

# OD PRZEKŁADU INTERSEMIOTYCZNEGO DO INTERSEMIOTYCZNYCH ASPEKTÓW TŁUMACZENIA

---

## Abstract

### From Intersemiotic Translation to Intersemiotic Aspects of Translation

The paper outlines a distinction between several allied notions related to intersemioticity, polysemioticity and translation, with examples pertaining to the indicated categories. It begins with an overview of how Roman Jakobson's concept of intersemiotic translation has been re-interpreted and broadened to account for more types of transformations and new modes of expression. Secondly, non-identity of referentiality and transmutation is indicated. Next, the notion of intersemiotic *complementation* is proposed for the instances that involve *adding* a new code to an existing work rather than changing its code. A distinction is also drawn between intersemiotic translation and *intersemiotic aspects or contexts of interlingual translation* (of a polysemiotic work or a verbal text which refers to non-discursive media). It is emphasized that it is this last category that deserves the attention of translation scholars, and some particular areas of interest are enumerated.

**Key words:** translation, intersemioticity, terminology, semiotic code, adaptation, illustrations, musicalization

**Słowa kluczowe:** przekład, intersemiotyczność, terminologia, kod semiotyczny, adaptacja, ilustracje, umuzyycznienie

Ogłoszony w roku 1959 artykuł *On Linguistic Aspects of Translation* (1959/2000), w którym Roman Jakobson zaproponował rozróżnienie między przekładem intra-, interlingwalnym oraz intersemiotycznym, miał ogromne

znaczenie dla rozwoju teorii tłumaczenia, do której wprowadził perspektywę semiotyczną. Niemniej we wstępie do zredagowanej przez siebie encyklopedii translatologicznej Mona Baker pisała w 1998 roku, że prowadzi się zaskakująco mało studiów nad istotą przekładu intersemiotycznego i że trójpodział Jakobsona zaledwie „uwrażliwia nas na możliwość istnienia takich zjawisk jak tłumaczenie intersemiotyczne czy wewnątrzjęzykowe, lecz w istocie nie czynimy z podobnych typologii praktycznego użytku w badaniach” (1998: xvii; przeł. MK). Kilka lat później Teresa Tomasziewicz powtórzyła konstatację o niewielkiej liczbie studiów poświęconych transmutacji, i to pomimo rozwoju badań nad nowymi mediami i związanymi z nimi formami tłumaczenia (2006: 65–66).

W ostatnich latach wśród dociekań poświęconych tej tematyce pojawiła się m.in. rozległa klasyfikacja przekładu z perspektywy semiotycznej zaproponowana przez Henrika Gottlieba (2007). W polu terminologicznym dyscypliny obserwujemy jednak niespójności, co z kolei może prowadzić do nieporozumień i utrudniać same badania – np. Tomasziewicz podaje przykład nazywania przekładu wewnątrzjęzykowego intersemiotycznym (2006: 68), zaś Chiara Morriconi, pisząc o tłumaczeniu tego samego utworu na inny język i na obraz, w pewnym momencie jedno i drugie nazywa transmutacją (2014: 62). Nawet jeśli terminy danej dziedziny nie są neologizmami, lecz zostały zaczerpnięte z języka codziennego – jak choćby „tłumaczenie” – to na płaszczyźnie terminologicznej powinny być używane w sposób ścisły i spójny. Inaczej nadal będą występować, jak to określa Edward Balcerzan, „terminologiczne zakłócenia translatologii” (2011: 309).

Mimo rozwoju przekładoznawstwa pewne zjawiska na pograniczu tłumaczenia i semiotyki nie zostały jednoznacznie zdefiniowane. Celem niniejszego artykułu jest zarysowanie rozróżnienia między kilkoma pokrewnymi i wzajemnie uzupełniającymi się pojęciami związanymi z intersemiotycznością, polisemiotycznością i przekładem oraz zilustrowanie wyodrębnionych kategorii przykładami. Postuluję ograniczenie stosowania pojęcia „przekład intersemiotyczny” – zgodnie z nazwą – wyłącznie do zjawisk o charakterze translacyjnym i zachodzących między systemami znakowymi. Nie ma to bynajmniej na celu zawężenia pola badawczego, lecz doprecyzowanie go, co wyjaśniam w ostatniej części rozważań. Proponuję również pojęcia **semiotycznego dopełnienia** oraz **intersemiotycznych aspektów przekładu**.

Przedstawiam dotychczasowe koncepcje tak, jak ukształtowały się w użyciu, formułując swoje propozycje w interakcji z nimi. W tym miejscu zaznaczę tylko, że moje rozumienie pojęcia przekładu opiera się na następujących

przesłankach: tłumaczenie zakłada zmianę kodu (nie jest nim zatem coś, co pozostaje w obrębie tego samego systemu znaków) przy zachowaniu pewnej ekwiwalencji, która jednak będzie różnie definiowana w przypadku różnych odmian tłumaczenia intersemiotycznego ze względu na różny stopień homologii języków poszczególnych sztuk; przykład reprezentuje oryginał (zastępuje go w odbiorze docelowym) oraz ma jedną podstawę.

## Przekład intersemiotyczny

Wprowadzone przez Jakobsona pojęcie tłumaczenia intersemiotycznego, czyli transmutacji, prędko przyjęło się w różnych dziedzinach humanistyki, a jego rozumienie przekładu uchodzi za pojemne (Clüver 1989: 75). Jednakże od 1959 roku w kulturze pojawiły się pewne nowe formy wyrazu (np. gry komputerowe), a wraz z nimi nowe typy tłumaczeń (np. lokalizacja). Z uwagi na dynamiczny rozwój w obu sferach koncept transmutacji poddawano kolejnym reinterpretacjom i redefiniowano na gruncie badań zarówno semiotycznych, jak i przekładowych. Eksplozja nowych zjawisk w kulturze prowadzi zarazem do tego, że Jakobsonowski termin bywa nadużywany, a jego zakres pojęciowy ulega rozmyciu.

Jednym z czynników utrudniających określenie, co stanowi przykład tłumaczenia intersemiotycznego, a co nie, jest lakoniczność samej pierwotnej definicji. Przywoływany później tak często termin został wprowadzony niemal mimochodem – Jakobson definiuje tłumaczenie intersemiotyczne jako „interpretację znaków językowych za pomocą znaków pozajęzykowych systemów znakowych” (2009: 44), następnie podaje ogólne przykłady tak rozumianej transformacji: „transpozycja intersemiotyczna – z jednego systemu znaków na inny, tj. ze sztuki słowa na muzykę, taniec, film czy malarstwo” (2009: 49).

Transformacje otwarcie wymienione przez Jakobsona obejmują następujące typy transmutacji (w całym artykule podaję przykłady własne, o ile nie zazaczyłam inaczej):

- ze słowa na muzykę – muzyka programowa (instrumentalna), np. *Burza*, fantazja symfoniczna op. 18 Piotra Czajkowskiego według Szekspira;
- ze słowa na taniec – balety, których libretta wywodzą się ze sztuki słowa, jak w przypadku *Anny Kareniny* Rodiona Szczedrina (1971);

- ze słowa na sztuki plastyczne – choćby *Śmierć Ellenai* Jacka Malczewskiego (1907, Muzeum Narodowe w Krakowie).

Wśród „docelowych” systemów semiotycznych wymienionych w definicji znajduje się także kino. Jakobson milcząco zakłada, że rezultatem transformacji może być nie tylko przejście do innego systemu semiotycznego, ale także powstanie dzieła wielokodowego<sup>1</sup>, polisemiotycznego<sup>2</sup>, jak film. Prawdopodobnie ma to związek z faktem, że kino od najwcześniejszych dni swego istnienia było traktowane jako sztuka dysponująca własnym, choć synkretycznym „językiem” (por. np. Stam, Burgoyne, Flitterman-Lewis 2005: 29nn, Del Grosso 2008: 9–10;). W każdym razie takie stanowisko przyjęło się zarówno w filmoznawstwie, jak i w semiotyce: ekranizacje utworów literackich nazywa się przekładami intersemiotycznymi i tak się je traktuje (m.in. Hopfinger 1974, Cattrysse 1992, Del Grosso 2008).

Na tej samej zasadzie przyjmuje się za przekłady intersemiotyczne<sup>3</sup> takie zjawiska polisemiotyczne jak: adaptacje teatralne tekstów pierwotnie nieprzeznaczonych na scenę (a także i same inscenizacje dramatów), utwory słowno-muzyczne, których libretta stanowią przetworzenie tekstów werbalnych (np. legenda dramatyczna Hectora Berlioz *Potępienie Fausta*, op. 24, z 1845 roku, czy opera André Prevína *Tramwaj zwany pożądaniem* z 1995 roku), lub – by odwołać się do nowszych gatunków – gry komputerowe oparte na materiale literackim (np. na *Władcy Pierścieni*).

Jakobsonowska lista „domen docelowych” nie jest zamknięta i pozwoliła kolejnym badaczom na dodanie m.in.:

- przekodowania tekstu na alfabet Morse’a (zob. Toury 1986: 1117);
- przekładu na taktylny alfabet Braille’a (Toury 1986: 1117);
- nadawania komunikatów za pomocą systemu flag itp.;

---

<sup>1</sup> Niemniej w innym tekście podkreśla, że teoria komunikacji powinna rozróżniać między komunikatami jednorodnymi (jeden kod) a synkretycznymi pod względem budowy znakowej (Jakobson 1989: 70).

<sup>2</sup> W niniejszym artykule interesuje mnie konstytuowanie dzieła przez określoną liczbę kodów, dlatego używam określeń „polisemiotyczny” i „wielokodowy” (oraz „dwukodowy”), które stosują się do wszystkich omawianych tu przypadków, świadomie rezygnując z licznych innych terminów obecnych w dyskursie, takich jak np. „audiowizualny”, „audio-medialny”, „multimedialny”, „multimodalny”.

<sup>3</sup> Henrik Gottlieb postuluje dodatkowe rozróżnienie przekładu diasemiotycznego (polegającego na zmianie kanału semiotycznego) oraz super- i hiposemiotycznego – w których teksty docelowe wykorzystują więcej lub mniej kanałów semiotycznych niż oryginał (2007: 35–36).

- przekazywania informacji, zakazów, poleceń, ostrzeżeń za pośrednictwem piktogramów (Tomaszkiewicz 2006: 86–96);
- zastąpienia tekstu słownego znakami graficznymi (interpunkcyjnymi) jako przejaw przekładu konceptualnego (Brzostowska-Tereszkiewicz 2016: 176–178).

