych, przyczyn Amerykanie podejmują się tworzenia remake'ów najlepszych brytyjskich seriali telewizyjnych. Zjawisko to jest tym bardziej fascynujące, jeśli przyjrzeć się bliżej dokonywanym przez nich zmianom. Przeobrażenia te, czy to scenariusza, czy elementów oryginalnego filmowego obrazu pokazują przede wszystkim różnice kulturowe obu krajów, ale potwierdzają też słuszność nieustannie podejmowanych przez Amerykanów prób przekładu.

Remake jako przekład międzykulturowy

Remake to zatem, w ramach omawianego przeze mnie tematu, amerykański serial zrealizowany na podstawie wcześniej wyemitowanego serialu brytyjskiego (Horton, Stuart: 327). Opowiada tę samą historię, nie jest jednak tożsamy z oryginałem. Jego ponowna realizacja ma na celu zwykle uaktualnienie treści pierwowzoru, dostosowanie jej do widza, „a dokładniej: do jego wrażliwości

estetycznej, podlegającej zmianie wraz z przesunięciem szerokości geograficznej i upływem czasu” (Kłoda-Staniecko). To też komercyjna (i nie tylko) alternatywa dla skończonej produkcji.

Zdarzają się remaki będące niemal kopią poprzedniej produkcji, a więc realizujące oryginalny scenariusz bez większych zmian, tzw. *shot-for-shot remake*. Dominują jednak seriale, w których zmiany są znaczne, a dotyczą one najczęściej, w przypadku modyfikacji scenariuszowych: czasu i miejsca akcji (tzw. lokacji), dialogów, tematyki, charakteru postaci, a także tytułu; a w przypadku oryginalnego materiału filmowego także: aktorów, scenografii, liczby i długości poszczególnych odcinków.

W amerykańskich remake’ach zmieniane są wszystkie kulturowe odwołania, konteksty na takie, które są łatwiej rozpoznawalne przez publiczność. Stąd remaki te będą przynależały do odmiany międzykulturowych (*cross-cultural remake*). Zmiana znaczeń zawartych w audiowizualnym przekazie, wynikających z różnic kulturowych, jest niezbędna nie tyle w celu jego zrozumienia, ile uniknięcia wyraźnie obcych czy potencjalnie obraźliwych treści, a ostatecznie odniesienia frekwencyjnego i finansowego powodzenia.

W związku z powyższym, możemy przyjąć, że amerykański remake brytyjskiego serialu to tym samym audiowizualny „przekład międzykulturowy, choć niełatwy, to możliwy do przeprowadzenia dzięki relatywnemu podobieństwu tych dwóch kultur” (Golka: 196). Dochodzi w nim do zestawienia tekstu wyjściowego z podobnym, więc łatwo przekładalnym tekstem, a następnie do jego „tłumaczenia”, czyli procesu odkodowywania jednego systemu znaczeń i dekodowania go w innym (Rębkowska: 216) oraz adaptacji. Adaptację można tu rozumieć dwojako – ontologicznie, jako proces dostosowania obcego kulturowo tekstu do warunków istniejących w innym miejscu, oraz filmo- i medioznawczo, jako zabieg reartykulacji, przeróbki tego tekstu dokonywanego dla potrzeb odmiennego odbiorcy. W owej transpozycji najważniejszą rolę odgrywa przyswojenie obcych kulturowo znaczeń, przełożenie ich na odrębną kulturę. Trudnością pozostaje specyfika tekstu kultury, jakim jest serial, ponieważ to dzieło wielotworzywowe, „artykułujące treści przy pomocy polifonicznego współgrania składników struktury audiowizualnej: obrazu, słowa, dźwięku, muzyki i ruchu” (Wierzewski: 15).

Obcych kulturowo znaczeń jest znacząco mniej niż tych wspólnych. Do tych ostatnich należą przede wszystkim zachowania niewerbalne postaci, takie jak: płacz, śmiech czy strach, ale też sytuacje, zachowania i postawy łatwe w odbiorze dzięki zdolności widza do empatii, która zdaje się mieć, jak twierdzi Krzysztof Hejwowski (Hejwowski: 15), przejawy pozakulturowe. Dzięki ich dominacji, nierozpoznanie odmiennych kulturowo elementów nie wpływa na niezrozumienie audiowizualnego tekstu, o czym wspominałam wyżej, ale nie pozwala między innymi na głębszą interpretację czy utożsamienie z prezentowanymi sytuacjami, postaciami. Stąd podejmowany trud w ich przełożeniu. Elementy odmienne kulturowo odnoszą się do zjawisk tworzących kulturę danej społeczności, jakim są: język, obyczaje, przyzwyczajenia, a także społeczny, choć często polityczno-historyczny, kontekst, których „przetłumaczenie” wymaga odpowiednich kompetencji (Skibińska: 27).

