

Ekfrazja w tekście użytkowym – w perspektywie genologicznej i dyskursywnej.

Bożena Witosz

Bożena WITOSZ

Ekfrazja w tekście użytkowym – w perspektywie genologicznej i dyskursywnej

We współczesnym dyskursie teoretycznym tytułowa nazwa pojawia się często w towarzystwie takich pojęć, jak mimesis, reprezentacja, transpozycja (jednego systemu znaków w inny), ikonizacja (języka naturalnego i języka literatury), obrazowość (języka literatury), intertekstualność, intersemiotyczność¹. Na takie właśnie sąsiedztwo skazują ekfrazę szersze konteksty (semiotyki, filozofii, estetyki), w których ta doniosła współcześnie kategoria jest rozważana. Tym razem przyjmuję inną perspektywę, która profilować będzie ekfrazę z punktu widzenia zało-

¹ Nie mogę nie zaznaczyć na marginesie, że wymienione w tym miejscu pojęcia, mimo że w wielu punktach się stykają, zachowują właściwe sobie treści i konteksty. (O różnych miejscach „spotkań” wymienionych kategorii we współczesnym dyskursie teoretycznoliterackim oraz w historii myśli filozoficznej traktuje między innymi książka Z. Mitosek *Mimesis. Zjawisko i problem*, PWN, Warszawa 1997). Nie należy więc zapominać o tym, że każde z nich otwiera inne pole problemowe. Różnice wprowadzają: perspektywy metodologiczne (por. na przykład zjawisko ikonizacji interpretowane w ramach semiotyki i w rozumieniu lingwistyki kognitywnej), interpretacje konkretnych autorów (na przykład intertekstualność w rozumieniu Genette’a, Cullera, Kristevej, Barthes’a, Riffaterre’a), odmienność stanowisk wobec zagadnienia korespondencji sztuk (por. na przykład „nurt Horacjański” i „nurt Lessingowski” w refleksji nad sztuką, o których wspomina m.in. E. Balcerzan *Poezja jako semiotyka sztuki*, w: tegoż *Kręgi wtajemniczenia. Czytelnik, badacz, tłumacz, pisarz*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982) itp. Problem relacji słowa i obrazu oraz związanych z nimi kłopotów terminologicznych w najnowszej literaturze teoretycznej omawia m.in. A. Dziadek *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2004.

zeń rozwijanej współcześnie w ramach lingwistycznych badań nad tekstem teorii genologicznej. Tak określony punkt widzenia, mający, jak każdy inny, swe ograniczenia, ukazuje omawianą kategorię z różnych punktów widzenia, pewne jej cechy wydobywając na plan pierwszy, inne przesuwając na margines. To „przeprofilowanie” pojęcia ekfrazy nie przekreśla, mam taką nadzieję, dialogu z innymi konceptualizacjami, ani też nie izoluje prezentowanego tu myślenia od tego ugruntowanego w innych dyskursach. Równocześnie, spojrzenie na problem transpozycji pewnych właściwości reprezentacji ikonicznej w obręb struktury słownej przez pryzmat genologicznych reguł konstruowania wypowiedzi pozwoli wskazać znaczącą rolę schematów gatunkowych leżących u podstaw realizacji konkretnych tekstów. Ten marginalizowany dotąd w nurcie refleksji nad zagadnieniem wizualizacji składnik kompetencji kulturowej² pełniłby (obok innych) rolę jeszcze jednej sfery pośredniczącej w przestrzeni interakcji między słowem a obrazem.

Jak zaznaczyłam wcześniej, przyznanie ekfrazie kwalifikacji gatunkowej znajduje teoretyczne umocowanie we współczesnej genologii wyrastającej z inspiracji Bachtinowskich. Pominięcie tradycji genologii literaturoznawczej ma w tym przypadku konkretne uzasadnienie. W jej ramach bowiem ekfrazy jest rozpatrywana jako gatunek literacki, „utwór poetycki będący opisem dzieła malarskiego, rzeźby lub budowli”³, gatunek, którego początki ukształtowały *Obrazy* Filostrata Starszego. Być może z powodu zbyt wąskiego definicyjnego ujęcia nurtu genologicznego podejścia do omawianej kategorii w rozprawach teoretycznoliterackich dzisiaj właściwie zanika⁴, gdyż, jak zauważają autorzy rozpraw, ekfrazy z reguły nie stanowi autonomicznego tekstu (a więc, zdaniem niektórych, nie spełnia wymogów gatunku literackiego)⁵, jest najczęściej składnikiem (figurą) różnych wypowiedzi

² Wiersze o obrazach uaktywniają wiedzę na temat sztuki, równocześnie także na temat reguł, schematów gatunkowych wypowiedzi oraz innych tekstów o podobnej tematyce.

³ Por. J. Sławiński *Ekfrazy*, hasło w: *Słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński i in., Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1998, s. 122.

⁴ Manifestuje takie stanowisko Seweryna Wysłouch, pisząc: „Znacznie ciekawszy jest problem ekfrazy jako kategorii teoretycznej, która ma znaczenie węższe niż *mimesis* – odsyła tylko do artefaktów i nie wymaga istnienia denotatu. Przedmiot może mieć charakter czysto fikcyjny. Ekfrazy w takim ujęciu stanowi więc problem filozoficzny, a nie literacki. Kwestią zasadniczą jest tu nie opis, ale reprezentacja oraz sfera mediacji między rzeczywistością, sztuką i utworem literackim. W takiej sytuacji dylematy literackiego opisu schodzą na dalszy plan. Ważne stają się natomiast relacje między językiem a obrazem” (*Literatura i obraz. Tereny strukturalnej wspólnoty sztuk*, w: *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedz, Universitas, Kraków 2004, s. 21).

⁵ Tak sądzi na przykład P. Gogler *Kłopoty z ekfrazą*, „Przestrzenie Teorii” 2004 nr 3/4. Natomiast Małgorzata Czermińska przyznaje, że status samodzielności tekstowej zyskuje ekfrazy zarówno wtedy, gdy wypełnia cały utwór poetycki, jak i wówczas, gdy stanowi wyraźnie wydzielony, tematycznie samodzielny fragment większej

o obrazach⁶. Zatem wobec skomplikowanej materii tekstowej, dla której klasyczne genologiczne ujęcie jest zbyt restrykcyjne, proponuje się więc mówić raczej o ekfrastyczności jako kategorii (tendencji) kulturowej, przejawiającej się w tekstach w różnym natężeniu i rozmaitej postaci⁷. Moim zamierzeniem jest przywrócenie ekfrazy statusu gatunku tekstu (nie na przekór ani nie wbrew sygnalizowanemu tu innemu sądowi, ale w dużej części w zgodzie z nim).

Pierwszym krokiem będzie pozbawienie ekfrazy jedynego i wyłącznego kostiumu literackości i wprowadzenie jej do uniwersum gatunków mowy. W myśleniu o jej genologicznej specyfikacji punktem tekstowych odniesień będzie dzisiejsza praktyka komunikacyjna, gdyż u podstaw Bachtinowskiej koncepcji stoi przeświadczenie, iż gatunki wypowiedzi łączą silne i wielokształtne relacje z kulturą, w jakiej przyszło im funkcjonować, oraz że krystalizują one swe cechy w kontakcie z innymi formami wypowiedzi, obsługującymi różne sfery komunikowania się społeczności tejże kultury w określonym okresie jej rozwoju. Tradycja refleksji teoretycznej (retorycznej i literaturoznawczej) pozostanie jednak na horyzoncie mych rozważań, to bowiem jej ustalenia nie tylko określają tę kategorię w momencie narodzin, lecz także pozwalają śledzić jej zmienne losy, wskazując ślady przeszłości odcisnięte we współczesnych conceptualizacjach; pomagają równocześnie w tworzeniu współczesnej wersji jej idealizacji przez wskazanie elementów stabilnych oraz tych, które ulegały przeobrażeniom wraz z rozwojem procesów kulturowych.

Wskazanie wyznaczników gatunkowych ekfrazy wymaga przypomnienia niektórych przynajmniej założeń organizujących zasady modelowania tekstów:

- konstruowanie wzorca (gatunku) wymaga odwoływania się do wielu kryteriów;

całości, na przykład eposu, poematu. Zob. M. Czermińska *Gotyk i pisarze. Topika opisu katedry, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2005, s. 25.

- ⁶ W tradycji retorycznej ekfraza była rozpatrywana (poza aspektem gatunkowym) także jako figura myśli, „unaoczniająca opis jakiegokolwiek elementu rzeczywistości”. Zob. szerzej w: A. Gorzkowski „*Ut pictura verba...*”. *Zagadnienie unaocznienia w retoryce starożytnej i wczesnonowożytnej*, „Pamiętnik Literacki” 2001, z. 2, s. 37. W tym nurcie myślenia ekfraza (gr. *ékfrasis*; łac. *descriptio*) była więc synonimem opisu – wykorzystywana w ćwiczeniach kształcących umiejętności opisywania miejsca, obrazu, piękności itp. tak, by zachować harmonię między tonem wypowiedzi a przedmiotem odniesienia. Zbliżona do ekfrazy była hypotypoza (gr. *hypotýposis*; łac. *descriptio*) – figura mająca na celu obrazowe przedstawianie zdarzeń, eksponująca plastyczne walory opisu tak, by słuchacz miał przed oczyma „namalowany” słowami obraz rzeczy czy postaci (charakterystykę i pisownię podają za: M. Korolko *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1998, s. 149).
- ⁷ Postulują to m.in.: A. Dziadek *Obrazy i wiersze...*, s. 55-56; S. Wysłouch *Ut pictura poesis – stara formuła i nowe problemy*, w: *Ut pictura poesis*, red. M. Skwara i S. Wysłouch, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006, s. 15.

