




MARIA MOCARZ-KLEINDIENST

 <http://orcid.org/0000-0002-2205-5470>

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

ŚWIATŁO JAKO OBIEKT PRZEKŁADU INTERSEMOTYCZNEGO (O AUDIODESKRYPCJI *SOLARIS* I *STALKER* ANDRIEJA TARKOWSKIEGO)

LIGHTING AS AN OBJECT OF INTERSEMOTIC TRANSLATION
(ABOUT THE AUDIO DESCRIPTION OF *SOLARIS* AND *STALKER* BY ANDREY TARKOVSKY)

This paper attempts to analyze the verbal exponents of lighting in audio description — a service for the blind and visually impaired — for two films by Andrei Tarkovsky: *Solaris* and *Stalker*. An analysis was carried out of the designators fixed in the frame and receiving their verbalized equivalents in the audio description. These include the source of artificial illumination visible in the frame, the source of fire as heat-emitting and light-emitting energy, natural lighting as the effect of solar radiation, and radiance as the reflection of light rays. The linguistic exponents and stylistic figures used in intersemiotic translation were then analyzed. The linguistic means are single lexemes with the semantics of light, qualitative adjectives, verbs, and collocations. Among the stylistic figures, the following were distinguished: synesthesia, contrastive expressions, metaphors, and comparisons. The research showed the cumulative nature of the description of light in short segments.

Keywords: audio description, translation, lighting, illumination, Andrei Tarkovsky

1. WSTĘP: ŚWIATŁO I ESTETYKA

Światło i estetyka, odsyłająca w swoim podstawowym źródłowym znaczeniu do poznania zmysłowego, to pojęcia zasadniczo nierozłączne. Światło (oświetlenie) jest ważnym środkiem wyrazu artystycznego, współtworzy wartość estetyczną wytworu kultury, w tym dzieła filmowego (sztuki filmowej), wpływa na jego percepcję, rozumienie i interpretację. Dostęp do wrażeń świetlnych emitowanych na ekranie jest dostosowany do możliwości percepcyjnych widzów. Aby zapewnić optymalny odbiór takich wrażeń, w kinie tworzy się warunki oparte na kontraście przestrzeni: zaciemnione miejsce na widowni i koncentrację efektów świetlnych na dużym ekranie. Jest to standardowa sytuacja

nadawczo-odbiorcza w kinie wychodząca naprzeciw potrzebom widzowni „widzącej”. Sytuacja taka komplikuje się, gdy wśród odbiorców filmu pojawiają się osoby z dysfunkcją wzroku: niewidome lub słabowidzące. Wtedy rodzi się pytanie: jakie możliwości odbioru wrażeń świetlnych mają osoby z dysfunkcją wzroku, w szczególności niewidome od urodzenia, niedysponujące w pamięci wzrokową mapą efektów światła? Naprzeciw potrzebom osób z dysfunkcją wzroku wychodzi audiodeskrypcja (dalej: AD).

2. AUDIODESKRYPCJA JAKO PRZEKŁAD INTERSEMIOTYCZNY

AD to dodatkowa ścieżka dźwiękowa, która pojawia się w pauzach między dialogami bohaterów, nie nakładając się na ich brzmienie. Jest opisem obrazów dostępnych na ekranie (w przypadku produkcji audiowizualnej, w tym filmowej)¹, bywa definiowana także jako technika narracyjna². Zdaniem Barbary Szymańskiej

[...] audiodeskrypcja poprzez zwięzłe, obiektywne opisy scen umożliwia widzom niewidomym samodzielną interpretację treści wizualnych, pozwala podążać za rozwijającym się wątkiem historii oraz usłyszeć i zrozumieć, co dzieje się na scenie, ekranie³.

Jest uważana za rodzaj tłumaczenia intersemiotycznego (według typologii Romana Jakobsona). AD, kierowana do coraz liczniejszej społeczności borykającej się z problemami wzroku⁴, doczekała

¹ Por.: A. Chmiel, I. Mazur, *Audiodeskrypcja*, Wydział Anglistyki UAM, Poznań 2014, s. 19.

² Por. W. Ziółkowski, „Słowo wstępne”, w: W. Ziółkowski (red.), *Białą laską po kinowym ekranie: wprowadzenie do sztuki filmowej i audiodeskrypcji dla osób słabowidzących i niewidomych*, Wydawnictwo Polskiego Związku Niewidomych, Warszawa 2010, s. 5.

³ B. Szymańska, *Audiodeskrypcja – „obraz słowem malowany”*, <http://www.audiodeskrypcja.pl/obrazSłowemMalowany.html> (12.02.2023).

