

AUDIODESKRYPCJA PIĘKNA

Abstract

Audio Description of Beauty

Audio description is a technique used for making visual content accessible to people with visual impairments, i.e. the blind and partially sighted. Specially prepared descriptions allow them for independent and competent reception of films, theatre and opera performances, works of art or sport events. The practice and theory of audio description focused primarily on researching and making accessible the descriptions added to audiovisual productions; the question of accessibility of museums and galleries was marginalized. It is the one, however, for years requiring theoretical considerations followed by practical implementation of the solutions developed. This article concentrates on two issues, namely how to convey in audio description the beauty inherent in every work of art, which creates unique aesthetic experience in its receiver, how long such audio description should last and how detailed it should be to meet the perceptive capabilities of the blind and partially sighted. In this article, audio description is subject to analysis carried out until now primarily in relation to literary texts. The author concentrates on the possibilities of conveying, in a verbal description extending over time, the visually-perceived beauty, meaning perceived immediately, in the process lasting for a short time. The author also discusses the work of researchers focusing on intersemiotic translation and analyzing the borderline between literature and fine arts. Moreover, the article presents the notion of literary ekphrasis, being a description whose aim, while caring about the reader's aesthetic experience, is to ensure that the reader becomes familiar with the described work of art. Is it possible for the audio description that makes museum exhibits accessible to its target audience to become a special type of ekphrasis? Or should it only draw on solutions proposed by the authors of ekphrases? This article poses the above questions to induce theoretical reflection. It also points out that research aimed at evaluating the length and level of detail of audio description of the works of art carried out, for the first time ever, by the Polish researchers is on the way to come, as soon as this year.

Key words: audio description, blind, museum, beauty, ekphrasis

Słowa kluczowe: audiodeskrypcja, niewidomi, muzeum, piękno, ekfrazja

Muzea na uboczu

Dźwięki zamiast światła, kolorów, kształtów i ruchu, dźwięki układające się w opis udostępniający osobom niewidomym i niedowidzącym niedostępne ich samodzielnemu poznaniu treści. Tak można przedstawić audiodeskrypcję – technikę przeznaczoną dla osób z niepełnosprawnością wzroku, technikę dającą im możliwość kompetentnego i satysfakcjonującego odbioru filmów, spektakli teatralnych czy plastycznych dzieł sztuki. Audiodeskrypcja jest wykorzystywana w wielu krajach na świecie, a w roku 2011 doczekała się swej pierwszej w polskim systemie prawnym definicji. Zapis pojawił się prawie pięć lat po pierwszej w Polsce projekcji z audiodeskrypcją. Czytając go, można odnieść wrażenie, że technika ta zarezerwowana jest wyłącznie dla sztuk audiowizualnych, a więc produkcji filmowych, telewizyjnych oraz spektakli teatralnych. Poza określonym w definicji zasięgiem jej oddziaływania znalazła się przestrzeń muzeów i galerii, pominięta więc została praktyka wykorzystywania tego rodzaju opisu do udostępniania osobom niewidomym i niedowidzącym dzieł plastycznych – obrazów i rzeźb oddziałujących na widza jedynie sferą wizualną, bez treści dźwiękowych. Pominięcie owo zapewne wynika z faktu wpisania tej definicji do tzw. ustawy medialnej, a więc aktu prawnego regulującego sferę nadawania w Polsce programów telewizyjnych. Pewności takiej jednak nie ma, nigdzie kwestia ta nie została wyjaśniona, a brak ów jest chcianym czy niechcianym usankcjonowaniem pewnego dającego się zaobserwować zarówno w praktyce, jak i teorii trendu marginalizowania koegzystencji audiodeskrypcji i dzieł sztuki. Marginalizowanie owo prawdopodobnie nie jest intencjonalną próbą zepchnięcia tej sfery do niszy i wynika z wielu innych powodów, których dociekanie nie jest tematem tego artykułu. Faktem jest jednak, że w porównaniu z liczbą udostępnianych niewidomym i niedowidzącym tekstów kultury audiowizualnej i liczbą poświęconych temu zjawisku opracowań teoretycznych, stosowanie audiodeskrypcji do udostępniania dzieł sztuki jest dużo rzadsze i w dużo mniejszym stopniu poddane przez badaczy refleksji naukowej. Tekst niniejszy jest próbą choćby niewielkiego wyrównania tej dysproporcji; ma on zwrócić uwagę na niektóre domagające się namysłu zjawiska związane z wykorzystywaniem audiodeskrypcji do opisywania dzieł sztuki, a więc do opisywania piękna czy, inaczej rzecz nazywając, do opisywania napięć, wrażeń estetycznych wywoływanych odpowiednią kompozycją światła, kolorów i kształtów.

