„Przekładaniec", numer specjalny, „50!", 50/2025, s. 15–29
doi:10.4467/16891864PC.25.009.21606
www.ejournals.eu/Przekladaniec

ELŻBIETA TABAKOWSKA
https://orcid.org/0000-0002-3676-792X
prof. emerita
Uniwersytet Jagielloński
elzbieta.tabakowska@gmail.com

AUTOR I TŁUMACZ W GALERII OBRAZÓW

Abstract

A Translator in a Picture Gallery

Transdisciplinary approach to translation is generally accepted as a framework for contemporary Translation Studies. The paper claims that a wider recognition of the cognitive theory of language and the cognitive model of grammar can significantly enrich scholars' views on the processes and products of translation, and literary translation in particular. Most promising seems the analogy between visual perception and its verbal reflexes, which linguists of cognitivist persuasion consider as fundamental in explaining grammatical phenomena. In the paper, the claim is substantiated with an analysis of extracts from John Fowles' novel *The Magus* and its Polish translation. Using descriptive instruments offered by the cognitive theory of grammar, the author discusses a selection of discrepancies between the original text and its Polish translation, shows that they evoke differing images and thus, ultimately, distort the meaning of the original. She shows that literary narration consists of images evoked by verbal expressions of non-verbal pictures that are actually seen or recalled; verbal imagery manifests properties in many respects similar to those defined in contemporary theories of art, notably various types of iconicity. The domain of ekphrasis stretches beyond the limits imposed by traditional poetics. Ekphrastic expressions are inherently subjective and metonymic, and so are verbal construals as described by Cognitive Grammar, which proves to be sa pertinent analogy.

Keywords: base, conceptualisation, dimensions of imagery, ekphrasis, iconicity, image, profile, relation,subjectification, scene construal

Słowa kluczowe: baza, ekfraza, ikoniczność, konceptualizacja, konstrukcja sceny, obraz, profil, relacja, subiektyfikacja, wymiary obrazowania

All good science is art. And all good art is science.
(John Fowles, *The Magus*, 1978: 409).

Nie budujemy narracji, budujemy obraz.
(Konrad Piasecki w rozmowie z Jackiem Sasinem, program TVN24, 18.01.2024)

Tłumacze literatury nie lubią gramatyki – brak na to statystycznych dowodów, ale wiadomo, że tak jest. Jeśli to miałaby być taka gramatyka, jaką większość tłumaczy pamięta ze szkoły – postrach uczniów zagubionych w gąszczu niezrozumiałych formułek – to rzeczywiście trudno byłoby się dziwić. Ale dziś to już nie muszą być ani suche formułki, ani rosnące do góry nogami generatywne drzewa, ale gramatyka z ludzką twarzą, życzliwie zwróconą w stronę tłumacza.

Tradycyjnie i „od zawsze" przyjmowano, że gramatyka jest czymś w rodzaju murarskiej zaprawy – spoiwem łączącym słowa, służącym płynnemu łączeniu wyrazów, tak aby powstawały koherentne przekazy słowne, wyrażające relacje między znakami językowymi i pozajęzykową rzeczywistością. Niemal wszystkie współczesne teorie języka i gramatyki opierają się natomiast na twierdzeniu, że gramatyczna „zaprawa" jest czymś więcej niż spoiwem: ona także znaczy, także ma moc symbolizowania treści. Twórca kognitywistycznego modelu języka i gramatyki, amerykański językoznawca Ronald W. Langacker, nadał tej zasadzie kształt programowego hasła, które brzmi „Grammar is symbolic" (Langacker 1987, 2008). A więc treści wyrażeń językowych przekazują nie tylko wyrazy składające się na leksykon języka, ale także wszystkie elementy jego struktury. Zjawiska gramatyczne są motywowane przez semantyczne i pragmatyczne uwarunkowania wypowiedzi, a o znaczeniu językowego przekazu decyduje nie tylko to, *co* mówi użytkownik języka, ale także to*, jak* formułuje swoją wypowiedź. Przy takim założeniu znaczenie staje się tożsame z konceptualizacją. Znaczenia jednostek językowych to konceptualizacje, które powstają w następstwie działania procesów percepcyjnych, z połączenia treści pojęciowych ze sposobem ich wyrażania. W językoznawstwie kognitywnym podstawowy termin *scene construal* odnosi się właśnie do sposobu konstruowania *sceny*, czyli określonej *sytuacji*, o której mówi dana wypowiedź (Langacker 2005: 11). Proces konstruowania sceny jest w modelu kognitywistycznym opisywany jako jej wyobrażeniowa reprezentacja, czyli obrazowanie (*imagery*). Langacker sformułował zatem także drugie hasło programowe językoznawczego

