

Barbara Walkiewicz 

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań
barwal@amu.edu.pl

Kain i Abel to my

Inkluzywność w przekładzie intermedialnym

(...)
Było nas dwóch braci, któryś z nich pozazdrościł
– Abel? Kain?
pokłóciliśmy się u ofiarnych ołtarzy,
słaby silnego zabił... To się powtarza...
I nie wiem dalej.

[Iłakowiczówna 1995: 321-322]

1. Zamiast wstępu

Inkluzywność to jedno z haseł, które zdominowało dyskurs ostatnich lat w każdym niemal obszarze, egzemplifikując w pewnym sensie swoje znaczenie, co nie jest bez wpływu na jego zakres. Istotnie, problem z definicją inkluzywności zasadza się na niej samej: inkluzywność w podstawowym znaczeniu oznacza włączanie, zatem jest zjawiskiem obejmującym wszystkie dziedziny życia społecznego. Stąd mówi się o inkluzywności w społeczeństwie, w korporacji, w prawie, w sztuce czy w przekładzie,

gdzie najczęściej jest utożsamiana z użyciem języka niewykluczającego, choć może być też rozumiana jako włączanie odbiorcy do realnego współtworzenia dzieła. W tej perspektywie zjawisko to wpisuje się w charakterystyczną dla szeroko pojętej sztuki kulturę partycypacji [Kluszczyński 2012], w której udział odbiorcy wychodzi poza interaktywność poznawczą [Zimmerman 2004], nadając mu status współtwórcy „dzieła otwartego” [Eco 1962/1972]. Inkluzywność rozumiana jako włączanie odbiorcy w proces dopełnienia dzieła nie jest niczym nowym:

Dzieła otwarte funkcjonowały w kulturze od zawsze, stąd badania nad tym zjawiskiem podejmowano już na długo zanim pojawiła się koncepcja włoskiego estetyka¹, podkreślano w nich znaczną autonomię i aktywność odbiorcy w procesie percepcji oraz wskazywano, że kształt tekstu literackiego czy obrazu nie znajduje się wyłącznie w polu oddziaływania twórcy, a jego ostateczna postać zależy również od odbiorcy [Białkowski 2006: 93].

Klasyczne koncepcje otwartości trafnie oddaje Gadamerowska idea *tessera hospitalis* – skorupy pamięci, czyli fragmentu skorupy podarowanej przez gospodarza gościowi, która będzie znakiem rozpoznawczym w chwili przyjazdu jego potomka [Gadamer 1993, por. Januszkiewicz 2016].

W przyjętej przez autorkę koncepcji inkluzywności odbiorca pełni funkcję *tessery hospitalis* – jest niezbędnym dopełnieniem przekładu komunikatu werbalnego – tytułu VII edycji Spotkań Teatralnych z cyklu Bliscy Nieznajomi – na zróżnicowane medialnie i polisemityczne obiekty artystyczne: plakat, instalację i gazetę festiwalową.

2. Przekład intermedialny

Przekład intermedialny to, podobnie jak inkluzywność, pojęcie o nieostrych konturach wynikających w równym stopniu z samej jego natury, jak również z różnych interpretacji tworzącego jego nazwę komponentu – ‘media’. W ramach niniejszego opracowania punktem wyjścia będzie szersza definicja uwzględniająca medium jako tworzywo, nośnik, która opiera się na przeświadczeniu, że komunikat językowy

jest przekładalny i może znaleźć mniej lub bardziej doskonały odpowiednik w innym tworzywie. Za pomocą doboru i kombinacji znaków ikonicznych, które nie tylko oznaczają, ale i znaczą, przekładać można zarówno fabułę, jak

¹ Eco [1962], polskie wydanie: Eco [1962/1972].

i zjawiska niefabularne: postawy, oceny, nastroj. Przekład jest odtworzeniem w innym materiale i za pomocą innych środków takiej struktury, która będzie ewokowała analogiczne sensy [Wysłouch 1994: 124].