Praktyka opisywania niewidomym otaczającego ich świata jest zapewne tak długa jak historia ludzkiej mowy, wrażliwości i chęci niesienia pomocy osobom niewidomym. Tworzenie takich opisów pod nazwą audiodeskrypcji i teoretyczne jej badanie to jednak dziedziny o stosunkowo niedługiej historii. Pierwsze działania związane z tworzeniem profesjonalnego opisu dzieła audiowizualnego na potrzeby osób niewidomych i niedowidzących przeprowadzono na początku lat 80. ubiegłego wieku w Stanach Zjednoczonych, a ich inicjatorami było małżeństwo Margaret i Cody Pfanstiehl¹. Ta sama para pięć lat później doprowadziła też do pojawienia się audiodeskrypcji w przestrzeni muzeum. Obecnie technika ta jest używana w wielu krajach na świecie i stosuje się ją w celu udostępniania niewidomym i niedowidzącym widzom filmów, programów telewizyjnych, spektakli teatralnych, opery, wystaw plastycznych (Matamala 2005: 9–11; Snyder 2007: 191–192; Braun 2008: 2–3; Jankowska 2008: 228; Szarkowska 2008: 22; Udo, Fels 2009: 178–182; Schmeidler i Kirchner 2011: 197–199). Teoretyczne badania nad audiodeskrypcją wyprzedziły pionierski pokaz z wykorzystaniem tej techniki. Pierwsze założenia budowania opisu audiodeskryptywnego powstały już w latach 70. ubiegłego wieku (Thomas i Frazier 1996). Od tamtej pory refleksja teoretyczna nad audiodeskrypcją rozwinęła się, co nie oznacza jednak, że dyskurs objął w takim samym stopniu wszystkie przejawy i możliwości wykorzystywania tej techniki. Badaniu naukowemu poddano, co konstatowała już w 2008 roku Sabine Braun, przede wszystkim zjawiska łączące się z używaniem audiodeskrypcji do opisu tekstów kultury audiowizualnej (Braun 2008: 1–4). Od tamtej pory zmieniło się niewiele. Zarówno za granicą, jak i w Polsce teoretycy audiodeskrypcji w przygniatającej większości poddają refleksji naukowej kwestie percepcji opisu dodawanego do dzieł audiowizualnych, badają oczekiwania niewidomych i niedowidzących widzów związane z taką formą udostępniania treści, zastanawiają się nad rozwiązaniami technicznymi umożliwiającymi dołączanie audiodeskrypcji do produkcji audiowizualnych (Georgakopoulou 2009: 38–42; Schmeidler, Kirchner 2011: 199–211; Szarkowska 2011: 144–157). Warto podkreślić, że niezwykle świeżo i interesująco na tym tle prezentują się polskie badania na przykład nad wykorzystaniem audiodeskrypcji w edukacji – tej rozumianej szkolnie, a więc w czasie procesu kształcenia w placówkach edukacyjnych, jak również w szerszym kontekście edukacji kulturowej obejmującej nie tylko

¹ Informacje zaczerpnięte z <http://www.audiodescriptioncoalition.org/history.html>

osoby z dysfunkcją wzroku, ale także pełnosprawnych (Krejtz I. i in. 2012, Szarkowska 2013; Walczak 2013; Figiel 2013).

Zagadnienia związane z koegzystencją audiodeskrypcji i dzieł sztuki skupiają uwagę teoretyków nieporównanie rzadziej, a brak tego zainteresowania znajduje odzwierciedlenie choćby w liczbie opublikowanych artykułów. Bardzo nieliczne teksty wspominające o audiodeskrypcji w muzeach i galeriach poprzestają najczęściej na stwierdzeniu, że audiodeskrypcja jest również realizowana w odniesieniu do obrazów malarских i rzeźb (Jankowska 2008: 228; Braun 2008: 1–2). Tymczasem, jak się wydaje, obszarów wymagających namysłu i badań jest naprawdę dużo, a ich podjęcie staje się niezbędne w związku z – na szczęście coraz liczniejszymi – próbami opisywania niewidomym i niedowidzącym widzom plastycznych dzieł sztuki. Artykuł ten dotyka zaledwie dwóch istotnych w tym kontekście kwestii: sprawy wierności opisu oryginalnemu dziełu i, krótko, na zasadzie sygnalizacji problemu badawczego, związanej ściśle z pierwszą, choć rozpatrywanej w innej przestrzeni, sprawy percepcji tekstu opisu w zależności od jego długości i poziomu szczegółowości. Jako przykłady wykorzystywane będą jedynie polskie realizacje audiodeskrypcji w muzeach i galeriach. Takie zawężenie nie będzie skutkowało, zdaniem autora, utratą, wynikającą z różnic kulturowych, uniwersalności rozważań. Przekonanie takie płynie z dwóch przesłanek. Po pierwsze, praktyka audiodeskrypcji realizowana w Polsce i za granicą opiera się na niemal identycznych założeniach formalnych (polskie standardy audiodeskrypcji tworzone były w na podstawie światowych norm, do czego zresztą autorzy rodzimych zasad nie tylko otwarcie się przyznają, ale wręcz poczytują to za nobilitację, zob. Szymańska, Strzymiński 2010; Künstler i in. 2012). Po drugie, przyjęcie za podstawę polskich tekstów audiodeskrypcji do dzieł plastycznych pozwoli uniknąć ewentualnych błędów, które mogłyby wystąpić w przypadku konieczności tłumaczenia tak czułego semantycznie opisu.

