



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: O przekładzie intersemiotycznym

Author: Elżbieta Dutka

Citation style: Dutka Elżbieta. (2007). O przekładzie intersemiotycznym. W: A. Gomóła, E. Dutka (red.), "Wiedza o kulturze w szkole" (S. 218-232). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Elżbieta Dutka

O przekładzie intersemiotycznym

Słów kilka o nazwie i zajęciach

Przekład intersemiotyczny z elementami dydaktyki – tak został nazwany blok zajęć dla słuchaczy Podyplomowych Studiów Kwalifikacyjnych z Wiedzy o Kulturze w Uniwersytecie Śląskim. Problematyka wykładów i ćwiczeń koncentruje się wokół związków pomiędzy różnymi sztukami, ze szczególnym uwzględnieniem relacji między tekstami literackimi a dziełami malarskimi, muzycznymi, fotografią, filmem, architekturą.

Przywołanie w tym przypadku pojęcia „przekład intersemiotyczny” wymaga jednak wielu wyjaśnień i zastrzeżeń. Termin ten bywa bowiem podważany przez wielu badaczy, a jego znaczenie jest raczej wąskie i ściśle związane z określoną metodologią. Wątpliwości budzi zwłaszcza pierwszy człon – „przekład”, który oznacza poszukiwania tego, co łączy różne sztuki i przekonanie o możliwości przekazywania tych samych treści w różnym tworzywie. Natomiast „intersemiotyczność” to termin współcześnie częściej używany niż „interferencja” czy „korespondencja” sztuk. O jego popularności piszą organizatorzy sympozjum zatytułowanego właśnie *Intersemiotyczność*, zauważając, że choć wywodzi się on w sposób oczywisty ze strukturalizmu, został naturalizowany przez wiele metodologicznych orientacji i zdobył sobie prawo obywatelstwa na wielu humanistycznych obszarach, stał się wyrazisty i powszechnie zrozumiały¹.

Za przywołaniem określenia „przekład intersemiotyczny” w tytule zajęć przemawia także fakt, że jest to równocześnie nazwa jednej z ciekaw-

¹ *Słowo od redakcji. W: Intersemiotyczność literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*. Red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedz. Kraków 2004, s. 7–8.

szych metod dydaktycznych, która uwrażliwia uczniów na specyfikę tworzywa dzieła sztuki, a także pobudza aktywność i rozbudza ich zainteresowania. Taka metoda bywa często stosowana przez nauczycieli polonistów, ale można ją także wykorzystać na lekcjach z innych przedmiotów. W artykule pragnę zwrócić uwagę na jeszcze jedną zaletę przekładu intersemiotycznego w szkole – metoda ta pozwala uświadomić uczniom i pokazać praktyczne możliwości wykorzystania wiedzy z zakresu historii sztuki, filmoznawstwa czy muzykologii.

Celem zajęć zatytułowanych przekład intersemiotyczny z elementami dydaktyki jest przede wszystkim integracja nie tylko różnych dziedzin sztuki, ale także odmiennych dyscyplin badawczych. Próba spojrzenia na dzieło artystyczne z różnych perspektyw, ułatwiających odbiór i znacznie poszerzających interpretację, wydaje się szczególnie ważna w procesie edukacji, stąd uzupełnienie informacji na temat intersemiotyczności o elementy dydaktyczne.

Pragnę wyraźnie zaznaczyć, że zaprezentowane poniżej uwagi nie są obligatoryjnym rozwiązaniem problemu interferencji sztuk, nie uporządkują także rozległego stanu badań na ten temat. Postaram się jedynie zaprezentować propozycję spojrzenia na to zagadnienie, dokonam przeglądu najważniejszych prac związanych z intersemiotycznością, zarysuję perspektywy badania różnic i podobieństw między sztukami oraz sposoby adaptacji przekładu intersemiotycznego na gruncie dydaktyki. Celem mojej wypowiedzi jest również zebranie (w przypisach) podstawowej bibliografii na temat problematyki przekładu intersemiotycznego.

Związki, interferencje, transmutacje...

Refleksję na temat związków pomiędzy sztukami wymusza przede wszystkim praktyka. Z łąčeniem słów, obrazów i dźwięków spotykamy się w codziennych sytuacjach. Film, reklama czy komiks oparte są na symbiozie różnych rodzajów przekazu. Coraz bardziej oczywisty staje się fakt, że rozwój techniki wykształcił kulturę audiowizualną, która na naszych oczach zmienia się w kulturę multimedialną. Spojrzenie zatem na związki pomiędzy słowem a obrazem i innymi sposobami przekazu artystycznego (ale nie tylko) stało się współcześnie koniecznością.

Problem jest jednak niemal tak stary jak sama sztuka. Związki pomiędzy różnymi sposobami artystycznej wypowiedzi są obecne, począwszy od antyku po czasy współczesne. Dyskusja o powinowactwie sztuk wywołuje