kognitywizmu, określające sposób pojmowania gramatyki w ramach tej teorii: slogan „Grammar as image"– gramatyka jako obraz. Badając relacje między tym *co* i tym *jak* wyrażają wypowiedzi językowe, zwolennicy językoznawczego kognitywizmu formułują przekonanie, że wiele z tego, co dzieje się w języku i w sposobach jego używania, bardzo przypomina istotę ogólnych procesów poznawczych człowieka oraz rolę, jaką w działaniu tych procesów odgrywa wizualne postrzeganie otaczającej człowieka rzeczywistości lub mentalne postrzeganie rzeczywistości wirtualnej (fikcji). Langacker odrzuca wprawdzie istnienie pełnej analogii między tym, co widzimy, i tym, co i jak mówimy (por. np. Langacker 1995: 65 i nn., 2008: 55), ale równocześnie przyjmuje tezę, że „przestrzeń i postrzeganie wzrokowe są w procesach poznawczych absolutnie fundamentalne" (1995: 65).

Obrazy postrzegane za pośrednictwem percepcji wizualnej nie różnią się zasadniczo od tych, które powstają w wyobraźni. Mimo zastrzeżeń łatwo można wykazać, że analogia działa na wszystkich poziomach struktury językowej – od aliteracji w poezji po strukturę powieści – oraz na wszystkich poziomach abstrakcji i schematyzacji. Istnienie różnych stopni schematyzacji dobrze ilustruje wprowadzony przez Langackera system notacyjny. W jego modelu gramatyki podstawowy schemat strukturalny reprezentuje relacja zachodząca między dwoma obiektami, co odpowiada postulatowi o istnieniu w (każdym) języku dwóch podstawowych kategorii gramatycznych: rzeczy (*things*) i relacji zachodzących między rzeczami (*relations*). Kategorię rzeczy symbolizują okręgi, zaś kategorię drugą – łączące je linie. Nie wchodząc w złożone uszczegółowienia i warianty tego schematu, odpowiadające różnym typom konstrukcji gramatycznych (zainteresowanego czytelnika odsyłam do licznych opracowań), zwracam uwagę na fakt, że na poziomie ekspresji może się on realizować na różnych poziomach schematyzacji. Werbalizacja struktur o wysokim poziomie abstrakcji jest trudna lub wręcz niemożliwa, brak bowiem odpowiednich środków językowych, co wynika z niewielkiej przydatności komunikacyjnej wyrażeń-schematów (por. np. zdanie „jakaś relacja zachodzi między czymś i czymś innym"). W dyskursie pojawiają się zatem przede wszystkim wypowiedzi o niskim poziomie abstrakcji (por. np. „Moja wnuczka właśnie zdała maturę"). Wypowiedź schematyczna przywołuje schematyczny obraz (jak w graficznym zapisie Langackera), natomiast konkretna realizacja schematu – obraz mniej lub bardziej szczegółowy (*rich image*).

Tradycyjnie pojęcia *obraz* i *obrazowanie* sytuują się albo w domenie historii literatury, albo historii sztuki. Przedmiot należący do pierwszej

z tych dwóch dziedzin – opis zawarty w tekście literackim i występujący obok narracji, także w kontraście do narracji – oferuje czytelnikowi słowną reprezentację obrazu rzeczywistości – prawdziwej albo (całkowicie) zmyślonej. Obraz jako przedmiot opisu powstaje w procesie postrzegania – wizualnego (*oculi corporis*) lub wyobrażonego (*oculi mentis*), a percepcja obrazu poprzedza powstanie jego opisu (sceny, sytuacji), który ostatecznie przybiera kształt ekspresji werbalnej. Można zatem taki opis uznać za *sui generis* obraz ekfrastyczny, choć ekfraza nie będzie już rozumiana w wywodzącym się od starożytności tradycyjnym wąskim znaczeniu, czyli jako figura retoryczna, „tekst poetycki będący opisem dzieła malarskiego, rzeźby lub budowli". Podobnie jak klasyczny ekfrastyczny opis artefaktu, werbalny opis sytuacji jest słowną reprezentacją czyjegoś sposobu patrzenia na świat. A jest to sposób nieuchronnie wybiórczy (metonimiczny). Musi taki być, ponieważ z jednej strony, jak uczy semantyka ogólna Alfreda Korzybskiego, bez względu na to, jak wiele powiedzielibyśmy o jakimś bycie, nigdy nie zdołamy powiedzieć o nim wszystkiego – Korzybski 1933, *passim*), z drugiej zaś, kierując się zasadą oszczędności poznawczej, autor umieszcza w swoim opisie przede wszystkim (lub jedynie) to, co uważa za istotne. Tworzony przez niego opis-obraz jest więc nieuchronnie subiektywny. Z punktu widzenia odbiorcy jest, jak pisze jedna z wybitnych znawczyń ekfrazy, zapisem obserwacji Innego, wyrażonym za pomocą języka (Słodczyk 2018).