Tęsknota – ekfrazja

Adekwatność opisu, przystawalność słów do rzeczy to cel, jaki stawiają sobie, a przynajmniej powinni sobie stawiać, audiodeskrypcy przybliżający świat światła, kolorów i kształtów osobom niewidomym i niedowidzącym. Reguła wierności obiektowi, precyzyjnego wyrażenia słowem

tego, co widać, wpisana jest zarówno w zagraniczne, jak i polskie zasady tworzenia audiodeskrypcji (ITC 2000; Orero 2005: 7–18; Snyder 2007: 194–197; ACB 2009, Szymańska, Strzymiński 2010; Künstler i in. 2012). Służą temu zawarte w zbiorach reguł zapisy wskazujące na konieczność dokładnego poznania dzieła przed rozpoczęciem procesu tworzenia opisu audiodeskryptywnego, a także zapisy podkreślające wagę obiektywizmu opisu. Autor audiodeskrypcji jest też obligowany, jak wynika to z dostępnych zbiorów zasad, do powstrzymania się od interpretacji obserwowanego i opisywanego obrazu oraz od cenzury treści wizualnych. Uwzględnienie tych zaleceń, najczęściej sytuowanych prymarnie w stosunku do pozostałych, ma być swoistą gwarancją dostarczenia niewidomemu czy niedowidzącemu odbiorcy tekstu wiedzy prawdziwej. Nie zagłębiając się w dyskurs filozoficzny, można przyjąć, że chodzi tu o klasyczne pojęcie prawdy, czyli zgodność sądów z faktycznym stanem rzeczy, a taka zgodność to wypełnienie zawartej w zbiorach reguł tworzenia audiodeskrypcji zasady „opisuj to, co widzisz”.

Ważne w tym kontekście jest również uznanie audiodeskrypcji za jedną z odmian przekładu intersemiotycznego (Díaz Cintas 2005: 3–5; Jankowska 2008: 229; Chmiel, Mazur 2011: 14–15). Chodzi zatem o działania, jakim patronuje Roman Jakobson, który omawiając językowe aspekty tłumaczenia, zdefiniował możliwość przełożenia danej wypowiedzi za pomocą znaków należących do innego, niewerbalnego systemu (Jakobson 1989: 372–381, pierwsza publikacja w 1959). Mamy więc przekład, przekład o dużym znaczeniu społecznym, przekład pozwalający osobom niewidomym i niedowidzącym włączać się samodzielnie, aktywnie i kompetentnie w życie społeczno-kulturalne. Mamy przekład nie tylko ograniczający groźbę wykluczenia, ale dający osobom z niepełnosprawnością wzroku szansę budowania, podnoszenia swego kapitału kulturowego, a to może mieć istotny wpływ na proces awansu społecznego (Bourdieu 2005: 105–119, pierwsza publikacja w 1979). Z głosem socjologa współbrzmi opinia psychologów:

Badawczy wysiłek neurobiologów, pedagogów i teoretyków sztuki wykazał, że sztuka, jej odbiór i jej tworzenie, są immanentnymi i swoistymi cechami natury ludzkiej i są czynnikami aktywującymi całość działania mózgu. Uczucie się odbioru sztuki i produkowania sztuki rozwija naszą uwagę poznawczą, a wraz z nią wszystkie aspekty poznawcze naszego mózgu i powinno być szczególnie promowane na wszystkich, a zwłaszcza najniższych szczeblach edukacji (Vetulani 2010: 14).

Szansa wykorzystywania przez niewidomych i niedowidzących kontaktu ze sztuką w procesie edukacji i budowania pozycji społecznej będzie miała okazję zaistnieć pod jednym wszakże warunkiem – jeśli odbiorca audiodeskrypcji stanie się rzeczywiście kompetentnym spadkobiercą spuścizny kulturowej. Opis werbalny musi więc odzwierciedlać rzeczywistość, a zalecenie to nabiera szczególnej wagi w przypadku audiodeskrybowania eksponatów muzealnych – dzieł plastycznych. W odróżnieniu od filmu czy spektaklu teatralnego, zawierających w sobie oprócz treści wizualnych zwykle w pełni dostępną osobom z niepełnosprawnością wzroku warstwę dźwiękową, równoprawną wobec kreowanych wizualizacji, współkonstituującą dane dzieło i umożliwiającą – na podstawie wyłącznie niej – snuć mniej lub bardziej uzasadnionych wyobrażeń na temat treści, obrazy, grafiki, zdjęcia czy rzeźby pozbawione są, z natury rzeczy, tej alternatywnej ścieżki poznania. Stworzony przez audiodeskryptora opis staje się w takiej sytuacji jedynym osiągalnym dla niewidomego i niedowidzącego widza sposobem zgłębienia dzieła sztuki.

Przekazanie jego treści to jednak zadanie wyjątkowo skomplikowane i wymagające dużo większego nakładu pracy niż ograniczenie się do faktograficznego opisu postaci, rzeczy, płam, kształtów widniejących na obrazie czy składających się na rzeźbę. Trudność ta jest bezpośrednią konsekwencją istoty dzieła sztuki, a więc bytu, w który wpisana jest wielość znaczeń z jednoczesnym zaproszeniem do ich identyfikowania, przeżywania oraz interpretowania. Z dziełem sztuki nieodłącznie przecież związane jest pojęcie piękna. Czym jest piękno? Pojęcie to jest jednym z najczęściej pojawiających się w refleksji podejmowanej przez filozofów, teoretyków sztuki, krytyków i samych artystów od starożytności po czasy współczesne (Tatarkiewicz 1975). Przedstawienie całości dyskursu w ramach tego artykułu jest nie tylko niemożliwe, ale również zbędne dla podejmowanych tu rozważań. Wystarczające, zdaniem autora, będzie oparcie się na najbardziej ogólnej definicji. Encyklopedia „Gazety Wyborczej”, korzystająca z dorobku PWN, definiuje piękno jako pozytywną estetycznie właściwość bytu mającą swoje źródło w proporcjonalności i harmonii barw, dźwięków, kształtów lub wynikającą z umiaru i użyteczności. Definicja wskazuje również na zmienność kanonu piękna na przestrzeni wieków oraz na sferę obiektywizmu i subiektywizmu w odbieraniu piękna. Różne są także odmiany piękna, może ono być postrzegane jako pozytywna cecha w sferze moralności, duchowości i cielesności, może być piękno naturalne i piękno będące rezultatem działania człowieka, a więc związane z kulturą.

