

Elżbieta Tabakowska
Uniwersytet Jagielloński

Słowo i obraz: tytuł i opis obrazu jako przykład przekładu intersemiotycznego

The chief end of painting is to please the eyes;
and it is one great end of poetry to please the mind
(Dryden, 1695)

1. Słowo i obraz

Niniejszy esej o przekładzie intersemiotycznym zaczniemy od prostego eksperymentu. Oto opis pewnego obiektu, istniejącego w rzeczywistym czasie i w rzeczywistym miejscu:

Sześćdziesiątą rocznicę zakończenia wojny obchodzono na wiele różnych sposobów. Na przykład w Stanach Zjednoczonych jeszcze przed tą rocznicą otwarto w Waszyngtonie wspaniałą budowlę upamiętniającą drugą wojnę światową. [Ten ogromny pomnik] ma kształt dwóch owalnych placów ozdobionych fontannami: pierwszy jest symbolem działań wojennych w rejonie Pacyfiku, drugi – wojny po drugiej stronie Atlantyku ... Zaprasza on gości do spaceru wokół fontann i zachęca ich, aby się przyjrzeni wielkiej liczbie napisów i wzniosłych cytatów, wykutych na umieszczonych wokół plintach. Nad wejściem z jednej strony wypisano słowo PACYFIK, a nad wejściem z drugiej strony – słowo ATLANTYK (Davies 2008: 13).

Spróbujmy wyobrazić sobie ów obiekt i na chwilę zapamiętać wizję stworzoną na podstawie powyższego opisu. Następnie skonfrontujmy ów mentalny obraz z obrazem fotograficznym – zdjęciem upamiętniającego wydarzenia II wojny światowej pomnika w Waszyngtonie:



(www.9threenactmentsociety.com)

Czego uczy to doświadczenie? Po pierwsze, pokazuje prawdę banalną, lecz często zapomnianą: opis słowny nie jest ekwiwalentem obrazu obiektu, który jest przedmiotem tego opisu. Po drugie – i to spostrzeżenie jest już być może mniej banalne – eksperyment taki stanowi argument przeciwko atakom tych, którzy rozważań na temat relacji między obiektem, obrazem obiektu i jego opisem nie byliby skłonni uznać za temat dla językoznawcy. A przecież trudno im byłoby się nie zgodzić, że językowa forma wyrazu określonej percepcji rodzi się z „przekładu” wrażeń na wyobrażenia; innymi słowy, ujmując rzecz bardziej profesjonalnie, że opis stanowi ostatnie ogniwo łańcucha, w którym poszczególne ogniwa tworzą kolejno **percepcja**, **konceptualizacja** i **ekspresja**. Właśnie tym trzem ogniwom odpowiadają podstawowe definicje słowa *obraz*, które można znaleźć w każdym większym słowniku. Obraz zatem, to

- po pierwsze: „to, co przedstawia się czyimś oczom” („widok”, czyli przedmiot percepcji)
- po drugie: „wizja” („obraz mentalny”, koncepcja, czy też jak chcą psycholodzy i językoznawcy kognitywni, konceptualizacja)
- po trzecie: „przedstawienie czegoś słowami” („opis”, czyli językowa ekspresja). Jeśli taki opis towarzyszy obrazowi, to zazwyczaj stanowi jego tytuł; jeśli zaś opis zastępuje obraz – mamy do czynienia z narracją *sensu stricto*.

Wszystkie trzy „obrazy” mają ze sobą wiele wspólnego, choć i znacznie się od siebie różnią. W tym miejscu najważniejsze jest to, że o ile obraz mentalny pozwala nam „dostrzec” przedmiot tak, jak bezskutecznie chcieli go zobaczyć adepci kubizmu, czyli ze wszystkich możliwych punktów widzenia jednocześnie, o tyle obraz naoczny i obraz-opis są zawsze skutkiem wyboru określonego punktu widzenia, i w konsekwencji – arnheimowskiego „aspektu rzutowego” (Arnheim 1999 [1954])). Natomiast nasza wiedza o przedmiocie przywoływana przez jego językową etykietę, czyli znaczenie słowa, jest takim właśnie idealnym kubistycznym wizerunkiem: sumą oglądów, dokonanych w procesie poznawczym ze wszystkich możliwych punktów widzenia. Innymi słowy, znajomość znaczenia określonej jednostki językowej jest sumą znajomości jego aspektów rzutowych.

