

JOANNA STOŻEK

UNIwersytet Jagielloński
WYDZIAŁ POLONISTYKI
KATEDRA HISTORII OŚWIECENIA I ROMANTYZMU
E-MAIL: JOANNA.STOZEK@WP.PL

O ekfrazie w *Kartkach z podróży* Józefa Ignacego Kraszewskiego. Próba syntezy

STRESZCZENIE

Artykuł dotyczy problemu obecności ekfrazy w *Kartkach z podróży* Józefa Ignacego Kraszewskiego. Pierwsza część pracy poświęcona została problematyce statusu ekfrazy oraz określeniu okoliczności powstania analizowanego utworu. Kluczowa część artykułu stanowi próbę ukazania różnorodnych sposobów komponowania ekfraz, które zastosował Kraszewski. Analiza wybranych przykładów ekfraz prozatorskich pozwala wskazać na istotne cechy narracji pisarza dotyczącej dzieł sztuki malarskiej, rzeźbiarskiej oraz architektonicznej. Artykuł podejmuje również problem zsubiektywizowanego odbioru sztuki przez podmiot autorski w *Kartkach z podróży* oraz zjawiska „ucieczki od ekfrazy” w zapiskach Kraszewskiego.

SŁOWA KLUCZOWE

ekfraz, *grand tour*, korespondencja sztuk, dziennik podróży

Kartki z podróży powstały jako rezultat kilku podróży na Zachód, które Józef Ignacy Kraszewski odbył w latach 1858–1864¹. Europejskie wojaże miały ścisły związek z zainteresowaniami pisarza i jego działalnością jako historyka sztuki. Kraszewski podkreślał, że ich najważniejszym celem było uzupełnienie badań nad sztuką (które prowadził od czasów studiów), związa-

¹ Podtytuł *Kartek z podróży: 1858–1864* określa ramy czasowe europejskich wojaży pisarza. Paweł Hertz podkreśla doniosłe znaczenie wyprawy Kraszewskiego z 1858 roku, która stanowi „oś tematyczną” analizowanego tekstu. Ponadto w *Kartkach z podróży* znajduje wyraz autorskie doświadczenie emigracji.

nych z przygotowaniem *Ikonotheki* – encyklopedii wiedzy o sztuce i polskich artystach na tle europejskim². Pisarz *expressis verbis* wyznawał:

Jednym z celów mojej podróży było dopełnienie po kilkakroć w ciągu życia przedsięwziętych i rzuconych studiów dotyczących się dziejów sztuki w ogóle, a szczególnie stosunku ich do historii sztuki krajowej. Zwróciłem się więc tam naprzód, gdzie widzeniem dawnych zabytków mogłem się nasycić i nauczyć³.

Autorski zamiar znajduje odzwierciedlenie w treści *Kartek z podróży* – utwór zawiera liczne opisy dzieł malarskich, rzeźbiarskich czy architektonicznych, które pisarz ujrzał podczas podróży po Europie. Uzasadnione wydaje się zatem podjęcie problemu obecności ekfrazy oraz jej form i odmian w analizowanym tekście. Nie należy jednak rozważać tej kwestii bez zwrócenia uwagi na status ekfrazy, ponieważ rozumienie tego pojęcia skupia współcześnie rozmaite podejścia naukowe. Część badaczy (między innymi Janusz Sławiński, Aneta Grodecka) określa mianem ekfrazy utwór poetycki będący opisem dzieł sztuki malarskiej. Z kolei inne stanowisko (przyjmowane na przykład przez Michała P. Markowskiego, Pawła Goglera, Adama Dziadka czy Małgorzatę Czermińską) zakłada szerokie rozumienie tego gatunku. Na potrzeby analizy *Kartek z podróży* przyjmujemy szczegółową definicję ekfrazy sformułowaną przez Pawła Goglera:

[...] ekfaza jest to utwór lub fragment utworu (poetyckiego, prozatorskiego, dramatycznego), będący dokładnym, ozdobnym opisem lub zawierającą elementy opisu interpretacją (przetworzeniem, transpozycją) dzieł sztuki malarskiej (rzeźbiarskiej, architektonicznej, fotograficznej), które to dzieło może istnieć bądź nie istnieć⁴.

Uznanie wąskiego rozumienia ekfrazy w odniesieniu do analizowanego utworu byłoby nadmiernym uproszczeniem. Nie ulega wątpliwości, że chociaż Kraszewski poświęcił zdecydowanie najwięcej miejsca opisom dzieł sztuki malarskiej, to równie istotne wydają się deskrypcje rzeźb oraz budowli.

² D. Rzepecka, *Podróż jako weryfikacja – Kartki z podróży Józefa Ignacego Kraszewskiego*, [w:] *Podróż i literatura. 1864–1914*, red. E. Ichnatowicz, Warszawa 2008, s. 108. Ostatecznie *Ikonotheka. Zbiór notat o sztuce i artystach w Polsce* nie została ukończona. W piśmie „Tekka Wileńska” w 1858 roku ukazały się jedynie jej fragmenty. Zob. W. Danek, *Józef Ignacy Kraszewski*, Warszawa 1973, s. 301. Należy podkreślić, że poznanie sztuki europejskiej nie stanowiło jedynego celu podróży Kraszewskiego – pisarz wielokrotnie w zapiskach akcentował także inne zamierzenia związane z europejskim wojażami, jednak w niniejszym szkicu koncentrujemy się jedynie na wybranym aspekcie *Kartek z podróży*.

³ J. I. Kraszewski, *Kartki z podróży. 1858–1864*, t. 1, Warszawa 1977, s. 105.

⁴ P. Gogler, *Kłopoty z ekfrazą*, „Przeźrzenie Teorii” 2004, nr 3, s. 141.

Opis dzieł sztuki malarskiej i rzeźbiarskiej

Kraszewski najczęściej werbalizuje wygląd dzieła malarskiego za pomocą opisu zawierającego podstawowe informacje na temat techniki wykonania obrazu oraz tego, co zostało na nim ukazane. Przykładowo, podczas zwiedzania Accademii di Belle Arti pisarz notuje:

Wprost stąd wychodzi się do głównej Sali, której przyświeca perła muzeum – *Assunta* Tycjana. Historia tego sławnego dziś obrazu, który przed niewielką laty został odkrytym, uczy dobrze zmienności rzeczy ludzkich. Tycjan malował go do kościoła Panny Marii dei Frari, ale umieszczony w ołtarzu przyściemnionym, okopcony świecami, nie zwracał tam uwagi. Cicognara, domyślając się wysokiej wartości tego płótna, rozpatrwszy bacznie, zamienił je na świeży obraz i przyniósł do Muzeum. Nie można zaprzeczyć wielkich piękności tej świetnej kompozycji, silnego kolorytu, wielkiego życia i wspaniałości, ale nie jest to obraz religijny, który by wielkie mógł uczynić wrażenie na duszy. Najświętsza Panna, postać wielkiego wdzięku i pięknego rysunku, jest jeszcze ziemską dziewczicą, a nie wniebowziętym i ubłogosławionym duchem królowej aniołów, nie straciła nic z barw ziemskich i życia ludzkiego. Twarz jej rozpromieniona raczej ziemskie wesele, niż zachwyty niebiański wyraża. Postacie apostołów ugrupowane niżej są przepyszne, ale układowi ich na jednej linii można by zarzucić brak fantazji, szczęśliwszego wymagając układu. [...] Że jednak technika obrazu zaleca go młodym artystom, tysiące z niego robi się kopij⁵.