Przykładem amerykańskiego remake’u, a jednocześnie międzykulturowego przekładu, jest serial *Gracepoint*. Pierwszy sezon (nie zdecydowano się na kontynuację) powstał na podstawie brytyjskiego *Broadchurch* i emitowany był w 2014 roku na kanale FOX. Co wyjątkowe w przypadku tego rodzaju produkcji, za jego realizację odpowiadał nie tylko autor pierwowzoru Chris Chibnall, ale też pierwszy reżyser oraz odtwórca głównej roli. Widać więc, że celem remake’u nie była twórcza interpretacja (szczególnie, że to *scene-by-scene remake*), lecz zaadaptowanie obcej kulturowo, a wysoko ocenianej przez krytykę i widzów produkcji na amerykański grunt, tak by stała się bardziej zrozumiała i miała szansę odnieść szeroko pojęty sukces. Niemniej jednak tłumaczony tekst kulturowy w nowym środowisku nadawczo-odbiorczym staje się odrębnym wytworem, niepozostającym w związku z oryginałem (nie dziwi zatem częsty brak świadomości o jego istnieniu). Oba serieale stanowią ciekawy materiał do analizy porównawczej pod kątem zabiegów adaptacyjnych składających się na ten międzykulturowy przekład, przeprowadzonej pod kątem gatunku, kompozycji, fabuły, czasoprzestrzeni, portretu głównych bohaterów oraz kwestii dialogowych.

Broadchurch vs Gracepoint

Pierwszy sezon *Broadchurch* to ośmioodcinkowy klasyczny serial kryminalny z rodzaju *whodunnit* i *mystery fiction*, które to pozostają jednymi z najbardziej

eksponowanych gatunków (obok komediowych i historycznych) w Wielkiej Brytanii (Lawson). Porządek świata jest w nich zawsze z góry ustalony, podobnie jak kryteria ocen (zbrodnia jest zbrodnią, wina – winą, kara – karą). Morderstwo jest zawsze wykrywane, a sprawca ukarany, w myśl zasady, że zbrodnia nie popłaca. Lecz chociaż główny wysiłek skierowany jest na zbudowanie logicznej konstrukcji oraz dostarczenie widzom emocji i przyjemności intelektualnej przy rozwiązywaniu misternie stworzonej zagadki – kto zabił, to ta kreowana forma tętni autentycznością, tym bardziej, że jednocześnie gra z przyjętą konwencją.

W *Broadchurch* centralnym punktem staje się śledztwo w sprawie tajemniczej śmierci jedenastoletniego chłopca, prowadzone przez parę detektywów w niewielkim miasteczku. Widz podąża ich tropem. *Gracepoint* zachowuje przyjęty schemat fabularny i wyznaczniki gatunku w nieco rozwiniętych wątkach pobocznych i pogłębionych portretach wybranych postaci. Wszystko to zamyka się w dziesięcioodcinkowym sezonie zakończonym nieco innym rozwiązaniem.

Oba seriale rozpoczynają się, zgodnie z konwencją, zbrodnią, która burzy społeczny ład, a kończą znalezieniem mordercy i poznaniem motywów jego działania. Jednak wraz z rozwikłaniem kryminalnej zagadki nie dochodzi do przywrócenia zaburzonego morderstwem porządku (wpływają na to okoliczności i rodzaj popełnionego czynu). Akcent ważności zostaje przesunięty na małomiasteczkową społeczność, co sprawia, że obraz ten – zgodnie z poetyką seriali nowogeneracyjnych, łamiących schematy gatunkowe – jest w istocie społecznym dramatem, a wątek kryminalny to jedynie pretekst do snucia refleksji na temat mechanizmów rządzących małą społecznością dotkniętą zbrodnią, przeżywającą żalobę, ale też dzielącą się w obliczu wzajemnych podejrzeń i oskarżeń. To także serial o granicach ludzkiego poznania, pozornych międzyludzkich więziach i znaczącej roli plotki, szczególnie niebezpiecznej w kontekście agresywnych i wszechobecnych mediów.

Drobne zmiany w porządku fabularnym oraz wspomniane już rozbudowane lub dodane wątki i pogłębione portrety postaci w remake'u wpisują się w szersze tendencje amerykańskich seriali nowej generacji, które pisane są „na bieżąco” przez wieloosobowy zespół scenarzystów prowadzonych przez *showrunnera* i rozrastają się do kilkudziesięciu odcinków i kilkunastu sezonów jednego tytułu, co nie pozostaje bez wpływu na ich jakość (*Dexter*, *Desperated*

Housewives, The Affair)⁴. Kryje się za tym, niestety, aspekt finansowy (chęć większych zysków ze sprzedaży produktu), który niekorzystnie wpływa na kompozycję *Gracepoint*, a tym samym zniechęca do zaangażowanego odbioru. Co ciekawe, zostaje on przez Amerykanów sztucznie podtrzymywany za pomocą marketingowych chwytów, np. przerywających seans reklamowych plansz z napisem „Kto zabił Danny’ego”, zachęcających do typowania zabójcy na specjalnie do tego utworzonej interaktywnej platformie internetowej.