problem różnic i podobieństw, wiąże się z kategorią *mimesis* i obrazowości. W starożytności panowało przekonanie, że w różnych sztukach odwzorowana jest rzeczywistość, mają więc podobny cel, choć różne jest ich tworzywo. Już wówczas rozwinęła się refleksja na ten temat. Zapoczątkował ją Platon, rozwinął i kontynuował Arystoteles. W praktyce integracja różnych sztuk widoczna była chociażby w teatrze, który łączył słowo z gestem, muzyką, strojem i architekturą. Słynna była sentencja Symonidesa z Keos (556–467 p.n.e): „Malarstwo jest milczącą poezją, poezja mówiącym malarstwem”². Cyzero mówił o różnorodności i podobieństwach między sztukami „niemymi” i „mówiącymi”, przyznając większą skuteczność oddziaływania sztuce słowa. Postulat jedności sztuk sformułował Horacy w *Liście do Pizonów*, pisząc *ut pictura poesis* – „poemat to jak obraz”³. Ta uwaga traktowana była przez następców za obowiązujący postulat, stała się popularna w poetykach renesansowych i klasycystycznych⁴. Poezja miała być obrazowa, a malarstwo poetyckie. Integracją różnych sztuk były misteria średniowieczne, a także *biblie pauperum*. Janusz Pelc zauważa, że podkreślano wówczas powszechnie pierwszeństwo słowa i pisma przed obrazem, ale także zdawano sobie sprawę z większej komunikatywności obrazów dla niepiśmiennych rzesz – potwierdzają to następujące słowa papieża Grzegorza Wielkiego: „Obraz jest w tym celu wystawiany w kościele, aby ci, co nie umieją czytać, przynajmniej patrząc na ściany, czytali na nich to, czego nie mogą czytać w książkach”⁵.

Sformułowanie „czytanie obrazów” świadczy o przekonaniu, że pomiędzy różnymi sztukami zachodzą wzajemne zależności. Wyrazem triumfu formuły Horacjańskiej, podkreślającej współbieżność czy nawet jedność sztuk plastycznych i literatury, była renesansowa emblematyka, czyli sztuka tworzenia utworów słowno-plastycznych, składających się z: rysunku (stanowiącego alegoryczne wyobrażenie jakiejś osoby, zjawiska, upersonifikowanych cnót, sztuk), inskrypcji (czyli napisu informującego o treści obrazu, tak zwanego *lemma*) oraz tekstu poetyckiego o charakterze epi-

² Zob. W. Tatarkiewicz: *Historia estetyki*. T. 1: *Estetyka starożytna*. Wrocław 1960, s. 45, 52.

³ *Trzy poetyki klasyczne. Arystoteles. Horacy. Pseudo-Longinos*. Przekład, wstęp i objaśnienia T. Sinko. Wrocław 1951, s. 84.

⁴ Zob. na ten temat: M. Komorowski: *Poezja, retoryka i historia w renesansowej doktrynie „Ut pictura poesis”* W: *Słowo i obraz. Materiały Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk. Nieborów, 29 września–1 października 1977 r.* Red. A. Morawińska. Warszawa 1982, s. 17–33; H. Markiewicz: *Obrazowość a ikonizacja literatury*. W: *Idem: Prace wybrane*. T. 4: *Wymiary dzieła literackiego*. Kraków 1996, s. 7–42; J. Pelc: „*Ut pictura poesis erit*”. *Między teorią a praktyką twórców*. W: *Słowo i obraz...*, s. 49–72.

⁵ Cyt. za: J. Pelc: „*Ut pictura poesis erit*”..., s. 51. Zob. także: *Idem: Słowo i obraz na pograniczu literatury i sztuk plastycznych*. Kraków 2002.

gramatycznym (refleksyjno-moralistycznego komentarza i rozwinięcia znaczeń sugerowanych przez obraz i napis). W Polsce autorem emblematów był m.in. Zbigniew Morsztyn, a także Mikołaj Rej. Podobną symbiozę słowa i obrazu można dostrzec także w popularnej wówczas ikonologii, czyli przedstawieniach ikonograficznych pojęć abstrakcyjnych z opisami i wyjaśnieniami (np. *Iconologia* Cesarego Ripy). Renesansowa emblematyka i ikonologia łączyły literaturę z plastyką, ze względu na lapidarność stanowiły dogodny narzędnik formułowania dyrektyw moralnych, religijnych, obyczajowych, politycznych.

Przekonanie o potrzebie unifikacji czy koegzystencji sztuk było powszechne w baroku, głosili je jezuici, podkreślając wspólne cele twórców zarówno dzieł poetyckich, jak i malarskich. Silny wpływ sztuk plastycznych na literaturę w wieku XVII i XVIII spowodował, że wówczas formuła *ut pictura poesis* stała się dyrektywą pisarską, malarstwo w związku z tym preferowało symbol i alegorię, a w literaturze popularny był poemat opisowy.

W refleksji na temat różnych sztuk ogromną rolę odegrała rozprawa Gottholda Ephraima Lessinga pod tytułem *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji* z roku 1766⁶. Lessing stał się rzecznikiem swoistości poszczególnych sztuk, zakwestionował identyfikowanie celu i zakresu literatury, rzeźby czy malarstwa. Przykład słynnej rzeźby nazywanej Grupą Laokoona skonfrontowany z literackim opisem sceny śmierci Laokoona i jego synów w *Eneidzie* posłużył mu do pokazania różnic związanych z wymogami i ograniczeniami każdej ze sztuk. Zdaniem Lessinga zasadnicza różnica polega na tym, że sztuki plastyczne: malarstwo i rzeźba są sztukami przestrzennymi, posługują się znakami naturalnymi, natomiast literatura jest sztuką czasową, przedstawia następstwo elementów w czasie, używając do tego znaków sztucznych. Rozprawa Lessinga wywołała szeroką dyskusję.

Romantyzm zastąpił zasadę *ut pictura poesis* koncepcją wielkiej syntezy sztuk: malarstwa, muzyki, poezji. W tej epoce nie tylko zakładano jedność sztuk, ale także sztukę utożsamiono z nauką i filozofią. W pozytywizmie refleksja nad swoistością i jednością sztuk zeszała na plan dalszy. Natomiast w modernizmie w teorii eksponowano odrębność poszczególnych sztuk, jednak praktyka pokazywała ich przenikanie się – świadczy o tym np. podobieństwo między impresjonizmem w malarstwie i w literaturze.