Propozycja Jakobsona – co pokazują także dotychczasowe przykłady – jest jednokierunkowa: zakłada tłumaczenie z języka naturalnego na kod pozasłowny. Dlatego Jorge Díaz Cintas zaproponował rozszerzenie definicji tłumaczenia intersemiotycznego również na kierunek odwrotny, tj. interpretację znaków niewerbalnych za pomocą znaków językowych, tak by objęła ona takie zjawiska, jak audiodeskrypcja (Díaz Cintas, Desblache 2007; por. też Díaz Cintas 2005: 4). W zasadzie istniało już wówczas ujęcie teoretyczne, które taką niejednokierunkowość zakładało, mianowicie Gideon Toury (1986: 1114) postulował nadrzędny podział na tłumaczenie intersemiotyczne (ze zmianą kodu) i intrasemiotyczne – w obrębie tego samego systemu znaków (por. analogiczne wnioski Balcerzana, 2011: 303). Jakobsonowskie przekład wewnętrzny i międzyjęzykowy byłyby wówczas odmianami tłumaczenia intrasemiotycznego (Toury, 1986: 1114)<sup>4</sup>.

Typologia Toury’ego pozwala zaklasyfikować jako transmutację następujące przekształcenia:

- przetworzenie muzyki na tekst artystyczny – np. *Tłumaczenia Szopena* Kornela Ujejskiego z 1866 roku;
- przetworzenie filmu na tekst słowny o charakterze narracyjnym – jak powieści *Cztery wesela i pogrzeb* Richarda Curtisa według filmu Mike’a Newella z 1994 roku czy *Rain Man* Leonore Fleischer na podstawie filmu Barry’ego Levinsona z 1988 roku;
- przetworzenie kodu wizualnego na językowy – audiodeskrypcję.

Co więcej, Toury zarzuca podziałowi Jakobsona, że ma on zastosowanie przede wszystkim do tekstów słownych (1986: 1113), a tym samym daje do zrozumienia, że dopuszcza przypadki „przekładu” bez uczestnictwa kodu językowego – czy czysto językowego – po którejkolwiek ze stron. To zaś oznacza rozszerzenie pojęcia transmutacji na kolejne typy przekształceń:

---

<sup>4</sup> Umberto Eco z kolei dokonuje podziału na interpretację intra- i międzysystemową oraz transkrypcję (z dalszymi podtypami; 2000: 55–100). Eco podporządkowuje w swojej klasyfikacji przekład pojęciu interpretacji. Wspomnianemu wyżej posługiwaniu się Morse’em odmawia w ogóle charakteru przekładowego z uwagi na cechujący je automatyzm: nie bez racji akcentuje, że to wewnętrzny „transliterowanie”.

- z powieści graficznej na film – np. *V for Vendetta* Alana Moore’a i Davida Lloyd’a → *V for Vendetta* w reż. Jamesa McTeigue’a (2006);
- z gry komputerowej na film – np. *Tomb Raider* (1996) → *Lara Croft: Tomb Raider* w reż. Simona Westa (2001);
- z filmu na spektakl teatralny – jak *Dziewczyny z kalendarza* (Teatr Komedia, Warszawa) na podstawie filmu Nigela Cole’a *Calendar Girls* (2003);
- z filmu na dzieło operowe – *Aniol zagłady* Thomasa Adésa (*The Exterminating Angel*, 2016) na podstawie filmu Buñuela *El ángel exterminador* (1962);
- z opery na balet – np. *Suita Carmen* Rodiona Szczedriny (1967) według Bizeta;
- ze sztuk plastycznych na muzykę – *Obrazki z wystawy* Modesta Musorgskiego (1874, inspirowane obrazami Wiktora Hartmanna); *Wyspa umarłych* Sergiusza Rachmaninowa, poemat symfoniczny na orkiestrę (1908, inspirowany *Die Toteninsel* Arnolda Böcklina, 1880–1886);
- z muzyki na sztuki plastyczne – np. *Lieder ohne Worte* Frederica Leightona (obraz wystawiony w 1861 roku, z tytułem zapożyczonym z op. 30 Felixa Mendelssohna) czy [*Broadway*] *Boogie Woogie* Pieta Mondriana (1942–1943);
- animacja oparta na muzyce – np. realizacje Wiesława Bobera według *Czterech pór roku* Vivaldiego (Studio Filmów Animowanych w Poznaniu, 1990–1995).

Na tym poszerzanie zakresu pojęcia należałoby jednak zapewne zakończyć. Już ostatnie dwie z wymienionych wyżej kategorii (muzyka ↔ sztuki plastyczne) lepiej byłoby zaklasyfikować jako wzajemne inspiracje niż przekłady, bowiem homologie między językami tych sztuk pozostają dość odległe. Wprawdzie np. Gottlieb skłonny jest uznać je za tłumaczenia, gdyż wyodrębnia szeroką kategorię „przekładów zainspirowanych” (*inspirational translation*; Gottlieb 2007: 36–37, 39), lecz jest to u niego klasa zdefiniowana nie w kategoriach bezwzględnych, a relatywnie, w opozycji do „tłumaczeń skonwencjonalizowanych” (*conventionalized translation*; 2007: 36–37, 39), jako odznaczająca się „większą swobodą” i „mniej przewidywalna” (2007: 37). Kryteria podziału nie tylko nie są tu ostre, ale i kategoryzacja – uwidoczniła za pomocą tabeli – kontrowersyjna: nie wiadomo, dlaczego relacjonowanie meczu dla radia miałoby być bardziej „natchnione” niż przekład filmowy w formie dubbingu czy podpisów, które znalazły się w kategorii „konwencjonalnych”, dzieląc ten status nie tylko

z tłumaczeniem międzyjęzykowym, ale i z wieloma procesami, które stanowią czyste przekodowanie (np. transkrypcja między różnymi alfabetami w obrębie przekładu intralingwalnego czy notacja muzyczna). Co więcej, wzajemna przekładalność muzyki i sztuk wizualnych nie została tu uzasadniona ani zezemplifikowana.

Wracając do kwestii zakresu interesującego nas pojęcia, podzielam nieufność Michała Pawicy (1996), Harisha Trivediego (2005/2007) i Edwarda Balcerzana (2011: 303–309) wobec używania terminu „przekład” w odniesieniu do zjawisk, które tłumaczeniami nie są. I nie mam tu na myśli użyć metaforycznych, czy też odnoszących się do tłumaczenia jako objaśniania bądź translacji jako przenoszenia, lecz wypowiedzi naukowe mające dotyczyć tłumaczenia jako przedmiotu przekładoznawstwa. W tym kontekście znamienne jest odcinanie się Henry’ego G. Schogta (1986) od „nieprecyzyjnych użyć” (*loose usage*) tego pojęcia w odniesieniu do „przekładania” uczuć i przeżyć twórcy na komunikat artystyczny (1986: 1107, w artykule poprzedzającym cytowane tu ustalenia Toury’ego). Tymczasem Jakobsonowski termin „transmutacja” prowokuje nawet badaczy przekładu (!) do nazywania przekładem intersemiotycznym m.in. „wędrówki dusz, w tym transformacji genderowych” (Pánková, Beebe 2013, b.pag., przeł. MK). A przecież – by wrócić do definicji – przekład ma polegać na interpretacji znaków za pomocą innych znaków, zachodzi zatem pomiędzy systemami semiotycznymi. Nie są przeto tłumaczeniami np. zjawiska „migracyjności, wygnania czy diaspory”, co słusznie wskazywał Trivedi (2005/2007: 285), choć niewątpliwie stawiają doświadczający ich podmiot w sytuacji wymagającej tłumaczenia.

Rozszerzanie rozumienia przekładu intersemiotycznego – które niewątpliwie nadal będzie zachodzić z uwagi na nowe typy działań o charakterze przekładowym i wraz z rozwojem dyscypliny i powiększaniem jej pola badawczego – powinno zatem obejmować zjawiska, które **zachodzą pomiędzy systemami semiotycznymi**. Kiedy wszystko „przekłada” wszystko inne, koncept rozmywa się w stopniu podważającym jego przydatność metodologiczną. „Wszystko jest przekładem”? – piękne jako metafora, nieużyteczne jako narzędzie analityczne.

## Czynniki komplikujące semiotyczny status dzieła. Intertekstualność

Rozpatrywanie i typologizację zjawiska transmutacji komplikuje szereg czynników wpływających na złożoność semiotyki i semantyki utworów oraz ich przekształceń. Na przykład spojrzenie na proces twórczy raczej niż na gotowe dzieło może prowadzić do postrzegania już samego tekstu wielokodowego, np. filmu czy komiksu, jako rezultatu swego rodzaju przekładu w rozumieniu „realizacji” scenariusza czy skryptu (por. m.in. Gonçaves de Assis 2015: 251–252)<sup>5</sup>.

Rozpatrywany utwór może także być produktem relacji kilkustopniowej. Na przykład film animowany *Dante’s Inferno* w reżyserii Victora Cooka i innych powstał w 2010 roku według gry komputerowej Jonathana Nighta, po drodze zatracając w istocie bliższe związki z poematem Dantego<sup>6</sup>. Przekład intersemiotyczny może też korzystać z mediacji międzyjęzykowej – wśród przykładów przytaczanych wyżej ilustrują to *Dziewczyny z kalendarza*, polskojęzyczny spektakl oparty na anglojęzycznym filmie, czy *Anioł zagłady* z angielskim librettem mimo hiszpańskiego rodowodu. Dla zinterpretowania obu sytuacji pomocny może się okazać element systemu pojęciowego wypracowanego przez Carlo Testę w odniesieniu do adaptacji filmowych czy też, według terminologii tego autora, re-kreacji (*re-creations*; 2002: 4–13 i *passim*). Otóż Testa wyróżnia re-kreacje mediatyzowane, czyli korzystające z pośrednictwa innych dzieł (2002: 18, 123–158). Uderzające, że badacz nie mówi w tym kontekście w ogóle o przekładach interlingwalnych, mimo że zajmuje się związkami kinematografii włoskiej z literaturą europejską, powstającą w różnych językach. Dla niego np. film *Carmen* Francesco Rosiego (1984) stanowi re-kreację mediatyzowaną nie ze względu na zmianę języka (francuski oryginał), lecz dlatego, że przetworzenie dokonuje się za pośrednictwem dzieła innego twórcy – Georges’a Bizeta (Testa 2002: 19, analiza filmu: 125–142)<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> Zgodnie z przyjętą tu perspektywą zasadniczo uznaję taki utwór za tekst wielokodowy. Toury podkreśla zresztą, że produkty procesów o cechach translacji niekoniecznie są przekładami (1986: 1111).