Oczywiście, zmiana nośnika nieuchronnie modyfikuje przekład w związku z odmiennością strukturalną tworzywa implikującą inne środki wyrazu, właściwe dla semiosfery danego medium, jednak różnica ta nie wyklucza równoważności między komunikatami wyjściowym i docelowym, choć z uwagi na różnotworzywowość i różnokodowość jest ona trudniej mierzalna niż w przypadku tradycyjnego przekładu międzyjęzykowego [por. Brzostowska-Tereszkiewicz 2018]. Trudność ta wynika nie tylko z odmienności specyfiki objętych przekładem nośników (mediów), ale przede wszystkim z wynikającej z niej hybrydowości pojęcia ekwiwalencji, wymykającej się tekstocentrycznym kategoriom jej pomiaru, wykazując niewydolność dotychczasowego metajęzyka [*ibidem*]. Doprowadziło to do rozszczelnienia granicy między przekładem intermedialnym a „transmedialnymi derywatami” tworzącymi „transmedialną translatorską serię” [Okulska 2016: 56]. Niedomykalność definicyjna przekładu intermedialnego jest zatem nieuchronną konsekwencją hybrydyzacji semiotycznej i medialnej przekazów, postępującej wraz z rozwojem technologii [Szczęsna 2004b, por. także Chmielecki 2018, Chawrińska 2020], która – *nomen omen* – stała się początkiem swoistego transmedialnego (meta)storytellingu, rozumianego jako „zintegrowane doświadczenie na przestrzeni różnych mediów” [Davidson 2010 [za:] Okulska 2016: 58, por. także Brzostowska-Tereszkiewicz 2018].

Niezależnie jednak od stopnia złożoności medialnej komunikatów polisemiotycznych można je rozpatrywać w zakresie trzech różnych typów relacji: semantycznych, syntaktycznych i pragmatycznych [Michalczyk 2009]. Typom tym odpowiadają typy ekwiwalencji wyodrębnione przez Jerzego Ziomka [1980] w zależności od typu relacji znak vs obraz [Wysłouch 1994: 125]:

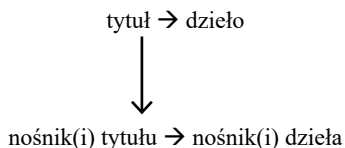
1. równoznaczność (odpowiedniość semantyczna),
2. równokształtność (odpowiedniość syntaktyczna),
3. równowartość (odpowiedniość pragmatyczna).

Wymienione kategorie stanowić będą płaszczyznę rzutowania punktów stykowych przekazu werbalnego – tytułu „Kain i Abel” na trzy różnotworzywowe formy komunikacji wizualnej: plakat, instalację i gazetkę festiwalową.

Tytuł dzieła sztuki pełni różne funkcje, a ich ciężar gatunkowy zależy od rodzaju dzieła, które definiuje jego miejsce oraz związaną z tym rolę. W przypadku dzieła literackiego tytuł stanowi „zaproszenie do lektury i jest pierwszą wypowiedzią dzieła”, natomiast „w komunikatach ikonicznych tytuł jest najczęściej ostatnią fazą, ostatnim etapem kontaktu z dziełem” [Wysłouch 1994: 140]. Istotnie, tytuł dzieła plastycznego z reguły nie należy do przestrzeni dzieła, figurując na umieszczonej obok metryczce, dzięki czemu odbiór obu – dzieła i jego tytułu – odbywa się synchronicznie [Wysłouch 1994, por. także Wallis 1974, Hoek 2001]. Różnica „topograficzna” tytułów odzwierciedla się w ich naturze – o ile tytuł w beletrystyce jest monosemiotyczny (monomodalny?), o tyle w przypadku sztuk wizualnych zachodzi intermedialność związana z odmiennością nośników dzieła i jego tytułu. To z kolei implikuje asymetrię również w zakresie statusu znaku tworzącego tytuł:

Jako nazwa tytuł dzieła sztuki jest znakiem słownym, a więc jednym z rodzajów znaków umownych. W różnych sztukach znak ten zostaje przyporządkowany dziełom o różnej strukturze semantycznej. W przypadku tytułu dzieła malarstwa lub rzeźby przedmiotowej znak umowny zostaje przyporządkowany zespołowi znaków ikonicznych. W przypadku tytułu malarstwa lub rzeźby bezprzedmiotowej i tytułu dzieła muzycznego – dziełu w zasadzie asemantrycznemu. W przypadku tytułu dzieła poetyckiego mamy połączenie znaku umownego z zespołem innych znaków umownych. Wreszcie w przypadku widowiska teatralnego lub filmu dźwiękowego znak umowny zostaje przyporządkowany zespołowi, złożonemu zarówno ze znaków ikonicznych, jak ze znaków umownych [Wallis 1974: 7].