Takie pojmowanie znaczenia leży u podstaw istotnego dla kognitywnego modelu języka rozróżnienia między *skanowaniem sumarycznym* i *skanowaniem sekwencyjnym*. Pierwsze – schemat semantyki elementu językowego mającego gramatyczny kształt nominalizacji – odpowiada jednoczesnej obecności wszystkich aspektów składających się na znaczenie; drugie – schematyczne sedno semantyki jednostki realizowanej na poziomie gramatyki jako proces – odpowiada sekwencji poszczególnych rzutów. W langackerowskim modelu gramatyki języka naturalnego ta fundamentalna opozycja współgra z zestawem parametrów, którym Langacker nadaje znamienne nazwę *wymiarów obrazowania* (Langacker 1995). Na ich inwentarz składają się *zakres* obrazu (czyli nałożenie obrazowi określonej „ramy”), *punkt widzenia* przyjęty przez obserwatora i będąca skutkiem tego wyboru *perspektywa*, *względna wyrazistość*

poszczególnych elementów, ich *układ* (wybór pierwszoplanowej figury i drugoplanowego tła), *stopień uszczegółowienia*, i wreszcie określenie roli obserwatora, który może sobie przypisać wyłącznie rolę (nieobecnego na obrazie) podmiotu obserwacji, ale może też umieścić siebie samego na obrazie jako jeden z jego elementów (jest to klasyczne już rozróżnienie Langackera: opozycja między *subiektyfikacją* i *obiektyfikacją*).

2. Obraz-widok: Bitwa pod Kerczem w obiektywie Baltermanca

Relacje zachodzące między obrazem-widokiem i obrazem-opisem, z obrazem-wizją w roli swego rodzaju pośrednika między nimi, zilustrujemy na przykładzie realistycznej fotografii, wychodząc z założenia, iż ten typ przedstawienia z definicji stanowi zapis „obrazu-widoku” istniejącego obiektu. Przedmiotem rozważań będzie bardzo znane zdjęcie, zrobione w 1942 roku przez radzieckiego fotografa, Dmitrija Baltermanca. Baltermanc spędził dzieciństwo w rewolucyjnej Rosji, potem studiował matematykę na Uniwersytecie Moskiewskim, a po studiach pracował przez jakiś czas jako nauczyciel matematyki. Od wczesnej młodości zajmował się fotografowaniem; w czasie wojny był fotoreporterem na froncie wschodnim, a po wojnie, przez wiele lat, nadwornym fotografem Kremļa. Wojenne zdjęcia Baltermanca przyniosły mu ogromną sławę i były wielokrotnie nagradzane na konkursach i wystawach w stolicach Europy i w Stanach Zjednoczonych. Reprodukcje najbardziej znanych fotogramów do dziś pojawiają się w znanych domach aukcyjnych. Jednym z najsłynniejszych zdjęć Baltermanca jest fotografia zrobiona zimą 1942 roku na Krymie – i ona właśnie będzie przedmiotem naszych dalszych rozważań.



Copyright by FotoChannels.com/corbis/DmitriBaltermants

Dotyczące tego zdjęcia fakty można łatwo odnaleźć w historycznych źródłach. Zimą 1942 roku w pobliżu miasta Kercz leżącego w południowej Ukrainie na Półwyspie Krymskim rozegrała się okrutna bitwa między oddziałami Armii Czerwonej i wycofującymi się oddziałami Wehrmachtu. Baltermanc, który był właśnie w drodze na Krym Wschodni, stał się przypadkowym świadkiem zdarzeń i widział, jak chłopci i ocaleni mieszkańcy wsi wędrują po polu bitwy w poszukiwaniu swoich krewnych i bliskich. (To ostanie zdanie mogłoby zresztą stanowić jeden z opisów jego słynnego zdjęcia). Oprócz samej fotografii („obrazu-widoku”), materiałem do dalszych rozważań w niniejszym eseju będą nadawane jej tytuły i opisy („obrazy-opisy”), znalezione w internetowych opracowaniach i katalogach domów aukcyjnych – głównie anonimowe i głównie anglojęzyczne, ale także pisane w innych językach europejskich. Ponieważ będą to fragmenty wyjęte z anonimowych tekstów, często efemerycznych, szczegółowe odniesienia bibliograficzne byłyby nadmiernym obciążeniem tekstu. Cytowane dane pochodzą z korpusu zebranego przy użyciu internetowej wyszukiwarki Google w listopadzie i grudniu 2007 roku.

