

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej

Instytut Filologii Polskiej

**AUDIODESKRYPCJA MALARSTWA – WYZNACZNIKI
GATUNKU I ICH REALIZACJE TEKSTOWE**

Beata Jerzakowska

Rozprawa doktorska napisana pod naukowym kierunkiem

prof. UAM dr hab. Małgorzaty Rybki



Poznań 2018

Spis treści

1.	Wprowadzenie.....	3
1.1.	Stan badań.....	8
1.1.1.	Audiodeskrypcja – stan badań – świat	12
1.1.2.	Audiodeskrypcja – stan badań – Polska	17
1.2.	Genologia – stan badań	23
1.3.	Cel i zakres badań	33
1.4.	Podstawa materiałowa.....	36
1.5.	Metody i narzędzia badawcze	38
1.6.	Układ i zawartość pracy	52
2.	Teoretyczne podstawy badań	54
2.1.	Geneza audiodeskrypcji – świat.....	69
2.2.	Audiodeskrypcja w Polsce	73
2.3.	Rozumienie podstawowych pojęć	81
3.	Część analityczno-interpretacyjna.....	106
3.1.	Wzorzec gatunkowy	108
3.1.1.	Struktury deskryptywne	115
3.1.1.1.	Opis twarzy	132
3.1.1.2.	Opis Matki Boskiej.....	162
3.1.2.	Rama kompozycyjna audiodeskrypcji.....	171
3.1.2.1.	Metryczka [M].....	192
3.1.2.2.	Ujęcie globalne [UG]	202
3.1.2.3.	Ujęcie szczegółowe [Usz]	207
3.1.2.3.1.	Zakończenie [Z]	237
3.2.	Prezentacja tematu.....	258
3.2.1.	Kolor	265
3.2.2.	Światło i cień.....	281
3.2.3.	Ruch i ekspresja w audiodeskrypcjach.....	291
3.3.	Usterki w audiodeskrypcjach	293
3.4.	Poszukiwanie nowej formy	295
3.5.	Konkretny odbiorca – adaptacje.....	328
4.	Zakończenie	380
5.	Wykorzystana literatura przedmiotu i źródła internetowe	391
6.	Aneksy.....	427
6.1.	Lista wykorzystanych dzieł i ich audiodeskrypcji	427
6.2.	Lista przykładowych czasowników oraz konteksty, z którymi wystąpiły w audiodeskrypcjach.....	441

– *Więc powiedzcie mi, sąsiedzie: czy wy naprawdę nic nie widzicie? Bo jeżeli tak, to jakże fantastyczna musi być wyobraźnia człowieka niewidomego. Może Demokryt z Abdery miał rację, gdy chcąc do głębi poznać wszechświat, wyklął sobie rzekomo oczy.*

M. Kaziów, *Gdy moim oczom*

1. Wprowadzenie

We współczesnym świecie, w którym nauka i technika zrobiły tak duży postęp technologiczny nadal spotyka się bariery komunikacyjne spowodowane różnicami w postrzeganiu świata, wynikającymi z odmiennych doświadczeń uczestników życia społecznego wychowujących się w odmiennych kulturach i tradycjach, mówiących innymi językami, uznających nieidentyczne systemy wartości. Bariery mają różnorodne przyczyny, mogą bowiem powstawać także w tej samej kulturze wśród osób posługujących się tym samym językiem, ale w pewien sposób ograniczonych niepełnosprawnością fizyczną, która powoduje różnego typu wykluczenia i trudności¹. Niezwykle istotnym

¹ W pracy nie podejmuje się opisu problemu niepełnosprawności i towarzyszących jej problemów w funkcjonowaniu niepełnosprawnych w społeczeństwie. Wśród najczęściej wymienianych, z jakimi borykają się osoby niepełnosprawne można wymienić np. brak podjazdów i wind, częsty zakaz wprowadzania psów przewodników do sklepów, urzędów, a przede wszystkim nadal spotykany lęk przed „innością”. Vide: S. Sadowska, *Ku edukacji zorientowanej na zmianę społecznego obrazu osób niepełnosprawnych*, Toruń 2005; T. Sahaj, *Niepełnosprawni i niepełnosprawność w mediach*, Warszawa 2013, s. 74-78. Na sytuację osób z dysfunkcjami z kręgu autyzmu zwraca uwagę Andrzej Kominek (*O osobach, które nie rozumieją kłamstw, żartów i udawania. Zaburzenia komunikacji językowej w autyzmie*, idem, w: *W przestrzeni języka. Prace ofiarowane profesor Elżbiecie Koniusz z okazji jej jubileuszu*, red. M. Marczewska, S. Cygan, Kielce 2012, s. 195-207; *Rain Man w codziennej komunikacji*, idem, Kraków 2013; *Co wspólnego ma rozmowa z myśleniem? Refleksje na kanwie historii „Pamiętliwego Funesa” Jorge Luisa Borgesa*, idem, w: *Aspi-racje. Naukowy obraz osób z zespołem Aspergera w aspekcie kulturowym*,

problemem jest wykluczenie z życia kulturalnego i uczestnictwa w odbiorze sztuki, które spotyka zwłaszcza osoby słabosłyszące i głuche oraz niewidome bądź niedowidzące.

Przez *niepełnosprawność* powszechnie rozumie się trwałe bądź okresowe utrudnienie albo ograniczenie w codziennym funkcjonowaniu wynikające z zaburzeń psychicznych lub fizycznych. Trudności te przejawiają się, np. w niemożności spełniania ról społecznych, wykonywaniu obowiązków zgodnie z normami prawnymi i społecznymi, a także trudnościami w nauce. Od 1.01.2002 Zespoły ds. Orzekania o Niepełnosprawności określają również niepełnosprawność u dzieci. Powszechnie przyjmuje się klasyfikować ją na trzy stopnie: lekki, umiarkowany i znaczny, gdzie

do lekkiego stopnia niepełnosprawności zalicza się osobę o naruszonej sprawności organizmu, powodującej w sposób istotny obniżenie zdolności do wykonywania pracy, w porównaniu do zdolności, jaką wykazuje osoba o podobnych kwalifikacjach zawodowych z pełną sprawnością psychiczną i fizyczną, lub mająca ograniczenia w pełnieniu ról społecznych dające się kompensować przy pomocy wyposażenia w przedmioty ortopedyczne, środki pomocnicze lub środki techniczne².

Natomiast

do umiarkowanego stopnia niepełnosprawności zalicza się osobę z naruszoną sprawnością organizmu, niezdolną do pracy albo zdolną do pracy jedynie w warunkach pracy chronionej lub wymagającą czasowej albo częściowej pomocy innych osób w celu pełnienia ról społecznych. Zaliczenie do znacznego albo umiarkowanego stopnia niepełnosprawności osoby, o której mowa w pkt. 1 lub 2, nie wyklucza możliwości zatrudnienia tej osoby u pracodawcy niezapewniającego warunków pracy chronionej, w przypadku uzyskania pozytywnej opinii Państwowej Inspekcji Pracy o przystosowaniu przez pracodawcę stanowiska pracy do potrzeb osoby niepełnosprawnej³.

W konsekwencji powyższych definicji

do znacznego stopnia niepełnosprawności zalicza się osobę z naruszoną sprawnością organizmu, niezdolną do pracy albo zdolną do pracy jedynie w warunkach pracy chronionej i wymagającą, w celu pełnienia ról społecznych, stałej lub długotrwałej opieki

terapeutycznym i komunikacyjnym, red. idem, Kielce 2016, s. 143-152). O tożsamości głuchych pisze M. Wrześniewska-Pietrzak, *Aksjologiczne wyznaczniki tożsamości w wypowiedziach głuchych i czasopiśmie środowiskowym „Świat Ciszy”*, Poznań 2017.

² <http://www.sp12.wroclaw.pl/pdf/stopnieniepelnosprawnosci.pdf> [dostęp: 1.08.2017].

³ Ibidem.

i pomocy innych osób w związku z niezdolnością do samodzielnej egzystencji. Niezdolność do samodzielnej egzystencji oznacza naruszenie sprawności organizmu w stopniu uniemożliwiającym zaspokajanie bez pomocy innych osób podstawowych potrzeb życiowych, za które uważa się przede wszystkim samoobsługę, poruszanie się i komunikację⁴.

Co znamienne, dane opublikowane w lipcu 2016 przez Główny Urząd Statystyczny informują, że w 2014 roku blisko 60% respondentów powyżej 15. roku życia deklarowało niepełnosprawność. Badania z 2015 roku pokazują, że w Polsce żyje ponad 1 mln 800 osób z dysfunkcją wzroku, przy czym liczba ta obejmuje osoby niewidome, niedowidzące oraz wszystkie z jakąkolwiek dysfunkcją pojawiającą się wraz z wiekiem i nabytymi chorobami⁵. Procentowo szacuje się, że np. dysfunkcje wzroku, dotyczą 39% kobiet oraz 31% mężczyzn.

Osoby z niepełnosprawnościami obecnie są traktowane przez badaczy tematu jako największa mniejszość na świecie, która pojawia się bez względu na narodowość, wyznanie czy wiek⁶. Mniejszość ta została zauważona nie tylko w tekstach naukowych, gdzie temat ten podejmuje się i opracowuje pod względem specjalistycznym⁷, lecz również w literaturze⁸, w filmach⁹, opracowaniach humanistycznych¹⁰ i w mediach¹¹. Wśród

⁴ Ibidem.

⁵ Dane na podstawie: <http://www.rynekzdrowia.pl/Uslugi-medyczne/W-Polsce-zyje-az-1-8-mln-niewidomych-lub-slabowidzacych,155889,8.html> [dostęp: 2.08.2017].

⁶ M. Piasecki, S. Besowski, R. Czech, *Spoleczny model niepełnosprawności*, „Problemy Rehabilitacji Społecznej i Zawodowej” 1998, nr 1, s. 43.

⁷ M. Karaś, *Niepełnosprawność – od spojrzenia medycznego do społecznego i Disability Studies*, w: <https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/5758/1/Mateusz%20Kara%C5%9B.pdf>. [dostęp: 1.08.2017].

⁸ J. Mela, *Poza horyzonty*, Warszawa 2010; J. D. Bauby, *Skafander i motyl*, przeł. op. zbior., Gdańsk 2007; M. Pistorius, *Chłopiec-Duch*, przeł. R. Śmietana, Kraków 2015; F.H. Burnet, *Tajemniczy ogród*, przeł. J. Włodarkiewicz, Warszawa 1994; D. Terakowska, *Poczwarka*, Kraków 2001; I. Kleberger, *Rozmowy nocą*, Warszawa 1989; A. Sobolewska, *Cela. Odpowiedź na Zespół Downa*, Warszawa 2009; D. Williams, *Nikt nigdzie: niezwykła autobiografia autystycznej dziewczyny*, Warszawa 2005; G. Pontiggia, *Urodzeni dwa razy*, Warszawa 2002; J. Steinbeck, *Myszy i ludzie*, przeł. Z. Batko, Warszawa 2012; M. Haddon, *Dziwny przypadek psa nocną porą*, przeł. M. Grabowska, Warszawa 2004; M. Axelsson, *Kwietniowa czarownica*, przeł. H. Thylwe, Warszawa 2002; A. Górka, *Okrążanie ciszy*, Warszawa 2004; F. Itani, *Zanurzona w ciszy*, Warszawa 2005; F. Bollag, *Wyszłam z krainy ciszy*, Warszawa 2007; M. Matlin, *Głucha jesteś?*, przeł. A. Wolnicka, Toruń 2006; J. Van Haele, *Morze ciche*, przeł. J. Jędryas, Warszawa 2007; D. Lodge, *Skazani na ciszę*, przeł. J. Kozłowski, Poznań 2008; P. Hepp, *Świat w moich dłoniach*, przeł. H. Kompf, Katowice 2008.

⁹ *Motyl i skafander* (reż. J. Schnabel), *Nietykalni* (reż. O. Nakache, E. Toledano), *Teoria wszystkiego* (reż. J. Marsh), *Piękny umysł* (reż. R. Howard), *Still Alice* (reż. R. Glatzer, W. Westmoreland), *Zapach kobiety* (reż. M. Brest).

¹⁰ B. Jerzakowska, *Niewidomi bohaterowie literacy i problem języka. Jakim językiem mówi się o tajemnicy utraty wzroku i cudzie jego odzyskania?*, w: *Słowo, doświadczenie, tajemnica*, red. J. Kempa, M. Giglok, Katowice 2015, s. 249-258; M. Wiliński, *Modele niepełnosprawności: indywidualny – funkcjonalny – społeczny*, w: *Diagnoza potrzeb i modele pomocy dla osób z ograniczeniami sprawności*, red. A.I. Brzezińska, R. Kaczan, K. Smoczyńska, Warszawa 2010.

¹¹ T. Sahaj, *Niepełnosprawność i niepełnosprawni w mediach*, w: <http://docplayer.pl/1833285-Tomasz-sahaj-niepelnosprawni-i-niepelnosprawnosci-w-mediach.html> [dostęp: 1.08.2017].

licznych prac poświęconych niepełnosprawnym znaczna część odnosi się do niepełnosprawności wzrokowej¹².

Coraz częściej dostrzega się również działania mające na celu ułatwienie w funkcjonowaniu osób niepełnosprawnych. Dotyczą one np. udogodnień w architekturze miejskiej dla osób poruszających się na wózkach inwalidzkich lub z białą laską czy w komunikacji w urzędach i bankach, gdzie Głuchym pomaga tłumacz języka migowego. Ten ostatni, osobom z dysfunkcją słuchu, umożliwia także zapoznanie z najświeższymi wiadomościami serwisów informacyjnych, ale też przekłada dialogi bohaterów lub sygnalizuje najważniejsze elementy dźwiękowe filmów i przedstawień teatralnych. Podobną funkcję pełnią audiodeskrypcje [AD] znoszące przeszkody w dostępie do sztuki wizualnej¹³ odbiorców z niepełnosprawnością wzroku.

Audiodeskrypcja narodziła się w Stanach Zjednoczonych około czterdziestu lat temu dzięki inicjatywie i działaniom Joela Snydera, który utworzył i obecnie jest prezesem AD Association. W jego rozumieniu AD powinna stać się rodzajem sztuki literackiej¹⁴. Porównuje ją do haiku, zaznaczając, że audiodeskrypcja jest werbalnym przekładem innego typu tekstu kultury. Jej autor musi za pomocą jak najmniejszej liczby słów przekazać treść np. dzieł malarskich tak, by ten sam opis został zrozumiany zarówno przez dorosłych, jak i dzieci¹⁵.

W Polsce AD rozwija się od dekady dzięki inicjatywie Barbary Szymańskiej i Tomasza Strzymińskiego z Fundacji *Audiodeskrypcja*. W 2006 roku zorganizowali oni pierwszy w Polsce pokaz filmu z AD – *Statyści* w reżyserii Michała Kwietniewskiego. Polskie poradniki definiują AD jako technikę „opisywania sztuki osobom niewidomym i niedowidzącym, opis sztuki wizualnej w taki sposób, by uczynić ją dostępną odbiorcom, którzy nie mogą korzystać ze zmysłu wzroku”¹⁶ albo jako

¹² *Cinema Paradiso* (reż. G. Tornatore), *Zapach kobiety* (reż. M. Brest), *Opowieść o Zatochim* (reż. K. Misumi), *Doczekać zmroku* (reż. T. Young), *Nie widzę zła* (reż. R. Fleischer), *Bogini roku 1967* (reż. C. Low), *Jennifer 8* (reż. B. Robinson), *Nic nie widziałem, nic nie słyszałem* (reż. A. Hiller), W. Szymborska, *Uprzejmość niewidomych*, w: *Dwukropek*, eadem, Kraków 2005; J. Saramago, *Miasto ślepców*, Warszawa 1999; W. Wharton, *Spóźnieni kochankowie*, przeł. K. Fordoński, Warszawa 2000; E. Kata, *Skrawek błękitu*, Warszawa 1993; R. Kurson, *Odzyskać wzrok*, Warszawa 2008; T. Nash, *Oślepienia*, przeł. E. Ratajczyk, Warszawa 2013; J. Czapski, *Świat w moich oczach*, Ząbki 2001; M. Kaziów, *Gdy moim oczom*, Warszawa 1985; K. Slaughter, *Zasłepienie*, przeł. P. Kuś, Poznań 2003; przypowieści biblijne, np. *Uzdrowienie dwóch niewidomych*, Mk 10, 46-52, *Mk 10, 46-52*, *Jezus uzdrawia niewidomego*, J 9, 1-41.

¹³ Sztuki wizualne to nazwa obejmująca takie dziedziny twórczości artystycznej, które docierają do widza kanałem wzrokowym. Nazwa ta jest stosowana zarówno do tradycyjnych dziedzin, np. malarstwo i rzeźba, ale również do nowych zjawisk takich jak performance czy instalacja, które nie znalazły się w obszarze sztuk pięknych (Cf. hasło w *Encyklopedii PWN w trzech tomach*, t. 3, Warszawa 2006, s. 396). W pracy są one rozumiane zgodnie z przytoczoną definicją.

¹⁴ Postulat ten, co pokazują analizy podjęte w pracy, nie został zrealizowany w odniesieniu do pierwszych tekstów AD.

¹⁵ J. Snyder, *The Visual Made Verbal*, Stany Zjednoczone 2014, s. 14-15.

¹⁶ B. Szymańska, T. Strzymiński, *Obraz słowem malowany*, Białystok 2010, s. 10.

technikę narracyjną przeznaczoną dla osób niewidomych i słabowidzących, polegająca na obiektywnym, zwięzłym i precyzyjnym opisie tego, co dzieje się na ekranie, np. nowych scen, miejsc akcji, ruchów wykonywanych przez filmowe postaci, ich gestów, mimiki twarzy, kostiumów. Jest to dodatkowa ścieżka dźwiękowa, czytana przez narratora w przerwach między dialogami. Dzięki niej osoby niewidzące zyskują więcej informacji o treściach przekazywanych na ekranie, AD jest stosowana w kinach, telewizji, na DVD i w operze. W galeriach sztuki lektor w nagraniach z audiodeskrypcją opowiada dodatkowo o barwach obrazów, kształtach, kompozycji¹⁷.

Ponadto Snyder w swojej definicji podkreśla, że AD może być stosowana również do oddawania wrażeń wizualnych wydarzeń takich jak, np. spotkania biznesowe, parady, wydarzenia sportowe, śluby czy ceremonie pogrzebowe¹⁸.

Głównym celem audiodeskrypcji dzieła sztuki jest poinformowanie o tym, co znajduje się na ekranie, scenie bądź obrazie. Przy takim założeniu wydaje się, że nie jest ona w stanie dostarczyć odbiorcy przyjemności, a tym bardziej doprowadzić do przeżycia estetycznego, ponieważ jest pisana w myśl zasady, w wolnym tłumaczeniu brzmiącej „mów o tym, co widzisz” (W.Y.S.I.W.I.S., czyli *what you see is what you say*), a zatem odbiorca pozbawiony jest możliwości dotarcia do warstwy głębokiej sztuki.

W pracy rozważania skupiają się właśnie na trudnościach związanych z dysfunkcjami wzroku i, wiążącym się z nimi, ograniczonym dostępie do sztuki wizualnej odbiorców niewidomych oraz niedowidzących. Coraz częściej zwraca się uwagę już nie tylko na potrzebę tworzenia udogodnień architektonicznych i oznaczeń w systemie brajla, lecz również dostrzega się potrzebę aktywizacji tych osób w życiu społecznym i ich przywrócenie do uczestnictwa w kulturze.

Wychodząc naprzeciw oczekiwaniom niewidomych i niedowidzących, a także w celu uświadamiania społeczeństwu ograniczeń wynikających z braku możliwości wykorzystywania zmysłu wzroku zaczęto obchodzić Międzynarodowy Dzień Białej Laski, który przypada 15 października. Dzień ten jest poświęcony licznej i niestety nadal często nie zauważanej w wystarczający sposób grupie społecznej. Inicjatywy takie jak wspomniana powyżej, wpływają na to, że zmienia się myślenie o niepełnosprawności. Niewidomi przestają być postrzegani jedynie jako osoby w pewnym stopniu ograniczone, natomiast podkreśla się ich umiejętności i zdolności, które często okazują się być

¹⁷ A. Szarkowska, *Wywiad z Tomaszem Strzymskim, pomysłodawcą pierwszego w Polsce pokazu filmowego z audiodeskrypcją*, „Przekładaniec” 20, nr 8, s. 129.

¹⁸ J. Snyder, op.cit., s. 15.

ponadprzeciętne¹⁹. Dzięki temu zauważa się ich potrzeby, a nawet zmienia podejście do edukacji po to, by dać im szansę na wszechstronny rozwój²⁰.

1.1.Stan badań

Od początku istnienia audiodeskrypcji zarówno praktycy zagraniczni, jak i polscy podejmują działania mające na celu wypracowanie jak najbardziej funkcjonalnych zasad dostosowania sztuki do potrzeb odbiorców niewidomych i niedowidzących. Powstałe dotychczas opracowania zarówno zagraniczne, jak i polskie, skupiają się przede wszystkim na sztuce filmowej.

Najwcześniej opracowane zasady datuje się na rok 2000. Zostały przygotowane przez The Independent Television Commission²¹ (ITC/ UK). Dokument ten²² w swojej treści zawiera wskazówki takie jak: przygotowanie audiodeskrypcji, przykłady praktycznych rozwiązań w AD, podział programów telewizyjnych ze względu na poszczególne kategorie²³, a także opis prawa do wykonywania oraz transmitowania AD.

Kolejne wytyczne zatytułowane jako *Audio description international AD guidelines*²⁴ opracował Amerykański Związek Niewidomych (American Council of The Blind, ACB) w roku 2003. Wśród wytycznych znalazło się kilka lakonicznych wskazówek próbujących odpowiedzieć na pytania: co opisywać, jakim językiem i stylem (np. w jakim czasie gramatycznym budować akcję) oraz jak należy przygotować taki tekst. Były to pierwsze wytyczne autorstwa ACB, nad których rozszerzeniem pracowano przez kolejne lata.

Rok później, w 2004 roku, Joel Snyder opublikował artykuł *The visual made verbal*. Prezentował w nim zasady AD, które na przestrzeni dekady zostały rozbudowane i wydane jako książka pod tym samym tytułem. Także w tym samym roku Bernd

¹⁹ Podobne zjawisko obserwuje się w odniesieniu do innych niepełnosprawności. Niegdyś *głuchy* postrzegany był jako *ograniczony intelektualnie*, natomiast obecnie obala się te stereotypy. Określenie *głuchy* nie jest już nacechowane pejoratywnie, co więcej mówi się nawet o *kulturze głuchych*. Same osoby niesłyszące określają w ten sposób swoją tożsamość. Cf. M. Wrześniewska-Pietrzak, *Aksjologiczne wyznaczniki tożsamości...*, s. 129-193.

²⁰ Cf. P. Tomaszewski, K. Bargiel-Matusiewicz, E. Pisula, *Między patologią a kulturą: społeczne uwarunkowania niepełnosprawności – wprowadzenie*, w: *Kulturowe i społeczne aspekty niepełnosprawności*, red. P. Tomaszewski, K. Bargiel-Matusiewicz, E. Pisula, Warszawa 2015, s. 9.

²¹ Komisja nadzorująca sektor prywatny brytyjskiej telewizji; więcej o ITC na stronie: <http://www.ofcom.org.uk/> [dostęp: 17.05.2016].

²² Dostępny w wersji online na stronie internetowej: http://www.ofcom.org.uk/static/archive/itc/itc_publications/codes_guidance/audio_description/index.asp.html [dostęp: 17.05.2016] (z możliwością pobrania dokumentu zapisanego w programie Word).

²³ Filmy fabularne, musicale, seriale, filmy przyrodnicze, filmy dokumentalne, wydarzenia sportowe i relacje na żywo, programy obcojęzyczne, programy dla dzieci, komedie, programy zawierające treści seksualne oraz reklamy i zapowiedzi programów.

²⁴ <http://www.acb.org/adp/guidelines.html> [dostęp: 17.05.2016].

Benecke²⁵ opublikował artykuł o AD z uwzględnieniem niemieckiej telewizji i programów nadawanych w Niemczech²⁶.

W 2006 roku Royal National Institute²⁷ for the Blind UK, opracował dokument poświęcony audiodeskrypcji dla dzieci, natomiast w kolejnych latach, do 2008 roku opracowano portal dotyczący różnych technik audiodeskrypcji wykorzystywanych w programach telewizyjnych²⁸ oraz edukacyjnych. Autorem, który w 2007 roku opisał standardy obowiązujące w audiodeskrypcji jest Joe Clark²⁹. Na autorskim portalu www.joeclark.org omawia i komentuje wytyczne opracowane wcześniej przez ACB i ITC³⁰.

Jednymi z najnowszych opracowań są wskazówki stworzone przez The American Council of the Blind w 2009 roku w ramach *Audio description project* oraz książka Snydera *The visual made verbal*³¹.

Pierwsze instrukcje tworzenia AD dla polskich projekcji audiowizualnych przygotowali Barbara Szymańska i Tomasz Strzymiński³². Autorzy wśród celów swojego opracowania wymieniają:

- ujednoczenie praktyki zawodowej osób tworzących audiodeskrypcję;
- harmonizowanie norm tworzenia audiodeskrypcji i zasad ich wdrażania przez audiodeskrytorów polskich z tymi, które obowiązują powszechnie w innych krajach;
- promowanie jednolitych, obowiązujących w środowisku osób tworzących audiodeskrypcję reguł postępowania wpływających na ukształtowanie ich odpowiedzialności zawodowej;
- kształtowanie wymagań i oczekiwań odbiorców audiodeskrypcji pod adresem osób ją tworzących oraz, z drugiej strony, tworzenie podstaw do oddziaływania audiodeskrytorów na treść audiodeskrypcji;

²⁵ Autor jednej z pierwszych prac doktorskich poświęconych audiodeskrypcji. Rozprawa, pt. *Audiodeskription als partielle Translation – modell und methode* (ang. *Audiodescription as partial translation – model and method*, tł. *Audiodeskrypcja jako część tłumaczenia – model i metoda*) porusza kwestię AD jako techniki wspomagającej tłumaczenia); pochodzi z Niemiec, jest dyrektorem stacji Bayerischer Rundfunk, która jako jedyna udostępnia wszystkie programy z AD; więcej o B. Benecku: <http://www.benecke.info/> [dostęp: 17.05.2016].

²⁶ <http://www.erudit.org/revue/meta/2004/v49/n1/009022ar.html?vue=resume> [dostęp: 17.05.2016].

²⁷ <http://www.rnib.org.uk/> [dostęp: 17.05.2016].

²⁸ <http://descriptionkey.org/> [dostęp: 17.09.2016].

²⁹ Autor książek i artykułów, dziennikarz z Toronto; zajmuje się audiodeskrypcją oraz napisami do niesłyszących.

³⁰ <http://joeclark.org/access/description/ad-principles.html> [dostęp: 17.09.2016].

³¹ Obecnie jest także dostępny polski przekład tej książki: J. Snyder, *Przekuć obraz w słowo*, Stany Zjednoczone 2016/2017.

³² B. Szymańska, T. Strzymiński, *Obraz słowem malowany*, Białystok 2006.

- zabezpieczenie interesów odbiorców audiodeskrypcji poprzez sformułowanie wymogów, jakim powinna odpowiadać prawidłowo stworzona audiodeskrypcja;
- umożliwienie dokonania oceny działalności konkretnego deskryptora, audiodeskryptora i lektora przy zastosowaniu zobiektywizowanych kryteriów, jakimi są te standardy³³.

Praktyka pokazała, że realizacja powyższych postulatów nie do końca okazała się możliwa, a i zdaje się, że sami autorzy wycofali się ze swojego stanowiska, ponieważ można odnieść wrażenie jakby stali się mniej aktywni i już nie eksponują tak silnie swoich początkowych założeń. Okazało się, że przestrzegane były one głównie przez samych autorów, natomiast inni twórcy, wraz z rozwojem świadomości teoretycznej, praktycznej i w kontekście badań prowadzonych w kręgach potencjalnych odbiorców, zaczęli od nich odchodzić. Pokazały one bowiem, że niewidomi nie chcą mechanicznych i bezemocjonalnych tekstów o sztuce³⁴. Co więcej, opracowanie jednolitych zasad dla wszystkich krajów także okazało się niemożliwe, zwłaszcza w warstwie przekazu językowego, gdyż do głosu dochodziły różnice kulturowe, percepcyjne oraz niejednolite doświadczenie i wiedza twórców.

Sformułowania zawarte również w dwu ostatnich postulatach budzą wiele wątpliwości, ponieważ trudno powiedzieć, zwłaszcza w odniesieniu do sztuki czy innych dziedzin humanistycznych oraz bez doprecyzowania, jak jest to rozumiane, co oznacza „prawidłowo stworzona audiodeskrypcja”, „zobiektywizowane kryteria” oraz „ocena działalności konkretnego deskryptora”. Takie enigmatyczne sformułowania nie wyjaśniają wątpliwości redakcyjnych.

Szymańska i Strzymiński w publikacji *Obraz słowem malowany*, poza rozdziałem wprowadzającym³⁵, w części poświęconej audiodeskrypcji produkcji audiowizualnych opisują, jak przebiega proces przygotowania skryptu do filmu, natomiast w rozdziale trzecim: *Co i jak opisywać?*, w oparciu o przykłady zaczerpnięte z autentycznych skryptów, omawiają, tzw. „złote zasady AD”. Wskazują również konieczność sprawdzenia skryptu i skonsultowanie jego czytelności i zrozumienia z potencjalnymi odbiorcami. W ostatnim rozdziale autorzy omawiają proces nagrywania skryptu.

Poza standardami Fundacji *Audiodeskrypcja* na potrzeby kursów organizowanych przez Fundację „Katarynka” w 2010 roku powstał także podręcznik, pt. *Audiodeskrypcja*

³³ Ibidem, s. 5.

³⁴ Wnioski te otrzymano, analizując przeprowadzone wśród niewidomy i niedowidzących odbiorców badania ankietowe i wywiady, w których wzięli udział potencjalni odbiorcy.

³⁵ We wprowadzeniu znajdują się informacje takie jak: podstawowe definicje, wstęp, historia AD oraz charakterystyka jej odbiorców, czyli przede wszystkim osób niewidomych, niedowidzących i ociemniałych.

w teorii i praktyce, czyli jak mówić o tym, czego nie można zobaczyć prezentowany uczestnikom szkoleń, a następnie udostępniony w sieci. Publikacja ujmuje temat niewidomych i trudności związanych z tą niepełnosprawnością w sposób przekrojowy. Autorzy omawiają w niej także rolę wzroku w życiu człowieka³⁶ i najczęstsze choroby oczu³⁷. W kolejnych fragmentach szczegółowo prezentują proces kompensacji braku wzroku innymi zmysłami³⁸, specyfikę procesów poznawczych u osoby niepełnosprawnej wzrokowo³⁹ oraz *savoir vivre* wobec nich⁴⁰. Natomiast część piąta dotyczy komunikacji i retoryki w procesie tworzenia AD⁴¹, szósta poświęcona jest AD w kinie, teatrze i muzeum⁴². Rozdział siódmy prezentuje ćwiczenia praktyczne⁴³ mające pomóc uczestnikom nabyć umiejętności opisywania sztuki niewidomym odbiorcom. Ostatnia część prezentuje „dobre praktyki w AD”⁴⁴ przywołując, m.in. tego typu działania w Wielkiej Brytanii, polską AD sportową i polski kiosk z prasą dla niewidomych.

W tym miejscu warto wspomnieć o publikacji zbiorowej poświęconej AD filmowej, pt. *Białą laską po kinowym ekranie*, którą opracowano w 2010 roku, gdy AD w Polsce stawiała swoje pierwsze kroki. Poza scharakteryzowaniem zjawiska audiodeskrypcji⁴⁵, przywołaniem historii filmów dla niewidomych⁴⁶ i kilkoma stronami instruktażowymi jak redagować audiodeskrypcję filmową⁴⁷ (część napisana przez I. Künstler), dokument zawiera „słowniczek”⁴⁸ oraz listę filmów z AD, które dostępne były w Polsce do 2010⁴⁹.

³⁶ *Audiodeskrypcja w teorii i praktyce, czyli jak mówić o tym, czego nie można zobaczyć*, red. M. Trzeciakiewicz, Wrocław 2010, s. 7-12.

³⁷ *Ibidem*, s. 13-23.

³⁸ *Ibidem*, s. 24-29.

³⁹ *Ibidem*, s. 30-47.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 48-56.

⁴¹ *Ibidem*, s. 57-63.

⁴² *Ibidem*, s. 64-106 [najobszerniej omówiona została AD filmowa, s. 65-92].

⁴³ *Ibidem*, s. 107-122.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 123-133.

⁴⁵ R. Więckowki, *Na imię ma audiodeskrypcja*, w: *Białą laską po kinowym ekranie*, praca zbiorowa, Warszawa 2010, s. 5-9.

⁴⁶ T. Raczek, *Krótką historią filmu dla niewidzących*, w: *op.cit.*, s. 10-13.

⁴⁷ I. Künstler, *Audiodeskrypcja – jak to się robi?*, w: *op.cit.*, s. 14-20.

⁴⁸ I. Malec, *Słowniczek/przypisy*, w: *op.cit.*, s. 21-34.

⁴⁹ *Lista filmów audiodeskrybowanych*, *op.cit.*, s. 36; lista zawiera 28 pozycji, na której znajdują się następujące projekcje: *Afonia i pszczoły* (reż. J.J. Kolski, 2009); *Boisko bezdomnych* (reż. K. Adamik, 2008); *Chopin – pragnienie miłości*, DVD (reż. J. Antczak, 2002), *Dziś w nocy umrze miasto*, DVD (reż. J. Rybkowski, 1961); *Dzieci Wehrmachtu* (reż. M. Malinowski, 2009); *Enen* (reż. F. Falk, 2009); *Epidemia miłości* (reż. M. Piwowarczuk, 2009); *Gwiazda Kopernika* (reż. Studio Filmów Rysunkowych, 2009); *Horton słyszy Ktosia* (reż. S. Martino, J. Hayward, 2008); *Janosik. Prawdziwa historia* (reż. K. Adamik, A. Holland, 2009); *Jeszcze nie wieczór* (reż. J. Bławut, 2008); *Katyn* (reż. A. Wajda, 2007); *Madagaskar 2* (reż. E. Darnel, T. McGrath, 2008), *Miasto nieujarzmione*, DVD (reż. J. Zarzycki, 1950), *Nieznany*, DVD (reż. W. Lesiewicz, 1964), *Ogród Luizy* (reż. M. Wojtyszko, 2008), *Ostatnia akcja* (reż. M. Rogalski, 2009), *Parę osób, mały czas* (reż. A. Barański, 2005), *Pigułki dla Aurelii*, DVD (reż. S. Lenartowicz, 1958), *Popieluszko. Wolność jest w nas* (reż. R. Wieczyński, 2009), *Ranny w lesie*, DVD (reż. J. Nasfeter, 1963), *Rewers* (reż. B. Lankosz, 2009), *Tatarak* (reż. A. Wajda, 2009), *33 sceny*

Audiodeskrypcja, mimo coraz liczniej podejmowanych inicjatyw, wciąż jest zjawiskiem nowym, a dzięki coraz większemu zainteresowaniu odbiorców i poczuciu odpowiedzialności audiodeskryberów cały czas aktualnym i rozwijającym się. Problem ten poruszany jest w różnych kontekstach, a badacze szukają korzyści płynących z AD nie tylko w odniesieniu do opisywania sztuki, ale także w rozwoju językowych sposobów opisu sztuki, przewycięzania barier w komunikacji czy nauce języków obcych⁵⁰. Sytuacja niewidomych prezentowana jest obszernie również w innych publikacjach. Zalicza się do nich, m.in. literaturę medyczną⁵¹, psychologiczną⁵², pedagogiczną⁵³ i tyflopedagogiczną⁵⁴. Ze względu na charakter pracy, publikacje mieszczące się w powyżej wspomnianych działach, znajdują się poza obszarem dysertacji.