- wyznaczniki gatunkowe nie mają równej rangi, dlatego też należy je zhierarchizować i „ukontekstować” (znaleźć dla nich odpowiednie miejsce w polu gatunkowym);
- o specyfice każdego gatunku decyduje konfiguracja wyznaczników (ponieważ podobne cechy mogą wystąpić w modelach różnych form tekstowych – granice gatunku są nieostre, więc jego składniki nie mają charakteru dyskretnego);
- parametry gatunkowe mieszczą się na różnych płaszczyznach wypowiedzi: formalnej, funkcjonalnej, semantycznej, pragmatycznej, aksjologicznej, stylistycznej;
- uznanie nieostrości tekstu zapoczątkowało tradycję mówienia o gatunku – jako mentalnej reprezentacji tekstu – w kategoriach prototypowych i nieprototypowych. Tak więc za wyróżniki gatunku uznaje się cechy typowe, wyraziste (prototypowe) oraz cechy peryferyjne, rozmyte;
- gatunki w swej znakomitej większości są strukturami złożonymi – zbudowanymi ze splotu prostszych form mownych (co jest uwzględniane w konstrukcji modelu). Wynika to między innymi z transgresywnego charakteru gatunku, jego zdolności włączania się w inne formy wypowiedzi;
- w procesie aktualizacji tekstowej parametry gatunku poddawane są różnorodnym modyfikacjom, co powoduje, że jednostkowa wypowiedź „wiązana” jest z modelem interpretacyjnym (gatunkiem) na zasadzie stopniowalnej przynależności⁸.

Za najważniejszy wyznacznik gatunkowy przyjmijmy, idąc tropem już wytyczonym, kryterium tematyczne, a zatem ekfrazą jest wypowiedź przywołująca, opisująca i interpretująca dzieło sztuki, najczęściej wizualnej (malarskiej, rzeźbiarskiej, architektonicznej)⁹. Temat wskazuje gatunkotwórczą rolę zarówno przedmiotu odniesienia, jak i sposobu mówienia o nim. To, co w schemacie gatunkowym wypełni miejsce referenta, zależeć będzie od wypracowanej i akceptowanej w danej kulturze koncepcji sztuki i tego, co w jej ramach uznaje się za przedmiot sztuki (dlatego dziś, myślę, można rozwiać wątpliwości niektórych badaczy i dołą-

⁸ Indywidualnego tekstu nie traktujemy jako realizacji gatunku, ale jako twórczą adaptację konwencji gatunkowych do indywidualnych potrzeb komunikacyjnych. Innymi słowy, o wybranym, konkretnym i niepowtarzalnym tekście możemy orzec, że aktualizuje wzorzec ekfrazy w większym lub mniejszym stopniu.

⁹ Wykorzystuję tu w części wypowiedź Seweryny Wysłouch *Literatura i semiotyka*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001, s. 85. Na boku pozostawiam kwestię ontologicznego statusu (fikcyjnego czy rzeczywistego) dzieła sztuki. Definicja, którą tu wprowadzam, jest również bliska ujęciu, jakie zaprezentował autor *Obrazów i wierszy* w swej późniejszej pracy. Por. A. Dziadek *Apologia twórczej swobody. Eseje Zbigniewa Herberta: opis – uobecnianie – interpretacja*, w: *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta. Materiały z Warsztatów Herbertowskich w Oborach (jesień 2005)*, cz. 2, red. J.M. Ruszar, Wydawnictwo Archidiecezji Lubelskiej „Gaudium”, Lublin 2006.

czyć do listy referentów ekfrazy fotografię artystyczną)¹⁰. *Object d'art* w pozycji przedmiotu odniesienia pozwala, z jednej strony, odróżnić ją od innych form wypowiedzi traktujących o sztuce, z drugiej – oddzielić ją od różnych odmian opisu uobecniających w tekście werbalnym przedmioty użytkowego przeznaczenia, ludzi, zjawiska naturalne itp.¹¹ Rozpatrzenia, choćby pobieżnego, wymaga kwestia tekstowych strategii ujawniania referenta. Odpowiedzi na to i podobne pytania na gruncie badań teoretycznoliterackich nie są, jak wiadomo, jednoznaczne¹², co powoduje, że do kategorii ekfrazy są włączane (lub z niej wykluczane) w każdorazowych akcie interpretacji różne struktury tekstowe¹³. W prototypowej konceptualizacji gatunku można przyjąć, że pozycję centralną zajmowałaby forma wskazująca na konkretny przedmiot odniesienia (obiekt sztuki) w tytule lub w wewnętrznej przestrzeni tekstu. Taka postać ekfrazy jest wprawdzie we współczesnej poezji zjawiskiem stosunkowo rzadkim, ale występuje często w innych typach dyskursu (naukowym, krytycznym, użytkowym), co ma dla ustalenia postaci prototypowej niebagatelną rolę¹⁴. Model przewiduje również miejsce dla postaci mniej typo-

-
- ¹⁰ Małgorzata Czermińska idzie jeszcze dalej, rozszerzając pole ekfrazy do fotografii „nie czysto artystycznej, ale takiej, jak portret atelierowy, fotografia prasowa i amatorska fotografia prywatna” (*Ekfrazy w poezji Wisławy Szymborskiej*, „Teksty Drugie” 2003 nr 2/3, s. 239). Zgodnie jednak z przyjętym tu rozumieniem, do gatunku ekfrazy mogą być włączone te fotografie, które aktywizują „estetyczne” kody lektury, uruchamiane zwykle w procesie odbioru dzieł sztuki. Istotną rolę w konceptualizacji gatunku odgrywa więc także wskaźnik natury pragmatycznej, kontrakt nadawczo-odbiorczy. Do tego zagadnienia wrócę jeszcze w dalszej części tekstu.
- ¹¹ W przedstawianym tu profilowaniu ekfrazy jako gatunku wypowiedzi nie ma miejsca na szerokie rozumienie tego pojęcia, zrównujące jego zakres z wszelkiego rodzaju opisem „uobecniającym w dyskursie to, co pozajęzykowe”. Por. M.P. Markowski *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999, s. 11, gdzie autor wskazuje dwa (szerokie i wąskie) utrwalone w myśli teoretycznej sposoby wyznaczania zakresu tej nazwy. W koncepcji tu prezentowanej opis i ekfrazja to odrębne gatunki wypowiedzi, ich zakresy się przenikają (o czym w dalszej partii tekstu).
- ¹² Odsyłam do polemiki, jaką prowadzi z innymi autorami Adam Dziadek na kartach cytowanej już tutaj książki, zwłaszcza w rozdziale *Ekfrazja i hypotypoza* (*Obrazy i wiersze*, s. 76-109).
- ¹³ Warto wspomnieć przy okazji, że niektórzy badacze, opisując relacje słowa i obrazu, z pojęcia ekfrazy w ogóle rezygnują. Por. na przykład: R. Cieślak *Oko poety. Poezja Tadeusza Różewicza wobec sztuk wizualnych*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999; S. Wysłouch *Literatura i semiotyka*; J. Łukasiewicz *Grochowiak i obrazy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2002.
- ¹⁴ Zaznaczmy na marginesie, że warunki, które w przyjętym tu rozumieniu ma spełnić prototyp (centrum gatunkowe) ekfrazy, niektórzy badacze nakładają na wszystkie elementy kategorii. To jednak wymóg klasycznej kategoryzacji, zakładającej definiowanie za pomocą cech koniecznych i wystarczających, cech, które mają

wych, niezawierających metatekstowych sygnałów odnoszących do jednostkowego przedmiotu referencji. Mogą to być „obrazy” tekstowe powstałe w wyniku intelektualnych manipulacji¹⁵ podmiotu, dokonywanych na wytworach sztuki (chodzi tu o zjawisko „nakładania” w procesie mentalnej projekcji kilku obrazów czy swoistą „syntezę” dzieła wybranego twórcy, grupy, kierunku malarstwa), także takie formy, w których rozpoznanie artystycznego przedmiotu odniesienia umożliwiają jedynie szeroko rozumiane nawiązania intertekstualne¹⁶. Na peryferiach pola

charakter równorzędny i binarny. Adam Dziadek pisze: „Aby dany tekst literacki (wiersz, fragment prozy lub utworu dramatycznego) mógł zostać uznany za ekfrazę, muszą się w nim pojawić wyraźne oznaki metajęzykowe, które bezpośrednio odsyłają do konkretnego dzieła sztuki malarskiej, rzeźbiarskiej lub architektonicznej (może się też zdarzyć, że ekfraz odnosi się do jakiegoś nieistniejącego dzieła sztuki)” (*Obrazy i wiersze*, s. 54). Ta definicja dzieli świat tekstów na dwa zbiory: ekfrazy i nie-ekfrazy (podobny model zastosowała K. Kuczyńska-Koschany „*La famille des saltimbanques*”. *Picasso, Rilke i poeci polscy*, w: *Intersemiotyczność*, s. 84). Jednak zawsze wtedy, gdy staramy się wyznaczyć pojęciem wyraźnie zarysowane linie demarkacyjne, dążąc do „uściślenia” ich znaczenia, pozostawiamy nazbyt wiele struktur poza granicami kategorii, tworząc formy pośrednie, które nie mieszczą się w żadnym z dwu wyznaczanych zbiorów, bowiem wykazują jedynie jakieś podobieństwo zarówno do ekfraz, jak i nie-ekfraz. Zdaje sobie z tego zresztą sprawę Adam Dziadek, pisząc dalej, iż: „Nie wszystkie wymienione [...] wiersze są, by tak rzec, «pełnymi» ekfrazami. Najczęściej dzieje się tak, że owe utwory spełniają wyznaczniki ekfrazy jedynie po części i lepiej byłoby mówić o ich ekfrastyczności czy ich ekfrastycznym charakterze” (*Obrazy i wiersze*, s. 55). Ponadto ta „restrykcyjna” definicja wydaje mi się trudna do zaakceptowania z jeszcze jednego powodu. Obecność wskaźników metatekstowych, decydujących, zdaniem autora, o przynależności do kategorii jest, w moim przekonaniu, warunkiem zbyt słabym. Wskaźnik metatekstualny, odsyłający do konkretnego dzieła, może być (i bywa w konkretnych realizacjach tekstowych) elementem założonej gry z odbiorcą (nie wchodzi tu w grę jedynie możliwy fikcyjny charakter dzieła). Model klasyfikacji (klasyczny) w konsekwencji wprowadza do *universum* tekstowego kategorie pośrednie, pozostające poza wyznaczonymi zbiorami, które trzeba i tak w końcu scharakteryzować i nazwać. Bardziej elastyczny jest więc model typologiczny, który pozwala objąć daną nazwą kategoriałną także formy wykazujące jedynie podobieństwo (bliższe lub dalsze) do prototypu.