Na skomplikowane konfiguracje znaków utkane między tytułem a nazywanym dziełem nakłada się dodatkowo siatka relacji między nośnikami znaków [Szczęsna 2004a: 168-169]. W sytuacji dzieł polisemiotycznych/intermedialnych na styku obu siatek relacji: tytuł → dzieło vs nośnik(i) tytułu → nośnik(i) dzieła – dokonuje się przekład (P) tytułu na szeroko pojęty obraz łączący obie siatki w przestrzenną strukturę interpretacyjną (rys. 1).



Rys. 1. Schemat przekładu tytułu dzieła intermedialnego

W przypadku plakatu spektaklu teatralnego artyści często wykorzystują metaforę wizualną łączącą – w ramach jednego medium – dwa lub więcej systemy znaków (werbalny i ikoniczny). Są natomiast przykłady bardziej złożonych komunikatów polisemiotycznych stanowiących przekład tytułu przedstawienia, filmu czy – jak w omawianym przypadku – festiwalu teatralnego, oparty na wielopoziomowej metaforze transsemioteycznej wyrażonej na różnych nośnikach (mediach) (Szczęsna 2004a, 2004b, Bolek 2020). Metafora bowiem „deklaruje otwartość na wszelki znak: językowy, ikoniczny, dźwiękowy, ruchowy”, mogąc posiłkować się także jednostkami złożonymi, jak np. opowieści [Szczęsna 2004a]. Z takim wielowymiarowym medialnym mamy do czynienia w przypadku tytułu VII edycji Spotkań Teatralnych z cyklu *Bliscy Nieznajomi* – *Kain i Abel* oraz jego przekładu na różne gatunki i tworzywa artystyczne.

3. Kain i Abel

Gdy Kain, pierworodny syn Adama i Ewy, zabił swojego młodszego brata – Abela [Rdz 4,8], wpisał bratobójczą zazdrość w kondycję ludzkości, a konflikt i zabójstwo w jej dzieje. Prześledziwszy chronologię wydarzeń od samego początku, nietrudno stwierdzić, że historia gatunku ludzkiego i cywilizacji, jaką ów stworzył, to historia wojen i sporów o zmiennej dynamice czasoprzestrzennej. Dynamika ta nie słabnie mimo upływu trzech tysięcy lat – przeciwnie, czwarte milenium kontynuuje niechlubną tradycję, znacząc kolejne dekady Kainowym piętnem w nowych odsłonach. Temu – szeroko pojętemu „rozpadowi braterskich więzi”² – zostały poświęcone VII Spotkania Teatralne *Bliscy Nieznajomi* organizowane rokrocznie przez Teatr Polski w Poznaniu.

² Zob. [online] <https://ownetic.com/news/2014/05/06/bliscy-nieznajomi-kain-i-abel-teatr-polski-poznan/>, 29 I 2024.

Nie bez powodu zatem VII edycja festiwalu, który odbył się w dniach 27.05-1.06.2014 roku, nosi w tytule imiona bohaterów pierwszego morderstwa na świecie – Kain i Abel: przedstawione w jego trakcie spektakle poruszają kwestie związane nie tylko z bratobójczą walką, ale też z brakiem solidarności społecznej oraz odpowiedzialności za zło³. Jako potomkowie Kaina mamy bratobójczą zazdrość we krwi. Zatem wszyscy jesteśmy odpowiedzialni za zło tego świata. Zło jest inkluzywne – aktywnie (sprawczość) lub pasywnie (obojętność → przyzwolenie) współtworzymy i uczestniczymy w tym, co się dzieje.

Obranie Kaina i Abela jako symbolu bratobójczej walki za tytuł Spotkań Teatralnych Bliscy Nieznajomi ma na celu podkreślenie ciągłości konfliktów i rozpadu więzi międzyludzkich na różnych poziomach życia społecznego: rodziny, narodu, świata. Ale też jest metaforą odwiecznej walki dobra ze złem, która toczy się w każdym z nas, z którą mierzymy się na co dzień w domu i na ulicy.