1.1.1. Audiodeskrypcja – stan badań – świat

Najprężniej działającym na rzecz upowszechniania AD teoretykiem i praktykiem jest Joel Snyder. To nie tylko autor książki *The visual made verbal*, lecz także artykułów poświęconych audiodeskrypcji jako technice ułatwiającej niepełnosprawnym wzrokowo kontakt ze sztuką. To także autor tekstów poświęconych AD filmowej i teatralnej⁵⁵. W swojej najnowszej publikacji Snyder wymienia czołowych autorów zajmujących się AD⁵⁶ i tych, którzy wywarli największy wpływ na jej obecny kształt. Jednym z nich jest

życia (reż. M. Szumowska, 2008), *U Pana Boga w ogródku* (reż. J. Bromski, 2007), *U Pana Boga za piecem* (reż. J. Bromski, 1998), *Wino truskawkowe* (reż. D. Jabłoński, 2008), *Wszystko będzie dobrze* (reż. T. Wiszniewski, 2007).

⁵⁰ A. Sadowska, *Learning English vocabulary from film audio description: a case of Polish sighted students*, „Roczniki humanistyczne” 2015, t. LXIII, z. 11, s. 101-123.

⁵¹ A. Bron, B. James, Ch. Chew, *Wykłady z okulistyki*, Wrocław 2012, J.J. Kański, A. Kubicka-Trząska, *Autoimmunologiczne choroby narządu wzroku*, Wrocław 2005; Z. Zagórski, G. Nauman, P. Watson, *Choroby rogówki, twardówki i powierzchni oka*, Lublin 2008.

⁵² *Funkcjonowanie osób niewidomych i niedowidzących*, w:

http://www.elstudento.org/articles.php?article_id=1207 [dostęp: 17.05.2016]; M. Kalbarczyk, *Świat otwarty dla niewidomych. Szanse i możliwości*, Warszawa 2004; *Psychologia*, red. T. Tomaszewski, Warszawa 1979, s. 17-36; T. Majewski, *Psychologia niewidomych i niedowidzących*, Warszawa 1953.

⁵³ Z. Sękowska, *Pedagogika specjalna – zarys*, Warszawa 1985, s. 28-98; R. Ossowski, *Pedagogika niewidomych i niedowidzących*, w: *Pedagogika specjalna*, red. W. Dykcik, Poznań 2001; A. Bloch, *Specyficzne zagadnienia w nauczaniu polonistycznym dzieci niewidomych*, „Polonistyka” 2010, nr 8, s. 54-58, <http://www.eduteka.pl/doc/pedagogika-niewidomych-i-niedowidzacych-przedmiot-i-zadania-tyflopedagogiki> [dostęp: 17.05.2016].

⁵⁴ Poświęcona adaptacji materiałów, np. dydaktycznych na potrzeby uczniów z dysfunkcją wzroku, np. *Adaptacja pomocy w nauce języków obcych*, red. K. Czerwińska, Warszawa 2008; P. Wdówik, *Zasady adaptacji materiałów dydaktycznych do potrzeb osób niewidomych*, Warszawa 2008; *Zasady adaptacji materiałów dydaktycznych dla potrzeb osób słabowidzących*, red. R. Kończyk, Warszawa 2008.

⁵⁵ J. Snyder, *Audio description: an aid to literacy*, „The International Journal of the Book”, Melbourne 2009, nr 6, s. 19-22; *The visual made verbal*, idem, w: *The didactics of audiovisual translation*, red. J.D. Cintas, Amsterdam 2008, s. 191-198; *Audio description. The visual made verbal across art disciplines – across the globe*, idem, „Translating Today” 2005, nr 4, s. 15-17; *Audio description: access for all*, idem, „Disability World” 2004, s. 9-11.

⁵⁶ Vide: J. Snyder, *The visual...*, s. 146-152.

goszczący w Poznaniu w 2016 Bernd Benecke, autor artykułów o AD jako technice ułatwiającej niewidomym kontakt ze sztuką audiowizualną⁵⁷ oraz traktujących ją jako sztukę tłumaczenia obrazu⁵⁸ wspomagającą, m.in. także teorię przekładu⁵⁹.

Uznanyimi badaczami są Julian Bourne i Catalina Jiménez, podejmujący m.in. temat porównania AD zredagowanej w dwóch różnych językach na potrzeby tego samego filmu⁶⁰. W tekście *From the visual to the verbal* porównali skrypty w języku angielskim i hiszpańskim do filmu *The Hours* (reż. S. Daldry, 2002 rok). Okazało się, że nie wystarczy tylko przetłumaczyć skrypt, by z powodzeniem stworzyć audiodeskrypcję do tego samego filmu w różnych wersjach językowych. Takie działania kończyły się niepowodzeniem, ponieważ odbiorcy pochodzący z różnych kultur różnie percypowali poszczególne kulturomy. Autorki pokazały, że jeden film potrzebuje różnych audiodeskrypcji, które będą nie tylko dostosowane językowo do potrzeb i możliwości odbiorców, ale będą również uwzględniać różnice kulturowe wynikające z funkcjonowania w odmiennych społecznościach.

Kolejnym teoretykiem AD jest Sabina Brown, która zajmuje się, m.in. funkcjonowaniem AD w operze oraz, co istotne, traktuje tego typu teksty jako dyskurs podejmujący ważne problemy społeczne. W swoich publikacjach zwraca uwagę na to, że AD wymaga opracowań zarówno teoretycznych, jak i praktycznych⁶¹ stworzonych z myślą o osobach zajmujących się jej redagowaniem, np. skryptów do filmów. W jednym z artykułów napisanym z Pilar Orero⁶² dostrzega podobieństwa AD i napisów dla niesłyszących oraz rozpatruje specyfikę każdej z nich.

Temat sztuki dostępnej jednocześnie niewidomym (z dodatkową narracją AD) i niedosłyszącym (z napisami lub z tłumaczeniem na język migowy) Pilar Orero poruszyła także w kilku tekstach napisanych wraz z Cintas Díaz oraz Aline Remeal. Autorki

⁵⁷ B. Benecke, *Audio-description*, „Meta” 2004, nr 49, s. 78-80.

⁵⁸ B. Benecke, *Audio description: the art of translating the image*, „Forum Translationswissenschaft” 8, Frankfurt (w druku)

⁵⁹ B. Benecke, *Audio description: with a little help from translation theory*, w: „Audiodescription”, red. M. Rogers, S. Brown, Amsterdam (w druku).

⁶⁰ J. Bourne, C. Jiménez, *From the visual to the verbal in two languages: a contrastive analysis of the audio description of the hours in English and Spanish*, w: *Media for all: subtitling for the deaf, audio description and sign language*, red. J.C. Díaz, P. Orero, A. Remeal, Amsterdam 2007, s. 174-187.

⁶¹ S. Braun, *Audio description from a discourse perspective: a socially relevant framework for research and training*, „LANS” 2008, nr 6, s. 357-372.

⁶² S. Braun, P. Orero, *Audio description with audio subtitling: an emergent modality of audiovisual localization*, „Perspectives: Studies in Translantology” 2010, nr 18, s. 173-188, wersja online: http://epubs.surrey.ac.uk/303023/1/Braun_Orero_2010_final_draft.pdf. [dostęp: 17.05.2016].

zwracają w nich uwagę na potrzebę udostępniania mediów⁶³ osobom z niepełnosprawnościami, widząc w AD aktualne wyzwanie dla współczesnego świata⁶⁴.

Deborah Fels, John Patrick Udo, Jonas E. Diamond i Jeremy I. Diamond dostrzegli problem i specyfikę audiodeskrypcji powstających z myślą o animowanych filmach komediowych. Badacze we wspólnym artykule⁶⁵ porównali różne możliwości tworzenia skryptów dla podobnych produkcji, zastanawiając się, jak należy redagować narrację wspomagającą, by nie zdominowała treści projekcji.

Drugim krajem po Stanach Zjednoczonych z najbardziej rozwiniętymi badaniami na temat AD jest Wielka Brytania, co świetnie pokazuje Joan Greening. W swojej publikacji zwraca uwagę na to, czego inne kraje mogą nauczyć się dzięki brytyjskim doświadczeniom⁶⁶. W tekście napisanym z Deborah Rolph podejmuje ona temat dostępności mediów i wzrostu świadomości o AD w Wielkiej Brytanii⁶⁷. Natomiast Andrew Holland zajął się nie tylko zagadnieniem AD teatralnej i sztuk wizualnych⁶⁸, uwzględniając punkt widzenia praktyków audiodeskryptorów⁶⁹, dzięki czemu wskazał wyzwania, którym muszą oni sprostać oraz problemy, z którymi borykają się podczas redagowania skryptów. Zwrócił uwagę nie tylko na wiek i świadomość odbiorców, ale także dodatkowo, np. rodzaj dysfunkcji wzroku, jej stopień oraz okres wystąpienia. Problemem może się też okazać podjęcie decyzji, jakie treści uwzględnić, a jakie pominąć w związku z ograniczeniami czasowymi w filmach. Istotny jest także aspekt ekonomiczny, tzn. wysokość kosztów generowanych przez wyposażanie produkcji w audiodeskrypcję.

Z innej perspektywy temat AD prezentuje Veronica Hyks, dla której technika ta jest rodzajem przekładu. Porównuje ona ten typ wypowiedzi z przekładem międzyjęzykowym wskazując, że choć obie techniki mogą wydać się podobne, potrzebują indywidualnego traktowania i różnych rozwiązań⁷⁰. Zestawia również tłumaczenia (np. scenariusza filmowego) z wersją w języku oryginału⁷¹.

⁶³ C.J. Díaz, P. Orero, A. Remael, *Media for all: a global challenge*, w: *Media for all: subtitling for the deaf audio description and sign language*, Amsterdam 2007, s. 11-20.

⁶⁴ Ibidem.

⁶⁵ D. Fels, J.P. Udo, J.E. Diamond, J.I. Diamond, *A comparison of alternative narrative approaches to video description for animated comedy*, „Journal of Visual Impairment and Blindness” 2006, nr 100 (5), s. 295-305.

⁶⁶ J. Greening, *Audio description: what can we learn from the UK experience?*, „Languages and the Media” 2006.

⁶⁷ J. Greening, D. Rolph, *Accessibility: raising awareness of audio description in the UK*, w: *Media for all: subtitling for the deaf, audio description and sign language*, red. C.J. Díaz, P. Orero, A. Remael, Amsterdam 2007, s. 127-138.

⁶⁸ A. Holland, *Audio description in the theatre and the visual arts: images into words*, w: *Audiovisual translation. Language transfer on screen*, red. A. Gunilla, C.J. Díaz, Basigtoke 2009, s. 170-185.

⁶⁹ A. Holland, *Audio description from the point of view of the describer*, „Viewpoint” 1999, nr 53, s. 73-75.

⁷⁰ V. Hyks, *Audio description and translation: two related but different skills*, „Translating Today” 2005, nr 4, s. 6-8.

⁷¹ V. Hyks, *Translation versus origination: creativity within limits*, „Media and the Languages” 2006.

Badania w zakresie audiodeskrypcji rozwijają się również w Hiszpanii. O katalońskiej AD (także na żywo) pisała Anna Matamala⁷², która wraz z Pilar Orero skupiła się na udostępnieniu opery odbiorcom niepełnosprawnym wzrokowo⁷³. Obie przedstawiły projekt kursu dla przyszłych audiodeskrypcyjistów-profesjonalistów⁷⁴.

Wspominana Pilar Orero⁷⁵ to także jedna z najprężniej działających osób, zajmujących się podnoszeniem świadomości społecznej na temat dostępności sztuki⁷⁶ oraz standardów AD opracowanych w Hiszpanii⁷⁷. W jednym z tekstów Orero prezentuje sylwetkę pioniera audiodeskrypcji Jorgea Arandesa⁷⁸ oraz porównuje różne AD do tego samego filmu oraz ich odbiór⁷⁹. Zwraca też uwagę, że uniwersalne zasady, które funkcjonowały do 2007 roku, nie zawsze wystarczają, ponieważ w oparciu o nie, nie można stworzyć skryptów do wszystkich projekcji⁸⁰. Hiszpańska badaczka, wraz z Laurą Puigdomenech i Anną Matamalą, zebrała wszystkie publikacje z zakresu AD filmowej⁸¹, natomiast z Joaquimem Pujolem zajęła się gatunkami takimi jak: ekfrazja, narracja filmowa oraz dziennikarstwo filmowe, traktując je jako istniejące już wcześniej techniki pokrewne AD⁸².

Inne wykorzystanie audiodeskrypcji prezentuje Alicia Palomo, która zajęła się AD jako techniką wspomagającą naukę języka oraz rozwój kompetencji językowych dzieci niewidomych i niedowidzących⁸³. Warto też choćby wspomnieć innych badaczy, których publikacje wydają się istotne dla rozwoju badań nad AD. Są to Aline Remael, traktująca

⁷² A. Matamala, *Live audio description in Catalonia*, „Translating Today” 2005, nr 4, s. 9-11; A. Matamala, *Audiodescription in Catalonia*, „Translation Watch Quarterly” 2007, nr 3, s. 37-48.

⁷³ A. Matamala, P. Orero, *Accessible opera in Catalan: opera for all*, w: *Media for all: subtitling for the deaf, Audio description and sign language*, red. J.C. Díaz, P. Orero, A. Remael, Amsterdam 2007, s. 201-214; P. Orero, A. Matamala, *Accessible opera: overcoming linguistic and sensorial barriers*, „Perspectives. Studies in Transatology” 2007, nr 15, s. 262-278.

⁷⁴ A. Matamala, P. Orero, *Designing a course on audio description: main competencies of the future professional*, „Linguistica Antverpiensa” 2005, nr 6, s. 329-344.

⁷⁵ Wykładowca na Uniwersytecie Autonomicznym w Barcelonie, zajmuje się tłumaczeniami audiowizualnymi i szeroko rozumianą dostępnością mediów.

⁷⁶ P. Orero, *Teaching audiovisual accessibility*, „Translating Today” 2005, nr 4, s. 12-15.

⁷⁷ P. Orero, *Audio description: professional recognition, practice and standards in Spain*, „Translation Watch Quarterly” 2005, nr 1, s. 7-18.

⁷⁸ P. Orero, *Jorge Arandes, audio description pioneer*, „JosTrans” 2007, nr 7, s. 190-194.

⁷⁹ P. Orero, *Three different receptions of the same film. The pear stories applied to audio description*, „European Journal of English Studies” 2008, s. 179-193.

⁸⁰ W tekście skupia się na specyfice filmu *Torrente 3*, komedii kryminalnej produkcji hiszpańskiej, której reżyserem jest S. Segura. Premiera miała miejsce w 2005.

⁸¹ L. Puigdoménech, A. Matamala, P. Orero, *Audio description of films: state of the art. And a protocol proposal*, „Actas Intermedia” 2007, Conference on Audiovisual Translation and Interpreting, 13-14 kwietnia 2007.

⁸² J. Pijol, P. Orero, *Audio description precursors: ekphrasis, film narrators and radio journalists*, „Translation Watch Quarterly” 2007, nr 3, s. 49-60.

⁸³ A. Palomo, *Audio description as language development and language learning for blind and visual impaired children*, w: *Thinking translation: perspectives from within and without*, red. P. Hyde, R. García, K.G. García, Boca Raton 2008, s. 113-134.

AD jako technikę eksperymentalną, wymagającą różnych stylów i rozwiązań⁸⁴ oraz Andrew Salway⁸⁵ i James Turner⁸⁶.

Wraz ze wzrostem zainteresowania audiodeskrypcją filmową, zaczęto analizować także opisy tworzone na potrzeby muzeów i galerii. Temat dostępności ekspozycji muzeów dla osób z niepełnosprawnościami podjęły Marcia Sartwell⁸⁷ oraz Irma Shore z Beatrice Jacinto⁸⁸, natomiast Emilie Schmeidler i Corinne Kirchner zadały pytanie jakie różnice w odbiorze sztuki wprowadza dodawanie AD⁸⁹.

Do cytowanych badaczy audiodeskrypcji należą także John Patrick Udo, teoretyk zajmujący się audiodeskrypcją teatralną i Deborah Fels. Zajęli się oni problemem dostosowania stylu AD do stylu sztuki, którą ma wspomagać, analizując napisaną heksametrem audiodeskrypcję do spektaklu, pt. *Hamlet*⁹⁰. Ponadto badali AD przygotowywane dla pokazów mody⁹¹, jak również opisy tworzone z myślą o dzieciach⁹². Natomiast AD redagowana na potrzeby opery stała się przedmiotem zainteresowania Grega Yorka⁹³.

W tym miejscu warto wspomnieć o cyklicznie odbywającej się konferencji *Media for all*⁹⁴, której uczestnicy, zajmując się tematem dostępności mediów dla osób

⁸⁴ A. Remael, *Audio description or recorded TV, cinema and DVD: an experimental style sheet for teaching purposes*, w: www.hivt.be [dostęp: 17.05.2016]; A. Remael, *Audio description – the ‘exposition’ phase of films: a matter of choice?*, „Languages and the Media” 2006; A. Remael, *For the use of sound. Audio description and film sound: a few key issues and a brief case study*, „Proceedings of the Surrey Conference”; A. Remael, G. Vercauteren, *Audio describing the exposition phase of films, teaching students what to choose*, „Trans” 2007, nr 11, s. 73-94.

⁸⁵ A. Salway, *A corpus-based analysis of audio description*, w: <http://www.bbrel.co.uk/pdfs/Pre-edited%20version%20Audio%20Description%20a%20Corpus-based%20Analysis.pdf> [dostęp: 17.05.2016]; A. Salway, M. Graham, *Extracting information about emotions in films*, „Proceedings of 11th ACM Conference on Multimedia” 2003, s. 299-302.

⁸⁶ J. Turner, *Some characteristics of audio description and the corresponding moving image, information access in the global information economy*, „Proceedings of the 61st ASIS [American Society for Information Science] Annual Meeting” 1998, nr 35, s. 108-117.

⁸⁷ M. Sartwell, *The accessible museum: model programs of accessibility for disabled and older people*, Washington 1992.

⁸⁸ I. Shore, B. Jacinto, *Access to art: a museum directory for blind and visually impaired people*, New York 1989.

⁸⁹ E. Schmeidler, C. Kirchner, *Adding audio-description: does it make a difference?*, „Journal of Visual Impairment and Blindness” 2001, nr 95, s. 197-212.

⁹⁰ J.P. Udo, D. Fels, *‘Suit the action to the word, the word to the action’: the unconventional approach to describe Shakespeare’s Hamlet*, „The Journal of Visual Impairment and Blindness” 2009, s. 178-183; J.P. Udo, D. Fels, *Horatio audio describes Shakespeare’s Hamlet: blind and low-vision theatre-goers evaluate an unconventional audio description strategy*, „British Journal of Visual Impairment” 2010, s. 139-156.

⁹¹ J.P. Udo, D. Fels, *Re-fashioning fashion: an exploratory study of a live audio described fashion show*, „Journal of Universal Access in the Information Society” 2010, nr 9, s. 63-75.

⁹² J.P. Udo, D. Fels, *The rogue poster-children of universal design: closed captioning and audio description*, „The Journal of Engineering Design” 2009.

⁹³ G. York, *Verdi made visible. Audio-introduction for opera and ballet*, w: *Media for all: accessibility in audiovisual translation*, red. J.C. Díaz, P. Orero, A. Remael, Amsterdam 2007, s. 215-229.

⁹⁴ Informacje o konferencji znajdują się na stronie www.mediaforall.com [dostęp: 17.03.2013]. Minione edycje zostały zorganizowane: w Barcelonie (edycja 1.), w Portugalii (edycja 2. w 2007), w Antwerpii (edycja 3. w 2009), w Londynie (edycja 4. w 2011) i w Chorwacji (edycja 5. w 2013).

z niepełnosprawnościami, poruszają nie tylko kwestie związane z AD, lecz także z odbiorem sztuki przez osoby z dysfunkcją słuchu. Należy też podkreślić rolę prowadzonego od 1994 roku przez RNIB, projektu AUDETEL (AUdio DEscribed TELEvision), mającego na celu przełamywanie barier, przed którymi stoją niepełnosprawni wzrokowo odbiorcy programów telewizyjnych, jak również zwiększenie liczby programów oferowanych z audiodeskrypcją. Działania podejmowane w ramach tego przedsięwzięcia opisali, m.in. B. Pettitt, K. Sharpe, S. Cooper⁹⁵, a także N.K. Lodge z J.N. Slater⁹⁶ oraz z N.W. Green i J.P. Nuun⁹⁷.

Nie ulega wątpliwości, że audiodeskrypcja od czasu jej pierwszego zastosowania, rozwija się bardzo dynamicznie. Największe zaangażowanie w działania zarówno praktyczne, jak i teoretyczne związane są ze sztuką filmową, rzadziej AD w teatrze, operze i muzeum. Co ważne, w niektórych aspektach, zauważa się podobieństwo AD do udogodnień opracowywanych na potrzeby odbiorców słabosłyszących i głuchych, a także możliwość wykorzystania AD jako techniki wspomagającej naukę języka obcego oraz rozwijającej zdolności komunikacyjne, zwłaszcza dzieci niepełnosprawnych wzrokowo.

Warto zauważyć, choćby na podstawie tytułów wymienionych publikacji, że język tekstów AD rzadko bywa przedmiotem zainteresowania badaczy. Temat ten nie jest omawiany w osobnych publikacjach, lecz jedynie przy okazji pisania o technice, np. u Snydera, Benecka, Orero, w ITC oraz ACB. Podobnie nie zajęto się jak dotąd dokładnym sprecyzowaniem funkcji AD oraz formą tą jako osobnym gatunkiem wypowiedzi i jako takiego nie scharakteryzowano go w żadnej z prac. Co najwyżej dostrzegano podobieństwa z innymi formami.

1.1.2. Audiodeskrypcja – stan badań – Polska

W Polsce techniką audiodeskrypcji interesują się przede wszystkim naukowcy skupieni wokół ośrodków akademickich, głównie Uniwersytetu Warszawskiego, a także uczeni z Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Uniwersytetu Jagiellońskiego

⁹⁵ B. Pettitt, K. Sharpe, S. Cooper, *AUDETEL: enhancing television for visually impaired people, journals. British journal of visually impairment*, wersja online: <http://jvi.sagepub.com/content/14/2/48.full.pdf+html> [dostęp: 17.05.2016].

⁹⁶ N.K. Lodge, J.N. Slater, *Helping blind people to watch television: The AUDETEL project, proceedings of the International Broadcasting Convention*, „IEE Conference 358”, Amsterdam 1992, s. 86-91.

⁹⁷ N.K. Lodge, N.W. Green, J.P. Nuun, *Audetel, audio described television: the launch of national trials, proceedings of the International Broadcasting Convention*, „IEE Conference 397”, Amsterdam 1994, s. 140-145.

w Krakowie i Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach oraz Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II.

Ośrodek warszawski reprezentuje Agnieszka Szarkowska⁹⁸ wraz z Laboratorium Przekładu Audiowizualnego (AVT Lab⁹⁹). Pierwszym projektem zrealizowanym przez ten zespół był grant, pt. *Audiodeskrypcja z syntezą mowy*¹⁰⁰ (ang. *Text-to-speech*), w ramach którego badano odbiór AD czytanej przez program do syntezy mowy. Wykorzystywanie tego typu AD powinno znacząco zwiększyć liczbę audiodeskrybowanych filmów i programów¹⁰¹, ponieważ „w porównaniu z metodą tradycyjną, zastosowanie syntezatora mowy do czytania skryptu pozwala obniżyć koszty produkcji AD. Rozwiązanie to nie wymaga nagrywania skryptu w studio ani nie pociąga za sobą kosztów pracy związanych z czytaniem tekstu AD na żywo przez lektora”¹⁰².

Zespół AVT Lab zrealizował też projekt *Digital television for all*¹⁰³, w którym analizowano napisy dla niesłyszących¹⁰⁴. Inne zakończone projekty to: *ClipFlair: foreign language learning through interactive captioning and revoicing of clips*¹⁰⁵ poświęcony wykorzystaniu podpisów i audiodeskrypcji do nauki języków obcych, jak również *Audiodeskrypcja do filmów zagranicznych*¹⁰⁶, w wyniku którego opracowano rozwiązania dotyczące tworzenia skryptów do tego typu dzieł¹⁰⁷.

Wśród projektów realizowanych przez zespół ATV Lab należy wymienić: *Respeaking – proces, kompetencje i jakość*¹⁰⁸, *Sztuka współczesna dla wszystkich*¹⁰⁹ (Open Art), *Napisy dla niesłyszących w telewizji cyfrowej*¹¹⁰, *Hybrid broadcast broadband television for all*¹¹¹ oraz *Empirical evaluation of audiovisual translation: a new integrated*

⁹⁸ Adiunkt w Zakładzie Translatoryki w Instytucie Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego. Jest członkiem European Association for Studies in Screen Translation, European Society for Translation Studies i honorowym członkiem Stowarzyszenia Tłumaczy Audiowizualnych.

⁹⁹ <http://avt.ils.uw.edu.pl/o-nas/> [dostęp: 17.05.2016].

¹⁰⁰ <http://avt.ils.uw.edu.pl/ad-tts/> [dostęp: 17.09.2016].

¹⁰¹ Ibidem.

¹⁰² Ibidem.

¹⁰³ Więcej o projekcie na stronie: <http://www.psp-dtv4all.org/> [dostęp: 17.09.2016] oraz <http://avt.ils.uw.edu.pl/dtv4all/> [dostęp: 17.09.2016].

¹⁰⁴ „W ramach projektu *Digital television for all* („Telewizja cyfrowa dla wszystkich”) wiosną 2010 Laboratorium Przekładu Audiowizualnego w Instytucie Lingwistyki Stosowanej UW we współpracy z Interdyscyplinarnym Centrum Stosowanych Badań Poznawczych przy Szkole Wyższej Psychologii Społecznej przeprowadziło badania napisów dla niesłyszących. Celem finansowanego przez UE projektu było opracowanie ogólnoeuropejskich standardów tworzenia napisów dla niesłyszących. Przeprowadzono szereg badań okولوجraficznych, polegających na śledzącego ruchów gałki ocznej osób oglądających różnego rodzaju napisy”.

¹⁰⁵ <http://clipflair.net/> [dostęp: 17.09.2016].

¹⁰⁶ <http://avt.ils.uw.edu.pl/ad-foreign/> [dostęp: 17.09.2016].

¹⁰⁷ Ibidem.

¹⁰⁸ http://avt.ils.uw.edu.pl/projekty/#Respeaking_proces_kompetencje_i_jako [dostęp: 17.09.2016].

¹⁰⁹ http://avt.ils.uw.edu.pl/projekty/#Sztuka_wspczesna_dla_wszystkich_Open_Art [dostęp: 17.09.2016].

¹¹⁰ http://avt.ils.uw.edu.pl/projekty/#Napisy_dla_niesyszczych_w_telewizji_cyfrowej [dostęp: 17.09.2016].

¹¹¹ http://avt.ils.uw.edu.pl/projekty/#Hybrid_Broadcast_Broadband_Television_for_All

*approach*¹¹². Dotychczas, w ramach działań Laboratorium Przekładu Audiowizualnego, obok tekstów skupionych wokół konkretnego projektu powstało kilkanaście publikacji poświęconych technice audiodeskrypcji oraz udostępnianiu sztuki osobom z dysfunkcją wzroku lub słuchu¹¹³.

Badania nad audiodeskrypcją prowadzone są także na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza. Agnieszka Chmiel¹¹⁴ i Iwona Mazur¹¹⁵ z Wydziału Anglistyki, podobnie jak zespół ATV Lab, skupiają się przede wszystkim na audiodeskrypcji filmowej i jej odbiorze, m.in. na metodach okulograficznych¹¹⁶. Współpracują z zespołem Szarkowskiej, a także z wykonawcami międzynarodowego projektu AD Lab¹¹⁷, w który zaangażowani są badacze z ośmiu różnych ośrodków naukowych¹¹⁸. W swoich pracach porównywały zasady percepcji AD filmowej widzających i niewidomych odbiorców¹¹⁹, a wraz z Pilar Orero i uczonymi z Uniwersytetu w Barcelonie próbowały stworzyć uniwersalne standardy europejskie dla audiodeskrypcji (*Pear tree component*). Również najnowsza publikacja Chmiel i Mazur, pt. *Audiodeskrypcja*, zrealizowana w ramach grantu finansowanego ze środków na naukę w latach 2009-2014 jako projekt badawczy Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego¹²⁰, poświęcona jest przede wszystkim AD filmowej. W tym miejscu warto dodać, że badaczki zainicjowały też utworzenie Studiów Podyplomowych z Tłumaczenia Audiowizualnego¹²¹, które są prowadzone

[dostęp: 17.09.2016] lub <http://www.hbb4all.eu/> [dostęp: 17.09.2016].

¹¹² Projekt przewidziany na realizację w latach 2014-2016, jest finansowany i koordynowany przez University of Trieste Research Fund.

http://avt.ils.uw.edu.pl/projekty/#Empirical_evaluation_of_audiovisual_translation_A_new_integrated_approach [dostęp: 17.09.2016].

¹¹³ Adresy bibliograficzne, a także fragmenty artykułów można znaleźć na stronie:

<http://avt.ils.uw.edu.pl/publikacje/> [dostęp: 17.09.2016].

¹¹⁴ Adiunkt w Zakładzie Badań nad Przekładem UAM Poznań.

¹¹⁵ Adiunkt w Zakładzie Badań nad Przekładem UAM Poznań.

¹¹⁶ Okulografia to metoda badawcza zajmująca się rejestrowaniem ruchów gałek ocznych podczas postrzegania i przetwarzania informacji odbieranych drogą wzrokową, badania okulograficzne wykorzystuje się, m.in. w psychologii, medycynie i marketingu. Więcej o metodzie okulograficznej vide: <http://www.lelo.uw.edu.pl/urzadzenia> [dostęp: 17.09.2016].

¹¹⁷ <http://www.adlabproject.eu/> [dostęp: 17.09.2016].

¹¹⁸ Uniwersytet w Trieście (<http://www.units.it/> [dostęp: 17.09.2016]), Uniwersytet Autonomiczny w Barcelonie (<http://uab.es/english/> [dostęp: 17.09.2016]), Politechnika w Portugalii (<http://www.ipleiria.pt/> [dostęp: 17.09.2016]), Uniwersytet w Antwerpii (<http://www.artesis.be/vertalertolk> [dostęp: 17.09.2016]), Uniwersytet im. Adama Mickiewicza (<http://www.amu.edu.pl/> [dostęp: 17.09.2016]), Bayerischer Rundfunk (<http://www.br.de/> [dostęp: 17.09.2016]), Vlagmse Radio – en Televisieomroeporganisatie (<http://www.vrt.be/en> [dostęp: 17.09.2016]), Senza Barriere (<http://www.senzabarriere.org/> [dostęp: 17.09.2016]).

¹¹⁹ M.in. w projekcie realizowanym w latach 2010-2011, pt. *Eye-tracking in audio description – perception of sighted viewers and its reflection in film descriptions for the blind*, którym kierowała dr Iwona Mazur.

¹²⁰ Nr N104178236, pt. *Intersemiotyczny przekład audiowizualny – opracowanie zasad polskiej audiodeskrypcji na podstawie wzorców anglojęzycznych*.

¹²¹ <https://studenci.amu.edu.pl/studia/podyplomowe/wydzia-anglistyki2/studia-podyplomowe-tumaczenia-audiowizualnego> [dostęp: 17.09.2016].

w języku angielskim na Wydziale Anglistyki przy Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Studia te obejmują

wszystkie najpopularniejsze metody tłumaczenia audiowizualnego, w tym tłumaczenie na potrzeby osób dotkniętych niepełnosprawnością słuchową lub wzrokową. Zajęcia prowadzone [...] przez specjalistów w danej dziedzinie (nauczycieli akademickich oraz zawodowych tłumaczy audiowizualnych)¹²².

Kursy nie są uruchamiane regularnie ze względu na trudność utworzenia wystarczająco licznej grupy, co potwierdza tezę o małej popularności tej problematyki wśród osób doksztalających się oraz poszukujących sposobów przewyższania barier komunikacyjnych i udostępniania sztuki osobom z niepełnosprawnościami.

W ośrodku poznańskim audiodeskrypcją zajmuje się także pisząca te słowa, która zrealizowała grant pt. *Podręcznik do języka polskiego z audiodeskrypcją reprodukcji malarskich, uzupełniający kształcenie literackie i kulturowe uczniów niewidomych* w ramach którego powstała publikacja *Posłuchać obrazów*¹²³. Książka ta jest dedykowana uczniom niewidomym i niedowidzącym oraz ich nauczycielom do wykorzystania na tych jednostkach lekcyjnych, na których omawia się dzieła sztuki. Jest to pierwsza taka pomoc, którą można wykorzystać również w kształceniu zintegrowanym i wśród uczniów widzących. Innym przedsięwzięciem autorki w obszarze AD to zorganizowanie międzynarodowej konferencji *Audiodeskrypcja i jej pogranicza*, na której gościł Joel Snyder, prowadząc w jej ramach warsztaty na temat AD. Kolejne jej aktywności to zainicjowanie Naukowego Koła Audiodeskryberów, z którym organizuje warsztaty uświadamiające, czym jest audiodeskrypcja, a także bierze udział w przedsięwzięciach, na potrzeby których wraz ze studentami redaguje AD. Szczególnie interesuje ją warstwa językowa audiodeskrypcji. Tematem tym zajmowała się już w dotychczas opublikowanych artykułach¹²⁴.

¹²²<https://studenci.amu.edu.pl/studia/podyplomowe/wydzia-anglistyki2/studia-podyplomowe-tumaczenia-audiowizualnego> [dostęp: 17.09.2016].

¹²³ <https://www.ore.edu.pl/2016/11/polecamy-posluchac-obrazow-beaty-jerzakowskiej/> [dostęp: 19.03.2018].