⁴ Dane liczbowe potwierdzające taki stan w skali globalnej, jak również w Rosji są podane m.in. w pracy: M. Mocarz-Kleindienst, *О интерсемioticкой передаче комического в аудиодескрипции к советским кинокомедиям*, „Studia Rossica Posnaniensia” 2022, nr 47(1), s. 174. Informacje na temat problemów ze wzrokiem wśród populacji europejskiej znajdujemy także w artykule: Z. Palak, K. Tukiendorf, *Audiodeskrypcja w percepcji sztuki przez osoby z niepełnosprawnością wzroku*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio J, Paedagogia-Psychologia” 2020, nr 33(2), s.153.

się opracowania narodowych standardów, zarówno w USA (gdzie zresztą została zainicjowana), jak i w wielu krajach europejskich, w tym w Polsce⁵ oraz w Rosji⁶. W polskich standardach zagadnienie opisu światła praktycznie jest nieobecne. Sporadycznie temat ten pojawia się w badaniach naukowych nad zjawiskiem AD w produkcjach audiowizualnych. Podejmuje go głównie Anna Maszerowska, która przeprowadziła badania na korpusie sześciu filmów produkcji brytyjskiej z AD w języku angielskim⁷. Do jej prac nawiązuje Louise Fryer⁸, zaś na gruncie polskim: Agnieszka Chmiel oraz Iwona Mazur. Obie badaczki, autorki pierwszej w Polsce kompleksowej monografii na temat AD, roli oświetlenia w filmie, form i funkcji jego obecności w skryptach, AD poświęciły jeden rozdział. Zagadnienie intersemiotycznego przekazu fenomenu światła nie zostało do tej pory zasygnalizowane w rosyjskojęzycznych badaniach nad AD, również w istniejących rosyjskich standardach autorstwa Siergieja N. Wańszyna i Olgi P. Wańszyn (2011) nie ma wzmianki na ten temat⁹. Podobnie jak w powstałym później, w 2017 roku w ramach projektu *Kino bez barier* Wszechrosyjskiego Stowarzyszenia Osób Niewidomych (na zamówienie koncernu Mosfilm)¹⁰, przewodniku po zasadach opracowania audiodeskrypcji. Warto odnotować, że AD do filmów, które będą stanowić materiał ilustracyjny niniejszego opracowania, została przygotowana przez uczestników właśnie tego projektu.

⁵ Autorami pierwszych polskich standardów przygotowania AD są: Barbara Szymańska i Tomasz Strzymiński — por. *Standardy tworzenia audiodeskrypcji*, <http://www.audiodeskrypcja.org.pl/standardy-tworzenia-audiodeskrypcji.html> (18.02.2023).

⁶ W Rosji prekursorem AD (a właściwie tyflokomentarza — w realiach rosyjskich częściej stosowany jest ten termin) jest Siergiej N. Wańszyn, współautor podręcznika *Тифлокомментирование, или словесное описание для слепых. Инструктивно-методическое пособие*, Moskwa 2011, <http://www.rehacomp.ru/services/indevelop/tiflocomment> (16.01.2023).

⁷ Por. A. Maszerowska, *Language Without Words: Light and Contrast in Audio Description*, „The Journal of Specialised Translation” 2013, nr 20, s. 165–180.

⁸ L. Fryer, *An Introduction to Audio Description. A Practical Guide*, Routledge, London–New York 2016, s. 68.

⁹ С.Н. Ваньшин, О.П. Ваньшина, *Тифлокомментирование, или словесное описание для слепых: Инструктивно-методическое пособие*, Moskwa 2011, <http://www.rehacomp.ru/services/indevelop/tiflocomment> (16.01.2023).

¹⁰ Por. П. Обнух, М. Корнеев. *Пособие по тифлокомментированию*. ФГБОУ ВО „Российский государственный социальный университет”, Moskwa 2017, <https://specialviewportal.ru/uploads/po-tiflokommentirovaniyu.pdf> (20.02.2023).