Językoznawczy kognitywizm przejmuje pojęcia *obraz* i *obrazowanie*, czyniąc z nich jeden z fundamentów teorii języka i modelu gramatyki. Mimo ponawianych apeli o ostrożność w przyjmowaniu analogii między strukturą języka i obrazowaniem wizualnym, Langacker i zwolennicy jego teorii uznają obrazowanie za podstawę semantyki językoznawczej. Zdefiniowane dla gramatyki kognitywnej aspekty językowego obrazowania (*dimensions of imagery*) określają parametry definiujące sposób postrzegania określonej rzeczywistości przez określonego obserwatora, a także przełożenie owego „co i jak" na ogólny kształt wypowiedzi, który jest uznawany za efekt wyboru przez mówiącego takich środków leksykalnych (słownictwo) oraz gramatycznych (struktura), jakie zostały przez niego uznane za optymalne dla uzyskania optymalnych efektów komunikacyjnych. Obraz werbalny jest zapisem oglądu sytuacji (sceny), i – aby móc to odniesienie zachować – musi być podobny do swojego przedmiotu. Tymczasem (jak pisał już w I wieku p.n.e. grecki filozof Ainezydemos) przedmioty są różnie postrzegane przez różnych ludzi i wobec tego podobieństwo, które jest podstawą procesu

kategoryzacji, stanowiącego z kolei podstawę wszelkich procesów poznawczych, jest subiektywne i ambiwalentne, a także uwarunkowane kulturowo i językowo.

Żeby opis ekfrastyczny (w zarysowanym powyżej szerszym znaczeniu tego terminu) mógł odegrać właściwą rolę, musi być „podobny" do swojego przedmiotu. W kształtowaniu tego podobieństwa fundamentalną rolę odgrywa właściwość języka (na poziomie systemu) oraz wypowiedzi (na poziomie dyskursu), jaką jest ikoniczność, definiowana najprościej jako naśladowanie treści przez formę (*form miming meaning*). Ikoniczna forma musi nie tylko „znaczyć"; musi „znaczyć to samo, co" („podobnie, jak") łączona z nią treść. W refleksji dotyczącej powstawania i odbioru dzieła literackiego oznacza to odrzucenie tradycyjnego arystotelesowskiego podziału na formę i treść: forma jest treścią, a treść i ikoniczna forma wspólnie „malują obraz słowami". Ekfraza i ikoniczność stanowią malarskie techniki (analogiczne do strategii stosowanych przez twórców sztuki), które zasadnie moglibyśmy nazwać technikami przekładu.

Złożona relacja „słowo–obraz", często opisywana w różnych ujęciach teoretycznych i prezentowana w konkretnych analizach, ma niewątpliwie zasadnicze znaczenie także dla trzeciego wierzchołka prezentowanego tu transdyscyplinarnego trójkąta; wierzchołek ten tworzą teoria i praktyka przekładu. Współczesne teorie zmieniają dawniejsze myślenie o przekładzie, rozszerzając dziedzinę przekładoznawstwa na obszary wykraczające poza granice językoznawstwa stosowanego. Jak w tytule ważnej monografii Piotra Blumczyńskiego *Ubiquitous translation* (2016), przekład pojawia się wszędzie – w filozofii, teologii, teorii języka, antropologii. W tym szerokim znaczeniu ekfraza, podobnie jak ikoniczność obrazowa, jest rodzajem przekładu intersemiotycznego (por. np. Wysłouch 2007), przekładem jest też literatura.

Jeśli zatem pojęcia *obrazu* i *obrazowania* mają fundamentalne znaczenie z punktu widzenia zarówno badaczy języka, jak literatury, może warto pokusić się o wytyczenie obszaru, na którym obie te dziedziny – tradycyjnie starannie oddzielane wszelkiego rodzaju barierami – mogłyby się spotkać, nie po to, aby się wzajemnie zwalczać, ale aby odnajdywać to, co je łączy. Szukając miejsc wspólnych dla teorii języka, teorii literatury oraz stojącej niejako na rozdrożu między nimi teorii przekładu, warto także zastanowić się nad rolą obrazowania, widzianego z perspektywy teoretyka i praktyka przekładu (przede wszystkim, ale nie wyłącznie) tekstu literackiego.

W dalszej części niniejszego eseju ograniczymy się jednak tylko do wąsko pojętego przekładu interlingwalnego. Inspiracją dla przedstawionych niżej analiz stała się lektura powieści Johna Fowlesa *The Magus*, którą z racji swoich przekładoznawczych zainteresowań czytałam równocześnie w dwóch wersjach językowych: w angielskim oryginale i w polskim przekładzie. Do analizy wybrałam fragmenty, w których oba teksty przywoływały odmienne obrazy, starając się w podejściu do tych rozbieżności nie ulegać powszechnie przejawianej krytykanckiej skłonności do wytykania tłumaczce lub tłumaczowi błędów, ze słabiej lub mocniej akcentowaną sugestią, że sam krytyk oczywiście zrobiłby to lepiej. Postaram się uzasadnić stwierdzenie, że w konfrontacji z tekstem tłumacz zachowuje się jak obeznany z malarstwem człowiek odwiedzający galerię obrazów. Przy niektórych zatrzymuje się bliżej, starając się odkryć, „co malarz chciał przez swój obraz powiedzieć", inne ogląda, koncentrując się na jakimś wybranym detalu, obok jeszcze innych przechodzi, nie poświęcając im zbytniej uwagi. Ale ów obserwator sam jest artystą, autorem własnych obrazów, które umieszcza we własnej galerii. Maluje jednak nie z „natury", lecz twórczo przetwarza dzieła, które wcześniej oglądał na „pierwszej" wystawie. Rozwiesza swoje dzieła, a potem zaprasza zwiedzających, którzy na ogół nie znają obrazów wystawionych w pierwszej galerii,więc oglądają to, co widzą w tej drugiej. Językoznawca natomiast uda się do obu. I porówna. Zapraszam mojego czytelnika do takiego właśnie porównania.