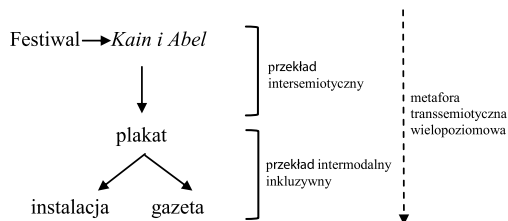
Dwa wymiary znaczeniowe, zakodowane w tytule *Kain i Abel* – rozpad braterskich więzi społecznych i jego konsekwencje (wojny, ubóstwo, brak solidarności międzyludzkiej) oraz współodpowiedzialność za istniejące zło – zostały przełożone na trójdzielny komunikat wizualny (plakat, instalacja, gazeta) przez poznańskiego grafika Marcina Markowskiego, który trójdzielność tę wyjaśnia następująco:

W przypadku tego plakatu pojawiły się dwie formy będące jego wyjściem poza klasyczną definicję. Pierwszą była instalacja, w której tytułowi bracia zainteresowani zostali w formie przestrzennej typografii. Wykorzystując złudzenie optyczne, w przestrzennym napisie Kain wpisane zostaje słowo „Abel”. Chodzi o to, by obserwując całość układu z jednej strony, pierwszy z braci dekonstruował drugiego. Z kolei z innej perspektywy to „Abel” optycznie rozcina „Kaina”. Drugą formą jest festiwalowa gazeta, której naturalnie połączone strony nie zostały rozcięte. Chcąc przeczytać zawartość, należy rozerwać – czy też rozciąć – naturalnie połączone ze sobą strony. Z jednej strony ścisłe połączenie, a z drugiej nieuniknione rozerwanie – nieobojętne dla obu stron⁴.

Mamy zatem do czynienia z wielowymiarową konstrukcją intermedialną, na której opiera się przekład tytułu przedmiotowego festiwalu (rys. 2).

³ Zob. [online] <https://teatralny.pl/recenzje/gdzie-jest-brat-twoj,560.html>, 22 I 2024.

⁴ Zob. [online] <https://marcinmarkowski.pl/projekt-13.html>, 15 I 2024.



Rys. 2. Struktura intermedialnego komunikatu wizualnego *Kain i Abel*

Konstrukcja ta stanowi wielopoziomową metaforę transsemiotyczną, w której językowy znak imion biblijnych braci współuczestniczy – wraz ze znakami reprezentującymi inne systemy semiotyczne – „w kreowaniu nadbudowanych nad nimi znaczeń tekstowych” [Szczęsna 2004a: 168]. W związku z tym, że metafora jest figurą wymagającą uaktywnienia w umyśle odbiorcy procesu kojarzenia analogii i przetwarzania jej w zamierzone przez nadawcę wyobrażenia, istotny jest wybór odpowiedniej pary znaków o wystarczająco czytelnej „intencji wejścia w interakcje”, dostosowanych do wybranych form przekazu: plakatu, instalacji i gazety.

Już sam wybór gatunków sztuki użytkowej implikuje partycypację odbiorcy wykraczającą poza tradycyjne formy aktywności, włączając go w proces uruchamiania przełożonych na różne tworzywa artystyczne znaczeń.

3.1. Plakat⁵

„Plakat jest jak dziwka, zaczepia na ulicy. Może stąd czerwień w moich pracach”⁶ – słowa autora omawianego plakatu wyjaśniają pierwszy z komponentów struktury tytułowej, jakim jest kolor. W przypadku *Kaina i Abela* Markowski stawia na kolor pomarańczowy – równie krzykliwy jak czerwień, choć pozbawiony konotacji związanej ze zbrodnią (krew) czy niebezpieczeństwem. W zamian za to pojawia się skojarzenie z energią i odwagą⁷, mniej oczywistymi cechami Kaina, koniecznymi do popełnienia zbrodni, a zatem bezpośrednio dotyczącymi motywu przewodniego

⁵ Źródło korpusu: [online] <https://www.behance.net/gallery/29146831/Cain-Abel>, 29 I 2024.

⁶ Zob. [online] <https://poznan.wyborcza.pl/poznan/7,105531,20330853,plakat-jest-jak-dziwka-zaczepia-na-ulicy-moze-stad-czerwien.html>, 11 I 2024.

⁷ Zob. [online] <https://99designs.fr/blog/conseils-design/signification-couleurs/#red>, 15 I 2024.

festiwalu – złych relacji braterskich i odpowiedzialności za „najcięższe kulturowo przewinienie”, jakim jest morderstwo⁸.