3. ŚWIATŁO W OPTYCE FILMOZNAWCZEJ

Obecność światła w filmie jako środka wyrazu to efekt pracy operatora. Sztuka operatorska wymaga zastosowania odpowiedniej metody oświetleniowej, środków technicznych czy wreszcie talentu oraz wrażliwości artystycznej samego operatora¹¹. Borys Eichenbaum porównuje pracę operatora do twórczości malarza: „Ta sama natura sfilmowana z różnych punktów widzenia, w różnych planach, inaczej oświetlona daje odmienne efekty stylistyczne”¹². Oświetlenie jest jednym z najbardziej wartościowych narzędzi komponowania obrazu. Zdaniem Blaina Browna współorganizuje ono przestrzeń wizualną, nadaje scenie filmowej kształt, głębię oraz wielowymiarowość, pomaga wyeksponować detale, przedmioty, ich kształt oraz fakturę, wyodrębnić główny obiekt z tła¹³. Światło modeluje percepcję widza, steruje jego wzrokiem tak, by widział on w kadrze przede wszystkim szczególnie ważne komponenty. O wartości oświetlenia stanowią jego funkcje i typy, wymienione przez amerykańskiego badacza, a wśród nich: 1) światło kluczowe (rysujące), dominujące, choć nie zawsze, nadające przedmiotom kształt, formę; 2) światło wypełniające, tj. światło miękkie, równoważące światło kluczowe; 3) światło kontrowe, wyraziste, świecące zza obiektu lub postaci; 4) tzw. bocзки i przestrzały ślizgające się po twarzy postaci lub tworzące jedynie jej zarys; 5) światło na oczy, stosowane w sytuacji, gdy kombinacja oświetlenia głównego i wypełniającego nie jest wystarczająca; 6) oświetlenie ogólne, wskazujące na atmosferę całej sceny¹⁴. Kombinacje tych rodzajów oświetlenia mają zastosowanie w dwóch podstawowych metodach pracy operatorskiej: wysokim i niskim kluczu oświetleniowym. Efektem pierwszego są dominujące w obrazie ekranowym jasne tony z niewielkimi partiami cienia, natomiast w drugim typie główną rolę odgrywa wysoki kontrast oświetlenia oraz obniżenie jego natężenia¹⁵.

¹¹ Por. K. Konrad, *Światło w filmie*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1976, s. 26.

¹² B. Eichenbaum, *Problemy stylistyki filmowej*, w: A. Helman (red.), *Estetyka i film*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1972, s. 49.

¹³ Por. B. Brown, *Światło w filmie*, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2011, s. 56 i in.

¹⁴ Por. tamże, s. 67–71.

¹⁵ Por. K. Konrad, *Światło w filmie...*, s. 25–26.

4. CHARAKTERYSTYKA MATERIAŁU I METODY BADAWCZEJ

Przedmiotem analizy będą AD do dwóch filmów Andrieja Tarkowskiego: *Solaris* (Солярис, 1972) oraz *Stalker* (Сталкер, 1979). Pierwszy jest ekranizacją powieści Stanisława Lema pod tym samym tytułem¹⁶, drugi zaś jest efektem przeniesienia na ekran powieści braci Strugackich *Piknik na skraju drogi* (Пикник на обочине, 1972). Oba filmy, powstałe na bazie literatury fantastycznonaukowej, na portalach filmowych i w encyklopediach filmu¹⁷ są postrzegane jako produkcje fanstastycznonaukowe, chociaż niemałe grono badaczy i krytyków filmowych sytuuje oba dzieła Tarkowskiego w nurcie kina autorskiego, poetyckiego, religijnego, traktując motyw fantastyki naukowej jako formę przekazu treści etyczno-religijnych, egzystencjalnych¹⁸. Ta szczególna mozaika kategoryzacyjna, będąca efektem analizy filmów Tarkowskiego w różnych kluczach interpretacyjnych, czyni zagadnienie obecności światła w tych obrazach jeszcze bardziej intrygującym, wielopłaszczyznowym, fascynującym na poziomie odbioru, deskrypcji, interpretacji, także w kontekście potrzeb osób z dysfunkcją wzroku. Już sam tytuł *Solaris* (łac. ‘słoneczny’) wyraźnie presuponuje obecność światła: *Solaris* to nazwa planety, którą pokrywa cytoplazmatyczny inteligentny ocean, emanujący feerią barw, nad planetą z dwoma słońcami jest umieszczona stacja badawcza, gdzie rozgrywa się większość akcji filmu. Rolę światła w *Stalkerze* dostrzega m.in. Sebastian Chosiński, pisząc:

Film olśniewa wizualnie. Tarkowskiemu udało się znaleźć idealne dla swej postapokaliptycznej opowieści plenery, swoje zrobiła też odpowiednia scenografia, gra światel, przesłony, najazdy i odjazdy kamery¹⁹.

Motyw światła eksponuje również w swojej pracy Seweryn Kuśmierczyk. Badacz zwraca uwagę na motyw drogi ku światłu trójki bohaterów: Pisarza, Profesora i Stalkera wiodącej m.in. przez długi tunel,

¹⁶ Ekranizacja wywołała liczne dyskusje. Sam Stanisław Lem zarzucał Tarkowskiemu, że w jego filmie jest zbyt dużo wątków prozy Dostojewskiego.

¹⁷ Por. R. Syska (red.), *Słownik filmu*, Krakowskie Wydawnictwo Naukowe, Kraków 2012, s. 416.