- 15 Określenie „manipulacja”, które pożyczam od M. Mrugalskiego, wydaje mi się niezwykle trafne w tym miejscu, chodzi bowiem o strategię nieujawnionego odbiorcy, a których rozpoznanie zależy od jego kompetencji. Por. M. Mrugalski „*Kto chce malować świat w barwnej postaci*”? *Malarstwo w świecie Czesława Miłosza*, „Przegląd Humanistyczny” 2005 z. 1, s. 40.
- 16 W tekście mogą znaleźć się sygnały, które Ryszard Nycz nazywa „wskaźnikami atrybucji”, świadczące o przynależności danego tekstu do określonego kontekstu: już nie tylko konkretnego dzieła sztuki, jego stylu, motywu, ale ogólniej – estetycznych konwencji. Por. R. Nycz *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1995, s. 63. W polu gatunkowym znajdują miejsce również odmiany stylizacji (por. interpretację M. Czermińskiej *Ekfrazy w poezji... czy poetyckie wariacje na temat obrazów*).

gatunkowego znalazłyby miejsce tekstowe nawiązania do malarstwa i innych dziedzin sztuki wizualnej, które nie pozwalają na identyfikację wytworu sztuki, autora czy stylu, a mimo to aktywizują u odbiorcy projektowane przez ekfrazę sposoby lektury¹⁷. Konkretny, empiryczny przedmiot odniesienia może być zastąpiony przywołaniem typowego dlań kontekstu, wskazaniem na sferę mediacji, jaką jest dziedzina sztuki. Warto zaznaczyć na marginesie, że dzieło sztuki, gdy jawi się przed nami w swej jednostkowej niepowtarzalności, nigdy nie przemawia jedynie *in propria persona* – kulturowy kontekst jest niezbywalnym składnikiem rozpoznawania i interpretowania referenta. Na obrzeżach pola gatunkowego ekfrazy znajdowałyby się formy dzielące niektóre cechy z gatunkami sąsiadującymi z nią w typologicznej sieci, stanowiąc płynne przejście między niektórymi odmianami deskrypcji, w tym hypotypozą. O włączeniu peryferyjnej postaci w obręb jednego bądź drugiego gatunku (ekfrazy czy opisu lub jego odmiany – hypotypozy) decydowałyby rozsięte w jej strukturze sygnały, które wybrany obiekt osadzają w określonym kulturowym kontekście. Jeśli odbiorca dostrzeże w tekstowym widzeniu rzeczywistości modelującą rolę kodów malarskich¹⁸, może uznać, że ma przed sobą wypowiedź, którą może zinterpretować (a więc także skategoryzować), przywołując reguły ekfrazy. Jeśli natomiast tło referencji będą wypełniały odesłania do innych

¹⁷ Nawiązuję w tym miejscu do wielu interpretacji wiersza Czesława Miłosza *Źadania* (m.in.: E. Czarnecka „Obrysować słowem świat”, czyli o poezji i malarstwie, w: *Podróżny świat. Rozmowy z Czesławem Miłoszem*, Aneks, Londyn 1984; S. Wystouch *Literatura i semiotyka*, s. 87-88; A. Dziadek *Obrazy i wiersze*, s. 81-82; M. Mrugański „Kto chce malować świat w barwnej postaci?”, s. 40). To, że w tym wierszu nie ma bezpośredniego odesłania do konkretnego obrazu (elementy świata przedstawionego mogą jedynie sugerować autorstwo i tytuł/tytuły płócien), otwiera pole różnych interpretacji i gatunkowych kwalifikacji (dla Dziadka to przykład hypotypozy, dla Mrugańskiego wariacji słownej). Moim zdaniem nie ma podstaw, by *Źadania* wykluczyć z pola gatunkowego ekfrazy. Umieszczony w pozycji inicjalnej drugiej strofy temat – obraz („Na ścianie obraz. Przedstawiona zima: / Między drzewami ślizga się na lodzie / Gromada ludzi, dym idzie z komina / I wrony lecą w pochmurnej pogodzie”; Cz. Miłosz *Wiersze*, t. 1, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1993, s. 175) jest już wystarczającym metatekstowym (gatunkowym) sygnałem, wprowadzającym temat, jakim jest piktoralne przedstawienie, uruchamiający odpowiednie „estetyczne” kody lektury – „czytania” dzieła sztuki, a nie na przykład krajobrazu należącego do świata natury. Dlatego też uwagę Adama Dziadka: „W ten sposób w umyśle czytelnika wytworza się uogólniony obraz zawartego w utworze uobecnienia dzieła sztuki. Intencja samego poety wiąże się z odesłaniem czytelnika nie tyle do konkretnego malowidła, ile właśnie do całej klasy płócien o podobnej tematyce” (A. Dziadek *Obrazy i wiersze*, s. 82) traktuję jako uzasadnienie do wiązania tego tekstu z ekfrazą.

¹⁸ O tym, że granica między ekfrazą a wszelkim opisem jest płynna, świadczą między innymi uwagi Rolanda Barthes’a na temat literackiego widzenia i roli podmiotu opisującego, który swoim spojrzeniem „kadruje” rzeczywistość, przekształcając ją w obraz. Por.: R. Barthes *S/Z*, przeł. M.P. Markowski, M. Gołębiowska, wstęp M.P. Markowski, KR, Warszawa 1999, s. 91.

kontekstów (historycznego, obyczajowego, psychologicznego itp.), przyporządkowania gatunkowe będą zapewne inne. Dodajmy w tym miejscu, że typ interakcji nadawczo-odbiorczej jest jednym z sytuowanych na poziomie pragmatycznym wyznaczników gatunku. Sferę przejścia między ekfrazą a opisem wypełniałyby zatem te słowne obrazy, które dokonują – w wyniku zabiegów estetyzacyjnych – transpozycji fragmentów rzeczywistości do dziedziny sztuki i obiektów naturalnych do zbioru artefaktów.

Kontury, jakie tu zarysowałam, nadają ekfrazie kształt nieco różniący się od tego, w jaki zamknęli ją badacze literatury. Ekfrazą jako gatunek wypowiedzi miałaby zakres szerszy, obejmowałaby również te formy, które opatrywane są w opracowaniach literaturoznawczych innymi etykietkami: hypotypozy¹⁹, wariacji słownej na temat jakiegoś obrazu, opisu obrazu, interpretacji dzieła sztuki, przekładu intersemiotycznego, aluzji na temat jakiegoś obrazu, inspiracji jakimś obrazem, stylem, konwencjami estetycznymi (niektóre z tych określeń są nazwami typów tekstów, inne strategii tekstowych)²⁰.

Wróćmy jeszcze do związanych z kryterium tematycznym językowych manifestacji odniesień przedmiotowych. Wielu badaczy, zwłaszcza o orientacji semiotycznej, wyraźnie preferuje jeden ich rodzaj, podkreślając, że „istotą ekfrazy jest [...] transpozycja dzieł sztuk wizualnych na retoryczne”²¹, dla współczesnych teoretyków literatury ekfrazą jest więc „werbalną reprezentacją reprezentacji gra-

¹⁹ Zakresy ekfrazy i hypotypozy krzyżują się. Nie każde przedstawienie rzeczy, stawiające ją „przed oczyma czytelnika” jest ekfrazą, ta wymaga zawsze przywołania piktoralnego kontekstu (intertekstu).

²⁰ Równocześnie, tak zarysowana elastyczna kategoryzacja pozwala w interpretacji konkretnych wypowiedzi uniknąć wątpliwości, manifestujących w pewnym stopniu bezradność badawczą, w rodzaju: „tekst jest niepełną ekfrazą”, „wiersz właściwie ekfrazą nie jest, ale wykorzystuje elementy jej poetyki”, „tekst nie jest ekfrazą, ale wykazuje dziwnie silny związek z malarstwem” itp. Trudno zgodzić mi się z taką oto postawą metodologiczną: „Každá próba systematyzacji pozostawia jednak pewien niedosyt, wyczuwalna jest również bezradność wobec niektórych fenomenów literackich, wynikająca z tego, że relacja obraz – tekst daje się ująć typologicznie tylko częściowo. Nie chcę w ten sposób podważać zasadności owych ujęć, które oczywiście są pomocne i konieczne, jednak w przypadku problemów typologicznych rodzi się kwestia zasadnicza – typologie nie są i nie mogą być wyczerpujące”. (A. Dziadek *Obrazy i wiersze*, s. 13-14). W ostatniej kwestii zgadzam się z Dziadkiem całkowicie, typologie nie są wyczerpujące, ale nie taka jest ich rola. Żaden model nie jest w stanie objąć wszystkich szczegółów uniwersum tekstowego, powinien jednak być tak skonstruowany, by dało się go rozciągnąć (zawsze drogą rezygnacji ze ścisłości i precyzji) na całą złożoność fenomenów tekstowych, tzn. by znaleźć dla owych fenomenów jakiś kategoryzacyjny punkt oparcia, umożliwiający jakąkolwiek interpretację.