Rys. 3. *Kain i Abel*. Plakat autorstwa M. Markowskiego

Na tym tle artysta osadza przedmiot – nożyce o charakterystycznym kształcie: ich oczka mają kształt ludzkiej głowy widzianej z profilu, dodatkowo ostrza są wygięte w sposób umożliwiający „podcięcie gardła” jednego z antropomorficznych oczek, nawiązując jednoznacznie do

⁸ Zob. [online] <https://teatralny.pl/recenzje/gdzie-jest-brat-twoj,560.html>, 15 I 2024.

zakodowanego w tytule toposu (rys. 3). Referencja ikonicznego rysunku nożyczek zostaje osłabiona poprzez jego deformację (wygięcie) sprzężoną z antropomorfizacją kształtu, a uzyskana w ten sposób „metafora trans-semiotyczna prowadzi do modyfikacji ontycznej wartości tworzących ją systemów semiotycznych” [Szczęsna 2004a: 168]. Odbiorca dostrzega w ten sposób „podobieństwo w niepodobieństwie” [Wysłouch 1994: 76], odczytując widniejące na plakacie nożyczki nie jako przedmiot codziennego użytku, lecz jako symboliczne narzędzie zbrodni, organicznie połączone z katem i ofiarą. Owa „organiczność” konstytutywnych części nożyczek (nomen omen *pluralia tantum*) oraz ich ostrza skazane na konieczność przycinania (się) odzwierciedlają braterskie więzi krwi (Kain i Abel):

TW: SŁOWO → OBRAZ > SŁOWO (równoznaczność)

Ukazana plastycznie analogia sprzecznych sił – wspólnoty i rozpadu więzi – to przykład równoznaczności, czyli ekwiwalencji semantycznej, w której komunikat wizualny nie jest konkretyzacją znaczenia komunikatu werbalnego, lecz pełnowymiarowym przekładem intersemiotycznym zakodowanych w nim znaczeń. Jest „bytem gotowym, oczekującym na doświadczenie percepcyjne”, „obiektem samoreferencyjnym” [Osuchowski 2017: 14], stanowiącym również punkt odniesienia dla rozwijających go form intermedialnych.

3.2. Instalacja

Inherentną częścią komunikatu wizualnego, stanowiącego przekład intermedialny tytułu VII Spotkań Teatralnych, jest instalacja w postaci przestrzennych liter ustawionych w dwóch miejscach w Poznaniu: przed Starym Browarem (od ul. Ratajczaka) oraz na Starym Rynku (od ul. Wrocławskiej) (rys. 4).



Rys. 4. *Kain i Abel*. Instalacja autorstwa M. Markowskiego⁹

Jak stwierdza autor projektu,

Instalacja „Kain i Abel” stanowi przestrzenną interpretację festiwalowego plakatu. Tak jak na nim, tak i tu mamy do czynienia z plastycznie wyrażoną relacją tytułowych braci. W tym trójwymiarowym ekwiwalencie plakatu jeszcze mocniej uwidacznia się ich zależność i swego rodzaju nierozzerwalność pomimo ekstrakcji. Typograficznie reprezentowani bracia dekonstruuują się wzajemnie. Gdy pojawia się pierwszy, swą „obecnością” rozczłonkowuje drugiego. Znosząc się nawzajem, tkwią w nierozzerwalnym połączeniu. Wykorzystując złudzenie optyczne, w przestrzennie wykonany napis KAIN wpisane zostaje słowo ABEL. Jednak tak, aby obserwując całość z jednej strony, uwidaczniający się pierwszy, dekonstruował drugiego. Z kolei z innej perspektywy, to ABEL „rozbija” KAINA. Ich relacje nie są tu oczywiste i jednoznaczne. Kain „odcinając” Abła, w pewnym sensie unicestwia też sam siebie¹⁰.

Owa nierozdzielność Kaina i Abła, ich wzajemne przenikanie się symbolizują odwieczną walkę dobra i zła, jaką toczy każdy z nas. To, który z metaforycznych „braci” zwycięży, jest kwestią odpowiedzialności

⁹ Zob. [online] <https://www.behance.net/gallery/29146831/Cain-Abel>, 29 I 2024.