Zdaniem Mieczysława Wallisa, całą twórczość artystyczną końca XIX i początku XX wieku cechowała skłonność do zniesienia granic między

⁶ G.E. Lessing: *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*. Oprac. J. Maurin-Białostocka. Przeł. H. Zymon-Dębicki. Wrocław 1962. Zob. także J. Maurin-Białostocka: *Lessing i sztuki plastyczne*. Wrocław 1969.

poszczególnymi sztukami; malarstwo, poezja i muzyka wzajemnie na siebie oddziaływały, szukano analogii i korespondencji pomiędzy głosami, barwami, światłami, nastrojami⁷. Ruchy awangardowe opowiedziały się za zbliżeniem sztuk. Wyrazem tego stała się literatura wizualna, a także pik-togramy, kaligramy, działalność polskich formistów i futurystów: Anatola Sterna, Aleksandra Wata, Brunona Jasińskiego, Tytusa Czyżewskiego, Juliana Przybosa, a później poezja konkretna lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku.

Na początku XX stulecia teorię wzajemnego oświeclania się sztuk rozwijał Oskar Walzel, który sformułował kryteria całościowej interpretacji stylistycznej różnych dziedzin twórczości artystycznej. Wychodząc z założenia, że „językiem sztuki” w sposób bardziej bezpośredni niż literatura przemawiają sztuki pozostałe, stwierdził badacz, że inne sztuki mogą pomóc w zrozumieniu dzieła literackiego:

Dawny to już zwyczaj i potrzeba, aby używać łatwiej uchwytnych terminów ze sztuk plastycznych, gdy mowa o ukształtowaniu dzieła sztuki słowa. A zarazem, odkąd dążenie do wyjaśnienia istoty twórczości artystycznej stało się powszechne, nie tylko zapożyczenia z języka fachowego plastyki miały ogromne znaczenie dla określenia istoty sztuki poetyckiej. O wiele częściej odkrycia dotyczące istotnych cech sztuk plastycznych pełniły rolę prekursorską. Dopiero za ich pośrednictwem odkrywano pokrewne rysy sztuki słowa. Rozwijająca się od początku XVII wieku estetyka opiera się zasadniczo na gruncie plastyki. Z czasem dopiero odważyła się wkroczyć na teren poezji.⁸

Oskar Walzel zaznacza jednak wyraźnie, że nie każde obrazowe porównanie literatury z plastyką i z muzyką jest wzajemnym oświeclaniem się sztuk. Wbrew teoriom Lessinga, według tego badacza, to plastyka okazuje się przeciwieństwem sztuki słowa i muzyki, a nie literatura opozycją do muzyki i sztuk wizualnych. Literaturę i muzykę łączy to, że obie są sztukami następującymi w czasie, podczas gdy plastyka jest sztuką rozciągającą się w przestrzeni. Z tego powodu bez trudu można połączyć literaturę i muzykę, jednak nie wyklucza to automatycznie możliwości wzajemnego oświeclania się sztuki słowa i sztuk wizualnych. Taki zabieg wiąże się jednak ze znacznie bardziej skomplikowanymi procesami psychicznymi. We współczesnych badaniach zwolenniczką terminu „wzajemne oświeclanie się sztuk” jest Alina Kowalczykowa, która wyraźnie stwierdza, że poezja jest nieprzetłumaczalna na język innych sztuk:

⁷ M. Wallis: *Secesja*. Warszawa 1984, s. 157.

⁸ O. Walzel: *O wzajemnym oświeclaniu się sztuk*. „Przegląd Humanistyczny” 1966, nr 4, s. 87.

poszukując pomocy muzyki czy malarstwa dla pełniejszej interpretacji dzieła literackiego i *vice versa*, dążymy przede wszystkim do wypełnienia sobie w wyobraźni miejsc w języku danej sztuki niewyrażalnych, cech w nim nieistniejących. I tak: dopiero w malarstwie „widzimy” opis literacki, natomiast dopiero w literaturze znajdziemy klucz fabularny i anegdotę dzieła malarskiego [...]. Każda ze sztuk wypowiada się innym językiem; gdyby można było znaleźć klucz pozwalający je wzajem dopełniać, poszerzyłoby to ogromnie możliwości odczytywania znaczeń dzieła. Każdy utwór literacki wywołuje bowiem m.in. skojarzenia wizualne, każde malarstwo przedstawiające prowokuje do fabularyzacji. Toteż malarstwo może wzbogacić plastyczną czy kolorystyczną wizję utworu literackiego, literatura – pomóc przy ikonologicznym wyjaśnianiu dzieła malarskiego.⁹

Alina Kowalczykowa podkreśla, że tak zarysowany problem wzajemnego oświetlania się sztuk nie oznacza szukania analogii, lecz możliwości usytuowania dzieła literackiego w szerszym kontekście dzieł sztuki innego gatunku, a przedmiotem analizy stają się procesy konkretyzacyjne przebiegające w umyśle i wyobraźni odbiorcy – nie dzieła sztuki wzajemnie się oświetlają, lecz to odbiorca próbuje wyjaśnić jedno przez inne¹⁰. Zdaniem tej badaczki, zjawisko wzajemnego oświetlania się sztuk wzbogaca nasz stosunek do dzieła, gdyż powstaje szansa wypełnienia miejsc niedookreślenia, a także odwołanie do innej sztuki rozbija niejasne konkretyzacje odbiorcy i każe je tworzyć od nowa, wzbogacać, zmusza do nieustannej rewizji ustaleń interpretacyjnych.