<sup>6</sup> Można by odnieść do niego ukute przez Katarzynę Lukas w obliczu trudności typologicznych określenie „hybrydyczny twór paratranslacyjny” (2013: [b.pag.]).

<sup>7</sup> Niekonsekwencja tej klasyfikacji przejawia się w tym, że etykietę re-kreacji mediatyzowanej otrzymuje również *Palombella rossa* Nanniego Morettiego (1989), film, który wykorzystuje jedynie na zasadzie cytatu *Doktora Żywago* Davida Leana według Pasternaka, oparty jest zaś na oryginalnym scenariuszu Morettiego (Testa 2002: 18–19, omówienie: 143–158).



Co więcej, wszelkie typologie komplikuje dodatkowy czynnik w postaci odniesień do innych dzieł, należących do tego samego lub innego systemu semiotycznego. Gdy tekst słowny w sposób aluzyjny odnosi się do innego, zwykle klasyfikuje się to jako przejaw intertekstualności, nawet gdy relacja ta obejmuje cały tekst, jak w przypadku trawestacji czy parodii. Sztuki Toma Stopparda *Rosencrantz i Guildenstern nie żyją* nie traktujemy jak tłumaczenia *Hamleta*. Skoro tak, nasuwa się wniosek, że podobnie ma się rzecz np. z wierszem, którego przedmiotem jest obraz – ma on charakter referencyjny, zawiera intermedialne odniesienia, ale nie jest przekładem.

W świetle istniejącej już i dobrze ugruntowanej terminologii nie ma potrzeby nazywania *Krajobrazu z upadkiem Ikara* Williama Carlosa Williamsa „transmutacją” obrazu Breughla (choć definicja bez restrykcji kierunku umożliwiała takie podejście). Niektórzy badacze dowodzą jednak, że zastosowanie pojęcia „przekład intersemiotyczny” zamiast pojęcia „ekfrazy” jest bardziej skuteczne analitycznie i otwiera szersze możliwości interpretacyjne (por. Wysłouch 2007: 503). Ograniczenie aplikacyjne wychodzi wszakże na jaw w konfrontacji z utworem, który odwołuje się równocześnie do kilku dzieł, jak na przykład *Musée des Beaux Arts* Audena – wtedy na pierwszy plan wysuwa się kategoria intertekstualności (do tej kwestii jeszcze powrócę, także w odniesieniu do typologii Testy). Co więcej, są też ekfrazy fikcyjne, które trudno byłoby nazwać przekładami wobec nieistnienia „oryginałów” (oczywiście istnieje dla nich paralela w przekładoznawstwie w postaci pojęcia „pseudoprzekład”, niemniej w obu przypadkach mowa o mistyfikacji). Wreszcie, o ile specyfikacje obiektów z muzealnych zbiorów mogą stanowić czyste „transpozycje” kodu wizualnego na znaki językowe<sup>8</sup>, o tyle utwór literacki raczej oberze dzieło sztuki za punkt wyjścia do autonomicznej refleksji, nie mając na celu (re)prezentowania pierwowzoru. Dlatego interpretowanie ekfraz w paradygmacie translacyjnym może prowadzić do paradoksów, jak wtedy, gdy Claus Clüver uznaje wiersz za przekład intersemiotyczny na podstawie... odstępstw od tekstu wyjściowego (1989: 71), co oznacza, że za wyznacznik przekładowości przyjęte zostaje kryterium jawnie sprzeczne ze zdroworozsądkowym rozumieniem tłumaczenia.

Ponadto istnieją zjawiska wewnątrzsystemowe, takie jak cytat muzyczny w muzyce, malarski w malarstwie. Także one uwrażliwiają na różnicę między intertekstualnością a tłumaczeniem. Wymieńmy *Rapsodię na temat*

---

<sup>8</sup> Choć i one są zwykle czymś więcej – pisała o tym w kontekście przekładu Teresa Bałuk-Ulewiczowa (2004).

*Paganiniego* op. 43 Rachmaninowa, serię *L.H.O.O.Q.* Marcela Duchampa (reprodukcje *Mony Liszy* z domalowanymi wąsami i brodą, zapoczątkowane w 1919 roku) czy geometryczne „przypomnienia” Raymonda Gosina z historii sztuki zatytułowane *Me Moirs* (2012). Są to przykłady różnych relacji o charakterze nawiązania pomiędzy dziełami należącymi do tego samego systemu semiotycznego. Robert Stam, Robert Burgoyne i Sandy Flitterman-Lewis wykorzystują właśnie kategorię intertekstualności (oraz transtekstualności) do scharakteryzowania referencyjności i autoreferencyjności kina (2005: 207–215), ponadto w dyskursie poszczególnych dziedzin funkcjonują określenia takie jak „intermuzyczność”, „interwizualność”. Równocześnie typologia Toury’ego otwiera możliwość zaklasyfikowania tego typu dzieł „drugiego stopnia” jako przekładów intrasemiotycznych<sup>9</sup> – tu jednak powstaje pytanie o to, gdzie przebiega granica między cytacyjnością w obrębie danego systemu znaków a intrasemiotycznym tłumaczeniem. Do kwestii intertekstualności powrócę jeszcze w dalszej części artykułu.

## (Inter)semiotyczne dopełnienie

Istnieją także zjawiska, które nie mieszczą się w definicji transmutacji Jakobsona, zakładają bowiem nie **zmianę** kodu, a jego  **dodanie**. Skomponowanie muzyki do istniejącego wiersza, tak że powstaje pieśń lub piosenka, to nie tyle przekład intersemiotyczny, ile **semiotyczne dopełnienie (komplementacja)**. Na przykład po dodaniu do sonetu Szekspira melodii skomponowanej przez Michaela Kamena dwie warstwy współtworzą nowy dwusemiotyczny przedmiot/byt, który sam w sobie nie ma charakteru przekładowego.

George Steiner w *Po wieży Babel* rozpatruje wprawdzie sześć muzycznych wersji piosenki Małgorzaty z *Fausta* autorstwa pięciu kompozytorów jako przekłady (1975/1998: 419–423; 2000: 560–566), ale zawczasu przeprowadza rozróżnienie analogiczne do tego, które proponuję w tym miejscu – między transmutacją a kombinacją (1975/1998: 415; 2000: 557)<sup>10</sup>. Praca kompozytora nad partyturą, która oddawałaby „sprawiedliwość” słowu (1975/1998: 422; 2000: 565), stanowi przekład intersemiotyczny, ponie-

<sup>9</sup> Np. George Steiner najwyraźniej tak traktuje *Raję* Chaima Soutine’a – pod względem kompozycji plastycznej powtórzenie obrazu Chardine’a (Steiner 1975/1998: 484, por. Steiner 2000: 615).

<sup>10</sup> Steiner jednak zaznacza, że utwór, w którym muzykę dopisano do przełożonego tekstu, bywa „niekiedy podwójnym” przekładem (Steiner 1975/1998: 419; 2000: 562).

waż polega zasadniczo na tym samym co transpozycja na muzykę czysto instrumentalną (autor przeprowadza tu interesującą analogię z przekładem międzyjęzykowym<sup>11</sup>). Nawet jeśli zgodzimy się ze Steinerem co do tego, że proces jest (czy raczej: bywa) przekładem, to nie jest nim rezultat tego procesu: „przetłumaczona” muzyka dopełnia tekst słowny i powstaje nowy dwukodowy tekst/utwór. Produkt jest tej samej natury co wówczas, gdy dzieło powstaje od razu jako złożone z więcej niż jednej warstwy semiotycznej: (oryginalna) pieśń, opera, komiks etc. Zilustrujmy różnicę między tłumaczeniem a komplementacją schematycznie:

przekład:  $A \rightarrow A'$

komplementacja (utworu istniejącego wcześniej):  $A \rightarrow A + A'$  (lub:  $A+B$ )

$A'$  – jeśli zależne od  $A$ ;

$B$  – nieoparte na  $A$ .

Nieprzekładową naturę czynności dokomponowywania muzyki umysławiają także umuzycznienia chybione. Anna Barańczak podaje przykłady nieudanych połączeń muzyki z zastanym tekstem, np. *W Weronie* Andrzeja Kurylewicza czy *Bema pamięci żałobny rapsod* Czesława Niemena do słów Norwida (Barańczak 1983: 42, 141). Choć autorka nie posługuje się takimi określeniami, to z jej wywodu wynika, że fiasko tych kompozycji polega właśnie na tym, iż kompozytorzy nie „przełożyli” tekstów. Z kolei funkcjonowanie tych piosenek w kulturze udowadnia, że nie musieli: linie melodyczne niewątpliwie pozostają w związku z utworami poetyckimi jako ich (inter)semiotyczne dopełnienia. Także Erik Redling nie przywołuje pojęcia przekładu w części swego artykułu dotyczącej tworzenia piosenek do tekstów poetyckich (2015: 419–422).

Na tej samej zasadzie ilustracje towarzyszące tekstowi nie stanowią – przynajmniej nie z definicji – transmutacji tegoż tekstu, lecz jego dopełnienie. Ścisłej, poszczególna jednostkowa ilustracja czy inne dzieło graficzne może stanowić przekład intersemiotyczny jakiegoś epizodu czy

---

<sup>11</sup> Wstępne zaufanie, przyswojenie, włączenie i przywrócenie równowagi jako fazy obu procesów; środki dostępne dla kompozytora (tonacja, rytm, instrumentacja) odpowiadają środkom dostępnym tłumaczowi; seria kompozycji do tych samych słów – tłumaczenia tego samego tekstu źródłowego; konieczność wyboru tradycji, zgodnie z którą się tłumaczy/komponuje; niebezpieczeństwo mylnego odczytania „oryginału”; możliwa manipulacja tekstem; „poprawianie” oryginału; znakomita kompozycja stanowi wartość dodaną, podobnie jak mistrzowski przekład (Steiner 1975/1998: 416–418; 2000: 557–560).

też skondensowanych cech lub elementów tekstu słownego. Czynność ilustrowania jako taka nie ma natomiast charakteru przekładowego, a ilustracje nie są przekładami w sensie genetycznym, *ex definitione*. Polemizuję tu ze stanowiskiem przedstawionym przez Katarzynę Lukas (2013: b.pag.): „Typowy casus tłumaczenia intersemiotycznego to ilustracja w utworze literackim”. Ponawiam zastrzeżenie poczynione w odniesieniu do przykładów Steinera – bywają i umuzyycznienia, i ilustracje, które starają się „przełożyć” tekst słowny, lecz ani komponowanie, ani ilustrowanie nie jest czynnością twórczą o charakterze przekładowym. Potraktujmy właśnie ilustracje jako zjawisko egzemplaryczne: poniższe rozważania można ekstrapolować także na analogiczne przykłady **komplementacji**. Argumenty, które uzasadniam i rozwijam poniżej, ogniskują się wokół następujących przesłanek:

1. Ilustracje – w założeniu – nie funkcjonują oddzielnie (mają współistnieć z tekstem, nie zaś reprezentować go).
2. Ilustracje nie zastępują tekstu.
3. Ilustracje nie podlegają wymogom ekwiwalencji.
4. Ich związek z danym tekstem nie musi być związkiem o charakterze jednostkowym.