¹⁰ Zob. [online] <https://e-teatr.pl/poznan-instalacja-kain-i-abel-podczas-bliskich-nieznajomych-a180390>, 29 I 2024.

za podjęte decyzje. Odpowiedzialność tę sugeruje ruch, jaki wykonuje przechodzień mijający instalację – w zależności od kierunku, w którym pójdzie, dostrzeże Kaina lub Abła. Mamy zatem do czynienia z kolejną metaforą, opartą na równoznaczności wynikającej z równokształtności, czyli ekwiwalencji składniowej: słowo staje się przestrzennym obrazem, którego odczytanie przez odbiorcę implikuje jego ruch:

TW: SŁOWO → SŁOWO = OBRAZ (równokształtność)
+ RUCH ODBIORCY

W ten sposób zakodowana w biblijnej przypowieści inkluzywność zła odzwierciedla się w inkluzywności odbiorcy czynnie współuczestniczącym w odczytaniu obiektu sztuki. Dzieło natomiast jest intermedialnym, czterowymiarowym przekładem tytułu VII edycji *Bliskich Nieznajomych*, opartym na reifikacji liter prowadzącej do ikonizacji słowa [por. Wysłouch 1994]. Nieprzypadkowy jest też wybór lokalizacji ekspozycji instalacji – zarówno Stary Rynek, jak i Stary Browar to jedno z bardziej uczęszczanych miejsc, co ukazuje powszechność „piętna Kainowego”: codziennie mijamy się z dziesiątkami Kainów i Ablów, i sami nimi jesteśmy. Instalacja Markowskiego staje się zatem „miejską akupunkturą” [Kadłuczka 2010: 190] włączającą przechodniów w artystyczną terapię uświadamiania społeczeństwu współodpowiedzialności za istniejące zło.

3.3. Gazeta

Nieodłącznym dopełnieniem plakatu i wydarzenia, którego dotyczy, jest gazeta festiwalowa, mająca postać broszurki z programem, uzupełnionej o dodatkowe elementy: grafiki, krzyżówki etc. (rys. 5c). Cechą charakterystyczną tego elementu jest jego forma nawiązująca do dawnej technologii złamywania, pozostawiającej czytelnikowi zadanie rozcięcia stron pochodzących z jednego arkusza papieru (rys. 5a). Artysta stawia odbiorcę przed zero-jedynkowym wyborem: jeśli chce poznać program festiwalu, musi rozciąć gazetę, zatem – jako potencjalny uczestnik spektakli – zostaje włączony do procesu przekładu przesłania, jakie niesie tytuł wydarzenia.



Rys. 5a-c. *Kain i Abel*. Gazeta festiwalowa projektu M. Markowskiego¹¹

Podobnie jak w przypadku instalacji, inkluzywność przekładu zasada się na ruchu odbiorcy, jaki należy wykonać, by rozciąć naturalnie połączone strony, doprowadzając w ten sposób do „nieuniknionego rozerwania”¹²:

TW: SŁOWO → SŁOWO > OBRAZ + RUCH ODBIORCY

Wymiarem ekwiwalencji jest tutaj symboliczna równowartość, czyli odpowiedniość pragmatyczna nawiązująca do będącego wynikiem świadomej decyzji ciosu zadanego przez Kaina. Równowartość sprzężona jest z równoznacznością semantyczną oddającą bratobójcze rozdarcie jedności rodzinnej, wytworzoną na poziomie werbalnym (strona tytułowa), wizualnym (ilustracje) oraz werbo-wizualnym (typografia tytułu „Kain i Abel” jednoznacznie nawiązuje do cięcia sugerującego symboliczne

¹¹ Zob. [online] <https://www.behance.net/gallery/29146831/Cain-Abel>, 29 I 2024.

¹² Zob. [online] <https://marcinmarkowski.pl/projekt-13.html>, 15 I 2024.

skutki rozerwania gazetki, rys. 5b). Uzależnienie dostępu do informacji od fizycznego udziału odbiorcy w procesie „wykańczania” gazetki konotuje ciekawość i głód wiedzy jako podstawę decyzji – rozerwanie stron gwarantuje odbiorcy poznanie programu oraz świadomy wybór: iść czy nie iść na spektakl(e). Tym samym otwiera jeszcze jedną interpretację tytułowej opowieści, tym razem odmoralnioną i oteologizowaną, ukazującą biblijnych braci jako metaforę dwóch ścierających się w człowieku tendencji: z jednej strony do stabilizacji, z drugiej natomiast do burzenia istniejącego porządku, by na jego miejscu powstał inny, bardziej dostosowany do zmieniającego się świata [por. Gütersloh 1965].