Na refleksję o związkach pomiędzy sztukami wpłynęła fenomenologia, strukturalizm, a zwłaszcza semiotyka. Zasługą tej ostatniej jest wyjście poza samo dzieło literackie, szukanie kontekstów, a także związków pomiędzy sztukami. Zdaniem Edwarda Balcerzana, poezja jest „semiotyką sztuki”. Badacz proponuje przeciwstawienie (mieszczące się w systemie rozróżnień semiotyki kultury) wierszy mówiących o sztuce i milczących o niej. Język liryki uzurpuje sobie (w przypadku utworów mówiących o sztuce) przywileje metajęzyka sztuki. Balcerzan przywołuje w związku z tym kategorię transmutacji, czyli tłumaczenia intersemiotycznego, która oznacza, że „tekst uformowany w granicach jednego systemu (na przykład malarstwa) i rekonstruowany w materiale innego systemu (na przykład poezji) traci specyficznie malarskie i uzyskuje specyficznie poetyckie właściwości”¹¹. Efekt

⁹ A. Kowalczykowa: *O wzajemnym oświetlaniu się sztuk w romantyzmie*. W: *Pogranicza i korespondencje sztuk*. Red. T. Cieślowska, J. Sławiński. Wrocław 1980, s. 181.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ E. Balcerzan: *Poezja jako semiotyka sztuki*. W: *Pogranicza i korespondencje sztuk...*, s. 28.

poetycki różni się oczywiście od efektu malarskiego i dlatego mówimy o transmutacji. W dziele poetyckim, które eksploatuje doświadczenia innych sztuk, interesujące jest właśnie ujętykowanie tych doświadczeń. Zwolenniczką przekładu intersemiotycznego jest także Seweryna Wysłouch, która stwierdza:

Komunikat językowy, jakim jest dzieło literackie, jest przekładalny i może znaleźć mniej lub bardziej doskonały odpowiednik w innym tworzywie za pomocą doboru i kombinacji znaków ikonicznych, które nie tylko oznaczają, ale i znaczą, przekładać można zarówno fabułę, jak i zjawiska niefabularne; postawę, oceny, nastroj. Przekład jest odtworzeniem w innym materiale i za pomocą innych środków takiej struktury, która będzie ewokowała analogiczne sensory.¹²

Badaczy zajmują także teoretyczne aspekty relacji literatura – film¹³, literatura – muzyka¹⁴ czy literatura – architektura¹⁵, nie mówiąc już o tak popularnym ostatnio zagadnieniu jak związek literatury z fotografią¹⁶.

Jak widać z tego skrótowego przeglądu różnych propozycji badawczych, nie udało się wypracować jednego stanowiska w sprawie związków i relacji między sztukami. Obecnie nie tylko używane są różne (mniej lub bardziej podobne) terminy, ale także pojawiają się odmienne koncepcje na ten temat. Zagadnieniami tymi zajmują się zarówno historycy i teoretycy sztuki, jak i literaturoznawcy. Przeciwnicy przekładu intersemiotycznego wolą mówić o zasadzie wzajemnego oświeclania się sztuk, podkreślają, że związki te mają bardziej charakter zabiegu interpretacyjnego niż przekładu. Teoria korespondencji sztuk głosi natomiast, że poszczególne sztuki róż-

¹² S. Wysłouch: *Literatura a sztuki wizualne*. Warszawa 1994, s. 124.

¹³ Zob. m.in.: *Film polski wobec innych sztuk*. Red. A. Helman, A. Madej. Katowice 1979; M. Hopfinger: *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*. Wrocław 1974; A. Jackiewicz: *Niebezpieczne związki literatury i filmu*. Warszawa 1971; T. Miczka: *Inspiracje plastyczne w twórczości filmowej i telewizyjnej Andrzeja Wajdy*. Katowice 1987; S. Wysłouch: *Poezja na ekranie: nowy gatunek filmowego dokumentu*. W: Eadem: *Literatura i semiotyka*. Warszawa 2001, s. 161–178.

¹⁴ Zob. m.in.: S. Dąbrowski: „Muzyka w literaturze”. (*Próba przeglądu zagadnień*). „Poezja” 1980, nr 3, s. 19–32; M. Głowiński: *Literackość muzyki – muzyczność literatury*. W: Idem: *Prace wybrane. T. 2: Narracje literackie i nieliterackie*. Kraków 1997, s. 189–206; A. Hejmej: *Muzyka w literaturze. (Perspektywy współczesnych badań)*. „Teksty Drugie” 2000, nr 4, s. 28–36; Idem: *Stereotyp(y) muzyki w literaturze*. „Przestrzenie Teorii” 2003, nr 2, s. 35–48.

¹⁵ Zob. m.in.: M. Porębski: *Ikonosfera*. Warszawa 1972.

¹⁶ Zob. m.in.: R. Barthes: *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Przeł. J. Trzaniel. Warszawa 1996; M. Porębski: *Zgiełk świata i cisza foto-grafii*. W: Idem: *Krytycy i sztuka*. Kraków 2004, s. 327–335; S. Sontag: *O fotografii*. Przeł. S. Magla. Warszawa 1986; M. Zaleski: *Świat powtórzony*. W: Idem: *Formy pamięci*. Gdańsk 2004, s. 11–60.

nią się między sobą i tylko w niewielkim stopniu ich efekty mogą być przenoszone z jednej sztuki do drugiej.