By zweryfikować status ilustracji, odwołuję się, jak widać, do cech prototypowo łączonych ze zjawiskiem przekładu, ucieleśnionego przez międzyjęzykowe „tłumaczenie właściwe”.

Ad. 1. Jednym z wyróżników przekładu jest to, że **reprezentuje** on oryginał wobec odbiorców docelowych, a funkcja ta (por. Popovič 2009: 104) używa mu autonomii w nowym, obcym kontekście. Z reguły tłumaczenia drukowane są osobno i czytane jako obiekt niezwiązany (wydania dwujęzyczne stanowią wyjątek, nie regułę, a ponadto nie są adresowane do prototypowego tj. jednojęzycznego odbiorcy przekładu). Ilustracje natomiast w założeniu przeznaczone są do zamieszczenia razem z tekstem. Dowodzą tego definicje słownikowe w różnych językach:

Ilustracja – reprodukcja fotografii, rysunku, dzieła malarskiego itp. dodana do tekstu, stanowiąca jego objaśnienie, uzupełnienie i ozdobę; rycina (Szymczak 2002).

Illustration – pictorial matter used to explain or decorate a text (Anderson et al. 2004).

Illustration – a picture or diagram that is used for clarifying or decorating a text, book, lecture, etc.; from Latin *illustrare*, *illustratum* ‘to light up’ (Robinson, Davidson 1996).

Illustration – a picture or drawing or diagram or some other sensory aid that helps make something (a book, a lecture), clear or more helpful or attractive (Webster 1993).

Illustration – action d’illustrer, d’orner d’images (...). Ensemble des dessins et des gravures figurant dans un ouvrage, pour en augmenter l’attrait ou pour concrétiser des explications (...). La «gravure d’illustration», insérée dans un texte, s’oppose à l’«estampe», qui est indépendante du livre (*Larousse* 1962).

Z przytoczonych definicji wynika, że ilustracja spełnia wobec tekstu określoną funkcję, ale nie jest to funkcja reprezentowania. Ilustracja jest czymś dodanym (por. Szymczak 2002), wstawionym (*Larousse* 1962), zewnętrznym w stosunku do tekstu. Znamienne, że Gérard Genette w swojej klasyfikacji relacji transtekstualnych umieścił ilustracje w grupie paratekstów (1982: 9). Wprawdzie ilustracje mogą być przedrukowywane lub wystawiane oddzielnie, ale po pierwsze, zostają wtedy wyjęte ze swego pierwotnego kontekstu, po drugie – zmienia to ich status: traktuje się je wówczas jako autonomiczne dzieła sztuki, zwolnione z funkcji ilustrowania, jak to precyzuje przytoczona definicja w języku francuskim. Zwracają na to uwagę także bibliologowie, by zacytować Janinę Wiercińską: o ilustracji „można mówić tylko i wyłącznie wówczas, gdy występuje jednocześnie z tekstem pisany lub drukowany i gdy temu tekstowi towarzyszy” (1986: 37). Co zaś kluczowe dla naszych rozważań, w kontekście przekładu intersemiotycznego owo współwystępowanie odnotowuje Clüver (1989: 57, 78).

Ad. 2. W kontekście docelowym tłumaczenie zastępuje oryginał (Touy 1986: 1112); w sensie rudymenarnym polski przekład Cervantesa, Thomasa Manna, Szekspira etc. **zastępuje** polskim czytelnikom hiszpański, niemiecki czy angielski oryginał. Czy tak jest w przypadku tłumaczeń intersemiotycznych? – przynajmniej bywa (choć np. Clüver przyjmuje założenie przeciwne, 1989: 76): realistycznie biorąc, ekranizacja wielu widzom zastępuje w odbiorze wyjściowy utwór literacki pod względem zaznajomienia z treścią<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Por. znamienne dla nowoczesnej kultury dialog w *Mistrzu i Malgorzacie*: „Proszę mi darować, ale może nawet nie zna pan opery *Faust*?”, gdzie pytanie o znajomość dramatu Goethego, tj. oryginału, zostało z góry wykluczone jako niecelowe (Bułhakow 1990: 181).

Przeciwnie, jeśli obdarujemy obcokrajowca, który nie zna polskiego, oryginalnym wydaniem *Pana Tadeusza*, choćby wyjątkowo bogato ilustrowanym, np. zawierającym sześćdziesiąt rycin Michała Andriollego, ilustracje te nie zastąpią mu niedostępnego tekstu (w tej samej sytuacji znalazłby się rodzimy użytkownik języka nieumiejący czytać; por. il. 1). I w założeniu ilustratora komponent wizualny nie miał takiej zastępczej funkcji pełnić, czym różni się od cykli wizualnych tworzonych z taką myślą. W kontraście do ilustracji można tu wspomnieć zarówno o *Biblia pauperum*<sup>13</sup>, jak i nowożytnym komiksie, zaś różnica – intuicyjnie, jak mi się zdaje, uchwytna – zasadza się na narracyjności (por. Szyłak 1999: 26), którą ilustracje, nawet ich cykle, odznaczają się w ograniczonym stopniu. Charakterystyczne, że teoretycy adaptacji filmowej, m.in. Brian McFarlane, właśnie w odniesieniu do tego kryterium interpretują związki między literaturą (zwykle powieścią) a kinem. Według McFarlane’a to, co należy do opowiadania (*narrative*), podlega transferowi, a to, co należy do sfery wypowiedzania (*enunciation*), wymaga zaadaptowania w procesie tworzenia ekranizacji (1996: 23–30).

Ad. 3. Prototypowo tłumaczenie definiuje się za pomocą takich pojęć, jak ekwiwalencja, adekwatność i różnie rozumiana wierność, choć do tych kryteriów wielu badaczy podchodzi dziś z nieufnością. Na potrzeby niniejszej weryfikacji pozwolę sobie przyjąć założenie, że **przekładem jest twór, od którego oczekuje się ekwiwalencji**<sup>14</sup>. Przyjmuje się takie założenia

---

<sup>13</sup> Choć celna jest uwaga Clüvera, że jej treść była dla niepiśmiennych odbiorców zrozumiała wyłącznie dzięki ustnym komentarzom (1989: 57).

<sup>14</sup> Można by dowodzić, że tłumaczenie intersemiotyczne jest z zasady „wolne” i że jakkolwiek ekwiwalencja między, dajmy na to, muzyką a malarstwem może być czysto umowna. Przemawia jednak przeciw temu szereg argumentów. Po pierwsze, podważałoby to status transmutacji jako rodzaju przekładu i stanowiłoby opowiedzenie się po stronie Émile’a Benveniste’a, który stwierdza, że znaki należące do różnych systemów semiotycznych nie są wzajemnie zamienne i że między systemami może istnieć zaledwie pewna homologia, i to arbitralna, naddana (1977: 22, 30). Po drugie, wbrew argumentom Benveniste’a, George Steiner – w przywoływanym już segmencie *Po wieży Babel* – by mieć prawo nazwać umuzycznienia przekładami, istotnie doszukuje się adekwatności pomiędzy słowami Goethego a środkami muzycznymi stosowanymi przez kompozytorów: w zakresie tonacji, kompozycji, orkiestracji itd. (1975/1998: 438). Po trzecie, transmutacja, którą odbiorcy uznają za nieadekwatną wobec pierwowzoru, może być – i zwykle jest – odbierana jako „nieudane tłumaczenie” raczej niż jako nie-przekład. Zwracają na to uwagę także filmoznawcy, np. McFarlane wzmiankuje tendencję „zwykłego widza” do porównywania ekranizacji z wyjściową powieścią, „zwykle na niekorzyść filmu” (1996: 23; przeł. MK).

Il. 1. M.E. Andriolli, *Pan Tadeusz*, ks. 12, ryc. 1.



również w odniesieniu do transmutacji, np. Maryla Hopfinger wyraźnie odwołuje się do kryteriów adekwatności, gdy definiuje adaptację filmową „jako przełożenie znaczeń komunikatu sformułowanego w jednym systemie semiotycznym w taki sposób, by dzięki wyborowi najodpowiedniejszych znaków z innego systemu znakowego i najodpowiedniejszej ich kombinacji otrzymać komunikat, którego znaczenia będą zbieżne ze znaczeniami komunikatu przekładanego” (1974: 21)<sup>15</sup>.

Ilustracja natomiast może być abstrakcyjna, czy też nie musi brać tekstu za podstawę. Może zostać włączona do publikacji dla jej upiększenia albo nawet arbitralnie. Weźmy poemat *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France* (Proza transsyberyjskiej kolei i małej Żanny z Francji) Blaise’a Cendrarsa, pierwotnie (w 1913 roku) opublikowany z ilustracjami Soni Delaunay-Terk. Publikacja ta uchodzi za pierwszą książkę, w której tekst i warstwa wizualna odgrywały tak samo istotną rolę (Markowski 2007: 314). Abstrakcyjne kompozycje Delaunay w żaden sposób nie „przekładają” wiersza, nie ma też miejsca relacja odwrotna. Obie warstwy stanowią autonomiczny wkład twórców i **dopelniają** się wzajemnie.