Wracając do kwestii przekładu, zmiana lokacji to jeden z najistotniejszych elementów amerykańskiej *Broadchurch*, wiąże się bowiem ze stopniem rozpoznawalności i utożsamienia widza z prezentowaną przestrzenią, ale niesie ze sobą także głębsze znaczenia. W oryginale akcja rozgrywa się w fikcyjnym nadmorskim miasteczku z typową brytyjską zabudową, do którego wprowadza tablica informacyjna ze znaczącą, choć nieco zniszczoną staroangielską parafrazą biblijnego wersetu „Love thy neighbor as thyself” („Kochaj swoje sąsiedztwo/sąsiadów jak siebie samego”), podkreślającą spokojny i przyjazny charakter prowincji. Broadchurch to urokliwa miejscowość wypoczynkowa, ukazana – wbrew deszczowemu angielskiemu klimatowi słoneczną wiosną, w której życie przyspiesza co roku na sześć tygodni krótkiego brytyjskiego lata, kiedy to zjeżdżają się turyści. Jej największą atrakcją, poza morzem, są dominujące nad wodą klify (przynależące w rzeczywistości do Wybrzeża Jurajskiego). To duma mieszkańców, a zarazem symbol Wysp Brytyjskich⁵. Piękno i monumentalność klifów przyciąga wielu turystów, szukających wspaniałych widoków, wrażeń czy inspiracji. W serialu są one nie tylko tłem, ale niemym świadkiem rozgrywających się wydarzeń (o czym świadczą ich niszczące brzegi odsłaniające kolejne warstwy skał osadowych, a więc historię geologiczną na przestrzeni milionów lat), a co za tym idzie – morderstwa. Są niebezpieczne, można z nich spaść lub skoczyć, ale nie dla mieszkańców, którzy je bardzo dobrze znają. Górują nad

⁴ Inaczej w Wielkiej Brytanii, gdzie dominują autorskie (tzw. *hand-made*), skrupulatnie skomponowane i z góry zaplanowane sześcio- lub ośmiiodcinkowe sezony, emitowane bez reklam (*The River, The Living and the Dead*).

⁵ Dla wielu Brytyjczyków Białe Klify Dover są porównywalne do Statuy Wolności w Stanach Zjednoczonych. Symbolizują odrębność, spokój, nienaruszalność (terytorialną, historyczną) tego narodu. Więcej w: Denis Winterman, *White Cliffs of Dover: Why are they so important to the British?*, BBC News: <http://www.bbc.com/news/magazine-19343382> [dostęp: 27.11.2017].

morzem i ludźmi. Krajobrazu dopełnia szeroka plaża. Ten rajski niemal pejzaż „psuje” martwe ciało chłopca znalezione na piasku, którego drobinki wydają się być najgorszym z możliwych terenów do badań śledczych, podobnie jak wzburzona woda ze swymi przyływami, odpływami i głębinami. To zaburzenie porządku natury (przedwczesna śmierć), ale i miejsca wypoczynku, podkreśla dodatkowo nerwowa atmosfera związana z finansowymi konsekwencjami zaistniałych zdarzeń, dotycząca wszystkich mieszkańców żyjących z turystyki.

Osobliwe i odległe kulturowo Broadchurch zamienia się w inne fikcyjne nadmorskie miasteczko nad Oceanem Atlantyckim, we wszystkim znanej, choćby z filmów, Kalifornii. Pojawiają się charakterystyczne dla telewizyjnych produkcji elementy – powiewające na wietrze narodowe flagi (podkreślające patriotyzm lokalny i narodowy) i wyzierające zewsząd optymistyczne hasła, jak te na witrynie lokalnego dziennika „Gracepoint Journal” – „świętując codzienność” (*celebrating the everyday*), „Gracepoint – America’s Last Hometown” czy, powtórzone za oryginałem, nawołanie do sąsiedzkiej miłości. Typowa amerykańska zabudowa jednorodzinnych domków zlokalizowana jest niedaleko kamienistej, wąskiej plaży i mniej okazałych klifów, ginących po trosze w górzystym wybrzeżu. To miejsce mniej okazałe turystycznie niż w oryginale, jedno z wielu innych małych miasteczek, w którym nierzadko, jak donoszą media, dochodzi do najokrutniejszych czynów. Dlatego w remake’u gubi się wyjściowe założenie serialu o nieprzystawalności popełnionej zbrodni do miejsca, w jakim do niej doszło.

Społeczność zarówno *Broadchurch*, jak i *Gracepoint*, wydaje się podobna. Składają się na nią znający się w różnym stopniu mieszkańcy o zbliżonym statusie społecznym i majątkowym. Są raczej otwarci i przyjaźni – witają się na ulicy, podwożą nawzajem do pracy, odwiedzają w domach. Nie ma tu problemów z narkotykami ani patologii. Idealne miejsce na założenie rodziny. W amerykańskiej wersji, zgodnie z polityką stacji telewizyjnych dotyczącej multikulturowości czy poprawności politycznej, pojawia się więcej reprezentantów mniejszości etnicznych (Moran: 46). Dotyczy to głównie dalszoplanowych postaci, ale też ojca zamordowanego chłopca, którego nazwisko zostaje zmienione z Latimer na Solano. Warto nadmienić, że latynoskie pochodzenie tej postaci nie wpływa w żadnej sposób na fabułę i zawarte w niej sensy.