Te problemy często stawały się tematami konferencji, sympozjów, tomów zbiorowych¹⁷. O różnych typologiach i teoriach związków między sztukami pisze Adam Dziadek, który sam używa terminu „interferencja sztuk”¹⁸. Współcześnie badacze coraz częściej odchodzą od zagadnień „przekładu intersemiotycznego” czy „transpozycji intersemiotycznej” na rzecz widzenia w związkach między sztukami relacji intertekstualnych. Ryszard Nycz uważa, że relacji międzytekstowych nie da się ograniczyć do wewnątrz-literackich odniesień, gdyż obejmują one w równej mierze związki z pozaliterackimi gatunkami i stylami mowy, jak i „intersemiotyczne powiązanie z pozadyskursywnymi mediami sztuki i komunikacji (plastyka, muzyka, film, komiks etc.)”¹⁹.

Można powiedzieć, że tak jak podobieństwa również różnice rysujące się pomiędzy obrazami a tekstami wydają się ważne. Jan Białostocki uważa, że zestawienie słowa z obrazem budzi niepokój, gdyż są to kategorie logicznie niewspółmierne:

Słowo to przecież drobny element, to przecież atom materii literackiej, jedna z nielicznych komórek tego organizmu, jakim jest dramat czy powieść. Obraz to całość, w której na ogół niełatwo wyodrębnić części, to układ spoiisty, a zarazem – w niewygasłym jeszcze polskim wycuciu językowym – to mimetyczne odtworzenie jakiejś rzeczywistości: prawdziwej czy zmyślonej. Czy więc słowo i obraz są pojęciami jakkolwiek współmiernymi? Sprowadzalnymi do czegoś wspólnego?²⁰

Zestawienie „słowo i obraz” oznacza zatem nie dosłowne porównywanie słów i obrazów, lecz swego rodzaju poznawanie utworów słownych i dzieł wizualnych. Kontakty między nimi, podobieństwa i zależności mogą przebiegać na poziomie motywów i tematów, znacznie bardziej kontrowersyjne są relacje pod względem sposobu wypowiedzi czy pod względem stylu, gdyż – jak pisze Jan Białostocki:

¹⁷ Zob. m.in.: *Intersemiotyczność literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)...*; *Pogranicza i korespondencje sztuk...*; M. Porębski: *Obrazy i znaki*. Kraków 1986; M. Praż: *Mnemozyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*. Przeł. W. Jekiel. Warszawa 1981; *Słowo i obraz...*; M. Wallis: *Sztuki i znaki. Pisma semiotyczne*. Warszawa 1983.

¹⁸ A. Dziadek: *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*. Katowice 2004; zob. także I d e m: *Na marginesach lektury. Szkice teoretyczne*. Katowice 2006.

¹⁹ R. Nycz: *Intertekstualność i jej zakresy*. W: I d e m: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Warszawa 1993, s. 61.

²⁰ J. Białostocki: *Słowo i obraz*. W: *Słowo i obraz...*, s. 7.

Obraz i poemat należą do różnych światów. Mają inną substancję i inną egzystencję. Poza sferą tematów jedyne, co może je łączyć, to najogólniejsze zasady budowy i niektóre funkcje. A w szczególności te funkcje, które sprawiły, że w wieku XVII mogła się ukonstytuować kategoria *belles lettres*, a w XVIII *beaux-arts*, a więc funkcje niezbyt chętnie wspomina-
ne przez dzisiejszych badaczy sztuk, a które tradycyjnie nazywamy estetycznymi. Ale funkcji tych jest więcej i one to sprawiają, iż związane ze sobą przynależą do tych samych systemów odniesienia. Zbadanie tych właśnie związków i zależności, przebiegających na gruncie różnych kontekstów społecznych, ideologicznych i artystycznych wydaje się drogą pożyteczną dla badaczy sztuki i literatury.²¹

Wobec tego historyk sztuki proponuje łączyć w badaniach nad sztuką koncepcje mówiące o autonomii z tymi, które uznają integrację różnych sztuk²². Stanisław Balbus natomiast badanie związków i zależności między sztukami i ich funkcjami zalicza do „komparystyki międzyartystycznej”²³, a Seweryna Wysłouch postuluje wprowadzenie terminu „strukturalna wspólnota sztuk”, która polega na przeprowadzaniu tych samych operacji intelektualnych w różnym materiale (języku, płótnie, czy też na ekranie), terenem tej wspólnoty – zdaniem badaczki – jest w dziele literackim styl i kompozycja²⁴.

Mimo wielu wątpliwości teoretycznych problematyka intersemiotyczności często bywa podejmowana przez współczesnych badaczy literatury. Adam Dziadek we wspomianej już książce zwraca uwagę na związki z malarstwem wierszy Czesława Miłosza, Adama Zagajewskiego, Ernesta Brylla. Robert Cieślak, analizując te utwory w dorobku poetyckim Tadeusza Różewicza, które „mówią o sztuce”, twierdzi, że dzięki temu otrzymujemy szansę pełniejszej interpretacji dzieła wywodzącego się ze świadomej inspiracji wielowiekowym dorobkiem sztuki europejskiej, a dotąd zawężanego do kilku interpretacyjnych schematów (takich, jak moralizm, nihilizm, porażenie wojny)²⁵. Natomiast Jacek Łukasiewicz pisze o obrazach w poezji Stanisława Grochowiaka²⁶. Recepcja sztuk plastycznych oraz ujawniające

²¹ Ibidem, s. 13.

²² J. Białostocki: *Historia sztuki wśród nauk humanistycznych*. Wrocław 1980.

²³ Zdaniem tego badacza termin „intersemiotyczność” jest wygodniejszym określeniem „komparystyki zewnątrzliterackiej”. S. Balbus: *Interdyscyplinarność – intersemiotyczność – komparystyka*. W: *Intersemiotyczność literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)...*, s. 11–15.