W normalnym odbiorze obraz przedmiotu percepcji (czyli w tym przypadku fotografia) narzuca widzowi określony punkt widzenia i pozostałe wymiary obrazowania wybrane przez pierwotnego obserwatora obiektu; cytując słowa samego Baltermanca, „każdy fotoreporter wybiera sobie treść kadru, sposób kadrowania obrazu i moment, w którym naciska migawkę”. Autor może jednak nie tylko wybierać taki czy inny aspekt rzutowy portretowanego przedmiotu, a więc go odtwarzać, ale także może ów przedmiot w mniejszym lub większym stopniu tworzyć, „mocą twórczej wyobraźni”. Nasze zdjęcie dostarcza pod tym względem interesującego przykładu. Otóż historycy sztuki zajmujący się fotografią Baltermanca wiedzą, że zdjęcie jest w gruncie rzeczy fotomontażem. Artysta nie był zadowolony z jednolicie szarego tła ponurego nieba, więc – dla bardziej dramatycznego efektu – zastąpił je niebem pokrytym ciemnymi chmurami, „ściągniętym” z jakiejś innej fotografii.

3. Tytuł i opis jako przykład intersemiotyczny

Tytuł i/lub opis obrazu-widoku jest – używając terminologii wprowadzonej przez Romana Jakobsona – przypadkiem *przekładu intersemiotycznego*. Według definicji Jakobsona (1966 [1959]) przekład intersemiotyczny dokonuje się między mediami – w dowolnym kierunku, i dla dowolnej pary przekazów. W omawianym tu przypadku, przekład taki oznaczać będzie przejście od obrazu rozumianego jako to, co przedstawia się czymś oczom do obrazu rozumianego jako przedstawienie z pomocą słów, przy czym będzie to przejście zapośredniczone przez obraz-wizję. Warto w tym miejscu przypomnieć o dwóch istotnych rzeczach. Po pierwsze, owa wizja nie będzie już wizją twórcy obrazu, lecz wizją widza, który obraz ogląda, czyli wizją tłumacza. Po drugie, w przekładzie obrazu na słowo znajdują się nieuchronnie ingardenowskie miejsca niedookreślenia, ponieważ – w myśl zasady sformułowanej przez twórcę seman-

tyki ogólnej Alfreda Korzybskiego – bez względu na to, jak wiele powiemy o jakimś przedmiocie, nigdy nie zdołamy powiedzieć o nim wszystkiego (por. Ingarden 1956, Korzybski 1948 [1933]). Istnieją zatem aż dwa ważne powody, dla których wizja tłumacza nie będzie wierną reprodukcją, lecz – z konieczności – interpretacją oryginału. Jest to zresztą prawdą w odniesieniu do każdego typu przekładu, choć przyczyny nie zawsze muszą być dokładnie takie same.

3.1. Tytuł

Spójrzmy na początek na tytuły nadawane fotografii Baltermanca jako na jej intersemiotyczne przekłady „towarzyszące”. W klasycznej już pracy dotyczącej tego typu przekładu czytamy: „Fotografia, pokazana w oderwaniu od kontekstu, ma własny potencjał narracyjny, ale fakt, że towarzyszy jej narracja, stwarza całkowicie odmienny zbiór możliwości interpretacyjnych i inaczej ustawia jej relacje wobec przedstawianej rzeczywistości” (Orr 2003, online, tłum. E.T.). Rozmaici „tłumacze” nadają zdjęciu różne tytuły, które pozwalają prześledzić rozmaite wybory parametrów określających poszczególne wymiary obrazowania. I tak, jeśli idzie o zakres, tytuły mają charakter metonimii typu *totum pro parte*:

- (1) „Pole bitwy pod Kerczem” (pol.) (za widoczny na zdjęciu fragment tego „pola”),

czy szerzej –

- (2) „Krimi” (fin.) (za część pola bitwy pod Kerczem).