¹⁸ Szerzej na ten temat w pracy: K. Jarosińska-Burak, *Twórczość i transcendencja. O kilku wątkach koncepcji estetycznej Andrieja Tarkowskiego*, w: I. Ndiaye, M. Sokołowski (red.), *Strefa filmu. Kino Andrieja Tarkowskiego*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2013, s. 271 i in.

¹⁹ S. Chosiński, *Wyprawa do jądra jasności [Andriej Tarkowski „Stalker” – recenzja]* <https://esensja.pl/film/dvd/tekst.html?id=9336>.

na którego końcu znajdują się drzwi symbolizujące przejście między ciemnością i światłem. U kresu tej drogi następuje wizualizacja olśnienia w scenie w Komnacie świecącej złotym światłem²⁰.

W badaniach zastosowano metodę opisująco-jakościową z elementami analizy ilościowej. Materiał badawczy stanowią własnoręcznie przygotowane transkrypcje materiałów AD²¹, opracowanych przez profesjonalnych audiodeskryptorów. Z powodu braku stosownego *tertium comparationis* przeprowadzona analiza nie będzie mieć charakteru *stricte* porównawczego, mimo że jej obiektem są dwa filmy. Są to jednak filmy z odmienną fabułą, z AD w języku rosyjskim, przygotowaną przez dwóch różnych audiodeskryptorów. W ramach przyjętej metody podjęta zostanie próba odpowiedzi na dwa pytania szczegółowe: 1) jakie desygnaty (tj. obiekty rzeczywistości pozajęzykowej), podlegające ekspozycji światła, zarejestrowane w kadrze i podlegające wzrokowej percepcji, są obecne w AD oraz 2) jakie językowe eksponenty i figury stylistyczne zostały wykorzystane w intersemiotycznym przekazie.

5. ANALIZA MATERIAŁOWA

Zgodnie z naturalnym porządkiem tworzenia AD — od obrazu do znaku werbalnego — na początku skupię się na analizie desygnatów utrwalonych w kadrze i otrzymujących swoje zwerbalizowane ekwiwalenty w warstwie dźwiękowej. Ramy przestrzenne kadru określają zakres jednostki tłumaczenia intersemiotycznego, czyli AD.

5A. ANALIZA INTERSEMIOTYCZNA

Leksem *światło* jest wieloznaczny. Na potrzeby analizy odwołano się do jego podstawowych znaczeń skodyfikowanych w słownikach języka rosyjskiego (wybór języka słownika jest motywowany językiem AD). Na ich podstawie wyróżniono kilka najważniejszych desygnatów, reprezentujących fenomen światła i utrwalonych w kadrach. Za punkt odniesienia przyjęto słownik objaśniający języka rosyjskiego

²⁰ S. Kuśmierczyk, *Księga filmów Andrieja Tarkowskiego*, Wydawnictwo Skorpion, Warszawa 2012, s. 316–317.

²¹ W przykładach, które pojawią się w dalszej części pracy, zastosuję interpunkcję zgodną z regułami współczesnego języka rosyjskiego.

Толковый словарь русского языка pod redakcją Siergieja Kuzniecowa (dalej jako БТС). Słowniki tego typu rejestrują jednostki leksykalne z ich zakresami znaczeń ogólnych funkcjonujących w powszechnym obiegu, a zatem dostępnych — poprzez percepcję słuchową — dla osób z dysfunkcją wzroku. Na podstawie skodyfikowanych zakresów znaczeniowych wyróżniono kilka najważniejszych grup desygnatów, semantycznie powiązanych ze zjawiskiem światła. Są nimi:

I. Źródła oświetlenia sztucznego widoczne w kadrze ze wskazaniem na jego miejsce ulokowania (wewnątrz pomieszczenia lub na zewnątrz, w plenerze), ilość i intensywność emitowanego światła:

Под потолком зажигаются **две лампы дневного света**. Одна горит неровно, мигает [Stal, 00:44]²²;

Машина заезжает вперед **по дороге, освещенной парой тусклых фонарей** [Stal, 21:46];

Включаются **яркие прожекторы** [Stal, 28:19];

На железных воротах ярко вспыхивают **два прожектора** [Sol, 44:45]²³;

[Крис] попадает **в белую часть коридора с множеством круглых иллюминаторов разных размеров** [Sol, 55:23];

Хари проходит мимо **светлого иллюминатора** [Sol, 01:25:00];

За ее спиной **слепящий свет иллюминатора** [Sol, 01:26:22];

Из-под руки Криса плавно вылетает и парит посреди библиотеки **канделябр с горячими свечами** [Sol, 02:06:38];

В изголовье кровати горит **яркая лампа**. Крис [...] щурится **от резкого света лампы** [Sol, 01:45:34].