Przywołana ekfrazja ujawnia istotne cechy narracji Kraszewskiego o dziełach malarskich. Pisarz zgodnie z wyznacznikami formy gatunkowej poprzedza szczegółowy opis malowidła szeregiem oznak metajęzykowych⁶, które bezpośrednio odnoszą się do oglądanego obrazu – zapisuje informacje o tytule, autorze, dziejach recepcji, okolicznościach powstania dzieła oraz jego lokalizacji⁷. Znamienne, że Kraszewski udostępnia te dane precyzyjnie i wprost – nie apeluje do wiedzy czytelnika, dlatego ekfrazja pełni funkcję identyfika-

⁵ J. I. Kraszewski, *Kartki z podróży. 1858–1864*, t. 1, op. cit., s. 150–151.

⁶ Adam Dziadek podkreśla, że obecność wyraźnych „wyznaczników metajęzykowych” stanowi warunek konieczny uznania danego tekstu literackiego za ekfrazę. Zob. A. Dziadek, *Problem „ekphrasis” – dwa „Widoki Delft” (Adam Czerniawski i Adam Zagajewski)*, „Teksty Drugie” 2000, nr 4, s. 146. Opisy dzieł sztuki zawarte w *Kartkach z podróży* niemal zawsze zawierają te wyznaczniki, niemniej można wskazać również fragmenty, które są ich pozbawione (zob. m.in. J. I. Kraszewski, *Kartki z podróży. 1858–1864*, t. 1, op. cit., s. 306).

⁷ Informacje na temat galerii, w których znajdują się opisywane dzieła, to ważny element ekfraz komponowanych przez Kraszewskiego. Mimo że przywołany cytat nie zawiera takiej wzmianki, należy zaznaczyć, iż stanowi on fragment większej całości, poświęconej relacji ze zwiedzania *Accademii di Belle Arti*. Czytelnik podczas lektury *Kartek z podróży* otrzymuje zatem informacje na temat lokalizacji tego dzieła.

cyjną⁸. Kolejne fragmenty stanowią deskrypcję świata przedstawionego obrazu. Opis zawiera oznaczniki (autor przypisuje oglądanemu dziełu dodatkową „treść” – „perła muzeum” oznacza dzieło warte zobaczenia) oraz zamki deiktyczne. Wydaje się to szczególnie istotne, ponieważ obecność tych elementów z jednej strony organizuje sposób percepcji dzieła przez czytelnika, z drugiej zaś świadczy o wyborze dokonany przez Kraszewskiego, który wskazuje na to, co odbiorca powinien zobaczyć, nie tworzy więc opisu całego obrazu. Ponadto deskrypcja dzieła łączy się z opinią narratora na temat oglądanego płótna. Przywołany cytat świadczy również o współistnieniu w *Kartkach z podróży* ekfrazy informacyjnej (której celem jest prezentacja obrazu poprzez opis i wyjaśnienie znaków malarskich) z ekfrazą ekstatyczną (zapisem subiektywnych doświadczeń percepcyjnych)⁹. Zapiski Kraszewskiego na temat dzieł sztuki malarskiej zazwyczaj rozpoczyna teoretyczny wstęp – zbiór podstawowych informacji na temat danego obrazu, które nie są dostępne w samym akcie percepcji (między innymi historia oglądanego malowidła, technika wykonania, stan techniczny czy dzieje recepcji), a świadczą o rozległej wiedzy autora na temat sztuki europejskiej:

Zakonnicy klasztoru S. Maria della Grazie zażądali od Leonarda *Wieczerzy*. Wprzód już jedną ścianę całą freskiem wystawującym Ukrzyżowanie okrył Donatus Montorfanus, przeciwległy jej mur dano Leonardowi. Dodać potrzeba, iż gmach, a refektarz szczególnie, są zbudowane w miejscu wilgotnym; malarz prócz tego chciał spróbować na murze nie al fresco, ale sposobem nowym obraz malować olejno. Stworzywszy jedną z najdoskonalszych kompozycji, poddał ją losom nieszczęsnej próbie. Prawdopodobnie we dwa lata po ukończeniu *Wieczerzy* powódź zatopiła budowy i poddała świeżą robotę wpływowo wilgoci; pobliska kuchnia za ścianą osuszała jedną jej stronę, zostawując drugą na łup powolnego rozkładu. [...] Szczęściem nim się skorupa muru osypywać zaczęła, Vespino w 1612 zrobił kopię wierną, wspomagając się kartonami Leonarda [...] gdy już obraz wiele był nadwyreżony, poczęto to restaurować; a restaurował nie jeden ś w i ę t o k r a d c a ale kilku, jeden po drugim co lata kilkadziesiąt. Potem jeszcze przyszły powodzie, wilgocie, kłęski i nierychło jakoś poszanowano nieszczęśliwie reszty zabezpieczając refektarza od dalszych p r o f a n a c j i [...]. Posądzam, że ten co pilnuje z w ł o k *Wieczerzy*, trzyma ją w dzierzawie...¹⁰

⁸ Przyjmujemy koncepcję podstawowych funkcji realizowanych przez ekfrazę autorstwa Valerie Robillard. Badaczka wylicza trzy główne funkcje tej formy gatunkowej (prezentacji, identyfikacji i kulturową). Zob. R. Sendyka, *Esej i ekfaza (Herbert – Bieńkowska – Bieńczyk)*, „Przestrzenie Teorii” 2004, nr 3, s. 45.

⁹ Określenia „ekfaza informacyjna” i „ekfaza ekstatyczna” zapożyczamy z pracy Anety Grodeckiej. Zob. A. Grodecka, *Wiersze o obrazach. Studium z dziejów ekfrazy*, Poznań 2009, s. 33.

¹⁰ J. I. Kraszewski, *Kartki z podróży. 1858–1864*, t. 1, op. cit., s. 203–204 [podkr. wł.]

Informacje na temat oglądanego dzieła sztuki stanowią często punkt wyjścia właściwego opisu (możliwy jest również odmienny układ – Kraszewski niejednokrotnie najpierw dokonuje deskrypcji i dopiero w zakończeniu umieszcza informacje o tytule, autorze oraz historii opisywanego dzieła)¹¹. Na marginesie warto zaznaczyć, że w *Kartkach z podróży* dzieło sztuki podlega często procesowi personifikacji, obraz ma „ciało”¹², co sugeruje jego szczególną wartość dla podróżnika. Ponadto przywołany fragment świadczy o istotnym znaczeniu metaforyki religijnej – restauracja *Wieczerzy* jest przez Kraszewskiego utożsamiana z aktem profanacji.

Opis świata przedstawionego obrazu przynosi najczęściej informacje na temat techniki (stylu, tonacji, kolorystyki) wykonania dzieła. We fragmencie dotyczącym obrazu Fra Angelica *Święty rozdający ubogim jałmużnę* czytamy:

[...] święty naucza lud. W grupie kobiet, które go słuchają, jest jedna trzymająca dziecię tak zasłuchana, iż obawiać się trzeba, aby go nie upuściła, druga z załamanymi rękami, przejęta, trzecia, która je składa z uczuciem do modlitwy, czwarta najobojętniejsza, prawie roztargniona, a już pochwycona jednak urokiem słowa Bożego¹³.

Przywołany cytat wskazuje również na istotne cechy narracji Kraszewskiego dotyczącej dzieł sztuki. Autor nie zawsze prezentuje czytelnikowi szczegółowy opis obserwowanego dzieła, niekiedy ogranicza się jedynie do wyliczenia i krótkiego przedstawienia postaci ukazanych na obrazie. Warto zwrócić uwagę na ukształtowanie językowe przywołanej ekfrazy – opis zawiera formy czasu teraźniejszego, co odsyła do modelu klasycznej ekfrazy. Dobrawa Lisak-Gębala tak objaśnia znaczenie języka opisu:

[...] „ożywieniu” [dzieła sztuki wizualnej] sprzyjać ma użycie unaoczniającej formy czasu teraźniejszego, potraktowanie przestrzeni nie jako dwuwymiarowej płaszczyzny malowidła, lecz jako autonomicznego świata obdarzonego głębią, szerokością i wysokością, czyli jak przestrzeni podobnej do tej, którą poznajemy w naszym codziennym, cielesnym doświadczeniu¹⁴.

¹¹ Zob. m.in. ibidem, s. 447.

¹² We fragmencie dotyczącym *Wieczerzy* czytamy również, że dzieło „woła” podróżnika. Zob. ibidem, s. 292. Kraszewski wykazywał duże zainteresowanie malarskimi realizacjami tematu Ostatniej *Wieczerzy*. W tym miejscu jedynie sygnalizujemy ten problem. Szczegółowo rozwija go Piotr Chlebowski – zob. P. Chlebowski, *Spotkania Józefa Ignacego Kraszewskiego z „Ostatnią Wieczerzą”, czyli trzy epizody z włoskiej podróży*, [w:] *Kraszewski i nowożytność: studia*, red. A. Janicka, K. Czajkowski, P. Kuciński, Białystok 2014–2015, s. 59–75.

¹³ J. I. Kraszewski, *Kartki z podróży. 1858–1864*, t. 1, op. cit., s. 455.

¹⁴ D. Lisak-Gębala, „Energia” metafor w ekfrazach eseistycznych, „Pamiętnik Literacki” 2011, nr 2, s. 140.

Wydaje się, że obserwacje badaczki znajdują potwierdzenie w przywołanym fragmencie utworu – autor dąży do „ożywienia” świata przedstawionego malowidła. Trzeba jednak uczynić pewne istotne zastrzeżenie: niejednokrotnie w *Kartkach z podróży* teoretyczny wstęp, który poprzedza właściwy opis dzieła, okazuje się bardziej rozbudowany niż sama ekfrazja. Interesującym przykładem takiego sposobu werbalizowania wyglądu dzieła malarzkiego jest fragment dotyczący obrazów o tematyce historycznej:

Jednymi z pierwszych kart, które uderzają wchodzących, są obrazy przedstawiające widoki Neapolu w czasach moru i rozruchów, z których sławne powstało imię nieszczęśliwego Masaniello (Tommaso Aniello), wodza lazaronów. Są one malowane przez Micco Spadaro i nie pod względem sztuki, ale jako historyczne zabytki silnie obudzają zajęcie. Oto w kilku słowach historia owego wodza ludu, który chwilowego zwycięstwa bez zawrotu głowy znieść nie umiał. W r. 1647, za panowania Filipa IV, Neapol pod zarządkiem księcia d’Arcos w najsmutniejszym znajdował się położeniu. [...] ¹⁵ Do tych wypadków ilustracją ciekawą są trzy obrazy Micco Spadaro. Pierwszy z nich wystawia Plac del Mercato, tłumami ludu przepelniony (r. 1647). W lewo w głębi pokazuje się Masaniello w ubiorze lazarona, z krzyżem w ręku, zdający się przemawiać do ludu i budzić go do oporu. W pośrodku widać obalony posąg wicekróla, a u jego podnóża we dwa rzędy leżące głowy ściętych panów, dalej szubienica i koła, i tłuszcę, która spragniona krwi urąga się ofiarom swoim. Na pierwszym planie zbiegowisko łupieżców, zabójstwa, rzeź. Tu wódz pospólstwa ukazuje się już jako tryumfator na przepysznym koniu białym, ubrany w szaty bogate, złotem i srebrem szyte, z głową okrytą tokiem aksamitnym pąsowym z piórem białym, na piersiach mając zawieszony obrazek Najświętszej Panny Karmelu, wedle obyczaju ludu. Tłumy biegną za nim w uniesieniu. Na drugim obrazie z r. 1648 wszystko się zmienia. Don Juan Austriacki wjeżdża zwycięsko do miasta na ten sam Plac del Mercato, w towarzystwie arcybiskupa Neapolu, kardynała Filomarini i wielu możnych panów. W głębi widać w tym samym miejscu, gdzie leżały głowy ściętych szlachty i panów, upadłe teraz głowy przywódców tłumu i chwilowych zwycięzców. Jakby dla dopełnienia tych dwóch scen, następuje trzecia, z r. 1656, którą by można nazwać palcem Bożym. Okropny obraz rozwija się przed oczyma patrzącego, mór straszliwy niszczy miasto, trupami zalega Plac Mercatello, ziemia zasłana nimi. Wpółśród stosów tych malarz umieścił dziecię żywe, ssące pierś matki skostniałą. W pośrodku prefekt miasta otoczony orszakiem licznym daje rozkazy, które się zdają bezsilne. Wozy leżą połamane pod ciężarem trupów, które wywozić miano; widać kapłana przygotowującego na śmierć konających ¹⁶.

Przywołany cytat świadczy o zaburzeniu proporcji między opisem obrazów a relacją na temat historii Neapolu. Mimo istotnego przesunięcia akcentów rozpatrujemy ten fragment jako przykład ekfrazy, ponieważ jak zauważa

¹⁵ W pominiętym fragmencie Kraszewski szczegółowo opisuje wydarzenia związane z rewoltą w Neapolu, na czele której stanął Masaniello.

¹⁶ J. I. Kraszewski, *Kartki z podróży. 1858–1864*, t. 2, Warszawa 1977, s. 109–112.

Adam Dziadek: „przeczytanie i napisanie obrazu bez kontekstów, dostarczonych m.in. przez historię i krytykę sztuki, jest w niektórych wypadkach niepełne. Oderwanie obrazu od historii prowadzi do częściowego wypaczenia ukrytych w nim sensów”¹⁷. Wydaje się, że przywołany cytat stanowi przykład opisu, który byłby niezrozumiały dla czytelnika bez wprowadzenia szerokiego kontekstu. Warto też zwrócić uwagę (za Chlebowskim) na inny stały element ekfraz zawarty w *Kartkach z podróży*:

Kraszewski ma świadomość usytuowania dzieła sztuki w określonym kontekście – w przestrzeni architektonicznej, w sąsiedztwie innych dzieł np. w muzeum czy w kościele. [...] Gdy tylko interesuje się jakimś obiektem dogłębniej, stara się niemal zawsze ukazać go w relacji do najbliższego otoczenia, co ma wpływ na jego sens i znaczenie, na sposób i sytuację odbioru¹⁸.

Istotnie, Kraszewski często zwraca baczną uwagę na otoczenie oglądanego obrazu (w tym kontekście szczególnego znaczenia nabierają krytyczne oceny sposobu organizacji europejskich muzeów i galerii sztuk, które niejednokrotnie wyrażał pisarz), co więcej – wprost podkreśla, że obszar, w którym funkcjonuje dany obraz, determinuje sposób jego percepcji. Przykładowo, we fragmencie dotyczącym dzieła *Madonna Della Seggiola* Santiago czytamy: „Jest to precudne, jest jeniałne, ale nie natchnione wiarą. Jak w obrazie mitologicznym wymagamy fantazji, tak tu poznać mamy prawo ducha religijnego. W galerii jest to perła, w kościele byłaby roztargnieniem”¹⁹.

Dotychczasowe uwagi dotyczące deskrypcji dzieł malarskich znajdują potwierdzenie również we fragmentach, które stanowią opis rzeźb. Kraszewski relacjonuje historię powstania oglądanego posągu, a następnie opisuje jego wygląd. Podczas zwiedzania Wenecji zwraca uwagę na tamtejsze dzieła sztuki rzeźbiarskiej:

W XIV wieku na jednej z kolumn różowego granitu ustawiono posąg ówczesnego patrona Rzeczypospolitej, świętego Teodora, z krokodylem. Druga szara kolumna dźwiga lwa świętego Marka, odlanego z brązu, trzymającego księgę Ewangelii i wskazującego w niej wyrazy tyżące się nowego patrona Wenecji²⁰.

Warto jednocześnie podkreślić zróżnicowanie ekfraz skomponowanych przez Kraszewskiego – obok rozbudowanych deskrypcji (bogatych w szcze-

¹⁷ A. Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2011, s. 20.

¹⁸ P. Chlebowski, op. cit., s. 64.

¹⁹ J. I. Kraszewski, *Kartki z podróży. 1858–1864*, t. 1, op. cit., s. 304.

²⁰ Ibidem, s. 87.

góły, niekiedy kilkustronicowych) można wskazać przykłady tak zwanych mikroekfraz²¹ – stanowią one ogólny i skrótowy opis danego artefaktu.

Nie ulega wątpliwości, że Kraszewski na ogół dąży do stworzenia szczegółowych opisów oglądanych dzieł sztuki, które niemal zawsze połączone są z interpretacją. Czytelnik podczas lektury *Kartek z podróży* może uzyskać wiedzę nie tylko o wyglądzie opisywanego dzieła sztuki malarskiej lub rzeźbiarskiej, ale również na temat jego genezy czy dziejów recepcji.

Opis dzieł sztuki architektonicznej

Przyjęte przez nas szerokie rozumienie ekfrazy skłania do podjęcia problemu opisu dzieł sztuki architektonicznej w *Kartkach z podróży* (na marginesie warto zaznaczyć, że Kraszewski przypisywał również budowiom status „pomników sztuki” i „dzieł sztuki”²²). Pisarz podczas europejskich wojaży zwraca szczególną uwagę na budynki o charakterze sakralnym – zwiedza liczne świątynie (zarówno pogańskie, jak i chrześcijańskie), co połączone jest często z aktem deskrypcji. Warto spojrzeć na ten problem przy uwzględnieniu szerszej perspektywy. Bożena Witosz tak objaśnia związek relacji z podróży oraz ekfrazy:

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 niefikcyjnych odznaczają się stałym zestawem elementów, ich parametryczną charakterystyką [...] oraz niezmiennością układu kompozycyjnego²³.

Zasadne wydaje się pytanie o to, czy w opisach budowli w *Kartkach z podróży* można wskazać pewne „stałe zestawy elementów”, o których pisze Witosz. Odpowiedź na nie wymaga poczynienia pewnych zastrzeżeń – na podstawie lektury całości utworu można stwierdzić, że Kraszewski, tworząc ekfrazy dzieł sztuki architektonicznej, niemal zawsze rozpoczyna od deskrypcji wyglądu „zewnątrznego” konkretnej budowli, a jego uzupełnieniem jest opis wnętrza obiektu, co ujawnia dążenie pisarza do całościowego ukazania czytelnikowi zwiedzanych miejsc:

²¹ Przyjmujemy to pojęcie za Romą Sendyką (op. cit., s. 42). Zob. m.in. J. I. Kraszewski, *Kartki z podróży. 1858–1864*, t. 1, op. cit., s. 284–288.

²² Zob. m.in. opis Il Duomo w: ibidem, s. 202–203.

²³ B. Witosz, *Ekfrazy w tekście użytkowym – w perspektywie genologicznej i dyskursywnej*, „Teksty Drugie” 2009, nr 1, s. 119.

Aleśmy [...] pospieszali pędem zdyszani do świątyni, do Duomo. Nim je opiszemy tak, jako się ono nam przedstawiało, i powiemy jakie na nas uczyniło wrażenie, słówko naprzód o budowie i dziejach świątyni; przygotuje ono najlepiej do widzenia jej. Ten kościół, jeden z najwspanialszych, najstynniejszych i najpowszechniej z wizerunków znany, począł się budować w r. 1386 wskutek ślubu uczynionego przez Jana Galeasa Visconti, księcia Mediolanu. Cały wzniesiony jest z białego marmuru. [...] Nie można powiedzieć, żeby był do dziś dnia skończony, gdyż przyozdabiające go posągi jeshczo-sto-gotycka rozrosła budowa, której główna facjata wszakże, rysunku Pellegrini, jest niby klasyczna. [...] Wewnątrz wszedłszy, kościół przedstawia się poważnym, wielkim nieco nagim po tej rozpuście, z jaką z wierzchu jest ozdobiony; grube słupy podtrzymujące sklepienia i porównanie wrażenia, jakie czyni zewnętrzna fizjognomia z wnętrzem, czynią je prawie niskim. [...] Zewnątrz marmur wystrzygany, wycięty delikatnie, tu łudzące tylko malowanie²⁴.

Przywołany fragment świadczy o dążeniu pisarza do dokładnego zwerbalizowania wyglądu świątyni – deklaruje on, że chce dać czytelnikowi „wyobrażenie” Il Duomo i jej otoczenia. Podobnie jak w przypadku ekfraz dzieł malarskich, Kraszewski również przy opisie konkretnych budynków dąży do prezentacji obiektu przez opis, jednocześnie utrwalając własne doświadczenia percepcyjne i opinie. Ponadto autor podkreśla szczególny status opisywanego dzieła sztuki architektonicznej – świadczy o tym nagromadzenie przymiotników w stopniu najwyższym. Kraszewski nie przedstawia dokładnych informacji dotyczących rozmiaru obiektu²⁵, ale umieszcza dane odnoszące się do procesu budowy świątyni. Przywołana relacja zawiera jedynie syntetyczne wiadomości na temat artefaktów, które znajdują się we wnętrzu świątyni, można jednak wskazać fragmenty tekstu, które stanowią przykład „podwójnej ekfrazy” – kontaminacji deskrypcji dzieła sztuki architektonicznej z opisem obrazu lub rzeźby²⁶.

²⁴ J. I. Kraszewski, *Kartki z podróży. 1858–1864*, t. 1, op. cit., s. 200–201.

²⁵ Taka strategia narracyjna budzi skojarzenia z XVII-wiecznym podróżopisarstwem użytkowym, które obfitowało w dane odnoszące się do ilości i jakości, co miało, jak podkreśla A. Wieczorkiewicz, uwiarygodnić relacje z podróży. Zob. A. Wieczorkiewicz, *Apetyt turysty. O doświadczeniu świata w podróży*, Kraków 2008, s. 131.

²⁶ Zob. fragment dotyczący kościoła św. Marka (J. I. Kraszewski, *Kartki z podróży. 1858–1864*, t. 1, op. cit., s. 127–132). Opis świątyni przechodzi płynnie w deskrypcje dzieł sztuki, które spostrzega autor podczas jej zwiedzania. Okazuje się zatem, że ekfrazą stanowi nieodłączny element relacji Kraszewskiego, co wynika z jednej strony z indywidualnych zainteresowań pisarza sztuką europejską, z drugiej zaś jest niejako wpisane w tradycję podróżopisarstwa.

Synekdocha i kontaminacja²⁷ w ekfrazach Kraszewskiego

Podjmując problem ekfrazy w *Kartkach z podróży*, należy zwrócić uwagę na kwestię synekdochy²⁸. Mimo że Kraszewski opisuje konkretny artefakt, niejednokrotnie kieruje uwagę czytelnika także ku całościowej charakterystyce twórczości danego artysty, epoki lub szkoły. Przykładowo we fragmencie dotyczącym zwiedzenia pracowni Kossaka czytamy:

Ani kto inny mógłby się porwać na *Mohorta stado*, aby go ołówkiem powtórzyć, co Pol słowy, scharakteryzować każdego z tych ulubieńców starego żołnierza, dać im życie i ruchy swobodne. Ten opis stada natchnął już niejednego rysownika, ale tylko Kossak stanął na równi z poetą. Zna on konie i umie każdemu z nich nadać typ indywidualny, fizjognomią, wyraz odrębny i charakter. Była ta najlepiej dowodzącą tego druga akwarela wystawującą trzy u słupa wiązane konie, wedle starego obyczaju, pańskiego bachmata, szlacheckiego stępaka i chłopską szkapę. [...] Kossak urodził się znać na akwarelistę, maluje on ładnie, bardzo olejno, lecz nigdy tak swobodnym nie jest, tak sobą jak w tym najtrudniejszym sposobie malowania, który się akwarelą zowie. Sprawia to natura artysty, który ma rzut pewny, śmiały, nie potrzebujący tych łatwych poprawek, które olejne malowania dopuszcza. [...] Akwarele olbrzymich rozmiarów tworzy z łatwością nadzwyczajną, pędzel to szeroki, rysunek śmiały, pociąg pewny, ręką mistrzowska²⁹.

Przywołany fragment jest przykładem synekdochy „część za całość” – Kraszewski przywołuje jeden obraz, by na jego podstawie oddać cechy charakterystyczne „całej” poetyki twórczości Kossaka. Innym świadectwem zastosowania przez pisarza tej figury retorycznej jest deskrypcja rzeźby *Wenus*, która w opinii pisarza reprezentuje cechy charakterystyczne rzeźby starożytnej:

[...] *Wenus* zwana kapitoliniąską, doskonale dochowana, bo ją znaleziono zamurowaną w Suburra. [...] Dziwna rzecz, iż starożytni dziewictwa prawie wyrazić nie umieli, dzie-

²⁷ Przyjmujemy koncepcję obrazu jako przedmiotu odniesienia autorstwa P. Goglera. Badacz zakłada, że istnieją trzy sposoby nawiązania do malarstwa: 1) do dzieła konkretnego, 2) „do stylu, ale jako kontaminacja wielu obrazów jednego artysty, szkoły, kierunku w malarstwie” oraz 3) „nawiązanie do dzieła fikcyjnego”. Zob. P. Gogler, op. cit., s. 145–146. Nawiązujemy do poglądów Goglera mając świadomość, że zostały one wypracowane na gruncie badań nad ekfrazą poetycką, niemniej wnioski badacza wydają się szczególnie interesujące i pomocne podczas analizy *Kartek z podróży*.

²⁸ Obecność tych figur retorycznych budzi skojarzenia z antyczną tradycją ekfrazy. Na ten temat pisze: M. P. Markowski, *Ekphrasis: uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza*, „Pamiętnik Literacki” 1999, nr 90, s. 229–236.

²⁹ J. I. Kraszewski, *Kartki z podróży. 1858–1864*, t. 2, op. cit., s. 316.

ci ich nawet już wyglądają na dorosłych człowieczków, startą mają z czoła niewinność, a zasianą lubieżność³⁰.

W *Kartkach z podróży* można dostrzec również inny sposób odniesienia do dzieła sztuki – nawiązanie do stylu poprzez kontaminację wielu obrazów jednej szkoły czy kierunku w malarstwie. Kraszewski podczas zwiedzania katakumb św. Agnieszki zapisuje:

Obrazy mające związek z dogmatem Zmartwychwstania równie są dawne w katakumbach; takim jest wieloryb wyrzucający z paszczy Jonasza, który wyobraża otchłań oddającą niebu i życiu dusze okupione, Daniel między lwami (wybawienie od śmierci), wskrzeszenie Łazarza. Znajdujemy tu także Noego, do którego gołąb leci z różdżką oliwną, symbol chrztu, który nas życiu nowemu powraca. Wyobrażenie rybaka łapiącego ryby (symbol posłannictwa apostołów), Mojżesza różdżką źródło dobywającego ze skały są także (osobliwe ostatnie) bardzo zwyczajowe w katakumbach. [...] Co do sposobu malowania i wykonania, nie można się nawet spodziewać po nich, by doskonałymi były, zdając sobie sprawę z trudności, które towarzyszyły ozdobiению podziemiów. Wszakże wiele z tych figur mają uroczą prostotę. Są to nie typy, ale charakter, nie obrazy, ale symbole, hieroglify, znaki i sądzić je tylko jakie takie powinniśmy. Malarze myśli pisali, a nie przedstawiali przedmiotów³¹.

Pisarz rezygnuje z dokładnego opisu poszczególnych dzieł, ale dąży do budowania syntezy dotyczącej sztuki katakumbowej, dlatego zwraca uwagę na elementy świata przedstawionego oraz rozpowszechnione motywy, które najczęściej występują w dziełach wczesnochrześcijańskich³². Przywołany fragment stanowi zatem przykład synekdochy *totum pro parte*.

Podjęwając problem ekfraz w *Kartkach z podróży*, warto podkreślić, że w tym utworze nie znajdzie czytelnik nawiązań do dzieł fikcyjnych, będących wyłącznie kreacją pisarza³³. Można wskazać przykłady, które świadczą, że Kraszewski błędnie identyfikuje autora konkretnego dzieła, lecz są to zdecydowanie nieliczne przypadki.

³⁰ J. I. Kraszewski, *Kartki z podróży. 1858–1864*, t. 1, op. cit., s. 422.

³¹ Ibidem, s. 441–442.

³² Na temat znaczenia kategorii unaocznienia w sztuce chrześcijańskiej zob. A. Gorzkowski, „*Ut pictura verba...*”: zagadnienie unaocznienia w retoryce starożytnej i wczesnonowożytnej, „Pamiętnik Literacki” 2001, nr 2, s. 42.

³³ P. Gogler podkreśla, że wśród badaczy przeważa tendencja, by uznawać za ekfrazę również nawiązanie do dzieła fikcyjnego. Zob. P. Gogler, op. cit., s. 146.

Inne sposoby komponowania ekfraz

Dotychczasowa analiza świadczy o tym, że Kraszewski bardzo często komponował ekfrazy za pomocą opisu. Taka strategia pisarska nie stanowi *novum* i jest niejako naturalnym wyznacznikiem tej formy gatunkowej. Jak zauważa Bożena Witosz: „Ekfrazja jest złożonym gatunkiem wypowiedzi, jednakże jej uprzywilejowanym i często dominującym komponentem formalnym jest opis”³⁴. Zasadne wydaje się zatem zwrócenie uwagi na inne sposoby werbalizowania wyglądu dzieła sztuki, które można odnaleźć na kartach analizowanego utworu. Szczególnie interesująca wydaje się strategia narratywizacji świata przedstawionego obrazu. Michał Paweł Markowski objaśnia taki sposób budowania ekfrazy:

[...] wprowadzenie przez narratora zarówno *Vor-*, jak i *Nachgeschichte* bez wątplenia rozbija centralną perspektywę opisu ześrodkowaną w oku widza spoglądającego na obraz. Innymi słowy: narratywizacja (której nie należy wiązać wyłącznie z linearnym rozwojem dyskursu) jest jednocześnie intertekstualizacją opisu, gdyż odsyła do innych segmentów opisywanej sceny, oraz jego unieważnieniem, gdyż opowiada o tym, czego na obrazie nie ma³⁵.

Warto zastosować wnioski badacza podczas analizy *Kartek z podróży*. Ciekawym przykładem takiego sposobu komponowania ekfraz jest opis obrazu *Bitwa Aleksandra*:

Przedmiotem obrazu jest bitwa, najprawdopodobniej jedna ze stoczonych przez Aleksandra Wielkiego z Persami. Wszystko mówi zatem, iż ją oznaczać można jako walną i stanowiącą walkę pod Issos. Z opisów jej wiemy, iż gdy większa część wozdów, broniąc Dariusza około jego wozu padła, sam on winien był ocalenie temu, iż dosiadł podanego mu konia i uszedł. Obraz przedstawia właśnie chwilę, gdy królowi podają konia, który ma go wybawić; koń ten stanowi sam środek i główny punkt kompozycji. W lewo Aleksander na czele swojego wojska, gwałtownie nacierający z dzidą w rękę, przeszywa właśnie, jak się domyślają, Oksartesa, brata króla, który na próżno usiłuje wydobyć się spod konia i w chwili, gdy już miał z niego zeskoczyć, zostaje przeszyty. Aleksander konno (ta część obrazu najmocniej została uszkodzona) z nadzwyczajnym pędem rzuca się na wodza, który ręką dzidę w boku uwięźlą już chwytą. Z głowy bohatera w pędzie spadł hełm, leżący na ziemi, twarz jest odsłonięta. [...] Persowie na widok zwycięzcy przerażeni, nie myśląc się już opierać, dzidy na ramiona zrzucający uciekają w popłochu największym. [...] Nadzwyczaj jasno i wyraziście przedstawia się nam ta bitwa jednym epizodem scharakteryzowana; reszta służy jej za tło tylko i objaśnienie³⁶.

³⁴ E. Witosz, op. cit., s. 114.

³⁵ M. P. Markowski, op. cit., s. 232.

³⁶ J. I. Kraszewski, *Kartki z podróży. 1858–1864*, t. 2, op. cit., s. 85.

Kraszewski dookreśla konkretne wydarzenie historyczne ukazane na obrazie, wykorzystując w tym celu własną wiedzę – przytacza informacje na temat sytuacji, która bezpośrednio poprzedzała bitwę, oraz zwraca uwagę na ciąg dalszy tego wydarzenia. Warto jednak podkreślić, że chociaż autor rozpoczyna opis od „przed-akcji”, to nie rezygnuje z deskrypcji świata przedstawionego. Kraszewski „wkracza” w przestrzeń przedstawioną na płótnie i dynamizuje scenę stworzoną przez malarza (warto zaakcentować nagromadzenie czasowników i wyliczeń w przywołanym fragmencie). Czytelnik podczas lektury uzyskuje określoną wiedzę historyczną, a także informacje o wyglądzie dzieła sztuki. Strategia narratywizacji zastosowana przez Kraszewskiego nie wyklucza opisu, lecz z nim współistnieje.

Warto zwrócić uwagę na jeszcze inny sposób opisu dzieł sztuki – autor przedstawia czytelnikowi zapis rozmowy postaci ukazanych na płótnie malarskim. Przykładowo we fragmencie poświęconym obrazom Dominiquina czytamy:

Dalej wiodą nas zaraz do trzech obrazów Dominiquina z żywota świętego Onufrego. Pierwszy wystawia urodziny i chrzest świętego, drugi odnosi się do widzenia, które miał święty Onufry. W zachwyceniu ujrzał się przez sędzią Chrystusem, który go spytał: – Kto jesteś?

– Chrześcijanin – odpowiedział Onufry.

– Nie chrześcijanin jesteś – rzekł głos z góry – ale cycleronianin. (Non christianus, sed ciceronianus es.)

Po czym aniołowie go chłostać zaczęli³⁷.

Innym przykładem odejścia od opisu dzieła sztuki w utworze literackim jest zwerbalizowana interpretacja obrazu³⁸. Trudno nie odnieść wrażenia, że Kraszewskiemu podczas podróży towarzyszy hermeneutyczny zamysł odkrycia tajemnicy ukrytej w oglądanym dziele sztuki. Dowodem takiej postawy są wykładnie sensu obrazów czy rzeźb, które autor formułuje podczas zwiedzania. Warto przywołać interpretację rzeźby *Il Pensieroso* Michała Anioła, którą utrwała z notatkach:

Posąg ten myśli, a myśl jego obejmującą świat i losy ludzkości czytasz w postawie i na czole. Nie złamało go przecież nieszczęście, widzisz, że panuje wszystkiemu, co go otacza, przecież zadumał się i zwątpił. Wszystkie żywota tęsknice, wszystkie duszy powolne męczarnie, wszelkie niepewności losów ta myśl bada i nurtuje i zwycię-

³⁷ J. I. Kraszewski, *Kartki z podróży. 1858–1864*, t. 1, op. cit., s. 478.

³⁸ P. Gogler wskazuje, że odejście od opisu może być „zwerbalizowaną interpretacją obrazu, snuciem światopoglądowych, filozoficznych, moralnych, etycznych rozważań na egzystencją”. Zob. P. Gogler, op. cit., s. 143.

żyć ich nie może. Niezłamany, groźny, silny, zwątpił przecież o siebie i o człowieka, dalej nie widzi drogi, szuka jej myślą, nie mogąc na nią trafić instynktem. Cała wieku tego, którego Michał Anioł jest wyrazicielem, nędzę moralną i niewiarę, wykuwającą się już wyraża ten zadumany kamień. W epoce głębokiej wiary byłby się modlił, teraz myśli i szuka, bo zgubił światło, które go prowadziło. Nic z nowych dzieł sztuki tak wielkiego, tak przejmującego nie ma znaczenia jak ten posąg; jest to nie Medyceusz, ale sama dusza Michała Anioła zadumana nad światem...³⁹

Powyższy fragment wskazuje, że wykładnia sensu dzieła sztuki niejednokrotnie okazuje się ważniejsza niż jego opis (wydaje się to niejako naturalne, gdy bierze się po uwagę bogatą wiedzę pisarza na temat sztuki europejskiej). Kraszewski dostrzega szczególnie związek dzieła z jego autorem (posąg to „dusza Michała Anioła”). Co więcej, percepcja artefaktu stanowi punkt wyjścia refleksji pisarza nad rzeczywistością Europy doby renesansu. Ta problematyka stanowi dowód na obecność ekfrazy w jej tak zwanej funkcji pretekstowej⁴⁰ – dzieło sztuki funkcjonuje niekiedy jedynie jako pretekst do wyrażenia przez autora własnych obserwacji.

Przywołane fragmenty niewątpliwie świadczą o nowatorstwie pisarza, który oscyluje między różnorodnymi sposobami zwerbalizowania wyglądu dzieła sztuki i nie wykorzystuje w tym celu jedynie opisu.

„Ucieczka od ekfrazy”⁴¹

Dotychczasowa analiza świadczy o dużym znaczeniu ekfrazy w *Kartkach z podróży*. Warto zwrócić również uwagę na fragmenty utworu, które ukazują odejście autora od werbalizacji wyglądu dzieł sztuk. Kraszewski niejednokrotnie wspomina o konkretnym artefakcie, ale nie dokonuje jego opisu. Interesującym przykładem takiego zabiegu jest ustęp utworu dotyczący pomnika grobowego Machiavellego: „Z dumnym napisem idzie dalej Machiavelli, którego można cenić jako pisarza, ale niepodobna nie potępić jako człowieka, co pierwszy politycznej zbrodni dał sankcję głośno, wyjmując ją spod sądu moralności powszechnej”⁴². Przywołany cytat zawiera informacje na temat stosunku autora do florenckiego twórcy. Warto podkreślić, że Kraszewski wspomina o „dumnym napisie” na nagrobku, jednak go nie zapisuje, mimo że zazwyczaj utrwał inskrypcje w swoich notatkach.

³⁹ J. I. Kraszewski, *Kartki z podróży. 1858–1864*, t. 1, op. cit., s. 311.

⁴⁰ P. Gogler akcentuje pretekstową funkcję ekfrazy, modyfikując koncepcję nawiązań intertekstualnych Seweryny Wysłouch. Zob. P. Gogler, op. cit., s. 139.

⁴¹ Problematykę podejmujemy za: M. P. Markowski, op. cit., s. 232.

⁴² J. I. Kraszewski, *Kartki z podróży. 1858–1864*, t. 1, op. cit., s. 316.

Podejmując problem odejścia od ekfrazy, warto przywołać fragment utworu dotyczący fresku *Ostatnia Wieczerza* Giotta. Czytelnik odnajdzie obszerny opis tego dzieła, który jednak nie został stworzony przez pisarza, ale pochodzi z przewodnika:

Przyjmujemy wykład uczuć, jakie urzędowanie, na kartce drukowanej podaje ci przewodnik, abyś się nie mozolił nad ich odgadywaniem. Jest to w istocie dość trafna charakterystyka fizjognomii i figur *Wieczerzy*. Bartłomiej (pierwszy w lewo od patrzącego) wątpi i obraca się do Mistrza, żądając potwierdzenia tego, co rzekł, co mu się niepodobnym wydaje; Jakub sprawiedliwy pyta siedzących przy sobie nieco spokojniej. Andrzej przejęty jest podziwem i osłupiony, Piotr dopytuje groźnie i gniewnie, Judasz zdziwiony, że został odkrytym, udaje spokojnego. Jan obraca się do Piotra i ruchem swym odsłania głowę Zbawiciela. Oblicze jego łagodne, poważne, a smutne. Jakub starszy przerażony, Tomasz poprzysięga pomstę, Filip upewnia o swojej wierze i miłości. Mateusz z boleścią potwierdza słowa Zbawiciela, Tadeusz podejrzewa, Szymon wątpi⁴³.

Cytat ten nie stanowi ekfrazy, ale wypis, uzupełniony krótkimi uwagami pisarza. Nasuwa się spostrzeżenie, że taki sposób werbalizacji wyglądków dzieła sztuki stanowi swoiste *novum* na tle całości utworu.

Warto również zwrócić uwagę na problem „niewyraźności”, który pojawia się w zapiskach Kraszewskiego. Pisarz niejednokrotnie podkreśla, że nie jest możliwy opis konkretnego dzieła sztuki, że czytelnik powinien zobaczyć dany artefakt na własne oczy. Interesującym przykładem takiej strategii narracyjnej pozostaje fragment dotyczący wejścia do Pałacu Dożów:

Pomiędzy gmachem tym [Pałacem Dożów], zajmującym jedną stronę Piazzetty, a kościołem zastanawia naprzód samo wnijsie do pałacu, przecudnie wyrzeźbione wrota gotyckie z 1439 r. zwane Porta della Carta, z powodu, że tu dawniej przyklepiano wszelkie karty, to jest ogłoszenia rządowe itp. Budowniczym tego prześlicznego cacka koronkową robotę z nadzwyczajnym wykonanego smakiem był Bartolomeo Buono. Opisać wnijsia tego niepodobna, potrzeba je widzieć, aby podziwiać szczęśliwą linię harmonię, wdzięk ich i bogactwo niesłychane szczegółów⁴⁴.

Znamienne, że początkowe ustępy przywołanego opisu sugerują dążenie Kraszewskiego do skomponowania ekfrazy – czytelnik otrzymuje informacje dotyczące historii dzieła, jego otoczenia, kompozycji, niemniej opis zostaje „rozbity” wypowiedzią autora, który wyraża przekonanie o tym, że szczegółowa werbalizacja wyglądu artefaktu nie jest możliwa. Kraszewski zastępu-

⁴³ Ibidem, s. 205.

⁴⁴ Ibidem, s. 116.

je dalszy opis wykonany przez siebie szkicem⁴⁵, przedstawiającym budowlę, co także świadczy o odejściu od tradycyjnej formy ekfrazy. Taki sposób narracji o dziele sztuki budzi skojarzenia z wnioskami Michała Pawła Markowskiego, który dostrzega istotny paradoks:

[...] dyskurs o obrazie staje się ważniejszy od samego obrazu, gdyż słowa są doskonałym *medium* przedstawienia, a nawet pretendują do statusu pozamedialnego. Być może nie powstałaby *ekphrasis*, gdyby nie iluzja przezroczystości znaków językowych (Filostrat: „słuchaj uważnie; moje słowa przyniosą aż do ciebie zapach owoców”), ale też nie powstałaby *ekphrasis*, gdyby nie świadomość ich nieprzezroczystości, umożliwiająca pisanie. Na tym paradoksie opiera się znaczenie *ekphrasis* (ale także wszelkiego opisu) dla rozważań teoretycznych: z jednej strony zmierza ona do unaocznienia przedmiotu, z drugiej zaś – robi wszystko, by zastąpić samo widzenie⁴⁶.