Każdy z mieszkańców wpisuje się w określony archetyp: zatroskanej matki, zapracowanego ojca, zdradzającego męża, atrakcyjnej singielki, zdziwaczałego staruszka, samotnej starszej kobiety, bezdusznego dziennikarza, podejrzanego księdza, zbuntowanej nastolatki etc. Na wzór przełomowego dla telewizji jakościowej serialu *Twin Peaks*, ale i dużo wcześniejszych tekstów kultury, twórcy i tego obrazu próbują nas tym stereotypowym na pozór postaciom zawrzeć (rozpoznać znane nam wzorce, utożsamić się), pokazać, jaki jest ich powszechny odbiór, i zmylić. Bowiem w toku prowadzonego dochodzenia widz stopniowo przekonuje się, że każda z tych postaci ma wyrazistą osobowość, skrywa jakąś tajemnicę lub ciemniejszą stronę swojej natury, w większym bądź mniejszym stopniu rzutującą na kryminalną intrygę lub żyjącą nią społeczność (jak w zintegrowanym organizmie – każdy element jest ważny). Wraz z rozwojem wypadków dawni przyjaciele i członkowie rodzin stają się podejrzanymi, a serdeczne więzi zastępuje narastające pragnienie dopadnięcia i zlinczowania sprawcy.

Do tej zamkniętej społeczności przyjeżdża główny bohater – detektyw. W tę rolę zarówno w *Broadchurch*, jak i remake'u wcielił się ten sam aktor, znany publiczności po obu stronach oceanu, David Tennant. W obu wersjach jego nazwisko Alec Hardy/Emmett Carver nawiązuje do realnie istniejących postaci – w *Broadchurch* urodzonego w Dorset autora Thomasa Hardy'ego, w *Gracepoint*, tworzącego w Oregonie pisarza Raymonda Carvera. Zrozumiała wydaje się więc zmiana imienia oraz nazwiska i choć nie ma ona znaczenia w pierwowzorze, jedynie niewielki w remake'u, imię to staje się przyczynkiem do żartów – Emmett Carver przyznaje, że go nie lubi.

Wizerunek detektywa przyjeżdżającego z zewnątrz często jest stosowany w kryminałach, gdyż pełni wiele funkcji. Pozwala postaci zdystansować się do rozgrywanych zdarzeń, spojrzeć na nie z innej perspektywy, a jako że kryminalistyka wiąże się z psychologią (Wojtoń: 58), seriale kryminalne czy detektywistyczne od początku prezentowały śledczego jako osobę wyjątkową, dziwaczną, posiadającą wiele wad i zmagającą się z problemami, ułomną społecznie, ale i niezwykle fascynującą. Podobnie jest w przypadku obu analizowanych wersji. Detektyw nie jest tu genialnym umysłem, znanym choćby z *Sherlocka Holmesa*, *Dr. House'a* czy *Luthera*, ale ma inne wymienione wyżej cechy, składające się na model antybohatera dominujący w dramatach jakościowych od końca lat 90. za sprawą Tony'ego Soprano. Hardy/Carvet bywa cyniczny, oschły w relacjach,

a nawet aspołeczny. Mimo to widz darzy go sympatią, gdyż jest też słaby fizycznie i samotny, a nade wszystko zmagają się z nierozwiązanymi sprawami i dręczącymi go wyrzutami sumienia, poczuciem klęski. Warto zauważyć, że tak jak w przypadku seriali nowogeneracyjnych postać ta wpisuje się w model antybohatera, tak w kontekście brytyjskiej kultury to kreacja typowa dla większości tekstów kultury, bez względu na czas jej powstania czy przyjętą konwencję. Takie cechy, jak skrepowanie, wycofanie, dystans, niezręczność, „pokretna niejasność”, „emocjonalne zatwardzenie”, lęk przed intymnością i „ogólna niemożność kontaktowania się w normalny, szczerzy sposób z innymi istotami ludzkimi” stanowią bowiem podstawę angielskości (Fox: 577).

W *Gracepoint* postać detektywa nabiera nieco wyostrożonych, negatywnych rysów. Ze zrzędliwego, choć empatycznego człowieka, staje się niemiły, a nawet przykry. Dobrze obrazuje to scena pierwszego spotkania Carveta z detektywem Millerem, swoją przysłą współpracowniczką, którą bierze za przypadkowego przychodnia. Kiedy ta oznajmia, że jest policjantką, Carvet odpowiada z niedowierzaniem i kpina, a nawet pewną dozą męskiego szowinizmu: „Naprawdę?” (*Seriously?*). W brytyjskiej wersji po okazaniu odznaki oboje natychmiast przechodzą do rozmów o tym, co się stało. Podobnie w tej samej scenie, kiedy Hardy zbliża się do miejsca zbrodni i odkrywa leżące na ziemi martwe ciało, jest wyraźnie dotknięty, że znów go to spotyka, bo przyjechał na prowincję odpocząć od trudnych spraw, walczy więc ze sobą, przywołuje się do porządku, uspokaja, wypowiadając „Daj spokój” (*Come on*). Tymczasem Carver głośno wymawia frazę „Nie rób mi tego” (*Don't do this to me*), zmieniającą podejście z emocjonalnego konfliktu na zwykle uzalanie się nad sobą i irytację.