Poszczególne tytuły różnią się też od siebie pod względem wyboru wyrazistych elementów: nawet jeśli rolę figury obrazu przypisuje się (prototypowo) pierwszoplanowym postaciom, element uznany za maksymalnie wyrazisty może mieć charakter bierny, czyli być właściwością obiektu

- (3) „Sorrow-stricken”

lub wysuwać na pierwszy plan wykonywaną przez niego czynność:

- (4) a. „Identifying the Dead”

- b. „Lamenting the Dead”

W tym drugim przypadku, jako figurę tłumacz wybiera nie sam przedmiot, lecz proces, któremu ten przedmiot podlega. Choć następstwo poszczególnych stadiów zostaje „zawieszone” (imiesłów teraźniejszy ma profil atemporalny), ich związek z przebiegiem czasowym jest obecny; tytuły w (4) – jak samo zdjęcie – zatrzymują w ruchu toczącą się akcję (por. Langacker 1991: 81).

Tytuły fotogramu Baltermanca różnią się także pod względem stopnia uszczegółowienia:

- (5) „Searching for Loved Ones at Kerch”

to obraz mniej szczegółowy, niż na przykład

(6) „Survivors searching for friends and relatives”

Ostatnie dwa tytuły zawierają już wyraźne elementy indywidualnej interpretacji, która staje się bardziej widoczna w

(7) a. „Grief”, „Pain” (ang.),

b. „Dolor” (hiszp.),

c. „Malheur a Kertsch” (fr.)

d. „Hoře” (czes.)

Wszystkie uczucia zwerbalizowane w tytułach (7) są doznaniem postaci ze zdjęcia: widz może je odgadnąć tylko na drodze subiektywnej empatii. Ale w wyniku owej empatii obserwator (autor tytułu) niejako pośrednio pojawia się na scenie wydarzeń, ponieważ tytuł stanowi projekcję jego własnych uczuć na uczucia postaci z fotografii. Taka pośrednia obecność autora w obrazie jest przejawem langackerowskiej obiektywizacji: autor intersemiotycznego przekładu „obserwuje” nie tylko obraz-widok, ale także uczucia, jakie ten obraz w nim obudził.

Obiektywizacja – jeden z aspektów **interpretacji** – może zatem być odbiciem relacji nazywanej czasownikami *wiem* lub *czuję* raczej niż czystej percepcji określanej słowem *widzę*. Owe relacje mają charakter skalarny, co dobrze ilustruje następujący opis zdjęcia Baltermanca:

(8) *widzi się* [ogląd] *rozpacz* [ogląd + interpretacja] na jej twarzy i *czuje się* [empatia] jej rozpacz i ból

3.2. Opis

O ile tytuł towarzyszy (najczęściej) samemu obrazowi, o tyle opis – właściwa narracja – ma najczęściej status przekładu, który istnieje w oderwaniu od swojego intersemiotycznego oryginału. Narracja – wyraźniej niż lakoniczny tytuł – ukazuje semantyczną funkcję struktury gramatycznej (składni) czy określonych form morfologicznych (np. czasu czy aspektu) w konstruowaniu słownego obrazu. Wracając do układu figura–tło – mającego najbardziej oczywiste odpowiedniki na płaszczyźnie składni, prototypowo do roli figury wybierane są postacie kobiet – najlepiej widocznej kobiety w dolnym prawym rogu zdjęcia, lub także sylwetek kobiet ukazanych na drugim i trzecim planie:

(9) a. It reveals *a woman* ... recognizing the face of one of the dead...

b. ...*des femmes* pleurent auprès de corps gélés de civils...

c. *one woman* has just found her beloved's body...

Statusowi figury odpowiada pozycja podmiotu (jak w 9b. i c.) lub dopełnienia bliższego w zdaniu złożonym (jak w 9a.). Trafiają się jednak także inne wybory, odzwierciedlające langackerowską hierarchię elementów struktury mogących pełnić rolę figury. Mogą to więc być ciała poległych:

(10) *Lifeless, frozen bodies* are strewn across the barren, snowy landscape, stanowiące element tła niebo:

(11) *Les gros nuages sombres* balayant le champ de bataille...

lub langackerowska sceneria (*setting*):

(12) a. [The photo] shows *a field of dead bodies being searched...*

b. *The day* is cloudy and cold.