²¹ Por. R. Popowski *Starożytny przewodnik po neapolitańskiej pinakotece*, wstęp do: Filostrat Starszy *Obrazy*, przekł., wstęp, przyp. i kom. R. Popowski, Prószyński i S-ka, Warszawa 2004, s. 33.

ficznej lub wizualnej. Sztuką ukazującą inną sztukę”²². Z kolei dla autorów rozwijających wątki genologiczne, istota ekfrazy zamyka się w unaoczniającym opisie artefaktu. Myślę, że warto wyjść poza te istotne, choć jednak perspektywiczne spojrzenia, i w próbach określenia odniesień do referenta wrócić do bogatej semantyki greckiego źródłosłowu, bowiem w jej złożach dostrzec można aktualizowane często we współczesnej praktyce tekstotwórczej sensy. Remigiusz Popowski we wstępie do *Obrazów* Filostrata pisze: „I tak ekfrazja, zwłaszcza jako gatunek literacki, desygnować może: «zwracanie na coś uwagi, pokazywanie, wykaazywanie, wyjaśnianie, wypowiadanie się (o obrazie) w pięknym stylu, poddawanie myśli (na temat obrazu), rozpatrywanie, rozważanie, wykrywanie czegoś (na obrazie)»”²³. Ekfrazę współczesną możemy też pojmować szerzej, także jako „stworzenie słownej reprezentacji estetycznego doświadczenia wizualności, jako taką konfigurację elementów tekstu, by uobecnić w nim fakt i efekty obcowania z dziełem sztuki”²⁴.

Kryterium tematyczne decyduje o kształcie pozostałych komponentów gatunku ekfrazy: stylu (na przykład obecność odpowiednio „przysposobionego” języka „sztuki”, blokowanie miejsca dla niskich, nacechowanych ekspresywnie rejestrów polszczyzny potocznej), struktury (por. ważną i z reguły eksponowaną rolę warstwy metatekstowej o specyficznej dla ekfrazy postaci)²⁵, przede wszystkim zaś modeluje płaszczyznę pragmatyczną. Temat o sztuce projektuje

²² A. Dziadek *Apologia twórczej swobody*, s. 37.

²³ R. Popowski *Starożytny przewodnik...*, s. 33. Lektura tekstu Popowskiego, odnosząc takie wrażenie, wpłynęła na bardziej elastyczne podejście do wyznaczników ekfrazy i dopuszczenie, obok opisu jako głównej strategii, także interpretacji, refleksji na temat sztuki, wzbudzania „pragnienia obecności” dzieła itp., co wyraźnie pokazuje tytuł przywołanego we wcześniejszym przypisie artykułu Adama Dziadka.

²⁴ Odwołuję się tu do tekstu P. Juskiewicza *Miedzy slowem a obrazem*, w: *Twarzą w twarz z obrazem. Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Nieborów 24-26 października 2002*, red. M. Poprzęcka, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warszawa 2003, s. 174.

²⁵ Funkcją ekfrazy, jak się najczęściej podkreśla, jest zwrócenie uwagi czytelnika na zagadnienia autoreferencyjności tekstu (werbalizację znaku ikonicznego), językowej i kulturowej mediacji, słowem na płaszczyznę metatekstową. Poziom metaekfrazy wyróżnia się na tle właściwych opisowi metatekstów (byłby to kolejny wyznacznik odróżniający te dwa gatunki). Jeśli na płaszczyźnie metadeskrypcji sytuowane są wskaźniki aktu opisywania (na przykład usytuowanie podmiotu względem percypowanego obiektu, źródło światła i jego natężenie, stan wiedzy podmiotu, jego rola komunikacyjna, stosunek emocjonalny do opisywanego obiektu, więcej w: B. Witosz *Opis w prozie narracyjnej na tle innych odmian deskrypcji. Zagadnienia struktury tekstu*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 1997, s. 66-97), to w ekfrazie płaszczyznę tę wypełnia z reguły refleksja na temat mediacyjnej siły słowa, specyfiki systemów przedstawiania itp.

określony typ sytuacji komunikacyjnej, w której interlokutorzy będą wykazywali się wysoką kompetencją kulturową. Ekfrazą wyznacza odbiorcy rolę konesera potrafiącego rozpoznać przedmiot tekstowych odwołań²⁶.

Starałam się przekonać do słuszności założenia, że żadnego wyznacznika, nawet uznanego za gatunkową dominantę (jaką jest w przypadku ekfrazy temat), nie można traktować w izolacji od innych, żaden wyznacznik nie może też, bez uwzględnienia innych parametrów gatunku, dysponować władzą wykluczenia jakiegoś tekstu z pola oddziaływań reguł danego wzorca²⁷.

Ekfrazą jest złożonym gatunkiem wypowiedzi, jednakże jej uprzywilejowanym i często dominującym komponentem formalnym jest opis. Poza tym schemat gatunkowy przewiduje miejsce dla: narracji, osobistego wyznania, wspomnienia, komentarza, dyskusji, refleksji krytycznej, pochwały itp.

Omawiany tu gatunek rzadko występuje samodzielnie, natomiast chętnie włącza się w inne struktury werbalne. Może stanowić składnik wiersza lirycznego (co zauważano najczęściej), eseju, rozprawy o sztuce, bedekera, różnych gatunków narracji osobistej, jak na przykład pamiętnika, dziennika, listu. W wyniku wędrówek w przestrzeni genologicznej ekfrazą, która staje się (w nowym dla siebie kontekście) składnikiem bardziej rozbudowanej formy gatunkowej, podlega zmianom wywołanym przez proces rekontekstualizacji, ulegając, jak pisał Bachtin, „odnowieniu”²⁸. Wtopienie się ekfrazy w strukturę wobec niej nadrzędną i wynikający stąd nieunikniony stopień podległości nie powodują utraty przez nią gatunkowej autonomii. Kryterium samodzielności tekstowej, na które tak często zwracają uwagę autorzy, zgłaszający wątpliwości co do kwalifikacji gatunkowej ekfrazy, nie stanowi warunku „bycia gatunkiem”. Stanowi je splot intersubiektywnie rozpoznawalnych wyznaczników i reguł pozwalających odróżnić daną formę wypowiedzi od innych.

Gatunki wypowiedzi funkcjonują również w przestrzeni dyskursywnej, wchodząc w orbitę oddziaływań związanych z instytucjonalnymi uwarunkowaniami dyskursów, wyznaczającymi uczestnikom gier komunikacyjnych odpowiednie role, określone pozycje społeczne i ideologiczne, z których mogą zabierać głos oraz ustalającymi zasady interakcji, jakie podmioty zawiązują na mocy umowy społecznej (kontraktu) z innymi uczestnikami stosunków społecznych. Pozycja podmiotu dyskursu wyznacza perspektywę i sposób profilowania przedmiotu odniesienia. Dyskurs można więc konceptualizować – w szerokim sensie – jako historycznie i kulturowo uwarunkowany system znaczeń kształtujących tożsamość podmiotów i przedmiotów, uznając tym samym, że znaczenie przedmio-

²⁶ Na tę rolę zwrócił uwagę E. Balcerzan *Kręgi wtajemniczenia*.

²⁷ Konkretny tekst może więc jedynie być interpretowany jako mniej lub bardziej typowy przykład aktualizacji danego modelu gatunkowego.

²⁸ M. Bachtin *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, PIW, Warszawa 1970, s. 186.

tów ma zawsze charakter kontekstowy i relacyjny, tzn. kształtowany w ramach jakiegoś dyskursu²⁹.

Mając na uwadze rodzaj podwójnej (gatunkowej i dyskursywnej) podległości, chciałabym spojrzeć na ekfrazę w przewodniku turystycznym, jego typowej popularnej wersji adresowanej do masowego turysty, propagującej rekreacyjny wzorzec podróżowania w ramach zinstytucjonalizowanej turystyki. Ta odmiana omawianego gatunku wykazuje wiele podobieństw do ekfrazy krytycznej i literackiej³⁰. Cechy wspólne w równym stopniu specyfikują daną postać gatunkową, dlatego w charakterystyce gatunkowej nie sposób ich pominąć, jednak w tym miejscu, ze względu na ograniczenia, jakie narzucają ramy tekstu, skoncentruję się na wyznacznikach odróżniających, uwydatniających odrębność danej odmiany.

W ekfrazie bedekerowej identyfikacja jednostkowego (najczęściej) referenta nie stwarza żadnych trudności – eksplicytnie odesłanie do konkretnego dzieła jest jej obligatoryjnym wymogiem. Choć ta właściwość zbliża ją do ekfrazy krytycznej, jednak specyficzną cechą tej pierwszej jest dokładna lokalizacja obiektu (wynika to z praktyczno-użytkowej funkcji bedekera, który organizuje i ułatwia turystyce orientację w geograficznej przestrzeni). Łatwo zauważalne w tej odmianie jest uporządkowanie pola przedmiotów składających się na turystyczne uniwersum (pomniki kultury, krajobrazy naturalne, atrakcje, pamiątki), z wyraźną preferencją dla ekfrazy budowli, w tym zwłaszcza świątyń, i całkowitym pominięciem ekfrazy dzieła muzycznego. Ten model hierarchizacji jest podyktowany uwarunkowaniami kulturowymi i instytucjonalnymi projektującymi obraz świata oraz sposób jego doświadczania³¹, a także wyznaczeniem percepcji wzrokowej centralnej pozycji wśród turystycznych praktyk³². Bedeker jest typem przekazu nastawionego na projektowanie turystycznej wyobraźni i turystycznego doświadczenia, dlatego też różnica między ekfrazami w nim zawartymi, a pozostałymi odmianami

²⁹ E. Laclau, Ch. Mouffe *Hegemonia i socjalistyczna strategia. Przyczynek do projektu radykalnej polityki demokratycznej*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP, Wrocław 2007, s. 115.

³⁰ Podobnie, przenikanie cech ekfrazy krytycznej do poetyckich wariantów gatunku oraz odwrotnie, inspiracje literackie w konstruowaniu wypowiedzi na temat wytworów sztuki w ramach dyskursu krytycznego zauważano już wcześniej.