Wybrane narzędzia angielskiej i polskiej gramatyki kognitywnej są szczególnie istotne z punktu widzenia badacza i tłumacza literatury. Paletę malarzy buduje język: zasób leksykalny i zbiór środków gramatycznych.

Leksykon: realia

Realia kulturowe od dawna zajmują czołowe miejsce na listach elementów uważanych za nieprzekładalne. Klasyfikacje i definicje znaleźć można w opracowaniach zbyt licznych na to, aby je w tym miejscu choćby pokrótce wymieniać (por. np. Wróblewski 2015). Warto jednak podjąć próbę wyjaśnienia mechanizmów, które powodują kłopoty tłumaczy. Przekład *Maga* dostarcza licznych przykładów. Przyjrzyjmy się dwóm z nich.

Na ulicy w Atenach bohater powieści pyta o drogę „sprzedawcę biletów na loterię" i spogląda na

(1) [...] leżący za nim na krześle długi kij, na którym powiewały bilety (M 654)[1].

Opis tej sceny powstający w wyobraźni czytelnika nieznającego tego detalu ateńskiej scenerii (z czasów sprzed internetu?) będzie podobny do Langackerowskiego zapisu i tylko nieco mniej od niego schematyczny: bilety (zapewne na jakąś imprezę; na loterię sprzedaje się przecież losy) powiewają (pod wpływem wiatru?) na kiju (???) leżącym na krześle. Poza niefortunnym wyborem odpowiednika leksykalnego (angielski *ticket* to zarówno „bilet", jak „los [na loterię]"), szczegółowy obraz jest jednakowo niedostępny dla nieznających greckich realiów czytelników obu wersjii (na szczęście), równie mało istotny dla odbioru całej powieści.

Inaczej jest we fragmencie, w którym dyrektor szkoły, miejsca pracy bohatera, opowiada o swoim poprzedniku:

(2a) [...] the classical pseudonym he had used then, *oBouplix*, the oxgoad, had stuck (The M 543).

W polskim przekładzie:

(2b) [...] przylgnął do niego używany wówczas pseudonim „Bouplix", kolec na woły (M 637).

Fowles wspomaga wyobraźnię czytelnika, podsuwając mu anglojęzyczny odpowiednik (*oxgoad*) nazwy rytualnego narzędzia, używanego w starożytności na Krecie do uśmiercania wołów składanych w ofierze (obraz!), a współcześnie drąga zakończonego metalowym hakiem i służącego do zaganiania wołów (obraz!). Pseudonim dyrektora powstał w wyniku nałożenia na siebie dwóch szczegółowych obrazów: pasterza poganiającego nieposłuszne woły (za pomocą drąga) i dyrektora szkoły, poskramiającego nieposłusznych uczniów. W gramatyce kognitywnej taka operacja nosi nazwę rzutowania obrazów (*image-mapping*). W przekładzie okazuje się niemożliwa, ponieważ obraz będący wynikiem rzutowania jest maksymalnie schematyczny: fraza „kolec na woły" przywołuje obraz rzeczy (ostrego przedmiotu o wydłużonym kształcie i nieokreślonej fakturze, wymiarach

[1] Zdjęcie analogicznej sceny: https://www.dreamstime.com/lottery-ticket-vendor--athens-greece-august-man-selling-tickets-busy-street-downtown-image127529480 (dostęp 20.07.2024).

etc.) wchodzącej w nieokreśloną czasowo (przyimek „na" jest w gramatyce kognitywnej wyznacznikiem relacji definiowanej jako atemporalna; np. „lep na muchy") i niesprecyzowaną znaczeniowo relację z inną rzeczą (woły). Taki schematyczny obraz konstruuje gramatyka, natomiast przywołanie obrazu bogatszego we właściwości, a zatem mogącego stanowić podstawę rzutowania, wymaga sprowadzenia go na niższy poziom abstrakcji, czyli – jak głosi dydaktyka przekładu – użycia wplecionego w główny tekst wyjaśnienia lub przypisu.