II. Źródło ognia jako energii wytwarzającej i emitującej światło:

У качелей на снегу небольшой **костер** [Sol, 01:35:38];

На земле горит **костер**. [Sol, 01:45:20]; У дома догорает **костер** [Sol, 02:35:28].

III. Oświetlenie naturalne jako efekt promieniowania słonecznego lub działania innych ciał niebieskich, sygnalizujące porę dnia, czas akcji:

На мгновение **теплый солнечный свет** пробивает тучи тумана. Гаснет [Stal, 46:10];

На черном небе **белые точки** далеких **звезд** [Sol, 41:25];

Небольшое зарешеточное окно дает **мало света** [Stal, 26:26];

²² Wszystkie cytaty z filmu *Stalker*, opatrzone kodami czasowymi, pochodzą z następującego źródła: <https://www.youtube.com/watch?v=X4V8q7gLkJU>.

²³ Cytaty z filmu *Solaris* pochodzą ze źródła: <https://www.youtube.com/watch?v=-AEZlReSDRl4>.

Хлопает внешняя ставня окна: **то загораживает свет, то пропускает его** [Stal, 01:47:33].

IV. Światło, blask jako odbicie promieni świetlnych, w kadrze widoczny jest efekt perlokucyjny takiego oświetlenia (często jako rezultat metody niskiego klucza):

В воде пруда **отражается зеленая акварель листвы и пояснившегося неба** [Sol, 10:20];

Крис идет мимо подсветленных иллюминаторов. В одном из них он наблюдает медленное **движение синей субстанции океана Соляриса** [Sol, 59:28];

В спокойной водяной поверхности **отражается светлое небо** [Stal, 01:24:18];

На его [Сталкера] лицо **ложится блик света** [Stal, 02:00:30];

Неожиданно комната **подсвечивается изнутри теплым светом** [Stal, 02:14:36].

5B. EKSPONENTY JĘZYKOWE I FIGURY STYLISTYCZNE

W toku analizy intersemiotycznej zaobserwowano skumulowanie językowych eksponentów światła w krótkich odcinkach czasu. Taka strategia nadawcza podyktowana jest dwoma względami: po pierwsze, wieloznacznością leksemu podstawowego i dążeniem do konkretyzacji jego znaczenia w danym ujęciu, po drugie, ograniczeniami technicznymi AD, tj. wymogami kondensacji tekstu tak, aby zmieścił się on w przerwie między wypowiedziami bohaterów. W opisie obserwujemy więc wzmożoną aktywność światła, jego dynamikę, interakcję, różne profilowanie (w charakterze obiektu, subiektu, cech przedmiotu). Stąd też podstawowy leksem z centrum pola tematycznego, jakim jest rzeczownik „свет” z liczbą jego wystąpień 7 w *Solaris* oraz 8 w *Stalkerze* często występuje w połączeniu z przymiotnikami jakościowymi (także z czasownikami, o czym będzie mowa niżej), wskazującymi na intensywność oświetlenia naturalnego lub sztucznego oraz zmianę tej intensywności: „тусклый свет” (1 wystąpienie) „теплый свет” (3), „яркий свет” (3), „резкий свет” (2), „слепающий свет” (1). Nominacje wskazujące na słabsze oświetlenie są charakterystyczne dla „ziemskiej” części akcji w filmie *Solaris*, bardziej jaskrawe światło – dla części rozgrywającej się na stacji. W *Stalkerze* bardziej intensywne natężenie strumienia światła sygnalizuje niebezpieczeństwo, przekroczenie granicy Strefy, zbliżanie się do celu podróży, czyli Kom-

naty. Takie leksykalne sposoby pomagają odróżniać miejsce toczącej się akcji filmu przez osoby z dysfunkcją wzroku. Z kolei jednostkowe wystąpienia wyrażen: „солнечный свет” oraz „электрический свет” są wskazówką dla niewidomego lub niedowidzącego widza na temat źródła pochodzenia światła.