Owszem, w literaturze dziecięcej od ilustracji oczekuje się dostosowania do tekstu, któremu ilustracja towarzyszy (por. np. Adameczyk-Garbowska 1988: 159, Oittinen 2000: 100–114, Liseling Nilsson 2012: 233) – wygląd postaci powinien odpowiadać opisom werbalnym, na obrazkach nie powinny się znaleźć elementy sprzeczne z warstwą słowną (np. anachroniczne). Mimo

<sup>15</sup> Na temat teorii adaptacji, w tym rozumianej jako przekład intersemiotyczny, istnieje ogromna literatura przedmiotu, której przegląd wykracza poza ramy i cele niniejszej pracy. Odnotujmy tylko, że od rozpatrywania obecności oryginału w tle nie odcina się filmoznawczyni Alicja Helman (1979), a również lokujący swoje badania w kręgu teorii polisystemowej Patrick Cattrysse pisze o inwariancie i ekwiwalencji (1992: 54).

to Joseph H. Schwarcz wymienia jako możliwe relacje między tekstem a obrazem w tym gatunku wydawniczym zarówno przystawanie (*congruence*; z redukcją, rozwinięciem, dopełnieniem), jak i odchylenie (*deviation*) – np. nastawione na wytworzenie kontrapunktu (1982: 14–18)<sup>16</sup>. Nawet zatem w tym obszarze, gdzie zgodność z tekstem stanowi silny postulat teoretyczny i krytyczny, trudno jednoznacznie pojmować ilustrowanie jako czynność zakładającą ekwiwalencję.

Wybitny ilustrator Józef Wilkoń wprost dystansuje się od konceptualizacji ilustrowania jako tłumaczenia. Podkreśla, że jego praca jest wobec pracy autora „równoległa” (2009–2010: 299). Porównuje ją do akompaniamentu, co jest konceptualizacją zbieżną z proponowanym tu pojęciem dopełnienia. Choć Wilkoń zgadza się, że zadanie wykreowania „adekwatnej iluzji” stanowi o pewnym podobieństwie między ilustratorem a tłumaczem (2009–2010: 306)<sup>17</sup>, to postuluje niedosłowność w ilustrowaniu: im bliżej tekstu, „tym mniej ilustracja ma do powiedzenia” (2009–2010: 297, 299). Jego nacisk na brak dosłowności wzmacnia argumentację na poparcie tezy, że ilustracje nie są tłumaczeniami.

Ad. 4. Wprawdzie nie jest to cecha często podkreślana w przekładoznawstwie (które akcentuje raczej wielość tłumaczeń i nieskończoność serii), lecz przekład jest derywowany na podstawie jednego tekstu źródłowego – również w przypadku wariantów tekstu w określonym miejscu podstawą tłumaczenia staje się jeden odcinek oryginału, uznany za kanoniczny, nawet jeśli skolacjonowany z kilkoma tekstowymi odmianami; muszą też istnieć odpowiadające sobie w sekwencji linearnej odcinki dwutekstu. Ilustracja, choćby związana z określonym epizodem warstwy werbalnej, może łączyć różne elementy podstawy i może zostać umieszczona w jakimś innym miejscu publikacji, co świadczy o jej mniej ścisłym związku z segmentem słownym, z którym jest genetycznie powiązana. Co więcej, pewne ilustracje mogą równie dobrze ilustrować zupełnie różne teksty – niekiedy nawet przekraczają w tej funkcji granice językowo-kulturowe: te same ryciny Stanisława Wyspiańskiego, które na przełomie XIX i XX wieku służyły

---

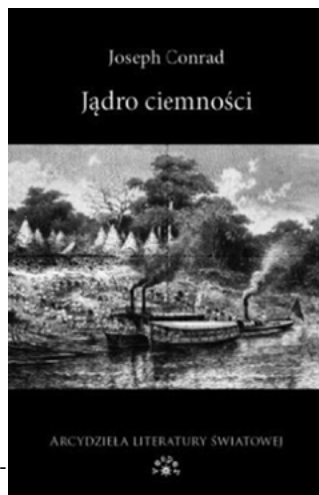
<sup>16</sup> Klasyfikacji związków między tekstem a obrazem dokonali m.in. Teresa Tomasz-kiewicz (2006: 58–63), Radan Martinec i Andrew Salway (2005), Scott McCloud (1994: 153–155) i Andrew Goodwin (1993: 86–88). Omówienie tych typologii wykracza poza cele niniejszego artykułu.

<sup>17</sup> Jest to wyraźny ukłon w stronę rozmówczynie ponawiającej pytanie, na które wcześniej artysta udzielił odpowiedzi przeczącej (2009–2010: 299).



jako winiety w polskich czasopismach literackich, zawędrowały na karty rosyjskiego wydania utworów Bolesława Leśmiana (Лесьмян 2006: 13, 55, 101, 175, 263; por. analizę w: Kaźmierczak 2010: 325–342).

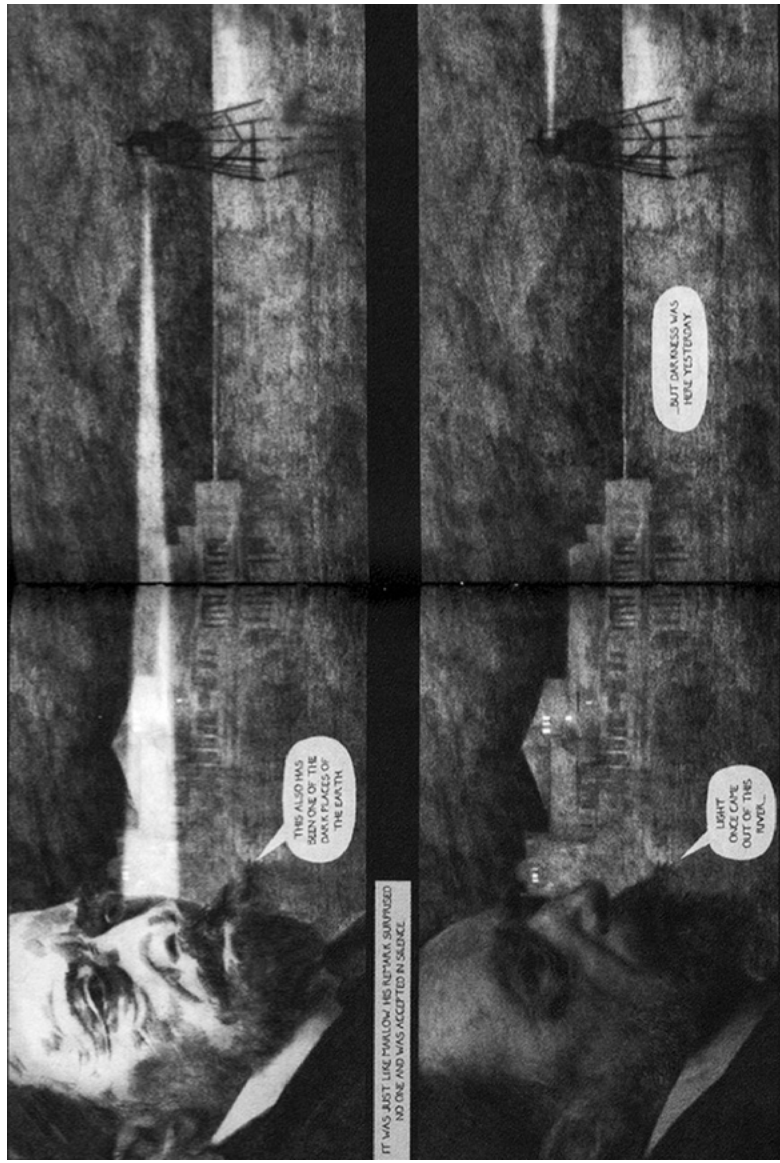
Podczas gdy niejedna ilustracja z okładki może potencjalnie **dopełnić** różne powieści, między adaptowanym komiksem a oryginałem, istnieje jednostkowy związek świadczący o przekładowym charakterze ich relacji (por. il. 2 i 3).



Il. 2. J. Conrad, *Jądro ciemności*, okładka  
(J. Conrad 2009, *Jądro ciemności*, przeł. J. Polak, wyd. Vesper).

Okładka polskiego wydania *Jądra ciemności* (kolofon nie identyfikuje autora projektu) oraz powieść graficzna *Heart of Darkness* Catherine Anyango i Davida Zane'a Mairowitza stanowią odpowiednio **komplementację** i **transmutację** tego samego tekstu Josepha Conrada. Z kolei autonomiczna powieść graficzna i komiks także podważają traktowanie ilustracji jako przekładu. Współpraca artystów wskazuje na komplementację, gdy zaś obie warstwy semiotyczne mają tego samego twórcę, najpewniej żadna z nich nie stanowi autoprzekładu.

Co do jednostkowości relacji jako jednego z kryteriów przekładowości, można by je podważyć, argumentując, że we współczesnej kulturze tłumaczenie intersemiotyczne często dokonuje złączenia różnych tekstów w jeden. Owszem, Carlo Testa w swej klasyfikacji adaptacji filmowych ujmuje także „re-kreacje hipertekstualne”, tzn. takie, które włączają w obręb dzieła docelowego więcej niż jeden tekst danego autora (2002: 19; w tych kategoriach rozpatruje m.in. *Śmierć w Wenecji* Viscontiego, 2002: 183–201).



II. 3. C. Anyango, D.Z. Maitowitz, *Heart of Darkness*, fragment.

Z taką sytuacją mamy zresztą do czynienia w przypadku Anyango i Mairowitza, którzy do *Jądra ciemności* włączyli wyjątki z *Dziennika kongijskiego* Conrada. Analogiczne, równie złożone semiotycznie przykłady wskażemy i na gruncie rodzimym, by wspomnieć sceniczną adaptację *Plaszcz* Gogola (realizacje telewizyjne: 1954, 1973, 1978, 1998), do której Julian Tuwim wplótł wątek nawiązujący do *Rewizora* (tu przekład intersemiotyczny korzysta dodatkowo z mediacji międzyjęzykowej). Mamy tu jednak do czynienia przede wszystkim z intertekstualnością: wiemy, że percypujemy komiksową wersję *Heart of Darkness*, z jawnymi (pisze o nich Mairowitz we wstępie, a wstawki mają nagłówek „Congo Diary”) nawiązaniami do innego tekstu; wiemy, że oglądamy teatralny przekład opowiadania Gogola, do którego **dobdany** został pewien wątek otwierający nowe, aluzyjne sensory. Co więcej, związek ze źródłami, choćby w liczbie mnogiej, pozostaje jednostkowy – wątek Chlestakowa nie odsyła do, powiedzmy, jakiegokolwiek komedii rozgrywającej się na XIX-wiecznej rosyjskiej prowincji, ale do konkretnego utworu. Cytaty jawne u Anyango i Mairowitza mają jeden adres intertekstualny, *Congo Diary*, podczas gdy przywołana dla porównania ilustracja (il. 2) potencjalnie konotuje dowolną powieść rozgrywającą się na rzece lub nad rzeką w egzotycznym kraju – z równym powodzeniem może to być *Afrykańska Królowa* co *Przygody Hucka Finna*.