W *Broadchurch* ponadto postać detektywa jest bardziej zagadkowa, mniej o niej wiemy. Dotyczy to ważnych kwestii, takich jak problemy zdrowotne, rodzinne i zawodowe. Widz zastanawia się więc nie tylko nad kluczowym dla kryminału pytaniem: kto zabił, ale też nad tym, dlaczego główny bohater bierze tabletki (jest chory czy uzależniony?), co się stało z jego rodziną i wcześniejszym śledztwem. Te liczne niedopowiedzenia w portrecie protagonisty (jak i inne w serialu, o których później) wynikają z brytyjskiej kultury wysokiego kontekstu. W *Gracepoint* większość z nich zostaje dopowiedziana. Dla przykładu – miejsce tabletek zajmują zastrzyki, które eliminują podejrzenie o uzależnienie i podkreślają wagę zdrowotnych problemów, tajemnicze zdjęcie dziewczyny

z portfela śledczego ucieleśnia się w postaci odwiedzającej go córki (ukazane są też ich wzajemne relacje, zwieńczone charakterystycznym dla amerykańskich filmów happy endem).

Ciekawie przedstawia się kreacja detektyw Ellie Miller. W *Broadchurch* w tę postać wcieliła się Olivia Colman, jedna z najbardziej uzdolnionych i znanych aktorek na Wyspach. Jej postać miała cechować emocjonalność i przeciętność, wszak to nie tylko osoba „stać”, ale bliska znajoma rodziny Latimerów, matka przyjaciela ich syna, ponadto strażniczka miejscowego prawa, czekająca na zasłużony awans. Jej ciepło i troskę o innych widać już w pierwszej scenie, gdy wraca po kilkutygodniowym urlopie do pracy witana oklaskami, obdarowując kolejno wszystkich współpracowników zindywidualizowanymi prezentami, które wręcza z zabawnym i miłym komentarzem. Emocjonalność zaś podkreśla scena w toalecie, do której wchodzi, by wykrzyknąć swoje rozżalenie, poczucie zawodu i niesprawiedliwości. Ta uczuciowość i przynależność do lokalnej społeczności kontrastuje z naturą Aleca Hardy’ego. Sprawia, że postaci te, o zupełnie innym podejściu do sprawy i życia, świetnie się uzupełniają i pod swoim wpływem zmieniają – detektyw staje się bardziej wrażliwy, empatyczny, Ellie mniej naiwna, a przez to bardziej krytyczna i profesjonalna. Dzięki takiemu połączeniu cech parze śledczych udaje się sprawnie rozwikłać kryminalną zagadkę.

Postać policjantki w *Gracepoint*, mimo takiego samego imienia i nazwiska, została znacznie zmieniona. Zagrała ją amerykańska aktorka Ann Gunn, znana z roli Skyler – bohaterki jednego z najwyżej ocenianych dramatów jakościowych na świecie (*Breaking Bad*). Angaż osoby o takiej aparycji potwierdził tylko tamtejsze tendencje w utrzymywaniu medialnych standardów wizerunkowych zgodnych z duchem „hollywoodyzacji” (Moran: 48), dla której atrakcyjność fizyczna jest niezwykle ważna. Pani detektyw jest wysoką, szczupłą blondynką o niebieskich oczach, a nie niewyróżniającą się niczym specjalnym kobietą z prowincji (podobny zabieg idealizacji zastosowano do pięknej i zbyt młodej dziennikarki przybyłej z ogólnopolskiego dziennika i nawiązującej romans z równie młodym miejscowym dziennikarzem, który zaburza ich relację opartą na wzorcu mistrz–uczeń). Chłodny wygląd postaci policjantki, ale też powściągliwe zachowanie (skrywane często za słonecznymi okularami, kojarzonymi szczególnie z amerykańskimi przedstawicielami władzy), sprawiły, że nie można jej już zestawić z detektywem na zasadzie kontrastu. Potwierdza to okrojona

z rozdawania prezentów scena wejścia Ellie po urlopie do biura – z podniesioną głową, wielkim uśmiechem, rozłożonymi rękami i przywitaniem: „Wróciłam. Zgadza się. Wakacje się skończyły” (*I am back, I have returned. That's right. Vacation is over*).

Zmiany adaptacyjne dotknęły też innych postaci. Te najważniejsze z punktu widzenia kulturowego przekładu dotyczą ojca zamordowanego chłopca – Marka Solano, jak już wspomniałam, inaczej niż w oryginale, reprezentanta mniejszości latynoamerykańskiej, który nie jest już uśmiechniętym hydraulikiem lubianym przez całe miasteczko, jakim był Mark Latimer, a stał się niezbyt zadowolonym z życia i pracy, momentami porywczym, przepełnionym gniewem i frustracją mężczyzną zdradzającym swoją żonę, nie tyle z powodu uległości wobec uroczej i atrakcyjnej właścicielki hotelu, ile przypisanemu tej nacji temperamentowi.