I jeszcze jeden niezwykle ważny wątek – piękno jest odbierane zmysłami (Encyklopedia „Gazety Wyborczej” 2004, t. 13: 406). Z perspektywy niniejszych rozważań najistotniejsze będą kwestie obiektywizmu i subiektywizmu w odbieraniu piękna oraz fakt jego zmysłowej percepcji.

Mamy więc piękno wpisane w istotę dzieła sztuki, mamy sferę wrażeń zmysłowych wywoływanych napięciem estetycznym implikowanym przez odpowiednią kompozycję światła, kolorów i kształtów konstytuujących obraz czy rzeźbę. Powinno ono być zatem, jak się wydaje, przekazywane w opisie audiodeskryptywnym dzieła sztuki. Opis, który by nie tworzył warunków do przeżycia tego piękna, jawiłby się jako mocno niekompletny, sprzeczny z wartością wierności obrazowi. Mamy bowiem do czynienia z podnoszoną przez semiotyków płaszczyzną planu treści, w której zaproponowane wizualizacje generują głębsze sensory (Wysłouch 1994: 10). To właśnie w tych napięciach należy szukać źródeł piękna. Jak zatem audiodeskrybować, czyli tłumaczyć ze znaków wizualnych na znaki językowe, coś niewyrażonego wprost, coś tak ulotnego i, od czasów Immanuela Kanta, łączonego z subiektywnymi zdolnościami poznawczymi? (Kant 1986: 296–297, pierwsza publikacja w 1790).

Przed omówieniem wyzwań, które stają przed audiodeskrypcją starającym się opisać dzieło sztuki, autor artykułu zmuszony jest wprowadzić jedno założenie. Chociaż audiodeskrypcja nie jest tekstem literackim w ścisłym tego słowa znaczeniu, ale tłumaczeniem, któremu nie przypisuje się wartości artystycznej, to jednak w przypadku audiodeskrypcji dzieła sztuki zasadne wydaje się przywołanie rozważań teoretycznych prowadzonych w kontekście związków literatury i dzieł plastycznych. Z perspektywy tego artykułu audiodeskrypcja ma bowiem podobne zadanie, jakie stawiane jest przed tekstem literackim – ma inspirować wrażenia estetyczne, ma pozwolić doświadczyć piękna. Przekonanie takie nie jest zresztą zupełnie nowe. O literackich konotacjach audiodeskrypcji, konotacjach związanych z ekfrazą, wspominała już Pilar Orero (2005), kiedy analizowała opis stworzony do produkcji audiowizualnej

Katalońska badaczka poprzestała jednak na zasygnalizowaniu ewentualnych związków, nie prowadząc dalszych rozważań w tym kierunku. Czym jest ekfrazą? To literackie odwzorowanie dzieła plastycznego, odwzorowanie, które – w postaci idealnej – miałoby wskazywać na konkretne dzieło sztuki nawet w sytuacji, gdyby z opisu usunięto tytuł i nazwisko autora obrazu czy rzeźby. Jednak, jak wskazują badacze, stworzenie tak idealnie mimetycznego tekstu nie zdarza się w rzeczywistości. Literacka

ekfrazą, zamiast mimetycznie opisywać, prowadzi inspirowany dziełem plastycznym dialog z rzeczywistością, a samo dzieło traktuje jako powód odczuwania napięcia estetycznego. Tekst ekfrastyczny w praktyce kieruje się więc bardziej w stronę tożsamości przeżyć estetycznych, a nie mimetyczności (Wysłouch 2004: 12–15). Niemniej właśnie pamięć o pięknie, o odczuciach duchowych jest też, według niektórych badaczy, ważna dla audiodeskrypcji. Zwróciła na to uwagę na przykład Sabine Braun (2008: 2–11), lecz nie poddała tej kwestii dalszemu namysłowi. Przyjęcie poglądu, że audiodeskrypcja powinna dostarczać przeżyć estetycznych tożsamych z przeżyciami osoby oglądającej obraz czy rzeźbę, sprawia jednak, że audiodeskrypcjowi przyjdzie mierzyć się z trudnościami, jakie zauważył i poddał refleksji teoretycznej twórca pierwszej semiotycznej teorii sztuki, Gotthold Ephraim Lessing (1994: 14–16, pierwsza publikacja w 1766). Badając zjawisko „malowania słowami”, a więc pokrewieństwo między malarstwem i literaturą, podnosił on niemożność przekazywania tego samego piękna za pomocą tych samych zabiegów artystycznych. Jako przykład służył mu casus Laokoona, mitycznego kapłana zaatakowanego przez węże. Historia ta wyrażona została zarówno w antycznej rzeźbie, jak i w stworzonym przez Wergiliusza tekście literackim, środki artystyczne użyte do wywołania napięcia estetycznego były jednak odmienne i służyły odmiennym celom. Rzeźba była skupiona na pięknie wizualnym, *Eneida* podkreślała dramat kapłana pętanego na stopniach ołtarza. Ta niemożność współbrzmienia wynikała, zdaniem Lessinga, z całkowitej odmienności tworzyw każdej ze sztuk i była dla nich naturalna. Próba oddania tego samego wrażenia nie mogłaby zakończyć się sukcesem, ponieważ malarstwo, jako sztuka przestrzenna, ukazuje ciała w przestrzeni, ciała „zawieszane” w jednym punkcie w czasie, literatura zaś jest właśnie oparta na następstwie zdarzeń, jest sztuką rozgrywającą się w czasie. Próby unieruchomienia literatury i oddania piękna opisem zawieszonym w jednym punkcie temporalnym są, zdaniem Lessinga, skazane na niepowodzenie. Pogląd ten, wielokrotnie komentowany, podważany i popierany, znajdował swoich zwolenników jeszcze w XX wieku.