³¹ Na ten aspekt dyskursu współczesnej turystyki masowej zwraca uwagę MacCannell: „Turystyka nie jest jedynie zbiorem czysto komercyjnych działań; to także rama ideologiczna dla historii, natury i tradycji, rama mająca moc przekształcania kultury i natury stosownie do swych potrzeb” (D. MacCannell *Empty Meeting Grounds. The Tourist Papers*, London 1992, s. 1; cyt. za A. Wiczorkiewicz *Apetyt turysty. O doświadczaniu świata w podróży*, Universitas, Kraków 2008, s. 5).

³² Warte odnotowania jest spostrzeżenie, że wcześniej sens podróżowaniu nadawało nie doświadczenie percepcyjne, lecz lekturowe, a oko było traktowane nie jako instrument postrzegania, lecz zdobywania wiedzy, poznawania świata w drodze lektury. Por. A. Wiczorkiewicz *Apetyt turysty*, s. 100.

(ekfrazą krytyczną i literacką) powodowana jest przede wszystkim dyskursywną strategią przekształcenia przedmiotów oglądu estetycznego w atrakcje turystyczne³³. Jednym z ważnych zadań dyskursu turystyki jest kształtowanie spojrzenia turystycznego³⁴, które polega na kreowaniu odpowiednich wzorców nadawania znaczeń postrzeganym obiektom, łączenia ich w zespoły i propagowanie określonych sposobów interpretacji³⁵.

Bedeker kieruje spojrzenie turysty najczęściej na atrakcje będące kulturowymi „pamiątkami przeszłości” (stąd owo wyróżnienie zabytków, a w ich obrębie świątyń). Kategoria spojrzenia turystycznego jest historycznie zmienna, toteż nie dziwi, że w analizowanych tekstach bedekerów odnaleźć można ślady tendencji typowych dla współczesnej kulturowej otoki, zwłaszcza skłonność do aktywizowania marginesów świata turystycznej wyobraźni. Coraz częściej obserwujemy znaczące substytucje: w sferze przedmiotowych odniesień z dziełami sztuki sąsiadują lub często je zastępują obiekty o niejednoznacznej kwalifikacji estetycznej (w tekście jednak odpowiednio waloryzowane), miejsce kulturowych (a więc będących własnością wspólnoty) pamiątek zajmują obiekty, które zachować może jedynie pamięć turysty. Na przykład:

Warto spojrzeć w dół, na jeden z największych kościołów we Francji, Notre-Dame-de-la-Grande [w Poitiers]. [...]. Najdziwniejsza i najbardziej efektowna jest jego fasada zachodnia. Trudno nazwać ją piękną, przynajmniej nie w klasycznym tego słowa znaczeniu. Jest przysadzista i przeładowana szczegółami, w pewnym stopniu nieznośna dla nowoczesnego oka. Lecz właśnie te szczegóły, od zwykłych, po niepokojąco anarchiczne, decydują o jej uroku.³⁶

Autorem projektu [zamku w Chambord] był włoski architekt Domenico da Cortona [...]. [...] ta kolejna próba przeszczepienia na grunt francuski renesansu włoskiego była nieudana, gdyż rodzimi murarze sklecieli coś w rodzaju francuskiej budowli średniowiecznej. Jest to szczególnie widoczne w kształcie masywnych okrągłych wież ze stożkowymi zwieńczeniami oraz przywodzącej na myśl późny gotyk gęstwinie wieżyczek i kominów. [...]

Budowla ma swych zwolenników, lecz dla wielu ta mieszanka stylów jest największym szkaradzieństwem architektonicznym nad całą Loarą, może z wyjątkiem reaktorów atomowych w ST-Laurent-des-Eaux, zaraz na północ.³⁷

³³ O „turystycznej” kategoryzacji świata i wyodrębnionej w nim grupie atrakcji pisał więcej D. MacCannell *Turysta. Nowa teoria klasy próżniaczej*, przeł. E. Klekot, A. Wieczorkiewicz, Muza, Warszawa 2002, s. 68-75.

³⁴ O tej ważnej kategorii badawczej traktuje książka J. Urry’ego *Spojrzenie turysty*, przeł. A. Szulżycka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007,

³⁵ Por. A. Wieczorkiewicz *Apetyt turysty*, s. 151.

³⁶ K. Baillie, T. Salmon i in. *Francja południowa. Praktyczny przewodnik*, Pascal, Bielsko-Biała, [b.r.w.], s. 78.

³⁷ Tamże, s. 447.

Witosz Ekfrazja w tekście użytkowym...

Warto zajrzeć na wybiegające z rynku uliczki – Odeską, Cygańską czy Ołowianą [w Białymstoku]. Przygnębiające, choć malownicze rudery, chylące się ku ni to ulicom, ni ścieżkom, są nie tyle atrakcją turystyczną, co świadectwem, jak niegdyś wyglądała dzielnica. [...] Warto tu zajrzeć, zanim przyjadą pracujące po drugiej stronie placu buldożery.³⁸

Każdy z wyróżnionych wytworów opatrzony został odpowiednim „oznacznikiem”³⁹ („urok” katedry Notre-Dame-de-la-Grande rozsiewany przez „zwykłe” i „niepokojąco anarchiczne szczegóły”, zamek w Chambord to „największe szkaradziństwo architektoniczne nad całą Loarą”, w Białymstoku „malownicze rudery”), pozostawiając patrzącego w przeświadczeniu, że nie został pozbawiony oglądania atrakcji – jednego z podstawowych turystycznych doświadczeń. Jednak widać wyraźniej, że na relacji między oznaczniakiem a obiektem turystycznym (oznacznikiem, wyposażającym oglądany przedmiot w dodatkową treść: „warto zobaczyć”) pozostawia swe piętno dążenie do pluralizacji postaw estetycznych, subiektywizacji przekazu, dowartościowania roli odbiorcy. Podmiot mówiący bierze pod uwagę zarówno otwartą postawę turysty, akceptującą krajobrazowe i kulturowe zróżnicowanie rzeczywistości, jak i jego horyzont interpretacyjny, indywidualne gusty i oczekiwania. Autorzy bedekerów mają świadomość, że podróżujących dziś po świecie pociąga to, „co nowe i dotąd nie przeżyte (tajemnicze, przyciągające i odpychające zarazem, podniecające, ale i napawające)”⁴⁰, toteż konstrukcja ekfrazy jest często efektem dopasowywania przedmiotów i ich opisów do przewidywanych odbiorczych oczekiwań.

W przewodnikowych ekfrazach znaczącą rolę odgrywają składniki sytuacyjne: wyznaczniki spacialne (usytuowanie oglądającego względem obiektu), temporalne (pora roku, pora dnia), rodzaj i natężenie oświetlenia, obecność lub brak innych podmiotów uczestniczących w akcie percepcji. Wprawdzie podobne metatekstowe sygnały występują także w gatunku opisu, inna jest jednak ich rola. W opisie uwiarygodniają deskrypcję zaprojektowaną w tekście jako zapis aktu percepcji, w ekfrazie skierowanej do turysty służą głównie nawiązaniu interakcji, bowiem w tym przypadku idzie głównie o uwiarygodnienie nadawcy przekazu, który, uprzedzając czynności podróżującego, „testuje” obcowanie z obiektem sztuki w różnych okolicznościach, by zasugerować odbiorcy najlepsze z nich:

Bezpośrednio za głównym ołtarzem [katedry w Toledo] widnieje fantazyjna barokowa nastawa – Transparente. To cudowne i ekstrawaganckie zarazem dzieło, z marmurowymi cherubinami siedzącymi na marmurowych chmurkach, najlepiej widać, gdy słońce

³⁸ A. Dylewski *Śladami Żydów polskich. Przewodnik ilustrowany*, Pascal, Bielsko-Biała 2000, s. 94.

³⁹ Termin wprowadzony przez MacCannella, *Turysta*.

⁴⁰ Z. Bauman *Etyka ponowoczesna*, przeł. J. Baumanowa, J. Tokarska-Bakir, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996, s. 244.

oświetla je przez wykonany specjalnie w tym celu otwór w sklepieniu. Uważny obserwator dostrzeże czerwony kardynalski kapelusz zawieszony pod sklepieniem.⁴¹

Najładniej pałac [Stadnickich we wsi Nawojowa k. Nowego Sącza] wygląda od tyłu, od strony uliczki prowadzącej brzegiem parku do nawojowskiego kościoła – nad stromą skarpą widać tam piękną arkadową loggię spajającą oba skrzydła, trójboczną niszę pod nią, neogotyckie okna i wykusze. Efektowny jest też widok umocnionej skarpy, tarasów, balustrady nad schodami i prześwitujących murów pałacu z głównej drogi, przebiegającej tak blisko parkowego wzgórza, że aż można go nie zauważyć.⁴²

Sytuacyjność, konstytutywny składnik tej odmiany ekfrazy, pozostaje w relacji do charakterystycznego dla dyskursu turystyki „mitu autentyczności”⁴³. W świecie konkurujących technologii, w którym coraz większe znaczenie odgrywa medium przekazu, możliwość naocznego, zmysłowego kontaktu ze światem stanowi siłę napędową podróży. Zwiedzanie z autopsji (to kolejna cecha gatunkowa)⁴⁴, formujące zarówno strukturę tekstu, jak i kategorie podmiotu wypowiadającego oraz adresata przekazu, jest często dodatkowo waloryzowane:

Na lewo od korytarza na drugim piętrze, we frontowej części budynku, znajduje się najśłynniejszy z obrazów zgromadzonych w tym muzeum: *Widok Delft* Jana Vermeera, wspaniały pejzaż miejski z 1658 r., skomponowany z plam światła i cienia o różnej intensywności, z delikatnym konturem miasta zaznaczonym pod zachmurzonym niebem – ciekawe, że oryginałowi brakuje beznamiętnego, fotograficznego charakteru, jaki mają reprodukcje.⁴⁵

⁴¹ M. Ellingham, J. Fisher, G. Kenyon, J. Brown *Hiszpania. Część zachodnia, Praktyczny Przewodnik*, Pascal, Bielsko-Biała 2003, s.161.