Nie jest moją intencją podważanie zasadności badań nad tym, w jaki sposób sztuki plastyczne przetwarzają słowo, ani też kwestionowanie istotności translologicznego namysłu nad ilustracjami, przeciwnie (por. dalej w artykule). Zwracam tylko uwagę na to, że nie należy milcząco przyjmować założenia, iż ilustracje (czy np. umuzycznienia) z definicji są przekładami. Nawet gdy warstwa graficzna w mikroskali opiera się na tekście, to w skali makro wielu badaczy skłania się do ostrożniejszych określeń i akcentowania interakcji – stąd np. wywiedziony z pojęć Bachtinowskich „dialog” u Sylvii Liseling Nilsson (2012: 227 w kontekście ilustracji; 41–45 Bachtinowski kontekst pracy) czy „interpretacja plastyczna” (Imperowicz-Jurczak 2014). Zauważmy też mylne sugestie płynące z terminologii typu *translating pictures* (O’Sullivan 2006) czy „przekład graficzny” (Jankowski 2014), jeśli to nie obraz podlega przekładowi, lecz tekst słowny. Dla porównania, u Liangyu Fu (2013) *translating illustrations* istotnie odnosi się do przekształcania elementów wizualnych, zaś u Tamary Brzostowskiej-Tereszkiewicz *graphic(al) translation* oznacza zastąpienie tekstu słownego znakami graficznymi (2016: 170–180).

Jeszcze uwaga uprzedzająca zarzut, że wprowadzenie pojęcia **semiotycznej komplementacji** raczej utrudni, niż ułatwi kategoryzację pewnych

zjawisk. Audiodeskrypcja, którą wyżej zaklasyfikowałam – zgodnie z panującym w nauce konsensusem – jako przekład intersemiotyczny, także **dopelnia** inne elementy filmu i może być postrzegana jako jego semiotyczne wzbogacenie, polega bowiem na dodaniu nowej warstwy do werbalnego kanału dźwiękowego tworzonego już przez ścieżkę dialogową i ewentualne głosy w tle. Zarazem jednak audiodeskrypcja stanowi prototypową realizację zastąpienia kodu innym kodem semiotycznym i dla tego segmentu widowni, dla którego w założeniu powstała (por. na ten temat Benecke 2004), dla niewidomych, **zastępuje** jedną z warstw – wizualną. Także inne konteksty, np. jej zastosowanie w muzeach, pokazują, że dla niewidomych audiodeskrypcja pełni funkcję reprezentowania dzieła, co potwierdza jej przekładowy charakter. Dlatego rozróżnienie na komplementację i transmutację pozwala precyzyjnie opisać funkcje i status audiodeskrypcji, które podlegają zmianom w zależności od odbiorców i ich potrzeb – związanych z deprawacją sensoryczną, ale i innych: estetycznych czy kognitywnych (AD odgrywa dziś m.in. rolę w edukacji, w rozwijaniu możliwości poznawczych – por. Krejtz et al. 2012; Gottlieb, na innym przykładzie, nazywa takie zjawisko krzyżowania się funkcji *translation crossover*, 2007: 37).

## Intersemiotyczne aspekty tłumaczenia międzyjęzykowego

Niezaprzeczalnie przekład intersemiotyczny często współwystępuje i nakłada się z międzyjęzykowym. Wielokodowe utwory (niektóre z nich mogą być rezultatem tłumaczenia intersemiotycznego), które zawierają warstwę werbalną, niejednokrotnie podlegają przekładowi na inne języki naturalne. **Interlingwalny przekład tekstu/utworu polisemiotycznego** to może termin niespecjalnie zwięzły, jednak precyzyjny. Nie należy go zastępować skrótem „przekład intersemiotyczny” wtedy, kiedy mowa o tłumaczeniu filmu, komiksu, gry komputerowej, piosenki, opery itp. pomiędzy językami naturalnymi. Ma wtedy przecież miejsce **przekład międzyjęzykowy, przy dokonywaniu którego należy koniecznie brać pod uwagę inne kody/warstwy semiotyczne konstytuujące dzieło.**

Przekład meliczny, przekład audiowizualny czy lokalizacja to szczególne typy przekładu międzyjęzykowego, dlatego wykształciły się dla nich odrębne nazwy, definicje, a nawet zajmujące się nimi subdyscypliny (por. w tabeli). Do tych działań stosowane bywa jednak określenie „przekład intersemiotyczny”, dlatego pozwolę sobie uzasadnić swoje stanowisko.

Tabela 1.

| przekład intersemiotyczny                         | NIE przykład intersemiotyczny (lecz...)                 |
|---|---|
| komiks oparty na literackiej podstawie            | ilustrowanie (komplementacja)                           |
| muzyka programowa                                 | dopisanie muzyki do tekstu (komplementacja)             |
| audiodeskrypcja                                   | tłumaczenie piosenki, opery itd. (przekład meliczny)    |
| adaptacja filmowa                                 | tłumaczenie ścieżki dialogowej (przekład audiowizualny) |
| gra komputerowa na podstawie literatury lub filmu | tłumaczenie gry komputerowej (lokalizacja)              |

Teresa Tomaszkiwicz rozpatruje przekład audiowizualny jako przejaw tłumaczenia intersemiotycznego (2006: 97–100), niemniej posługuje się tym określeniem bez przekonania (por. też 2006: 67): czuje się w obowiązku podkreślić, że „[t]łumacz ma za zadanie dokonanie tylko transferu międzyjęzykowego”, ponieważ, jak uzasadnia badaczka, „nie może ingerować w warstwę wizualną”<sup>18</sup> (2006: 97). Tomaszkiwicz dochodzi do definicji przekładu audiowizualnego jako „specyficznego rodzaju tłumaczenia łączącego w sobie elementy klasycznego tłumaczenia międzyjęzykowego i tłumaczenia intersemiotycznego” (2006: 100). Jest to jednak sprzeczne z założeniem transmutacji, nie zachodzi bowiem żadna **zmiana formy semiotycznej**. Film przełożony z języka A na język B pozostaje filmem, nadal należy do tego samego systemu semiotycznego (tak samo jak ekranowy *remake* w stosunku do swojego pierwowzoru). Nawet pojmowanie tej operacji jako „transferu między dwoma kompleksami semiologicznymi”, co bardzo słusznie proponuje Tomaszkiwicz (2006: 100), nie usuwa zasadniczej sprzeczności z definicją tłumaczenia intersemiotycznego u Jakobsona i Toury’ego, tj. z wymogiem zmiany kodu. Jak zauważa Aline Remael, „w przekładzie multimediów nie mamy do czynienia z tłumaczeniem intersemiotycznym, tj. tłumaczeniem

<sup>18</sup> Z tą przesłanką niekoniecznie trzeba się zgadzać, por. też uwagi o interwencji graficznej w następnym akapicie artykułu.

z jednego systemu semiotycznego do innego, lecz z tłumaczeniem tekstów i z intertekstualnością” (2001: 13–14; przeł. MK).

By przenieść się na inne pole – powieść graficzna oparta na *Jądrze ciemności* stanowi przekład intersemiotyczny, ale już przełożenie tej powieści graficznej z angielskiego na inny język nim nie jest. Przekłady utworu Anyango i Mairowitza będą tłumaczeniami **międzyjęzykowymi**, które **powinny uwzględniać kontekst intersemiotyczny**, tzn. współistnienie warstw konstytuujących tekst. Taka operacja może – paradoksalnie – nosić cechy przekładu intralingwalnego, gdy wykorzysta się istniejące już w języku docelowym tłumaczenie powieści Conrada (por. tę samą osobę przekładowcy w przypadku holenderskich wersji obu tekstów: Anyango, Mairowitz 2011 i Conrad 1994; w listopadzie 2017 roku ukazał się polski wariant powieści graficznej sygnowany przez Magdę Heydel, która w 2011 roku spolszczyła utwór Conrada<sup>19</sup>). Współcześnie interwencja w warstwę wizualną w wydaniach obcych jest już możliwa. Tilmann Altenberg i Ruth J. Owen piszą, że tłumaczenie komiksu może obejmować prze-pisanie tekstu, jak również narysowanie na nowo obrazu (*rewriting* i *redrawing*), łączone w różnych proporcjach (2015: i). Ingerencję w rysunek stosuje się jednak w ograniczonym zakresie<sup>20</sup>, tym bardziej że *redrawing* „podważa podstawy autorstwa, semantyki i estetyki” utworu (Gonçalves de Assis 2015: 253; przeł. MK). W rozważanym przypadku zaś systemowa wymiana obrazu nie tylko zatarłaby związek z dziełem Anyango, ale i pozostałaby transformacją... intrasemiotyczną<sup>21</sup>.

Podobne zastrzeżenie należałoby poczynić w stosunku do terminologii związanej z tłumaczeniem tekstów czysto werbalnych, które zawierają odniesienia do mediów pozadykursywnych. Tłumaczenie z języka naturalnego na inny język naturalny tekstu zawierającego odniesienia do filmu czy muzyki ma znamiona intersemiotyczności, nie jest jednak bynajmniej przekładem intersemiotycznym. Tymczasem rozróżnienie to nie zawsze jest przestrzegane. Na przykład w rozważaniach o tłumaczeniu wiersza Jeana

<sup>19</sup> Por. tekst Jerzego Jarniewicza w tym numerze „Przekładańca”.

<sup>20</sup> O nienaruszalności obrazu w obcojęzycznych edycjach komiksu pisze Elżbieta Skibińska, wskazując pewne zalety tej sytuacji – niekoniecznie wykorzystywane w praktyce wydawniczej – dla komunikacji międzykulturowej (Skibińska 2008: 230–242).

<sup>21</sup> Rachel Weissbrod i Ayelet Kohn (2015) opisują właśnie w kategorii przekładu intrasemiotycznego zilustrowanie na nowo książek obrazkowych przy pozostawieniu bez zmian (i w obrębie danego języka) tekstu werbalnego. Wprawdzie ma miejsce wyraźna zmiana kodu estetycznego, która była zresztą celem owego przekładu, lecz w rezultacie operacji powstaje kompleks semiotyczny tego samego rodzaju (tłumaczenie z komiksu na komiks).