Leksykalne eksponenty pojęcia światła, jak również sam leksem „światło” współtworzą w badanym materiale kolokacje ‘czasownik+rzeczownik’ lub/i ‘czasownik+przysłówek’ typu „гаснет свет”, „включается свет”, „зажигаются лампы” oraz „ярко вспыхивают два прожектора”, „[лампа] горит неровно, мигает”. Takie połączenia odzwierciedlają właściwości fizyczne światła naturalnego i sztucznego. Dzięki ich zastosowaniu podkreślona została zmienność warunków oświetlenia, jego działanie lub zakłócenia w działaniu niezależne od woli człowieka. Wypowiedzi typu „**Загорается лампа** под потолком. Свет становится нестерпимо ярким. **Лампа перегорает**. Все смотрят на нее” [Stal 01:55:12] budują nastrój miejsca, tworzą atmosferę niepokoju, niepewności, tajemniczości. Użyte czasowniki trafnie oddają dynamikę procesu przejścia ze stanu ciemności, zacielenia do rozświetlenia wnętrza (lub w kierunku odwrotnym), adekwatnie do efektu błysku na ekranie, dostrzeganego przez osoby widzące, niewykluczone, że również przez osoby słabowidzące. Odnotowano także użycie czasowników ze znaczeniem przemieszczania się światła, zgodnie w jego właściwościami fizycznymi: „**тусклый свет проходит** через прямоугольное отверстие” [Sol, 01:25:01]. Analiza nie wykazuje wyraźnych cech powtarzalności kolokacji czasownikowych. Owszem można odnotować przypadki użycia tych samych czasowników, zmienia się natomiast rzeczownik i jego desygnat, np. „**горят** фонари” [Sol, 35:58], „**горит** яркая лампа” [Sol, 01:45:06], „**включается** свет” [Stal, 09:33] „**включаются** яркие прожекторы” [Stal, 28:19].

Leksykalnym wykładnikiem zjawiska światła jest również pochodny od leksemu podstawowego przymiotnik „светлый” (2 użycia), wskazujący na jakościową cechę desygnatu w postaci obecności w nim efektów świetlnych. W połączeniu „**светлая дубрава** в тумане” [Sol, 04:08] przymiotnik ten pozwala skonstruować obiekt na pierwszym planie z przytłumionym tłem. Z kolei w wyrażeniu „ученые собрались в **светлом зале**” [Sol, 12:00] światło staje się znacznikiem miejsca akcji. Inne leksykalne wykładniki motywowane podstawowym pojęciem światła to „**слабоосвещенный** переулочек” [Stal, 21:46]. To miejsce, przez które przechodzi Kris Kelvin w drodze na

stację kosmiczną, jest efektem zastosowanego niskiego klucza oświetleniowego.

Przechodząc do zabiegów stylistycznych, można zauważyć stosowanie leksemów o znaczeniu kontrastywnym, wpływających na estetykę odbioru filmu. Należą do nich: „свет” *vs.* „туман”, w sytuacji gdy akcja rozgrywa się w plenerze, na otwartej przestrzeni, np. „На мгновение теплый солнечный **свет** пробивает тучу **тумана**, гаснет” [Stal, 46:16] oraz „свет” *vs.* „мрак/полутьма” w pomieszczeniu „Комната довольно большая, погружена в **полумраке**. Неожиданно комната подсвечивается изнутри теплым светом” [Stal, 02:14:34].

W AD wykorzystano zabieg synestezji w celu zwiększenia doznań zmysłowych, ale i bardziej sugestywnego przekazu, odwołującego się do szczególnie dobrze rozwiniętych zmysłów osób niewidomych, rekompensujących dysfunkcyjność wzroku, tj. dotyku („теплый солнечный свет” [Stal, 46:10]), „резкий свет лампы” [Sol, 01:45:07]) oraz zmysłu przestrzennego („тесная полутьма” [Sol 01:09:56]). Zastosowanie metafor: „Небольшое зарешеточное **окно дает мало света**” [Stal, 25:23] oraz „На его [Сталкера] лицо **ложится блик света**” [Stal, 02:00:30] zapewnia plastykę przekazu, zapobiega monotonii opisu, która mogłaby być zbyt nużąca dla widza w trakcie trwającej blisko dwie i pół godziny projekcji każdego z filmów. Wykorzystanie konstrukcji rozłącznych, naprzemiennych wyliczeń oddaje zmienność nastroju, pewne napięcie, niepewność, co do tego, co czeka troje bohaterów w poszukiwaniach Komnaty: „Волнуясь, он идет к небольшому узкому окну [...]. Хлопает внешняя ставня: то **загораживает свет**, то **пропускает его**” [Stal, 01:47:33], „Хлопает оконная ставня: то **погружает** фигуры в **мраке**, то, наоборот, **давая рассмотреть их подробно**” [Stal, 01:56:38]. Zastosowanie figury stylistycznej porównania w połączeniu z omówionym wyżej kontrastem zjawisk „Комната погружена в полумраке. Неожиданно Комната подсвечивается изнутри теплым светом, напоминающим лучи заходящего солнца” [Stal, 02:14:36] sygnalizuje nie tylko intensywność źródła światła, lecz także wzmacnia symbolikę sceny: następujące po sobie naprzemiennie światło i ciemność symbolizuje dwie strony ludzkiego życia²⁴.