Już w XIX wieku głos zabierali jednak także oponenti Lessinga. Dowodząc niesłuszności jego tezy, analizowali tekst *Pana Tadeusza*, rojąc się od unieruchomionych w czasie opisów, które z jednej strony charakteryzują się wysokim stopniem mimetyczności, z drugiej – wysokimi walorami artystycznymi wywołującymi w czytelniku poczucie obcowania z pięknem (Wysłouch 1994: 19–32). Nie sposób jednak nie podkreślić fak-

tu, że do unieważnienia tezy Lessinga wykorzystywany był tekst autora o niezwykle wysokim kunszcie literackim. Co zatem z opisami stworzonymi przez osoby obdarzone mniejszymi niż Adam Mickiewicz zdolnościami artystycznymi? Zawsze wszystko zależy od konkretnego tekstu i nie sposób udzielić jednej, ogólnej odpowiedzi. Niebezpieczeństwo utraty piękna w przypadku mimetycznego opisu jest jednak niezaprzeczalne. Aby go uniknąć, podejmuje się różne próby „okiełznania literackiej swobody”.

Na przestrzeni lat pojawiły się na przykład pomysły uporządkowanego przekazywania informacji, a więc z dołu do góry czy od pierwszego do najbardziej oddalonego planu (Wysłouch 1994: 22–23). Pomysły takie, zdaniem niektórych badaczy, niekoniecznie jednak sprzyjają artyzmowi przekazu, a dodatkowo trącą banalnością (Wysłouch 1994: 25). Ciekawiej na tym tle jawią się propozycje Janusza Sławińskiego, który analizując strukturę opisu, godzi się na pewne odstępstwa od mimesis (Sławiński 1982: 24–27). Nieścistości te, według badacza, pozytywnie wpływają na percepcję przedstawianego obrazu i dają większe możliwości artystyczne, co w przypadku rozważań o konieczności zachowania piękna musi budzić zainteresowanie. Sławiński wyróżnia więc pięć rodzajów opisu: anarchiczny, opis z ramą uspojnającą, opis z dominantą semantyczną, opis kinetyczny i opis deformujący przestrzeń. Opis anarchiczny pozbawiony jest reguł, dopuszcza dowolność w kolejności i liczbie wyliczeń, pozwala też na pewne pominięcia, które nie burzą istoty przekazu, wymaga jednak uzasadnienia takiej formy wypowiedzi. Uzasadnieniem takim może być choćby pozycja obserwatora względem obserwowanego obiektu. Odnosząc tę regułę do pracy audiodeskrytora, można sobie wyobrazić na przykład sytuację, w której znalazł się on bardzo blisko ogromnego dzieła. Ogarnięcie wzrokiem całości jest niezwykle trudne, wręcz niemożliwe, dzieło jest więc opisywane tak, jak je widać – od dołu do góry – i pomijane są przy tym detale niewidoczne. Takie rozwiązanie najbardziej odpowiadałoby audiodeskrypcji „na żywo”, a więc tworzonej i wypowiedzianej w tym samym czasie. Opis z ramą uspojnającą ma na początku i na końcu ramę uzasadniającą sposób przyjętej narracji, która w środku, wewnątrz ramy, może już być opisem anarchicznym. Dzięki ramie wiadomo jednak, do czego odnosi się wypowiedź. Kolejny rodzaj, opis z dominantą semantyczną, sprowadza się w istocie do użycia metafory lub rozbudowanego porównania pozwalających przedstawiać opisywane osoby, przedmioty, zjawiska w określonej sytuacji wyobraźniowej. Opis kinetyczny wprowadza do tekstu ruch. Może nim zostać opatrzony konkretny przedmiot czy

grupa przedmiotów, ale ruch może też wynikać ze zwrotów kierowanych do odbiorcy opisu, aktywizujących uwagę odbiorcy, takich jak: spojrzij, wyobraź sobie. I wreszcie opis z deformacją przestrzeni będący w istocie rozbudowaną wersją opisu kinetycznego. Tym razem jednak ruchem zostaje opatrzona cała opisywana przestrzeń, która może się zmieniać, przestaczać, odkształcać.

Zabiegi te, czynione na gruncie literatury i dopuszczające odstępstwo od reguły mimesis, nie powinny zresztą wywoływać nadmiernego poruszenia wśród przekładoznawców. Warto bowiem w tym kontekście pamiętać choćby o dwunastu możliwościach deformacji przekładu sformułowanych przez Antoine Bernana, a popularyzowanych w Polsce np. przez Jerzego Brzozowskiego (Brzozowski 2011: 50–107).