Tardieu, którego przedmiotem jest osoba i dzieło Henriego Rousseau, Małgorzata Zawadzka zapytuje w tytule: *Jak przetłumaczyć obraz?* (2009: 213), konkluduje zaś: „Nieustanna konieczność konfrontacji tekstu z malarstwem sprawia, że tłumacz odnosi momentami wrażenie, iż nie przekłada wiersza, lecz obraz. Obraz będący częściowo dziełem Henri Rousseau, a częściowo poety” (2009: 219). Przedmiotem artykułu jest tłumaczenie z języka francuskiego na polski, jedyny wyjątek stanowią właśnie tytuł i finałowa metafora, i to w tej ramie następuje rozmycie pojęcia przekładu intersemiotycznego. „Obraz”, co do którego tłumacz „ma wrażenie”, że go przekłada, w istocie nie istnieje, jak wskazuje dopowiedzenie o jego „łączonym autorstwie”. Metafora wkracza tu na pole terminologiczne, powodując „terminologiczne zakłócenia”, by ponownie przywołać frazę Balcerzana.

Jestem daleka od chęci wprowadzania terminologii i rozróżnień dla nich samych. Przeciwnie, dokonanie rozgraniczeń pozwoli w moim przekonaniu na uświadomienie sobie z większą precyzją, co stanowi właściwy przedmiot badań przekładoznawczych. Na przykład przedmiotem (zawodowego) zainteresowania translatołogów jest sposób tłumaczenia piosenek i pieśni, nie zajmuje ich natomiast w zasadzie to, jak wiersz staje się pieśnią – **chyba że porównują oba procesy**, jak Krystyna Pisarkowa (1998: 60–87 na temat *Ody do radości*: Schiller – Beethoven – Gałczyński; badaczka zresztą zajmuje się nie tyle umuzyycznieniem, ile operacjami tekstowymi dokonanyimi przez kompozytora). Analogicznie, malarskie transmutacje literatury stają się obiektem przekładoznawstwa dopiero w sprzężeniu z tłumaczeniem międzyjęzykowym (np. Morriconi 2014 o Dantem w dwojakich przekładach Rossettiego). Warto natomiast podkreślić, że **intersemiotyczne aspekty tłumaczenia** stanowią obiecujące i bardzo **bogate pole badawcze**. Wymieńmy zagadnienia, które zasługują na rozpatrywanie:

- odniesienia do innych mediów w tekście słownym jako problem tłumaczenia;
- obraz jako utrudnienie bądź ułatwienie przekładu tekstu;
- transfer ilustracji a stworzenie nowych ilustracji w kulturze docelowej, przy czym analizy takie powinny być przeprowadzane w powiązaniu z tekstem werbalnym<sup>22</sup>;

---

<sup>22</sup> Odnotujmy, że interesujący artykuł Liangyu Fu (2013) o tłumaczeniu ilustracji pozostawia niedosyt właśnie z uwagi na pominięcie słownych kontekstów, w których osadzone są omawiane ryciny.

- możliwy wpływ tekstu przekładu na ilustracje w wydaniu obcojęzycznym (por. Kaźmierczak 2006);
- ewentualne rozbieżności między warstwą werbalną a graficzną wynikające z przekładu;
- wpływ ilustracji na recepcję i interpretację tekstu przekładu (zob. Teodorowicz-Hellman 1995);
- ilustracje jako źródło informacji o kulturze oryginału; kwestia prawdziwości tych informacji (por. Liseling Nilsson 2012: 237–278); przydatność poznawcza materiału wizualnego obcojęzycznych wydań (por. Lukas 2013 na temat niemieckich wydań *Pana Tadeusza*);
- meliczne aspekty przekładu utworów słowno-muzycznych;
- typograficzne aspekty przekładu (por. Kaźmierczak 2015);
- recepcja przekładu intersemiotycznego jako torowanie drogi tłumaczeniu (interlingwalnemu) pierwowzoru – np. przekład filmu poprzedzający przekład powieści będącej jego podstawą (o trendzie tłumaczenia na japoński książek sfilmowanych wspominają Masaomi Kondo i Judy Wakabayashi [1998: 491]);
- potencjał przekładu międzyjęzykowego do generowania semiotycznych dopełnień (por. Barańczak 2004: 342, gdzie celem tłumaczenia jest „otworzy[ć] drogę do nowych melodii, które będzie można pod ten tekst podłożyć”) lub transmutacji w kulturze docelowej;
- tuszowane pośrednictwo międzyjęzykowe w procesie transmutacji (np. *Serenade after Plato's „Symposium”* Leonarda Bernsteina z roku 1954, utwór instrumentalny, którego kompozytorskie streszczenie nie wskazuje, jaka wersja *Συμπόσιον* Platona, przypuszczalnie tłumaczona, stanowi dla niego odniesienie; Bernstein 1998: 6–7).

## Wnioski

Zarysowawszy powyższą mapę intersemiotycznych aspektów przekładu, pozwolę sobie podsumować stwierdzenia kluczowe dla niniejszego wywodu.

Jakkolwiek będziemy reinterpreterować i poszerzać Jakobsonowskie pojęcie przekładu intersemiotycznego, wypada je zarezerwować dla transpozycji **z jednego systemu znaków (semów) do innego**. Jeśli zatem intersemiotyczność rozumiemy jako wszelkie odniesienia tekstu słownego do pozadyskursywnych mediów i sztuk, to tłumaczenia utworów wchodzących w takie związki nie należy nazywać tłumaczeniem intersemiotycznym, nie



zachodzi bowiem zmiana kodu; nie ma ona miejsca także w przekładzie audiowizualnym (przekład wiersza na wiersz, filmu na film etc. nie ma charakteru intersemiotycznego).

Po wtóre, zakres tego pojęcia powinien ograniczać się do zjawisk czy procesów wykazujących znamiona przekładu. Transformacje semiotyczne, które polegają na dodaniu nowego kodu, nie zaś na zmianie kodu, w zasadzie w Jakobsonowskiej definicji się nie mieszczą, wobec czego zaproponowałam tu określenie **(inter)semiotyczna komplementacja** lub **(inter)semiotyczne dopełnienie**.

Tłumaczenie między językami naturalnymi treści werbalnych stanowiących część dzieła dwu- lub wielokodowego stanowi natomiast **przekład międzyjęzykowy uwzględniający aspekty intersemiotyczne** i z takich pozycji powinien być rozpatrywany. Ta definicja obejmuje również tłumaczenie tekstu słownego (jednokodowego) zawierającego odniesienia do innych mediów.

Jestem przekonana, że proponowane tu rozróżnienia między tłumaczeniem intersemiotycznym jako takim, intersemiotycznym dopełnieniem istniejącego utworu oraz intersemiotycznymi aspektami przekładu międzyjęzykowego mogą się przyczynić do jasnego definiowania celów badawczych. Przyjęcie takich rozróżnień wypukliło fakt, że przedmiotem badań translatoologii nie jest przekład intersemiotyczny sam w sobie, lecz jego implikacje dla tłumaczenia międzyjęzykowego: 1) takie tłumaczenie wierszy, powieści graficznych, filmów, oper itd., które uwzględni ich inter- i polisemiotyczny charakter oraz intersemiotyczne konteksty; 2) uwzględnianie aspektów intersemiotycznych w badaniach takich przekładów. Ta różnica wyjaśnia być może rzadkość przekładoznawczych badań nad transmutacją odnotowaną przez Monę Baker i Teresę Tomaszkiwicz.

## Bibliografia

- Adamczyk-Garbowska M. 1988. *Polskie tłumaczenia angielskiej literatury dziecięcej. Problemy krytyki przekładu*, Wrocław: Ossolineum.
- Altenberg T., Owen R.J. 2015. *Comics and Translation: Introduction*, „New Readings” 15, red. T. Altenberg, R. J. Owen, s. i–iv.
- Anderson S. et al. (red.). 2004. *Collins English Dictionary. 8<sup>th</sup> edition*, Glasgow: Harper Collins.
- Andriolli M.E. 1955. *Ilustracje do „Pana Tadeusza”*, Warszawa: Wydawnictwo Sztuka.

- Anyango C., Mairowitz D.Z. 2010. *Heart of Darkness*. Adapted from the original novel by Joseph Conrad, London: SelfMadeHero.
- 2011. *Hart der duisternis*. Naar de roman van Joseph Conrad, przeł. B. Heijne, Amsterdam: Atlas.
- Baker M. 1998. *Introduction*, w: M. Baker, K. Malmkjær (red.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London: Routledge, s. xiii–xviii.
- Balcerzan E. 2011. *Tłumaczenie jako „wojna światów”*. W *kręgu translatoologii i komparatystyki*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, wyd. 3.
- Bałuk-Ulewiczowa T. 2004. *Values in the Visual Arts and Untranslatability: Powerless Pastors-Faithful and Wolves in Sheep's Clothing*, w: O. Kubińska, W. Kubiński (red.), *Przekładając nieprzekładalne*, t. 2, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, s. 101–108.
- Barańczak A. 1983. *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej*, Wrocław: Ossolineum–PAN.
- Barańczak S. 2004. *Mała antologia przekładów-problemów...: William Shakespeare, „It was a lover and his lass”*, w: S. Barańczak, *Ocalone w tłumaczeniu*, Kraków: a5, wyd. 3, s. 341–342, 457.
- Benecke B. 2004. *Audio-Description*, „Meta” 49 (1), s. 78–80.
- Benveniste É. 1977. *Semiologia języka*, przeł. K. Falicka, w: M. Głowiński (red.), *Znak, styl, konwencja*, Warszawa: Czytelnik.
- Bernstein L. 1998. *Serenade after Plato's „Symposium” (from original LP notes)*, w: *Bernstein Century: Prelude, Fugue and Riffs* [i inne utwory], Sony Classical, s. 6–7, książeczka do płyty CD.
- Brzostowska-Tereszkiewicz T. 2016. *Modernist Translation: An Eastern European Perspective. Models, Semantics, Functions*, Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Buĥakow M. 1990. *Mistrz i Małgorzata*, przeł. I. Lewandowska, W. Dąbrowski, Wrocław: Ossolineum.
- Cattrysse P. 1992. *Film (Adaptation) as Translation: Some Methodological Proposals*, „Target” 4 (1), s. 53–70.
- Cendrars B., Delaunay S. 1913/2008. *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*, red. T. Young, New Haven: Beinecke Rare Book and Manuscript Library – Yale University Press.
- Clüver C. 1989. *On Intersemiotic Transposition*, „Poetics Today” 1 (10), s. 55–90.
- Conrad J. 1994. *Hart der duisternis*, przeł. B. Heijne, Amsterdam: Veen.
- 2009. *Jądro ciemności*, przeł. J. Polak, Poznań: Vesper.
- Del Grosso S. 2008. *Sequenze. Strategie e dispositivi di traduzione intersemiotica dal romanzo inglese al cinema*, Roma: Aracne.
- Díaz Cintas J., Desblache L. 2007. *Accessibility and/in Translator Training*, referat wygłoszony na V Kongresie EST *Why Translation Studies Matters*, Uniwersytet Lublański, Słowenia, 3–5 września 2007.
- Díaz Cintas J. 2005. *Audiovisual Translation Today: A Question of Accessibility for All*, „Translating Today” 4, s. 3–5.
- Eco U. 2000. *Traduzione e interpretazione*, „Versus” 85–86–87, s. 55–100.