¹²⁴ B. Jerzakowska, *Percepcja hiperonimów i hiponimów u osób niewidomych. Zarys problemu*, „Socjolingwistyka” 2012, nr 26, s. 165-190; eadem, *Podobieństwa i różnice w polskiej i zagranicznej audiodeskrypcji malarstwa. Na przykładzie porównania opisów obrazów Pabla Picassa „Panny z Avignon” i „Dziewczyna z mandoliną”*, „Socjolingwistyka” 2013, nr 27, s. 169-177; eadem, *Ekfrazja poetycka a audiodeskrypcja*, „Polonistyka” 2013, nr 5, s. 10-13; eadem, *Ekfrazja poetycka i audiodeskrypcja jako formy opisu dzieła malarskiego (studium dla wybranych dzieł ze szczególnym uwzględnieniem sposobu nazywania i mówienia o kolorach)*, w: *Beatus, qui alumnos educavit*, red. M. Rybka, P. Wiatrowski, Poznań 2014, s. 53-69; eadem, *Lingwistyka audiowizualna (audiolingwistyka) – czy można wyróżnić taką gałąź w językoznawstwie? Rozważania wstępne*, w: *Słowo we współczesnych dyskursach*, red. K. Jachimowska,

Na Uniwersytecie Jagiellońskim badania dotyczące AD filmowej i jej rozwoju na terenie różnych państw, prowadziła Anna Jankowska, należąca do zespołu ATV Lab. W publikacjach podejmowała przede wszystkim problem przekładu audiodeskrypcji z języka oryginału na drugi język¹²⁵. Wraz z Agnieszką Szarkowską napisała tekst poświęcony różnicom kulturowym i ich oddawaniem w tekstach AD¹²⁶, zwróciły uwagę na rozbieżności wynikające z konieczności uwzględniania czynników geograficznych, etnograficznych oraz politycznych. Ponadto pokazały strategie prezentowania treści na przykładzie AD filmowych, wśród których wyróżniły nazywanie, wyjaśnianie, opis oraz uogólnienie. Obecnie Jankowska realizuje projekty w Barcelonie wraz z Pilar Orero, skupiając się nadal przede wszystkim na audiodeskrypcji filmowej.

Jednostką Uniwersytetu Jagiellońskiego, która upowszechnia wiedzę z zakresu AD, jest Katedra do Badań nad Przekładem i Komunikacją Międzykulturową UNESCO¹²⁷. Organizowane są tam cykliczne kursy z tłumaczeń audiowizualnych¹²⁸ prowadzonych w ramach sześciu kategorii: AD w kinie i telewizji, AD w teatrze i muzeum, dubbing, napisy dla niesłyszących, tłumaczenia z napisami oraz tłumaczenia z lektorem.

Audiodeskrypcja pojawia się też w programie podyplomowych studiów, pt. *Włączenie cyfrowe i społeczne: strony internetowe, audiodeskrypcja, multimedia*¹²⁹, organizowanych przez Uniwersytet Śląski w Katowicach. Kieruje nimi dr Izabela

B. Kudra, E. Szkudlarek-Śmiechowicz, Łódź 2014, s. 431-441; *Zobaczyć słowo. Kilka uwag o technikach tworzenia audiodeskrypcji w malarstwie*, eadem, w: *Tekst-Kontekst-Intertekst na przełomie XX i XXI wieku*, red. O. Kielak, A. Kowalska, J. Szadura, Lublin 2013, s. 211-226; eadem, *Jak opisywać akty? Próba odpowiedzi na podstawie przykładowego odbioru audiodeskrypcji obrazu Piotra Adamczyka Z prochu powstałeś, w proch się obrócisz i sceny z filmu Justa Jaeckina Kochanek Lady Chatterley*, w: *Dydaktyka, edukacja i kultura w badaniach młodych naukowców*, red. Z. Dziemiątko, Poznań 2013, s. 137-145; eadem, *Jak osiągnięcia współczesności mogą pomóc niewidomym poznać sztukę antyczną?*, w: *W kręgu antycznych fascynacji*, red. H. Kowalski, A. Bińkowska, M. Przybyszewska, Warszawa 2013, s. 7-15; eadem, *Audiodeskrypcja jako tekst użytkowy. Propozycja wykorzystania techniki na lekcji języka polskiego pierwszym krokiem projektu edukacyjnego integrującego środowisko widzących i niepełnosprawnych wzrokowo*, w: *Diagnoza i terapia pedagogiczna w przestrzeni edukacyjnej*, red. J. Skibska, J. Wojciechowska, Kraków 2014, s. 229-239; eadem, *Percepcja kolorów: białego, czerwonego, błękitnego u osób niewidomych, niedowidzących i widzących a audiodeskrypcja*, tekst online: <http://www.ogrodnauk.pl/doi/10-15503-onis2014-232-241/> [dostęp: 2.02.2015]; eadem, *Jak opisywać ikony osobom niewidomym? – próba odpowiedzi na przykładzie audiodeskrypcji ikony antycznej*, w: *Ikonografia antyczna jako zwierciadło życia codziennego*, red. I. Głuszek, J. Mosiejczyk, Toruń 2015, s. 134-152; eadem, *Sytuacje stresowe dla polonisty uczącego w szkole dla niewidomych*, w: *Szkola bez barier*, red. A. Guzy, B. Nieszporek-Szamburska, M. Wójcik-Dudek, Katowice 2015, s. 255-262; eadem, *Niewidomi bohaterowie literaccy. Problem języka*, w: *Słowo, doświadczenie, tajemnica*, red. J. Kempa, M. Gíglok, Katowice 2015, s. 249-258.

¹²⁵ Cf. A. Jankowska, *Audiodeskrypcja – wniosły cel w tłumaczeniu*, „*Między oryginałem a przekładem*” XIV, 225-246; *Tłumaczenie jako alternatywna metoda tworzenia audiodeskrypcji*, eadem, 2014; A. Szarkowska, M. Wilgucka, *Audio description for voiced-over films: the case study of Big Fish*, eadem, „*Między Oryginałem a Przekładem*” 2014, nr 23, s. 81-96.

¹²⁶ A. Jankowska, A. Szarkowska, *Strategie opisu kulturowym w audiodeskrypcji*, w: „*Między oryginałem a przekładem*” 2016, nr 31, s. 136-152.

¹²⁷ <http://www.unesco.uj.edu.pl/> [dostęp: 17.09.2016].

¹²⁸ <http://www.unesco.uj.edu.pl/dydaktyka/kursy-dla-tlumaczy-audiowizualnych> [dostęp: 17.09.2016].

¹²⁹ <http://wlaczeniecyfrowe.widzialni.us.edu.pl/o-studiach,m,mg,1> [dostęp: 17.09.2017].

Mrochen, będąca też opiekunem koła naukowego na Wydziale Filologicznym UŚ, które zajmuje się „wdrażaniem dobrych praktyk z wykorzystaniem nowych technologii UniCAT (Uniwersytet Computer Assisted Translation)¹³⁰. Młoda badaczka jest również redaktorem do spraw WCAG (WCAG_Web Content Accessibility Guidelines) w projekcie Ministerstwa Edukacji Narodowej *Cyfrowa Szkoła*, pt. *E-podręczniki do kształcenia ogólnego*¹³¹, gdzie odpowiada za przedmioty takie jak: fizyka, chemia, przyroda oraz BHP.

Jednymi z najnowszych publikacji z obszaru AD są prace doktorskie Karoliny Karaszewskiej, pt. *Metody audiodeskrypcji i wpływ ich zastosowania na zrozumienie filmu przez odbiorców*¹³², napisana w 2015 roku oraz Anny Sadowskiej *Strategies in audio description – a study on reception of audio described films and preferences of visually impaired viewers in Poland*, obronionej w 2017 roku. Karaszewska analizuje metody zastosowane w audiodeskrypcji filmów fabularnych, niefabularnych oraz przyrodniczych. Skupia się ona nie na badaniach przeprowadzonych w grupie niewidomych odbiorców, lecz na tekstach AD. W swoich wnioskach dowodzi, że

audiodeskrypcja jest jednym z rodzajów tłumaczenia, gdyż uwzględnia proces odkodowywania informacji dostarczonej audiodeskryptorowi przez sytuację wizualną, a następnie przekodowywania ich na dźwiękowy przekaz słowny, który trafia do odbiorcy docelowego (odbiorcy tłumaczenia), dlatego też rządzi się takimi prawami jak inne rodzaje przekładu¹³³.

O audiodeskrypcji piszą także osoby spoza środowiska naukowego. Jedną z nich jest Izabela Künstler, zajmująca się jednak głównie tworzeniem AD. Jej najbardziej znane skrypty powstały do filmów takich jak *Bitwa Warszawska*, *Listy do M.*, do filmów animowanych emitowanych na kanale TeleToon, MiniMini do Ninateki oraz wielu innych. W tekście *Cel uświęca środki*¹³⁴ zajęła się zagadnieniem opisywania i nazywania emocji. Powołując się na opinie potencjalnych odbiorców Künstler uznała, że emocje należy nazywać, a ich dodatkowy opis wprowadzać tylko wtedy, gdy pozwala na to czas między dialogami bohaterów¹³⁵.

¹³⁰ <http://uni-cat.jimdo.com/> [dostęp: 17.09.2017].

¹³¹ <http://www.epodreczniki.pl/reader/c/112048/v/latest/t/student-canon> [dostęp: 17.09.2017].

¹³² K. Karaszewska, *Metody audiodeskrypcji i wpływ ich zastosowania na zrozumienie filmu przez odbiorców*, w: <http://docplayer.pl/3465154-Metody-audiodeskrypcji-i-wplyw-ich-zastosowania-na-zrozumienie-filmu-przez-odbiorcow.html> [dostęp: 8.07.2017].

¹³³ Ibidem, s. 241. O sposobie traktowania AD jako rodzaju przekładu oraz polemika z tą teorią, szerzej będzie mowa w dalszej części pracy.

¹³⁴ I. Künstler, *Cel uświęca środki*, „Przekładaniec” 2014, nr 28, s. 140-152.

¹³⁵ Cf. Ibidem, s. 142.

Trzeba zwrócić uwagę, że podobnie jak za granicą, także w Polsce najbardziej dynamiczny rozwój AD, od początku jej pojawienia się, obserwuje się w obszarze sztuki filmowej, co wynika m.in. z tego, że część polskich badaczy współpracuje z ośrodkami zagranicznymi, biorąc udział w projektach międzynarodowych, a tym samym podporządkowuje swoje działania tematom światowym. Śledząc dokonania na rzecz audiodeskrypcji, nie można również nie zauważyć, że po pierwsze, AD w muzeach i galeriach cały czas zostaje w cieniu analiz opisywania sztuki niewidomym i niedowidzącym, a po drugie, brakuje opracowań skupiających się konkretnie na języku audiodeskrypcji¹³⁶. Zarówno w naukowych publikacjach zagranicznych temat ten jest podejmowany przy okazji analizowania percepcji, odbioru i preferencji potencjalnych odbiorców. Jak wspomniano, język opisów audiodeskrypcyjnych ze szczególnym uwzględnieniem sztuki malarskiej stanowi przedmiot zainteresowań autorki niniejszej pracy.

1.2. Genologia – stan badań

Podjęwając temat charakterystyki gatunkowej AD malarstwa, poza publikacjami poświęconymi tej formie oraz poza analizą samych skryptów, nie można zapomnieć o pracach z zakresu genologii lingwistycznej. Należą do nich m.in. publikacje Jerzego Bartmińskiego¹³⁷, Marii Wojtak¹³⁸, Bożeny Witosz¹³⁹, Stanisława Gajdy¹⁴⁰, Ireny Sarnowskiej-Giefing¹⁴¹, Anny Wierzbickiej¹⁴² oraz Aleksandra Wilkonia¹⁴³. Dają one podstawę do traktowania AD jako wciąż tworzącego się, nowego gatunku wypowiedzi.

¹³⁶ R. Wieckowski, *Audiodeskrypcja piękna*, „Przekładaniec” nr 28, 2014, s. 109-123.

¹³⁷ J. Bartmiński, S. Niebrzegowska-Bartmińska, *Tekstologia*, Warszawa 2009, s. 128-155; *Tekstologia*, cz. 1, cz. 2, red. J. Bartmiński, S. Niebrzegowska-Bartmińska, Lublin 2004.

¹³⁸ M. Wojtak, *Gatunki prasowe*, Lublin 2004.

¹³⁹ B. Witosz, *Genologia lingwistyczna*, Katowice 2005.

¹⁴⁰ S. Gajda, *Językoznawstwo w Polsce: stan i perspektywy*, Opole 2003; *Gatunkowe wzorce wypowiedzi. Podstawy badań stylistycznych nad językiem naukowym*, idem, Opole 1983; *Styl a tekst*, red. S. Gajda, M. Balowski, Opole 1995.

¹⁴¹ I. Sarnowska-Giefing, *Od onimu do gatunku tekstu: nazewnictwo w satyrze polskiej do 1820 roku*, Poznań 2003.

¹⁴² A. Wierzbicka, *Genry mowy*, w: *Tekst i zdanie. Zbiór studiów*, red. T. Dobrzyńska, E. Janus, Wrocław 1983, s. 125-137; *Akty i gatunki mowy w różnych językach i kulturach*, eadem, w: *Język – umysł – kultura*, Warszawa 1999, s. 228-269; *Semantyka: jednostki elementarne i uniwersalne*, eadem, Lublin 2010, s. 373-388.

¹⁴³ *Z problemów współczesnego języka polskiego*, red. A. Wilkoń, J. Warchal, Katowice 1993.

Przez długi czas termin *genologia* odnosił się do subdyscypliny nauki o literaturze¹⁴⁴, gdyż gatunki rozumiane były jako zjawisko czysto literackie¹⁴⁵, zatem oznaczał naukę o gatunkach artystycznych¹⁴⁶. Z czasem obszar badań się poszerzył i gatunki nie tylko artystyczne stały się przedmiotem badań innych dziedzin nauki, m.in. medioznawstwa¹⁴⁷, bibliistyki¹⁴⁸, homiletyki¹⁴⁹, folklorystyki¹⁵⁰, a przede wszystkim, przeżywającej obecnie szczytowy okres rozwoju, genologii lingwistycznej¹⁵¹. Pojawiają się także postulaty stworzenia genologii uogólnionej, innej, nowej, multimedialnej, która by łączyła zasięgiem swego zainteresowania wszystkie formy komunikacji piśmienniczej¹⁵².

Nadmienić także trzeba, że choć hasło *genologia* nie pojawia się w *Encyklopedii językoznawstwa ogólnego*¹⁵³ ani w *Encyklopedii języka polskiego*¹⁵⁴, to występuje w *Małym słowniku terminów teorii tekstu*¹⁵⁵, gdzie także dokonano rozróżnienia na genologię lingwistyczną i literacką¹⁵⁶.

Warto przypomnieć, że termin *genologia* wprowadzony został dopiero w XX wieku, jednakże refleksji genologicznej poszukuje się w antycznej poetyce i retoryce¹⁵⁷, m.in. w *Poetyce* Arystotelesa. Wśród najstarszych polskich publikacji dotyczących genologii, które przynależą już do stadium naukowego tej dyscypliny¹⁵⁸,

¹⁴⁴ W *Słowniku gatunków literackich* Bernacki, M. Pawlus i S. Jaworski *genologii* przypisują analizowanie rodzajów, gatunków i odmian literackich oraz wiązanie ich ze zjawiskami kulturalno-literackimi.

¹⁴⁵ R. Cudak, *Polska geologia literacka*, Warszawa 2007, s. 13.

¹⁴⁶ S. Gajda, *Społeczno-kulturowy kontekst najnowszych przemian polszczyzny*, w: *Język polski 25 lat po przełomie. Die polnische sprache 25 jahre nach der wende*, red. D. Scheller-Boltz, Hildesheim-Zurich-New York 2014, s. 257.

¹⁴⁷ R. Cudak, *Polska geologia literacka*, s. 13. Ewa Szczęsna natomiast w *Słowniku pojęć i tekstów kultury* zaznacza, że zadaniem genologii jest scharakteryzowanie typologii, opis form oraz kategorii dyskursu kulturowego rozumianych również przez pryzmat tekstów literackich, do których badaczka zalicza również formy fikcjonalne takie, jak gatunki dziennikarskie, filmowe i radiowe. Cf. *Słownik pojęć i tekstów kultury*, red. T. Dobrzyńska, E. Szczęsna, Warszawa 2002.

¹⁴⁸ J.S. Synowiec, *Gatunki literackie w Starym Testamencie*, Kraków 2003; D. Pawson, *Klucz do Biblii*, Warszawa 2016.

¹⁴⁹ W. Przyczyna, *Kaznodziejski przekaz opowiadań biblijnych*, „Poligrafia Salezjańska” 2000, nr 18; *Retoryka dziś: teoria i praktyka*, red. R. Przybylska, W. Przyczyna, „Poligrafia Salezjańska” 2001, nr 20; *Prawdy wiary w przepowiadaniu*, red. W. Przyczyna, „Redemptoris Missio” nr 21; A. Draguła, *Eucharystia zmediatyzowana: teologiczno-pastoralna interpretacja transmisji Mszy Świętej w radiu i telewizji*, Zielona Góra 2009; A. Draguła, *Liturgia, muzyka, język: o współczesnej komunikacji kościoła*, „Studia i Rozprawy” nr 44, Szczecin 2017.

¹⁵⁰ J. Bartmiński, *Językowe podstawy obrazu świata*, Lublin 2012, s. 13.

¹⁵¹ D. Ostaszewska, *Polska genologia lingwistyczna*, Warszawa 2008, s. 7.

¹⁵² E. Balcerzan, *W stronę genologii multimedialnej*, „Teksty Drugie”, nr 6 (59), s. 88; B. Witosz, *Gatunek – sporny (?) problem współczesnej refleksji tekstologicznej*, „Teksty Drugie” 2001, z. 5, s. 67-85.

¹⁵³ *Encyklopedia językoznawstwa ogólnego*, red. K. Polański Wrocław 1999.

¹⁵⁴ *Encyklopedia języka polskiego*, red. S. Urbańczyk, Wrocław 1992.

¹⁵⁵ *Mały słownik teorii tekstu*, red. K. Wyrwas, K. Sobańska-Sobisz, Warszawa 2005.

¹⁵⁶ *Ibidem*, s. 57-58.

¹⁵⁷ S. Gajda, *Polonistyka wobec wyzwań współczesności*, 2014, s. 257.

¹⁵⁸ *Ibidem*.

wymienia się zwykle *Teorię prozy i poezji w zarysie*¹⁵⁹ oraz *Stylistykę i teorię literatury: wykład systematyczny oraz wypisy i ćwiczenia stylistyczne*¹⁶⁰ Henryka Gallego, a także sięgające do literatury epok dawniejszych *Studia z dziejów prozy staropolskiej*¹⁶¹ Jadwigi Rytel, *Problemy genologii antycznej*¹⁶² Stanisława Stabryły, *Antyczne epicedium i elegia żałobna: geneza i rozwój*¹⁶³ Stefana Zabłockiego oraz *Prozę staropolską: problemy gatunków i literackości*¹⁶⁴ Hanny Dziechcińskiej.

Polska genologia lingwistyczna jako subdyscyplina teorii tekstu miała początkowo zajmować się gatunkami wypowiedzi, które sytuują się poza sferą literaturoznawstwa¹⁶⁵. Choć językoznawcze opisy poszczególnych gatunków komunikatywnych powstawały od dawna, nie miały one jednak charakteru kompleksowego, dlatego o powstaniu samodzielnej dyscypliny badawczej mówić można od niedawna. Zapoczątkowana została na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku, a jej podstawę teoretyczną stanowił schemat komunikacji językowej, na który składają się trzy elementy: nadawca – komunikat – odbiorca¹⁶⁶.

Istotne znaczenie dla rozwoju genologii lingwistycznej miała tradycja teoretycznoliteracka¹⁶⁷, nie tylko polska. Można mówić o dużym wpływie myśli Michaiła Bachtina, negującego klasyczny schemat komunikacji językowej i uogólniającego pojęcie gatunku na wszelkie wypowiedzi językowe: „Mówimy wyłącznie przy użyciu określonych gatunków mowy, tzn. wszelkie nasze wypowiedzi posługują się konkretnymi, względnie trwałymi i typowymi formami konstruowania całości”¹⁶⁸.

Co prawda, Bachtin nie stworzył własnej typologii gatunków, sformułował jednak wiele hipotez interpretacyjnych i zwrócił uwagę na takie zagadnienia, którymi wcześniej badacze się nie zajmowali, np. ujmowanie gatunku jako zbioru zmieniających się konwencji, uwzględnianie w analizie aspektów strukturalnych tekstu, a także postrzeganie relacji między gatunkami jako jednego z parametrów genologicznego

¹⁵⁹ H. Galle, *Teoria prozy i poezji w zarysie*, Warszawa 1910.

¹⁶⁰ H. Galle, *Stylistyka i teoria literatury: wykład systematyczny oraz wypisy i ćwiczenia stylistyczne*, Warszawa 1908.

¹⁶¹ J. Rytel, *Studia z dziejów prozy staropolskiej*, Warszawa 1990.

¹⁶² S. Stabryła, *Problemy genologii antycznej*, Kraków 1982.

¹⁶³ S. Zabłocki, *Antyczne epicedium i elegia żałobna: geneza i rozwój*, Wrocław 1965.

¹⁶⁴ H. Dziechcińska, *Proza staropolska: problemy gatunków i literackości*, Wrocław 1967.

¹⁶⁵ Stanisław Gajda wyraźnie podkreśla, że badanie gatunków dotyczy wszystkich reprezentacji tekstowych (Cf. S. Gajda, *Gatunkowe wzorce wypowiedzi...*, s. 67-74).

¹⁶⁶ A. Furdal, *Genologia lingwistyczna*, w: *Współczesna polszczyzna – wybór opracowań*, t. 3, *Akty i gatunki mowy*, red. S. Niebrzegowska-Bartmińska, J. Bartmiński, J. Szadura, Lublin 1982 (2004), s. 62-63.

¹⁶⁷ *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, Warszawa 2000.

¹⁶⁸ M. Bachtin, *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, Warszawa 1986, s. 373.

opisu¹⁶⁹: „Gatunki mowy są nam dane w taki sam nieomal sposób, jak język ojczysty, którego używamy bez trudności również przed teoretycznym opanowaniem gramatyki”¹⁷⁰.

Nie bez znaczenia dla teorii gatunków okazały się także prace austriackiego filozofa Ludwiga Wittgensteina, podejmującego problem gier językowych oraz podobieństwa rodzinnego¹⁷¹, a przede wszystkim koncepcja prototypów Eleanor Rosch, „której wagę dla teorii gatunku upatruje w nowym sposobie podejścia do kategoryzacji, zrywającym z tradycją Arystotelesowską”¹⁷², pozwalającym na nowo kategoryzować teksty.

Sięgając do początków uprawiania tej dyscypliny, należy przywołać najważniejsze nazwiska przedstawicieli, a także kręgi tematyczne, wokół których skupiały się ich badania. Na wstępie należy jednak zdać sobie sprawę z faktu, że czołową badaczką, a poniekąd także pionierką analiz genologicznych na gruncie polskim jest Stefania Skwarczyńska, która swoją koncepcję stworzyła w latach trzydziestych XX wieku¹⁷³, formułując podstawowe ustalenia metodologiczne dla genologii lingwistycznej¹⁷⁴. Na szczególną uwagę w tym kontekście zasługuje jej teoria epistolografii¹⁷⁵ i wskazanie na rolę czynników zewnętrznych w kształtowaniu się strukturalnego kośćca gatunku¹⁷⁶. Za trwały wkład Skwarczyńskiej uznaje się również tezę o przynależności gatunku do świata form, struktur. Gatunki mowy, czyli ukształtowane struktury stanowią składnik językowej komunikacji¹⁷⁷. Tworzą one struktury spójne, zwarte, składające się ze szczególnie zwartej tkanki¹⁷⁸. Wyznacznikami je konstytuującymi są: kategorie podmiotu mówiącego i odbiorcy oraz zachodzące między nimi relacje, sytuacja komunikacyjna, cel komunikacyjny, temat i sposób jego rozwijania, tworzywo przekazu,

¹⁶⁹ Cf. M. Wojtak, *Genologia tekstów użytkowych*, „Postscriptum” 2004-2005, nr 2-1 (48-49), s. 158.

¹⁷⁰ M. Bachtin, *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, Warszawa 1986, s. 373.

¹⁷¹ M. Kita, *Genologia lingwistyczna: zarys problematyki*, Bożena Witosz, Katowice 2005 [recenzja], „Postscriptum” 2006, nr 2 (52), s. 193.

¹⁷² Ibidem. Cf. E. Miczka, *Prototyp w lingwistyce tekstu*, w: *Gatunki mowy i ich ewolucja*, red. D. Ostaszewska, Katowice 2000, s. 20-32.

¹⁷³ Na podobieństwa teorii Bachtina i Skwarczyńskiej wskazują m.in. badania M. Zaśko-Zielińskiej (M. Zaśko-Zielińska, *Przez okno świadomości: gatunki mowy w świadomości użytkowników języka*, „Acta Universitatis Wratislaviensis”, nr 23/59, Wrocław 2002, s. 9-19). Teorię Skwarczyńskiej omawia np. Stanisław Dąbrowski w pracy *Teoria genologiczna Stefani Skwarczyńskiej*, Gdańsk 1974; Kazimierz Bartoszyński rozdział *Wobec genologii* w monografii *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, op.cit., s. 6-18.

¹⁷⁴ Ibidem. Cf. S. Skwarczyńska, *Rodzaj literacki a ogólna problematyka genologii*, Warszawa 1965.

¹⁷⁵ S. Skwarczyńska, *Teoria listu*, Lwów 1937.

¹⁷⁶ Wprowadziła termin geneza życiowa gatunku, który dziś najczęściej zastępowany jest określeniem kontekst życiowy gatunku Gerharda Lohfinka (Cf. B. Witosz, *Genologia lingwistyczna*, s. 22).

¹⁷⁷ B. Witosz, *Genologia lingwistyczna*, s. 22-23.

¹⁷⁸ S. Skwarczyńska, *Rodzaj literacki a ogólna problematyka genologii*, Warszawa 1965, s. 134.

użyte środki przedstawienia i wyrazu, kod¹⁷⁹. Wzorce gatunkowe mogą być różnie aktualizowane w konkretnych tekstach, ponadto w jednej wypowiedzi nadawca posłużyć się może elementami z różnych typów wypowiedzi. Wyznaczniki gatunkowe wyróżnione przez Skwarczyńską poszerzone przez kolejne właściwości tekstów posłużyły Stanisławowi Gajdzie do wyodrębnienia 38 gatunków naukowych¹⁸⁰.

Prace teoretyczne przynoszące analizy form literackich można podzielić ze względu na sposób ujęcia tematu na dwie grupy, tzn. traktujące go globalnie oraz indywidualnie. Do pierwszych należy np. *Polska genologia literacka*¹⁸¹, *Niedostrzeżony problem podstawowy genologii*¹⁸², *Genologia i konteksty*¹⁸³ i *Teoria genologiczna Stefanii Skwarczyńskiej*¹⁸⁴. Do rozważań o charakterze bardziej teoretycznym należą publikacje Michała Głowińskiego¹⁸⁵, Danuty Ossowskiej i Zbigniewa Chojnowskiego¹⁸⁶ oraz Danuty Ostaszewskiej i Romana Cudaka¹⁸⁷. Natomiast drugą grupę tworzą m.in. rozprawy: Ryszarda Nycza poświęcona sylwom¹⁸⁸, Piotra Michałowskiego badającego zależności pomiędzy gatunkami i zwyczajami w tekstach poetyckich¹⁸⁹, Romana Krzywego prezentująca ewolucje hodoeporikonu w stronę eposu peregrynackiego¹⁹⁰, Ireneusza Opackiego charakteryzująca konkretny gatunek oraz jego adaptacje i czerpanie z innych form poetyckich. Ten ostatni rozważania swoje przedstawił w pracy *Odwrócona elegia: o przenikaniu się rodzajów gatunkowych w poezji*¹⁹¹. Wraz z Włodzimierzem Boleckim opublikował także monografię zbiorową pt. *Genologia dzisiaj*. Jakby w opozycji do poprzedników Stanisław Balbus ogłosił zagładę gatunków¹⁹². Jan Mirosław Kasjan natomiast zajął się formami ludowymi, które analizował w *Poetyce*

¹⁷⁹ Do wymienionych wyznaczników gatunkowych Skwarczyńskiej odnoszą się m.in. B. Witosz (*Genologia lingwistyczna*, eadem, s. 24) i S. Gajda (*Polonistyka wobec wyzwań współczesności*, idem, s. 258).

¹⁸⁰ S. Gajda, *Podstawy badań stylistycznych nad językiem naukowym*, Warszawa–Wrocław 1982.

¹⁸¹ R. Cudak, D. Ostaszewska, *Polska genologia literacka*, Warszawa 2007.

¹⁸² S. Skwarczyńska: *Niedostrzeżony problem podstawowy genologii*, w: *Wokół teatru i literatury*, red. eadem, Warszawa 1970.

¹⁸³ *Genologia i konteksty*, red. Cz. Dutka, Zielona Góra 1996.

¹⁸⁴ S. Dąbrowski, *Teoria genologiczna Stefanii Skwarczyńskiej*, Gdańsk 1974.

¹⁸⁵ M. Głowiński, *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej*, w: *Powieść młodopolska. Studium. Z poetyki historycznej*, Kraków 1997.

¹⁸⁶ *Gatunki literackie: tradycje a współczesne przemiany*, red. D. Ossowska, Z. Chojnowski, Warszawa 2006.

¹⁸⁷ *Polska genologia literacka*, red. D. Ostaszewska, R. Cudak, Warszawa 2007.

¹⁸⁸ R. Nycz, *Sylwy współczesne: problem konstrukcji tekstu*, Wrocław 1984.

¹⁸⁹ P. Michałowski, *Granice poezji i poezja bez granic*, Szczecin 2001.

¹⁹⁰ R. Krzywy, *Od hodoeporikonu do eposu peregrynackiego: studium z historii form literackich*, Warszawa 2001.

¹⁹¹ I. Opacki, *Odwrócona elegia: o przenikaniu się rodzajów gatunkowych w poezji*, Katowice 1999. W publikacji autor dostrzega powiązania pomiędzy różnymi gatunkami poetyckimi oraz analizuje ich wzajemne uzupełnianie się i fakt, że mogą one od siebie czerpać, tworząc zmienione bądź zupełnie nowe reprezentacje tekstowe.

¹⁹² S. Balbus, *Zagłada gatunków*, „Teksty Drugie” 1999, nr 6 (59), s. 25-39.

*polskiej zagadki ludowej*¹⁹³. Problematykę gatunków literatury ludowej podjęli również Adrian Miancki i Violetta Wróblewska¹⁹⁴.

Osobny nurt badawczy stanowią prace poświęcone gatunkom literatury dziecięcej, które prezentuje Zofia Adamczykowa¹⁹⁵ oraz literatury popularnej analizowanej np. przez Annę Matuszewską¹⁹⁶.

W polskiej genologii lingwistycznej istnieje przynajmniej kilka różnych podejść do tematu gatunków, które z jednej strony wprowadzają nowe spojrzenia i konteksty, z drugiej zaś stanowią uzupełnienia dla siebie nawzajem. Wśród wspomnianych ujęć można wymienić, np. traktowanie gatunku jako kategorii kulturowej, poznawczej, komunikacyjnej (albo pragmatycznej), formotwórczej, stylistycznej, a także historycznej. Na inne aspekty zwracają uwagę autorzy publikacji będących analizą tekstów jako pojedynczej, indywidualnej reprezentacji danego gatunku, a jeszcze inne, kategoryzując je w zbiory tekstów¹⁹⁷.

Traktowanie gatunku jako kategorii kulturowej jest typowe dla haseł encyklopedycznych, w których prezentowany jest on jako tekst należący do „obszaru konwencji kulturowych”. Stanowisko takie szczególnie wyraźnie pojawia się w pracach Anny Wierzbickiej, gdzie dowodzi, że różnorodność kulturowa może być badana właśnie przez pryzmat tekstów powstających w jej obrębie¹⁹⁸. Zgodnie z tą koncepcją uznaje się, że dana społeczność posługuje się pewnym wachlarzem tekstów determinowanych przez różne wyznaczniki „idee”, które należy wydobyć w procesie analizy. Dla Wierzbickiej nie bez znaczenia okazały się ustalenia przywoływanego tu już Bachtina, czemu daje wyraz, pisząc o tzw. *genrach* mowy¹⁹⁹.

Gatunek ujmowany jest również jako kategoria formotwórcza²⁰⁰, dla której istotne są aspekty związane z morfologią, czyli pojęcia takie jak, np. model, wzorzec tekstowy, schemat strukturalny czy superstruktura. Podejście takie jest silnie osadzone w badaniach tekstologicznych. Szczególnie istotna wydaje się segmentacja wypowiedzi oraz jej kompozycja i rama²⁰¹.

¹⁹³ J.M. Kasjan, *Poetyka polskiej zagadki ludowej*, Toruń 2006.

¹⁹⁴ *Genologia literatury ludowej: studia folklorystyczne*, red. A. Miancki, V. Wróblewska, Toruń 2002.

¹⁹⁵ Z. Adamczykowa, *Literatura dla dzieci: funkcje, kategorie, gatunki*, Warszawa 2001.

¹⁹⁶ A. Matuszewska, *Ta trzecia. Problem literatury popularnej*, Gdańsk 1997.

¹⁹⁷ E. Balcerzan, *W stronę genologii multimedialnej*, „Teksty Drugie” 1999, nr 6 (59), s. 7-24

¹⁹⁸ A. Wierzbicka, *Akty i gatunki mowy...*, s. 228-269; *Praktyczna stylistyka nie tylko dla polonistów*, red. E. Bańkowska, A. Mikołajczuk, Warszawa 2003.

¹⁹⁹ A. Wierzbicka, op.cit.

²⁰⁰ G. Grochowski, *Czy istnieje tekst poza gatunkiem?*, w: *Gatunki mowy i ich ewolucja*, t. II, red. D. Ostaszewska, *Tekst a gatunek*, Katowice 2004, s. 20.

²⁰¹ Cf. B. Witosz, *Tekst i/a gatunek. Jeden czy dwa modele?*, w: *Gatunki mowy i ich ewolucja. Gatunek a tekst*, t. 2, red. D. Ostaszewska, Katowice 2004, s. 39-49.

Gatunek to także kategoria stylistyczna nie tylko z tego powodu, że jest on przedmiotem zainteresowania stylistyki. Niejednokrotnie dyskusje wokół definicji stylu zmierzały bowiem ku utożsamieniu stylu z gatunkiem, ponieważ w znaczeniach obu pojęć pojawiało się sformułowanie „klasa tekstów”²⁰².

Pojedynczy gatunek może też być traktowany jako kategoria historyczna, „związana z określoną epoką w dziejach wspólnoty kulturowej”²⁰³. W aspekcie tym istotne jest ewoluowanie danej formy wypowiedzi, tzn. jej powstanie, rozwój, przekształcanie, a czasami nawet wymieranie²⁰⁴.

Jak wspomniano wcześniej, w polskiej tradycji badań genologicznych wykształciły się dwa obszary analiz gatunków literackich i nieliterackich a także nurt teoretyczno-metodologiczny. Do tego ostatniego zalicza się np. prace, które wyznaczają kolejne cele dla tej dziedziny, np. Marii Krauz i Stanisława Gajdy²⁰⁵, Katarzyny Bazarnik²⁰⁶ oraz Dariusza Kuleszy²⁰⁷.

Duże znaczenie mają studia Bożeny Witosz publikowane w czasopiśmie takich jak „Stylistyka”, „Teksty Drugie”, „Pamiętnik Literacki”, „Przestrzenie Teorii” oraz w opracowaniach zbiorowych, a przede wszystkim jej monografia zatytułowana *Genologia lingwistyczna. Zarys problematyki*²⁰⁸, w której m.in. autorka określa narzędzia badawcze umożliwiające jednolitą charakterystykę gatunków.