Słowo z praktyki

Prawdopodobieństwo utrzymania waloru piękna w przypadku odwzorowania wizualizacji w tekście literackim zatem istnieje. Okazuje się, że istnieje ono również w przekładzie intersemiotycznym. Dowodem na to jest choćby historia adaptacji filmowej i teatralnej dzieł literackich (Wysłouch 1994: 153–183). Skoro możliwe jest tłumaczenie z literatury na wizualizację, możliwe jest zapewne działanie odwrotne, niezbędne jest jednak dokładne rozważenie zasad tworzenia takiego przekładu. Jak zatem stworzyć audiodeskrypcję, by była ona wiernym przekładem wszystkich płaszczyzn znaczeniowych składających się na dzieło sztuki? Odpowiedzi na to pytanie nie znajdzie się w zasadach tworzenia audiodeskrypcji. Audiodeskrybowaniu dzieł sztuki poświęcono odrębne akapity tylko w standardach amerykańskich, ale i one nie mówią nic o opisywaniu piękna (ACB 2009: 17). Polskie reguły, tworzone na wzór i podobieństwo wskazówek światowych, nie tylko nie rozwiązują, ale nawet nie ujmują tego problemu. W żadnym opracowaniu nie ma szczegółowych zaleceń tworzenia takiego opisu, właściwych wyłącznie audiodeskrybowaniu dzieł sztuki. Zastrzega się jedynie ogólnie, że audiodeskrybtor, uwzględniając wszystkie wymienione powyżej zasady prymarne, powinien w przypadku opisywania dzieł sztuki ściśle współpracować z historykami i teoretykami sztuki, a sam faktograficzny opis wizualizacji uzupełniać informacjami o konwencji artystycznej, w jakiej tworzone było dzieło (Szymańska, Strzymiński 2010; Künstler i in. 2012). Jakie są efekty takich działań?

Jako materiał przykładowy weźmy dwie audiodeskrypcje stworzone do obrazów. Z przeglądu dokonanego przez autora artykułu wynika, że teksty te są reprezentatywne dla polskiej praktyki werbalnego opisu dzieł sztuki. Aby nie komplikować dodatkowo sytuacji, będzie to malarstwo realistyczne, o dużym poziomie mimetyczności, malarstwo, w którym stworzone wizualizacje dają się z łatwością rozpoznać. Obie audiodeskrypcje rozpoczynają się od takich samych informacji – od podania wymiarów opisywanego dzieła oraz techniki jego wykonania. Obie uzupełniają też opis o wiadomości z historii i teorii sztuki. Pierwsza z nich przedstawia *Monę Lisę* Leonarda da Vinci, druga – *Hold pruski* Bacciarellego. Obie audiodeskrypcje pochodzą od autorów polskich zasad tworzenia audiodeskrypcji – pierwsza od Tomasza Strzymińskiego i Barbary Szymańskiej, druga od Urszuli Butkiewicz i Izabeli Künstler. Obie audiodeskrypcje prezentowane są w artykule tylko w początkowych fragmentach, przy czym już do końca ich poetyka zupełnie się nie zmienia:

Mona Lisa – Obraz przedstawia postać siedzącej młodej kobiety w ujęciu trzy czwarte. W tle zamglony górski krajobraz. Dominujące barwy to odcienie brązu, żółci, szarości i granatu. Kobieta zwrócona jest lekko w lewo, wzrok kieruje w naszą stronę. Ciemnobrązowe włosy kobiety opadają na ramiona. Okrywa je półprzezroczysty welon, pod nim, na środku głowy, przedziałek. Owalna twarz o jasnobieżowym kolorze, czoło wysokie, oczy mają migdałowaty kształt. Powieki bez rzęs lekko przymrużone, żrenice brązowe. Nos prosty, jego płatki delikatnie zarysowane. Usta małe, dolna warga uwydatniona, prawy kącik jest lekko uniesiony. Usta mają ciemnobieżowy kolor przelamany odcieniem pomarańczowego. Podbródek drobny, cieniowanie ukrywa kąciki oczu i ust. Podkreśla linię brwi, kości policzkowe i brodę. W cieniu zatopione jest również prawe ucho. Szyję z prawej strony zasłaniają falujące włosy. Kobieta ubrana jest w brązową suknię z dużym półokrągłym dekoltem (Szymańska, Strzymiński 2010).

Hold Pruski – Król Zygmunt Stary siedzi na tronie zwrócony do nas półbokiem, lewym ramieniem. Na stopniach tronu z pokorą kłęczy Albrecht Hohenzoller. Prawą dłoń trzyma na leżącej na kolanach króla biblii. Z lekkiem wznosi oczy ku obliczu króla. To dzieło utrwaliło dla potomności rysy Adama Naruszewicza. Zamyślony duchowny w fioletowej sutannie stoi w prawym dolnym rogu obrazu. Nie patrzy w stronę rozgrywających się tuż obok niego wydarzeń. To mężczyzna w sile wieku, ma charakterystyczną dla innych swoich wizerunków fryzurę, siwe włosy – może peruka, nad wysokim czołem są gładko zaczesane do tyłu. Sięgają uszu, lekko podwijają się pod spód. Król Zygmunt Stary to dostoyny mężczyzna, starszy od Naruszewicza. Ma spokojną twarz

okoloną siwą brodą, na głowie koronę, ramiona okryte czerwonym płaszczem obszytym gronostajami. Wokół tronu ukazanych jest kilka postaci. Najbliżej króla młodzieniec trzymający pod pachą drzewce chorągwi z czarnym pruskim orłem. Chorągiew swobodnie zwisa (Butkiewicz, Künsler 2011).