4. W ramach zakończenia

Odmienność tworzywowa i semiotyczna, różniąca język werbalny od języka artystycznego, nie wyklucza możliwości bezstratnego przekładu intermedialnego. Przeciwnie, dzięki metaforze, która – jako konstrukcja pojęciowa – może być przełożona na różne kody i media, przekład może wzbogacić przekaz o wielowymiarowe sensorycznie doznania otwierające u odbiorcy szeroki kąt postrzegania oryginalnego przesłania. Stworzony przez Marcina Markowskiego potrójny komunikat wizualny, stanowiący tłumaczenie intermedialne tytułu VII edycji festiwalu teatralnego *Bliscy Nieznajomi*, opiera się na wielopoziomowej metaforze transsemiotycznej wykorzystującej słowo, obraz, bryłę i ruch. Ten ostatni, jako element włączający odbiorcę do współtworzenia docelowego przekazu artystycznego, stanowi o inkluzywności przekładu, stając się jednocześnie transcendentnym nośnikiem symbolicznego znaczenia Kaina i Abela w kluczowym dla nazwanej ich imieniem edycji festiwalu wymiarze interpretacyjnym. Otwarcie przekładu intermedialnego na przestrzeń miejską włącza jej aktorów do „sztuki w ogóle” [de Duve 2008: 50], przyczyniając się do rozmycia granic między sztuką a nie-sztuką. Tym samym konkretyzuje inkluzywnie biblijne przesłanie sprzed tysięcy lat, dowodząc – podobnie jak spektakle prezentowane w ramach VII edycji *Bliskich Nieznajomych* – jego immanentnej ponadczasowości: *Kain i Abel to my, a o tym, który zdefiniuje naszą tożsamość – „Abel? Kain?”* [Hłakowiczówna 1995: 322], decyduje nasz wybór. Pomóc w tym ma sztuka:

W dziele sztuki stykamy się z czymś bliskim, a jednocześnie to zetknięcie w zagadkowy sposób wstrząsa nami i burzy zwyczajność. W radosnej i strasznej grozie dzieło sztuki oznajmia: To jesteś ty – ale mówi także – przywołując

słowa Rilkego („Du musst dein Leben ändern”): „Musisz zmienić swoje życie” [Gadamer 2000: 139].

Bibliografia

- Białkowski, Ł. (2006), „Sztuka w procesie jako typ dzieła otwartego”, *Estetyka i Krytyka*. 2(11): 93-106.
- Bolek, E. (2020), „Metafory w plakatach teatralnych Jerzego Czerniawskiego”, *Postscriptum Polonistyczne*. 2(26): 217-226, https://doi.org/10.31261/PS_P.2020.26.17.
- Brzostowska-Tereszkiewicz, T. (2018), „Sztuka post-przekładu”, *Przekłady Literatur Słowiańskich*. t. 9, cz. 1: 77-97, <https://doi.org/10.31261/PLS.2018.09.01.05>.
- Chawrińska, I. (2020), *Hybrydy i hybrydyczności: z pogranicza literatury i sztuk wizualnych*, Wydawnictwo Bernardinum, Pelplin.
- Chmielecki, K. (2018), *Widzenie przez kulturę: wprowadzenie do teorii kultury wizualnej*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk.
- Davidson, D. (2010), „Cross-media Storytelling ‘Refers to Integrated Experiences Across Multiple Media’”, [w:] Drew Davidson, red. *Cross-Media Communications: An Introduction to the Art of Creating Integrated Media Experiences*, Lulu Press, Pittsburgh.
- Duve, Th. de (2008), „Postduchampowski ład. Uwagi o kilku znaczeniach słowa »sztuka«” (tłum. Krzysztof Pijarski), *Obieg*. nr 1-2: 50.
- Eco, U. (1962), *Opera aperta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano.
- Eco, U. (1962/1972), *Dzieło otwarte: forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych* (tłum. Lesław Eustachiewicz et al.), Warszawa.
- Gadamer, H.-G. (1993), *Aktualność piękna: sztuka jako gra, symbol i święto* (tłum. Katarzyna Krzemieniowa), Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Gadamer, H.-G. (2000), „Estetyka i hermeneutyka”, [w:] tegoż, *Rozum, słowo, dzieje* (tłum. Małgorzata Łukasiewicz, Krzysztof Michalski), Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Gütersloh, A.P. (1965), *Kain i Abel* (tłum. Edda Werfel), Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Hoek, L. (2001), *Titres, toiles et critique d'art : déterminants institutionnels du discours sur l'art au dix-neuvième siècle en France*, Rodopi, Collection Faux Titres, Amsterdam.