Niewątpliwie Kraszewski ma świadomość napięcia między słowem a obrazem. Na podstawie lektury *Kartek z podróży* trudno nie odnieść wrażenia, że chociaż pisarz dąży do maksymalnie obrazowego przedstawienia czytelnikowi wyglądu dzieł sztuki, to jednocześnie dostrzega, że słowa nie stanowią doskonałego medium opisu. We fragmencie dotyczącym krajobrazu notuje:

Na nieszczęście malowane wyrazami widoki jeszcze są pewnie mniej warte od najgorszych dekoracyjnych; wypełnienie ich zawisło od czytelnika, który własnymi wspomnieniami, kolorytem, fantazją musi sobie to, co mu wyrazy wskazują, wypracować wedle możliwości. Dlatego nasze malatury są na łasce czytelników, dla jednym będą za żywe, dla wielu za blade, dla nas samych są niedostateczne⁴⁷.

Obserwacje pisarza dotyczące opisu pejzażu w relacji z podróży można zastosować również do analizy zagadnienia ekfrazy. Autor zdaje sobie sprawę z tego, że opisy dzieł sztuki każdorazowo „dopełnione” zostają przez wyobrażenia czytelnika.

Podsumowanie

W *Kartkach z podróży* odnajdzie czytelnik wiele przykładów ekfraz prozatorskich o różnych poziomach szczegółowości. Kraszewski, jako podróżnik posiadający dużą wiedzę na temat sztuki europejskiej, niemal na każdym etapie swoich wojaży dokonuje deskrypcji oglądanych dzieł sztuki. Prze-

⁴⁵ Zob. *ibidem*, s. 117.

⁴⁶ M. P. Markowski, *op. cit.*, s. 230.

⁴⁷ J. I. Kraszewski, *Kartki z podróży. 1858–1864*, t. 2, *op. cit.*, s. 18.

prowadzona analiza pozwala stwierdzić, że pisarz w *Kartkach z podróży* nawiązuje do modelu klasycznej ekfrazy, ale jednocześnie twórczo go przekracza. O nowatorstwie pisarza świadczy fakt, iż dokonując deskrypcji oglądanych artefaktów, wykorzystywał różnorodne strategie narracyjne i nie posługiwał się w tym celu jedynie opisem. Ponadto Kraszewski uczynił ekfrazę integralną częścią swoich relacji, co umożliwia wielokierunkową interpretację *Kartek z podróży* i pozwala na traktowanie analizowanego tekstu również jako źródła wiedzy na temat europejskich muzeów i galerii sztuk. Dzieło Bolesławity świadczy także o doniosłym znaczeniu spotkania z europejską sztuką dla XIX-wiecznego podróżnika. Należy podkreślić, że w *Kartkach z podróży* przenikają się dwie dążności – do stworzenia maksymalnie szczegółowych opisów oglądanych dzieł sztuki oraz do utrwalenia własnych doświadczeń percepcyjnych i opinii. Ich harmonijnie współistnienie świadczy o nowatorstwie analizowanego utworu.

ABOUT AN ECPHRASE IN *KARTKI Z PODRÓŻY* BY JÓZEF IGNACY KRASZEWSKI.
TRYING TO MAKE A SYNTHESIS

ABSTRACT

The article focuses on discussing the problem of using an ecphrase in *Kartki z podróży* by Józef Ignacy Kraszewski. The first part of the project has been devoted to the issues of an ecphrase status and to defining the circumstances in which the work came into being. In the key part of the article the attempt of showing various ways of arranging ecphrases which Kraszewski used in his *Kartki z podróży* is made. It is possible to point out to essential features of the writer's narration concerning the works of painting, sculpting and architectural art by analyzing chosen examples of prose ecphrases. The article also examines the problem of the author's subjective interpreting the art in his *Kartki z podróży* and studies the phenomenon of "escaping from an ecphrase" in Kraszewski's diary notes.

KEYWORDS

ecphrase, grand tour, art correspondence, travel journal

BIBLIOGRAFIA

1. Chlebowski P., *Spotkania Józefa Ignacego Kraszewskiego z „Ostatnią Wieczerzą”, czyli trzy epizody z włoskiej podróży*, [w:] Kraszewski i nowożytność: studia, red. A. Janicka, K. Czajkowski, P. Kuciński, Białystok 2014–2015.
2. Danek W., *Józef Ignacy Kraszewski*, Warszawa 1973.
3. Dziadek A., *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2011.

4. Dziadek A., *Problem „ekphrasis” – dwa „Widoki Delft” (Adam Czerniawski i Adam Zagajewski)*, „Teksty Drugie” 2000, nr 4, s. 141–151.
5. Gogler P., *Kłopoty z ekfrazą, „Przestrzenie Teorii”* 2004, nr 3, s. 137–152.
6. Gorzkowski A., *„Ut pictura verba...”: zagadnienie unaocznienia w retoryce starożytnej i wczesnonowożytnej*, „Pamiętnik Literacki” 2001, nr 2, s. 37–59.
7. Grodecka A., *Wiersze o obrazach. Studium z dziejów ekfrazy*, Poznań 2009.
8. Hertz P., *Posłowie*, [w:] J. I. Kraszewski, *Kartki z podróży*, t. 2, Warszawa 1977.
9. Kamionka-Straszakowa J., *„Do ziemi naszej”. Podróże romantyków*, Kraków 1988.
10. Kamionka-Straszakowa J., *„GRAND TOUR” Józefa Ignacego Kraszewskiego. Tematyka i poetyka Kartek z podróży 1858–1864*, [w:] Kraszewski – pisarz współczesny, red. E. Ichnatowicz, Warszawa 1996.
11. Kiślak E., *Podróż i doświadczenie historii*, [w:] *Zdziwienie Kraszewskim*, red. M. Zielińska, Wrocław 1990.
12. Kraszewski J. I., *Kartki z podróży. 1858–1864*, t. 1, Warszawa 1977.
13. Kraszewski J. I., *Kartki z podróży. 1858–1864*, t. 2, Warszawa 1977.
14. Lisak-Gębala D., *„Energia” metafor w ekfrazach eseistycznych*, „Pamiętnik Literacki” 2011, nr 2, s. 137–156.
15. Lisak-Gębala D., *Ultraliteratura. O strategiach transmedialnych i poszukiwaniu pozawerbalnego we współczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2014.
16. Markowski M. P., *Ekphrasis: uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza*, „Pamiętnik Literacki” 1999, nr 90, s. 229–236.
17. Okoń W., *Sztuki siostrzane. Malarstwo a literatura w Polsce w drugiej połowie XIX wieku. Wybrane zagadnienia*, Wrocław 1992.
18. Rzepecka D., *Podróż jako weryfikacja – Kartki z podróży Józefa Ignacego Kraszewskiego*, [w:] *Podróż i literatura. 1864–1914*, red. E. Ichnatowicz, Warszawa 2008.
19. Sendyka R., *Esej i ekfrazja (Herbert – Bieńkowska – Bieńczyk)*, „Przestrzenie Teorii” 2004, nr 3, s. 41–61.
20. Wieczorkiewicz A., *Apetyt turysty. O doświadczaniu świata w podróży*, Kraków 2008.
21. Witosz B., *Ekfrazja w tekście użytkowym – w perspektywie genologicznej i dyskursywnej*, „Teksty Drugie” 2009, nr 1, s. 105–126.
22. Zieliński J., *Ekfrazja jako pytanie o prawo do zachwytu*, „Colloquia Litteraria” 2014, 1/16, s. 29–38.