Przykład (2) jest werbalnym obrazem artefaktu (drąg do poganiania wołów), przykład (1) – obrazem rozbudowanej sceny (rozmowa ze sprzedawcą losów na loterię na ulicy w Atenach); z powodu nieznajomości realiów w odbiorze oba tracą ekfrastyczny charakter.

Można stwierdzić, że wysoka schematyczność obrazu mentalnego przywołanego przez język jest ogólnym powodem nieprzekładalności realiów, ale w sumie problem jest dobrze znany i opisywany podobnie, choć na ogół bez bezpośrednich gramatycznych odwołań. Ciekawsze są przypadki, w których jednostki leksykalne i gramatyczne „spiskują" (termin wprowadzony przez Margaret Freeman – 2020, *passim*), współtworząc obraz. Poniżej kilka przykładów takiego „spiskowania".

Gramatyka: imiesłów dokonany

Konstrukcję zilustrowaną poniżej przykładem (3) wybrałam ze względu na istotną rolę czasu gramatycznego w konstruowaniu sceny:

> (3a) A little old man appeared from a side-alley and came behind Georgiou's back: a battered old seaman's cap, a blue canvas suitso faded with washing hat it was almost white in the sunlight (The M 389).

> (3b) Z bocznej uliczki wyszedł drobny staruszek i pojawił się za plecami Georgiou; zmięta marynarska czapka, błękitne płócienne ubranie tak sprane, że niemal białe (M 462).

Scena ukazuje skutek czynności stanowiącej treść tematu czasownika; wcześniejsze stadia są niejako „naszkicowane" w tle obrazu. W terminologii gramatyki kognitywnej wyrażenie skutku stanowi *profil* konstrukcji, stadia wcześniejsze – *bazę*, czyli tło (Langacker 1995, 2005,

2008).W języku polskim imiesłów dokonany tworzony jest od formy dokonanej czasownika powstałej przez dodanie przedrostka; przyjmuje się, że rolą semantyczną przedrostka jest „znaczenie kresu, granicy czynności" (Janowska, Pastuchowa 2005: 19). Warto jednak pamiętać, że przedrostek dewerbalny pochodzi od odpowiadającego mu przyimka (por. „z domu"/ „znieść"), zachowując jego znaczenie i przywołując określony obraz. W cytowanym poniżej fragmencie (3) „drobny staruszek", który wychodzi z bocznej uliczki, ma na głowie „zmiętą marynarską czapkę". Ktoś tę czapkę najwyraźniej (wcześniej) *zmiął* (por. „zmiął kartkę i cisnął ją na ziemię"). Prefiks *z* – zachował jedno ze swoich dawnych podstawowych znaczeń: „razem"; stąd „zmiąć czapkę" to tyle, co zgnieść ją, aby wszystkie jej części zostały „zebrane razem" – można ją w tym stanie włożyć do kieszeni, ale nie na głowę. Obraz jest niekoherentny, powoduje dysonans poznawczy. Czapka staruszka jest *pomięta* lub *wymięta* – na obrazie, który maluje wyobraźnia, widać przecież, że zgniecenia pojawiają się na całej jej powierzchni.

Gramatyka: obraz i narracja – statyka i dynamika

Przyjmuje się, że obraz (malarski) przemawia do widza w czasie teraźniejszym. Istotnie, tak mówi do nas jego wyprofilowana treść: to, co na nim widać „tu i teraz". Ale ma on przecież w swojej bazie jakiś czas przeszły i jakiś czas przyszły. Widać to najwyraźniej w malarstwie figuratywnym. Na przykład na znanym obrazie Brueghla *Upadek Ikara* nie ma przecież samego upadku, który jest konceptualizowany jako ukierunkowany ruch; Ikar wpadł do wody „na moment przed"; i zniknie pod wodą „moment po". Połączenie tych trzech faz w sekwencję zdarzeń oznaczałoby przemianę opisu (obrazu wizualnego) w narrację (komiks?).

To samo odnosi się, *mutatis mutandis*, do obrazów werbalnych. Rozważmy następujący fragment książki:

(4a) I followed the hollow of her arched back. She had raised one blue--stockinged foot backwards in the air and, chin cupped in her hands, was avoiding my eyes (The M 342).

(4b) Patrzyłem na jej wygięte plecy. Podniosła do góry jedną nogę i opierając brodę na ręku, unikała mego wzroku (M 407).

W (4a) narrator ogląda obraz – leżącą na plaży dziewczynę. Jako podmiot obserwacji jest obserwatorem interaktywnym: przesuwa (*followed*) wzrok wzdłuż pleców Julie (w kognitywnym modelu gramatyki jest to definiowane jako ruch abstrakcyjny – *abstract motion*), obserwując nieruchomą scenę. Dziewczyna leży (na brzuchu, co wiemy z wcześniejszego fragmentu tekstu) z uniesioną do tyłu nogą, podpierając brodę rękami i unikając wzroku narratora. Natomiast w (4b) ruch nie jest ruchem abstrakcyjnym: Julie podnosi nogę (*nota bene*, podnoszenie musi przecież być ukierunkowane „do góry"; fraza jest więc redundantnym elementem opisu) w czasie, gdy Nicholas na nią patrzy. Ta z pozoru drobna różnica (spowodowana różnicą w systemie czasów gramatycznych w obu językach) wprowadza do polskojęzycznego obrazu ruch, który burzy jego statykę – symbol iluzji stabilizacji i stałości, która jest głównym wątkiem powieści.