²⁴ Por.: S. Kuśmierczyk, *Księga ...*, s. 316.

6. WNIOSKI

Przeprowadzona analiza wykazała obecność w obu filmach desygnatów reprezentujących wszystkie podstawowe znaczenia leksemu „światło”. Werbalne eksponenty źródeł oświetlenia, fizycznego promieniowania, blasku lub kierunku i sposobu jego przemieszczania pełnią podobne funkcje do tych, które wskazała we wcześniejszych badaniach Anna Maszerowska. Są to zatem: oznaczanie czasu akcji, znacznik miejsca rozwoju fabuły, sygnalizowanie zachowań bohaterów oraz sterowanie wzrokiem widza²⁵. Światło w obu filmach ma walor poznawczy, emotywny, estetyczny. Pomaga śledzić zachowania bohaterów, ich nastroje i emocje. Jak wskazano, przeprowadzona analiza ujawnia skondensowany opis światła w krótkich odcinkach czasu. Uważne śledzenie strumienia światła w obu obrazach filmowych pozwala dostrzec sytuacje, w których ujęcie rejestruje obecność światła, ale nie znajduje ono odzwierciedlenia w AD. W filmie *Stalker* odnotowano siedem takich „nieopisanych” ujęć, w *Solaris* nieco więcej, bo dwanaście. Zgodnie z zaleceniami autorów standardów AD nie należy wypełniać każdej pauzy między dialogami, aby nie zmęczyć niewidomego widza natłokiem informacji płynącej ze ścieżek dźwiękowych i pozwolić mu skupić się także na innych artystycznych komponentach filmu, np. muzyce.

W obu filmach Tarkowskiego światło pracuje intensywnie, zmienia swoją fizyczną substancję, przemieszcza się, znika i ponownie się objawia. Widz nie jest znudzony monochromatyczną barwą światła, w przypadku osób z dysfunkcją wzroku zostaje pobudzona wyobraźnia. Co istotne, językowe eksponenty światła w AD mają znaczenie nie tylko indeksujące lub sygnalizujące obecność strumienia światła, jego źródła i oddziaływania. Mają także znaczenie symboliczne, które może być odczytywane przez każdego widza w sposób indywidualny. Odbiorca z dysfunkcją wzroku może poddać krótkiej refleksji tę symbolikę w czasie długich ujęć kamery, w przerwach, w których nie wybrzmiewa dodatkowa ścieżka dźwiękowa.

Przeprowadzona analiza prezentująca zasoby wykładników językowych oraz figur stylistycznych, wykorzystanych przez profesjonalnych audiodeskryptorów, może być pomocna w podobnych inicjatywach, podejmowanych w szczególności przez początkujących tłumaczy na rzecz łatwiejszego dostępu do dzieł audiowizualnych

²⁵ Por. A. Maszerowska, *Language....*, s. 170 i in.

wśród osób z dysfunkcją wzroku. Może okazać się pomocna w dwojaki sposób. Po pierwsze, pokazuje różnorodność profilowania opisu światła. Po drugie, mimo że audiodeskrypcy rosyjscy w zdecydowanej większości przypadków wykorzystują utrwalone w źródłach leksykograficznych kolokacje (np. „гаснет свет”, „включается свет”, „теплый свет”, „тусклый свет”), to spośród przebadanych jednostek dają się wyróżnić takie, które są nietuzinkowe, obrazowe, nierejestrowane w słownikach. Należą do nich: „на [co] ложится блик света” — (pol.) „błysk światła pada na [coś]”, „солнечный свет пробивает [тучи]” — (pol.) „światło słoneczne przebija się przez [chmury]”, „свет становится нестерпимо ярким” — (pol.) „światło staje się nieznośnie jaskrawe”, „подмигивающая лампа” — (pol.) „mrugająca lampka, migająca lampka”. „[растение] тянется к свету” — (pol.) „[roślina] wyciąga się ku światłu”. Zaproponowane polskie odpowiedniki mogą być wykorzystane — w miarę potrzeb — także przez polskich audiodeskrypcy.