W dłuższej o dwa odcinki wersji amerykańskiej pojawiły się nowe wątki poboczne, wprowadzające inne postaci oraz rozbudowane portrety dotychczasowych. Wynika to zapewne z faktu, że amerykańskie seriale skupiają się bardziej na fabule, opowiadanej historii niż społeczno-obyczajowych niuansach o niej decydujących (Moylan). Niemniej jednak trudno jest wytłumaczyć dodatkowy trop w postaci tajemniczego wędrowca rozmawiającego z Dannym przed jego śmiercią, rozpisany na cały odcinek, zniknięcie i poszukiwania Toma, podążającego za śladem domniemanego przestępcy (wiedział on przecież, że mężczyzna nie zabił Danny'ego) czy zamianę płci zwierzchnika tamtejszej policji. Dopowiedzenie zasygnalizowanych tylko w oryginale historii czy relacji pobocznych postaci wydaje się zgodne z amerykańską kulturą niskiego kontekstu oraz filmową tendencją do niepozostawiania niejasnych scen i do dostarczania głębszych emocji. Dzieje się tak w wypadku relacji Danny'ego i Toma – syna pani detektywy, siostry Danny'ego Chloe z jej starszym o kilka lat chłopakiem czy bardziej znaczącej postaci Jacka Reinholda (w tej roli znany aktor Nick Nolte), a w oryginale Jacka Marshalla, którego tragiczna historia (najpierw miłości do niepełnoletniej dziewczyny, którą przyplacił więzieniem, później śmierć kilkuletniego syna, a na końcu daremna walka z prasą podejrzewającą go o morderstwo oraz mieszkańcami, wydającymi na niego wyrok) została rozbudowana o sceny rozpacz, zagubienia i samotności, a także pożegnania ze światem i samobójstwa. To „unaocznienie” widzowi dramatu kolejnego bohatera dostarczyło też kolejnych bardzo emocjonujących scen.

Kolejne zmiany wiążą się z próbą złagodzenia wymowy serialu czy rezygnacji z kontrowersyjnych treści. W rozbudowanej historii Jacka Reinholda pominięto najmocniejszą w niej scenę samobójstwa. Najbardziej różni się jednak zakończenie. W *Broadchurch* Danny umiera uduszony (zamierzenie czy nie) przez żywiącego do niego niedozwolone uczucie Joego – męża pani detektyw, natomiast w *Gracepoint* w wyniku uderzenia wiosłem przez jego syna. Morderstwo czy nieumyślne pozbawienie życia zastąpione zostaje wypadkiem spowodowanym przez dziecko. Sytuację w oczach widzów i Ellie Miller łagodzi również wzięcie całej odpowiedzialności za zaistniałe zdarzenia przez jej męża. Wygląda więc na to, że ojciec przez cały czas ukrywał prawdę o tym, co się stało i o udziale swojego dziecka w zdarzeniach z poczucia winy. A matka – w gniewie – ostatecznie pozwoliła mu to zrobić.

Nie bez znaczenia pozostaje kwestia wieku zamordowanego chłopca. To, że w amerykańskiej wersji jest on nastolatkiem, z właściwymi dla tego wieku sekretami i buńczucznym zachowaniem (kradzież, ukrywanie pieniędzy, potajemne nocne wypady z domu etc.), a nie – jak w *Broadchurch* – jedynie drobnym, zagubionym chłopcem, którego właściwie nie widzimy na ekranie i nie poznajemy jego osobowości, zmienia zasadniczo odbiór serialu.

Zmiana wieku bohaterów ma miejsce w przypadku jeszcze kilku postaci, a wiąże się z próbą unknienia kontrowersyjnych zagadnień i dostosowania ich do amerykańskich realiów. Córka Latimerów nie ma jeszcze szesnastu lat, gdy spotyka się ze starszym od siebie chłopakiem, tak jak jej matka, która miała piętnaście lat, gdy zaszła w ciążę. W *Gracepoint* inaczej, nie wspomina się o wieku córki, podkreśla natomiast matki, która urodziła dziecko w wieku siedemnastu lat. Zabieg ów wyeliminował niewygodny temat łamania prawa, czyli współżycia seksualnego z nieletnimi.

W procesie przekładu brytyjskiego tekstu audiowizualnego na amerykański największej przemianie podlega warstwa językowa, a więc filmowe kwestie dialogowe oraz nazewnictwo – począwszy od tytułowej miejscowości, przez imiona bohaterów, po ulice, instytucje etc. Kolejną kwestią jest słownictwo oraz konstrukcje gramatyczno-stylistyczne wyróżniające oba systemy językowe. W remake’u zastąpiono, co oczywiste, wszystkie anglicyzmy, takie jak: *matel-lad-buddy*, *police-cops*, *football-soccer*, *trainers-sneakers*, *temperature-fever* amerykańskimi odpowiednikami, i zmieniono niektóre dialogi. Ilustracją niech będzie

wymiana zdań między Markiem Latimerem/Solano a mieszkańcami podczas porannego spaceru przez miasteczko.

Broadchurch:

All right, you lot? („Wszystko w porządku?”); *We should get the lads out* („Powinniśmy iść gdzieś z chłopakami”); – *All right, Maggie?* – *All right, Mark?* („– Cześć, Maggie – Cześć, Mark”); – *Beautiful weather, eh?* – *Yeab, sunshine and showers, they recon* („– Piękna dziś pogoda – Słońce i przelotne opady”); – *Pass her my love, won't you?* – *Yeab, I will do mate, absolutely* („– Pozdrów ode mnie – Dzięki, na pewno pozdrowię”); – *Where were you for five-a-side last Tuesday?* – *A mate's band were playing* („– Nie było cię na meczu – Grała kumpela kumpla”); *Lovely morning for you* („Dzień dobry”).