Nowatorstwo propozycji Bożeny Witosz polega na tym, że z jednej strony łączy w swoim ujęciu genologii elementy lingwistyczne z literaturoznawczymi, nie zaznaczając wyższości żadnej z tych dyscyplin, ale też nie dąży do stworzenia jednej uniwersalnej dyscypliny, mając świadomość faktu, że homogenizacja metodologii i metajęzyka spowodować może „ograniczenia opisu, jak również, w dalszej perspektywie, «wyczerpanie» się możliwości poznawczych paradygmatu”²⁰⁹. Gatunek dla Witosz jest kategorią dynamiczną, „zespołem cech (w postaci schematu, wzorca) przypisywanych pewnym typom tekstów”²¹⁰, które mogą podlegać ewolucji pod wpływem zmian dokonujących się w kulturze²¹¹. Z drugiej – innowacyjność jej propozycji polega

²⁰² Cf. Ibidem.

²⁰³ M. Wojtak, *Genologia tekstów użytkowych*, s. 156-171.

²⁰⁴ A. Kałkowska, *Struktura składniowa listu*, Wrocław 1982; S. Skwarczyńska, *Teoria listu*, Białystok 2006.

²⁰⁵ *Współczesne analizy dyskursu: kognitywna analiza dyskursu a inne metody badawcze*, red. M. Krauz, S. Gajda, Rzeszów 2005.

²⁰⁶ *Liberatura czyli literatura totalna: teksty zebrane z lat 1999-2009*, red. K. Bazarnik, „Liberatura” Kraków 2010, t. 12.

²⁰⁷ *Tradycja i przyszłość genologii*, red. D. Kulesza, Białystok 2013.

²⁰⁸ B. Witosz, *Genologia lingwistyczna*, Katowice 2005, s. 16.

²⁰⁹ Ibidem.

²¹⁰ Ibidem, s. 117

²¹¹ Ibidem, s. 115. Na ową zmienność i wpływ kultury wskazuje także Stanisław Gajda, dowodząc, że gatunki istnieją jako prezentacje światopoglądów ukształtowanych w procesie zmian i społecznych

na wykorzystaniu kontrowersyjnego, jak na tamten stan wiedzy, przymiotnika „lingwistyczna”. Wcześniej określenie to było użyte tylko przez Antoniego Furdalą w artykule, pt. *Genologia lingwistyczna*²¹², gdzie postulował, by badania nad gatunkami miały charakter interdyscyplinarny.

Wraz z rozkwitem badań genologicznych w polskim językoznawstwie pojawiły się również inne prace, np. z zakresu spójności i ukształtowania tekstowego²¹³ oraz analizy tekstowej²¹⁴. Na szczególną uwagę zasługują ustalenia Marii Wojtak, która podkreśla, że relacje między tekstem a gatunkiem są wzajemne i genetyczne, ale określone kategorie tekstowe są przedstawiane odmiennie „w zależności od tego, czy punktem wyjścia analiz jest tekst czy gatunek”²¹⁵.

W tym miejscu należy podkreślić, że jednym z najważniejszych, a zarazem najtrudniejszych problemów genologii są kwestie definicyjne. Rozważania na temat tego, co rozumie się poprzez nazwę *genologia* i *gatunek* można znaleźć chociażby w pracach: E. Bańkowskiej, J. Jagodzińskiej, E. Kozłowskiej, A. Mikołajczuka, E. Wolańskiej, A. Wolańskiego oraz H. Wszeborowskiej²¹⁶. Ustalenia terminologiczne pojawiają się m.in. u Katarzyny Wyrwas i Katarzyny Sujkowskiej-Sobisz we wspomnianym już *Małym słowniku terminów teorii tekstu*, gdzie gatunki ujmują się albo jako autonomiczne działania językowe, czyli nieskomplikowane akty mowy, które nie podlegają formalnemu opisowi, albo jako sklasyfikowanie jedną nazwą całej grupy tekstów, które biorą początek z jednej, rodzimej formy, lecz mają różny stopień autonomiczności. Wśród gatunków wywodzących się z jednego źródła można wskazać takie jak, np. „list (pasterski, do redakcji, motywacyjny), reklama (prasowa, radiowa, telewizyjna), recenzja (naukowa, publicystyczna, dydaktyczna), modlitwa (ustalona, wotywna, poetycka), skarga, reportaż, felieton, wywiad”²¹⁷.

Zakłada się, że gatunek jako forma teoretyczna złożona jest z elementów stałych i zmiennych, co umożliwi nadanie danej formie wypowiedzi statusu wzorca, który utrwała się w świadomości danej wspólnoty komunikacyjnej²¹⁸. Bywa jednak też i tak, że dla części bardziej złożonych form trzeba użyć terminu „twór synkretyczny”, „forma

i kulturowych. Są one również zdolne do aktywnego kształtowania rzeczywistości oraz postaw społecznych (Cf. S. Gajda, *Gatunkowe wzorce wypowiedzi*, w: *Współczesny język polski*, red. J. Bartmiński, Lublin 2001).

²¹² M. Kita, *Genologia lingwistyczna: zarys...*, s. 191.

²¹³ A. Wilkoń, *Spójność i struktura tekstu*, Kraków 2002.

²¹⁴ U. Żydek-Bednarczuk, *Typy, odmiany, klasy... tekstów. W poszukiwaniu kryteriów*, w: *Stylistyka a pragmatyka*, red. B. Witosz, Katowice 2001, s. 114-123.

²¹⁵ M. Wojtak, *Gatunki prasowe*, s. 15.

²¹⁶ E. Bańkowska, J. Jagodzińska i in., w: *Praktyczna stylistyka nie tylko dla polonistów*, Warszawa 2003.

²¹⁷ M. Wojtak, *Genologia tekstów użytkowych*, s. 162.

²¹⁸ S. Gajda, B. Witosz, *Czy gatunek i styl są we współczesnej stylistyce pojęciami konkurencyjnymi...*, s. 41-42; B. Witosz, *Gatunek a/i tekst...*, op.cit.; A. Wilkoń, *Spójność i struktura tekstu*, s. 201-204.

poruszona” albo „hybryda gatunkowa”²¹⁹. Wszystkie te określenia wskazują na pewny, większy bądź mniejszy rodzaj wymieszania się cech gatunkowych. Temat ten został poruszony m.in. przez U. Żydek-Bednarczuk²²⁰.

Innym zagadnieniem podejmowanym w pracach genologicznych są kompetencje komunikacyjne, ich zakresy i typologia. Wymienia się tu kompetencję profesjonalną, inaczej wyspecjalizowaną (np. teksty z zakresu prawa czy katechezy) oraz kompetencję nieprofesjonalną – ogólną, którą posługują się wszyscy użytkownicy języka. Problematyką tą zajmowali się m.in.: Adam Siwiec, Maria Wojtak, Mieczysław Balowski oraz Monika Zaśko-Zielińska²²¹.

Istotny wkład dla rozwoju genologii stanowią prace wspomnianej już wcześniej Marii Wojtak, poświęcone m.in. wzorcowi gatunkowemu. Każdy użytkownik, według lubelskiej badaczki, formułując pewną wypowiedź realizuje ją za pomocą przyjętej przez siebie formy, która może być albo wierna prototypowi, albo może być swobodną jego realizacją, a nawet przekształceniem.

Wojtak uznaje, że wzorzec gatunkowy to „zespół reguł dookreślających najważniejsze poziomy organizacji gatunkowego schematu, relacje między nimi oraz sposoby funkcjonowania poszczególnych poziomów”²²². Wzorzec tworzą następujące płaszczyzny: aspekt strukturalny (rama tekstowa), aspekt pragmatyczny (obraz nadawcy i odbiorcy oraz relacje między nimi), aspekt poznawczy (temat i sposób jego prezentacji) oraz aspekt stylistyczny (zbiór cech uwarunkowanych strukturalnie, zdeterminowanych pragmatycznie oraz związanych z zastosowanymi środkami wyrazu)²²³. Takie ustalenia pozwoliły wyróżnić ramę kanoniczną, czyli prototypową dla danego gatunku, alternacyjną, w obrębie której dochodzi do różnych przekształceń, a także adaptacyjną, czyli powtarzalne pożyczki gatunkowe o charakterze modyfikacji globalnych bądź częściowych²²⁴.

Maria Wojtak jest autorką licznych publikacji poświęconych nie tylko teorii analiz genologicznych²²⁵, lecz również prac, w których prezentuje konkretne formy wypowiedzi.

²¹⁹ M. Wojtak, op.cit., s. 163.

²²⁰ U. Żydek-Bednarczuk, *Typy, odmiany, klasy... tekstów. W poszukiwaniu kryteriów*, w: *Stylistyka a pragmatyka*, red. B. Witosz, Katowice 2001.

²²¹ Cf. A. Siwiec, M. Wojtak, *Świadomość stylistyczna na tle wybranych składników jej kontekstu pojęciowego*, w: *Mowa rozświetlona myślą. Świadomość normatywno-stylistyczna współczesnych Polaków*, red. J. Miodek, Wrocław 1999, s. 45-57; M. Balowski, *Świadomość gatunkowa a wzorzec normatywny (na przykładzie gatunków prasowych)*, w: *Gatunki mowy...*, s. 316-329; M. Zaśko-Zielińska, *Przez okno świadomości. Gatunki mowy w świadomości użytkowników języka*, Wrocław 2002, s. 20-40.

²²² M. Wojtak, op.cit., s. 164.

²²³ Ibidem, s. 165.

²²⁴ Ibidem, s. 165-166.

²²⁵ Ibidem, s. 63-71.

Wśród nich ważne miejsce zajmują gatunki prasowe, które zgodnie z obserwacjami autorki, realizowane są przede wszystkim za pomocą wzorca kanonicznego, który doprowadził do wykształcenia się takich wypowiedzi jak wzmianka, notatka, wiadomość z dominantą publicystyczną, zapowiedź oraz sylwetka czerpiąca wyłącznie z adaptacji²²⁶. W kręgu zainteresowań gatunkowych badaczki znalazły się także teksty religijne takie jak modlitwy, kazania²²⁷ oraz listy pasterskie²²⁸.

Autorka studium *Gatunki prasowe* zajęła się także analizą gatunków prawniczych, np. w tekście *Polityka językowa w administracyjno-prawnej sferze komunikacyjnej*. Z kolei adaptacjami w gatunkach administracyjnych zainteresowała się Katarzyna Wyrwas, porównując skargi, podania i listy motywacyjne²²⁹. Maciej Zieliński podjął problem opisu wzorca gatunkowego ustawy²³⁰, natomiast Ewa Malinowska – standaryzacji wzorców gatunków administracyjnych, dostrzegając, że jest ona związana z wykształceniem się instrukcji kancelaryjnych, postępem technicznym oraz zastosowaniem technologii komputerowych²³¹.

Natomiast Jerzy Bartmiński postulował wykorzystanie metodologii językowego obrazu świata do wyróżnienia cech tekstów relewantnych dla ich gatunkowej charakterystyki. Według lubelskiego badacza warto m.in. dokonać analiz podstaw onomazjologicznych nazw gatunków mowy, schematów konotacyjnych czasowników mówienia i komunikowania, w których można szukać źródeł parametrów definiujących gatunki mowy, a także zestawiać aktualne definicje leksykograficzne nazw genologicznych z obiegowymi ich ujęciami, nie pomijając aspektu aksjologicznego²³².

Ważnym z punktu widzenia zarówno współczesnej genologii, jak i niniejszej rozprawy jest problem gatunków użytkowych, który pozwala wyprowadzić tę dyscyplinę

²²⁶ M. Wojtak, *Gatunki prasowe*, Lublin 2004.

²²⁷ M. Wojtak, *Indywidualna realizacja wzorca gatunkowego kazania*, „Stylistyka” 2002, nr XI, s. 413-431.

²²⁸ M. Wojtak, *Stylistyka archipasterskich posłanij – k woprosu o stile bytowych tiekstow*, w: *Stiereotipnosti tvorczestwo w tiekstie*, Perm 2001; eadem, *Konwencje gatunkowe a wybory leksykalne na przykladzie listow pasterskich*, „Studia Językoznawcze”, t. I, *Synchroniczne i diachroniczne aspekty badań polszczyzny*, Szczecin 2002; eadem, *List pasterski – pragmatyczny aspekt wzorca gatunkowego*, w: *Znak językowy w pejzażu semiotycznym. Księga pamiątkowa ku czci Profesora Józefa Wierchowskiego*, red. J. Gardzińska, A. Maciejewska, Siedlce 2003; eadem, *Styl religijny w perspektywie genologicznej*, w: *Język religijny dawniej i dziś*, red. S. Mikołajczak, ks. T. Węclawski, Poznań 2004, t. 1, s. 104–113. Analizę tekstów o charakterze modlitewnym zajął się również Witold Sadowski (Vide: W. Sadowski, *Litania i poezja: na materiale literatury polskiej od XI do XXI wieku*, Warszawa 2011).

²²⁹ K. Wyrwas, *Skarga czy podanie? Kontaminacja wzorców tekstowych w strukturze adaptacyjnej gatunku mowy*, w: *Stylistyka a pragmatyka*, op.cit., s. 369-377.

²³⁰ M. Zieliński, *Języki prawne i prawnicze*, w: *Polszczyzna 2000: orędzie o stanie języka na przełomie tysiącleci*, Kraków 1999, s. 50-74

²³¹ E. Malinowska, *O stałości i zmienności gatunków urzędowych*, w: *Gatunki mowy i ich ewolucja*, t. I, op.cit., s. 86-95; M. Wojtak, *Gatunki urzędowe na tle innych typów piśmiennictwa użytkowego – zarys problematyki*, w: *Język – prawo – społeczeństwo*, red. E. Malinowska, Opole 2004, s. 131-141.

²³² J. Bartmiński, *Jak opisywać gatunki mowy?*, „Język a Kultura” 2012, t. 23, s. 20.

poza granice tekstologii²³³. Wskutek rozwoju i poszerzania granic staje się coraz bardziej obszarem interdyscyplinarnym. „Niezależnie od praktyk literackich i podążających za nimi diagnoz literaturoznawców, waga społeczno-komunikacyjna kategorii gatunek mowy wciąż pozostaje nienaruszona, wręcz doniosła”²³⁴.

W pracy rozumienie gatunku przyjmuje się za Marią Wojtak i uznaje, że gatunki wypowiedzi

są to modele organizacji tekstu, czyli byty abstrakcyjne zorganizowane wewnętrznie we wzorcach obejmujących cztery płaszczyzny: a) strukturę (granice tekstów, ich segmentację i relacje między segmentami); b) aspekt poznawczy (tematykę i sposób jej prezentacji, perspektywę, punkt(y) widzenia, aksjologię); c) pragmatykę (obraz nadawcy i odbiorcy wpisany w tekst, relacje nadawczo-odbiorcze, potencjał illokucyjny, czyli zbiór intencji oraz sposób ich uporządkowania); d) stylistykę (zbiór cech ekstralingwistycznych determinowanych strukturą, dookreślonych poznawczo i pragmatycznie oraz odpowiadający im zbiór środków stylistycznych, w tym form nacechowanych trwale, więc kodowo, co się odzwierciedla w stosownych kwalifikacjach leksykograficznych)²³⁵.

1.3. Cel i zakres badań

Głównym celem pracy jest analiza i opis ciągle jeszcze nowego gatunku wypowiedzi, którym jest audiodeskrypcja, dzięki której sztuka wizualna staje się dostępna osobom dotychczas częściowo lub całkowicie wykluczonym z uczestnictwa w wydarzeniach, które oferują treści poznawane jedynie poprzez kontakt wzrokowy.

Coraz częściej podczas organizowania wydarzeń związanych ze sztuką wizualną, bierze się pod uwagę odbiorców niewidomych i niedowidzących. Takie działania sprzyjają aktywizacji osób z niepełnosprawnością wzrokową i dają im możliwość uczestniczenia w pokazach filmowych, spektaklach teatralnych, a nawet wystawach muzealnych, które dotychczas były dla nich niedostępne. Działania te są niewątpliwym postępem w przełamywaniu barier między różnymi grupami społecznymi, jednak wraz z upowszechnianiem się AD coraz częściej dostrzega się trudności wynikające z braku odpowiedniej podbudowy teoretycznej dla podejmowanych działań,

²³³ Cf. M. Wojtak, *Genologia tekstów użytkowych*, s. 169.

²³⁴ J. Bartmiński, op.cit., s. 17.

²³⁵ M. Wojtak, *Genologiczna analiza tekstu*, „Prace Językoznawcze” 2015, nr 16/3, s. 63-64.

a w istniejących publikacjach dostrzega się wiele sprzeczności. W związku z czym podjęta zostanie próba zasygnalizowania problemu niejednoznaczności pojęć takich jak, np. *deskrypcja*, *opis*, *narracja*, *obiektywność*, *przekład* oraz *interpretacja* w tekstach poświęconych AD. Obecnie zauważana *polileksja* terminologiczna oraz niejednoznaczne używanie podstawowych pojęć sprawiają, że teoria audiodeskrypcji jest nieuporządkowana i również, niejednoznaczna.

W związku z tym dyskusja z różnymi ujęciami redagowania AD oraz usystematyzowanie rozumienia podstawowych pojęć wydają się być nie tylko uzasadnione, ale również konieczne. Jako efekt pracy zakłada się zarówno zdefiniowanie audiodeskrypcji, jak i jej charakterystykę gatunkową, w tym już do pewnego stopnia sprecyzowanego wzorca kanonicznego. Co ważne, jego powstanie wiąże się z istnieniem pewnej normy stanowionej w różnego typu poradnikach, a niekoniecznie uzualnej.

Analiza zgromadzonego materiału pozwoli uzupełnić badania genologiczne o charakterystykę nowej formy wypowiedzi oraz pokazać kolejne etapy dochodzenia do kształtu najczęściej obecnie powstających AD malarstwa. Zestawienie to pozwoli udowodnić, że jest to forma synkretyczna, natomiast rozumienie jej jedynie jako „opisu” jest znacznym uproszczeniem.

Kolejny, stawiany w pracy cel to wykazanie, że nie można, jak było to dotychczas niejednokrotnie praktykowane traktować wszystkich wydarzeń audiowizualnych tak samo i pisać dla nich audiodeskrypcje według tych samych kryteriów w myśl zasady „mów o tym, co widzisz”. Stanowi ona dobry punkt wyjścia do redagowania takich tekstów, jednak nie jest wystarczająca do tego, by w pełni zrealizować zakładane dla nich funkcje.

Jak podkreślano, audiodeskrypcja pojawiła się w odpowiedzi na potrzebę umożliwienia odbiorcom z dysfunkcjami wzroku uczestnictwa w życiu kulturalnym. Podobnie jak inne gatunki wypowiedzi ewoluuje i zmienia się, tym samym poszerzając swój zakres i funkcje. W związku z tym istotne wydaje się nie tylko określenie wzorca gatunkowego i statusu wspomnianej formy wypowiedzi, lecz również osadzenie go w kontekście oraz refleksja na temat relacji między propagowanym wzorcem, praktyką komunikacyjną i oczekiwaniami odbiorców.

Można zaryzykować stwierdzenie, że sztuka malarska, która staje się dostępna niewidomym dopiero poprzez zwerbalizowanie jej treści, wymaga takiej AD, która sama będzie pewną formą sztuki, dzięki której odbiorca doświadczy przeżycia estetycznego. Założenie to sprawia, że autorzy AD malarstwa muszą przeformułować jej cele. Zmianie muszą też ulec założenia kompozycyjne, potencjał illokucyjny, punkt widzenia, różne składniki wizji świata oraz styl. Coraz częściej podejmuje się próby redagowania takich

tekstów, które odchodzą od prezentowania wyłącznie warstwy powierzchniowej, czyli „tego, co widać” na rzecz wnikania w głąb obrazu i pokazywania jego nastroju przez językowe i pozajęzykowe środki artystycznego wyrazu. Zabiegi tego typu zastosowała pisząca te słowa w napisanych przez siebie AD i w niniejszej pracy spróbuje je omówić.

Podjęta problematyka pozwoli również pokazać rozwój i zmiany dotyczące redagowania audiodeskrypcji, poczynając od pierwszych, poprzez nowe, ukierunkowane na konkretnego niewidomego bądź niedowidzącego odbiorcę, aż do formy idealnej, do której stworzenia dążą obecnie bardziej świadomi autorzy AD. W rozprawie podejmie się również refleksję na temat tego, jaki kształt powinna przyjąć audiodeskrypcja, by niewidomi i niedowidzący odbiorcy sztuki malarskiej nie byli wykluczeni z uczestnictwa w niej, przeciwnie, by dzięki AD poznawali głęboko w niej ukryte sensy i mieli możliwość doświadczyć osobistego kontaktu z obrazem, by przeżycie estetyczne stało się także ich udziałem.

W wyniku dalszych przekształceń tej formy oraz analiz przedstawionych w pracy, finalna definicja może okazać się bardziej rozbudowana. Modyfikacje w obszarze tej formy widoczne są od samego początku jej pojawienia się, szczególnie na gruncie określanym jako tłumaczenia sztuki dynamicznej. Coraz częściej jednak są one zauważalne także w odniesieniu do sztuki statycznej, mimo że nie są wskazywane w żadnych publikacjach teoretycznych.

Jedną z pierwszych istotnych zmian było powstanie autorskiej audiodeskrypcji filmowej (AAD). Ona jako pierwsza zaprzeczyła szeroko rozpowszechnionemu przekonaniu o tym, że AD powinna bezwarunkowo dążyć do obiektywizmu. Autorska audiodeskrypcja

jest próbą odzwierciedlenia w skrypcie audiodeskrypcji wizji twórców filmu, a szczególności reżysera-autora. Określenie „autorski” wywodzi się od kina autorskiego (fr. *le cinéma d'auteur*), cechującego się wyrazistym stylem charakterystycznym dla twórcy filmu, który jest często autorem scenariusza i reżyserem filmu w jednej osobie. Kino autorskie ma swoje początki w latach 60. XX wieku, a jego powstanie wiąże się z francuskimi filmami twórców Nowej Fali (*lanouvelle vague*), skupionymi wokół czasopisma *Cahiers du Cinéma*²³⁶.

Jak widać, taka audiodeskrypcja pozwala autorowi skryptu na wyrażanie swoich opinii. Szarkowska i Wasylczuk piszą, że „zasadniczą rolą audiodeskrypcji autorskiej jest nie tyle

²³⁶ A. Szarkowska, P. Wasylczuk, *Audiodeskrypcja autorska*, s. 48.

wierne przekazanie tego, co widać na ekranie – jak w przypadku tradycyjnej AD [...] – ile przedstawienie widzom autorskiej wizji filmu²³⁷. Autorzy podkreślają, że

audiodeskrypcja autorska nie ucieka od subiektywnych interpretacji – może zawierać opis emocji, metafory i nawiązania do języka filmowego. W przypadku korzystania ze scenariusza filmowego autor AAD może, często z doskonałym skutkiem, włączyć do skryptu audiodeskrypcji elementy idiolektu autora filmu, jego stylu pisania czy widzenia świata. Podczas gdy język tradycyjnej AD pozostaje (lub przynajmniej próbuje pozostawać) neutralny i nienacechowany, język AAD nie stroni od elementów nacechowanych stylistycznie, niekonwencjonalnych porównań czy neologizmów²³⁸.

Mając na uwadze powyższe słowa, zaczęto zastanawiać się nad tym, na ile można by wykorzystać ustalenia AAD filmowej i zaproponować stworzenie na jej wzór AAD malarstwa. Dążenia takie bez wątpienia są uzasadnione, ponieważ malarstwo jest taką formą sztuki, której doświadczanie odbywa się w wyniku indywidualnych przeżyć. W związku z tym potrzebuje ono takiej AD, która pomoże doświadczyć wyjątkowości dzieła.

W pracy pokazano, obok charakterystyki gatunkowej klasycznej AD, dążenia w kierunku uczynienia z niej formy prowadzącej do indywidualnego doświadczenia estetycznego. Pierwszych AD nie można traktować w ten sposób, ponieważ nie mają cech sztuki. Nawet te najnowsze, pisane dla konkretnego odbiorcy, uznać można jedynie za gatunek wypowiedzi na prawach literackiej sztuki użytkowej, który być może w przyszłości stanie się literacką sztuką piękną.

1.4.Podstawa materiałowa

Podczas przygotowywania charakterystyki gatunkowej klasycznej AD zanalizowano 426 tekstów²³⁹ AD oraz blisko 50 reprezentatywnych ekfraz poetyckich odnoszących się do obrazów, do których audiodeskrypcji również udało się dotrzeć. Wśród nich znalazły się audiodeskrypcje obrazów, fresków, zdjęć, grafik, linorytów²⁴⁰

²³⁷ Ibidem, s. 49.

²³⁸ Ibidem.

²³⁹ Materiał badawczy stanowiły niemal wszystkie udostępniane powszechnie AD obrazów, plakatów oraz zdjęć.

²⁴⁰ Technika graficzna polegająca na robieniu odbitek w linoleum za pomocą prasy ręcznej lub kostki intrologatorskiej.

oraz plakatów, czyli różne reprezentacje, tzw. sztuki płaskiej. Zdjęcia, plakaty filmowe i pozostałe reprezentacje tego rodzaju sztuki traktuje się podobnie jak obrazy, ponieważ ich deskrypcje redagowane są według tego samego schematu, a jedynie to, co je różni to treści wypełniające ramę oraz objętość²⁴¹. Lista dzieł, do których zgromadzono AD znajduje się w Aneksie nr 1²⁴².

Wszystkie zebrane AD traktuje się jako pojedyncze reprezentacje opisów, tzn. jeżeli udało się dotrzeć do dwóch audiodeskrypcji opisujących to samo dzieło, liczone są jako dwie oddzielne audiodeskrypcje²⁴³. Materiał badawczy pochodzi z: Muzeum Początków Państwa Polskiego w Gnieźnie, Muzeum Narodowego w Poznaniu, Muzeum Narodowego w Warszawie, Muzeum Sztuki i Pałacu Herbsta w Łodzi, Muzeum Stanisława Ignacego Witkiewicza w Słupsku, Niewidzialnej Galerii Sztuki, audycji radiowych *Obrazy słowem malowane – radiowe spotkania z audiodeskrypcją nie tylko dla najmłodszych*, portalu iSztuka.edu.pl oraz z zasobów udostępnionych przez wrocławską Fundację na Rzecz Rozwoju Audiodeskrypcji „Katarynka”. Do materiału włączono również teksty tworzące podręcznik *Posłuchać obrazów*, który powstał jako efekt prac przy projekcie ministerialnym „Diamentowy Grant” (Nr 0199/DG/2012/41), pt. *Podręcznik do języka polskiego z audiodeskrypcją reprodukcji malarskich, uzupełniający kształcenie literackie i językowe uczniów niewidomych*. Jest on pierwszą pomocą dydaktyczną²⁴⁴ zaprojektowaną z myślą o niewidomych i słabowidzących uczniach szkół ponadpodstawowych, która skupia się na treściach kształcenia, przewidujących pracę z dziełami malarskimi. Zawiera 70 tekstów o obrazach, które znajdują się w kanonie malarstwa, przewidziane do omawiania na lekcjach języka polskiego w wygaszanych obecnie gimnazjach i szkole średniej²⁴⁵.

²⁴¹ Trzeba jednak zaznaczyć, że cała, pojedyncza AD do fotografii należąca do zebranego zbioru AD zdjęć, objętościowo przypomina wprowadzenie do audiodeskrypcji obrazu i zatrzymuje się na najwyższym stopniu ogólności, odpowiadając na pytania: co, gdzie, w jaki sposób.

²⁴² Dzieła zostały uszeregowane wg porządku alfabetycznego, przy czym, każde z dzieł wymieniono raz, nawet gdy któreś z nich miało więcej niż jedną audiodeskrypcję.

²⁴³ Powiełały się AD, m.in. do obrazów: J. Matejko, *Stańczyk*; J. Mehoffer, *Dziwny ogród*; W. Gerson, *Cmentarz w górach*; J.L. David, *Przysięga Horacjuszy*; A. Gierymski, *W altanie*; C. Monet, *Impresja, wschód słońca*; P. Picasso, *Panny z Avignon*. Ponadto w zbiorze zgromadzonych AD pojawiły się takie, które stworzono na potrzeby podręcznika. Autorskie (tzn. umieszczone w podręczniku) AD dotyczyły dzieł: E. Munch, *Krzyk*; J. Chełmoński, *Bociany*; J. Mehoffer, *Dziwny ogród*; Rembrandt, *Powrót syna marnotrawnego*; P. Bruegel, *Upadek Ikaru*; O. Boznańska, *Imieniny babuni*; A. Gierymski, *Żydówka z pomarańczami*; C. Monet, *Impresja, wschód słońca*; D. Velázquez, *Panny dworskie*; P. Picasso, *Panny z Avignon*; S. Dali, *Trwałość pamięci*; Z. Beksiński, *Pelzająca śmierć*; J. Malczewski, *Melancholia*; R. van der Weyden, *Sąd Ostateczny*; E. Greco, *Pogrzeb hrabiego Orgaza*; M. Anioł, *Sąd Ostateczny*; G. Klimt, *Pocahunek*; J. Matejko, *Bitwa pod Grunwaldem*; J. Matejko, *Rejtan*.

²⁴⁴ Więcej o projekcie na stronie Ośrodka Rozwoju Edukacji, która promuje tę pomoc: <https://www.ore.edu.pl/wydzialy/specjalnych-potrzeb-edukacyjnych/7135-polecamy-%E2%80%9Epos%C5%82ucha%C4%87-obraz%C3%B3w%E2%80%9D> [dostęp: 17.07.2017].

²⁴⁵ Poza tekstami AD znajdują się w nim reprodukcje malarskie oraz zestaw zadań do każdego dzieła, stworzony we współpracy z metodykiem nauczania języka polskiego. Książka przygotowana jest w wersji

Audiodeskrypcje w *Posłuchać obrazów* różnią się od klasycznych, dotychczas powstających tego typu tekstów. Ich nowatorskość polega nie tylko na tym, że pisane są z myślą o konkretnym, niewidomym odbiorcy, lecz także na tym, że w formie wyrażania odchodzą od klasycznie rozumianego obiektywizmu i czerpią z ekfrazy poetyckiej. Zastosowane w nich zmiany sprawiły, że AD te stały się pierwszym krokiem poszukiwania takiej jej formy, która będzie nie tylko werbalną mapą obrazu, lecz również, poprzez emocjonalność przekazu i przyjemność odbioru, doprowadzi do przeżycia estetycznego, tym samym stając się swego rodzaju sztuką.

Analizie podano nie tylko teksty AD, ale również – jak zauważono wcześniej – zbiór ekfraz poetyckich, w których widzi się inspiracje dla audiodeskryberów. Stanowiły one istotne uzupełnienie oraz pozwoliły inaczej interpretować wyniki uzyskane z badań klasycznych AD, porównania ich z audiodeskrypcjami kierowanymi do konkretnego niewidomego odbiorcy (ucznia III i IV etapu edukacyjnego) oraz sprzyjały refleksji na temat tego, jak ewolucja tego typu form wypowiedzi będzie się następować w przyszłości. Może się przecież okazać, że powstanie zupełnie nowy gatunek.

Ważne dla niniejszych rozważań były tak wyniki badań ankietowych przeprowadzonych wśród potencjalnych odbiorców malarstwa, o sposobie ich przeprowadzenia oraz wnioskach wypływających z uzyskanych odpowiedzi napisano w kolejnych częściach dysertacji.

1.5. Metody i narzędzia badawcze

W dysertacji posłużono się wybranymi metodami badawczymi, które z punktu widzenia specyfiki badanego materiału i zakładanych celów uznano za najodpowiedniejsze. W związku z tym, że praca ma charakter analityczno-interpretacyjny należało w pierwszej kolejności zgromadzić materiał badawczy, a następnie przeanalizować go pod kątem genologicznym. Starłam się postępować według następującej procedury badawczej: wychodząc od ustaleń natury formalnej i funkcjonalnej odnoszących się do całych testów AD, w dalszej części zebrane audiodeskrypcje i ich strukturę poddałam analizie wstępnej, wyróżniając poszczególne elementy kompozycyjne przy użyciu narzędzi tekstologicznych. Wyniki tych badań

drukowanej i na płycie, na której znajdują się pliki dźwiękowe oraz pliki przygotowane do wydruku. Dzięki temu (co potwierdziły również przeprowadzone wśród uczniów badania) pomoc ta sprawdza się zarówno wśród uczniów z dysfunkcją wzroku, jak i widzących.

pozwoły sformułować wnioski mówiące o tym, że teksty klasycznych AD są schematyczne i pisane według utartych szablonów. Na początkowym etapie postawiono także hipotezę na temat kierunków rozwoju audiodeskrypcji oraz jej funkcji.

Zebrane teksty i ich wstępna obserwacja dała podstawy do genologicznej analizy zgromadzonych audiodeskrypcji sztuki płaskiej zarówno tych pierwszych, jak i przekształconych, pisanych z myślą o konkretnym odbiorcy. Opis przeprowadzono w ramach genologii lingwistycznej. Podstawę teoretyczną stanowiły przede wszystkim ustalenia Bożeny Witosz i Marii Wojtak, które pomogły wyróżnić ramę audiodeskrypcji oraz zanalizować nie tylko kształt ramy tekstowej, zasady segmentacji, kolejność wyróżnionych części i relacje między nimi, relacje między nadawcą i odbiorcą, potencjał illokucyjny wypowiedzi i jej podstawowe przeznaczenie komunikacyjne, tematyka i sposób jej przedstawiania, zbiór cech uwarunkowanych strukturalnie, zdeterminowanych pragmatycznie oraz związanych z genezą użytych środków²⁴⁶. Otrzymane wnioski potwierdzały wstępne spostrzeżenia na temat schematyczności tekstów, dodatkowo pokazały także, że w audiodeskrypcjach pisanych później wyraźnie widać większą świadomość autorów oraz przeddefiniowanie jej podstawowych funkcji. Oznacza to, że nacisk z funkcji informacyjnej został przeniesiony m.in. na funkcję estetyczną z jednoczesnym zachowaniem wierności tekstu z obrazem. Znaczącej zmianie uległa warstwa językowa, która obecnie ma nie tylko informować, lecz również intrygować, sprawiać przyjemność ze słuchania audiodeskrypcji i zbliżać odbiorców do doświadczenia estetycznego sztuki.

Obok głównej metody jakościowego opisu posłużono się też metodami ilościowymi, dzięki czemu otrzymano informacje od potencjalnych odbiorców AD, czego oczekują od tych form wypowiedzi. Wykorzystano wyniki kwestionariuszy i informacje z wywiadów indywidualnych oraz grupowych, na których podstawie można było ocenić stosunek niewidomych i niedowidzących do kwestii opisywania kolorów oraz sposoby rozumienia, czym jest interpretacja dzieła malarskiego, a następnie porównać wyniki otrzymane w grupie badanych z wynikami uzyskanymi w grupie kontrolnej osób widzących, co pozwoliło odpowiedzieć na dwa z najczęstszych pytań stawianych w kontekście tworzenia tekstów AD, mianowicie czy warto mówić niewidomym o kolorach oraz czy autor audiodeskrypcji może sugerować jakieś propozycje odczytania dzieła.