Układ figura-tło jest odmienny w każdym „przekładzie”, w zależności od wyboru elementu mniej lub bardziej subiektywnie uznanego przez tłumacza za najbardziej wyrazisty.

Jako autor przekładu intersemiotycznego, tłumacz zaznacza swoją obecność jedynie pośrednio jako autor opisu interpretuje on obserwację cudzą (Baltermanca) w sposób mniej lub bardziej zobiektyfikowany. Przykłady (13) i (14) pokazują tę różnicę:

(13) nie tylko zostajemy w sensie wizualnym „osaczeni” (*hemmed in*), ale odczuwamy zarówno żalobę kobiety, jak i przytłaczającą wszechobecność natury

(14) Baltermanc zachowuje dystans wobec swojego tematu. (...) Przesadnie kontrastowe niebo wprowadza element nienaturalnej teatralności, która może stwarzać dystans między widzem i rzeczywistością, jaką przedstawia fotografia”.

Pomijając semantyczną różnicę między obiema interpretacjami (w 13. Baltermanc *osacza* widza, w 14. natomiast pozwala mu *zachować dystans*), (13) ukazuje osobę tłumacza, solidaryzującego się z widzem przez użycie inkluzyjnej formy osobowej *my*, natomiast w (14) przedmiotem obserwacji czyni autora zdjęcia, przez co opis nabiera quasi-obiektywnego charakteru.

Podobne różnice widać w analizie opisów pod względem stopnia uszczegółowienia. Przykłady (15a.–f.) porządkują analizowane opisy według skali “od najmniejszego do największego”:

(15) a. a universal representation of the horrors of war

b. odkrycie strasznego zdarzenia w Kerczu

- c. one woman, covered in a long coat and a headscarf, sobs *uncontrollably* over the body of a relative
- d. [the photograph] reveals a woman, *possibly a mother or a wife...*
- e. *Les meres en larmes ... cadavre de leur fils*
- f. One woman *has just found her beloved's body*.

Zaznaczone elementy wyrażają subiektywne interpretacje tłumaczy. Porównanie przykładów (15a.–f.) pokazuje, że stopień uszczegółowienia jest wprost proporcjonalny do stopnia obiektywizacji. W kontekście tłumaczenia jest to zjawisko definiowane przez teoretyków jako „śląd obecności tłumacza w przekładzie” (Dąbska-Prokop 1997).

Takim „ślądem” może być także przyjęty przez tłumacza punkt widzenia – w przypadku przekładu intersemiotycznego, o którym tu mowa, rozumiany dosłownie. Wśród opisów omawianego tu zdjęcia znajdujemy następujące dwa fragmenty:

- (16) a. [B.] kieruje obiektyw na ziemię, usianą zamrożniętymi ciałami; ograniczenie horyzontu stwarza *poczucie klaustrofobii* i beznadziei
- b. [B.] zamiast pionowego wybiera poziomy układ kadru, *otwierając w ten sposób przed obserwatorem szerszą, bardziej panoramiczną perspektywę*

Są to dwa przekłady tego samego oryginału. Narzuca się oczywiście naiwne pytanie, który z tych przekładów „kłamie”. Jest ono jednak – w kontekście przekładu – bezsensowne. Trafniej byłoby zapewne zapytać, który z nich jest lepszym ekwiwalentem oryginału. Ale i tu niełatwo będzie o odpowiedź: teoretycy przekładu od wieków szukają definicji ekwiwalencji obiektywnej, ale – jak na to wskazują także powyższe rozważania – takie poszukiwania muszą być skazane na niepowodzenie. Celem bardziej realnym jest zapewne poszukiwanie ekwiwalencji, która byłaby uznawana intersubiektywnie: jeśli się zgodzimy – w obrębie tak lub inaczej zdefiniowanej grupy – że przekład (16a.) jest „lepszy” niż przekład (16b.) lub odwrotnie, wypadnie go uznać za (bardziej) ekwiwalentny.