⁴² W. Nowicki *Beskid Sądecki. Praktyczny Przewodnik*, Pascal, Bielsko-Biała 2001, s. 44.

⁴³ Chodzi o to, że jak podkreślają badania socjologiczne i kulturowe, turysta żywi się złudzeniem, że naoczny ogląd jest sposobem bezpośredniego dotarcia do autentycznej rzeczywistości. Por. D. MacCannell *Turysta*, s. 3; A. Wiczorekiewicz *Apetyt turysty*, s. 32-33.

⁴⁴ Tę cechę przewodnik dzieli z innymi gatunkami podróżniczego piarstwa użytkowego, a także fikcjonalnego. Różnica jest kwestią stopnia, więc odmiany ekfrazy ze względu na wymóg naoczności można umieścić na skali od fakultatywności do typowości. Konwencje ekfrazy literackiej dopuszczają w równym stopniu zmysłowy kontakt z dziełem i kontakt pośredni (lektura innych tekstów, reprodukcji, zdjęć), teksty teoretyczne i krytyczne przewidują kontakt pośredni, użytkowe z kolei wykazują preferencje dla oglądu bezpośredniego, natomiast przewodnik wśród nich wyróżnia się wymogiem bezpośredniego obcowania z dziełem. W paratekstach adresowanych do czytelnika podkreśla się wyraźnie, że naoczny ogląd staje się definicyjnym wyznacznikiem kategorii podmiotu: „autorzy starają się przede wszystkim dotrzeć do każdego miejsca, o którym piszą i zobaczyć je na własne oczy” (M. Motak *Beskid Niski. Praktyczny Przewodnik*, Pascal, Bielsko-Biała 2000).

⁴⁵ M. Dunford, J. Holland, Ph. Lee, S. Harris *Holandia. Praktyczny Przewodnik*, Pascal, Bielsko-Biała 2001, s. 187.

Opisy budowli są od początku obecne w piśmiennictwie podróżniczym, zwłaszcza w tekstach użytkowych, bez względu na ich szczegółowe przyporządkowania gatunkowe i dyskursywne. Ekfrazy, głównie świątyń, w niektórych gatunkach niefikcjonalnych odznaczają się stałym zestawem elementów, ich parametryczną charakterystyką (miary: długości, szerokości, wysokości, grubości, głębokości) oraz niezmiennością układu kompozycyjnego⁴⁶. Ekfrazy świątyń są konstruowane wedle ponadindywidualnych wzorców postrzegania znaków kultury, które, kształtowane przez wieki⁴⁷, mocno wrosły w świadomość społeczeństwa, stając się zarazem trwałym elementem kompetencji kulturowej poszczególnych jego członków. W bedekerze właśnie ta odmiana ekfrazy nie tylko występuje najczęściej, ale też jest najbardziej rozbudowana i szczegółowa. Można to wiązać z siłą oddziaływania stereotypów kulturowych, tłumaczyć funkcją poznawczą przewodnika turystycznego, jak i sytuacją oglądu obiektu i warunkowanymi nią niedostatkami „oka turysty”, które często nie może ogarnąć ani pełnego widoku bryły (na przykład z powodu zbyt bliskiej odległości), ani też dostrzec wielu szczegółów architektonicznych (z powodu zbyt dużego ich oddalenia, niedostatków światła, limitowanego czasu patrzenia itp.). Ekfrazy opisuje więc to, co nieuchwytne, co wymyka się wzrokowej percepcji. Opis w przewodniku może równocześnie zachęcać do spojrzenia „okiem kamery” – dzięki uzyskanemu zbliżeniu, stwarza patrzącemu możliwość skonfrontowania obrazu werbalnego z własnym doświadczeniem percepcyjnym. Dlatego też ta tematyczna odmiana ekfrazy użytkowej, mimo iż często nasycona jest terminologią architektoniczną, upodabniając ją do ekfrazy krytycznej, zachowuje swój odrębny rys. Obraz dzieła architektonicznego wyłania się zawsze spod oka obserwatora, jest zapisem uważnej obserwacji obiektu widziane-

⁴⁶ Potwierdzają to moje wcześniejsze, choć powierzchowne obserwacje współczesnych bedekerów (por. Witosz *Opis w prozie narracyjnej...*, s. 116-123), jak i poszukiwania M. Czermińskiej *Gotyk i pisarze*, s. 46-48.

⁴⁷ Anna Wiczorkiewicz, charakteryzując dawne podróżopisarstwo użytkowe, omawia jego cechy w kontekście wykrystalizowanej w wieku XVII nowej tendencji poznawczej, która zalecała indywidualne eksperymentowanie, polegające na wykorzystywaniu wiedzy bezpośredniej (zdobytej drogą obserwacji) w docieraniu do istoty rzeczy. Eksperymentowanie to polegało na porządkowaniu danych zmysłowych, ich porównywaniu, grupowaniu, wychwytywaniu podobieństw i różnic. Ten rodzaj taksonomii preferował więc metodę indukcji, która uwiarygodniała obiektywny opis świata. Jak pisze autorka: „Ceniono zwłaszcza dane odnoszące się do ilości i jakości. To dlatego Samuel Johnson w czasie swej podróży w roku 1774 dokładnie notował długość i szerokość pomieszczeń w odwiedzanych zamkach oraz liczbę stopni w schodach wiodących na wieże. Pomiary wysokości wzniesień naturalnych i sztucznych, liczenie bram w murach miejskich i drzew w sławnych ogrodach oraz korygowanie danych zebranych przez innych uchodziło za zadanie podróżnika-gentelmana. W traktatach o metodzie podróżowania wspomniano, że dobrze jest znać podstawy matematyki (wiadomo, że liczba to miara obiektywna), rysunku i kartografii” (A. Wiczorkiewicz *Apetyt turysty*, s. 101-102).

go przez podróżnika znajdującego się tu i teraz, w konkretnej, jedynej i niepowtarzalnej chwili⁴⁸. Spójrzmy na mniej typowy przykład opisu rzeźby, utrzymany w podobnej, podkreślającej znaczenie uwarunkowań percepcyjnych, konwencji. Oto fragment ekfrazy *Dawida* Michała Anioła:

Dawid, widziany po raz pierwszy może wywołać wstrząs. [...] Ukończony posąg jest jednym z niewielu, które artysta stworzył z myślą, że powinno się go oglądać głównie z przodu, a nie ze wszystkich stron – w dużym stopniu z powodu ograniczeń, jakie narzucał blok. [...]

Ale co powoduje ów szok przy pierwszym oglądaniu, które tak wytrąca z równowagi, że widzowie gromadzą się u stóp *Dawida*? Wydaje się, że Michał Anioł beztrząsowo zrezygnował ze wszystkich normalnych proporcji ludzkiego ciała. Głowa i dłonie *Dawida* są w oczywisty sposób za duże, ręce za długie, a nogi za krótkie. W 2000 r. naukowcy stwierdzili nawet, posługując się laserem, że *Dawid* ma zeza rozbieżnego. Dla wielu ludzi wady te podważają wartość całego dzieła: *Dawid* jest niezrównanym popisem technicznej brawury, ale czy może przedstawiać ideał męskiego piękna? Jednakże ta monumentalna rzeźba publiczna nie była przeznaczona do oglądania z tak bliska. W Akademii [gdzie wystawiona jest obecnie] można wyciągnąć rękę i dotknąć jego palców u nóg (ale przez osłonę z pleksiglasu, zainstalowaną po wypadku, gdy turysta potraktował młotkiem lewą stopę rzeźby w 1991 r.). Nie mając możliwości oglądania dzieła z pozycji, jaką wyobrażał sobie Michał Anioł – która dawałaby złudzenie wydłużenia się nóg i skrócenia się tułowia i rąk – widzowie oceniają *Dawida* jako beznadziejnie wysokiego i niezdarnego. Tak samo analiza z bliska i *en face* niezadowolających rysów *Dawida* jest nowoczesnym przesądem: oczywiście skierowane są w różnych kierunkach, ale oglądane z dołu, z profilu i z pewnej odległości, wydają się być doskonale zogniskowane.⁴⁹

Inna jest motywacja i tekstowa postać przewodnikowych ekfraz malowidła. Bedeker, przypomnijmy, jest gatunkiem projektującym dwa etapy lektury: przed podróżą i przede wszystkim w trakcie zwiedzania (oglądania artefaktów), kiedy słowo i obraz współlistnieją w jednej sytuacji percepcyjnej, a odbiorca śledzi i porównuje obie reprezentacje. Ekfraz przewodnikowa jest, jak każda inna, tekstem do czytania. Jej specyfika gatunkowa polega jednak na tym, że to, co w innych odmianach jest potencją (myślę o możliwej naprzemiennej lekturze tekstu werbalnego i tekstu kultury, stwarzającej warunki do porównywania przedstawienia słownego i ikoniznego), w niej jawi się jako konieczność (ostrożniej mówiąc, lektura naprzemienna jest lekturą projektowaną). W tej nieuniknionej sytuacji rywalizacji słowa i obrazu przewagę może zyskać obraz (skrajnym przypadkiem, wcale nierzadkim w przewodnikach, jest „ucieczka od ekfrazy” – turysta zostaje doprowadzony przed obiekt i pozostawiony sam na sam z wyróżnionym i nazwanym dziełem)⁵⁰, bądź słowo. Drugi przypadek, typowy dla ekfrazy literackiej, w prze-

⁴⁸ Ten aspekt wydobywa M. Czermińska *Gotyk i pisarze*, s. 171.