REFERENCES

- Brown, Blain. *Światło w filmie*. Transl. Kosińska, Karolina. Warszawa: Wydawnictwo Wojciech Marzec, 2011.
- Chmiel, Agnieszka, and Mazur, Iwona. *Audiodeskrypcja*. Poznań: Wydział Anglistyki UAM, 2014.
- Chosiński, Sebastian. “Wyprawa do jądra jasności [Andriej Tarkowski „Stalker” — recenzja] <<https://esensja.pl/film/dvd/tekst.html?id=9336>> (05.02.2023).
- Eichenbaum, Borys. “Problemy stylistyki filmowej.” Transl. Grabowska, Barbara. *Estetyka i film*. Helman Alicja (Ed.). Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1972: 36–66.
- Fryer, Louise. *An Introduction to Audio Description. A Practical Guide*. London and New York: Routledge, 2016.
- Jarosińska-Burak, Katarzyna. “Twórczość i transcendencja. O kilku wątkach koncepcji estetycznej Andrieja Tarkowskiego.” Ndiaye, Iwona, and Sokołowski, Marek (Eds.). *Strefa filmu. Kino Andrieja Tarkowskiego*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2013: 271–292.
- Konrad, Kazimierz. *Światło w filmie*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1976.
- Kuśmierczyk, Seweryn. *Księga filmów Andrieja Tarkowskiego*. Warszawa: Wydawnictwo Skorpion, 2012.
- Maszerowska, Anna. “Language Without Words: Light and Contrast in Audio Description.” *The Journal of Specialised Translation*, 2013, no 20: 165–180. <https://www.jostrans.org/issue20/art_maszerowska.pdf>.
- Bol'shoj tolkovyy slovar' russkogo yazyka*. Kuznetsov, Sergey A (Ed.). Sankt-Peterburg: Norint, 2014 (1998) [*Большой толковый словарь русского языка*. Кузнецов, Сергей А (Ed.). Санкт-Петербург: Норинт, 2014 (1998), (02.07.23)].

ŚWIATŁO JAKO OBIEKT PRZEKŁADU...

- Moczarz-Kleindienst, Maria. “O intersemioticheskoy peredache komicheskogo v audio-deskriptsii k sovetskim kinokomediyam” [“O интерсемиотической передаче комического в аудиодескрипции к советским кинокомедиям”] *Studia Rossica Posnaniensia*, 2022, 47(1): 173–185 <<https://doi.org/10.14746/strp.2022.47.1.12>>.
- Obiukh, Pavel, and Korneyev, Mikhail. *Posobiye po tiflokommentirovaniyu*. Moskva: FGBOU VO, 2017 [Обиух, Павел, Михаил Корнеев. *Пособие по тифлокомментированию*. Москва: ФГБОУ ВО, 2017] <<https://specialview-portal.ru/uploads/po-tiflokommentirovaniyu.pdf>>.
- Palak, Zofia, and Tukiendorf, Karolina. “Audiodeskrypcja w percepcji sztuki przez osoby z niepełnosprawnością wzroku.” *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska*, Sectio J, Paedagogia-Psychologia, 2020, no. 33(2): 149–168 <<http://dx.doi.org/10.17951/j.2020.33.2.149-168>>.
- Słownik filmu*. Syska, Rafał (Ed.). Kraków: Krakowskie Wydawnictwo Naukowe, 2012.
- Szymańska, Barbara. *Audiodeskrypcja – “obraz słowem malowany”* <<http://www.audiodeskrypcja.pl/obrazSłowemMalowany.html>>.
- Szymańska, Barbara, and Strzyński, Tomasz. *Standardy tworzenia audiodeskrypcji* <<http://www.audiodeskrypcja.org.pl/standardy-tworzenia-audiodeskrypcji.html>>.
- Tarkovskiy, Andrey. *Stalker mirovogo kino*. Yaropolov, Yaroslav (Ed.). Moskva: Algoritm, 2016. [Тарковский, Андрей. *Сталкер мирового кино*. Ярополов, Ярослав (Ed.). Москва: Алгоритм, 2016].
- Van'shin Sergey N., and Van'shina Ol'ga P. *Tiflokommentirovaniye, ili slovesnoye opisaniye dlya slepykh: Instruktivno-metodicheskoye posobiye*. Moskva 2011 [Ваньшин Сергей Н., and Ваньшина Ольга П. *Тифлокомментирование, или словесное описание для слепых: Инструктивно-методическое пособие*. Москва 2011] <<http://web.archive.org/web/20170429184250/rehacompr.ru/services/indevelop/tiflocomment>>.
- Ziółkowski, Wojciech. “Słowo wstępne.” Ziółkowski, Wojciech (Ed.). *Białą laską po kinowym ekranie: wprowadzenie do sztuki filmowej i audiodeskrypcji dla osób słabowidzących i niewidomych*. Warszawa: Wydawnictwo Polskiego Związku Niewidomych, 2010: 4–5.

SOURCES

- Tarkowski, Andriej. *Solaris* <<https://www.youtube.com/watch?v=AEZlReSDRl4>>.
- Tarkowski, Andriej, *Stalker* <<https://www.youtube.com/watch?v=X4V8q7gLkJU>>.