Przytoczenie tych fragmentów ma tylko jeden cel, i tylko w tym kontekście zostaną one poddane ocenie. Chodzi o odzwierciedlenie w słowie estetyki tych obrazów, o podjęcie próby wywołania w odbiorcy audiodeskrypcji wrażeń estetycznych wpisanych w dzieło malarskie. Czy próba taka została podjęta? Wydaje się, że nie. Język obrazowania utrzymany jest w poetyce charakterystycznej dla materiału informacyjnego – jest rzeczowy, faktograficzny, a cała wypowiedź sprowadza się do skanowania obrazu słowem. Nieco większy ładunek emocjonalny zawarty jest w drugim fragmencie i wynika z próby nazwania uczuć malujących się na twarzach przedstawionych postaci. Rodzi się tu jednak pytanie o subiektywność takiej relacji, o narzucanie odbiorcy własnego punktu widzenia. Jak zauważają badacze audiodeskrypcji, próby takie spotykają się z różnym odbiorem osób niewidomych i niedowidzących – niektórzy akceptują to rozwiązanie i namawiają do jego stosowania, inni mają dokładnie przeciwny pogląd (Chmiel, Mazur 2011: 21–25). Obie przytoczone audiodeskrypcje mieszczą się też w ramach wytyczonych przez zasady tworzenia opisu dla niewidomych i niedowidzących. Są więc pod tym względem prawidłowe i jedyny zarzut, jaki można im postawić, to brak starań o przekazanie wrażeń estetycznych (zarzut ten jest oczywiście bezzasadny, jeśli chciałoby się ściśle respektować reguły tworzenia audiodeskrypcji). Autorzy obu zbiorów zasad podkreślali jednak wielokrotnie, że są otwarci na sugestie i gotowi wprowadzać odpowiednie zmiany, warto więc, jak się zdaje, stawiać różne pytania, także te o zachowanie piękna w opisach. Pogląd ten jest tym bardziej uzasadniony, że autorowi artykułu udało się znaleźć audiodeskrypcję podejmującą próbę odwzorowania napięć estetycznych wpisanych w obraz, a więc malarskiego piękna. Chodzi o opis obrazu Claude’a Moneta *Impresja – wschód słońca*, wykonany przez duet Tomasz Strzymiński i Barbara Szymańska. Audiodeskrypcja ta, podobnie jak opisy zaprezentowane powyżej, jest dostępna w internecie: *Mona Lisa i Impresja – wschód słońca* na portalu YouTube, *Hold pruski* na stronie internetowej Zamku Królewskiego w Warszawie. Przytaczanie całego opisu *Impresji* nie jest niezbędne, w zdecydowanej większości powtarza on poetykę charakterystyczną dla fragmentów zaprezentowanych powyżej. Uwagę w kontekście doznań estetycznych zwracają jednak dwa zdania

– pierwsze i ostatnie: „Morski port zasnuty mgłą rozplywa się w świetle wschodzącego słońca (...). Wszystkie pociągnięcia pędzla na obrazie wibrują nasycone mglistym morskim powietrzem”.

Skąd to wrażenie piękna w tekście? Odpowiedź jest oczywista – audiodeskrypcja została wykonana z wykorzystaniem metafor. Nie są one ani bardzo zaskakujące, ani rozbudowane, a jednak wystarczają, by w sposób właściwy dla tworzywa języka tłumaczyć napięcia estetyczne konstytuowane odpowiednią kompozycją przestrzenną na obrazie. Nie sposób powiedzieć, czy zabieg taki sprawdzi się w każdym przypadku, czy dla każdego obrazu uda się stworzyć opis zawierający metafory. Zapewne nie, prawdopodobnie zresztą nie zawsze metafora byłaby najwłaściwszym narzędziem tłumaczenia słowem malarskiego piękna. Niezbędne jednak wydaje się uwrażliwienie twórców audiodeskrypcji na stosowanie właściwych dla języka środków artystycznych w procesie tłumaczenia dzieł sztuki na potrzeby osób niewidomych i niedowidzących. Ich wykorzystanie da bowiem osobom niewidomym i niedowidzącym szansę doznawania wrażeń estetycznych płynących z dzieł sztuki. Może dobrym sposobem byłoby w takim wypadku śledzenie innych toków narracyjnych poświęconych danemu dziełu plastycznemu, wypowiedzi nastawionych na przekazanie napięć estetycznych wywoływanych przez kontakt z daną pracą. Ciekawym teoretycznie i poznawczo doświadczeniem okazać by się mogło tworzenie audiodeskrypcji do *Płonącej żyrafy* Salvadora Dali, ale tworzenie jej z uwzględnieniem propozycji poetyckiej Stanisława Grochowiaka. Jego wiersz, uważany za ekfrazę, a zatytułowany właśnie *Płonąca żyrafa*, audiodeskrypcją z pewnością nie jest, ale daje wyraz napięciom estetycznym obecnym w obrazie hiszpańskiego surrealisty.