Gracepoint:

– *Hey, how was your vacation?* – *Hey, hmm.. not long enough.* – *Few weeks is not good enough?* – *Oh, no. I like vacations. I am good at vacations* („– Hej, jak Twoje wakacje? – Hej, niewystarczająco długie – Kilka tygodni ci nie wystarczy? – Nie. Lubię wakacje. Jestem w nich dobra”), *Hey, watch your back* („Hej, uważaj na siebie”); *Have a good day. Take care* (Miłego dnia. Trzymaj się”); *See you guys* („Do zobaczenia”); – *Hey, I thought you gonna be at the soccer game.* – *Hey, sorry I got caught up with something.* – *Don't worry about it, we won anyway* („Myślałem, że będziesz na meczu piłki nożnej. – Hej, przepraszam, wpłatałem się w coś”) [tłum. – J.B.-H.].

W brytyjskiej wersji scena przepełniona jest pozdrowieniami i *small talkiem* – szybką, acz uprzejmą wymianą zdań na temat samopoczucia, pogody, bez wchodzenia w szczegóły. W amerykańskiej bohaterowie pomijają wzajemne pozdrowienia, są mniej uprzejmi, ale wchodzą w dłuższe i bardziej bezpośrednie rozmowy, mówią dużo i chętnie o sobie, klepią się po ramieniu. W scenach tych widoczna jest nie tylko rozbieżność wypowiedzianych kwestii, ale i spore różnice kulturowe zdystansowanych i uprzejmych Brytyjczyków i bardziej bezpośrednich, ekspresyjnych Amerykanów, jakby realizujących na co dzień kulturę inkluzywną.

W języku widoczne są także inne konteksty, takie jak analizowane już angielskie niedomówienia werbalizowane w amerykańskiej wersji. Zauważyć je można choćby w przejmującej scenie poszukiwań Danny'ego przez matkę, chwilę po tym, jak nie znajduje go w szkole. Natrafiając na uliczny korek, wychodzi z samochodu spytać, co się stało, i w odpowiedzi słyszy: „Ktoś powiedział, że policja jest na plaży” (*Someone said that police is on the beach*). W *Gracepoint* natomiast: „Policjanci są na plaży. Słyszałam, że znaleźli ciało (*Cops on the*

beach. Heard they found the body). To dopowiedzenie zmienia wymowę sceny. W *Broadchurch* po tej krótkiej wymianie zdań Beth Latimer biegnie między samochodami w kierunku morza wiedzona bardziej instynktem niż pewnością, bo przecież mogło stać się wszystko. W amerykańskiej wersji natomiast może już łączyć nieobecność Danny'ego ze znalezionym ciałem.

Omawiana już amerykańska tendencja do łagodzenia mocnych treści przekłada się także na język. Większość wulgaryzmów użytych w brytyjskiej wersji zastąpiono ich łagodniejszymi odpowiednikami. Dla przykładu: *Piss off* („Odpieprz się”) rzuca w kierunku męża brytyjska Beth, zła, że jej wcześniej nie obudził. *Go to hell* („Idź do diabła”) wybrzmiewa z ust jej amerykańskiej odpowiedniczki. I inna sytuacja: *He's a little shit* („To gnojek”) stwierdza Ellie o swoim siostrzeńcu, po opublikowaniu przez niego niepotwierdzonych informacji o śmierci Danny'ego. *Bloody Twitter!* („Pieprzony Twitter”) dorzuca Hardy. *I should hang him from his bollocks from the town hall spire* („Powinnam go powiesić za jaja na wieży ratusza”), oświadcza Maggie – naczelna „The Broadchurch Echo”. W *Gracepoint* natomiast ostra wymiana zdań zostaje pominięta, a zdanie naczelnej przetłumaczone na: *I've made this clear. Another move like that, he will be singing at the top of the town hall spire* („Postawiłam sprawę jasno. Jeszcze jeden taki ruch i będzie śpiewał przynajmniej z wieży ratusza”).

Podsumowanie

Serial kryminalny *Gracepoint* – remake brytyjskiego *Broadchurch* – to rodzaj międzynarodowego przekładu jednego kodu kulturowego na drugi, który został dokonany na potrzeby amerykańskiej publiczności i producentów, chcących zaadaptować na rodzimy grunt wyjątkowe w swym gatunku dzieło, a także – co oczywiste – zarobić. Jako że serial telewizyjny jest tekstem wielotworzywowym, proces reartykulacji przebiegał na wielu jego poziomach. Najważniejsze dotyczyły lokacji i zmiany wizerunków postaci z odległych kulturowo, na rodzimych, znanych, z którymi łatwiej było się utożsamić. Najbardziej oczywiste dotyczyły natomiast języka. Wszystkie translatorskie zabiegi uwzględniały odmienne kultury obu krajów, które, jak widać na przykładzie *Broadchurch* i *Gracepoint*, potrafią się pięknie różnić.