²⁴ S. Wysłouch: *Literatura i obraz. Tereny strukturalnej wspólnoty sztuk*. W: *Intersemiotyczność literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)...*, s. 17–28.

²⁵ R. Cieślak: *Oko poety. Poezja Tadeusza Różewicza wobec sztuk wizualnych*. Gdańsk 1999, s. 7.

²⁶ J. Łukasiewicz: *Grochowiak i obrazy*. Wrocław 2002.

się w twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego powinowactwa literatury i malarstwa, słowa i obrazu stały się przedmiotem pracy Joanny Bielskiej-Krawczyk²⁷. Odniesienia literatury do muzyki w utworach Mirona Białoszewskiego bada Jerzy Wiśniewski²⁸. Natomiast muzyczność poezji Stanisława Barańczaka analizują Andrzej Hejmej²⁹ i Adam Poprawa³⁰. To tylko niektóre z licznych prac, które można by w tym miejscu przywołać.

Przekład intersemiotyczny w szkole

Na lekcjach języka polskiego problematyka związków słowa z innymi sztukami pojawia się często. Zazwyczaj, wprowadzając w nową epokę literacką, nauczyciele wspominają także o sztuce tego czasu. W podręcznikach szkolnych można odnaleźć liczne przykłady podejmowania tych samych tematów i motywów w odmiennym tworzywie artystycznym (np. opisowi bitwy pod Grunwaldem w kronice Jana Długosza, czy w *Krzyżakach* Henryka Sienkiewicza towarzyszy ekspozycja reprodukcji słynnego obrazu Jana Matejki, przy wierszach Tadeusza Różewicza *Prawa i obowiązki*, Ernesta Brylla *Wciąż o Ikarach głoszą* zamieszczono reprodukcję obrazu Breughla, uczniowie interpretując *Płonącą żyrafę* Stanisława Grochowiaka, oglądają słynne dzieło Salvadora Dali). Przedmiotem troski nauczycieli i dydaktyków stał się wpływ obrazowych i akustycznych kodów przekazu treści kulturowych na sposób odbierania przez uczniów literatury. Dominacja kultury audiowizualnej niewątpliwie ogranicza kontakt ze sztuką słowa, sprawia, że coraz trudniej zainteresować uczniów lekturą. W związku z tymi zjawiskami konieczna okazała się zmiana koncepcji przedmiotu język polski w nowej szkole. Zadaniem Anny Opackiej, idea reformy wprowadza się do:

odejścia od rozdzielnego traktowania literatury (czytaj: szkolnej lektury dzieł) i pozostałych tekstów kultury. Preferuje interpretacje intertekstualne, wskazujące dostrzeżenie integralnego związku literatury i in-

²⁷ J. Bielska-Krawczyk: *Między widzialnym a niewidzialnym. Widzenie, kolor, światłocień i dzieła sztuki w twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*. Kraków 2004.

²⁸ J. Wiśniewski: *Miron Białoszewski i muzyka*. Łódź 2004.

²⁹ A. Hejmej: *Stuchać i czytać. Dwa źródła jednej strategii interpretacyjnej*. „Podróż zimowa” Stanisława Barańczaka. „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 2, s. 67–94.

³⁰ A. Poprawa: *(Barańczak i)*. W: Idem: *Formy i afirmacje*. Kraków 2003, s. 17–80.

nych obszarów sztuki, w których przestrzeni kod werbalny, choć wyróżnia teksty literackie wśród pozawerbalnych tekstów kultury (jak: muzyka, malarstwo, architektura – ale i koncepcje filozoficzne oraz historia idei, które zawierają komplementarne wobec literatury ślady twórczości ludzkiej) – to nie eksponuje ich dominującej rangi. A więc: tekst literacki wśród innych tekstów kultury traktowany nie jako wypowiedź autonomiczna, ale koegzystująca z pozostałymi przestrzeniami sztuki swego czasu i ze spadkiem tradycji.³¹

Uwzględniając kontekst kulturowy czytanie literatury, w założeniach autorów reformy, powinno przede wszystkim wzbogacać czytającego. Odpowiedzią na ten stan rzeczy ze strony dydaktyki jest metoda przekładu intersemiotycznego, która przez zestawianie tekstów słownych z przekazami pozawerbalnymi nie tylko pomaga uczniowi lepiej zrozumieć kulturę, w której istnieje, ale również motywuje do bardziej świadomego poznawania różnych przekazów, w tym także literackich. Metoda ta bywa z powodzeniem stosowana zarówno w najmłodszych klasach szkoły podstawowej, jak i w klasach maturalnych. W pierwszym przypadku pozwala przede wszystkim kształcić sprawność językową uczniów, gdyż czytanie kodów pozajęzykowych pobudza do wypowiedzi (pełni rolę „mowotwórczą”), rozwija zdolność nazywania i wyrażania treści niezwerbalizowanych³². Inscenizowanie wydarzeń z życia, gry dramatyczne operujące gestem i mimiką czy wreszcie rysunek pomagają pokonać barierę językową, ujawniają poziom odbioru dzieła literackiego³³. Stosowanie tej metody dydaktycznej w starszych klasach natomiast pozwala zapoznać wychowanków z językiem różnych sztuk, pomaga odczytywać znaczenia i werbalizować własne przeżycia i emocje związane z dziełem sztuki. Podstawą przekładu intersemiotycznego w kształceniu literackim jest, jak pisze Zenon Uryga,

działanie uczniów, przeważnie zespołowe operowanie tworzywem artystycznym dzieł, co nadaje procesowi uczenia się literatury charakter praktyczny i mocno osadzony na fundamencie konkretnych wyobrażeń [...]. Działania przekładowe mają charakter odwracalny – prowadzą od różnych pozaliterackich (pozajęzykowych) kodów ku dziełom albo od tekstów ku

³¹ A. Opacka: *Wprowadzenie. W: Interpretacje i reforma*. Red. A. Opacka. Katowice 2002, s. 8.

³² O metodzie przekładu intersemiotycznego jako metodzie kształcenia językowego piszą m.in.: E. Polański, K. Orłowa: *Kształcenie językowe w klasach 4–8. Poradnik metodyczny*. Warszawa 1993, s. 14. Zob. także: E. Ogłóza: *Metody nauczania w kształceniu literackim. W: Interpretacje i szkoła*. Red. A. Opacka. Katowice 2000, s. 87–95.

³³ O odbiorze tekstu poetyckiego na podstawie rysunków dziecięcych pisze B. Chrzastowska: *Lektura i poetyka*. Warszawa 1987, s. 129–140.

ich przetworzeniom w innym tworzywie znakowym. Niekiedy jednak ograniczają się tylko do porównawczych analiz semiotycznych, mających na celu obserwację procesów zachodzących współcześnie w kulturze.³⁴

Pierwszy typ przekładu (od kodów pozajęzykowych do tekstów literackich) ma istotne znaczenie dla wprowadzenia uczniów w język różnych dzieł sztuki. Najczęściej przyjmuje formę porównywania (np. malarstwa Rubensa z wierszem Wisławy Szymborskiej pod tytułem *Kobiety Rubensa*). Tego typu analizy stosuje się wtedy, gdy są wyraźne filiacje sztuk lub chociaż zbieżność motywów. Drugi rodzaj szkolnego przekładu intersemiotycznego prowadzi od dzieła literackiego do ilustracji, adaptacji filmowej, inscenizacji teatralnej lub słuchowiska. Celem tych zabiegów jest analiza specyficznych właściwości kodu, wyjaśnianie i ocena mechanizmów adaptacji. W czasach, gdy uczniowie coraz częściej zamiast czytać lektury, oglądają ich ekranizacje, jest to szczególnie ważne. Precyzyjna analiza różnic pomiędzy filmem a tekstem literackim zmusza bowiem do uważnego czytania książek ze zwracaniem uwagi na ich kompozycję, sposób narracji, styl, ale ta metoda wymaga równocześnie refleksyjnego oglądania, dostrzegania i interpretowania zabiegów reżyserskich itp.

Osobną odmianą tej metody dydaktycznej jest przekład intersemiotyczny prowadzący od tekstu literackiego do znaków innego systemu, w którym autorami wypowiedzi pozajęzykowej stają się sami uczniowie. Bardzo rozpowszechnionym wariantem takiego przekładu jest analiza pozawerbalna, która oznacza rysowanie i malowanie obrazów pod wpływem lektury. Najczęściej taka metoda jest stosowana w młodszych klasach, gdyż działania takie pozwalają rozbudować konkretyzację utworu i ułatwiają uczniom odczytanie tekstu³⁵. Metoda przetwarzania własnych spostrzeżeń, wrażeń i wyobrażeń przy użyciu linii, barwy, dźwięku lub ruchu może być również atrakcyjna dla uczniów starszych – przekonuje o tym artykuł Władysława Kubienia, w którym autor prezentuje i analizuje prace plastyczne powstałe pod wpływem lektury utworów Słowackiego. Przekład ikoniczny w tym przypadku stał się świadectwem odbioru, okazał się zarówno dobrym przygotowaniem, jak i podsumowaniem szkolnej interpretacji³⁶.

Zenon Uryga podkreśla znaczenie (z punktu widzenia nauczyciela polonisty) nie tyle samego rysunku, co znacznie bardziej tego, co dziecko ma o nim do powiedzenia. Obraz w tym postępowaniu prowadzi zatem ponownie do aktywności werbalnej. W metodzie przekładu intersemiotycznego ważna

³⁴ Z. Uryga: *Godziny polskiego. Z zagadnień kształcenia literackiego*. Warszawa-Kraków 1996, s. 158–159.

³⁵ Ibidem, s. 160.

³⁶ W. Kubień: *Słowa i wizje. Ilustracje jako pomoc w odbiorze literatury*. W: *Interpretacje i reforma...*, s. 76–87.

jest ekspresja przeżyć, pobudzenie kreatywności ucznia. Przede wszystkim celem tej metody jest zbliżenie ucznia do wartości i sensów utworu:

Różne techniki przekładu intersemiotycznego: rysowanie, malowanie, inscenizacja, gry wykorzystujące mowę ciała itp., mają sens, gdy budują przeżycie utworu i służą myśli – przygotowują ucznia do rozumienia metafory, wspomagają interpretację znaczeń symbolicznych, uwrażliwiają na brzmienie i rytm, wzbogacają percepcję różnych składników całości dzieła. Sens tracą, gdy niczemu nie służą i sprowadzają rzecz do pozornie atrakcyjnej zabawy lub stymulowania ekspresji, z której nic dalej nie wynika. Objawy inflacji przekładu intersemiotycznego stosowanego bez świadomości metody muszą budzić zaniepokojenie. Przekład intersemiotyczny, rozumiany jako metoda pozawerbalnej analizy utworu, wymaga od nauczyciela dyscypliny wyobraźni. Decydując się na wybór tej metody, polonista musi jasno określić cel przekładu i uzasadnić jego potrzebę z punktu widzenia struktury tekstu dzieła, musi zanalizować efekty przekładu z perspektywy rozwoju motywacji, przeżyć uczniów i osiągnięć poznawczych, musi wreszcie wykorzystać rezultaty przekładu w interpretacji utworu.³⁷

Tak stosowany przekład intersemiotyczny może przynieść nieocenione korzyści w kształceniu literackim:

To, co w metodzie przekładu intersemiotycznego jest rzeczą nową, co ją wyróżnia spośród innych metod analizy dzieł literackich w szkole, można sprowadzić w istocie do zupełnie nowego podejścia do problematyki technik audiowizualnych przekazu. W innych metodach analizy utworów są one wykorzystywane jako narzędzie eksponowania utworu, przywoływania go na lekcji, by wzmocnić jego emocjonalne i estetyczne oddziaływanie. W metodzie przekładu intersemiotycznego sama owa technika, a właściwie konsekwencje jej wykorzystywania wobec dzieł literackich stają się przedmiotem refleksji. Dzięki temu kształcenie literackie otwiera się na żywą aktualność uwarunkowań uczestnictwa człowieka w kulturze. Pozwala ujawniać, nierzadko demaskować, mechanizmy wtórnej komunikacji oraz wartościować praktykowane społecznie sposoby kontaktowania się z dziełami. Zwłaszcza w toku praktycznych prób przekładu może służyć uważnemu wczytywaniu się w wartości tekstu literackiego – przywracać rangę lekturze.³⁸

Wiesława Zuchowska podkreśla, że istota przekładu intersemiotycznego tkwi w rekonstrukcji utworu pierwotnego w innym tworzywie. Jest to re-

³⁷ Z. Uryga: *Godziny polskiego...*, s. 161.

³⁸ *Ibidem*, s. 167.

konstrukcja, która zachowuje podstawowe sensy i ideę utworu pierwotnego, wydobywa i uwyrażnia jego warstwy i sensy, które umykają w analizie werbalnej. Przekład intersemiotyczny jest „syntetycznym skrótem myślowym, zawierającym przesłanie wydobyte z pierwowzoru”, zdaniem tej autorki:

każe głębiej wniknąć w strukturę tekstu, zatrzymać się nad wielorakością znaczeń i skojarzeń, uruchamia mechanizm asocjacji – skłania do takiego postrzegania świata wykreowanego w słowie, jak odbieramy świat rzeczywisty: różnymi zmysłami. Tekst ożywa – słowa wyzwalają kolory, zapachy, ruch, dźwięki. Wyjście poza tekst słowny w sferę jakości wyrażanych innymi środkami pozwala odkryć wielość funkcji słowa, odkrywa jego kreatywną moc jako tworzywa literackiego. Jest aktem oglądu tekstu z innej perspektywy po to, by do niego wrócić, widząc go w innym oświetleniu. Zawsze jednak wydobywa kwintesencję pierwowzoru.³⁹

Wiesława Żuchowska słusznie zauważa, że ta metoda wymaga przygotowania całego toku metodycznego postępowania od ćwiczeń propeutycznych (leksykalnych, analizy gotowych przykładów na przykład plakatów, ilustracji do omawianych tekstów, ćwiczeń analitycznych z elementami metody pozawerbalnej) po właściwą pracę z tekstem literackim. Autorka w swoim artykule przedstawia przykłady opracowania w ten sposób utworu *Do Magdaleny* Jana Kochanowskiego i *Utopii* Wisławy Szymborskiej.

Metoda przekładu intersemiotycznego zadomowiła się już na dobre w praktyce szkolnej. Wiele uwag na jej temat i propozycji wykorzystania tej formy pracy można znaleźć w pismach metodycznych i różnego rodzaju poradnikach dla nauczycieli⁴⁰. Szczególne miejsce problematyka intersemiotyczności znalazła w programie i podręcznikach *To lubię!*, gdyż jedną z konstytutywnych zasad tego „programu wychowania do lektury” jest czytanie kontekstowe. Zasada ta oznacza, że w podręcznikach stosowane są między innymi kontekstowe zestawienia tekstów, których „wzajemna zależność jest świadectwem zamierzonego intersemiotycznego przekładu” (np. obrazy Tadeusza Makowskiego i wiersz Jerzego Harasymowicza *Sztuka Makowskiego*), bądź jest to „rodzaj imitacji przekładu intersemiotycznego”

³⁹ W. Żuchowska: *Szansa w metodzie*. „Nowa Polska” 1998, nr 2, s. 5.

⁴⁰ Problematyce pogranicza sztuk został poświęcony m.in. numer „Polonistyki” 1994, nr 10). Tu można znaleźć m.in. artykuły: S. Falkowskiego: *Na pograniczu epok – na pograniczu sztuk* (s. 605–610); S. Wysłouch: *W poszukiwaniu jedności* (s. 585–591).

(np. wówczas, gdy opis obłoków z *Pana Tadeusza* został zamieszczony na tle obrazu Magritte'a)⁴¹.

Refleksja dydaktyczna na temat przekładu intersemiotycznego jest dość rozbudowana, jednak stosunkowo rzadko przypomina jest w związku z tym historia i zaplecze teoretyczne zagadnienia intersemiotyczności. Tymczasem wiedza o tym, jak bardzo to zagadnienie jest skomplikowane, wydaje się szczególnie ważna dla nauczyciela, pomoże mu ona bardziej świadomie i efektywniej stosować dydaktyczną metodę przekładu intersemiotycznego.

⁴¹ Z.A. Kł a k ó w n a: *Projektowanie sytuacji odbioru tekstów kultury*. W: *Konteksty polonistycznej edukacji*. Red. M. Kwiatkowska-Ratajczak, S. Wysłouch. Poznań 1998, s. 117–118. Zob. także: E. Korulska: *O czytaniu obrazu na lekcjach języka polskiego*. „Polonistyka” 1997, nr 5, s. 302–306.