Przekład intersemiotyczny (jak każdy inny „normalny” przekład) ma prawo odwołać się do informacji, które uzupełniają kontekstową wiedzę potencjalnego odbiorcy. Jeden z „intersemiotycznych tłumaczy” zdjęcia Baltermanca istotnie odwołuje się do takiego środka, zaopatrując swój opis w klasyczny „przypis tłumacza”:

- (17) (fotografia przedstawiająca Kercz, miasto na Krymie, które było sceną rzezi, jakiej hitlerowscy najeźdźcy dokonali na 176 tysiącach ludności cywilnej)

4. Wnioski

W niniejszym eseju nie mówiliśmy zbyt wiele o „normalnym” przekładzie interlingwalnym, wychodząc z założenia, że czytelnikowi znane są podstawowe hipotezy i twierdzenia współczesnych teorii przekładu, do których odwołują się pośrednio przedstawione powyżej rozważania. W świetle tych rozważań wydaje się rzeczą oczywistą, że analiza przekładu intersemiotycznego uwypukla i wyodrębnia naturę zjawisk zachodzących w przekładzie interlingwalnym i że wobec tego może się okazać przydatna zarówno dla teoretyków, jak i dla praktyków przekładu. W gruncie rzeczy, przekład intersemiotyczny rządzi się bowiem tymi samymi prawami co przekład inerlingwalny; wbrew opiniom wielu teoretyków, nie mamy tu do czynienia z „radykalnymi zmianami semiotycznymi” (Sturrock 1991). „Niewerbalny” oryginał – podobnie jak oryginalny tekst podlegający tłumaczeniu – narzuca tłumaczowi punkt widzenia autora, choć w przypadku obrazu-widoku ów punkt widzenia jest bardziej oczywisty. Dobry tłumacz powinien się ustawić w pozycji najbardziej zbliżonej do tej, jaką sugeruje mu oryginał. Ale podobnie jak w przekładzie interlingwalnym, takie „ukierunkowanie spojrzenia” tłumacza nie gwarantuje (obiektywnej) ekwiwalencji obrazu-widoku, obrazu-wizji i obrazu-opisu.

Wniosek ostatni jest niejako „produktem ubocznym” przedstawionych analiz. Stanowią one mianowicie potwierdzenie jednego z podstawowych założeń modelu gramatyki, proponowanego przez językoznawstwo kognitywne: istnieją oczywiste związki między postrzeganiem wzrokowym i repertuarem konwencji gramatycznych języka naturalnego, służących strukturyzacji opisu rzeczywistości.

Bibliografia

- Arnheim, R. [1954]/1997. *Art and Visual Perception*. Berkeley: University of California Press.
- Dąmbska-Prokop, U. 1997. *Śladami tłumacza. Szkice*. Częstochowa: EDUCATOR.
- Dryden, J. b.d. [1695]. A parallel of Poetry and Painting. W: Brimley Johnson, R. (red.) *Poetry and the Poets*. London: Faber. 159–190.
- Holšánová, J. 2008. *Discourse, Vision and Cognition*. Amsterdam: John Benjamins.
- Ingarden, R. 1956. *O dziele literackim*. Warszawa: PWN.
- Jakobson, R. [1959]/1966. On linguistic aspects of translation. W: Brower, R.A. (red.) *On Translation*. New York: OUP. 232–239
- Korzybski, A. 1948 [1933]. *Science and Sanity. An Introduction to Non-Aristotelian Systems and General Semantics*. Lakeville: IN-ALP
- Langacker, R.W. 1991. *Concept, Image and Symbol. The Cognitive Basis of Grammar*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Langacker, R.W. 1995. *Wykłady z gramatyki kognitywnej*. Lublin; Wydawnictwa UMCS.

- Orr, J. 2003. Coming Through Language: Intersemiotic translation and Michael Ondaatje's <Coming Through Slaughter>. http://www.shakespeare.uk.net/journal/jllit/2_1/orr/html (odczyt: 29.01.2005)
- Sturrock, J. 1991. On Jakobson on Translation. W: T. Sebeok & J. Umiker-Sebeok (red.), *Recent Developments in Theory and History: The Semiotic Web 1990*. Berlin: Mouton de Gruyter. 307–321.
- Tabakowska, E. 2009. Między obrazem a tekstem, czyli o przekładzie intersemiotycznym. W: A. Kwiatkowska i J. Jarniewicz (red.): *Między obrazem a tekstem*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego