

TERMINOLOGICZNE KONFUZJE WOKÓŁ ZAGADNIENIA RELACJI WERBALNO-WIZUALNYCH: EKFRAZA A INTERSEMIOTYCZNOŚĆ, INTERMEDIALNOŚĆ, OBRAZOWOŚĆ, IKONICZNOŚĆ

ROZALIA SŁODCZYK¹
(Uniwersytet Warszawski)

Słowa kluczowe: ekfraz, przekład intersemiotyczny, intermedialność,
analiza interartystyczna, obrazowość, ikoniczność

Keywords: ekphrasis, intersemiotic translation, intermediality,
interartistic analysis, pictorialism, iconicity

Abstrakt: Rozalia Słodczyk, TERMINOLOGICZNE KONFUZJE WOKÓŁ ZAGADNIENIA RELACJI WERBALNO-WIZUALNYCH: EKFRAZA A INTERSEMIOTYCZNOŚĆ, INTERMEDIALNOŚĆ, OBRAZOWOŚĆ, IKONICZNOŚĆ. „PORÓWNIANIA” 1 (22), 2018. T. XXII, S. 107-125. ISSN 1733-165X. Artykuł koncentruje się na problematyce związków pomiędzy sferą słowa a sferą obrazu. Przedmiotem badania stają się terminy funkcjonujące w obszarze badań literaturoznawczych, komparatystycznych i interdyscyplinarnych, dotyczące powiązań werbalno-wizualnych. Zwraca się uwagę na wielość stosowanych pojęć, zestawia się je ze sobą, określa ich konotacje oraz operatywność, ustala relacje semantyczne między nimi. Chodzi w szczególności o namysł nad terminami „intersemiotyczność”, „interartystyczność” i „intermedialność” oraz „obrazowość”, „malarskość” i „ikoniczność”; następuje także odniesienie do pojęcia aluzji piktorialnej. Artykuł ma na celu – obok uporządkowania pola badawczego i przybliżenia ważnych, a mniej znanych na polskim gruncie rozstrzygnięć – ulokowanie w omawianej sieci terminologicznej zjawiska ekfrazy.

Abstract: Rozalia Słodczyk, TERMINOLOGICAL CONFUSION AROUND THE ISSUE OF VERBAL-VISUAL RELATIONS: EKPHRASIS AND INTERSEMIOTICITY, INTERMEDIALITY, PICTORIALISM, ICONICITY. “PORÓWNIANIA” 1 (22), 2018. Vol. XXII, P. 107-125. ISSN 1733-165X. This article focuses on the relationship between the sphere of the word and the domain of the image. It presents the terms associated with verbal-visual connections employed in the field of literary, comparative and interdisciplinary research. Attention is drawn to the multiplicity of con-

1 E-mail: rslodczyk@wp.pl

cepts in use; the article juxtaposes them with each other, identifies their connotations, determines whether they are operational and comments on their possible synonymity. In particular, the paper analyses the terms 'intersemioticity', 'interartisticism' and 'intermediality' as well as 'pictorialism', 'imagery' and 'iconicity'; it also discusses the notion of pictorial allusion. Apart from organizing the research field and turning a spotlight on important studies less known in Polish scholarly literature, the aim is to locate the phenomenon of ekphrasis in this terminological network.

Sztandarową formą dyskursu wcielającego zagadnienia dotyczące relacji słowo – obraz wydaje się ekfrazą, rozumiana jako deskrypcja artefaktu. Na ogólniejszym poziomie badania nad ekfrazą wpisują się w krąg zagadnień związanych z szeroko pojmowaną komparatystyką i intertekstualnością, jako że aktywizują zagadnienia znane pod nazwami korespondencji sztuk (rozmaitych), wzajemnego naświetlania się sztuk, strukturalnej wspólnoty sztuk, przekładu intersemiotycznego (por. Walzel, Uspienski, Wysłouch 2004), które w nowszych ujęciach teoretycznych i terminologicznych wchodzi w zakres zjawiska intermedialności. Stykamy się tu zarówno z utrwalonymi już w literaturoznawstwie kwestiami mimesis, przedstawiania rzeczywistości pozajęzykowej za pomocą języka, obrazowości i ikoniczności języka, transpozycji jednego systemu znakowego na inny, jak i z aktualną dla ponowoczesności problematyką reprezentacji. Tak więc ekfrazą jest zjawiskiem teoretycznym tyleż atrakcyjnym, co skomplikowanym i uwikłanym w sieć innych problemów. W artykule, poza zarysowaniem pola badawczego, chciałabym skupić się na kwestii relacji pomiędzy terminami intersemiotyczność, interartystyczność i intermedialność oraz obrazowość, malarskość i ikoniczność, a także ulokować w tym obszarze zjawisko ekfrazy.

Relacje słowno-obrazowe i generowane przez nie problemy

Rozważania ograniczam do kwestii przenikania się dwóch obszarów aktywności twórczej, tj. słownej i obrazowej. Nie podejmuję ogólnej refleksji nad, jak to ujmuje Andrzej Hejmej, „wszelkimi możliwymi związkami i fuzjami sztuk”, którym poświęcone są badania intermedialne (por. Hejmej 97–121, Plett)². W zakresie powiązań między słowem a obrazem nie przedstawiam historii badań ani nie analizuję poszczególnych możliwych przypadków udziału tego, co wizualne, w tym, co werbalne, i odwrotnie³. Jednak aby *grosso modo* uporządkować kwestię zależności między sferą słowa a sferą obrazu, warto wyznaczyć rodzaje powiązań, akcento-

2 Spośród wymienianych w klasycznym już tekście Heinricha Pletta rodzajów relacji intermedialnych (w których bierze się pod uwagę trzy formy wypowiedzi: językową, wizualną i akustyczną) interesuje mnie tutaj jedna – zmiana paradygmatu wizualnego na językowy.

3 Obok ekfrazy chodzi o spektrum innych zjawisk, takich jak: *Bildgedicht* (niekoniecznie utożsamiany z ekfrazą), emblematy, książki ilustrowane, komiksy, poezja wizualna, utwory naśladowujące styl malarski albo technikę artystyczną, napisy w obrazach – by poprzestać tylko na tych w nieuporządkowany sposób wymienionych przykładach. Omówienie zagadnień związanych z relacjami między tekstem a obrazem, a także propozycje typologii w tym zakresie można znaleźć m.in. w:

wane w badaniach literaturoznawczych w nurtach – odpowiednio – (1) komparatystycznym, (2) intertekstualnym i (3) mimetycznym.

1) Odwołując się do podobieństwa, możemy mówić (w duchu komparatystyki) o wpływie jednej dziedziny na drugą, o wzajemnym inspirowaniu się dyscyplin albo zrezygnować z myślenia w kategoriach zależności (tam, gdzie nie ma pewności co do zachodzenia owych wpływów albo nie ma to z jakiegoś względu znaczenia). Można wówczas rzecz ujmować w kategoriach konwergencji, mówić o (niezależnym, a zbieżnym) występowaniu podobieństw czy analogii na płaszczyźnie tematycznej, estetycznej i formalnej (motywy, toposy, style, gatunki, kompozycja, punkt widzenia, opisywanie, opowiadanie, rytm, symultанизm). Mieści się tu także zagadnienie wspólnych cech ze względu na materialne aspekty tekstów kultury, należących do różnych systemów znakowych – np. cecha wizualności w przypadku dzieł sztuk plastycznych, fotografii, filmu, tańca i pewnych utworów literackich, takich jak poezja wizualna.

2) Odnosząc się do interakcji i pojęcia przyległości w przestrzeni lub czasie albo przyległości przyczynowo-skutkowej, można wskazać (w duchu szeroko rozumianej intertekstualności⁴) przypadki: 1) współwystępowania w różnych wariantach obu form wyrazu (mamy wtedy do czynienia ze swoistą synkretycznością, z rezultatem, który można określić jako addytywno-komplementarną integralność – sumowanie składników i ich wzajemne uzupełnianie się w nowej całości); 2a) pochodności (w wyniku transformacji) jednej formy od drugiej, będącej jej źródłem i przyczyną, lub tylko 2b) odniesienia jednej formy do drugiej, na przykład przez imitację struktury danego dzieła, stematyzowanie jego problematyki. W drugim przypadku obcujemy z jednym medium, choć za podstawę miało ono (albo przywołuje) dzieło innego medium. W tym zakresie cenne jest rozróżnienie, które zaproponował Aron Kibédi Varga. Badacz podzielił relacje między słowem a obrazem na symultaniczne (słowo i obraz współlistnieją w ramach jednej przestrzeni, na zasadzie przestrzennego rozmieszczenia werbalno-wizualnych przedmiotów, jak na przykład w komiksach, plakatach, emblematkach, poezji konkretnej) oraz konsekwentne (słowo i obraz nie występują razem, łączy je relacja następstwa, jedno jest uprzednie w czasie i stanowi przyczynę drugiego: słowo przed obrazem, na przykład ilustracja, albo obraz przed słowem – na przykład ekfrazą; por. Kibédi Varga).

3) Wskazuje się też, nieco metaforycznie, na immanentne dla pewnych form i stylów literackich właściwości obrazowości czy malarskości (w XX wieku, ze zro-

Pelc; Carvalho Homem, de Fátima Lambert; Louvel 13–51; por. także korpus źródłowych tekstów polskich badaczy: Królikiewicz.

4 Odnoszę się do rozumienia tego pojęcia przez Michaela Riffaterre'a, który przekonuje, że z intertekstualnością mamy do czynienia, gdy odbiorca uważa, że „tekst [który chciałabym rozumieć jako tekst kultury, nie tylko wyrażony słowem – R.S.] presuponuje inny tekst, a ten drugi dostarcza środków do interpretacji pierwszego i usprawiedliwia jego formalne i semantyczne osobliwości”. Intertekst dzieli z pierwszym tekstem „leksykę” i „struktury”, „jest modelem, na którym tekst buduje swoją własną wariację” (Riffaterre 2).

zumiałych względów, literackość malarstwa nie budzi tak wielkiego zainteresowania badaczy, nawet historyków sztuki; nie jest jednak ta kwestia całkowicie pomijana – por. Wysłouch 1994, zwłaszcza rozdział *Ut poesis pictura – literackość malarstwa*). Nie jest jednak jasne, czy chodzi o posiadanie przez jedną formę właściwości innego medium, czy też raczej o próbę imitacji w danym medium pewnych cech łączonych zwyczajowo z innym medium⁵.

Pierwsze ujęcie zakorzenione jest w tradycji badań literaturoznawczych i kulturoznawczych i nie dotyczy bezpośrednio ekfrazy. Inaczej w drugim przypadku – tu więzi werbalno-obrazowe kształtują się dynamicznie, wynikają z realnej konfrontacji obu elementów. W trzecim przypadku trzeba by dookreślić, na czym polega w odniesieniu do literatury obrazowość i malarskość oraz jak rozumieć towarzyszące zwykle ich konceptualizacjom pojęcie ikoniczności. To z kolei prowadzi do problematyki reprezentacji, nieodłącznej od rozważań nad słownym i obrazowym opisywaniem, opowiadaniem i odmalowywaniem. Interesujący jest również sam mechanizm artystycznej transformacji, przekładania jednej dziedziny twórczości na inną, a szerzej: transpozycji i translacji (z odniesieniem do pojęcia znaku).

Osobnego namysłu wymagają też kwestie stanowiące ogólną ramę dla tematu relacji werbalno-wizualnych, takie jak: problematyka dotycząca widzenia, wizualności (w tym kompetencji wizualnej i doświadczenia wizualnego), obrazu (rozumianego jako *picture* – przedstawienie malarskie czy graficzne, i jako *image* – wizerunek w wyobraźni, odbicie w lustrze, wyobrażenie)⁶, nowoczesny okularocentryzm (por. Levin), redefinicje obrazu, jego rozumienia i działania (dwa różne projekty określone w 1994 roku jako „zwrot piktorialny” przez W.J.T. Mitchella i „zwrot ikoniczny” – przez Gottfrieda Boehma; por. Mitchell 1994: 11–34, Boehm 275–305), a wreszcie badania nad kulturą wizualną (*visual culture studies*) Mieke Bal czy Nicholasa Mirzoeffa. Nie zgłębiam tutaj tych kwestii, tak jak nie prezentuję ogólnych problemów komparatystyki i intertekstualności, choćby ze względu na ogrom opublikowanych już prac, które zasługiwałyby na oddzielne studium⁷.

5 Por. wyróżnione przez Wysłouch „funkcje intertekstualności” (Wysłouch 2001). Zaproponowane przez badaczkę rodzaje nawiązań intertekstualnych między słowem a obrazem nie tworzą typologii, nie wydają się rozłączne i wskazują właściwie raczej na pewne wymiary niż na różne rodzaje pisania o dziele sztuki (co więcej, owe aspekty mogą ze sobą współwystępować w danym utworze i można by jeszcze rozszerzyć ich listę): polemiczna interpretacja pierwowzoru malarskiego (*notabene*: interpretacja nie musi przecież być polemiczna, stanowić „zabieg jawnie fałszującego” i „gwałtownego sporu, w którym zwycięża interpretator” nieliczący się z tradycją, nieszanujący dzieła), wirtuozerski popis (kreujący malarską rzeczywistość), pretekstowe nawiązanie (służące do manifestowania postaw i poglądów), dysputa o sztuce (sztuka a życie, program artystyczny).

6 W.J.T. Mitchell wyróżnił rozmaite znaczenia terminu *image* (obraz), który miałby odsyłać do pięciu kategorii obiektów: graficznych (obrazy, rzeźby i inne wytwory sztuk plastycznych), optycznych (jak odbicia lustrzane), percepcyjnych (postrzeżenia, „obrazy dostarczane przez zmysły”), mentalnych (marzenia, fantazje, sny, wspomnienia, projekcje – „obrazy istniejące w naszej wyobraźni/mózgu”), werbalnych (opisy, metafory) (Mitchell 1987: 9–10; przypomina o tym Sendyka 166).

7 O zmienności pól zainteresowań komparatystyki pisze Andrzej Zawadzki, wskazując trzy modele, które nazywa wpływologicznym, typologicznym (strukturalno-estetycznym) i kulturowym (por.

Intersemiotyczność, interartystyczność, intermedialność

Współcześnie (w ostatnich trzech dekadach) badacze, odnosząc się do zmian w orientacjach teoretycznych i praktykach związanych z dyskursem interdyscyplinarnym, proponują używać terminu „intermedialność” jako ogólnego, obejmującego wszelkie relacje między różnymi systemami znakowymi. Miałby on zastępować inne terminy, takie jak „intertekstualność”, „intersemiotyczność”, „interartystyczność”. Samo pojęcie intermedialności pojawia się u Heinricha F. Pletta (choć, jak twierdzi Jens Schröter, to Aage A. Hansen-Löve użył go po raz pierwszy; por. Schröter 1998), który zaproponował je jako określenie podkategorii intertekstualności, a zdefiniował jako transfer znaku z jednego medium do drugiego, dodając: „zwykle to nie pojedyncze elementy znaczące są wymieniane na inne, ale tematy, motywy, sceny, a nawet nastroje właściwe dla pierwotnego tekstu [„pre-tekstu” – R.S.], które nabierają kształtu w innym medium” (Plett 20). Projektowane badania intermedialne obejmują całe spektrum zjawisk: i przypadki, które określilibyśmy jako przykłady intertekstualności czy intersemiotyczności (badacze tworzą tu, zwykle arbitralnie, liczne nowe terminy i piszą o monomedialności, czyli o wyrażaniu za pomocą jednego medium, o odniesieniu intermedialnym w dziele – określenie Wernera Wolfa; o transgresyjności – określenie Andrzeja Hejmej), i przypadki dzieł „totalnych”, „hybrid medialnych” (z odniesieniem do koncepcji *Gesamtkunstwerk* Ryszarda Wagnera), będących przykładem polimedialności (określenie Wernera Wolfa)⁸. Niektórzy posługują się terminem „ikonotekst”, określającym dzieła łączące słowo z obrazem. Peter Wagner definiuje ikonotekst ogólnie jako „użycie obrazu (poprzez referencję albo aluzję, ekplicitnie lub implicytnie) w tekście albo odwrotnie” (Wagner 15). Wagner odnosi „ikonotekst” nie tylko do takich wytworów, które faktycznie stanowią połączenie słów i obrazów, ale też do takich, w których jedno medium jest jedynie implikowane (podaje przykład odniesienia do obrazu w tekście literackim). *De facto* rozciąga więc znaczenie pojęcia ikonotekstu tak, że obejmuje ono również zjawiska intersemiotyczne. Tak rozumiany ikonotekst pokrywa się z obszarem poszukiwań podejmowanych w ramach badań intermedialnych, które miałyby, w ujęciu niektórych uczonych, leżeć u podstaw wszelakich studiów nad „artefaktami kulturowymi” (Arvidson 14). W przypadku przejawów intermedialności w literaturze stykamy się – jak podsumowuje Hejmej, idący zresztą za Wolfem – albo z utworami, w których faktycznie współlistnieją (najczęściej dwa) różne media (polimedialność Wolfa), albo z utworami

Zawadzki). Cennymi pozycjami, zawierającymi też wyczerpującą bibliografię przedmiotu, są książki: Bilczewski (autor podejmuje próbę ukazania komparatystyki jako „sztuki interpretacji skupionej na mechanizmach przekładu”) oraz Hejmej (badacz konfrontuje przedmiot namysłu z takimi zjawiskami jak: interdyscyplinarność, dialogowość, intermedialność, interkulturowość). Por. też Nycz (syntetyczno-przeglądowe ujęcie w zakresie intertekstualności).

⁸ Wskazać można tu typologię Schrötera, wyróżniającą cztery rodzaje intermedialności: syntetyczną, formalną, transpozycyjną i ontologiczną, oraz Wolfa z jego kompleksowym ujęciem relacji intermedialnych (por. Schröter 2012; Wolf). Te, a także inne teksty badaczy przywołuje i omawia Hejmej: 108–113.

zawierającymi odniesienia intermedialne w postaci „odsyłania, tematyzowania, de-skryptywności, literackiej wizualizacji itp.” (tu mieściłaby się ekfraz), albo wreszcie z transpozycjami intermedialnymi, przenoszącymi cechy tematyczne i/lub formalne z jednego medium do drugiego, jak przekształcenie powieści w operę albo adaptacja filmowa dzieła literackiego (Hejmej 119)⁹.

Przed przystąpieniem do wnikliwszej analizy ujęć intermedialnych chciałabym zwrócić uwagę na kwestie powiązane z intersemiotycznością (rozumianą jako interferowanie tekstów należących do dwóch różnych systemów semiotycznych, które posługują się znakami o odmiennych możliwościach formowania i przekazywania znaczenia) i interartystycznością (obejmującą zjawiska wchodzenia ze sobą w związki różnych dziedzin sztuki w szerokim rozumieniu, na przykład literatury i malarstwa) oraz na operatywność tych terminów. Obie kategorie, ze względu na przedmiot referencji, są właściwie synonimiczne, w relacji zaś do intermedialności pokrywają (przynajmniej częściowo) pole konotacyjne i denotacyjne przez nią wyznaczone (intermedialność to pojęcie szersze, które obejmuje zarówno intersemiotyczność, jak i interartystyczność).

W latach dziewięćdziesiątych XX wieku interartystycznością popularnie nazywano w dyskursie interdyscyplinarnym studia nad powiązaniem różnych form wyrazu artystycznego¹⁰. Z tym pojęciem wiąże się, niestosowana powszechnie (jak się wydaje – niesłusznie), metoda analizy interartystycznej (*interartistic analysis*). Wendy Steiner, preferująca badania semiotyczne i strukturalne, poświęciła tej kwestii cały rozdział swojej książki *The Colors of Rhetoric* (por. Steiner)¹¹. Jej propozycja polega na równoległym badaniu tekstu i stanowiącego jego intertekst dzieła stworzonego w innym medium, na jednoczesnym ich analizowaniu oraz interpretowaniu. Analiza interartystyczna traktuje oba źródła jako teksty wytworzone za pomocą innego rodzaju znaków, ale porównywalne ze względu na pewne aspekty stylistyki, syntaktyki (struktury) i semantyki, na możliwości obrazowania, kształtowania relacji o postaciach i zdarzeniach, a także potencjał pragmatyczny, czyli oddziaływanie na odbiorcę na poziomie emocjonalnym i estetycznym. W przypadku tekstu

9 Takie ujęcie sprawia, jak zauważa badacz, że termin ten obejmuje i współczesne eksperymenty artystów, i eksperymenty awangard początku XX wieku, i świetnie znane literaturoznawstwu zagadnienia (jak ekfraz i hypotypoza).

10 Jak pisze Claus Clüver w artykule poświęconym historii studiów interartystycznych i intermedialnych, termin „interartystyczność” został przyjęty na międzynarodowej konferencji „Interarts Studies: New Perspectives” odbywającej się na Lund University, 15–20 maja 1995 roku i w tomie pokonferencyjnym *Interart Poetics: Essays on the Interrelations of the Arts and Media* (por. Clüver 2007: 20). Trzeba jednak zauważyć, że pojęcie to funkcjonowało już wcześniej, czego przykładem jest choćby przywoływana praca Wendy Steiner.

11 Za przedmiot rozważań badaczka obiera wiersz Williama Carlosa Williama *The Hunters in the Snow*. Wysuwa ona tezę o istnieniu odpowiedniości strukturalnej między obrazem Pietera Brueghla Starszego *Mysłiwi na śniegu* a utworem literackim uznanym za jego „poetycką ilustrację”. Badaczka najpierw analizuje zagadnienia semantyki i formy samego dzieła Brueghla (rozpatrując jego tytuł, gatunek, temat, perspektywę i kompozycję), a następnie podejmuje podobną analizę wiersza Williama, by w rezultacie pokazać, jak utwór literacki wykorzystuje dwuznaczności semantyczno-formalne odkryte w obrazie.

na temat artefaktu literaturoznawca miałby widzieć dzieło malarskie oczyma historyka sztuki¹². Dopiero taka wieloaspektowa analiza i interpretacja pozwala ustalić sposób oraz cel wprowadzenia obrazu do tekstu, a także wielopoziomowe odpowiedniości bądź analogie między interferującymi dziełami – dotyczące składników i kompozycji świata przedstawionego, sposobu prowadzenia narracji, jak również wprowadzanej problematyki (w tym epistemologicznej i ontologicznej). W ten sposób często udaje się więcej wyczytać z tekstu, a czasem też na nowo zobaczyć obraz.

Wydawałoby się, że odpowiednią kategorią do określenia stosunków tego, co wyrażone słowem, z pozasłownymi formami artystycznymi pozostaje „intersemiotyczność”. Chociaż termin dotyczy sytuacji korespondowania ze sobą dwóch systemów znakowych, całość przekazu zostaje wyrażona w jednym systemie (za pomocą jednego medium) – werbalnym. Z drugiej strony trzeba zwrócić uwagę na to, że dzieło sztuki (co oczywiste) istnieje poza danym tekstem werbalnym jako odrębny byt i możemy się do niego odnosić w trakcie lektury danego tekstu. Możemy na nie patrzeć nie tylko przez pryzmat tego, jak i na ile zostało ukazane przez tekst, ale też bezpośrednio, osobno. Wtedy, równoległe do procesu lektury, „ścieramy się” z danym artefaktem plastycznym (dla ścisłości – najczęściej z dostępnym nam jego reprezentantem – reprodukcją). Podobnie widzi tę kwestię uznany badacz zagadnień intermedialnych Claus Clüver (Clüver 1989: 69). Jego zdaniem w przypadku ekfraz odnoszących się do realnie istniejących dzieł wszelkie dotyczące obrazu wskazówki, które rozpoznajemy w tekście, oraz nasze wspomnienie obrazu ewokują mentalne przedstawienie owego artefaktu, uproszczone i zniekształcone w zależności od naszego z nim obeznania. Zazwyczaj chcemy odświeżyć pamięć i skonfrontować tekst z dziełem, szczególnie jeśli nasze wspomnienia obrazu nie pokrywają się z tym, co sugeruje tekst, albo gdy tekst zdaje się być transpozycją obrazu, a nie tylko wspomina o dziele sztuki.

Nakładają się tu więc na siebie różne punkty widzenia – podmiot mówiący w danym tekście patrzy na obraz i my niejako razem z nim oglądamy dany artefakt tak, jak zostaje przedstawiony w tekście. Zarazem patrzymy niezależnie na niezapośredniczone dzieło sztuki (jeśli reprodukcję obrazu możemy umownie uznać za taką wersję – jest nią na pewno oryginał) i konfrontujemy to, co udało nam się zobaczyć i poznać, z tym, co pokazuje tekst. *Summa summarum* istnieją więc dla nas równoległe oba dzieła – werbalny tekst i wizualny artefakt. Odrębne istnienie dzieła sztuki i nasze do niego odniesienie staje się właściwie warunkiem *sine qua non* kry-

12 Historyk sztuki bada obrazy od strony materialno-technicznej (datowanie dzieła, stan jego zachowania, wykorzystywane materiały i techniki etc.), analizuje je na poziomie formalnym (perspektywa, kompozycja, światłocień, kolorystyka), a wreszcie także treściowym. Ów poziom treści zglębia zaś w różnych planach, o których pisał Erwin Panofsky: poprzez opis preikonograficzny (wymagający znajomości rzeczy i zdarzeń w powiązaniu z danym momentem historycznym), analizę ikonograficzną (dla której niezbędna jest wiedza w zakresie tematów i pojęć oraz tego, za pomocą jakich zdarzeń i rzeczy były one wyrażane) oraz interpretację ikonologiczną (wymagającą znajomości szeroko rozumianego kontekstu kulturowego, w którym rodziło się dzieło) (por. Panofsky).

tycznej lektury, która pozwala rozpoznać i ocenić, co i jak (pozwalam sobie tutaj na oddające ogólną myśl uproszczenie) piszący zaczerpnął z dzieła sztuki. *De facto* stykamy się więc w takim przypadku ze zjawiskiem, które określiłabym jako realną intermedialność z punktu widzenia odbiorcy (gdyż faktycznie obcujemy z dwoma mediami – tekstem i obrazem oglądanym na marginesie czytania swoistej relacji o tym obrazie), choć formalną intersemiotyczność.

W związku z tym, że pojęcie intermedialności obejmuje wiele różnych zjawisk, badacze, jak na przykład przywoływany wyżej Wolf, podejmowali typologiczne, a nawet klasyfikacyjne¹³ próby uporządkowania owego bogatego uniwersum przypadków. Chciałabym przedstawić tutaj propozycje mniej znane w polskich badaniach, a cenne ze względu na użyteczność stworzonych w nich systematykacji; z jednej strony przynoszą one terminologiczną proliferację, z drugiej jednak dają narzędzie pozwalające uporządkować i nazwać mnogość zjawisk, które napotykamy, zajmując się powiązaniem między różnymi dyscyplinami twórczości artystycznej, w tym obszerną dziedziną związków słowno-obrazowych. Pokazują też, co nieobce humanistyce, jak w różnych kategoryzacjach wracają te same chwytne pojęcia, choć w innych konfiguracjach i często z odmienną konotacją.

Jeden z pierwszych projektów systematykacji zjawiska intermedialności stanowił schemat, jaki zaproponował szwedzki uczony Hans Lund w podręczniku dla studentów z 2002 roku, gdzie wyróżnił następujące przypadki intermedialności:

Tabela 1. Przypadki intermedialności (źródło: Arvidson 15).

| COMBINATION | | INTEGRATION | TRANSFORMATION |
|---------------------|---------------------|-------------------------------|-------------------|
| Interference | Co-existence | Concrete poetry | Verbal ekphrasis |
| Illustration | Advertisement | Sound poetry | Musical ekphrasis |
| Emblems | Stamps | Typography | Program music |
| Picture & title | Songs? | Print picture | Novel into film |
| Music & title | Video | Sprechgesang | Iconic projection |
| Photo journalism | Comics | Conceptual Art | Word into music |
| Picture book | Opera | Picture alphabet | Cinematic novel |
| | Liturgy | Iconicity | Theatricalization |
| | Posters | Image containing verbal signs | of text |

Na tym schemacie opierali się Clüver i Leo Hoek¹⁴, ograniczając się jednak do relacji werbalno-wizualnych (terminowi „intermedialność” badacze nadawali idio-

13 Istotna jest tu różnica między typologią a klasyfikacją, podkreślana w logice. Otóż klasyfikacja dzieli daną całość na człony, które są względem siebie rozłączne, a razem wyczerpują możliwość podziału; typologia, w odróżnieniu od klasyfikacji, nie musi być ani wyczerpująca, ani rozłączna (por. Jadacki).

14 Hoek w tekście z 1995 roku o relacjach słowa i obrazu stworzył szczegółowy schemat (Hoek 77) porządkujący typy relacji intersemiotycznych, w którym wykorzystał kryteria wprowadzone przez Clüvera m.in. w Clüver 1989.

synkratyczne, bardzo wąskie znaczenie, por. tabela niżej). Pominęli związki z muzyką, filmem, teatrem, fotografią i sztuką użytkową (a nawet z operą i liturgią), nie uwzględnili też relacji z tańcem i architekturą i tzw. *performance arts*, czemu w ostatnich latach poświęca się dużo miejsca w badaniach. Owoce ich poszukiwań podsumował Eric Vos, który prezentuje schemat (Vos 325–327) oparty na podziale Hoeka, w podanej niżej formie (z francuską terminologią Hoeka w nawiasach kwadratowych) przywołany przez samego Clüvera w późniejszej artykule (Clüver 2007: 26):

Tabela 2. Relacje werbalno-wizualne (źródło: Arvidson 15).

| SCHEMA OF WORD-IMAGE RELATIONS | transmedial relation [relation transmédiale] | multimedia discourse [discours multimédial] | mixed-media discourse [discours mixte] | intermedial discourse [discours synchrétique] |
|---------------------------------|--|---|--|---|
| distinctiveness [séparabilité] | + | + | + | – |
| coherence/self-sufficiency | + | + | – | – |
| polytextuality | + | – | – | – |
| simultaneous production | – | – | + | + |
| simultaneous reception | – | + | + | + |
| process | transposition | juxtaposition | combination | union/fusion |
| schematized text-image relation | text > image image > text | image text | image + texte | <i>i t m e a x g t e</i> |
| examples | ekphrasis art criticism photonovel | emblem illustrated book title of painting | poster comic strip postage stamp | typography calligramme concrete poetry |

W tym schemacie „transmedialna transpozycja” odpowiada „transformacji” Lunda, „intermedialna/synkretyczna fuzja” to odpowiednik jego „integracji”, „multimedialne zestawienie” (*juxtaposition*) to „interferencyjna kombinacja”, a „mix-medialna kombinacja” to „koegzystująca kombinacja”. Mimo różnicy w zastosowanych terminach łatwo zauważyć ich synonimiczność. Schemat ten stanowi niejako końcowy wynik na drodze poszukiwania najprecyzyjniejszego odróżnienia i nazwania poszczególnych przypadków. Oba schematy uzmysławiają też wyraźnie usytuowanie ekfrazy na tle całości zjawisk intermedialnych i wśród związków już tylko słowno-obrazowych.

Hoek pisze o wzrastającym poziomie nakładania się na siebie czy powiązania (fr. *imbrication*) tekstu i obrazu (patrzając na nagłówki tabeli 2. od lewej do prawej), a podstawą do określenia relacji słowo – obraz są dla niego trzy cechy: 1) oddzielność (*sépa-*

rabilité), 2) samowystarczalność (*autosuffisance*) i 3) politekstualność (*polytextualité*), które zwięźle definiuje: 1) „znak wizualny i znak werbalny należą do różnych systemów znaczących i pozostają w izolacji względem siebie”, 2) „indywidualna spójność jednego i drugiego [znaku] pozostała nienaruszona”, 3) „wiele różnych dzieł wchodzi ze sobą w relacje [dosł. jest w grze]” (Hoek 77). Badacz wyróżnia cztery typy związków werbalno-wizualnych: 1) relacje transmedialne, gdy interakcja zachodzi między dwoma różnymi formami twórczości artystycznej, ale realizuje się w jednym medium – np. dzieło sztuki opisywane w ekfrazie¹⁵; słowo i tekst mogą też współistnieć, wtedy wyróżniamy teksty 2) multimedialne (emblematy, ilustrowane książki), 3) różnomedialne (*mixed-medial*; plakaty, komiksy), 4) intermedialne (poezja wizualna) (por. Clüver 2007: 25). Podstawą podziału jest obecność lub brak dwóch właściwości – odrębności (*distinctiveness* – fizyczna separacja znaków z różnych systemów, co charakteryzuje teksty transmedialne, multimedialne i różnomedialne) oraz indywidualnej spójności (*individual coherence* – samowystarczalność elementów słownych i obrazowych, co charakteryzuje tylko teksty transmedialne i multimedialne).

Warto odnieść się do właściwości przypisanych w tym schemacie ekfrazie. Zacznę od tego, że w tabeli 2. pojawiają się określenia dotyczące symultaniczności tworzenia i odbioru dzieła sztuki wizualnej i tekstu werbalnego – obraz jest uprzedni w stosunku do tekstu w porządku powstawania, więc nie mogą one być symultaniczne, co zaznaczono na schemacie minusem; podobnie określono odbiór obrazu i tekstu – jako równocześnie niemożliwe. Ale przecież można sobie wyobrazić równoległe czytanie tekstu i spoglądanie na obraz przez odbiorcę, o czym wspominałam. Z kolei odrębność czy też oddzielność (*distinctiveness, séparabilité*) obu mediów zostaje zachowana w ekfrazie w tym sensie, że fizycznie dane dzieło sztuki w formie reprodukcji nie jest umieszone przy ekfrazie jako jej nieodłączny element. Nie zmienia to faktu, że takie postawienie kwestii wydaje się uproszcze-

15 Uwagi wymaga sama nazwa „transmedialność”, zwłaszcza w relacji do terminu „intermedialność”. Otóż zdaje się, że badacze często nadużywają przedrostka łacińskiego *trans-* i stosują go, mieszając jego znaczenie ze znaczeniem prefiksu *inter-* (albo w ogóle nadając mu arbitralną treść – por. Wolf i jego kategoria transmedialności na oznaczenie własności występujących jednocześnie i niezależnie od siebie w różnych mediach, np. narracyjność). Należy przypomnieć, że przedrostek *inter-* oznacza ‘między, wśród, pośród’, natomiast *trans-*: ‘na drugą stronę, z drugiej strony’ (‘przez’ w sensie ‘za, poza’), np. „Galia Transalpina” to ta, która jest za Alpami, przez które trzeba przejść na drugą stronę. Często jednak spotykamy się z właściwie synonimicznym użyciem pojęć *trans-* i *intermedialności* (podobnie w przypadku innych słów z przedrostkami *trans-* i *inter-*, m.in. ze słowami *semiotyczność, tekstualność*). Tymczasem transmedialność byłaby trafną kategorią, gdyby rozumieć ją jako przekraczanie własnego (domyślnego) środka przekazu, wychodzenie poza jedno medium i wkroczenie na drugą stronę (na teren innego medium), a więc nie sytuowanie się między mediami, łączenie ich właściwości w zestawieniu, kombinacji czy fuzji. Jeśli tak zdefiniujemy transmedialność, wtedy rzeczywiście oddaje ona charakter tradycyjnie rozumianej ekfrazy, tak jak tego chce Hoek, a za nim m.in. Clüver. Tekst werbalny przekracza tu siebie, zwraca się poza siebie ku obrazowi i stara się przenieść siebie na stronę drugiego medium – być w jakimś sensie jak obraz – (sugestywnie) zaprezentować wyobraźni odbiorcy dane przedstawienie malarskie, w jakiejś mierze zastąpić obraz opisem (albo opowiadaniem) stawiającym przed oczami artefakt.

niem na potrzeby klarowności schematu. Po pierwsze (z punktu widzenia odbiorcy), w praktyce edytorskiej i krytycznej często umieszcza się bowiem reprodukcję obrazu jako pomocnik/weryfikator dla danego utworu zawierającego ekfrazę, a przez to ułatwia się lekturę czytelnikowi/widzowi i zwalnia go z trudu szukania źródła wizualnego; odbiorca (rozumiany tu jako czytelnik ekfrazy) sam też sięgnie po reprodukcję dzieła, którego współwystępowanie podczas lektury tekstu jest niejako założone przez samą naturę ekfrazy, jako że tylko takie postępowanie pozwala ją zrozumieć i zinterpretować. Po drugie (z punktu widzenia gatunku), tekst odnosi do dzieła sztuki prymarnie zewnętrznego i uprzedniego w stosunku do niego, w jakimś więc stopniu (re)prezentuje je za pomocą słowa, to zaś implikuje konieczność konfrontacji z obrazem, aby dostrzec i pojąć w zmysłowo-umysłowej aktywności aluzje, odniesienia, skróty obrazowe i myślowe.

Jeśli chodzi o aspekt spójności/samowystarczalności medium werbalnego i medium wizualnego, to znów – formalnie pozostają one autonomiczne, osobne, ale sytuacja jest bardziej złożona. Po jednej stronie rzeczywiście mamy obraz, byt odrębny i samodzielny, ale po drugiej stronie jest tekst, który choć utrwalony w materii słowa, wciela także inną, obcą formę, a mianowicie artefakt wizualny. Tekst więc jest jednorodny i niezależny językowo, ale jednocześnie istnieje w powiązaniu z obrazem, na który wskazuje i który przetwarza. Obraz funkcjonuje w tle wypowiedzi słownej i w tym sensie nie jest ona samodzielna.

Jeszcze bardziej złożone okazuje się zastosowanie kategorii politekstualności, która miałaby być właściwa tylko tej grupie form, w której znajduje się ekfraz. Sam termin funkcjonuje w muzyce, gdzie oznacza symultaniczne użycie rozmaitych tekstów w różnych partiach kompozycji wokalne. Hoek rozumie go jako wchodzenie w grę wielu różnych dzieł. Biorąc pod uwagę, że taka sytuacja miałaby nie dotyczyć trzech innych typów związków słowno-obrazowych wymienionych w tabeli, nie sposób nie zauważyć, że badacz rozumie politekstualność niejako *à rebours* – chodzi mu o faktyczne osobne formy wypowiedzi (słownej i obrazowej), które pozwalają na powstanie danego nowego tworu wypowiedzi artystycznej, przy czym sam ten twór wyraża się w jednej formie (werbalnej); zawsze jednak w punkcie wyjścia są co najmniej dwa media – tekst literacki (odnoszący się do obrazu) i obraz. Z kolei w trzech pozostałych przypadkach mamy realnie jedno dzieło, w którym fizycznie współistnieją formy słowa i obrazu, ale nie ma tu osobno istniejących i w pełni znaczących form – w takim sensie nie zachodzi politekstualność¹⁶.

Rozbudowaną propozycję typologiczną daje też Liliane Louvel, ciesząca się autorytetem znawczyni omawianej materii. Francuska badaczka, zajmująca się ikonotekstem, przedstawia typologię przypadków eksplicytnej lub implicytnej insercji

16 Inaczej niż Hoek widzi relacje opisywane słowami z przedrostkiem *poli-* Wolf (por. przywołana wcześniej jego koncepcja polimedialności zakładająca współwystępowanie różnych mediów w jednym dziele).

obrazu do tekstu, przy czym nie precyzuje, czy obraz występuje tu *in absentia*, w postaci szeroko pojmowanego opisu, czy też *in presentia* – jako fizycznie istniejący obok tekstu czy w tekście (Louvel 56). „Transpiktorialność” (ang. *transpictoriality*; termin wzorowany na „transtekstualności” Gérarda Genette’a, tak jak pozostałe, bazujące na propozycji tego badacza; por. Genette) stanowi dla Louvel termin ogólny, który opisuje interakcje między dwoma systemami semiotycznymi, możliwe typy interferencji; jak się wydaje, badaczka odnosi się do ogólnego znaczenia słowa *pictorial*, tj. ‘powiązany z obrazami’, a nie do jego pojmowania jako ‘obrazowy’, ‘reprezentujący jak obraz’. „Interpiktorialność” dotyczy przypadków, kiedy obraz pojawia się w tekście jako eksplicytny cytat, rodzaj plagiatu albo aluzja; „parapiktorialność” występuje, kiedy obraz znajduje się obok tekstu, w paratekście; „metapiktorialność” – gdy obraz komentuje tekst lub odwrotnie; „hipertekstualność” badaczka łączy z „hipopiktorialnością”, jako że w przypadku ikonotekstu zawsze występuje tekst A (hipertekst) transformujący lub imitujący tekst B, którym jest obraz (hipoikona); wreszcie „archipiktorialność” określa relacje między różnymi gatunkami (Louvel 56-57). Kategorią przenikającą wymienione relacje i stanowiącą naddatek w stosunku do systematyki Genette’a, jest „mnemopiktorialność” (*mnemopictoriality*), definiowana nieco metaforycznie jako pamięć obrazu w tekście, a funkcjonująca jako aluzje o różnym stopniu wyraźności. Systematyzacja ta nie jest jednak klarowna i ostatecznie zdaje się niewiele wносить do badań intermedialnych, jako że operuje znanym schematem podziału zjawisk intertekstualnych¹⁷. Ponadto nie pozwala precyzyjnie ulokować formy ekfrazy – zdaje się, że mieści się ona między meta- a hiperpiktorialnością, choć może też częściowo wpisywać się w interpiktorialność.

Obrazowość, malarskość, ikoniczność, aluzja piktorialna

W rozważaniach nad pozajęzykowymi (a konkretnie – dotyczącymi wizualizacji) właściwościami tekstów (zasadniczo literackich) należy oddzielić od siebie także kilka innych pojęć, które czasami, niesłusznie, traktowane są synonimicznie. Jednym z nich jest obrazowość, pojmowana nie w szerokim znaczeniu¹⁸, ale w węższym sen-

17 Można zadać pytanie, czy ma sens modyfikowanie terminów Genette’a, czy pod pojęciem tekstu nie rozumie on zarówno werbalnych, jak i wizualnych relacji (i szerzej – muzycznych, filmowych etc.). Poza tym sama typologia Genette’a budzi wątpliwości, wydaje się nierozłączna i zawiera niepotrzebne kategorie (wskazywano, że paratekstualność trudno traktować jako typ relacji między tekstami i że powinno się usunąć tę kategorię, że nieuzasadnione wydaje się rozróżnienie intertekstualności i hipertekstualności, gdyż w obydwu przypadkach dochodzi do rozpoznania bądź nierozpoznania odwołań, a wobec tego powinno się je łączyć razem. Ostatecznie utrzymałyby się zatem trzy kategorie: inter-, meta- i architekstualność).

18 Czyli świat przedstawiony dzieła literackiego mający być w jakimś stopniu odwzorowaniem rzeczywistości, odbiciem lub odpowiednikiem sfery realnego świata lub też jego artystyczną transformacją. Obrazowość łączy się z kwestiami unaoczniającej mocy słowa, postulatami normatywnymi *ut pictura poesis*, mimesis i reprezentacji.

się, słownikowo. „Obraz” jest tu rozumiany jako „wyraziście ukształtowany zespół elementów świata przedstawionego utworu, nasycony konkretnością i plastycznością, apelujący do przedstawień wyobrazeniowych czytelnika” (Sławiński 349), który to efekt osiąga się zwykle dzięki opisom, a określa się go jako obrazowość bezpośrednią¹⁹. Czasami pojęcie to bywa utożsamiane z malarskością literatury lub włączane w jej zakres – np. dla Seweryny Wysłouch obrazowość bezpośrednia to „malarskość rozpatrywana na poziomie języka”, która oznacza „zdolność do naczynego i uobecniającego oglądu [w innym miejscu pisze: przedstawiania – R.S.] świata” (Wysłouch 2001: 76). Badaczka nadaje pojęciu malarskości ogólne, szerokie znaczenie i wyróżnia jeszcze dwa inne przypadki jej występowania: malarskością na poziomie tekstów kultury miałyby być przykłady nawiązań intertekstualnych (przywoływania dzieła plastycznego, jego tematu i/lub stylu przez dzieło literackie) oraz „wizualizacji zapisu, osiągananej przez wykorzystanie typografii i ikonizację pisma” (Wysłouch 2001: 94). Te dwa przypadki nie potrzebują jednak chyba dodatkowej etykiety, zresztą nie do końca przystającej do ich istoty, poza tym następuje tu, jak sądzę, pomieszanie poziomów refleksji i problemów. Kiedy bowiem mamy do czynienia z przekładem semiotycznym (kiedy więc zachodzi dialog między tekstami), przywołany, opisany i/lub zinterpretowany w mniejszym albo większym stopniu zostaje artefakt wizualny, a z malarskością mamy tu do czynienia jedynie w sensie pierwszym – cała operacja przywołania dokonuje się w języku, który może obrazowo i malarsko (ale może też powściągliwie i mało plastycznie) reprezentować dowolny obiekt, w tym dzieło sztuki (możemy wyobrazić sobie łatwo malarski opis zachodu słońca i niemalarski opis dzieła sztuki). Trudno znaleźć uzasadnienie dla nazywania malarskością samej relacji intersemiotycznej – malarski/obrazowy może być co najwyżej w pewnych przypadkach jej efekt osiągnięty w materii słownej. Z kolei trzeci przypadek dotyczy pisma, ale w jego materialnej formie, przechodzenia znaków arbitralnych (werbalnych) w pewnych układach w znaki naturalne (wizualne), co posiada już swoją nazwę (poezja wizualna, poezja konkretna), nie ma zatem potrzeby tworzyć kolejnej (malarskość), która nic więcej nie wnosi poza tym, że wskazuje na efekt wizualności, na produkowanie kształtów, które rozpoznajemy w kodzie obrazkowym, ale które z obrazami (dziełami sztuki) niewiele mają wspólnego. Chociaż łatwiej zaakceptować w tym przypadku mówienie o malarskości literatury niż w przypadku nawiązań intertekstualnych, równie dobrze można by trzeci wyodrębniony wariant określić jako odmianę obrazowości literatury. Toteż

19 Dobrym terminem synonimicznym byłby „piktoralizm” („pikturalizm”), w polszczyźnie używany już jednak w historii sztuki (na oznaczenie czystych wartości malarskich w postimpresjonizmie). W języku angielskim to, co w polszczyźnie nazywamy obrazowością bezpośrednią, opatruje się mianem *pictorialism*, na gruncie polskim mógłby zatem może funkcjonować „piktorializm” lub „piktorialność” (przez analogię do „obrazowość”, „tekstualność”); ten drugi termin stosowałam, przywołując typologię Louvel, jako że badaczka odnosi się do nomenklatury Genette’a, spolszczonej właśnie za pomocą „tekstualności”; samą jednak „piktorialność” Louvel pojmuje ogólnie, nie jako obrazowość, na co zwracałam uwagę).

kategoria malarskości *summa summarum* nie broni się jako nadrzędna, obejmująca rozległe spektrum przypadków.

Inaczej jest z ikonicznością (por. Markiewicz; Mitosek 2002; Dobrzyńska, Kuncewa; Fischer, Nännny), terminem zresztą niejednoznacznym (podobnie jak pojęcia reprezentacji i przedstawienia), często występującym wymiennie z kategorią mimesis. Szeroko rozumiana ikoniczność obejmuje cały wachlarz zagadnień. Na gruncie sztuki możemy przyjąć, że zasadniczo malarstwo figuralne (przedstawiające) określamy jako ikoniczne, gdyż jest ono reprezentacją nastawioną na naśladowanie modelu i zachowanie z nim podobieństwa, w której zachodzi motywowana współzależność między formą znaku a jego odniesieniem (desygnatem). W przypadku języka i literatury pojęcie to rozumie się szerzej, jako „izomorfizm formy i treści przekazu” (Tabakowska 103)²⁰ – wizualne podobieństwo między pewnym układem słów i liter na stronie, który denotuje określone obiekty, a konotowanym przez ten układ znaczeniem (poezja wizualna / *carmen figuratum* / technopaegnon, a więc zjawiska tekstowe wcielające ideę wiersza obrazkowego, np. akrostych Hrabana Maura z krzyżem bądź kaligram Apollinaire’a z wieżą Eiffel’a) – stanowi tylko jeden z przykładów ikoniczności. Za przejawy ikoniczności w materii słownej (nie tylko tekstów literackich) uważa się zwykle kilka przypadków²¹: (1) poezję wizual-

20 Tutaj chciałabym zwrócić uwagę, że nie zawsze słowo „treść” w takich stwierdzeniach ma jasne znaczenie. W semiotyce logicznej odpowiadają sobie pary pojęć: znaczenie/sens – desygnat; intensja – ekstensja; konotacja – denotacja, które nie pokrywają się z innymi parami, a mianowicie popularnym ongiś w literaturoznawstwie rozróżnianiem formy i treści (potem planu wyrażania i planu treści) albo w językoznawstwie *signifiant* (znaczącego, obejmującego aspekt materialny znaku) i *signifié* (znaczonego, obejmującego aspekt konceptualny znaku). W tych dwóch ostatnich przypadkach nie mówi się bowiem nic o denotacji, czyli o odniesieniu do rzeczywistości pozajęzykowej, a mówi się o aspekcie formalnym znaku/wypowiedzi i aspekcie znaczeniowym, konotacyjnym tegoż znaku/wypowiedzi. W takich wyrażeniach jak zacytowane chodzi raczej o odniesienie (referencję, denotację) niż treść. Problem może wynikać z tego, że myśląc o wizualnych kształtach pojawiających się np. na kartce papieru w wyniku specyficznego układu liter lub słów, traktujemy je jako przekazujące treść danej wypowiedzi, ale przecież nie zostaje ona ujawniona konceptualnie (objaśnienie znaczenia treści językowo lub myślowo poprzez pojęcia), ale wizualnie, w postaci przedstawienia (mniej lub bardziej umownego) danego obiektu. Dla ścisłości: takie przedstawienie nie jest bezpośrednio denotatem, a formą wizualną (inną niż forma znaku językowego, gdyż przedstawiającą, będącą znakiem naturalnym, a nie arbitralnym), która odnosi do desygnatu poza językiem. Ponadto jeśli rozumiemy ikoniczność jako motywowaną współzależność formy i treści, trzeba pamiętać, jak zwraca uwagę Tabakowska, że podobieństwo pod jakimś względem między dwoma zjawiskami zauważa obserwator, tym samym zaś wkraczamy na obszar pragmatyki, co wymusza konieczność uwzględnienia kontekstu. Istotne są nie tylko rzeczywistość i język, ale także poznający podmiot i zachodzące procesy percepcji (oglądu rzeczywistości), konceptualizacji (proces poznawczy, rozumienie i nadawanie znaczeń) oraz symbolizacji (forma językowego wyrażenia), zależne od punktu widzenia konkretnego podmiotu (por. Tabakowska 104–105).

21 Zofia Mitosek, pisząc o szeroko rozumianej ikoniczności tekstów literackich, wyznaczała cztery możliwości (pomijała przy tym przypadek ikoniczności obrazowej, wskazany przeze mnie w pierwszym punkcie): dwie zbieżne z punktami drugim i trzecim, i dwie inne – ewokacja obrazów przez tekst językowy (zdolność słowa do wywoływania obrazów rzeczywistości w umyśle czytelnika) oraz motywacja znaków językowych (zagadnienie podobieństwa między formą znaku a jego odniesieniem). Pierwsza z tych kwestii nie wydaje się bezpośrednio powiązana z ikoniczno-

ną (literatura daje przedstawienia optyczne; ikoniczność obrazowa); (2) realizujące się w języku zasady sekwencyjności, proksymalności i ilości, dzięki którym zachowane zostaje strukturalne podobieństwo tekstu docelowego do tekstu wyjściowego; przez tekst wyjściowy rozumie się i tekst oryginalny w innym języku, i rzeczywistość inspirującą piszącego, i dzieło z innego systemu znakowego, na przykład obraz; Elżbieta Tabakowska (a też np. Zofia Mitosek) posługuje się tu terminem z zakresu kognitywistycznej traduktologii – ikoniczność diagramatyczna (Tabakowska 107–108)²²; (3) zjawisko mimetyzmu formalnego, a więc swoiste cytowanie wypowiedzi, stylów, gatunków (por. Lalewicz; Kaniewska).

Ekfrazę może, ale nie musi charakteryzować obrazowość (choć przypisuje się ją niejako *ex definitione* ekfrazie klasycznej). Ekfrazą może być ikoniczna w drugim z trzech wskazanych sensów tego pojęcia, ale też nie jest to warunkiem koniecznym jej zaistnienia. W każdym razie nie ma powodu, aby terminy te traktować jako synonimiczne albo powiązane ze sobą przyczynowo. Zwracano zresztą już na to uwagę. Uznany badacz ekfrazy James A.W. Heffernan odróżnia zjawiska obrazowości/piktorializmu (*pictorialism*) i ikoniczności (*iconicity*) od ekfrazy i ogólnie stwierdza, że odnoszą się one do reprezentacji naturalnych przedmiotów (*natural object*), a nie dzieł sztuki, jak ta ostatnia (podobnie o zagadnieniu ikoniczności w stosunku do ekfrazy pisał Mitchell, por. Mitchell 1994: 159). Obrazowość Heffernan definiuje jako generowanie w języku efektów podobnych do stworzonych przez obrazy, dające plastyczne przedstawienie świata (czasami za pomocą technik przypominających malarskie), ale nie przedstawianie samego dzieła sztuki (jak w ekfrazie). Z kolei ikoniczność oznacza dla niego naturalne albo motywowane podobieństwo między słowami a tym, co znaczą, i obejmuje takie przypadki, jak: onomatopeja, poezja konkretna, pewne rodzaje zdań (a więc m.in. przypadki ikoniczności wskazane wyżej w punktach pierwszym i drugim). By powtórzyć: w przypadku ikoniczności, z jaką spotykamy się na przykład w poezji konkretnej, nie chodzi o przedstawienie jakiegoś wytworu artystycznego (obrazu, rzeźby), ale zwyczajnego przedmiotu nietraktowanego jako artefakt. Ekfrazą zaś, zdaniem Heffernana, reprezentuje reprezentację („verbal representation of graphic representation”) – używa jednego medium służącego do reprezentacji (słowa), aby reprezentować inne medium, które samo jest reprezentujące (obraz) (Heffernan 1991: 299; 1993: 3). Dlatego, jak pisze badacz, choć możemy uznać most Brookliński za dzieło sztuki, to wiersz o tym moście nie będzie ekfrazą z racji tego, że sam most niczego nie reprezentuje poza sobą.

ścią, jest to raczej osobne zagadnienie – wyżej przeze mnie przywołane – obrazowości literatury. Z kolei motywacja znaków językowych to kwestia ogólna i językoznawcza, niezwiązana chyba jednoznacznie z rozstrzygnięciem, nie tyle stanowiącym odmianę ikoniczności, co wprowadzeniem do tego zagadnienia (por. Mitosek 1997: 31 i nast.).

22 Jednym z przykładów pokazującym, o jaki stosunek języka do rzeczywistości chodzi, jest fraza analizowana przez Romana Jakobsona: *veni, vidi, vici*, w której nie ma podobieństwa między słowami a działaniami, ale porządek wypowiedzi oddaje następstwo działań.

Ze względu na komplikacje nazewnicze i definicyjne, a też samą mnogość terminów, widać wyraźnie, z jak złożoną materią mamy do czynienia, wchodząc na grunt powiązań pomiędzy dziedzinami twórczej aktywności. Celem artykułu było omówienie fragmentu tego obszaru badawczego i wyklarowanie kilku kategorii oraz umiejscowienie pośród nich zjawiska ekfrazy – konkretnego przypadku relacji interartystycznych między tekstami pochodzącymi z różnych systemów znakowych, przykładu intersemiotyczności i intermedialności, niekoniecznie powiązanego z kategoriami malarskości, obrazowości i ikonizacji. Aby dopełnić, by posłużyć się metaforą, „obrazu” powiązań werbalno-wizualnych i konkretnie ekfrazy, warto odnieść się na koniec do jeszcze jednej kwestii, a mianowicie do koncepcji aluzji.

Aluzję dotyczącą artefaktów plastycznych należałoby dookreślić epitetem „pikturalna” (Markowski 234) albo „piktorialna” lub po prostu „malarska”, aby odróżnić ją od aluzji literackiej. Sposób funkcjonowania obu aluzji jest jednak zasadniczo taki sam – „jest środkiem do jednoczesnego ożywienia dwóch tekstów” (Ben-Porat 318), a przez tekst rozumie się tu nie tylko tekst literacki, lecz także na przykład utwór muzyczny albo dzieło sztuki. Jak zauważał już Konrad Górski, „nie każda aluzja w dziele literackim jest aluzją literacką” (Górski 7). Nie wiąże się z nią opis dzieła, a jedynie punktowe napomknięcie o nim, będące jednak odwołaniem świadomym i celowym, pośrednim lub bezpośrednim, które pozwala interpretować daną scenę, zdarzenie, postać, a nawet cały utwór przez pryzmat przywoływanego dzieła (por. Stoff). Aluzję można więc rozumieć jako wariant/odmianę intertekstualności (czy też w analizowanym tu przypadku – intersemiotyczności). Tekst literacki poprzez aluzję pikturalną odnosi się do dzieła sztuki, może je reinterpretować w różnym zakresie i z różną intencją, a dzięki temu kształtować za jej sprawą swój własny bardziej złożony sens. Aluzja przywołuje inny artefakt przez wskazanie na pewne jego elementy, a nie przez jego opis (jak w ekfrazie). Jest w związku z tym kategorią ogólniejszą (choć bardziej powierzchowną i mniej precyzyjną) niż ekfraz, wskazuje jedynie, że dwa teksty interferują ze sobą poprzez umieszczenie znaku jednego z nich w drugim, że w ten sposób tworzą układ intertekstualny, nie mówi jednak o sposobach włączania obrazu do tekstu i o zakresie aktywowania elementów formalno-treściowych jednego dzieła w drugim. Tak pojmują aluzję niektórzy badacze. Na przykład Tamar Yacobi ujmuje ekfrazę jako „podkategorię dyskursu aluzyjnego, która cytuje lub re-prezentuje obraz wizualny”, a relację między dziełami pochodzącymi z różnych mediów nazywa aluzyjną i traktuje jako mimesis drugiego stopnia: „reprezentację świata w jednym dziele stającą się następnie re-reprezentacją w innym, mimesis drugiego stopnia” (Yacobi 600). Aluzja byłaby synonimem odniesienia, przywoływania dzieła malarskiego przez daną wypowiedź, a ekfraz – jej konkretnym przypadkiem. Jego dokładne omówienie to już osobne zadanie.

BIBLIOGRAFIA

- Ben-Porat, Ziva. *Poetyka aluzji literackiej*. Przeł. Monika Adamczyk-Garbowska. „Pamiętnik Literacki” 1 (1988). S. 315–337.
- Bilczewski, Tomasz. *Komparatystyka i interpretacja. Nowoczesne badania porównawcze wobec translatoologii*. Kraków: Universitas, 2010.
- Boehm, Gottfried. *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*. Red. D. Kołacka. Kraków: Universitas, 2014.
- Arvidson, Jens et al., red. *Changing Borders. Contemporary Positions in Intermediality*. Lund: Intermedia Studies Press, 2007.
- Clüver, Claus. „Intermediality and Interart Studies”. *Changing Borders. Contemporary Positions in Intermediality*. Red. J. Arvidson et al. Lund: Intermedia Studies Press, 2007. S. 19–37.
- Clüver, Claus. „On Intersemiotic Transposition”. *Poetics Today* 10 (1989). S. 55–90.
- Genette, Gérard. „Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia”. Przeł. Aleksander Milecki. *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*. T. 4, cz. 2. Oprac. H. Markiewicz. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1992. S. 317–366.
- Górski, Konrad. „Aluzja literacka (istota zjawiska i jego typologia)”. *Z historii i teorii literatury*. Warszawa: PWN, 1964. S. 2–35.
- Heffernan, James A.W. „Ekphrasis and Representation”. *New Literary History* 22 (1991). S. 297–316.
- Heffernan, James A.W. *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.
- Hejmej, Andrzej. *Komparatystyka. Studia literackie – studia kulturowe*. Kraków: Universitas, 2013.
- Hoek, Leo H. „La transposition intersémiotique: Pour une classification pragmatique”. *Rhétorique et image. Textes en hommage à A. Kibédi Varga*. Red. L.H. Hoek, K. Meerhoff. Amsterdam–Atlanta: Rodopi, 1995. S. 65–80.
- Jadacki, Jacek Juliusz. „Systematyzacja”. *Spór o granice języka*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Semper, 2002. S. 215–235.
- Kaniewska, Bogumiła. „Mimetyzm formalny w polskiej prozie współczesnej”. *Pamiętnik Literacki* 3 (1992). S. 95–128.
- Kibédi Varga, Aron. „Kryteria opisu relacji pomiędzy słowem a obrazem”. Przeł. Jerzy Stachowicz. *Słowo/obraz*. Red. G. Godlewski et al., oprac. tomu I. Kurz, A. Karpowicz. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2010. S. 11–47.
- Lalewicz, Janusz. „Mimetyzm formalny i problem naśladowania w komunikacji literackiej”. *Tekst i fabuła. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*. Red. Cz. Niedzielski, J. Sławiński. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1979.
- Louvel, Liliane. *Poetics of the Iconotext*. Red. K. Jacobs, przeł. Laurence Petit. Burlington: Ashgate, 2011.
- Królikiewicz, Grażyna et al., red. *Literatura a malarstwo – malarstwo a literatura. Panorama myśli polskiej XX wieku*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2009.
- Markiewicz, Henryk. „Obrazowość a ikonizacja literatury”. *Wymiary dzieła literackiego*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1984. S. 7–42.
- Markowski, Michał Paweł. „Ekphrasis. Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza”. *Pamiętnik Literacki* 2 (1999). S. 229–236.

- Mitchell, W.J.T. „Ekphrasis and the Other”. *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994. S. 151–181.
- Mitchell, W.J.T. *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago–London: University of Chicago Press, 1987.
- Mitosek, Zofia. „Mimesis – między udawaniem a referencją”. *Przestrzenie Teorii* 1 (2002). S. 25–46.
- Mitosek, Zofia. *Mimesis. Zjawisko i problem*. Warszawa: PWN, 1997.
- Levin, David Michael, red. *Modernity and the hegemony of vision*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1993.
- Nycz, Ryszard. „Poetyka intertekstualna: tradycje i perspektywy”. *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Red. M.P. Markowski, R. Nycz. Kraków: Universitas, 2006. S. 153–180.
- Panofsky, Erwin. „Ikonografia i ikonologia”. *Studia z historii sztuki*. Wybrał, oprac. i posłowiem opatrzył J. Białostocki. Warszawa: PIW, 1971. S. 11–32.
- Pelc, Jerzy. *Słowo i obraz. Na pograniczu literatury i sztuk plastycznych*. Kraków: Universitas, 2002.
- Plett, Heinrich F. „Intertextualities”. *Intertextuality*. Red. H.F. Plett. Berlin–New York: Walter de Gruyter, 1991. S. 3–29.
- Riffaterre, Michael. „Textuality. W.H. Auden’s *Musée des Beaux Arts*”. *Textual Analysis*. Red. M.A. Caws. New York: Modern Language Association of America, 1986. S. 1–13.
- Schröter, Jens. „Four Models of Intermediality”. *Travels in Intermedia[li]ty. ReBlurring the Boundaries*. Red. B. Herzogenrath. New England: Dartmouth College Press, 2012. S. 15–36.
- Schröter, Jens. „Intermedialität”. *montage/av* 7 (1998). S. 129–154.
- Sendyka, Roma. „Poetyki wizualności”. *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*. Red. T. Walas, R. Nycz. Kraków: Universitas, 2012. S. 137–184.
- Sławiński, Janusz, red. *Słownik terminów literackich*. Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2005.
- Steiner, Wendy. „Williams’s Brueghel: An Interartistic Analysis”. *The Colors of Rhetoric. Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*. Chicago–London: The University of Chicago Press, 1982. S. 71–90.
- Stoff, Andrzej. „Tezy o aluzji literackiej”. *Aluzja literacka. Teoria – interpretacje – konteksty*. Red. A. Stoff, A. Skubaczewska-Pniewska. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2007. S. 19–21.
- Tabakowska, Elżbieta. „Ikoniczność: podobieństwo i «tertium comparationis»”. *Przestrzenie Teorii* 2 (2003). S. 103–118.
- Fischer Olga, Nanny Max, red. *The Motivated Sign. Iconicity in Language and Literature 2*. Amsterdam–Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2001.
- Uspienski, Borys. „Strukturalna wspólnota różnych rodzajów sztuki (na przykładzie malarstwa i literatury)”. Przeł. Zofia Zaron. *Semiotyka kultury*. Wybór i oprac. E. Janus i M.R. Mayenowa. Warszawa: PIW, 1975. S. 211–242.
- Vos, Eric. „The Eternal Network. Mail Art, Intermedia Semiotics, Interarts Studies”. *Interart Poetics: Essays on the Interrelations of the Arts and Media*. Red. U.-B. Lagerroth, H. Lund, E. Hedling. Amsterdam–Atlanta: Rodopi, 1997. S. 325–336.

- Wagner, Peter. „Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – the State(s) of the Art(s)”. *Icons, Texts, Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Red. P. Wagner. Berlin–New York: Walter de Gruyter, 1996. S. 1–40.
- Walzel, Oskar. „Wzajemne naświetlanie się sztuk. Przyczynek do oceny pojęć z zakresu historii sztuki”. Przel. Olga Dobijanka. *Teoria badań literackich za granicą*. T. 2, cz. 1. Red. S. Skwarczyńska. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1974. S. 161–189.
- Wolf, Werner. „Relations between Literature and Music in the Context of a General Typology of Intermediality”. *Comparative Literature: Sharing Knowledges For Preserving Cultural Diversity*. T. 1. Red. L. Block de Behar et al. Oxford: EOLSS Publishers, 2009. S. 133–155.
- Dobrzyńska, Teresa, Kunczeva, Raya, red. *Words and Images. Iconicity of the Text*. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2008.
- Carvalho Homem, Rui, de Fátima Lambert, Maria, red. *Writing and Seeing. Essays on Word and Image*. Amsterdam–New York: Rodopi, 2006.
- Wysłouch, Seweryna. „Literatura i obraz. Tereny strukturalnej wspólnoty sztuk”. *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*. Red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedz. Kraków: Universitas, 2004. S. 17–28.
- Wysłouch, Seweryna. „O malarskości literatury”. *Literatura i semiotyka*. Warszawa: PWN, 2001. S. 75–94.
- Wysłouch, Seweryna. *Literatura a sztuki wizualne*. Warszawa: PWN, 1994.
- Yacobi, Tamar. „Pictorial Models and Narrative Ekphrasis”. *Poetics Today* 16 (1995). S. 599–649.
- Zawadzki, Andrzej. „Między komparatystyką literacką a kulturową”. *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*. Red. T. Walas, R. Nycz. Kraków: Universitas, 2012. S. 345–367.