Bibliografia

- Bucknall-Hołyńska, Justyna. „Amerykańskie adaptacje brytyjskich seriali”. *Seriale w kontekście kulturowym: gatunki – motywy – mutacje*. Red. Daria Bruszezwska-Przytuła, Alina Naruszewicz-Duchlińska. Olsztyn: Instytut Polonistyki i Logopedii Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, 2016. 79–96.
- Donavan, Lea A. „How Not to Adapt a British Sitcom in America”. *New Statesman*. (16.03.2015). <https://www.newstatesman.com/culture/2015/03/how-not-adapt-british-sitcom-america>.
- Golka, Marian. *Imiona wielokulturowości*. Warszawa: Wydawnictwo Literackie Muza, 2010.
- Hall, Edward T. *Ukryty wymiar*. Tłum. Teresa Hołówka. Warszawa: Wydawnictwo Literackie Muza, 2009.
- Fox, Kate. *Przejrzeć Anglików. Ukryte zasady angielskiego zachowania*. Tłum. Agnieszka Andrzejewska. Warszawa: Wydawnictwo Literackie Muza, 2007.
- Hein, Ethan. „Why do American Networks Insist on Remaking British Quora Dramas?”. *Quora* (2013). <http://www.quora.com/Why-do-American-networks-insist-on-remaking-British-dramas>.
- Hejwowski, Krzysztof. *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*. Warszawa: PWN, 2006.
- Kłoda-Staniecko, Bartosz. „Film między kulturami. Problem remake’u”. *Art Papier* (2014). <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=201&artykul=4345>.
- Lawson, Mark. „Conventions in TV crime drama”. *The Guardian* (2010). www.theguardian.com/tv-and-radio/2010/jan/21/crime-drama-on-tv.
- Moran, Albert. „Americanization, Hollywoodization, or English-Language Market Variation? Comparing British and American Versions of *Cracker*”. *American Remakes of British Television. Transformations and Mistranslations*. Red. Carlen Lavigne, Heather Marcovitch. Plymouth: Lexington Books, 2011. 35–54.
- Moylan, Brian. „The Curious Case of Broadchurch’s US remake Gracepoint: Why Bother?”. *The Guardian* (2014). <http://www.theguardian.com/tv-and-radio/tvandradioblog/2014/oct/02/fox-gracepoint-broadchurch-remake-why-bother>.
- Play It Again, Sam: Retakes on Remakes*. Red. Andrew Horton, Stuart Y. MacDougal. California: University of California Press, 1998.
- Poniewozik, James. „Enough with the British Remakes, American TV!”. *Time* (2014). <http://time.com/3592502/luther-remake-idris-elba-fox>.
- Rębkowska, Agata. „Strategie tłumaczenia elementów kulturowych w przekładzie audiowizualnym a rola tłumacza w popularyzowaniu obcej kultury na przykładzie *Bienvenue les Ch’tis* Dany’ego Boona”. *Przekład jako akt komunikacji*

- międzykulturowej*. Red. Iwona Kasperska, Alicja Żuchelkowska. Poznań: Wydawnictwo Naukowe, 2013. 215–228.
- Rixon, Paul. „The Interaction of Broadcasters, Critics and Audiences in Shaping the Cultural Meaning and Status of Television Programmes: The Public Discourse around the Second Series of *Broadchurch*”. *Journal of Popular Television* 5 (2017): 225–244.
- Skibińska, Elżbieta. *Przekład a kultura. Elementy kulturowe we francuskich tłumaczeniach Pana Tadeusza*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1999.
- Stratmann, John. „Why Do American TV Networks Like to Remake English-speaking (British, Australian mainly) Foreign Shows Rather than Just Rebroadcasting Them?”. *Quora* (2014). www.quora.com.
- Tryuk, Małgorzata. „Co to jest tłumaczenie audiowizualne?”. <http://www.ejournals.eu/pliki/art/3045>.
- Wierzewski, Wojciech. *Film i literatura*. Warszawa: Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, 1983.
- Wojtoń, Regina. „Kryminał na kozetce, czyli o psychologizmie w twórczości Zygmunta Miłoszewskiego”. *Kryminał – gatunek poważ(a)ny?* T. 1. Red. Tomasz Dalasiński, Tomasz Szymon Markiewka. Poznań: ProLog, 2013.

British TV Series in an Intercultural Translation

Summary

The article addresses the topic of remake as an intercultural translation. As the new generation TV series are quite new phenomenon in the contemporary culture, their definition is clarified in the introduction. Then, narrowing the issue to the area of research, the reasons for the American remakes of British TV series is provided, and also their essence and types, as well as an attempt to look at the remake as an intercultural translation. Analysis of the remake as a translation is carried out on the example of the crime series *Gracepoint* based on *Broadchurch*. Cultural differences between them proves their difference and the need to adapt not so much to the understanding of the criminal plot, but the social drama of the events being played, and above all, in repeating the frequency and commercial success of the original.

Keywords: comparative literature, intercultural translation, remake, quality drama, crime TV series, *Broadchurch*, *Gracepoint*

Słowa kluczowe: komparatystyka literacka, przekład międzykulturowy, remake, serial nowogeneracyjny, serial kryminalny, *Broadchurch*, *Gracepoint*