Abstrakcyjny ruch – obserwacja, myślenie – charakteryzuje bohatera opowieści, a zarazem jej narratora, bardziej niż ruch fizyczny i przejawy fizycznej energii. Dlatego też jest głównie widzem w galerii obrazów, które postrzega i których sens daremnie stara się zrozumieć. Nie rozumie – ani za sprawą rozsądku, ani dzięki emocjom, mimo że czasem udaje mu się zobaczyć obraz, na którym on sam jest jedną z postaci. Narracja jest opowieścią o procesie mentalnego oglądania zarejestrowanych w pamięci obrazów. Spójrzmy na kolejny przykład:

(5a) I picked up a cake and ate it thoughtfully (The M 407).

(5b) Zacząłem z namysłem zjadać ciastka (M 484).

W (5b) liczba mnoga („ciastka") w połączeniu z aspektem dokonanym czasownika („zjadać") tworzy (szybką?) sekwencję powtarzanych czynności, rozpoczętą w określonym momencie, w kontekście rozpamiętywania sekwencji niezrozumiałych zdarzeń. Czyżby dla odwrócenia własnej uwagi? Taką interpretację narzuca struktura zdania: fraza przyimkowa z przyimkiem „z" każe sądzić, że „namysł" dotyczy „zjadania". (5a) natomiast maluje zupełnie inny obraz: szybkie (machinalne?) „wziąłem ciastko" (jedno!), a potem równoczesne „rozmyślanie" (przysłówek *thoughtfully* wyraża atemporalną relację między podmiotem i przedmiotem) i „jedzenie" – obie czynności w trybie niedokonanym.

Narrator ogląda swoje obrazy tak, jak widz odwiedzający galerię, czy też raczej opowiadający o swojej tam wizycie. Językowo obrazy budowane są

często jako sekwencje zarejestrowanych elementów, bez czasowników (bo to teraźniejsze „tu i teraz" przeniesione na przeszłe kolejne etapy oglądu „tam i wtedy"), krótkie migawki. Pokazuje to cytowany już fragment:

> (3a) A little old man appeared from a side-alley and came behind Georgiou's back: a battered old seamen's cap, a blue canvas suit so faded with washing hat it was almost white in the sunlight (The M 389).

> (3b) Z bocznej uliczki wyszedł drobny staruszek i pojawił się za plecami Georgiou; zmięta marynarska czapka, błękitne płócienne ubranie tak sprane, że niemal białe (M 462–463).

Dwa konkretne obrazy: asyndetoniczne wyrażenia, fragmenty obrazu ikonicznie odzwierciedlające porządek oglądania i niepożądany dysonans. Ponieważ w (6b) tłumaczka pominęła frazę *in the sunlight*, zamiast obrazu, na którym widziane w blasku słońcu niebieskie ubranie wydawało się niemal białe, otrzymujemy wewnętrznie sprzeczny obraz „błękitne było niemal białe". Niby drobiazg, ale – powieszony w galerii – u uważnego widza ten obraz podważa zaufanie do artysty.

Gramatyka: punkt widzenia

Skoro postrzeganie wymaga postrzegającego, ważnym aspektem reprezentacji przedmiotu obserwacji jest w gramatyce kognitywnej punkt widzenia: miejsce, z którego obserwator-mówiący obserwuje scenę i dokonuje jej pojęciowej konstrukcji, ostatecznie decydującej o kształcie wypowiedzi.

W powieści Fowlesa punkt widzenia jest kategorią bardzo istotną. Bohater jest uczestnikiem scen, które następnie rozpamiętuje i rzutuje na przyszłe zdarzenia, próbując zrozumieć sens niezrozumiałej mistyfikacji, jakiej jest ofiarą. Gramatyka kognitywna charakteryzuje punkt widzenia i jego językowe wyznaczniki w odniesieniu do opozycji między subiektyfikacją i obiektyfikacją, rozumianymi jako parametry konstruowanych scen. Subiektyfikacja uwypukla rolę obserwatora, minimalizując rolę przedmiotu obserwacji, obiektyfikacja natomiast redukuje rolę obserwatora, uwypuklając udział obiektu obserwacji w scenie. Oba pojęcia mają charakter skalarny i określają stopień obecności obserwatora.

W pierwszoosobowej narracji – a taka występuje w *Magu* – obecność narratora w roli obserwatora zaznaczana jest oczywiście przez użycie form pierwszej osoby liczby pojedynczej: zaimków, pierwszoosobowych form czasownikowych, a także czasów gramatycznych.