- Fu L. 2013. *Translating Science Illustrations in China*, „Translation Studies” 6 (1), s. 78–102.
- Genette G. 1982. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris: Seuil.
- Gogol M. 1998. *Plaszcz*, adapt. J. Tuwim, reż. A. Domalik, TVP.
- Gonçalves de Assis É. 2015. *The Letterer as a Translator in Comics Translation*, w: N. Mälzer (red.), *Comics – Übersetzungen und Adaptionen*, Berlin: Frank & Timme, s. 251–267.
- Goodwin A. 1993. *Dancing in the Distraction Factory: Music Television and Popular Culture*, London – New York: Routledge.
- Gottlieb H. 2007. *Multidimensional Translation: Semantics Turned Semiotics*, w: S. Nauer, H. Gerzymisch-Arbogast (red.), *Challenges of Multidimensional Translation. Proceedings of the Marie Curie Euroconferences MuTra 2005*, Saarbrücken: Saarland University, s. 33–61.
- Helman A. 1979. *Modele adaptacji filmowej. Próba wprowadzenia w problematykę*, „Kino” 6, s. 28–30.
- Hopfinger M. 1974. *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*, Wrocław: Ossolineum.
- Imperowicz-Jurczak M. 2014. „Bene nati” w interpretacji plastycznej Piotra Stachewicza, „Przestrzenie Teorii” 22, s. 71–87.
- Jakobson R. 1959/2000. *On Linguistic Aspects of Translation*, w: L. Venuti (red.), *The Translation Studies Reader*, London: Routledge, s. 113–118.
- 1989. *Język a inne systemy komunikacji*, przeł. A. Tanalska, w: *W poszukiwaniu istoty języka*, t. 1, Warszawa: PIW, s. 59–74.
- 2009. *O językoznawczych aspektach przekładu*, przeł. L. Pszczołowska, w: P. Bukowski, M. Heydel (red.), *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, Kraków: Znak, s. 43–49.
- Jankowski J. 2014. *O przekładzie komiksu, czyli uwagi teoretyczno-praktyczne o tłumaczeniu graficznym*, „Między Oryginałem a Przekładem” 3 (25), r. XX, s. 67–85.
- Kaźmierczak M. 2006. *Leśmian po rosyjsku ilustrowany przez Alinę Golachowską*, w: P. Fast, P. Janikowski (red.), *Dialog czy nieporozumienie? Z zagadnień krytyki przekładu*, Katowice: „Śląsk”, s. 63–84.
- 2010. *Intertekstualne i intersemiotyczne aspekty przekładu poezji Bolesława Leśmiana na języki rosyjski i angielski*, rozprawa doktorska, Łódź: Uniwersytet Łódzki.
- 2015. *Typografia a przekład*, w: W. Bolecki (red.), *Sensualność w kulturze polskiej. Przedstawienia zmysłów człowieka w języku, piśmiennictwie i sztuce od średniowiecza do współczesności*. Internetowa encyklopedia tematyczna, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN. <http://sensualnosc.bn.org.pl/pl/articles/typografia-a-przeklad-810/> (dostęp: 8.05.2017).
- Kondo M., Wakabayashi J. 1998. *Japanese Tradition*, w: M. Baker, K. Malmkjær (red.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London: Routledge, s. 485–494.
- Krejtz K. et al. 2012. *Multimodal Learning with Audio Description*, w: *Proceedings of the ACM Symposium on Applied Perception*, New York: ACM, s. 83–90.

- Larousse 1962. *Grand Larousse Encyclopédique* en dix volumes, tome sixième (t. 6), Paris: Librairie Larousse.
- Liseling-Nilsson S.A. 2012. *Kod kulturowy a przekład. Na podstawie wybranych utworów Astrid Lindgren i ich polskich przekładów*, Stockholm: Stockholms universitet.
- Lukas K. 2013. *Przekład intersemiotyczny*, w: W. Bolecki (red.), *Sensualność w kulturze polskiej, Przedstawienia zmysłów człowieka w języku, piśmiennictwie i sztuce od średniowiecza do współczesności*. Internetowa encyklopedia tematyczna, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN. <http://sensualnosc.bn.org.pl/pl/articles/przeklad-intersemiotyczny-638/> (dostęp: 8.05.2017).
- Markowski M.P. 2007. *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków: Universitas.
- Martinec R., Salway A. 2005. *A System for Image-Text Relations in New (and Old) Media*, „Visual Communication” 4 (3), s. 337–371.
- McCloud S. 1994. *Understanding Comics: The Invisible Art*, New York: HarperPerennial.
- McFarlane B. 1996. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford: Clarendon Press.
- Morriconi Ch. 2014. *Dante's Dream: Rossetti's Reading of the „Vita Nuova” through the Lens of a Double Translation*, „Nordic Journal of English Studies” 13 (4), s. 56–80.
- O'Sullivan E. 2006. *Translating Pictures*, w: G. Lathey (red.), *The Translation of Children's Literature: A Reader*, Clevedon, Buffalo, Toronto: Multilingual Matters, s. 113–121.
- Oittinen R. 2000. *Translating for Children*, New York – London: Garland Publishing.
- Pánková L., Beebe T.O. 2013. „*Dictionary of the Khazars*” as Translational Fiction, w: *Czech, Slovak and Polish Structuralist Traditions in the Translation Studies Paradigm Today*, Uniwersytet Karola w Pradze, Prague, 26–29 IX 2013, zeszyt abstraktów, b. pag.
- Pawica M. 1996. *Przeciw pantranslatologii albo o tłumaczeniu synowi matematyki i przekładaniu tortu masą*, w: M. Filipowicz-Rudek, J. Konieczna-Twardzikowa (red.), *Między oryginałem a przekładem*, t. II: *Przekład, jego tworzenie się i wpływ*, Kraków: Universitas, s. 399–409.
- Pisarkowa K. 1998. *Pragmatyka przekładu. Przypadki poetyckie*, Kraków: IJP PAN.
- Popovič A. 2009. *Teoria przekładu w systemie nauki o literaturze*, przeł. M. Papierz, w: P. Bukowski, M. Heydel (red.), *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, Kraków: Znak, s. 89–106.
- Redling E. 2015. *The Musicalization of Poetry*, w: G. Rippl (red.), *The Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music*. Berlin: de Gruyter, s. 412–426.
- Remael A. 2001. *Some Thoughts on the Study of Multimodal and Multimedia Translation*, w: Y. Gambier, H. Gottlieb (red.), *(Multi)Media Translation*, Amsterdam: John Benjamins, s. 13–22.
- Robinson M., Davidson G. (red.) 1996. *Chambers 21<sup>st</sup> Century Dictionary*, Edinburgh: Chambers.
- Schwarz J.H. 1982. *The Ways of the Illustrator: Visual Communication in Children's Literature*, Chicago: ALA.

- Schogt H.G. 1986. *Translation*, w: T.A. Sebeok (red.), *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*, vol. 2, Berlin: Mouton de Gruyter, s. 1107–1111.
- Skibińska E. 2008. *Niedoceniona wartość przymusu. O przekładzie pewnego komiksu dla dzieci*, w: E. Skibińska, *Kuchnia tłumacza*, Kraków: Universitas, s. 230–242.
- Steiner G. 1975/1998. *After Babel: Aspects of Language and Translation*, Oxford: Oxford UP, wyd. 3.
- Steiner G. 2000. *Po wieży Babel. Problemy języka i przekładu*, przeł. O. Kubińska, W. Kubiński, Kraków: Universitas.
- Stam R., Burgoyne R., Flitterman-Lewis S. 2005. *New Vocabularies in Film Semiotics*, London – New York: Routledge.
- Szyłak J. 1999. *Komiks w kulturze ikonicznej XX wieku*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Szymczak M. (red.). 2002. *Słownik języka polskiego*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Teodorowicz-Hellman E. 1995. *Nils Holgerssons resa över Polen: En analys av läspröcessen*, „Slovo, Journal of Slavic Languages and Literatures” 44, s. 5–20.
- Testa C. 2002. *Masters of Two Arts: Re-creation of European Literatures in Italian Cinema*, Toronto: Toronto UP.
- Tomaszkiewicz T. 2006. *Przekład audiowizualny*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Toury G. 1986. *Translation: A Cultural-Semiotic Perspective*, w: T.A. Sebeok (red.), *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*, vol. 2, Berlin: Mouton de Gruyter, s. 1111–1124.
- Trivedi H. 2007. *Translating Culture vs. Cultural Translation*, w: P. St-Pierre, P.C. Kar (red.), *In Translation – Reflections, Refractions, Transformations*, Amsterdam – Philadelphia: John Benjamins, s. 277–287 [pierwodruk: „91st Meridian” 4 (1), maj 2005].
- Webster N. 1993. *Webster’s Third New International Dictionary of the English Language, Unabridged*, red. P.B. Gove, [Köln:] Könenmann.
- Weissbrod R., Kohn A. 2015. *Re-Illustrating Multimodal Texts as Translation: Hebrew Comic Books „Uri Cadduri” and Mr. Fibber, the Storyteller*, „New Readings” 15, s. 1–20.
- Wiercińska J. 1986. *Sztuka i książka*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Wilkoń J., Hołobut, A. 2009–2010. *Sztuka akompaniamentu. Z Józefem Wilkoniem rozmawia Agata Hołobut*. „Przekładaniec: A Journal of Literary Translation” 22–23, s. 295–306.
- Wysłouch S. 2007. *Ekfrazja czy przekład intersemiotyczny?* w: T. Mizerkiewicz, A. Stankowska (red.), *Od tematu do rematu. Przechadzki z Balcerzanem*, Poznań: UAM, s. 489–504.
- Zawadzka M. 2009. *Jak przetłumaczyć obraz? Próby przekładu „Figures” Jeana Tardieu*, w: K. Hejwowski, A. Szczęsny, U. Topczewska (red.), *Imago mundi: 50 lat polskiej translatoryki*, Warszawa: Instytut Lingwistyki Stosowanej UW, s. 213–221.
- Лесьмян Б. 2006. *Безлюдная баллада или Слова для песни без слов. Поэзия. Театр. Проза*, red. A. Базилевский, Москва: РИПОЛ классик – Вахазар – WSH w Pułtusk.