⁴⁹ R. Bedford, C. Woolfrey, M. Dunford *Włochy. Część środkowa. Praktyczny Przewodnik*, Pascal, Bielsko-Biała 2001, s. 93-94.

⁵⁰ Podobna tendencja występuje w konstruowaniu tekstowych deskrypcji. Konkretnie aktualizacje tekstowe mogą maksymalnie redukować strukturę opisu, dążąc do

wodniku nie występuje. Decyduje o tym użytkowa funkcja bedekera, projektowane przez ten gatunek podmiotowe role komunikacyjne, typ nadawczo-odbiorczej interakcji oraz zewnętrzne uwarunkowania percepcji. W akcie obcowania z dziełem plastycznym turysta zawsze jest zarazem czytelnikiem i widzem. Sytuacja oglądu wyklucza typowe funkcje ekfrazy – słowo nie może ani przesłaniać obrazu, ani też nie ma potrzeby, by uobecniało obiekt w tkance słownej. Ekfrazy obrazu i rzeźby, choć nie są, bo nie mogą być w tym przypadku, słowną analogią przedmiotu, są jednak w bedekerze obecne. Jaka jest więc ich postać i rola? Tekst werbalny sytuuje się między dwoma obrazami, tym realnie istniejącym, oglądanym przez turystę, oraz tym wykreowanym w spojrzeniu turysty⁵¹. To miejsce „pomiędzy” uzasadnia także naturalna kolejność czynności oglądającego. Turysta, którego tekst przewodnika prowadzi przed „oblicze” obrazu, jednym krótkim spojrzeniem ogarnia dzieło, w akcie identyfikacji wyodrębniając je z tła, po czym na powrót sięga do bedekera. Lektura tekstu ma zachęcić czytającego do ponownego spojrzenia na obiekt. Drugie spojrzenie ma skorygować pierwszą impresję, turysta powinien coś dostrzec, po lekturze ekfrazy powinien patrzeć tak, by to coś zobaczyć⁵². Podmiot wypowiedzi stara się więc sterować procesem percepcji, wytyczając drogę spojrzeniu obserwatora, często zaznaczając na niej swego rodzaju przystanki – miejsca, na których wzrok turysty powinien się zatrzymać. Na przykład:

Zupełnie niezwykłą atrakcją Toledo jest najstawniejszy obraz el Greca *Pogrzeb hrabiego Orgaza*, wystawiany jako jedyny w niewielkiej przybudówce kościoła Santo Tomé [...].

„wyzerowania” wszystkich parametrów gatunku, poza nazwą własną (wprowadzającą temat, pełniącą funkcję tytułu opisu), która w takim przypadku reprezentuje minimalną postać opisu. W praktyce podobne strategie redukujące stosujemy najczęściej w opisie wytworów kultury. Nazwa własna jednoznacznie identyfikuje przedmiot, zwalniając podmiot z obowiązku tworzenia deskrypcji. Widoczną w literaturze tendencję do nazywania w miejsce opisywania można wiązać z dążeniem do pokonywania ograniczeń linearności tekstu w realizacji zasady *ut pictura poesis*. Szerzej o tym w: Witosz „Anarchiczna” struktura opisu?, w: *Tekst i jego odmiany*, red. T. Dobrzyńska, Warszawa 1996. Por. też R. Barthes *Retoryka obrazu*, przeł. Z. Kruszyński, „Pamiętnik Literacki” 1985 z. 3.

- 51 Por. też Juskiewicz *Między słowem a obrazem*. Trudno nie zgodzić się z myślą, iż: „Obraz jest czymś więcej aniżeli tylko tym, co widziane lub widzialne. To coś więcej aniżeli wytwór percepcji. [...] chciałbym zaproponować rozumienie obrazu jako wyniku symbolizacji tego, co pojawia się w spojrzeniu lub w oku wewnętrznym” (Por. H. Belting *Obraz i jego media*, przeł. M. Bryl, „Artium Quaestiones” XI, Poznań 2000, s. 296; cyt. za: M. Poprzęcka *Obraz pod powiekami*, w: *Twarz w twarz z obrazem*, s. 94).
- 52 Aspekt różnicy między patrzeniem a widzeniem wydobywa Dorota Kozicka, interpretując ekfrazy u Herberta. Widzenie to coś więcej niż patrzenie – widzieć, to dostrzec to, co głębiej ukryte, co na pierwszy rzut oka niewidoczne. Zatem, jak podkreśla autorka, widzieć, to patrzeć, ale i coś dostrzec, zobaczyć. Por. D. Kozicka *Przemóżna wola konfrontacji. Sztuka patrzenia w esejach Zbigniewa Herberta*, w: *Zmysł wzroku*, s. 59.

Przedstawia on ceremonię pogrzebową, podczas której ciało hrabiego składają do grobu św. Stefan i św. Augustyn. Arcydzieło to dowodzi geniuszu artysty, przejawiającego się zarówno w jego mistrzowskim opanowaniu warsztatu portrecisty, jak i umiejętnym operowaniu kolorem oraz zdolności zobrazowania mistycznej wizji, widocznej w górnej części obrazu, ukazującej duszę hrabiego w chwili, gdy dostaje się do nieba. Tematem niekończących się dyskusji była przez lata identyfikacja ukazanych przez artystę żałobników. Co do tożsamości dwóch osób panuje powszechna zgoda – szósty od lewej stoi sam el Greco, przed nim zaś jego syn. [...] Wielu uczonych utrzymuje, że jedną z osób, które przyglądają się ceremonii z nieba, jest Filip II (mimo że król żył jeszcze, kiedy płótno zostało namalowane).⁵³

Większość odwiedzających przychodzi tutaj, i nie bez racji, dla arcydzieła Picassa. Oglądanie *Guerniki*, wspaniale wyeksponowanego symbolu hiszpańskiej sztuki i tragicznych dziejów kraju w XX stuleciu [...] to zawsze swego rodzaju szok – nawet jeśli doskonale zna się obraz z reprodukcji. [...] Warto oderwać się od kontemplacji płótna, by, oglądając wystawione wkoło pierwsze szkice prześledzić, jak powstawało i jak rodził się świat jego symboli: zdychający koń, kobieta oplakująca śmierć najbliższych, byk, słońce, kwiat, żarówka; a potem wrócić jeszcze raz do ostatecznego dzieła i zobaczyć, jak autor wykorzystał te elementy.⁵⁴

Ekfrazja w bedekerze pozwala widzieć, ale także – dzięki własnej mediacji – ponownie zobaczyć. W pewnym stopniu jej rola w tym typie komunikacji miałaby więc charakter praktyczny (instruktażowy). Jednak nie wyłącznie. Relacja między *w i d z i e ć* i *w i e d z i e ć*, tak ważna w organizacji ekfrazy umieszczonej w kontekście naukowym, krytycznym, czy także w eseju, rozważana zarówno w układzie: podmiot – przedmiot, jak i w układzie nadawczo-odbiorczym, w przypadku interesującej nas tu odmiany nie odgrywa tak ważnej roli, choć jej obecność daje o sobie znać w tych segmentach tekstu, które nawiązują w sposób mniej lub bardziej dosłowny do innych odmian gatunkowych, zwłaszcza ekfrazy krytycznej. Jednak wypowiedzi w rodzaju: „*Dziewczyna w futrze* i portret Benedetta Varchi ukazują zdolność Tycjana do oszczędnego operowania kolorem, uwypuklającego indywidualne cechy modelu”⁵⁵ nie pojawiają się często, gdyż intencją podmiotu nie jest nakłonienie turysty-widza do dystansywnej kontemplacji i takiej oceny dzieła, która miałaby za punkt odniesienia konwencje, style, wartości i normy estetyczne wypracowane przez instytucje związane ze sztuką. Miara waloryzacji obiektu sztuki jest raczej skala wartościowania przyjęta w doświadczeniu potocznym („X jest proste, solidne, pełne uroku, urzekające, zachwycające, wspaniałe”). Sposób widzenia, organizowany przez reguły gatunkowe przewodnika, jak i „porządek” instytucjonalnego dyskursu współczesnej turystyki, wprowadzają inny układ relacji nadawczo-odbiorczej. Podmiot tekstu stara się często ukryć swą pośredniczącą rolę (rezygnuje zarówno z perspektywy, jaką odsłania „intelektualne oko”

⁵³ M. Ellingham, J. Fisher, G. Kenyon, J. Brown *Hiszpania*, s. 161.

⁵⁴ Tamże, s. 118.

⁵⁵ J. Bousfield, R. Humphreys, S. Gear, N. Walker, Ch. Williams *Austria. Przewodnik Pascala*, Pascal, Bielsko-Biała 2005, s. 145.