Tak

To jest coś

Biedna konstrukcja człowieczego łęku

Żyrafa kopcąca się pomaleńku

Tak

To jest coś

Coś z tamtej ściany z aspiryny i potu

Ta mordka podobna do roztrzaskanego kulomiotu

Tak

To jest coś

(Grochowiak 2000: 26–27, pierwsza publikacja w 1958)

Takie „obostrzenie” oczywiście skomplikuje i wydłuży proces powstawania audiodeskrypcji, ale nikt zajmujący się przekładem intersemiotycznym nie ma chyba wątpliwości, że jest to proces niełatwy, wymagający skupienia, uwagi i kreatywności. Audiodeskryptor musi być aktywny, nie może ograniczać się do biernej obserwacji dzieła sztuki i nazywania jego składowych najprostszymi słowami użytymi w najprostszych konstrukcjach semantycznych. Pogląd taki potwierdzają zresztą sami audiodeskryptorzy:

Przygotowanie takiego opisu to wielka gimnastyka słowna, to wyzwanie niemal literackie. Jeszcze nigdy nie stworzyłam opisu, który byłby dobry od razu przy pierwszym nacytaniu, a zawsze zastanawiam się długo, jak najszybciej opisać dzieło w najatrakcyjniejszy sposób i jeszcze zadać parę dobrych pytań. Dobra audiodeskrypcja nie powstanie, jeśli audiodeskryptor nie zrozumie danego dzieła i nie określi swojej wobec niego postawy (Kucharska 2013).

– twierdzi Katarzyna Kucharska, historyczka sztuki i autorka opisów audiodeskryptywnych do dzieł sztuki współczesnej.

Konieczność dookreśleń w zasadach tworzenia audiodeskrypcji nie dotyczy tylko formułowania opisu uwzględniającego piękno zakodowane w dziele sztuki. Drugą wymagającą zastanowienia dziedziną jest kwestia długości i poziomu szczegółowości audiodeskrypcji. O ile bowiem opisy dodawane do dzieł audiowizualnych podlegają w tej mierze bardzo rygorystycznym ograniczeniom (opis musi mieścić się między dialogami, audiodeskryptor dokonuje więc każdorazowo wyboru wątku, który zostanie przybliżony niewidomym i niedowidzącym widzom, a cały opis danej kwestii to niekiedy zaledwie kilka słów), o tyle w przypadku udostępniania dzieł sztuki nie wprowadzono żadnych tego typu ograniczeń ilościowych. Powstają więc opisy trwające i kilkanaście minut, niezwykle szczegółowe, przedstawiające najdrobniejsze detale obrazu czy rzeźby. Zmierzenie się z takim opisem to poważne wyzwanie kognitywne dla niewidomego i niedowidzącego odbiorcy. Czy bowiem jest on w stanie wysłuchać z uwagą kilkunastominutowego, wypełnionego szczegółami opisu, zbudować na jego podstawie wyobraźniową wizualizację dzieła sztuki i jeszcze dostrzec jego piękno? Sprawa jest bardzo wątpliwa. Już bowiem w przypadku audiodeskrypcji dołączanej do filmów badacze sygnalizowali kłopoty percepcyjne odbiorców w sytuacji, gdy opis był zbyt gęsty, drobiazgowy, gdy wypełniał wszystkie przerwy pomiędzy dialogami (Chmiel, Mazur 2011: 21–24).

Problem długości i poziomu szczegółowości audiodeskrypcji znajdzie się jednak już za kilka tygodni w centrum zainteresowania badawczego.

Końca dobiegają już bowiem przygotowania do jakościowej analizy opisów dzieł sztuki, skupionej na percepcyjnych możliwościach odbiorców audiodeskrypcji w zależności od jej długości i drobiazgowości. Badania przeprowadzą wspólnie autor niniejszego artykułu oraz Wojciech Figiel, doktorant na wydziale Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego.

Podsumowanie

Tworzenie audiodeskrypcji do dzieł sztuki to bez wątpienia działalność o dużej wartości społecznej, wychodząca naprzeciw oczekiwaniom sporej grupy osób niewidomych i niedowidzących. Prowadzona od kilkudziesięciu lat, przełożyła się na udostępnienie osobom z niepełnosprawnością wzroku zapewne tysięcy tekstów kultury wizualnej i audiowizualnej. Znalazła też swe odbicie w refleksji naukowej, podejmowanej głównie przez badaczy przekładu. Niniejszy artykuł miał przede wszystkim uwypuklić kwestię wierności pierwowzorowi w czasie tworzenia opisu, wierności wymagającej zwrócenia uwagi na wymiar piękna konstytuującego każde z dzieł sztuki, wymiar dopełniający pole treści każdego obiektu artystycznego, a – niestety – często niezauważany, niwelowany w procesie przekładu intersemiotycznego. Tymczasem, jak zostało to wykazane w tym artykule, pominięcia takie są nie tylko niezasadne, ale też niekonieczne. Ich zredukowanie pozwoli odbiorcom audiodeskrypcji cieszyć się tym samym pięknem, z którego korzystają osoby widzące. W tym celu niezbędna jest refleksja naukowa, która powinna następnie znaleźć odzwierciedlenie w praktyce, a związana z długością i szczegółowością tekstów audiodeskrypcji. W odniesieniu do praktyki, badania takie mogą doprowadzić do doprecyzowania lub niekiedy zrekonstruowania reguł tworzenia opisów audiodeskryptywnych, a w odniesieniu do teorii audiodeskrypcji – do rozpatrywania tych opisów z perspektywy szerszej niż wyłącznie teoria przekładu. Chodzi bowiem o jak najlepszą jakość powstających opisów audiodeskryptywnych.