- Iłakowiczówna, K. (1995), „Kain i Abel”, [w:] tejże, *Poezje wybrane*, oprac. Paweł Hertz, Warszawa.
- Januszkiewicz, M. (2016), „Fenomenologiczna hermeneutyka sztuki. Percepcja, konkretyzacja, recepcja, interpretacja”, [w:] Seweryna Wysłouch, Beata Przymuszała, red. *Literatura w kręgu sztuki: tematy – konteksty – medialne transformacje*, Wydawnictwo PTPN, Poznań, 13-33, *Literatura i Sztuka*, 3.
- Kadłuczka, K. (2010), „Instalacja artystyczna w przestrzeni publicznej”, *Czasopismo Techniczne. Architektura*. R. 107, z. 5: 189-196.
- Kluszczyński, R.W. (2012), „Konceptualizm i sztuka interaktywna: analiza polskich przykładów”, *Sztuka i Dokumentacja*. 6: 73-78.
- Michalczyk, S. (2009), „Uwagi o analizie zawartości mediów”, *Rocznik Prasoznawczy*. 3: 95-109.
- Okulska, I. (2016), „Od przekładu intersemiotycznego do produktów typu tie-in, czyli transmedialny storytelling jako strategia tłumaczenia”, *Forum Poetyki*. 6: 56-67.
- Osuchowski, W. (2017), *Plakat tradycyjny i interaktywny a partycypacja w sztuce*. Niepublikowana praca doktorska, Uniwersytet Śląski, Katowice.
- Popelard, M.-D. (2002), *Ce que fait l'art*, P.U.F., Collection Philosophies, Paris.
- Szczęsna, E. (2004a), „Metafora transsemiotyczna”, *Pamiętnik Literacki*. 95/2: 167-177.
- Szczęsna, E. (2004b), „Tożsamość hybrydyczna”, *ER(R)GO. Teoria – Literatura – Kultura*. 2(9): 9-18.
- Wallis, M. (1974), „O tytułach dzieł sztuki”, *Rocznik Historii Sztuki*. 10: 7-27.
- Wysłouch, S. (1994), *Literatura a sztuki wizualne*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Wysłouch, S. (2001), *Literatura i semiotyka*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Zimmerman, E. (2004), „Narrative, Interactivity, Play, and Games: Four Naughty Concepts in Need of Discipline First Person”, *New Media as Story, Performance and Game*. 154: 154-164.
- Ziomek, J. (1980), *Powinowactwa literatury: studia i szkice*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.

STRESZCZENIE

Inkluzywność w kontekście przekładu utożsamiana jest najczęściej z językiem inkluzywnym, niewykluczającym nikogo bez względu na wiek, płeć, orientację, niepełnosprawność czy pochodzenie. Tymczasem pojęcie

to może być też interpretowane jako włączanie odbiorcy do współudziału w tworzeniu znaczenia, szczególnie – choć nie tylko – w kontekście sztuki. Artykuł poświęcony jest rozumianej w ten sposób inkluzywności w przykładzie intermedialnym, a jego celem jest ukazanie mechanizmów tłumaczenia tytułu VII edycji Spotkań Teatralnych Bliscy Nieznajomi pt. *Kain i Abel* na zróżnicowane obiekty wizualne: plakat, gazetę festiwalową oraz instalację przestrzenną.

SŁOWA KLUCZOWE: inkluzywność, przekład intermedialny, tytuł, obiekt sztuki, metafora transsemiotyczna

ABSTRACT

Cain and Abel are us. Inclusivity in Intermedial Translation

Inclusivity in the context of translation is most commonly associated with inclusive language, not excluding anyone regardless of age, gender, orientation, disability, or origin. However, this concept can also be interpreted as involving the audience to co-participate in creating meaning, especially – though not exclusively – in the context of art. This article is dedicated to inclusivity understood in this way in intermedial translation. Its goal is to reveal the mechanisms of translating the title of the 7th edition of the theatrical meetings ‘Bliscy Nieznajomi’ (Close Strangers) which was ‘Cain and Abel’ onto various visual objects: poster, festival newspaper, and 3D installation.

KEYWORDS: inclusivity, intermedial translation, title, visual objects, trans-semiotic metaphor