Kwestionariusze sporządzono na potrzeby badania percepcji kolorów, rozumienia interpretacji oraz percepcji hiperonimów i hiponimów. Wszystkie narzędzia stworzono

²⁴⁶ M. Wojtak, *Genologia tekstów użytkowych*, s. 164-165.

w oparciu o treści zaczerpnięte z autentycznych AD, a nie zdań projektowanych dla ankiety. Posłużono się trzema następującymi kwestionariuszami:

Narzędzie badawcze nr 1. PERCEPCJA KOLORÓW

Wiek: Płeć:

Proszę wybrać:

- niewidomy
- niedowidzący
- ociemniały (od którego roku życia?)

Wykształcenie:

Zamieszkiwany region:

1. Proszę podać skojarzenie z następującymi kolorami (co może być w takim kolorze):

czerwony
biały
żółty
brązowy
popielaty
różowy
czerwono-błękitny
jasnobrązowy
ciemnozielony
miodowy
niebieski
liliowy
żółto-niebieski
ciemnoczerwony
szkarłatny
jasnozielony
ciemnoniebieski
oliwkowy
ciemnopomarańczowy
szary
czarny
rudy
złoty
pomarańczowy

beżowy
zielony
siwy
biało-czarny
turkusowy
zielono-turkusowy
różowo-zielony
rdzawy
szaro-niebieski
biało-szary
purpurowy
błękitny
jasnoczerwony
bladoniebieski
zielono-brązowy
jasnoszary
pomarańczowo-złoty
srebrzysty
ciemnoszary
żółcień
jaskrawożółty
kremowy
błękitnawy
zaróżowiony

rudawy
niebieskawy
błękitno-szary
żółtawy
szaro-brązowy
bladoróżowy
żółto-szary
ciemnooliwkowy
ciemnopomarańczowy
modry
żółto-brązowy
kremowo-zielony
czerwono-żółty
żółto-czerwony
oranż
nieprzezroczysty

2. Jakie nazwy kolorów kojarzą się Panu/ Pani z następującymi określeniami:

ciepły:

satynowy:

matowy:.....

jaskrawy:.....

zgaszony:.....

stonowany:.....

ziemisty:.....

intensywny:.....

spokojny:.....

blady:.....

3. Czy istotne jest dla Pana/ Pani to, by opisując daną rzecz powiedzieć, jakiego jest koloru?

TAK

NIE

4. Jeśli tak, to dlaczego?

.....
.....
.....

Narzędzie badawcze nr 2. INTERPRETACJA

Osoba (proszę zaznaczyć):

- niedowidząca

- niewidoma

- ociemniała

Wiek:

Wykształcenie:

Płeć:

1. Z podanych poniżej zdań i sformułowań proszę wybrać i zaznaczyć te, które uważa Pan(i) za interpretację:

- W tle za Madonną pejzaż – fragment złocistego pola, dalej przy prawym brzegu obrazu, jasne mury i kamienny most.
- Kobiety, które przynoszą dary Ottonowi III to Germania, Francja, Italia, Alamania. Są personifikacjami prowincji, którymi władał cesarz. Składają hołd Ottonowi III.

- Słynny artysta-malarz Delacroix opisał swoje wrażenie po obejrzeniu obrazu następującymi słowami: „Ujrzałem arcydzieło”.
- Ukazana na obrazie gra światła i cienia jest charakterystycznym zabiegiem stosowanym przez Leona Wyczółkowskiego.
- [Dziewczynka] ma opuszczone oczy, które smutno spoglądają na kulę. Obraz mimo swej wielobarwności i bajkowej konstrukcji jest raczej wyrazem tęsknoty. Tęsknoty za utraconym pięknem dziecięcego świata.
- Tytuł obrazu „Żniwa” sugeruje odbiorcy, że to letni dzień, niebo nie jest jednak typowo letnie.
- Procesja mnichów niosących trumnę zmierza ku wejściu w zrujnowanej ścianie gotyckiej katedry.
- Morski port zasnuty mgłą.
- Pięć nagich kobiet o bryłowatych, zgeometryzowanych kształtach.
- Zamglone kontury krajobrazu zatopione w cieniu, kąciaki oczu i ust sprawiają, że nigdy nie jesteśmy pewni w jakim nastroju jest patrząca na nas Mona Lisa. Malarz tym samym pozostawił widzowi pole do namysłu.
- Naprzeciwko starszego Horacjusza trzech młodych mężczyzn.
- Chrystus Pantokrator w przedstawieniu do pasa.
- Przedstawione postaci symbolizują pięć zmysłów. Kobieta z lutnią przedstawia zmysł słuchu.
- Portrety trumienne są specyficznym polskim przejawem malarstwa portretowego.
- W obrazie przedstawiającym scenę zabójstwa uwagę szczególną zwraca wzrok zabójców – nienawistny i złowieszczy – wyrażający tragizm sytuacji.
- Z prawej, przy pianinie, Fryderyk Chopin.
- Postać lichwiarza siedzącego za stołem ukazana jest w popiersiu.
- Przedstawiona przez Teofila Kwiatkowskiego scena nawiązuje do słynnych balów wydawanych w Hotel Lambert w Paryżu przez księżną Adamową Czartoryską dla środowiska polskich emigrantów.
- Większą część obrazu zajmuje pierwszoplanowa postać młodego nagiego fauna.
- Obraz przedstawia dwóch pastuszków przy ognisku tłącym się na polu o zmierzchu.
- Przedstawiona scena czerpie swój temat z mitologii greckiej. Dotyczy fauna, zwanego także Panem, który zakochał się w nimfie o imieniu Syrinks.
- Pośrodku obrazu studnia obudowana drewnianą ramą, tak zwana ocembrowana.
- Usta lekko uśmiechnięte.
- Obraz przedstawia las sekwojowy w promieniach zachodzącego słońca.

- Pomimo motywów muzycznych – instrumentów i nut – oraz wesołych strojów muzykantów, dźwięk w opisywanym obrazie staje się czymś paradoksalnym, jakby nieobecnym, brzemieniem ciszy.
- Symboliczny jest gest dosiadanania baranka przez Chrystusa, zapowiadający jego przyszłą ofiarę, oraz tło za kobietą i dzieckiem. Symbolizuje ono życie doczesne i wieczne.
- Zbroja jest srebrna, wypolerowana i posiada wygrawerowaną dekorację. Ma ona formę wzorów roślinnych i gryfów o kobiecych głowach.
- Parasole pojawiają się w wielu kompozycjach, zwanych ambalazami. Pozbawione swojej pierwotnej funkcji, stają się elementami dzieła sztuki. Dla Kantora przedstawiły wartość jako tak zwane „biedne przedmioty”, powtórnie odnalezione. W opisaney kompozycji taki status ma również przedstawiona postać kobieca [...].
- Po prawej stronie, w odległości kilku kroków od przechodzących kobiet, stoi kwiaciarka.
- Sposób przedstawienia naturalnego lasu sekwojowego oddaje nie tylko monumentalne rozmiary i potęgę drzew sekwojowych, ale pozwala wyobrazić sobie zapach tych drzew.
- W obrazie „Jesień” na szczególną uwagę zasługuje unoszący się znad ogniska dym, który przywołuje atmosferę charakterystycznego dla tej pory roku zwyczaju palenia ogniska i pieczenia ziemniaków.
- Kabriolet, jakiego nie można było spotkać na ulicach Warszawy, oraz para zakochanych podążająca w stronę zabudowań na horyzoncie zdają się kierować ku lepszej, ciekawszej, bardziej kolorowej przyszłości. Jest to nie tylko przyszłość zmodernizowana, nowoczesnej architektury i samochodów, lecz także taka, która tchnie oparami współczesnej cywilizacji, spalin i asfaltu.
- Na przykład tytułowa róża to piękny, w pełni rozkwitu kwiat, który za chwilę zwiędnie, przeminie. W znaczeniu symbolicznym to ilustracja ulotności, kruchości ludzkiego życia.
- Cechy te znajdujemy również w idyllicznej prezentacji chłopca, który oddaje się czynności picia, co akcentuje smak jako zmysł będący przyczyną beztroskiego przedstawienia chłopca na obrazie.
- Chłopiec ubrany jest w obcisłą bluzkę w intensywnym kolorze niebieskim.

2. Czym wg Pan(i) jest interpretacja? Proszę krótko uzasadnić swój wybór z zadania 1.
3. Czy uważa Pan(i), że do audiodeskrypcji można wprowadzać interpretację? Jeśli tak to w jakich sytuacjach i w jaki sposób?

Narzędzie badawcze nr 3. PERCEPCJA HIPERONIMÓW I HIPONIMÓW²⁴⁷

Płeć:.....

Wiek:.....

Wykształcenie:.....

Województwo:.....

Osoba:

- niedowidząca
- niewidoma: od urodzenia/ od roku życia

1. Jakie są cechy charakterystyczne (np. wygląd, barwa, kształt, przeznaczenie) następujących rzeczowników (proszę wskazać pierwsze skojarzenia zarówno dla wyrazów nadrzędnych, jak i podrzędnych):

a. **instrument muzyczny**:.....

- lutnia:.....
- syrynga:.....
- skrzypce:.....

b. **roślina**:.....

- róża:.....
- brzoza:.....
- dąb:.....
- sekwoja:.....

c. **fryzura**:.....

- loki:.....
- warkocz:.....
- kok:.....
- grzywka:.....

d. **nakrycie głowy**:.....

- beret:.....
- czepek:.....
- mycka:.....

²⁴⁷ Narzędzie to zostało wykorzystane także w artykule opublikowanym w „Socjolingwistyce” 2012, nr 26, s. 168-170.

- toczek:.....
- kapelusz:.....
- cylinder:.....
- welon:.....
- diadem:.....
- helm:.....
- czapka:.....

e. **ubranie:**

- płaszcz:.....
- rajstopy:.....
- kaftan:.....
- kamizelka:.....
- sukienka/ suknia:.....
- ornat:.....
- koszula:.....
- bluzka:.....
- marynarka:.....
- zbroja:.....
- peleryna:.....
- kurtka:.....
- tunika:.....
- fartuch:.....

f. **osoba:**.....

- chłopiec:.....
- lichwiarz:.....
- Fryderyk Szopen:.....
- dziewczynka:.....
- ksiądz:.....
- Picasso:.....
- Matka Boska:.....
- dzieciątko:.....
- pasterz:.....
- kwiaciarka:.....

- muzykant:.....
- książę:.....

g. **zwierzę:**.....

- baranek:.....
- łania:.....
- jeleń:.....
- krowa:.....
- kot:.....
- głuszc:.....
- pies:.....

h. **naczynie:**.....

- butelka:.....
- pucharek:.....
- kufel:.....
- kielich:.....
- kieliszek:.....
- półmisek:.....
- miseczka:.....
- talerz:.....
- czerpak:.....

Pierwsze narzędzie dotyczące badania percepcji kolorów u osób niewidomych zostało zbudowane z metryczki, trzech pytań otwartych i jednego zamkniętego. Wszystkie nazwy kolorów z zadania pierwszego, jak i ich określenia umieszczone w zadaniu drugim zaczerpnięto z katalogu przygotowanego na potrzeby wystawy *Pięć Zmysłów*. Odwołano się do tych tekstów, ponieważ pojawiające się w nich kolory pojawiały się w pozostałych AD.

Metryczka rozpoczynająca ankietę miała pomóc ustalić wiek, płeć, region, z którego pochodził badany, a także jego wykształcenie. W pierwszym zadaniu zaprezentowano obszerną listę nazw kolorów złożonych zarówno z jednego, jak i z dwóch członów. Polecenie wymagało wpisania przez respondenta pierwszych skojarzeń, które łączą się z daną barwą.

Drugie zadanie skupione było wokół konotacji kolorystycznych, które łączą się z poszczególnymi, zaczerpniętymi z tekstów AD, określeniami kolorów. Trzecie, zamknięte pytanie miało na celu określenie stosunku odbiorcy do kwestii nazywania kolorów w AD, tzn. czy wskazanie ich nazw jest istotne, czy nie. Ostatnie pytanie wymagało rozwinięcia w sytuacji, gdy respondent na polecenie trzecie odpowiedział: „tak”. Podanie odpowiedzi twierdzącej zobowiązywało go do uzasadnienia swojej opinii.

Wykorzystując to narzędzie, przebadano dwie grupy: grupę niewidomych i niedowidzących (badanych), a także grupę widzących stanowiących grupę kontrolną. W wyniku analizy otrzymanych odpowiedzi można było wskazać kilka najważniejszych spostrzeżeń wstępnych:

- kobiety w obu grupach wskazywały więcej nazw kolorów i łączyły więcej desygnatów z konkretną barwą,
- osoby z wyższym wykształceniem w obu grupach podawały więcej konotacji abstrakcyjnych i nieoczywistych,
- w grupie niewidomych i niedowidzących pojawiało się więcej konotacji prototypowych bądź stereotypowych,
- region zamieszkania nie wpływał na otrzymane wyniki w żadnej z grup,
- niewidomi i niedowidzący częściej podawali skojarzenia indywidualne, dotyczące ich osobistych doświadczeń i wiedzy,
- widzący wskazywali więcej desygnatów kojarzonych z kolorami dwuczłonowymi, natomiast u niewidomych pojawiały się one rzadko, a jeśli już się znalazły, to odsyłały przede wszystkim do desygnatów z codzienności, np. bluzki jako części odzieży, ewentualnie połączonych z zaimkiem dzierżawczym „moja” sugerującym, że badany daną barwę utożsamia z tą konkretną częścią własnej garderoby.

Narzędzie badawcze nr 2 dotyczyło tego, jak niewidomi rozumieją pojęcie *interpretacja*. Kwestionariusz poświęcony temu zagadnieniu także składał się z metryczki uwzględniającej wiek, wykształcenie, płeć i rodzaj dysfunkcji wzroku oraz z jednego zadania zamkniętego, które stanowiły losowo wybrane zdania

zaczepnięte z autentycznych, zgromadzonych AD i dwóch pytań otwartych. Do pierwszego zadania wybrano wypowiedzenia, które można zakwalifikować do dwóch obszarów tematycznych: o charakterze informacyjnym oraz takie, które tłumaczą przesłanie dzieła.

Założono, że interpretacja w AD jest rozumiana podobnie jak w literaturze, że jest to tłumaczenie przesłania dzieła oraz docierania do jego warstwy głębokiej. Pierwsze zadanie miało na celu zweryfikowanie hipotezy początkowej poprzez wybór zdań uznawanych za interpretacje. Dodatkowym celem badania z wykorzystaniem narzędzia nr 2 było pokazanie, że temat ten jest niejednoznaczny i wymaga głębszego sprecyzowania. W pierwszych opracowaniach dotyczących zasad redakcyjnych jest mowa o tym, że nie można w AD interpretować, jednak nie wyjaśnia się, czym jest interpretacja dla AD. W związku z tym dochodziło nawet do skrajności, gdy za określenia niezalecane uznawano takie sformułowania jak, np.: *smutna kobieta*, *lekarz*, *maszerować*, itd. Zagadnienie to szerzej omawia się w późniejszej części, natomiast tu zostaje zasygnalizowane.

Zadania 2. i 3. z tego kwestionariusza miały wzmocnić i wytłumaczyć wybory podjęte w zadaniu 1., dlatego poproszono w nich o indywidualne opinie respondentów na temat tego, czym ich zdaniem jest interpretacja oraz co jest bardziej wskazane dla audiodeskrypcji – wplatanie interpretacji czy może odcięcie się od niej na rzecz jak największego obiektywizmu. Po analizie odpowiedzi otrzymano potwierdzenie wstępnej hipotezy: nie należy pozbawiać tekstów AD elementów interpretacyjnych. Co więcej, zdaniem większości respondentów, jest ona wskazana, ponieważ daje szerszą perspektywę poznawczą, która niewidomemu odbiorcy byłaby zupełnie niedostępna w procesie samodzielnego poznawania sztuki.

Podobnie jak w wypadku pierwszego badania tej ankietyzacji poddano również osoby widzące. Wyniki otrzymane w obu grupach były podobne, tzn. wskazywano te same zdania i w podobny sposób uzasadniano definicję oraz potrzebę wprowadzania interpretacji.

Informacje na temat podejścia potencjalnych odbiorców do AD i związanych z nią zagadnień kompozycyjnych, stylistycznych oraz związanych z funkcjami tego rodzaju wypowiedzi, zbierano także podczas wywiadów indywidualnych bądź grupowych. Te pierwsze przybierały charakter swobodnej rozmowy, natomiast drugie projektowane były podczas spotkań ze środowiskiem niewidomych albo podczas

organizowania warsztatów tematycznych, podczas których uczestnicy byli motywowani do wypowiedzenia się na określony temat.

Trzecie narzędzie, poza uwzględnieniem metryczki na temat wieku, wykształcenia oraz miejsca zamieszkania i rodzaju problemów ze wzrokiem, zbudowano w oparciu o leksemy wykorzystane w AD do wystawy *Pięć zmysłów*²⁴⁸. Poszeregowano je według kategorii, dla których wskazano odpowiedni hiperonim, a następnie poproszono o podanie cech do kilku reprezentacji desygnatów z poszczególnych kategorii. Celem badania z wykorzystaniem tego narzędzia było sprawdzenie jak wyrazy wchodzące w relacje hipo- oraz hiperonimiczne są percypowane przez osoby niewidome i niedowidzące²⁴⁹.

Otrzymane skojarzenia, które były nacechowane subiektywizmem, pozwoliły stworzyć definicje kognitywne oparte nie na wysokim stopniu abstrakcyjności oraz wiedzy naukowej, lecz na psychologii i socjologii. Takie definicje są charakterystyczne dla językoznawstwa wyrosłego z syntezy dyscyplin takich jak semantyka generatywna (Fillmore, Lakoff), psychologia kognitywna (Rosch, Johnson), filozofia (Putnam) oraz etnolingwistyka. Stanowi ono kierunek, którego nadrzędnym celem jest ukazanie poznawczej natury umysłu ludzkiego znajdującej odbicie w języku.

Wymienione narzędzia stanowiły ważne uzupełnienie analityczno-interpretacyjnych części pracy, ponieważ pozwoliły odnieść hipotezy badawcze oraz praktykowane w AD rozwiązania do rzeczywistych opinii potencjalnych odbiorców. Dodatkowo rzuciły światło na najbardziej niejasne w AD kwestie, czyli rozumienie barw, pojęcie interpretacji oraz rozpoznanie konkretnych desygnatów.

Poza narzędzia lingwistyki tekstu i genologii lingwistycznej dla omówienia istoty gatunku audiodeskrypcji ważne okazały się też ustalenia kognitywne, czerpiące m.in. z psychologii i socjologii. Bez wątplenia AD jest tekstem uwikłanym w kontekst kulturowy, w odbiorze którego znaczenie mają czynniki takie jak: rodzaj dysfunkcji wzroku potencjalnego odbiorcy, jego świadomość językowa czy poziom wiedzy z zakresu różnych dziedzin, a nawet środowisko, w którym odbiorca przebywa lub, w przypadku młodszych niewidomych, w którym się wychowuje. Metody

²⁴⁸ M. Szelaąg, E. Drążkowska, *Pięć zmysłów. Katalog wystawy*, Poznań 2011.

²⁴⁹ Badanie relacji hiperonimicznych i hiponimicznych przeprowadziła także Nawoja Mikołajczak-Matyja (2004), która otrzymała podobne wyniki jak prezentowane na łamach pracy, tzn. że niewidomi i niedowidzący podają podobne skojarzenia do osób widzących, różne są natomiast długości budowanych przez nie ciągów, które u widzących są nieznacznie dłuższe.

kognitywne miały znaczne przełożenie na indywidualne wyjaśnianie rozumienia poszczególnych desygnatów, np. nazwach kolorów u osób niewidomych.

Warto już na wstępie zauważyć, że w niniejszej pracy pojęcie *tekst* ma szerokie znaczenie i odnosi się zarówno do audiodeskrypcji, jak i opisywanego przez nią obrazu – tekstu ikonicznego. Zgodnie bowiem z maksymalistycznym ujęciem tego zjawiska w pracach z lingwistyki tekstu *tekst* to spójny, koherentny zbiór następujących po sobie zdań albo jakikolwiek komunikat, dający się odgraniczyć od innych komunikatów²⁵⁰. Przyjmuję tak szeroką definicję, mając świadomość faktu, że metodologiczny status tekstu jest przedmiotem nieustających dyskusji²⁵¹, co zmusza badaczy do każdorazowego opowiedzenia się, w jakim sensie zostanie przez nich użyty wyraz *tekst*²⁵². A w związku z tym zakres, rozmiary, charakterystyka tekstu, typ zjawisk, których dotyczy, ustalone muszą być zazwyczaj doraźnie i autorytatywnie na użytek konkretnych badań.

Wydaje się, że można przyjąć, że tekstem jest każdy komunikat, niezależnie od tego, za pomocą jakich środków jest on przekazywany, zaprojektowany przez nadawcę i jako jedna całość, rozumiany przez odbiorcę, wydzielony z potoku innych zdarzeń językowych i pozajęzykowych. Tekst to znak najpełniej strukturalnie zorganizowany, czyli najbardziej złożony²⁵³, przysługująca mu jako całości funkcja komunikatywna pociąga za sobą konieczność spojrzenia na tekst jako na jedną integralną wypowiedź, jeden złożony znak językowy²⁵⁴ czy – choć w trochę innym znaczeniu – kulturowy albo koherentny zbiór znaków²⁵⁵ samodzielny komunikacyjnie, który posiada plan treści i plan wyrażania. „Stąd tekst jest na pewno jednostką semantyczną [...]”²⁵⁶. Jerzy Bartmiński w swojej tekstologicznej definicji *tekstu* zwraca

²⁵⁰ *Encyklopedia języka polskiego*, red. S. Urbańczyk, Wrocław–Warszawa–Kraków 1992, s. 355.

²⁵¹ Cf. M. Rybka, *Zamieszkać w zdaniu. O składni tekstów poetyckich Czesława Miłosza*, Poznań 2002, s. 27-29.

²⁵² A. Kałowska, *Struktura składniowa listu*, Wrocław 1982, s. 76.

²⁵³ *Encyklopedia języka polskiego*, red. S. Urbańczyk, Wrocław–Warszawa–Kraków 1992, s. 408, 189.

²⁵⁴ Teresa Dobrzyńska stwierdza, że: „Tekst to skończony i uporządkowany ciąg elementów językowych mogących spełniać łącznie funkcję komunikatywną, a więc stanowiących jeden globalny znak (*Tekst. Próba syntezy*, eadem, Warszawa 1993, s. 42. Cf.: J. Bartmiński, *Tekst jako przedmiot tekstologii lingwistycznej*, w: *Tekst problemy teoretyczne*, red. J. Bartmiński, B. Boniecka, Lublin 1998, s. 9-25; R. Grzegorzczkowska, *Głos w dyskusji o pojęciu tekstu i dyskursu*, w: *Tekst: problemy teoretyczne*, op.cit., s. 37-43; A. Bogusławski, *Słowo o zdaniu i o tekście*, w: *Tekst i zdanie. Zbiór studiów*, red. T. Dobrzyńska, E. Janus, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1983, s. 7-31; T. Dobrzyńska, *Tekst w perspektywie stylistycznej*, w: *Tekst i jego odmiany*, red. T. Dobrzyńska, Warszawa 1996; T. Dobrzyńska, *Tekst i styl*, w: *Styl a tekst*, red. S. Gajda, M. Balowski, Opole 1996, s. 21-28.

²⁵⁵ M. Rybka, *Zamieszkać w zdaniu...*, s. 28.

²⁵⁶ S. Gajda, *Podstawy badań stylistycznych nad językiem naukowym*, Warszawa–Wrocław 1982, s. 123. Vide: A. Duszak, *Tekst, dyskurs, komunikacja międzykulturowa*, Warszawa 1998.

uwagę również na określone nacechowanie gatunkowe i stylowe oraz na poddawanie się całościowej interpretacji²⁵⁷.

Można zakładać, że wraz z rozwojem świadomości o AD oraz dążeniem autorów, by uczynić z niej formę sztuki werbalnej, coraz częściej w badaniach związanych z tą formą wypowiedzi, będą również wykorzystywane metody obecne w przekładoznawstwie, np. traduktologia, natomiast część audiodeskrypcji będzie mogła być traktowana jako przekład intersemiotyczny sztuki malarskiej na sztukę werbalną.

1.6. Układ i zawartość pracy

Praca została napisana zgodnie z porządkiem, który sprawdza się w rozprawach o charakterze analityczno-interpretacyjnym, gdzie na podstawie analizy materiału dokonuje się wnioskowania.

W części wprowadzającej przedstawiono cele dysertacji, wśród których jako nadrzędny, wymienia się charakterystykę genologiczną audiodeskrypcji malarstwa jako nowego gatunku wypowiedzi. Wprowadzenie zawiera także treści na temat podstawy materiałowej, czyli wskazano tutaj źródła, które dostarczyły zbioru audiodeskrypcji statycznej sztuki płaskiej, dzięki którym możliwe stało się przeprowadzenie opisu genologicznego tych szczególnego rodzaju tekstów. Jednym z początkowych fragmentów pracy uczyniono refleksję na temat pierwszych definicji AD i zapowiedziano polemiczny stosunek do tych propozycji. Poparto je pokazując sprzeczności, które zawierają cztery główne filary AD, tj. obserwacja, redakcja, język oraz umiejętności głosowe. Zdecydowano również, że wprowadzenie będzie częścią, w której krótko scharakteryzuje się AD do różnego rodzaju sztuk oraz zaprezentuje się najważniejsze działania związane z inicjatywami podejmowanymi w Polsce na rzecz umożliwienia niewidomym i niedowidzącym kontaktu ze sztuką.

Następną częścią są rozważania wstępne poświęcone temu szczególnemu typowi AD, jakim jest audiodeskrypcja malarstwa. Zaproponowano także własną, początkową definicję oraz przedstawiono hipotezę opracowania swego rodzaju autorskiej AD (AAD) dla sztuki statycznej, która czerpałaby inspirację z autorskiej AD filmowej

²⁵⁷ J. Bartmiński, S. Niebrzegowska-Bartmińska, *Tekstologia*, s. 36.

powstałej na potrzeby kina autorskiego. Pokazano jak i w których miejscach autorska audiodeskrypcja sztuki malarskiej może wzorować się na autorskiej AD filmów. Okazało się, że pomimo skrajnie różnych rodzajów sztuki (statyczne malarstwo i dynamiczny film) mogą się one wspierać, przede wszystkim na płaszczyźnie wyrażania językowego.

Kolejną część dysertacji postanowiono podzielić na trzy mniej obszerne rozdziały, by w sposób uporządkowany przedstawić podobieństwa i różnice w AD powstających na początku istnienia tego gatunku oraz obecnie. Zaprezentowano tu m.in. ramę klasycznych, czyli najwcześniej powstających AD w Polsce, które częściowo bazowały na tekstach zagranicznych, ale nie w sposób jak najbardziej wierny. Po przeprowadzeniu tych analiz okazało się, że pierwsze teksty tego typu były szablonowe, mechaniczne i nie prowadziły do indywidualnego doświadczenia dzieła, m.in. dlatego, że autorzy zupełnie pomijali w nich warstwę głęboką dzieła. Następnie pokazano, jak na bazie standardowych AD gatunek ten ulegał modyfikacjom i zmieniał się. Tutaj na szczególną uwagę zasługują teksty redagowane przez Izabelę Künstler i Urszulę Butkiewicz, gdyż wprowadziły one częściowe zmiany w warstwie wyrażania, choć znaczna część ich tekstów to nadal klasyczne AD. Sięgnęły bowiem po bardziej rozbudowany wachlarz tropów stylistycznych. Co prawda, zmiany te nie były regularne, a teksty AD nadal zawierały wiele elementów charakterystycznych dla klasycznych AD, jednak dzięki większej świadomości ich pisania, autorki zapoczątkowały dalszą ewolucję audiodeskrypcji nie tylko malarskiej, lecz także (jeśli nie przede wszystkim) filmowej.

Zaprezentowanie wyników analiz AD Künstler i Butkiewicz doprowadziło do części, w której zastanawiano się nad pojęciem sztuki, zwłaszcza współczesnej oraz użytkowej, co pozwoliło dojść do wniosku, że AD jako tekst, który jest tłumaczeniem werbalnym sztuki, sama powinna mieć jej cechy, ponieważ tylko dzięki temu jest w stanie umożliwić odbiorcy doświadczenie estetyczne oglądanego dzieła. Podsumowano tę część stwierdzeniem, że AD powinna dążyć do tego, by stać się rodzaj werbalnej sztuki użytkowej będącej przekładem audiowizualnym, tzn. *werbalnym* dziełem sztuki, który musi oddać jej wyjątkowość, a zarazem *użytkowym*, ponieważ ma służyć odbiorcy z dysfunkcjami lub brakiem wzroku. Jako przekład audiowizualny, na drodze przekształceń w przyszłości po części stanie się także przekładem intersemiotycznym.

W ostatniej części przedstawiono AD kierowane do konkretnego odbiorcy, tzn. ucznia szkoły ponadpodstawowej, czynnie uczestniczącego w lekcjach języka polskiego, na których realizowane są treści Podstawy Programowej z zakresu korespondencji sztuk. Teksty omówione w tej części są podobne do klasycznych zwłaszcza pod względem czteroczęściowej ramy kompozycyjnej, którą przyjęto za najpełniejszą. Różnią się natomiast formą językowego wyrażania, odejściem od obiektywizmu oraz zdają się być próbą docierania do warstwy głębokiej sztuki przez dopuszczenie do odczytania nie tylko istotnej symboliki, lecz również, dzięki sugestiom interpretacyjnym, które odbiorca może przyjąć i rozwinąć bądź może też odrzucić i zaproponować własne. Poprzez takie ukształtowanie tekstów poszerzają one zakres swoich funkcji, a inspiracją dla nich są ekfrazy poetyckie.

Po zanalizowaniu przebiegu ewolucji tworzenia się gatunku AD wskazano możliwe dalsze przekształcenia, w wyniku których audiodeskrypcje mogą osiągnąć zupełnie inny kształt. Być może w przyszłości staną się one tekstami o obrazach należącymi do sztuki pięknej i będą służyły już nie tylko niewidomym i niedowidzącym, ale również osobom widzącym, które interesują się sztuką, np. są na początku swoich doświadczeń malarskich i potrzebują tekstów stymulujących odbiór. Staną się czymś więcej niż pomoc dla seniorów, którzy nie mogą zwiedzać galerii, chcą przypomnieć sobie dzieła, które niegdyś widzieli, bądź po prostu mają zamiar poznać jakąś inną, niż znana im dotychczas, sztukę. Niewykluczone, że wraz z rozwojem świadomości autorów na temat AD formy te nie będą bazować jedynie na sensualności uzyskanej przez estetyczne wykonanie głosowe i bogactwo merytoryczne. Wraz z postępującą ewolucją tekstów być może powstanie zupełnie nowa forma, w której wykonanie głosowe będzie wspierane zmysłami dotyku, zapachu i smaku.

2. Teoretyczne podstawy badań

Jedną z najbardziej burzliwych dyskusji toczonych w obszarze audiodeskrypcji od początku jej istnienia dotyczy tego, jak nazwać autora tekstów AD: audiodeskryptorem czy audiodeskryberem. Problem ten zauważyli językoznawcy,

jednak nie został on jednoznacznie przez nich rozstrzygnięty²⁵⁸. Zdania są podzielone, np. Agata Hącia pisze:

w moim przekonaniu poprawna jest forma „*audiodeskryptor*” w znaczeniu osobowym i nieosobowym. Słowo „deskryptor” notuje *Uniwersalny słownik języka polskiego*, a więc mamy przyswojoną formę o łacińskiej etymologii – „*deskryptor*” – i nie ma potrzeby zastępowania jej spolszczeniem angielskiego słowa „*describer*” – „*deskryber*”²⁵⁹,

natomiast Mirosław Skarżyński zajmuje następujące stanowisko w tej dyskusji, tłumacząc:

rozumiem, że nowa dziedzina aktywności wymaga sobie właściwego słownictwa, które w polskich realiach jeszcze nie istnieje. W polszczyźnie istnieje zapożyczony z łaciny rzeczownik „*deskryptor*”, termin informatyczny, oznaczający „słowo (słowa) kluczowe”. Dokładne znaczenie łacińskiego rzeczownika to „ten, kto opisuje” (osoba), a polski (nie tylko) „*deskryptor*” – „to, co opisuje, tj. służy do opisu” jest wtórnym zastosowaniem oryginału. Trzeba jednak przypomnieć, że wiele łacińskiego pochodzenia rzeczowników na *-ator* ma w polszczyźnie po dwa znaczenia: osobowe (wykonawca czynności) i nieosobowe (narzędzie lub środek czynności), np. *kreator*, *mediator*, *weryfikator*. Od tej strony przeszkód w zastosowaniu *deskryptora* jako nazwy osoby nie ma. Ponadto związek znaczeniowy między wyrazem tu podstawowym *audiodeskrypcją* ‘opis dźwiękowy’ i *audiodeskryptor* ‘ten, kto dokonuje audiodeskrypcji’ jest taki, jak między *deskrypcją* ‘opis’ i *deskryptor* ‘to, co opisuje’²⁶⁰.

Krzyszyna Kleszczowa dostrzegła zaś, że

oba przyrostki, zarówno *-er*, jak i *-ator* są właściwe w tworzeniu nazw wykonawców czynności. Mamy bogatą klasę wyrazów z *-ator* (por. *iluminator*, *recytator*), ale też sporo nazw na *-er* (np. *importer*, *selekcjoner*). Wyrazu „deskryber” słowniki

²⁵⁸ <http://www.audiodeskrypcja.org.pl/index.php/fundacja-audiodeskrypcja-definicje/81-audiodeskryptor-czy> [dostęp: 30.01.2017].

²⁵⁹ A. Hącia, *Telefoniczna i Internetowa Poradnia Językowa Uniwersytetu Warszawskiego*, w: https://fil.ug.edu.pl/wydzial/instituty_i_katedry/institut_filologii_polskiej/porady_jezykowe/telefoniczna_poradnia_jezykowa [dostęp: 15.03.2018].

²⁶⁰ M. Skarżyński, *Poradnia Językowa Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego*, w: <http://poradnia.polonistyka.uj.edu.pl/> [dostęp: 17.02.2017].

nie notują, a hasło „deskryptor” widnieje w *Uniwersalnym słowniku języka polskiego*. Wyrazu „audiodeskryptor” nie odnajdziemy w tymże słowniku, ale jego forma wydaje się oczywista, wszak wystarczy do „deskryptor” dodać cząstkę „audio-” (z łac. „*slucham, słyszę*”). [...] odnajdujemy prawie tyle samo użyć dla „audiodeskryber”, co dla „audiodeskryptor”. W takiej sytuacji należy przyjąć poprawność obu wyrazów. Czas pokaże, która postać zwycięży²⁶¹.

W pracy nie rozstrzyga się poprawności tych terminów i uznaje się je za synonimiczne. O genezie ich powstania informują słownik etymologiczny, w którym jako wyraz źródłowy podano łaciński leksem *skrypt*²⁶². Wśród pochodnych do niego wymieniono, m.in. *skrybę*²⁶³ i *skryptora*²⁶⁴, które stanowią podstawę słowotwórczą zarówno dla *audiodeskrybera*, jak i *audiodeskryptora*. Co znamienne, w artykule hasłowym pod *skryptem* zamieszczono *deskrypcję*, przy czym leksem ten jest podstawą tylko do grupy przymiotników, w których zróżnicowane są jedynie prefiksy. Obok *deskrypcji* nie pojawia się *deskryptor* ani *deskryber*, czego można by oczekiwać na podstawie podobieństwa obu przykładów.

Tym samym uzasadnione jest traktowanie obu leksemów jako synonimy, tym bardziej, że ich znaczenia zazębiają się. W praktyce redakcyjnej AD częściej jej autor nazywany jest *audiodeskryptorem*, jednak etymologicznie pierwszym byłby *audiodeskryber*. Przewagę *audiodeskrybera* nad *audiodeskryptorem* zaznacza także forma czasownikowa utworzona od *audiodeskrypcji*. Pisanie bowiem *audiodeskrypcji* to nie **audiodeskryptowanie*, lecz *audiodeskrybowanie*. Chcąc uniknąć rozstrzygania o przewadze jednego pojęcia nad drugim, powyżej przedstawiono argumenty przemawiające za ich wymiennym traktowaniem bez zmiany znaczenia²⁶⁵.

Pierwsze, klasyczne AD, podobnie jak haiku, miały przekazać emocje i wrażenia, wydaje się jednak, że jest inaczej, gdyż cechują się minimalizmem estetycznym, który

²⁶¹ K. Kleszczowa, *Poradnia językowa w Instytucie Języka Polskiego Uniwersytetu Śląskiego*, w: <http://www.poradniajezykowa.us.edu.pl/> [dostęp: 15.03.2018].

²⁶² *Wielki słownik etymologiczno-historyczny języka polskiego PWN*, red. K. Długosz-Kurczabowa, Warszawa 2008, s. 602.

²⁶³ «kopista ksiąg i dokumentów», daw. «pisarz urzędowy», daw. «egzegeta Biblii lub tłumacz praw» (Ibidem).

²⁶⁴ «w średniowieczu: osoba przepisująca księgi rękopiśmienne»

(<https://sjp.pwn.pl/sjp/skryptor;2575633.html> [dostęp: 15.04.2018].

²⁶⁵ W kontekście audiodeskrypcji pojawiają się także głosy traktujące o tym, że np. sformułowanie „pisać audiodeskrypcję” jest pleonazmem. Jeśli sięgnąć do genezy terminu, gdzie deskrypcja jest synonimem opisu, niewątpliwie jest to prawda. W pracy jednak nie uznaje się tych terminów za synonimiczne, co więcej traktowanie AD jako osobnego gatunku, daje podstawy do nie tylko „redagowania” i „tworzenia”, lecz również „pisania” AD.

wynika z samoograniczeń autora. Obie gatunki mają sprecyzowane reguły, zgodnie z założeniem AD, jak i haiku istotne jest, by spowodować uważniejszy odbiór. Tym jednak, co różni obie formy to fakt, że haiku jest sztuką, natomiast klasyczne AD nią nie są. Zaprezentowana w pracy ewolucja audiodeskrypcji pokaże, że najnowsze jej formy nie są już tak obiektywne, jak te pierwsze, a mimo to nadal trzeba mówić w odniesieniu do nich o samoograniczeniu autora.

Audiodeskrypcja to technika wspomagająca, co znaczy, że wzmacnia i przybliża odbiór, ale nie zastępuje percepcji wzrokowej²⁶⁶. Porównanie AD do haiku dodatkowo zyskuje na znaczeniu, gdy ma się w pamięci rozważania R. Barthesa, który widział zbieżność haiku i niektórych fotografii. W obu „wszystko jest dane od razu, nie wywołując chęci rozwoju, a nawet bez możliwości retorycznego przekształcenia”²⁶⁷, ponadto „w obu wypadkach można by, a nawet powinno się mówić o żywym znieruchomieniu: w powiązaniu ze szczegółem (detonatorem) następuje wybuch widoczny jako gwiazdka na witrynie tekstu lub zdjęcia”²⁶⁸. W niniejszych rozważaniach jednak postuluje się, że haiku i fotografia pozwalają marzyć, czyli nieco inaczej niż twierdzi Barthes²⁶⁹.

Zdjęcie w pierwszym kontakcie rzeczywiście wszystko zdradza, jednak tutaj przyjmuje się, że fotografia podobnie jak malarstwo jest taką sztuką, która umożliwia różną interpretację i zagłębianie się w detale na niej przedstawione. Odczytanie przesłania zdjęcia, np. poprzez AD może stanowić z jednej strony wyzwanie, z drugiej – również fascynującą przygodę²⁷⁰.

Powyższy postulat nie zostaje zrealizowany w klasycznych AD, co więcej, warto podkreślić, wbrew twierdzeniu Snydera, że nie warto upierać się przy tym, by redagować uniwersalne AD, które będą kierowane zarówno dla dorosłych, jak i dzieci. Obie wymienione grupy są na tyle specyficzne, że w przyszłości warto pomyśleć o większej specjalizacji autorów audiodeskrypcji, w wyniku której odbiorcy dorośli i dzieci zostaną potraktowani osobno z uwzględnieniem posiadanej przez nich

²⁶⁶ J. Snyder, *The Visual made Verbal*, s. 11.

²⁶⁷ R. Barthes, *Światło obrazu*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 2008, s. 92.

²⁶⁸ Ibidem.

²⁶⁹ Ibidem.

²⁷⁰ Jako przykład można przytoczyć projekt wystawy fotografii Kamila Olechwirowicza, pt. *Złote Jabłko*, do którego audiodeskrypcje pisali członkowie Naukowego Koła Audiodeskryberów UAM, którego działalność zainicjowała Beata Jerzakowska. Podczas pracy przy AD do tej wystawy zarówno sam autor, jak i organizatorzy byli zdumieni, że proponowane zdjęcia prowadzą do tak głębokich odczytań uruchamiających topos Eris, zakazanego owocu oraz chaosu.

wiedzy o świecie oraz doświadczeń. Czynniki te bez wątpienia wpływają na świadomość językową oraz kompetencję komunikacyjną odbiorców tekstów AD.

Na marginesie tych rozważań należy zauważyć, że w pracy rozróżnia się rozumienie pojęć „przyjemność” i „przeżycie estetyczne”. Pierwsze z nich przyjmuje się za SJP jako to, «co wywołuje uczucie zadowolenia, sprawia miłe wrażenie, dostarcza przyjemnych doznań»²⁷¹. Przyjemności może dostarczać odbiór dobrej audiodeskrypcji i pośrednio, odbiór samego dzieła sztuki. Uczucie to może stymulować i prowadzić do doświadczenia estetycznego, jednak pojęć tych nie traktuje się jako synonimy. Przeżycie estetyczne bowiem wynika z emocjonalnego doświadczenia sztuki. Ten sam obraz może wywoływać skrajne emocje najpierw u różnych odbiorców (widzących), na podstawie których budują oni własny sąd na temat niego²⁷². Doświadczenie²⁷³ estetyczne, w związku z tym, stanowi zbiór określających cech dzieła, które zarówno przez autora, jak i jego odbiorców są uznawane za pożądane, ale niekoniecznie „piękne” w klasycznym rozumieniu tego terminu²⁷⁴. Dzieło może wywoływać zarówno pozytywne, jak i negatywne emocje u odbiorcy, dlatego można mówić o przeżyciu estetycznym wartościowanym *in plus* bądź *in minus*. Wzruszenie estetyczne rozpoczyna się wówczas, gdy na tle postrzeganego przedmiotu krystalizuje się pewna jakość, która nie pozwala odbiorcy pozostać obojętnym na postrzegany przedmiot, lecz wywołuje w nim pewien rodzaj wzruszenia, które jest „emocją wstępną” nie mającą nic wspólnego z wartościowaniem czy „podobaniem się”²⁷⁵. „Emocja wstępna” prowadzi do pragnienia objęcia danego przedmiotu (tu: dzieła sztuki), przeżycia go i indywidualnego doświadczenia.

Wśród kategorii estetycznych, które czerpią już z antyku, można wskazać piękno, tragizm, komizm, wzniosłość i patos. Teoria estetyki narodziła się w Grecji w XVIII wieku wraz z wydaniem książki Baumgarena, *Estetyka*. Przechodziła ona różne metamorfozy od kosmologicznych i metafizycznych przez religijne i moralne

²⁷¹ <https://sjp.pwn.pl/sjp/przyjemnosc;2512103.html> [dostęp: 15.04.2018]. Cf. *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, t. 7, Warszawa 1996-1997, s. 537.

²⁷² AD powinna zatem być tak sformułowana, by uwzględniać emocjonalność dzieła i dać ją poczuć odbiorcy z dysfunkcją wzroku.

²⁷³ U Doroszewskiego doświadczenie definiowane jest jako: 1. «forma rzeczownikowa czas. doświadczyć», 2. «ogół wiadomości, zdobytych na podstawie informacji i przeżyć; znajomość rzeczy, życia i ludzi; praktyka, wprawa; ciężka próba życiowa», 3. «wywoływanie lub odtwarzanie zjawiska w sztucznych warunkach; próba, eksperyment», 4. filozof. «poznanie oparte na postrzeganiu i doznaniu zmysłowym» (*Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, t. 2, Warszawa 1996-1997, s. 315-316).

²⁷⁴ Jako: 1. «zespół cech, który sprawia, że coś się podoba», 2. «wysoka wartość moralna» (<https://sjp.pwn.pl/szukaj/pi%C4%99kno.html> [dostęp: 15.04.2018]).

²⁷⁵ Cf. R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. III, Warszawa 1970.

aż do epistemologicznych. Dopiero Oświecenie pozwoliło jej uzyskać własną tożsamość²⁷⁶, w której przedmiot estetyczny traktowany był jako

zjawiskowa całość, której struktura lub tekstura jest nieustannie konstytuowana z określonego układu danych w procesie spontanicznej, a zarazem rozróżniającej uwagi. Całość ta powinna posiadać wystarczający potencjał, by sprowokować i zaspokoić praktyczne zainteresowanie w poddaniu się temu różnicującemu procesowi. Przedmiot nie jest produktem tego procesu działania uwagi, nie jest też jego rezultatem – on jest procesem w miarę jak zastyga w swojej własnej rozmywającej się przeszłości²⁷⁷.

Sytuacja estetyczna doświadczania dzieła ma dualistyczną naturę, ponieważ „z jednej strony ustala ona pewien stan umysłu, nastawienie psychologiczne, które subiektywizuje sytuację estetyczną”²⁷⁸, a z drugiej „traktuje obiekt estetycznej percepcji jako niezależny i wyizolowany”²⁷⁹.

W tym miejscu należy jeszcze dodać, że jeśli AD ma doprowadzić do doświadczenia estetycznego jakiegoś dzieła, sama powinna korespondować z jego emocjonalnością. Jest ona narzędziem, które umożliwia odbiorcy przeżycie sztuki. Co za tym idzie, niewidomy odbiorca nie doświadcza estetyki AD, lecz dzieła. A doświadcza jej właśnie dzięki AD, której odbiór może wywołać u odbiorcy uczucie sensualnej przyjemności związanej ze słuchaniem²⁸⁰. Sformułowanie „przeżycie/ doświadczenie estetyczne sztuki” jest rozumiane w pracy szczególnie w kontekście sztuki statycznej, a zwłaszcza malarskiej, która stanowi przedmiot niniejszych rozważań. Zmysły zarówno w sposób bezpośredni, jak i poprzez wyobrażenie, są niezbędne w doświadczeniu estetycznym²⁸¹. W AD, zwłaszcza w jej klasycznej postaci, istnieje zagrożenie, że możliwość przeżycia estetycznego dzieła zostanie zakłócona przez schematyczność, powierzchowność albo zbyt liczne nawiązania intertekstualne, co może uczynić ją w większym stopniu tekstem dydaktycznym i kognitywnym, aniżeli estetycznym²⁸². Trzeba zatem umiejętnie wypośrodkować

²⁷⁶ A. Berleant, *Prze-mysleć estetykę*, przeł. M. Korusiewicz, T. Markiewka, Kraków 2007, s. 29.

²⁷⁷ Ibidem, s. 39.

²⁷⁸ Ibidem, s. 67.

²⁷⁹ Ibidem.

²⁸⁰ Cf. Ibidem, s. 98; a także przyjemności związanej z patrzeniem, którego jednak niewidomi nie mogą doświadczyć, natomiast niedowidzący nie mogą w pełni korzystać z postrzegania wzrokowego.

²⁸¹ Ibidem.

²⁸² Ibidem, s. 101.

założenia AD oraz jej walory estetyczne w celu ożywienia przeżycia estetycznego „poprzez zetknięcie ze światem rzeczywistych zdarzeń, uniwersalnym we wszystkim, co obejmuje – doświadczenie być może bardziej fundamentalne, podstawowe, o istotniejszym znaczeniu”²⁸³, dzięki czemu audiodeskrypcje nie będą ani przesadnie schematyczne (jak to ma miejsce w klasycznych), ani nad wyraz poetyckie, by nie rozminąć się zarówno z tematyką dzieła, jak i założeniami tej formy wypowiedzi. Można zatem przyjąć, że poprzez audiodeskrypcję, obraz ma stać się „estetycznym ucieleśnieniem”²⁸⁴, formą powstałą w wyobrażeniach niewidomego odbiorcy, który dzięki AD będzie mógł dotykać, smakować, słuchać i widzieć świat sztuki nie tylko na podstawie intelektualnych doświadczeń i usłyszanych słów, lecz także dzięki nadziejom, wspomnieniom i wrażeniom zmysłowym przeżywanym indywidualnie przez każdego odbiorcę²⁸⁵. Warto pamiętać, że „w percepcji estetycznej dzieło sztuki pozostaje żywe; nawołuje, by je dotykać i czuć, a każda jego część jest postrzegana jakby przez chwilę była na świecie wszystkim; unikatowym, pożądanym, doskonałym czymś, co nie wymaga już niczego poza sobą ażeby być sobą”²⁸⁶. Tak też jest w wypadku AD – dla odbiorcy, który jej słucha, dane dzieło i kontakt z nim w tym momencie są najistotniejsze.

Mimo że obraz stwarza największe możliwości jego indywidualnego i artystycznego przeżywania, obecnie nadal audiodeskrypcja najczęściej jest stosowana w kinie²⁸⁷, gdzie wplata się ją pomiędzy dialogi bohaterów oraz tak, by nie zakłócała odbioru ważnych efektów dźwiękowych. Podobnie dzieje się w teatrze, jednak z tą różnicą, że jej tekst powinien być odczytywany na żywo²⁸⁸. Nieco inne zasady obowiązują w AD sztuki plastycznej. Film i spektakl poznaje się drogą wizualną oraz audialną, w związku z czym teksty audiodeskrypcji są ograniczone czasowo i muszą być wplatane między dialogami oraz innymi istotnymi dźwiękami z tła, natomiast obraz można poznać jedynie poprzez kontakt wzrokowy. AD sztuki statycznej nie jest

²⁸³ Ibidem, s. 109.

²⁸⁴ Ibidem, s. 117.

²⁸⁵ Ibidem.

²⁸⁶ Ibidem, s. 112.

²⁸⁷ AD jest najbardziej upowszechniona i najczęściej spotykana, ponieważ kino jest sztuką, z której korzysta największa liczba odbiorców zarówno widzących, jak i niewidomych nie tylko w Polsce, ale też za granicą. Technika ta jest jednak, w sztuce dynamicznej, wykorzystywana także w teatrze i tańcu.

²⁸⁸ Sztuki teatralne wystawiane są na żywo, więc audiodeskrypcja także powinna być odczytywana na żywo, ponieważ praktyka pokazuje, że żaden spektakl nigdy nie zostanie odegrany tak samo. Poza tym AD tworzona na żywo zmniejsza ryzyko, że aktorzy będą podporządkowywać się usłyszанemu tekstowi, zamiast twórcy AD opowiadać zachowanie bohaterów.

ograniczona czasem, jednak trzeba pamiętać, że komunikaty długie, dokładnie opisujące treść obrazu, zdjęcia czy wnętrze sali muzealnej staną się męczące dla odbiorcy, zwłaszcza gdy ekspozycja utworzona jest z większej liczby elementów. Rzeźba z kolei, należy do tego rodzaju sztuki, którą niewidomi mogą poznawać dotykiem, jednak w muzeach i galeriach nadal rzadkością jest zezwolenie gościom na dotykanie eksponatów²⁸⁹. Niewidomym i niedowidzącym w poznawaniu architektury pomagają również makiety i tyflografika. Są to odwzorowania przestrzenne danego budynku lub obszaru. Makiety wykonane w odpowiedniej skali, pomagają poznać kształt oraz proporcje bryły, natomiast AD dodatkowo pomaga zapoznać się z materiałem wykonania, kolorystyką, a także nazwiskami architektów, czyli elementami, o których nie informują makiety.

Malarstwo, podobnie jak plakaty i zdjęcia, to sztuka, którą można poznać jedynie wzrokiem²⁹⁰, dlatego dla osoby niewidomej, audiodeskrypcja jest jedyną drogą poznania treści obrazu. Przyjęło się w klasycznych AD, że redagując jej tekst, autor powinien sprostać wyzwaniu, by opowiedzieć treść dzieła i zachować obiektywizm.

Zadaniem AD jest umożliwić osobom z dysfunkcjami wzroku poznanie tematu obrazu oraz dostarczenie wrażeń estetycznych dzięki werbalnemu opisowi, których doświadczają odbiorcy widzący, gdy patrzą na obraz. W celu podsumowania powyższych rozważań można stwierdzić, że audiodeskrypcję obecnie stosuje się zarówno do prezentowania sztuki dynamicznej, jak i statycznej. Do tej pierwszej należą: filmy, spektakle teatralne, wydarzenia sportowe oraz taniec, natomiast wśród statycznej znajduje się: rzeźba, architektura, ekspozycje muzealne wraz z opisem wnętrza oraz fotografie, plakaty i malarstwo²⁹¹.

²⁸⁹ Co wynika przede wszystkim z obawy przed uszkodzeniami obiektów niedostosowanych do takiej formy udostępniania. Instytucje umożliwiające dotykanie eksponatów to m.in. Muzeum Powstania Warszawskiego, Zamek Królewski w Warszawie, Muzeum Martyrologii Wielkopolan – Fort VII w Poznaniu oraz za granicą, np. Muzeum Homera w Ankonie we Włoszech (W. Przybyszewski, *Poznawanie przez dotyk*, „Spotkania z Zabytkami” 2009, nr 6, s. 12-15).

²⁹⁰ W przeciwieństwie do sztuki ruchomej, gdzie następuje też werbalny przekaz treści czy rzeźby poznawanej dotykiem, sztuka płaska może być odbierana jedynie wzrokiem. Dźwięk w obrazie nie jest obecny, więc nawet jeśli dzieła w muzeach można by dotykać, to na tej podstawie dałoby się określić jedynie fakturę czy kierunek malowania, a to nie dostarczy istotnych wskazówek w procesie poznawania treści obrazu czy innej sztuki płaskiej.

²⁹¹ AD była tworzona także na potrzeby Wrocławskiego ZOO. Wykonała ją fundacja Katarynka. AD zwierząt są traktowane jako tłumaczenia obiektów statycznych, ponieważ traktują o tym jak wygląda dany gatunek, a nie w jaki sposób przemieszcza się na swoim obszarze. W związku z tym, że AD zwierząt nie zakwalifikowano jako reprezentacji dotyczących sztuki, tę grupę AD pominięto w analizach przeprowadzonych na potrzeby niniejszej pracy.

Podział ten przedstawia się następująco:

AD DYNAMICZNA	AD STATYCZNA	
Film spektakl teatralny taniec wydarzenia sportowe	obraz, plakat, fotografia	obiekty płaskie
	rzeźba architektura zoo	obiekty przestrzenne

Tab. 1. Podział dostępnych tekstów AD

Autorzy klasycznych audiodeskrypcji nie zważają na tę klasyfikację, co przekłada się na jakość powstających tekstów. Jedną ze słabych stron AD jest tworzenie jej w myśl ogólnych wskazówek, bez rozróżnienia na to czy jest dodawana do sztuki dynamicznej, takiej jak film, taniec i teatr czy do sztuki statycznej, np. obraz i rzeźby. W pracy prezentuje się stanowisko, że nie można badać każdego rodzaju sztuki uniwersalnym narzędziem, gdyż

estetyka malarstwa nie jest tożsama z estetyką rzeźby lub architektury, mimo tego, że sztuki piękne posługują się wspólnymi wymiarami percepcji, jak np. przestrzeń, masa, kompozycja. Tak samo zrozumienie literatury nie wyjaśnia automatycznie zagadnień związanych z muzyką, choć często przywołuje się tu powierzchowną analogię do języka, co [...] jest mylące i z gruntu fałszywe. Głównym wyzwaniem dla teorii estetycznej jest próba pogodzenia rozległej skali działań artystycznych, form, stylów, sposobów, materiałów i technik w jednym spójnym, a jednocześnie elastycznym systemie poznawczym²⁹²,

ponieważ

wszystkie dziedziny sztuki wykazują pewną niezależność, pewien rodzaj arogancji, dzięki której poruszają się one swobodnie w królestwie wspaniałej izolacji. Dzieje

²⁹² A. Berleant, op.cit., s. 2.

się tak, ponieważ sztuka wypracowuje sobie własne zasady i trzyma się z dala od konwencjonalnych przekonań i działań, które ujarzmiają wyobraźnię²⁹³.

Podobnie nie sprawdza się redagowanie AD malarstwa według ogólnych zasad powstałych na potrzeby kina. Brak reguł, które uwzględniałyby specyfikę sztuk plastycznych powoduje, że wszystkie audiodeskrypcje są pisane w myśl zasad skupiających się na jak największym obiektywizmie oraz przedstawiania tego, co widać. Takie podejście sprawia, że powstające teksty są nie tylko szablonowe i pozbawione emocji, ale również najczęściej nie pobudzają wyobraźni, nie dostarczają przyjemności i nie zachęcają do samodzielnego interpretowania dzieła. Coraz częściej jednak słycać postulaty i postrzega się dążenia zmierzające do tego, by AD stała się sztuką użytkową, dzięki której dotychczas wykluczeni z uczestnictwa w niej niewidomi odbiorcy, będą mogli nie tylko poznać wartość dzieła, ale również z powodzeniem uczestniczyć w dyskusjach na ich temat.

Klasyczna audiodeskrypcja bazuje na czterech filarach²⁹⁴, które zaleca się stosować do każdego rodzaju sztuki, są to: obserwacja, redakcja, język oraz umiejętności głosowe. Poprzez obserwację rozumie się zbieranie informacji, które należy uwzględnić w prezentacji dzieła, przy czym zaznacza się, by prezentacja ta była jak najbardziej obiektywna. Autor powinien dokładnie poznać dzieło, które zamierza opowiedzieć odbiorcom AD. W tym celu konieczne jest, powołując się na słowa Goethego, patrzeć dokładnie, starannie²⁹⁵.

Redakcja AD polega na tym, by wybrać do opisu takie elementy, które są najistotniejsze do pełnego zrozumienia dzieła. Oliver Wendell Holmes²⁹⁶ uważał, że podczas redakcji AD trzeba wybierać informacje najważniejsze i pomijać te mniej istotne²⁹⁷. Publikacja Amerykańskiego Związku Niewidomych (ACB) w części poświęconej redakcji²⁹⁸ traktuje o tym, że audiodeskryptor to typ dziennikarza, którego

²⁹³ Ibidem, s. 123.

²⁹⁴ Opracowanych i opisanych przez Joela Snydera. Vide: J. Snyder, *The visual*..... s. 29-48).

²⁹⁵ Johann Wolfgang von Goethe, ang. „see with exactitude”, niem. „sehen mit Genauigkeit”, pol. patrzeć dokładnie/wnikliwie”.

²⁹⁶ Amerykański prawnik o poglądach liberalnych, urodzony 8.03.1841 roku w Bostonie, zmarł 6.03.1934 roku w Waszyngtonie.

²⁹⁷ „The great struggle of art is to leave out all but the essential” [tł. „wielkim zadaniem sztuki jest pominąć wszystko, prócz najważniejszego”].

²⁹⁸ Cf. American Council of The Blind, *Audio description standards*, Stany Zjednoczone, s. 6-7, a którą J. Snyder włącza do części poświęconej językowi (J. Snyder, op.cit., s. 40-410).

zadaniem jest odpowiedzieć na pytania: gdzie?, kto²⁹⁹? i co³⁰⁰? Wybierając informacje, które pomogą napisać AD, nie można zapominać o realizacji zasady W.Y.S.I.W.Y.S., czyli opisywania wyłącznie tego, co można zobaczyć. Autor takiego tekstu musi zatem uwzględniać to, co specyficzne dla danego dzieła oraz pamiętać o tym, że za pomocą mniejszej liczby trafnych słów można przekazać więcej treści, niż poprzez rozbudowane opisy.

Kwestia języka w AD jest jedną z najbardziej skomplikowanych, ponieważ w dotychczasowych opracowaniach zarówno zagranicznych, jak i polskich mówi się o nim w sposób bardzo ogólny, zaznaczając, że powinien być dynamiczny i pobudzać wyobraźnię, ale nie wskazuje się na sposób, w jaki można to osiągnąć. Poradniki zaznaczają, że w AD należy unikać sformułowań takich, jak: *widzimy*, *możemy zaobserwować*³⁰¹ oraz słów wieloznacznych, natomiast zaimki wskazujące można stosować tylko w sytuacji, gdy nie ma wątpliwości, do którego z bohaterów się odnoszą. W anglojęzycznej AD zaleca się stosowanie rodzajników nieokreślonych zamiast określonych, a także rzeczowników odczasownikowych i przysłówków³⁰². Lakonicznie wskazuje się, że można używać porównań, synonimów oraz obrazowych czasowników³⁰³. Standardy wypracowane przez ACB w części poświęconej językowi poruszają problem obiektywizmu. Chodzi w nim o to, by odbiorca AD na podstawie wysłuchanego tekstu dokonał samodzielnej interpretacji, tzn. zamiast określać, że bohater jest „wściekły”, należy opisać cechy przemawiające za takim stanem emocjonalnym, np. że postać zaciska pięści albo zamiast mówić, że jest „przygnębiony”/ „smutny”, powiedzieć, np. że płacze³⁰⁴. Wyniki kolejnych analiz pokazują, że w wypadku malarstwa postulat dążenia do jak największego obiektywizmu nie jest trafny.

Poradniki jako czwarty istotny element AD wymieniają umiejętności głosowe lektora, ponieważ jest ona tekstem wtórnie mówionym, dlatego jej powodzenie w dużej

²⁹⁹ W opisie postaci należy uwzględnić, m.in. wiek (np. w średnim wieku, nastolatek, itd.), kolor włosów, budowę ciała, ubiór, relacje między bohaterami (mąż, bratanek, syn, matka, itd.) oraz charakter postaci, w tym cechy indywidualne i znaki szczególne.

³⁰⁰ Kluczowe elementy fabuły, gesty, mimikę, zachowanie, itp.

³⁰¹ Innego zdania są niewidomi odbiorcy, którzy często sami używają sformułowań „do zobaczeni” czy „do widzenia”. Są to bowiem zwroty konwencjonalne, których użycie w obecności osoby niewidomej nie jest nietaktem.

³⁰² AD zagraniczna nie jest tematem pracy, dlatego cechy języka charakterystyczne dla AD zagranicznych pozostają na marginesie tej pracy.

³⁰³ Różnice semantyczne występują np. w czasownikach: *truchtać*, *dreptać*, *biec*, *kroczyć*, *maszerować*, itd., które dotyczą ruchu.

³⁰⁴ Cf. American Council of The Blind, *Audio description standards*, Stany Zjednoczone, s. 9.

mierze zależy od zdolności wokalnych lektora. Jego intonacja powinna współgrać z treścią opisywanej sztuki, tzn. być dynamiczna, gdy akcja jest wartka oraz spokojna, gdy charakter sztuki również jest spokojny. Dodać należy, że pierwsze audiodeskrypcje nie różnicowały wykonania lektora w zależności od nastroju dzieła. Wszystkie były czytane spokojnie, bez nadmiernego nasycenia emocjami.

Brak jednoznacznej definicji AD oraz jednolitych reguł jej tworzenia otwiera znaczne możliwości redakcyjne przed autorami tego typu tekstów i jest słuszny. To obecnie od nich zależy, czy i w jaki sposób zechcą zaprezentować daną sztukę. Trzeba zaznaczyć, że brak jednolitych reguł pisania AD nie jest zły z punktu widzenia funkcjonalności tych tekstów. Niewłaściwym wydaje się zatem próba dążenia do tego, by ujednolicić reguły nie tylko dla różnych sztuk, ale także dla różnych krajów, do czego zmierzają Szymańska i Strzymiński³⁰⁵.

Podział i rozróżnienie AD ze względu na charakter sztuki jest właściwie konieczny. Nie można zastosować takich samych wskazówek do tworzenia opisu obrazu, które stosuje się do filmu. Audiodeskrypcja nie jest uniwersalna, dlatego nawet, gdy jedne reguły sprawdzają się w opisie sztuki dynamicznej, nie muszą być trafne dla sztuki statycznej.

Na początku przywołano trzy sztandarowe rozumienia AD: Snydera, Szymańskiej i Strzymińskiego oraz Szarkowskiej, ponieważ wywarły one największy wpływ na kształt klasycznej, dotychczasowej AD. Były to jedne z pierwszych objaśnień, które bezrefleksyjnie były powielane jeszcze kilka lat temu, co pokazuje, z jakimi trudnościami oraz niekonsekwencjami na kolejnych etapach redakcji spotyka się nie tylko autor AD, ale także odbiorca i badacz, dlatego warto wyróżnić te z wskazówek redakcyjnych w przywoływanych poradnikach, które przeczą jednemu z najważniejszych celów AD, czyli dostarczeniu przyjemności odbiorcy. Wydaje się, że poza wspomnianymi filarami, które przywołuje się w sposób lakoniczny bez rozróżnienia na specyfikę sztuki, można wskazać w nich kilka dodatkowych sprzeczności³⁰⁶.

Jedną z takich niekonsekwencji jest postulowana obiektywność, którą poradniki redagowania AD podają jako jedną z najważniejszych zasad. Witold Doroszewski przy haśle *obiektywność* odsyła do leksemu *obiektywny*, czyli „odznaczający się

³⁰⁵ B. Szymańska, T. Strzymiński, *Obraz słowem malowany*, Białystok 2010, s. 5.

³⁰⁶ Została im poświęcona dalsza część rozprawy, jednak już z rozróżnieniem na AD malarstwa, której praca ta dotyczy.

obiektywizmem, wolny od uprzedzeń, bezstronny³⁰⁷. Także w SJP z *obiektywnością* ściśle wiążą się kolejne, istotne dla AD leksemy: oznaczające właściwość: *obiektywny*, czyli 1. «odznaczający się obiektywizmem, wolny od uprzedzeń», a także 2. «istniejący niezależnie od poznającego podmiotu»³⁰⁸ oraz rzeczownik *obiektywizm* wyjaśniany w *Słowniku języka polskiego PWN* jako 1. «przedstawianie i ocenianie czegoś w sposób zgodny ze stanem faktycznym, niezależnie od własnych opinii, uczuć i interesów» oraz 2. «w ontologii: pogląd, zgodnie z którym przedmiot poznania istnieje poza podmiotem poznającym i niezależnie od niego; w aksjologii: stanowisko, które przypisuje wartościom istnienie niezależne od świadomości»³⁰⁹.

Dla audiodeskrypcji termin ten jest rozumiany jako antonim subiektywizmu, co oznacza, że teksty AD powinny być pozbawione jakiegokolwiek sygnału obecności audiodeskrybera, który zdradza swoje przekonania³¹⁰. Czy jest to możliwe?

Można oczywiście próbować stworzyć obiektywną audiodeskrypcję. Taka idea przyświecała autorom pierwszych, klasycznych tekstów AD, próbującym oddać treść obrazu za pomocą takich wypowiedzeń, które nie będą nacechowane subiektywnym spojrzeniem ich autora. Praktyka pokazała, że zamiar ten jest od początku skazany na niepowodzenie, a wszelkie dążenia do obiektywizmu uniemożliwiają dostarczenie niewidomemu odbiorcy przyjemności odbioru tekstu oraz doprowadzenie go do estetycznego przeżycia sztuki. Z ontologicznego punktu widzenia można oczywiście mówić o istnieniu obiektywnym, np. przedmiotu, który po prostu jest, także w izolacji i poza świadomością konkretnego odbiorcy, a przy tym nie staje się przedmiotem aktywności jednostki postrzegającej. Każde bowiem działanie na przedmiocie, włączanie go w jakikolwiek dyskurs pozbawia go istnienia obiektywnego. Żaden z elementów obrazu nie istnieje po prostu w oderwaniu od reszty, zawsze jego obecność będzie prezentowana w rozmaitych kontekstach.

W AD nie można mówić o obiektywności, ponieważ już sam wybór elementów, które zostają uwzględniane przez autora w jej tekście przeczy powyższej zasadzie. Praktyka pokazuje, że AD dla jednego dzieła pisana przez kilku różnych autorów będzie miała kilka odmiennych wersji. Co prawda, będą one podobne w niektórych miejscach, np. w wyborze opisywanych elementów, jednak sposób ich przedstawienia oraz język, różnią się w zależności od tego, jaką konwencję redagowania zastosuje jej autor. Autor

³⁰⁷ *Słownik języka polskiego*, t. 5, red. W. Doroszewski, Warszawa 1958, s. 450.

³⁰⁸ <https://sjp.pl/obiektywno%C5%9B%C4%87> [dostęp: 13.04.2018].

³⁰⁹ <https://sjp.pwn.pl/sjp/obiektywizm;2569460.html> [dostęp: 13.04.2018].

³¹⁰ B. Szymańska, T. Strzymiński, *Obraz słowem malowany*, Białystok 2010, s. 22.

staje się subiektywny właściwie na każdym etapie tworzenia, np. gdy dokonuje doboru środków językowych oraz sposobu ukształtowania swojego tekstu, a w tym również kolejności prezentowania poszczególnych elementów. Wybiera, patrząc przez pryzmat swojej wiedzy i doświadczeń. Dodać należy, że wszelkie dążenia do eliminacji subiektywizmu owocowały tekstami szablonowymi, pozbawionymi emocji, będącymi wyłącznie sprawozdaniami z tego, co widać, w związku z czym kolejne ważne cele AD, czyli dostarczenie przyjemności odbioru oraz zachęcenie do refleksji na temat usłyszanego dzieła, nie miałyby szansy na zrealizowanie.

Georges Didi-Huberman rezygnuje z mówienia o obiektywności w odniesieniu do historii sztuki i proponuje termin ten zastąpić mówieniem o *krytyce poznania*³¹¹. Nie sposób nie zgodzić się z nim, że przy bliższym poznaniu nie da zachować się rozróżnienia pomiędzy opisem formalnym³¹² a opisem przedmiotowym³¹³. To samo dotyczy się audiodeskrypcji, która jest tekstem o sztuce. Warto zacytować fragment podsumowujący powyższe rozważania:

Załóżmy, że mamy OPISAĆ [beschreiben] na przykład słynne *Zmartwychwstanie* Grünewalda. Już pierwsze próby pokazują nam, że przy bliższym badaniu nie możemy zachować popularnego rozróżnienia między opisem czysto formalnym a opisem przedmiotowym. Takie rozróżnienie jest niemożliwe w dziedzinie sztuk plastycznych [...]. Czysto formalny opis nie mógłby używać takich słów, jak KAMIENÍ, CZŁOWIEK czy SKAŁA. [...] Już sam fakt nazwania ciemnej plamy u góry „nocnym niebem”, a jasnych plam na środku „ludzkim ciałem”, a zwłaszcza stwierdzenie, że ciało to umieszczone jest na tle nocnego nieba, jest odnośnikiem tego, co przedstawia, do tego, co jest przedstawiane, dane formalnej, wieloznacznej z punktu widzenia przestrzeni, do treści pojęciowej, która jest zawsze jednoznacznie trójwymiarowa. Nie ma potrzeby wchodzenia w dyskusję na temat praktycznej niemożności stworzenia opisu formalnego w ścisłym znaczeniu. Każdy opis będzie musiał w pewnym sensie, jeszcze przed rozpoczęciem, odwrócić znaczenie czysto formalnych czynników przedstawienia i uczynić z nich symbole tego, co jest

³¹¹ G. Didi-Huberman, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, przeł. B. Brzezicka, Gdańsk 2011, s. 68.

³¹² G. Didi-Huberman za poziom formalny widzenia za Panofskim uznaje to, co widać, np. kolory, linie, objętość, w pracy określane jako warstwa powierzchniowa.

³¹³ Określany za Panofskim przez Hubermana jako to, co konwencjonalne, drugorzędne, gdy np. ktoś zdaje sobie sprawę, że uchylenie kapelusza oznacza powitanie. W pracy jest to warstwa głęboka, czyli przesłanie dzieła.

przedstawione [...]. Od tego momentu opis opuszcza sferę czysto formalną, żeby wznieść się na poziom dziedziny sensu [...]³¹⁴.

Powyższe słowa potwierdzają, że bezowocne wydają się wszelkie dążenia do tego, by audiodeskrypcję uczynić tekstem obiektywnym choćby dlatego, że dotyczy ona sztuki – czyli rzeczywistości z definicji subiektywnej i mającej poruszyć odbiorcę, wzbudzić w nim indywidualne emocje, nie rzadko skrajne³¹⁵.

W związku z powyższym w niniejszej pracy *obiektywizm* rozumie się zgodnie z definicjami słownikowymi, jednak rezygnuje się ze stanowiska głoszącego potrzebę obiektywizmu w audiodeskrypcjach, uznając, że w czystej formie jest dla nich nieosiągalny. Co więcej, mając na uwadze osoby i autora, i lektora, można stwierdzić, że trudno o obiektywizm zarówno w momencie tworzenia, jak i odczytywania audiodeskrypcji.

Kolejną słabą stroną postulowanych wskazówek jest ogólność stwierdzeń, np. *zwięzły, dynamiczny, obrazowy* bez wskazania sposobów, w jaki można osiągnąć te cechy AD. Podobnie w wypadku redakcji, gdzie mówi się o doborze *właściwych elementów*, ale bez wskazania, co się przez to stwierdzenie rozumie. Trzeba mieć świadomość, że dobór *elementów* powinien być zróżnicowany w zależności od tego, do kogo i w jakim celu audiodeskrypcja jest tworzona. Nie można traktować odbiorców z dysfunkcjami wzroku jako jedną grupę, są oni zróżnicowani wewnętrznie chociażby w zależności od wieku i doświadczeń oraz indywidualnej wiedzy o świecie. Elementy, które będą uwzględniane w redakcji powinny być modyfikowane z uwzględnieniem funkcji AD oraz konkretnego, niewidomego, ociemniałego bądź niedowidzącego

³¹⁴ G. Didi-Huberman, op.cit., s. 72.

³¹⁵ W II połowie XX wieku na znaczeniu zyskał również, zapoczątkowany przez Aynę Randę pogląd filozoficzny, który nazywa się *obiektywizmem*. Swoje źródła czerpie z przedstawiania czegoś w sposób wolny od jakichkolwiek przekonań. Ta współczesna filozofia głosi, że *obiektywizm* to zintegrowany system myślenia, definiujący abstrakcyjne zasady, według których człowiek musi myśleć i działać, jeśli chce żyć w zgodzie ze swoimi przekonaniem. Zgodnie z tym nurtem rzeczywistość istnieje jako absolut, a fakty są niezależne od ludzkich emocji i dążeń. Człowiek może postrzegać jedynie dzięki rozumowi, który jest jedynym źródłem wiedzy, przewodnikiem i środkiem przetrwania. Jednostka ludzka natomiast jest celem istniejącym jedynie dla siebie, bez poświęcania się innym, a zalecanym systemem polityczno-gospodarczym jest wolnorynkowy kapitalizm, w którym ludzie „współdziałają ze sobą, nie jako ofiary i kaci, nie jako panowie i niewolnicy, ale jako handlowcy, przez dobrowolną wymianę w celu osiągnięcia nawzajem korzyści. Jest to system, w którym nikt nie może uzyskać niczego od innych przy użyciu siły i żaden człowiek nie może inicjować siły fizycznej wobec innych” (Cf. <http://obiektywizm.pl/cztery-filary-obiektywizmu/> [dostęp 13.04.2018]). Również w odniesieniu do postulatów powyższej filozofii, mimo że wykracza ona poza grunt klasycznie rozumianego obiektywizmu, da się zauważyć, że dążenia autorów AD do tego, by obiektywizm stał się cechą ich tekstów, jest skazane na niepowodzenie. Wymagałoby ono bowiem pominięcia wartości takich, jak fikcja (której nie da się pominąć, aktualizując fabułę obrazu), a co więcej – podstawowego założenia AD, by służyła niewidomym odbiorcom.

odbiorcy³¹⁶. Obecnie jest to działanie niezwykle czasochłonne i wymagające szczególnych kompetencji od autora w zakresie nie tylko sprawności językowej, lecz także psychologii, w tym psychologii osób z dysfunkcjami wzroku. Dotychczas nie było praktykowane tworzenie tekstów AD z podziałem na stopień niepełnosprawności wzrokowej. Wydarzenia z AD nadal są okazjonalne, dlatego jeśli powstaje taka inicjatywa, dąży się do tego, by dotrzeć do jak największego grona odbiorców z, szeroko rozumianymi, dysfunkcjami wzroku. Co więcej nadal panuje przekonanie, że audiodeskrypcje może pisać każdy, kto widzi, kto chce i potrafi dość sprawnie posługiwać się językiem jako narzędziem komunikacji.

2.1. Geneza audiodeskrypcji – świat

Choć dziś audiodeskrypcja znana jest niemal na każdym kontynencie, to jej źródła należy szukać w Stanach Zjednoczonych, gdyż to tam została ona stworzona i po raz pierwszy zastosowana. Zrodziła się przypadkowo w latach 70., gdy Gregory Frazier wraz z niewidomymi przyjaciółmi, podczas popołudniowego spotkania towarzyskiego, oglądał *High Noon*³¹⁷. W trakcie trwania seansu, w przerwach między dialogami, Frazier na żądanie przyjaciół relacjonował, co dzieje się na ekranie telewizora. W ten sposób w 1974 roku zrodziła się idea „telewizji dla niewidomych”, w ramach której Frazier, rozwinął pomysł znany dziś jako audiodeskrypcja³¹⁸. Siedem lat później, w 1981 roku, za sprawą niewidomej Margaret Rockwell i jej męża Cody’iego Pfanstieła³¹⁹, po raz pierwszy wdrożono system narracji opisowej w Arena Stage w Waszyngtonie³²⁰. Wykorzystano do tego sprzęt wzmacniający dźwięk, który zainstalowano już wcześniej w celu ułatwienia odbioru widowiska osobom niedosłyszącym³²¹.

³¹⁶ Odbiorca niewidomy od urodzenia, jak sama nazwa wskazuje, nigdy nie widział, odbiorca niedowidzący może mieć zachowane poczucie światła, kolorów (często zniekształconych) lub kształtów, co oznacza, że bodźce wzrokowe są mu w pewien sposób dostępne, natomiast osoba ociemniała urodziła się jako widząca, jednak na skutek choroby bądź wypadku straciła wzrok, co ważne ma jednak zachowane w pamięci jakieś wrażenia wzrokowe, które może przywoływać w zależności od tego, w jakiej sytuacji się znajduje. (Cf. B. Szymańska, T. Strzyński, *Audiodeskrypcja sztuk wizualnych. Materiały szkoleniowe*, Białystok 2010, s. 2).

³¹⁷ *W samo południe* (reż. F. Zinnemann) film z 1952 roku, w obsadzie jedną z głównych ról grał Garry Cooper.

³¹⁸ <http://www.audiodescriptioncoalition.org/history.html> [dostęp: 22.03.2018].

³¹⁹ Specjalista od mediów i *public relations* [dostęp: 22.03.2018].

³²⁰ J. Snyder, *The Visual made Verbal*, s. 19.

³²¹ Cf. B. Szymańska, T. Strzyński, *Obraz słowem malowany*, s. 7.

W roku 1982 The Metropolitan Washington Ear³²² podjęło działania z producentami Public Broadcasting Service³²³ (PBS), na rzecz wprowadzenia audiodeskrypcji do narracji radiowej³²⁴. Cztery lata później The Metropolitan Washington Ear nagrało pierwszą kasetę z audiodeskrypcją pomagającą niewidomym turystom zwiedzać Statuę Wolności i Pałac Clintona, zabytki zarządzane przez National Park Service³²⁵.

Kolejnym wydarzeniem, ważnym dla rozwoju AD, było założenie w 1987 roku przez Gregorego Franziera i Augusta Coppolę Instytutu Audiowizualnego (The Audio Visual Institute) działającego przy Uniwersytecie w San Francisco. W tym samym roku i przez 1988, The Metropolitan Washington Ear wraz z radiem WGCH³²⁶ i Public Broadcasting Service, uczestniczyło w długoterminowym projekcie pt. *Descriptive video services* (DVS®)³²⁷, w czasie którego podejmowano działania na rzecz udostępniania sztuki audiowizualnej odbiorcom niepełnosprawnym wzrokowo³²⁸.

Audiodeskrypcję do programów telewizyjnych i filmów dostępnych na kasetach video zaczęto dodawać od 1988 roku za sprawą działań Jamesa Stovalla. Rok później Stovall założył The Narrative Television Network³²⁹ oferującą AD dla filmów emitowanych na kanałach telewizji kablowej. AD stawała się coraz popularniejsza i po niedługim czasie zawitała do kin. Pierwszą ścieżkę dźwiękową dla filmów IMAX i OMNIMAX stworzyło The Metropolitan Washington Ear w 1990 roku. Rozwój i rozpowszechnianie audiodeskrypcji było tak dynamiczne, że pod koniec lat 80. W Stanach Zjednoczonych już ponad pięćdziesiąt placówek oferowało część usług z narracją ułatwiającą odbiór sztuki osobom niepełnosprawnym wzrokowo.

Aktywny rozwój AD zaowocował tym, że The National Academy of Television Arts & Sciences³³⁰ (NATAS) w roku 1990, nagrodziły nagrodą Emmy cztery organizacje działające na rzecz telewizyjnej AD: Instytut Audiowizualny (Gregory

³²² Radio, które kieruje swoje usługi do osób niewidomych oraz dotkniętych innymi niepełno sprawnościami uniemożliwiającymi im czytanie druku płaskiego. Siedziba instytucji znajduje się w Stanach Zjednoczonych (<http://www.afb.org/directory/profile/metropolitan-washington-ear/12> [dostęp: 17.03.2017]).

³²³ Amerykańska sieć telewizji publicznej nadająca na terenie USA i częściowo w Kanadzie, została utworzona w 1970 roku przez Hartforda Gunna. Obecnym prezesem PBS jest Paula Kerger (<http://www.pbs.org/> [dostęp: 17.03.2017]).

³²⁴ <http://www.audiodescriptioncoalition.org/history.html> [dostęp: 22.03.2018].

³²⁵ Ibidem.

³²⁶ <http://www.wgch.com/> [dostęp: 22.03.2018].

³²⁷ <http://main.wgbh.org/wgbh/pages/mag/description.html> [dostęp: 22.03.2018].

³²⁸ <http://www.audiodescriptioncoalition.org/history.html> [dostęp: 22.03.2018].

³²⁹ <http://www.narrativetv.com/> [dostęp: 22.03.2018].

³³⁰ <http://emmyonline.com/academy> [dostęp: 22.03.2018].

Frazier), Metropolitan Washington Ear (Margaret Pfanstiehl), Narrative Television Network (James Stovall) oraz telewizje: PBS/WGCH (Barry Cronin i Laurie Everett)³³¹.

W ciągu kilku kolejnych lat audiodeskrypcja rozwijała się już nie tylko z myślą o programach telewizyjnych czy sztuce filmowej, lecz stała się popularna także w teatrze. W 1994 roku zaprezentowano pierwszą operę z AD, *Madame Butterfly*, w waszyngtońskiej Operze w Centrum J. F. Kennedy'ego.

Wraz z upowszechnianiem się audiodeskrypcji, zrodziła się potrzeba kodyfikacji jej zasad. Regulacje w zakresie audiodeskrypcji oraz emitowania programów z dodatkową ścieżką dźwiękową kształtowały się przez kolejną dekadę aż do 2006 roku, kiedy to w Kalifornii ogłoszono pierwsze obowiązujące standardy redagowania AD, udostępnione w 2009 roku jako *Standards for audio description*³³², a od 2009 roku rozwija się The Audio Description Project³³³ (ADP), który powstał z inicjatywy The American Council of The Blind. ADP stworzył na stronie internetowej obszerną bazę danych ośrodków zajmujących się udostępnianiem sztuki osobom niewidomym. Zespół zajmuje się także rozpowszechnianiem techniki audiodeskrypcji w kinie, teatrze i muzeum oraz oferuje kursy z AD i ugruntowuje standardy tworzenia audiodeskrypcji.

Działania podejmowane od lat 70. na rzecz dostosowywania kultury do potrzeb niewidomych odbiorców, zaowocowały podpisaniem 8.10.2010 roku przez prezydenta Baracka Obamę, ustawy o dostępności mediów, zgodnie z którą kanały telewizyjne zobowiązały się emitować w tygodniu przynajmniej cztery godziny programów z AD w czasie największej oglądalności³³⁴.

W 1981 roku, Margaret i Cody Pfanstiehl opracowali pierwszą ścieżkę z AD, a już w połowie lat 80. technika opisywania sztuki osobom niewidomym trafiła do Europy. Tam po raz pierwszy została wykorzystana na scenie brytyjskiego teatru *Robin Hood w Averham*, Nottinghamshire³³⁵. W telewizji pojawiła się po raz pierwszy w Japonii na kanale NTV w 1983 roku³³⁶. W Wielkiej Brytanii dopiero jedenaście lat później uruchomiono usługę AD „dostarczając w telewizji ITV i BBC tygodniowo ponad sześć godzin programów z audiodeskrypcją w czasie najwyższej

³³¹ <http://www.audiodescriptioncoalition.org/history.html> [dostęp: 22.03.2018].

³³² Audio Description Coalition, *Standards for audio description*, Stany Zjednoczone 2009.

³³³ Kierowany przez Joela Snydera, więcej o projekcie na stronie: <http://www.acb.org/adp/index.html> [dostęp: 22.03.2018].

³³⁴ J. Snyder, op.cit, s. 27.

³³⁵ B. Szymańska, T. Strzymiński, op.cit., s. 8.

³³⁶ Ibidem.

ogładalności³³⁷. Również w 1994 roku Cardiff Centrum Chapter Arts w Wielkiej Brytanii rozpoczęło emisję regularnych seansów kinowych z AD odczytywaną na żywo. Wkrótce Wielka Brytania stała się państwem, które w największej liczbie placówek oferowało udogodnienia dla osób niewidomych i niedowidzących.

Obecnie również w Europie, AD wykorzystuje się nie tylko w programach telewizyjnych i spektaklach teatralnych, lecz także w galeriach, muzeach, na stronach internetowych, w grach komputerowych oraz do opisywania wydarzeń sportowych.

Technika ta rozwija się nie tylko w Stanach Zjednoczonych i Wielkiej Brytanii, ale także w Australii³³⁸, Belgii³³⁹, Brazylii³⁴⁰, Kanadzie³⁴¹, Francji³⁴², Niemczech³⁴³, Grecji³⁴⁴, Islandii³⁴⁵, Irlandii³⁴⁶, Włoszech³⁴⁷, na Półwyspie Niderlandzkim³⁴⁸, w Portugalii³⁴⁹, Rosji³⁵⁰, Szkocji³⁵¹, Hiszpanii³⁵², Afryce Południowej³⁵³, Szwecji³⁵⁴, Szwajcarii³⁵⁵ i Polsce³⁵⁶. Warto nadmienić, że jest ona obecnie znana także

³³⁷ Ibidem.

³³⁸ Np. Związek Vision Australia, którego prezesem jest Maryann Diamond.

³³⁹ Możliwość podjęcia studiów w zakresie AD zainicjowane przez Aline Remael na Uniwersytecie w Antwerpii.

³⁴⁰ AD filmową rozpowszechnia dr Eliana Franco, natomiast dr Francisco Lima prowadzi studia w zakresie AD na Universidade Federal de Pernambuco w Recife.

³⁴¹ Spośród kilkunastu organizacji prym w zakresie AD wiodą: Accessible Media, Descriptive Video Works i National Library of Canada, natomiast badania naukowe prowadzi prof. Deborah Fels na Ryerson University.

³⁴² AD w mediach rozpowszechnili Valentin Haury oraz Marie Plumazille.

³⁴³ Za sprawą Bernda Beneka w telewizji Bayerischer Rundfunk AD jest dodawana do każdego programu. Więcej o rozwoju AD w Niemczech znajduje się w wywiadzie z J. Arandesem: J. Arandes, P. Orero, *Pioneering audio description: an interview with Jorge Arandes*, „Jostrans – The Journal of Specialised Translation” 2007, nr 7.

³⁴⁴ AD w mediach rozpowszechnił Yota Georgakopoulou z The European Captioning Institute, poza tym AD na żywo prowadzi organizacja VSA Hellas. Studia tłumaczeniowe w tym z przekładu audiowizualnego prowadzone są przez Hellenic Audio Visual Institute.

³⁴⁵ Znana jest przede wszystkim AD dla muzeów, filmów i telewizji, zajmuje się nią Kristinn Helldór Einarsson z Blindrafelagid, Icelandic Organization of the Visually Impaired (BIOVI).

³⁴⁶ NCBI Media Services.

³⁴⁷ Dostępna w mediach i podczas wybranych festiwali filmowych (np. *Rome Fiction Festival*) oraz w operze (*Movie Reading*).

³⁴⁸ Na początku XXI wieku udostępniano cztery filmy z AD dostępne w systemie Dolby Digital.

³⁴⁹ Najważniejsze badania w zakresie AD w muzeach prowadzi prof. Joselia Neves.

³⁵⁰ AD na żywo dostępna była podczas pokazów w ramach International Disability Film Festival w Moskwie, ponadto Joel Snyder prowadził kursy z AD w St. Petersburgu.

³⁵¹ Carol McGregor wraz z Joelem Snyderem pracowali nad AD do filmów takich jak *Moulin Rouge* (reż. B. Lührman, 2001 rok) oraz *Big Fish* (reż. T. Burton, 2003 rok).

³⁵² Prężnie działające studia z AD i tłumaczeń audiowizualnych oferowane są na uniwersytetach w Barcelonie i Madrycie, szczególnie Univesitat de Autonomia de Barcelona, gdzie temat ten rozwija się za sprawą Pilar Orero.

³⁵³ Reaktywowano South African Broadcasting Corporation oraz SA Blind Union, do której należą: William Rowland i Shakila Maharaj.

³⁵⁴ Tu działa przede wszystkim Syntolkning Nu (AD now), www.syntolkning.se [dostęp: 22.03.2018], www.syntolkning.nu [dostęp: 22.03.2018].

³⁵⁵ W Szwajcarii obowiązują cztery języki urzędowe, z tego względu kraj ten korzysta głównie z audiodeskrypcji niemieckojęzycznej.

³⁵⁶ Polskie działania przedstawiono w osobnej części, z tego względu w tym miejscu zostaną pominięte.

w państwach takich jak: Czechy, Norwegia, Finlandia, Bułgaria, Dania, Litwa, Słowacja, Izrael, Japonia, Chiny, Tajwan, Malezja, Indie, Tajlandia, Turcja, Chorwacja, Słowenia i Rumunia jednak jest bardzo słabo rozwinięta i jak dotąd nie wniosła przełomowych rozwiązań w tej dziedzinie. Audiodeskrypcja rozwija się na świecie od ponad trzydziestu lat. W Stanach Zjednoczonych, gdzie się zrodziła, obecnie działają osoby i instytucje zawodowo zajmujące się tworzeniem AD oraz ośrodki oferujące profesjonalne treningi z zakresu tłumaczeń audiowizualnych³⁵⁷.

2.2. Audiodeskrypcja w Polsce

W Polsce o audiodeskrypcji pisze się i mówi od niedawna, a jeszcze krótszy jest czas, kiedy powstają AD dla polskojęzycznych odbiorców. Ta forma wypowiedzi rozwija się bowiem zaledwie od nieco ponad dekady. Dzięki fundacji Audiodeskrypcja, 27.11.2016 roku w białostockim kinie *Pokój* miał miejsce pierwszy seans z AD, byli to *Statyści* w reżyserii Michała Kwietniewskiego. Pokaz ten dał początek kolejnym wydarzeniom mającym na celu rozpowszechnianie AD. 14.06.2007 roku Telewizja Polska „za pośrednictwem telewizji interaktywnej ITVP udostępniła z audiodeskrypcją odcinki serialu *Ranczo*”³⁵⁸, a już 17.09. tego samego roku dzięki staraniom Tomasza Strzymińskiego AD dodano do filmu *Świadek koronny* prezentowanego w ramach XXXII Festiwalu Filmów Fabularnych w Gdyni³⁵⁹. Pierwszy spektakl teatralny z AD odbył się także w Białymstoku, w Teatrze Lalek. Zaprezentowano wówczas przedstawienie pt. *Jest Królik na księżycu*. Następne przełomowe wydarzenia miały miejsce w 2008 roku, kiedy to pojawiło się DVD z AD do pełnometrażowego filmu *Katyn* w reżyserii Andrzeja Wajdy. Powstała wówczas potrzeba kodyfikacji przepisów traktujących o AD. W ramach tych działań, w roku 2009

w związku z implementacją dyrektywy 2007/65/WE o audiowizualnych usługach medialnych, Fundacja Audiodeskrypcja nawiązała współpracę z podmiotami kształtującymi polityki krajowe w zakresie powszechnego udostępniania usług

³⁵⁷ Tabelaryczne zestawienie kilkudziesięciu jednostek i osób fizycznych przedstawia Joel Snyder na stronie internetowej <http://www.acb.org/adp/services.html> [dostęp: 17.09.2017] oraz w książce J. Snyder, op.cit., s. 118-126.

³⁵⁸ B. Szymańska, T. Strzymiński, op.cit., s. 8.

³⁵⁹ Było to pierwsze na świecie wykorzystanie AD podczas festiwalu filmowego.

audiowizualnych, m.in. z Senatem RP, Krajową Radą Radiofonii i Telewizji, Krajową Izbą Producentów Audiowizualnych³⁶⁰.

Nawiązanie współpracy „umożliwiło transfer wypracowanych przez Fundację propozycji zapisów dotyczących świadczeń usług dostępu, tj. audiodeskrypcji, napisów, języka migowego do projektu ustawy medialnej”³⁶¹ i doprowadziło do tego, że w 2010 roku „na stronie Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego opublikowano ostateczną wersję założeń nowelizacji ustawy o radiofonii i telewizji³⁶² przyjętą przez Radę Ministrów”³⁶³. We wspomnianym dokumencie audiodeskrypcja została zdefiniowana jako „werbalny, dźwiękowy opis obrazu i treści wizualnych dla osób niepełnosprawnych z powodu dysfunkcji narządu wzroku, umieszczony w audycji lub rozpowszechniany równocześnie z nią”³⁶⁴.

Dziś w Polsce obserwuje się znacznie większe zainteresowanie audiodeskrypcją oraz podejmowanie działań mających za zadanie usprawnić funkcjonowanie niepełnosprawnych wzrokowo nie tylko w przestrzeni miejskiej, lecz także w życiu kulturowym poprzez, m.in. dostęp do zasobów oferowanych przez instytucje kultury. Członkowie fundacji Audiodeskrypcja zorganizowali wiele akcji, wśród których można wymienić, m.in.: *Drzwi do kultury. Audiodeskrypcja szansą na zwiększenie dostępu osób niewidomych i słabowidzących do sztuk wizualnych*³⁶⁵, *Udostępniamy Muzeum gościom niewidzącym i obcojęzycznym*³⁶⁶, *Teatr bez barier*³⁶⁷, *Słowa zaklęte w obrazie, czyli o tym jak tworzy się film*³⁶⁸, *Białystok słowem malowany (przewodnik z AD po szlaku esperanto i wielu kultur)*³⁶⁹, *Obrazy słowem malowane – radiowe*

³⁶⁰ B. Szymańska, T. Strzymiński, op.cit., s. 9.

³⁶¹ Ibidem.

³⁶² Ibidem.

³⁶³ Ibidem.

³⁶⁴ Ibidem.

³⁶⁵ <http://www.audiodeskrypcja.org.pl/projekty-fundacji-audiodeskrypcja/52-projekt-drzwi-do-kultury-audiodeskrypcja-szansa-na-zwiekszenie-dostepu-osob-niewidomych-i-slabowidzacych-do-sztuk-wizualnych.html> [dostęp: 22.03.2018].

³⁶⁶ <http://www.audiodeskrypcja.org.pl/projekty-fundacji-audiodeskrypcja/75-zakonczyyla-sie-realizacja-projektu-udostepniamy-muzeum-gosciom-niewidzacym-i-obcojezycznym.html> [dostęp: 22.03.2018].

³⁶⁷ <http://www.audiodeskrypcja.org.pl/projekty-fundacji-audiodeskrypcja/86-projekt-qteatr-bez-barierq.html> [dostęp: 22.03.2018].

³⁶⁸ <http://www.audiodeskrypcja.org.pl/projekty-fundacji-audiodeskrypcja/139-projekt-qsowa-zaklte-w-obrazie-czyli-o-tym-jak-tworzy-si-filmq.html> [dostęp: 22.03.2018].

³⁶⁹ <http://www.audiodeskrypcja.org.pl/projekty-fundacji-audiodeskrypcja/209-projekt-qbiaystok-sowem-malowanyq-przewodnik-audio-z-audiodeskrypcj-dla-osob-niewidomych-i-sabowidzycznych-po-szlaku-esperanto-i-wielu-kultur.html> [dostęp: 22.03.2018].

spotkania z audiodeskrypcją nie tylko dla najmłodszych³⁷⁰, *Dotknąć barwę, usłyszeć perspektywę i zobaczyć obraz – czyli sztuka dostępna osobom niewidomym*³⁷¹, *Kultura przeciw wykluczeniu – audiodeskrypcja*³⁷², *Zilustruj mi słowem świat*³⁷³, *Movie Guide Dog*³⁷⁴ oraz portal *iSztuka.edu.pl*³⁷⁵, który udostępnia sztukę osobom z dysfunkcjami wzroku.

Drugim ważnym ośrodkiem jest Fundacja Na Rzecz Rozwoju Audiodeskrypcji „Katarynka”³⁷⁶ założona w 2010 roku we Wrocławiu. Choć działa zaledwie od kilku lat, na swoim koncie ma liczne przedsięwzięcia podejmowane na rzecz udostępniania sztuki niewidomym i niedowidzącym odbiorcom.

„Katarynka” jest pierwszą fundacją, która zaczęła udostępniać mecze piłkarskie z AD. Od 2012 roku, wraz z Urzędem Miasta we Wrocławiu kieruje projektem *Sport bez barier*³⁷⁷, a 15.10.2013 w ramach przedsięwzięcia *Ogród Wyobraźni*, uruchomiła pierwsze w Polsce ZOO wyposażone w ścieżkę z audiodeskrypcją. 25.06.2014 roku „Katarynka” zakończyła projekt finansowany przez MKiDN, *Warsztaty Wyobraźni – Bajka bez barier*³⁷⁸. Fundacja zajmuje się także AD filmową. W ramach *Festiwalu Wyobraźni* podjęto też temat *Film Bez Barrier*³⁷⁹, w ramach którego z audiodeskrypcją wyświetlono filmy takie jak: *Popiół i Diament* (reż. A. Wajda, 1958), *Miś* (reż. S. Bareja, 1981), *Kingsajz* (reż. J. Machulski, 1988), *Mój Nikifor* (reż. K. Krauze, 2004), *Jasminum* (reż. J.J. Kolski, 2006), *Pora Umierać* (reż. D. Kędzierzawska, 2007), *Chrzest* (reż. M. Wrona, 2010), *Erratum* (reż. M. Lechicki, 2010), *Wymyk* (reż. G. Zgliński, 2011) i *Daas* (reż. A. Panek, 2011)³⁸⁰. Obecnie filmy te, wraz z dodatkową ścieżką dźwiękową kierowaną do odbiorców niewidomych są dostępne na stale rozbudowywanym portalu *Adapter*³⁸¹. Wcześniej, w ramach projektu *Seanse*

³⁷⁰<http://www.audiodeskrypcja.org.pl/projekty-fundacji-audiodeskrypcja/211-projekt-qobrazy-sowem-malowane-radiowe-spotkania-z-audiodeskrypcj-sztuk-plastycznych-nie-tylko-dla-najmniejszych.html> [dostęp: 22.03.2018].

³⁷¹<http://www.audiodeskrypcja.org.pl/projekty-fundacji-audiodeskrypcja/247-dotkn-barw-usysze-perspektyw-i-zobaczy-obraz-czyli-sztuka-dostpna-osobom-niewidomym.html> [dostęp: 22.03.2018].

³⁷²<http://www.audiodeskrypcja.org.pl/projekty-fundacji-audiodeskrypcja/254-projekt-kultura-przeciw-wykluczeniu-audiodeskrypcja.html> [dostęp: 22.03.2018].

³⁷³<http://www.audiodeskrypcja.org.pl/projekty-fundacji-audiodeskrypcja/262-projekt-zilustruj-mi-slowem-swiat.html> [dostęp: 22.03.2018].

³⁷⁴<http://www.movieguidedog.com/> [dostęp: 22.03.2018].

³⁷⁵<http://www.isztuka.edu.pl/i-sztuka/> [dostęp: 22.03.2018].

³⁷⁶<http://fundacjakatarynka.pl/> [dostęp: 22.03.2018].

³⁷⁷<http://fundacjakatarynka.pl/projekty/sport-bez-barier-audiodeskrypcja-na-meczach-we-wroclawiu/> [dostęp: 22.03.2017].

³⁷⁸<http://bajkabezbarier.pl/> [dostęp: 22.03.2017].

³⁷⁹<http://fundacjakatarynka.pl/projekty/festiwal-wyobrazni-film-bez-barier/> [dostęp: 22.03.2017].

³⁸⁰ Do każdego seansu dostępny był także plakat z AD reklamujący konkretny film.

³⁸¹<http://adapter.org.pl/> [dostęp: 22.03.2017].

filmowe pod Atlantami Fundacja przygotowała filmy z AD, wśród których znalazły się m. in: *Sztuczki* (reż. A. Jakimowski, 2007), *Kołysanka* (reż. J. Machulski, 2010), *Ile waży koń trojański* (reż. J. Machulski, 2008) oraz dokument o życiu Wisławy Szymborskiej *Chwilami życie bywa znośne* (reż. K. Kolenda-Zaleska, 2009).

„Katarynka” podejmuje także działania na rzecz udostępniania malarstwa osobom niepełnosprawnym wzrokowo. Zrealizowała projekt *Obraz słowem malowany*³⁸², w ramach którego prezentowano wystawę prac Bernadety Nowak oraz *Wirtualne Muzea Małopolski*³⁸³, na którego potrzeby Fundacja opracowała sto audiodeskrypcji eksponowanych obiektów³⁸⁴.

Kolejną organizacją działającą na rzecz niepełnosprawnych jest Mazowieckie Stowarzyszenie Pracy dla Niepełnosprawnych „De Facto”³⁸⁵. Jego członkowie, na czele z Renatą Nych i Jerzym Myszakiem, są pomysłodawcami *Kiosku z prasą dla niewidomych*³⁸⁶. Dzięki tej inicjatywie „De Facto” udostępnia w formie nagrań, czasopisma oferowane na rynku w druku płaskim³⁸⁷. Poza nagraną treścią czasopisma, publikacje wzbogacone są o audiodeskrypcje do ilustracji, które znalazły się przy danym artykule. Inną akcją „De Facto” było utworzenie, w ramach projektu finansowanego przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego *Niewidzialnej Galerii Sztuki*³⁸⁸ liczącej blisko dwieście audiodeskrypcji. Wśród nich jest architektura, rzeźba, malarstwo³⁸⁹ oraz inne kompozycje. Stowarzyszenie „De Facto” podjęło także

³⁸² <http://fundajakatarynka.pl/portfolio/obraz-slowem-malowany-wystawa-malarstwa-z-audiodeskrypcja/> [dostęp: 22.03.2017].

³⁸³ <http://fundajakatarynka.pl/portfolio/wirtualne-muzea-malopolski-2/> [dostęp: 22.03.2017].

³⁸⁴ AD dostępne ze zbiorów małopolskich muzeów dostępne są na stronie:

<http://muzea.malopolska.pl/malopolska-w-100-objektach> [dostęp: 22.03.2017].

³⁸⁵ <http://www.defacto.org.pl/index2.html> [dostęp: 22.03.2017].

³⁸⁶ <http://www.defacto.org.pl/kiosk2.html> [dostęp: 22.03.2017].

³⁸⁷ Dostępne tytuły: „Mój piękny ogród”, „Gość Niedzielny”, „Mówią Wieki”, „Świat Wiedzy”, Dziennik Gazeta Prawna”, „Chip”, „EKRAŃY”, „Kino”, „Ruch Muzyczny”, „Poznaj Świat”, „Viva!”, „PC World”, „Nowa Fantastyka”, „Wróżka”, „Auto Świat”, „Z życia wzięte”, „Poradnik Domowy”, „Super Linia”, „Żyjmy dłużej”, „Teatr”, „Kumpel”, „Victor Junior”, „Victor Gimnazjalista”, „Cogito”, „Claudia”, „Newsweek Polska”, „Polityka”, „Wprost”, „Polska” („Polska Gazeta Krakowska”, „Polska Głos Wielkopolski”, „Express Ilustrowany”, „Polska Dziennik Zachodni”, „Polska Dziennik Bałtycki”, „Polska Gazeta Wrocławska”, „Polska Kurier Lubelski”, „Dziennik Polski”, „Echo Dnia”, „Gazeta Pomorska”, „Kurier Poranny”, „Gazeta Lubuska”), „Młody Technik”, „Gitarzysta”, „Mój Pies”, „Żagle”, „Podróże”, „Zdrowie”, „M jak Mama”, „Charaktery”, „Przegląd Sportowy”, „Komputer Świat”, „Focus”, „Puls Biznesu”, „Przewodnik Katolicki”, „Teraz Rock”.

³⁸⁸ <http://www.defacto.org.pl/galeria2.html> [dostęp: 22.03.2017].

³⁸⁹ Zbiór liczy 91 audiodeskrypcji obrazów, których autorkami są: Urszula Wołos, Izabela Künstler oraz Urszula Butkiewicz.

starania na rzecz uruchomienia *Niewidzialnej Galerii Roślin* oraz *Niewidzialnej Galerii Zwierząt*³⁹⁰.