(6a) I didn't know […] what I was going to do when I got to Athens. If I wanted to live in England; what I wanted to do (The M 553).

(6b) Nie wiedziałem, co zrobię po przyjeździe do Aten. Nie wiedziałem, czy chcę zamieszkać znów w Anglii, ani na co właściwie mam ochotę (M 649).

W (6a) czas Simple Past jest konwencjonalnym sposobem konceptualizowania, nazywanym – jak wiadomo – regułą następstwa czasów: po zdaniu głównym w czasie przeszłym używamy czasu przeszłego w zdaniu pobocznym. Brak odpowiednika tej konwencjonalnej konceptualizacji w języku polskim pozwala przenieść narrację w teraźniejszość oglądaną z punktu widzenia obserwatora (który relacjonuje swoją przeszłą wizytę w galerii) – innymi słowy, obraz „przemawia w czasie teraźniejszym".

Na obecność obserwatora na obserwowanym obrazie wskazują przysłówki, których rolą jest określanie czynności, do jakiej się odnoszą. Jest to najczęściej określenie subiektywne, co oznacza, że wskazuje na uczestnika sceny, tej modyfikacji dokonującego. W ocenie obrazu zostaje w ten sposób przekroczona trudno uchwytna granica między opisem i interpretacją – punkt sporny w rozważaniach dotyczących ekfrazy (por np. Słodczyk 2018b).

(7a) Perhaps a minute passed like that (The M 503).

(7b) Minęła najwyżej minuta (M 592).

(8a) [...] there was a fiddling with the handcuffs (The M 520).

(8b) [...] trochę dłubano przy kajdankach (M 612).

Oba anglojęzyczne przykłady sygnalizują zaznaczoną w oryginale obecność obserwatora. (7a) idzie nawet dalej: ocena czasu jest dokładniejsza; (8b) jest przekładem bardziej adekwatnym: podobnie jak oryginał, przesuwa punkt ciężkości z uczestników sceny i natury czynności na jej trwanie. Narrator (któremu w tym fragmencie narracji zasłonięto oczy) potrafi ocenić mijający

czas, ale nie wie, co właściwie robią nieokreśleni uczestnicy relacjonowanych zdarzeń. W anglojęzycznym oryginale czynność wyrażana czasownikiem *fiddle with* zostaje sprowadzona do policzalnej rzeczy, określonej rodzajnikiem *a*, co sugeruje ograniczenie czynności w czasie. W polskim przekładzie krótkotrwałość werbalizują przysłówek „trochę" oraz bezosobowa forma czasownika (choć można by się spierać co do słuszności wyboru „dłubać" zamiast np. „majstrować"), schematyzująca owe nieokreślone „osoby".

Obecność narratora na scenie zdarzeń często wyraża się w powieści także w sposób bardziej niekonwencjonalny. Na przykład role uczestników sceny przejmują elementy, które konwencjonalnie nie są „aktorami", lecz „dekoracjami" (*setting*):

(9a) She must have heard the sharp bang of the door (The M 352).

(9b) Musiała usłyszeć, jak zatrzaskiwaliśmy drzwi (M 421).

(9a) rysuje relację między „nią" i „trzaśnięciem drzwi" – ona nie widzi, kto trzasnął. (9b) wprowadza na scenę (co najmniej) dwie osoby („my"), a przecież z tekstu wynika, że te osoby mają nadzieję, iż „ona" nie wie, kto drzwiami trzaskał. Obecność jednej z nich – narratora – wyznacza tryb warunkowy zdania (*she must have heard* – „musiała była słyszeć"). Podobne relacje widać w poniższym fragmencie:

(10a) Then her bare feet padded across the floor and the bedroom door was slammed – and sprung open again (The M 639).

(10b) Usłyszałem stąpanie bosych stóp, zatrzasnęły się drzwi od sypialni – i zaraz otworzyły się z powrotem (M 749).

W (10a) obecność obserwatora zaznacza się jeszcze subtelniej: metonimia (*her feet padded*) i strona bierna (*was slammed*, *sprung open*) oddają wrażenia słuchowe: narrator wie, kto idzie przez pokój, trzaska drzwiami, a potem gwałtownie je otwiera, ale nie widzi dziewczyny, ponieważ leży w łóżku w ciemnym pokoju. Jest obserwatorem, ale nie uczestnikiem: to ważne, bo jak wynika z kontekstu, bohater-narrator konsekwentnie unika zaangażowania się w relację z dziewczyną; stara się pozostać „poza sceną". Przekład wprowadza go na scenę („usłyszałem"), niszcząc ten subtelny efekt.

Narrator powieści bywa też zewnętrznym obserwatorem scen, w których sam odgrywa rolę uczestnika. To swoiste „rozdwojenie" jaźni odzwierciedla niemożność zrozumienia już nie tylko tego, co dzieje się wokół niego, ale i w nim samym:

(11a) My arm flicked out and slapped her left cheek (The M 654).