znawcy, jak i z repertuaru masek, które zakłada mówiący w innych odmianach tego gatunku), wcielając się miejscami w pozycję widza-turysty⁵⁶. Zarówno podmiotowe punkty widzenia, jak i warunkowane nimi perspektywy oglądu, wzajemnie się przenikają. Relacji między „okiem” turysty a „wiedzącym” okiem jego przewodnika nie można w prosty sposób sprowadzić do odniesień między tym, co społeczne, intersubiektywne, a tym, co jednostkowe, subiektywne. Jeśli odwołać się do cytowanych często słów Michała Pawła Markowskiego⁵⁷, że ekfraza literacka w werbalnej reprezentacji ukrywa przedmiot przedstawienia, przyciągając wzrok ku sobie, a ekfraza krytyczna, odwrotnie, wydobywa to, co przedstawiane, to w interesującej nas formie wypowiedzi w grze między słowem a przedmiotem ważną rolę wyznacza się odbiorcy. Tekst ekfrazy użytkowej skupia wprawdzie uwagę na referencie, ale czyni to tak, by jego percepcja dostarczała przede wszystkim odbiorczej satysfakcji, a ta, jak wiadomo, zależna jest od propagowanych w ramach danego dyskursu stylów życia, modeli rozrywki, praktyk komunikacji z rzeczywistością, w tym sposobów jej postrzegania i doświadczania. Przedmiot estetyczny stanowi część turystycznej przestrzeni rekreacji i jest w niej traktowany jako środek służący ubarwieniu życia podróżującego. Dlatego też ekfraza w przewodniku odwołuje się do wizualnego konkretności (co związane jest z mitem bezpośredniego, naocznego kontaktu z rzeczywistością) oraz wprowadza w obręb tekstu określenia wskazujące lub stymulujące aktywność percepcyjną i emocjonalną odbiorcy. Ważniejsze niż stworzenie słownej analogii przedmiotu (co ma znaczenie w przypadku ekfrazy kompensującej czytelnikowi brak wizualnego obiektu) jest tu otwarcie drogi do konfrontacji (interakcji) odbiorcy (jego kompetencji, gustów estetycznych, emocji, wrażliwości) z percypowanym obiektem. Słowo w ekfrazie użytkowej jest więc na usługach oddziaływania perswazyjnego. Tekst lektury, z jednej strony, ma utwierdzać oglądającego w dobrym samopoczuciu (dlatego opisy manifestują zarówno „lekkość” stylu, jak i „lekkość” interakcji z przedmiotem sztuki), z drugiej – wywołać czasem zaskoczenie, zmianę myślenia i zmianę indywidualnych preferencji estetycznych. Czy użytkowa odmiana ekfrazy pozwala wyzwolić oko turysty spod wpływu stereotypu, klisz poznawczych i estetycznych, by ten mógł zobaczyć w zmysłowym, indywidualnym kontakcie coś szczególnego, wyjątkowego? Przewodnik nie jest nastawiony na to, by dać szansę turyście oczyszczenia się z nabytych już schematów patrzenia i interpretowania. Skuteczność perswazyjnego oddziaływania podległej mu ekfrazy będzie tym większa, im mniejszy – w odczuciu

⁵⁶ W przedmowach podkreśla się rolę podmiotu jako „kumpla-obieżyświata”.

⁵⁷ Por. „W pierwszym przypadku uobecnienie samego znaku dokonuje się kosztem unieobecnienia przedmiotu przedstawianego. W drugim – obecność przedmiotu przedstawionego możliwa jest jedynie kosztem unieobecnienia samego znaku. [...] Reprezentacja może być prezentacją – i wówczas w przedstawieniu ujawnia się to, co przedstawione, albo może być re-prezentacją – i wówczas przedstawienie radykalnie zastępuje to, co przedstawione” (M.P. Markowski *Pragnienie obecności*, s. 21).

czytelnika – będzie rozziw między obrazem wykreowanym przez tekst, a jego subiektywnym wrażeniem. Masowy turysta pragnie (i tego oczekuje od podmiotu ekfrazy) zmniejszenia dystansu obcowania z dziełem⁵⁸, kontakt ze sztuką ma wyzwoić w nim nie tylko uczucie zachwyty, ale i dostarczyć odrobiny „zwykłej” przyjemności, radości, relaksu. Często więc na kształcie ekfrazy (zwłaszcza jej stylistyce) odciska się ślad zaprojektowanego widzenia, które dezintegruje autonomiczną strukturę przedmiotu, wyprowadza obiekt z ram estetycznych i umieszcza w porządku doświadczenia oglądającego. To stary chwyt, którym posługiwał się już Filostrat Starszy, cechą wyróżniającą omawianą tu odmianę jest model swobodnego, osobiście „zabawowego” obcowania ze sztuką, który nie mieści się w innych wariantach tego gatunku. Spójrzmy na przykłady:

Największą uwagę przyciąga jednak inne dzieło Molla [w krypcie Kaisergruft w Wiedniu] – monumentalny, podwójny grobowiec Marii Teresy i jej męża Franciszka Stefana, umieszczony na lewo od wejścia. Monstrualnym rozmiarem grobowca (6 m długości, po 3 m wysokości i szerokości) odpowiada bogactwo rokokowej dekoracji. Cesarska para zdaje się siedzieć na łożu, jakby nawzajem oskarżali się o chrapanie.⁵⁹

Ujęcie twarzy [spoczywającej na nagrobnym sarkofagu w kościele parafialnym w Dukli Amalii Marii Mniszech] można porównać do Leonardowej *Giocondy* i porównanie może wypaść na niekorzyść tej ostatniej: prócz naturalistycznego oddania rysów, wrażenia życia i nieokreślonej tajemnicy buzia damy wyraża wyrafinowanie i zbławazowanie arystokracji, a może nawet charakteryzującą Amalię skłonność do perfidnego intryganctwa.⁶⁰

Prócz tego godna uwagi jest ambona [w kościele parafialnym w Bieczu] z końca XVII w. z zaczerpniętym z *Apokalipsy* Dürera motywem sądzącego Archaniola, rodzinne epitafium Ligęzów pod tęczą, XVII-wieczny krucyfiks z aniołkiem i dziesiątki innych dzieł sztuki. Wśród tych „pyszości”, by nie rozpląnąć się z zachwyty, może warto odzyskać procesyjną Madonnę, umieszczoną w kaplicy blisko chóru – najbrzydszą figurę, jaką opisano w przewodnikach.⁶¹

Kończąc, raz jeszcze wrócę do kwestii statusu ekfrazy, która jest w dyskursie teoretycznym rozpatrywana raz jako kategoria genologiczna, innym razem – w szerszym rozumieniu – jako kategoria estetyczna wprowadzająca problematykę reprezentacji, określająca sferę mediacji między „rzeczywistością, sztuką i utworem literackim”⁶². Każde z tych użyć inaczej portretuje ekfrazę, podświetlając jedynie wybrane jej profile, inne przesuwać na drugi plan. Zarówno wtedy, gdy pozostajemy na gruncie rozważań teoretycznych, jak i wówczas, gdy przenosimy się na poziom praktyk interpretacyjnych, należy przestrzegać zasad przynależności ka-

⁵⁸ Właśnie intelektualny dystans, jaki wprowadza kontemplacja, uznaje się często za wskaźnik ekfrazy. Por. m.in.: A. Dziadek *Obrazy i wiersze*, s. 40.

⁵⁹ J. Bousfield, R. Humphreys, S. Gear, N. Walker, Ch. Williams *Austria*, s. 118.

⁶⁰ M. Motak *Beskid Niski*.

⁶¹ Tamże, s. 80.

⁶² S. Wysłouch *Literatura i obraz*, s. 21.

tegorialnej i nie przenosić cech jednej konceptualizacji w obręb drugiej. Dla ekfrazy widzianej z perspektywy genologicznej najistotniejszy jest jej wymiar tekstualny – konfiguracja wyznaczników zajmujących poziom ukształtowania formalnego, płaszczyznę semantyczną, pragmatyczną, stylistyczną oraz intertekstualną, w szerszym znaczeniu intertekstualności, obejmującym relacje intersemiotyczne. Jeśli omawiany gatunek ma być modelem umożliwiającym interpretację współczesnych tekstów zapisujących efekty obcowania z dziełem sztuki wizualnej, to nie należy utożsamiać go z postacią klasyczną, a w dzisiejszych aktualizacjach nie poszukiwać wyznaczników dawnego wzorca. Należy więc podkreślić, że konceptualizacja przedmiotu estetycznego we współczesnej ekfrazie nie dokonuje się tylko i wyłącznie poprzez jego opis⁶³. Dlatego przebudowa gatunkowej definicji wydaje mi się niezbędna. Dostrzeżenie w ekfrazie nie tylko strategii uobecnienia przedmiotu sztuki, ale uobecnienia całego aktu obcowania z dziełem jest krokiem umożliwiającym zatrzymanie w obrębie tej kategorii wielu realizacji, które nie mieściły się w ciasnych granicach „starej” definicji. Nada to równocześnie sens działaniom typologicznym, które, z jednej strony, powinny przystawać do złożonej i dalekiej od klarowności rzeczywistości tekstowej, z drugiej – nie mogą mieć charakteru uporządkowań jedynie częściowych.

Można w końcu postawić pytanie, czy wyodrębnienie w uniwersum tekstowym osobnego gatunku ekfrazy jest uzasadnione, czy nie można tego typu tekstów rozpatrywać jako wariantu opisu? Nie zgodziłabym się z sądem, że „wyznacznik gatunkowy ekfrazy staje pod znakiem zapytania”⁶⁴. Wprowadzenie w miejsce referenta *l'object d'art* uruchamia kompleks swoistych relacji między wymiarami tekstu a przestrzenią referencjalną, akt obcowania z dziełem konstytuuje szczególny rodzaj percepcji przedmiotu i ustanawia sobie właściwą interakcję podmiotu z referentem oraz z odbiorcą tekstu. Nie sposób więc zrównać strategii tekstu ekfrazy ze strategiami wszelkiego opisu.

⁶³ Podobnie sądzi A. Dziadek *Apologia...*, s. 41.

⁶⁴ S. Wysłouch *Literatura i obraz*, s. 21.

Szkice

Abstract

Bożena WITOSZ

University of Silesia (Katowice)

Ecphrasis in Useable Text: a Genological and Discursive Perspective

The author analyses ecphrasis in the linguistic context of genological conception, rooted in the Bakhtin tradition. She treats it as a genre whose role is to consolidate the effects of communing with the work of art. Ecphrasis is analysed in the functional text, taking into consideration its dual dependency – on the type of a discourse (recreational tourism) and on a genre, whose ingredient it is (a guidebook). Its formal-compositional, stylistic, interactive features as well as the manner of conceptualisation of the object of art are dependent upon both contextual conditioning (the principles of discourse and a persuasive as well as instructional function of a guidebook) and the specificity of the touristy experience of the reality. The situation of an eyewitness inspection triggers an unusual game between a word and an object, between “a tourist’s eye” and “a guidebook’s eye”, between subjective and cultural perception, between the competence with the expectations of a tourist and the strategies of ecphrasis.