(11b) Moje ramię podniosło się i spoliczkowałem ją z całej siły (M 766).

„Nie wiem, czemu zrobiłem to, co zrobiłem" (M 766) wyznaje bohater – działało jego ramię, metonimicznie autonomiczne, i to ono „samo" uniosło się i spoliczkowało dziewczynę. Polskie tłumaczenie wprowadza na scenę konwencjonalnego agensa (w pierwszoosobowej osobowej formie czasownika „spoliczkować"), a zarazem pełnoprawnego uczestnika sceny, który ostatecznie zapanował nad sobą i nad swoimi emocjami. Pod koniec powieści bohater-narrator ostatecznie uczy się patrzeć na samego siebie cudzymi oczyma – wstęp do zrozumienia i empatii. W (13a) i (13b) widzi obraz, na którym „ona" (jego gospodyni, Kemp) ogląda autentycznego „jego":

(12a) She was silent for a long moment, taking it in, the half-packed case, the mess of books and papers on the table; the smug bastard, the broken butcher, on his knees by the hearth (The M 645).

(12b) Długą chwilę milczała, patrząc; na wpół zapakowana walizka, na stole stos książek i papierów, a zadowolony z siebie gnojek, pokonany rzeźnik klęczy przed kominkiem (The M 755).

Wnioski

Najbardziej oczywisty wniosek jest przerażająco banalny: diabeł tkwi w szczegółach, czyli najważniejsze i najtrudniejsze do rozwiązania są kwestie drobne i pozornie błahe. Pozornie.

Może mniej trywialnie: warto pamiętać, że narracja buduje się z obrazów, a więc ma właściwości przypisywane ekfrazie, której domeną są nie tylko teksty poetyckie. I że, podobnie jak ekfraza, obraz werbalny bywa ikoniczny. Co zaś najistotniejsze, podobnie jak obraz wizualny, jak ekfraza i jak ikoniczność, obraz werbalny jest nieuchronnie metonimiczny i subiektywny. Te

dwie zasadnicze właściwości – wybiórczość i subiektywność – uwzględnia w swoim modelu gramatyka kognitywna. Może więc warto, aby – zamiast się nawzajem ignorować lub ze sobą rywalizować – znawcy sztuki, badacze języka, badacze literatury i badacze przekładu wspólnie odwiedzali galerie „obrazów malowanych słowem".

Bibliografia

Blumczyński Piotr 2016. *Ubiquitous Translation*, New York–London: Routledge.

Fowles John 1977. *The Magus: A Revised Version*, London: Jonathan Cape Ltd.

Fowles John 1996. *Mag*, przeł. E. Fiszer, Poznań: Zysk & Ska.

Freeman Margaret 2020. *The Poem as Icon*, Oxford: OUP.

Janowska Aleksandra, Pastuchowa Magdalena 2005. *Słowotwórstwo czasowników staropolskich. Stan i tendencje rozwojowe*, Kraków: Universitas.

Korzybski Alfred 1933. *Science and Sanity. An Introduction to non-Aristotelian Systems and General Semantics*, Lancaster Penn.: The International Non-Aristotelian Library Publishing Company.

Lanagacker, Ronald W. *1987. Foundations of Cognitive Grammar*, vol.1. Stanford: Stanford University Press.

Langacker Ronald W. 1995. *Viewing in Cognition and Grammar*, w: P.V. Davis (ed.), *Alternative Linguistics: Descriptive and Theoretical Modes*, Amsterdam–Philadelphia: John Benjamins, s. 153–212.

Langacker Ronald W. 2005. *Integration, Grammaticization, and Constructional Meaning*, w: M. Fried, H.C. Boas (eds.), *Grammatical Constructions: Back to the Roots*, Amsterdam–Philadelphia: John Benjamins, s. 157–189.

Langacker Ronald W. 2009. *Gramatyka kognitywna. Wprowadzenie*, przeł. zespół, Kraków: Universitas.

Słodczyk Rozalia 2018a. *Powrót do ekfrazy. Próba systematyzacji oraz propozycja typologii*, „Teksty Drugie" 5, s. 352–371.

Słodczyk Rozalia 2018b. *Terminologiczne konfuzje wokół zagadnienia relacji werbalno-wizualnych. Ekfraza a intersemiotyczność, intermedialność, obrazowość, ikoniczność*, „Porównania" 1(22), s. 107–125.

Wróblewski Janusz 2015. *Cultural Barriers in Translation*, w: Ł. Bogucki, S. Goźdź-Roszkowski, P. Stalmaszczyk (eds.), *Ways to Translation*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, s. 109–143.

Wysłouch Seweryna 2007. *Ekfraza czy przekład intersemiotyczny?*, w: T. Mizerkiewicz, A. Stankowska (red.), *Od tematu do rematu. Przechadzki z Balcerzanem*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, s. 489–503.