Wśród aktywności Stowarzyszenia należy wymienić organizację Festiwalu Kultury i Sztuki³⁹¹ dla niewidomych organizowanego w Płocku. Podczas FKiSz niewidomi odbiorcy mogą korzystać z AD dodawanej do wyświetlanych filmów. Z Festiwalem związany jest także Internetowy Klub Filmowy Osób Niewidomych *Pociąg*³⁹², na którego stronie internetowej można zapoznać się z aktualnościami IKFON-u, a także wziąć udział w dyskusji na temat sztuki filmowej. W ramach aktywności na rzecz niepełnosprawnych wzrokowo „De Facto” realizuje także *Audio-wolontariat*, do którego zaangażowano uczniów szkół.

Wśród polskich organizacji działających na rzecz niepełnosprawnych wzrokowo warto wymienić też Fundację „Otwieramy kulturę”³⁹³, w której działają: Marta Żaczkiewicz i Tomasz Michniewicz. To oni stworzyli pierwszą w Poznaniu audiodeskrypcję, był to tekst wspomagający do filmu animowanego *Księżniczka i Żaba* (reż. R. Clements, J. Musker, 2009) wyemitowaną w Kinie Muza z okazji Dnia Dziecka³⁹⁴.

Instytucją, która dba o dostęp niewidomych odbiorców do dziedzictwa narodowego i kultury jest Biblioteka Raczyńskich w Poznaniu³⁹⁵. Z inicjatywy Biblioteki zorganizowano pokazy filmów z AD oraz wystawę z okazji 25-lecia istnienia wypożyczalni dla niewidomych i niedowidzących, pt. *Zobaczyć niewidzialne*, która opowiada o misji Biblioteki oraz o ofercie skierowanej do osób niepełnosprawnych wzrokowo³⁹⁶.

³⁹⁰ Obecnie projekt jest ciągle opracowywany i dostosowywany tak, by udostępnić go niewidomym odbiorców.

³⁹¹ Do dziś odbyły się cztery festiwale, z przykładowym programem tego wydarzenia można zapoznać się na stronie: <http://www.ikfon.defacto.org.pl/festiwal.html> [dostęp: 22.03.2017].

³⁹² <http://www.defacto.org.pl/ikfonp.html> [dostęp: 22.03.2017].

³⁹³ <http://www.otwieramykulture.org/> [dostęp: 22.03.2017], zajmuje się też udostępnianiem sztuki osobom głuchym i niedosłyszącym przekładając treść na język migowy lub dodając audio napisy.

³⁹⁴ Kolejnym filmem wyświetlonym z okazji Dnia Dziecka audiodeskrybowanym przez M. Żaczkiewicz i T. Michniewicza był *Odłot* (reż. P. Docter, 2009).

³⁹⁵ Warto wspomnieć o innych instytucjach, które oferują zbiory niewidomym odbiorcom nie tylko poprzez AD. Wśród nich znajdują się, np.: biblioteka w Wałbrzychu <http://atlanty.pl/o-bibliotece/biblioteka-dla-niewidomych> [dostęp: 22.03.2017] z oddziałem dla niewidomych, dział zbiorów Głównej Biblioteki Pracy i Zabezpieczenia Społecznego w Warszawie <http://dزدn.pl/> [dostęp: 22.03.2017], Biblioteka Centralna PZN <http://www.biblioteka-pzn.org.pl/> [dostęp: 22.03.2017], portal Audiobook

<https://www.audiobook.pl/f/pl/audiomol.html> [dostęp: 22.03.2017].

³⁹⁶ http://www.bracz.edu.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=1590&Itemid=100 [dostęp: 22.03.2017].

Praktykiem-audiodeskrytorem jest Jacek Knychala, germanista, tyflopadaog pracujący w Specjalnym Ośrodku Szkolno-Wychowawczym dla Dzieci Niewidomych i Słabo Widzących nr 1, im. Louisa Braille'a w Bydgoszczy. Specyfika tworzonej przez niego AD polega na prezentowaniu na żywo (najczęściej w dwie osoby) opracowanej w sposób autorski polskiej wersji filmu zagranicznego. Knychala jest współautorem pierwszej kinowej wersji AD filmu zagranicznego (niem. *Das Leben der Anderen* – pol. *Życie na podsłuchu* – reż. F.H. von Donnersmarck, rok 2006) w bydgoskim kinie *Adria* w marcu 2007 roku. Wspólnie z Joanną Dłuską, anglistką z Ośrodka Braille'a, opracował różne techniki tworzenia AD z przeznaczeniem dla filmów zagranicznych dla różnych grup odbiorców (m.in. dla filmów *Noc w muzeum* (reż. S. Levy, 2006), *Step up – Taniec zmysłów* (reż. A. Fletcher, 2006), *Butelki zwrotne* (reż. J. Svěrák, 2007), *Cyrk motyli* (reż. J. Weigel, 2009). W swoim dorobku ma również stworzenie AD do polskiej studenckiej etiudy filmowej *I dla nas świeci słońce* (reż. B. Poręba) z roku 1955 – pierwszego krótkiego filmu z udziałem osób niewidomych i słabowidzących, którego akcja dzieje się na terenie Ośrodka im. L. Braille'a w Bydgoszczy. Archiwalny film został zaprezentowany z AD po raz pierwszy podczas jubileuszu 140-lecia placówki w roku 2012.

Organizacją inicjującą wydarzenia mających na celu przełamywać bariery wynikające z niepełnosprawności wzrokowej (a także słuchowej) jest *Kultura Bez Barrier*, której prezesem jest Anna Żórawska, a wiceprezesem Robert Więckowski. Choć siedziba KBB znajduje się w Warszawie, Fundacja realizuje projekty na terenie całego kraju. Część z nich kierowana jest jednocześnie dla osób z dysfunkcjami wzroku i słuchu, np. projekt z roku 2012 *Poza ciszą i ciemnością* realizowany dla teatru i muzeum, z roku 2013: *W kulturze bez barier*, *Zakochaj się w filmie*, *Zakochaj się w kulturze*, *Warsztat na Zachętę*, kolejna edycja teatru i muzeum *Poza ciszą i ciemnością*³⁹⁷ oraz z 2014: *W teatrosferze bez barier*, *Zakochaj się w filmie II*, *Kinosfera bez barier*, *Warsztat na Zachętę II*.

Poza wymienionymi organizacjami oraz fundacjami, audiodeskrypcją zajmują się osoby prywatne. Jedną z czołowych audiodeskrytorek, która napisała także kilka tekstów teoretycznych, jest Izabela Künstler, która współpracuje z Urszulą

³⁹⁷ W ramach którego przygotowano, m.in. 15 audiodeskrypcji do ekspozycji w Muzeum Stanisława Ignacego Witkiewicza w Słupsku, <http://www.muzeum.slupsk.pl/> [dostęp: 22.03.2017].

Butkiewicz³⁹⁸. Wśród filmów (dostępnych także w wersji na DVD), do których wspólnie przygotowały skrypty należy wymienić filmy takie jak: *Róża* (reż. W. Smarzowski, 2011), *Ludzie Boga* (reż. X. Beauvois, 2010), *Listy do M* (reż. M. Okorn, 2011), *Nietykalni* (reż. E. Toledano, O. Nakache, 2011), *Rio Bravo* (reż. H. Hawks, 1959) oraz *Wymazywanie* (reż. K. Lupa, 2010; AD dla Ninateki³⁹⁹). Do skryptów filmowych przygotowanych przez I. Künstler należą: *Carte Blanche* (reż. J. Lusiński, 2014), *Kamienie na szaniec* (reż. R. Gliński, 2014), *Pokłosie* (reż. W. Pasikowski, 2012), *Oblawa* (reż. M. Krzyształowicz, 2012), *Cudowne lato* (reż. R. Brylski, 2011), *Ziemia obiecana* (reż. A. Wajda, 1975)⁴⁰⁰, dla „De Facto”: *Wenus w futrze* (reż. R. Polański, 2013), *Życie Pi* (reż. A. Lee, 2012), *Skrzypek na dachu* (reż. N. Jewison, 1971), *Polowanie na króliki* (reż. Ph. Noice, 2002), *Piąta pora roku* (reż. J. Domaradzki, 2012), *Casablanca* (reż. M. Curiz, 1942), *Polowanie* (reż. T. Vinterberg, 2012), *Autostopowicz* (reż. R. Harmon, 1986; D. Mayers, 2007), *Sęp* (reż. E. Korin, 2012, AD dla Centrum Kultury Wrocław Zachód), a ponadto kilkanaście seriali animowanych po ponad dwadzieścia odcinków, w tym *Pac Man*, emitowanych w „Tele Toon”⁴⁰¹ i „Mini Mini”⁴⁰². Skrypty stworzone na potrzeby projekcji nadawanych przez telewizję Polsat, np. *Atleci* oraz seriale: *Polacy w świecie*, *Chłopaki do wzięcia*, dla Ninateki: *Krótki film o zabijaniu*, a także spektakle: *H*, *Saksofon*, *Sztuka bez tytułu*, *Kosmos*, *Miłość na Krymie*. Część skryptów Künstler przygotowywała wraz ze studentami Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej, np. dla produkcji: *Chopin pragnienie miłości*, *Dolina Issy*, *Chomik* (dla Ninateki).

Wśród pozostałych działań Künstler i Butkiewicz można wymienić: skrypt do spektaklu dla dorosłych, pt. *Obywatel Piszczyk* w Teatrze Polskim w Poznaniu oraz dla dzieci, pt. *Tylko jeden dzień* w Teatrze Ateneum w Katowicach. Ponadto I. Künstler jest autorką opisów ekspozycji muzealnych, np. w Europejskim Centrum Solidarności⁴⁰³, Muzeum Wsi Radomskiej⁴⁰⁴ (z U. Butkiewicz), Muzeum Powstania Warszawskiego⁴⁰⁵ (z U. Butkiewicz) oraz do sal Zamku Królewskiego⁴⁰⁶ w Warszawie

³⁹⁸ <https://www.sites.google.com/site/napisyaudiodeskrypcja/> [dostęp: 22.03.2017].

³⁹⁹ <http://ninateka.pl/> [dostęp: 22.03.2017], to multimedialna biblioteka treści audio i audiowizualnych dotyczących kultury i udostępnianych przez Narodowy Instytut Audiowizualny (Cf. http://www.nina.gov.pl/instytut/projekty/projekty-internetowe/projekt/2014/09/30/www_ninateka_pl [dostęp: 22.03.2017]).

⁴⁰⁰ Przygotowana w dwóch wersjach – dłuższej na komercyjnym blue-ray i krótszej dla „De Facto”.

⁴⁰¹ <http://www.teletoonplus.pl/> [dostęp: 22.03.2017].

⁴⁰² <http://www.miniminiplus.pl/> [dostęp: 22.03.2017].

⁴⁰³ <http://www.ecs.gda.pl/ecs> [dostęp: 22.03.2017].

⁴⁰⁴ <http://www.muzeum-radom.pl/> [dostęp: 22.03.2017].

⁴⁰⁵ <http://www.1944.pl/> [dostęp: 22.03.2017].

(z U. Butkiewicz), kilku sal Muzeum Fryderyka Chopina⁴⁰⁷, Bastei w Stargardzie Szczecińskim⁴⁰⁸ (z U. Butkiewicz) oraz kilkudziesięciu opisów do obrazów eksponowanych w Muzeum Narodowego w Warszawie⁴⁰⁹.

Kończąc część traktującą o organizacjach i instytucjach promujących oraz upowszechniających audiodeskrypcję, trzeba wymienić również czasowe wystawy prezentowane w różnych miastach w Polsce. Pierwszą w Poznaniu wystawę z AD zorganizowało w 2011 roku Muzeum Narodowe w Poznaniu. Ekspozycja, pt. *Pięć Zmysłów* prezentowała obrazy i ekspozycje przestrzenne, które zostały rozmieszczone w pięciu salach, z których każda nawiązywała do jednego zmysłu. Inną wystawę z audiodeskrypcją prezentowano w 2012 roku w Gnieźnie, w Muzeum Początków Państwa Polskiego: Ekspozycja, pt. *Historia początków państwa polskiego*, uzupełniona była cyklem audycji; pt. *Dotknij historii. Radiowe spotkania z Muzeum Początków Państwa Polskiego nie tylko dla najmłodszych*, których teksty redagowała autorka niniejszej pracy.

Uderza brak proporcji pomiędzy udostępnianymi wydarzeniami filmowymi, a mających miejsce w muzeach i galeriach. Mimo rozkwitu działań związanych z umożliwianiem niewidomym odbiorcom kontaktu ze sztuką, nie da się nie dostrzec, że od początku dominowała AD filmowa. Tendencja ta jest aktualna także obecnie. Co ważne, tworzenie udogodnień w postaci AD coraz częściej poparte jest zdobytą w minionych latach wiedzą i doświadczeniem. Początkowo, co pokazano na podstawie informacji zawartych powyżej, obserwowano intensywną produkcję materiałów audiowizualnych z dodatkową ścieżką dźwiękową, tak by było jej jak najwięcej. Dopiero później, podejmując się analizy powstałego dotychczas materiału, wysunięto wnioski, że nie chodzi o to, by AD było jak najwięcej, lecz o to, by była jak najlepsza i, by kontakt z nią sprawiał przyjemność niewidomemu odbiorcy. Uderza jednak, że pomimo tak intensywnego wzrostu materiału, refleksja teoretyczna i świadomość autorów nie rozwijała się równolegle i nie uwzględniała treści takich jak język tekstów, który przecież jest ich podstawowym tworzywem. Można by odnieść wrażenie, że twórcy prześcigali się w pomysłach na realizowane projekty po to, by było ich jak najwięcej i, by powstawały jak najszybciej, zapominając o ich jakości. Stąd obecnie

⁴⁰⁶ <https://www.zamek-krolewski.pl/zwiedzanie/zamek-bez-barier/audiodeskrypcje-pokoj-marmurowy-i-sala-tronowa> [dostęp: 22.03.2017].

⁴⁰⁷ <http://chopin.museum.pl> [dostęp: 22.03.2017].

⁴⁰⁸ <http://muzeum-stargard.pl/pl/wystawy/basteja/> [dostęp: 22.03.2017].

⁴⁰⁹ <http://www.mnw.art.pl/> [dostęp: 22.03.2017].

zauważa się nagromadzenie niejednoznaczności terminologicznych oraz znaczeniowych nawet w odniesieniu do samej definicji audiodeskrypcji.

2.3. Rozumienie podstawowych pojęć

Przed przystąpieniem do charakteryzowania audiodeskrypcji jako gatunku należy uporządkować rozumienie terminów, które pojawiają się m.in. w poradnikach uczących, jak pisać AD, jednak wykorzystywane są w taki sposób, że stają się nieostre, wieloznaczne, a przez to w dyskusjach na temat tej formy wypowiedzi dochodzi do wielu nieporozumień.

W niniejszej rozprawie terminem, który pojawia się jako jeden z najczęstszych jest *gatunek*, czyli typ wypowiedzi posiadający charakterystyczne dla siebie cechy, który można zanalizować oraz scharakteryzować zarówno pod względem strukturalnym, pragmatycznym, jak i stylistycznym. Mając w pamięci badania genologiczne⁴¹⁰ prowadzone zarówno na płaszczyźnie językowej, jak i literackiej wybrano z nich te, które znajdują bezpośrednie zastosowanie w charakterystyce audiodeskrypcji i konkretnego jej typu, którym jest AD malarstwa.

Istotne z genologicznego punktu widzenia są prace Michała Bachtina⁴¹¹, który przyjął, że komunikujemy się tylko przy ich użyciu. W pracy przyjmuje się stanowisko Bachtinowskie, a AD uważa się za gatunek, który jako jeden z wielu „należy do świata form”⁴¹² wypowiedzi językowych. Różne formy wypowiedzi, zgodnie z badaniami Stefani Skwarczyńskiej, która zainicjowała badania genologiczne na gruncie polskim, należy rozpatrywać w powiązaniu ze strukturą komunikatu, którą tworzą:

⁴¹⁰ Np. S. Skwarczyńska, *Rodzaj literacki a ogólna problematyka genologii*, Warszawa 1965; M. Wojtak, *Gatunki prasowe*, Lublin 2004; *Słowa, style, metody*, red. H. Pelcowa, M. Wojtak, Lublin 2012; *Porozmawiajmy o gatunkach artystycznych i użytkowych*, red. E. Bulisz, M. Wojtak, Lublin 2015; *Gatunki literackie: tradycja a współczesne przemiany*, red. D. Ostaszewska, Z. Chojnowski, Olsztyn 1996; *Genologia literatury ludowe: studia folklorystyczne*, red. A. Maniecki, V. Wróblewska, Toruń 2002; Z. Adamczykowa, *Literatura dla dzieci: funkcje, kategorie, gatunki*, Warszawa 2002; *Miejsca wspólne: szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*, red. E. Balcerzan, S. Wysłouch, Warszawa 1985; A. Wierzbicka, *O języku dla wszystkich*, Warszawa 1967; B. Witosz, *Pragmatyczny wymiar opisu*, w: *Tekst. Problemy teoretyczne*, red. J. Bartmiński, B. Boniecka, Lublin 1998; B. Witosz, *Anarchiczna struktura tekstu?*, w: *Tekst i jego odmiany*, Warszawa 1996.

⁴¹¹ Np.: M. Bachtin, *Problem tekstu: próba analizy filozoficznej*, Londyn 1977; M. Bachtin, *Estetyka twórczości słownej*, Warszawa 1986;

⁴¹² B. Witosz, *Genologia lingwistyczna...*, s. 24.

1. Kategoria podmiotu mówiącego oraz kategoria odbiorcy, a także relacje między podmiotem mówiącym i odbiorcą (tu w grę wchodzi: ich kompetencje językowe i szerzej: kulturowe, także determinacje społeczno-historyczne, postawy światopoglądowe, sfera wartości).
2. Sytuacja komunikacyjna (pojmowana zarówno szeroko – jako historyczno-społeczno-kulturowe tło powstania danego gatunku, jak i wąsko – jako parametry temporalno-spacjalne decydujące o specyfice poszczególnych gatunków).
3. Funkcja (cel komunikacyjny) gatunku.
4. Przedmiot gatunku i jego ujęcie (mówimy dziś o temacie i jego rozwijaniu, jako kryterium gatunkowym) [...].
5. Tworzywo przekazu, środki przedstawienia i wyrazu, kod [...] ⁴¹³.

Klasyczna AD realizuje ten schemat, ponieważ jest komunikatem nadawanym przez audiodeskryptora do niewidomego lub niedowidzącego odbiorcy w celu przedstawienia mu konkretnej formy sztuki, tu obrazu. Prezentacji tej dokonuje się również w celu zilustrowania jego tematu za pomocą środków językowych dostępnych i zrozumiałych zarówno dla nadawcy, jak i dla odbiorcy.

Kategorie wyróżnione przez Skwarczyńską w odniesieniu do audiodeskrypcji rozwinięte zostały w części trzeciej, która skupia się na szczegółowym scharakteryzowaniu jej w ujęciu genologicznym ⁴¹⁴. Warto jednak podsumować dotychczasowe refleksje, że teksty AD po to, by realizowały swoje założenia, muszą być redagowane z uwzględnieniem powyższych aspektów. Oznacza to, że innych tekstów wymagają niewidomi uczniowie, innych dorośli specjaliści z zakresu historii sztuki, itd. Nie bez znaczenia jest także zdolność komunikacyjna odbiorców i ich świadomość językowa ⁴¹⁵. W związku z tym zaleca się by przygotowywać teksty kierowane nie dla każdego niewidomego odbiorcy, lecz na skonkretyzowanej jednostce bądź grupie ⁴¹⁶. Sytuacja komunikacyjna także ma znaczenie podczas tworzenia

⁴¹³ Ibidem, s. 24.

⁴¹⁴ Vide: część 3.1. *Analiza gatunkowa...* od s. 95.

⁴¹⁵ Nie chodzi oczywiście o to, by mnożyć w nieskończoność warianty AD powstałe dla jednego dzieła, lecz o to, by uświadomić, że zamiar stworzenia uniwersalnej AD nie jest możliwy. W związku z tym należy zastanowić się właśnie na tym po co i dla kogo powstaje dana AD. To pozwoli stworzyć profil potencjalnego odbiorcy.

⁴¹⁶ Praktyka pokazuje, że zawsze jest tak, że na początku procesu redakcyjnego AD jest określana grupa potencjalnych odbiorców. Audiodeskrypcje powstają w ramach różnych projektów, które są kierowane nie dla pojedynczej jednostki, lecz grupy osób. Dzięki temu, przed przystąpieniem do pisania „dla wszystkich o wszystkim”, autor może stworzyć szkielet potencjalnego odbiorcy, np. projekt *Muzealne partytury* realizowany przez Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy adresowany do dzieci i młodzieży.

AD i uzupełnia ona pierwszą z wymienionych kategorii. Innych audiodeskrypcji oczekuje się w muzeum sztuki, innych w muzeach o tematyce historycznej, w których eksponatami są, np. przedmioty codziennego użytku, dokumenty, fotografie, itd. Zróżnicowanie to dotyczy oczywiście nie tylko muzeów. Analogicznie wniosek ten jest prawdziwy dla AD tworzonych na potrzeby kina (np. filmy dokumentalne, nieme, romanse, horrory, sensacyjne, itd.), teatru, wydarzeń sportowych czy edukacji szkolnej⁴¹⁷.

Funkcje AD w pracy szczegółowo omówiono na przykładzie malarstwa, także tego, które poznaje się na lekcjach języka polskiego w szkołach ponadpodstawowych⁴¹⁸. Audiodeskrypcje mają realizować ogólny cel, którym jest zbliżenie niewidomego i niedowidzącego odbiorcy do poznania wizualnych aspektów rzeczywistości. Zawężając krąg odbiorców, np. ze względu na kategorię wiekową czy kontekst prezentowania AD (np. lekcja, muzeum, kreskówka itd.) zakres funkcji szczegółowych ulega przekształceniom. Z jednej strony ich liczba może się mnożyć i poruszać kwestie takie jak estetyczne wykonanie językowe oraz kwiecistość stylistyczna⁴¹⁹, z drugiej – natomiast może się zawężyć tylko do tych podstawowych, które będą skupione wokół odpowiedzi na pytania: co? oraz jak?⁴²⁰.

Funkcje AD ściśle wiążą się z kolejną kategorią. Kształt zarówno językowy, jak i kompozycyjny jest determinowany rodzajem sztuki czy rzeczywistości wizualnej, którą trzeba przybliżyć odbiorcy niemogącemu skorzystać ze zmysłu wzroku. Gdy audiodeskryber wie już dla kogo, w jakim celu i co ma opisać, może już zaprojektować ramę kompozycyjną, którą będzie wypełniać treściami dostosowanymi językowo, stylistycznie do potrzeb konkretnego odbiorcy.

W AD forma przekazu jest z góry narzucona. Musi to być tekst zwerbalizowany, który jest głównym źródłem poznawania rzeczywistości⁴²¹ przez osoby z dysfunkcjami wzroku. Zróżnicowanie w tym obszarze może dotyczyć emocjonalności, także

⁴¹⁷ Każdy z tych obszarów można podzielić jeszcze na kilka kręgów tematycznych, aż otrzyma się wąskie pole, w które można wpisać daną projekcję, wymagającą osobnego rodzaju AD. Tylko na przykładzie edukacji widać, że innych AD oczekuje się na lekcjach języka polskiego i wiedzy o sztuce, a innych na historii czy fizyce.

⁴¹⁸ Vide: część *Konkretny odbiorca (adaptacje)*.

⁴¹⁹ Gdy np. odbiorcą będzie ociemniały historyk sztuki.

⁴²⁰ Np. w AD pisanej dla najmłodszych, która ma dostarczyć informacji na temat tego, jak wyglądają konkretne desygnaty w książeczce z obrazkami.

⁴²¹ Obok dotyku, zapachu i smaku, które w tym miejscu pomija się, ponieważ dla AD nadal przekaz werbalny jest najistotniejszy.

odczytania przez lektora, która powinna współgrać i z funkcjami tworzonego tekstu, i z profilem odbiorcy oraz z emocjonalnością dzieła⁴²².

Na gruncie genologii lingwistycznej dostrzega się przemieszanie form oraz występowanie w danej formie cech charakterystycznych dla innych, np. list może mieć cechy pamiętnika i na odwrót, z kolei opis może pojawiać się w innych gatunkach jako ich element składowy, np. w powieści. Odnajdywanie cech jednego gatunku w innym jest możliwe dzięki nieostrym granicom gatunkowym, które prowadzą do, tzw. migracji międzygatunkowych. Proces ten jest widoczny przede wszystkim w obszarze wypowiedzi „eseistycznej”, form autobiograficznych, dokumentu, które przenikają do centrum pola literackiego⁴²³. Bożena Witosz zauważa:

wyraźne zbliżenia do literatury obserwujemy również w grupie gatunków naukowych. Tekst naukowy (głównie tekst współczesnej humanistyki) wykazuje dziś cechy właściwe literaturze (gatunkowe, stylistyczne, kompozycyjne). Język wypowiedzi naukowej – podobnie jak artystycznej – staje się nietransparentny, przestaje być tylko środkiem prezentującym, przyciąga uwagę odbiorcy, sam bowiem staje się również przedmiotem przedstawienia. Języki różnych metodologii prowadzą – inscenizowany przez autora tekstu – dialog⁴²⁴.

W wypadku AD owe „przeprowadzki”⁴²⁵ także są dostrzegalne, jednak obecnie, zwłaszcza w kontekście pierwszych tekstów, nie są to zabiegi często praktykowane. Przykłady takiej migracji można znaleźć w przywoływanej już AD do spektaklu *Hamlet*, napisanej heksametrem. W ten sposób tekst AD nabiera cech literackich i uobecnia się w jego języku funkcja poetycka. Początek podobnych działań widać w audiodeskrypcjach przygotowanych na potrzeby opisu malarstwa.

Wraz z rozwojem audiodeskrypcji, budzi się także świadomość autorów na temat tego, co zrobić, by jak najsilniej forma ta oddziaływała na odbiorców. Wyniki badań przeprowadzane wśród osób z dysfunkcjami wzroku wpłynęły na zmianę sposobu myślenia o AD i pokazały, że warto starać się ukształtować ją tak, by pobudzała wyobraźnię. Jest to myślenie opozycyjne do klasycznego, zgodnie

⁴²² Zwłaszcza, gdy mowa o AD tworzonych dla malarstwa, które zawiera w sobie zróżnicowane ładunki emocjonalne.

⁴²³ B. Witosz, *Genologia lingwistyczna...*, s. 148.

⁴²⁴ B. Witosz, *op.cit.*, s. 149.

⁴²⁵ Vide: D. Ulicka, *Narracyjna i nienarracyjna koncepcja dyskursu literaturoznawczego*, „Przestrzenie Teorii” 2004, nr 3-4, s. 25.

z którym miano pisać ją jedynie po to, by poinformować o tym, co znajduje się na obrazie. Powstanie nowej formy jest możliwe głównie dzięki doborowi odpowiedniej leksyki i środków stylistycznych, które sprawią, że stanie się ona artystycznym środkiem przekazu, którego słowa, podobnie jak dla innych gatunków, będą miały

swój zapach, zapach zawodu, gatunku, kierunku, ugrupowania, określonego utworu, człowieka, pokolenia, młodości i starości, dnia, godziny. W każdym słowie wyczuwalny jest zapach kontekstu czy kontekstów, w których przeżywało ono swoje pełne napięcia społeczne istnienie; we wszystkich słowach i formach mieszkają intencje. Odcienie kontekstowe (gatunkowe, prądowe, indywidualne) są w słowie czymś nieuniknionym⁴²⁶.

Audiodeskrypcja, podobnie jak klasyczny opis, jest gatunkiem złożonym⁴²⁷, którego „zapach” w rozumieniu Bachtinowskim, to ukształtowanie na potrzeby osób niewidomych, które ma pobudzić wyobraźnię i dać przyjemność odbioru oraz pozwolić na kontemplację dzieła. Ponadto jest ona formą polimorficzną, która posiada swój wariant kanoniczny, na podstawie którego formują się warianty alternacyjne i adaptacyjne⁴²⁸.

Nowe, ewoluujące AD poza funkcją informacyjno-użytkową, by w pełni zrealizować swoje cele, powinny pełnić także funkcję estetyczną. Forma ta może stać się gatunkiem pogranicznym⁴²⁹, ponieważ, mimo że jest tekstem wtórnie mówionym, nie jest przygotowywana ad hoc, lecz wcześniej z dbałością o formę językowo-stylistyczną. Z racji tego, że nie posługuje się ona bezpośrednio wrażeniami wizualnymi (trzeba bowiem najpierw na podstawie treści stworzyć sobie własne wyobrażenia obrazów mentalnych), jest najtrudniejsza do zrozumienia, ponieważ operuje wieloznacznością relacji między językiem w literaturze oraz językiem o literaturze⁴³⁰. Współczesna audiodeskrypcja, podobnie jak literatura jest obrazowa, uporządkowana logicznie pod względem treści oraz fikcyjna⁴³¹.

⁴²⁶ M. Bachtin, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982, s. 123.

⁴²⁷ Do gatunków pierwotnych (prymarnych) Bachtin zaliczał, np. listy, protokoły, dzienniki, a do wtórnych, m.in. streszczenie, monolog wypowiedziany, rozmowa potoczna, przemówienie.

⁴²⁸ M. Wojtak, *Współczesnej publicystyki prasowej oblicza różne*, „Poznańskie Studia Polonistyczne”, t. 20, z. 2.

⁴²⁹ M. Głowiński, *Dzieło wobec odbiorcy*, Kraków 1998, s. 46.

⁴³⁰ Cf. A. Berleant, *Prze-mysleć estetykę*, przeł. M. Korusiewicz, T. Markiewka, Kraków 2007, s. 206.

⁴³¹ Dzieło, do którego powstała AD istnieje realnie, lecz poprzez tekst aktualizuje się jego fabuła, która w danym momencie należy do świata fikcji, nawet jeśli dotyczy wydarzeń, które kiedyś się wydarzyły, np. J. Suchodolski, *Obrona Jasnej Góry*; J. Matejko, *Bitwa pod Grunwaldem*, itd.

Gatunki literackie są podobne do gramatyki, gdyż umożliwiają komunikację tekstu z odbiorcą, a także określają sposób jego nadawania i odbioru⁴³². Również AD posiada swego rodzaju gramatykę, ponieważ dzięki niej niewidomy bądź niedowidzący odbiorca otrzymuje możliwość kontaktu ze sztuką wizualną i w ten sposób komunikuje się z nią. Forma ta w pełni funkcjonuje dopiero wówczas, gdy jest identyfikowana przez odbiorców i spełnia ich oczekiwania⁴³³. Audiodeskrypcja musi zostać poprawie rozpoznana jako właśnie ten specyficzny rodzaj tekstu, gdyż w przeciwnym razie, może zostać błędnie zinterpretowana⁴³⁴.

Jest ona gatunkiem nowym i jako taki projektuje nową sytuację komunikacyjną⁴³⁵, dzięki czemu można włączyć ją do kręgu, tzw. „Nowej Genologii”, w której istotne są takie aspekty tekstu jak nacechowanie gatunkowe oraz rozpoznanie intencji⁴³⁶. Ponadto formułuje się tu i teraz, ewoluuje i doprecyzowuje swoje funkcje oraz wyznaczniki kompozycyjno-stylistyczne⁴³⁷, poniekąd realizując nurt moderacyjny genologii lingwistycznej⁴³⁸.

Deskrypcja definiowana zarówno w *Słowniku języka polskiego* Witolda Doroszewskiego⁴³⁹, jak i w *Słowniku języka polskiego* PWN jako leksem pochodzący z języka łacińskiego od „descriptio” oznaczający: 1. książk. «opis, opisanie»; 2. log. «wyrażenie niebędące imieniem własnym, mające jeden lub więcej desygnatów»⁴⁴⁰.

Termin ten w odniesieniu do AD nie będzie traktowany jako synonim opisu. W pracy deskrypcję uznaje się za pojęcie pojemniejsze od niego. Uważa się ją za taką formę wyrazu, która nie tylko zawiera w sobie klasyczne opisy traktujące o właściwościach i cechach przedmiotów itd., ale także dodatkowo jest wzbogacona strukturami narracyjno-komentującymi. Za synonimiczne w pewnym sensie na potrzeby pracy można uznać terminy: „audiodeskrypcja” oraz „deskrypcja” z tą uwagą, że „audiodeskrypcja” zostaje odczytywana i słuchana przez odbiorcę najczęściej mającego dysfunkcję wzroku. Audiodeskrypcję rozumie się zatem jako tekst o obrazie przygotowany w wersji pisanej i przeznaczony do odczytania.

⁴³² M. Głowiński, *Dzieło wobec odbiorcy*, Kraków 1998, s. 48.

⁴³³ Ibidem, s. 57.

⁴³⁴ Ibidem.

⁴³⁵ E. Balcerzan, *W stronę genologii multimedialnej*, „Teksty Drugie” 1999, nr 6 (59), s. 11.

⁴³⁶ J. Bartmiński, S. Niebrzegowska-Bartmińska, *Tekstologia*, s. 129.

⁴³⁷ E. Balcerzan, *Sytuacja gatunków*, w: *Przez znaki. Granice autonomii sztuki poetyckiej na materiale polskiej poezji współczesnej*, idem, Poznań 1972, s. 148.

⁴³⁸ M. Wojtak, *Współczesnej publicystyki prasowej oblicza różne*, „Poznańskie Studia Polonistyczne”, t. 20 (40), z. 2, s. 219.

⁴³⁹ *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, t. 2, Warszawa 1996-1997, s. 99.

⁴⁴⁰ <http://sjp.pwn.pl/szukaj/opis.html> [dostęp: 25.01.2017].

Natomiast u W. Doroszewskiego termin ten jest tłumaczony jako «charakterystyka czego, opisanie, opisywanie, relacja»⁴⁴¹. Natomiast w *Słowniku języka polskiego PWN*⁴⁴² *opis* objaśniany jest jako przedstawienie szczegółów dotyczących wyglądu kogoś lub czegoś, przebiegu jakiegoś wydarzenia, działania czegoś, charakterystyka czegoś. Może być barwny, obrazowy, malowniczy; opis przyrody w powieści, epicki, poetycki, techniczny, naukowy, katalogowy, bibliograficzny, patentowy, itd.

Bardziej rozbudowana definicja dla *opisu* znajduje się w *Słowniku terminów literackich*, który szczegółowo wyjaśnia, że jest to:

jeden z dwu podstawowych obok opowiadania elementów narracji, w liryce zaś jeden z komponentów monologu lirycznego. W przeciwieństwie do opowiadania przedstawia pozazdarzeniowe składniki świata przedstawionego, tło, na którym przebiegają wydarzenia, wygląd postaci itp.; jest w zasadzie ujęciem pozaczasowym, ukazuje składniki i właściwości danego przedmiotu w ich statyczności i [...] usytuowaniu przestrzennym. W utworze epickim może wyraziście wyodrębnić się [...], często jednak wchodzi w ścisłe relacje z opowiadaniem, ich części składowe wzajemnie się przenikają, istnieje też wiele form przejściowych między tymi dwiema konstrukcjami. W powieści realistycznej założeniem opisu było, że przedstawia rzeczy i zjawiska w sposób obiektywny, z perspektywy narratora wszechwiedzącego [...]. Zadaniem opisu jest nie tylko pokazanie świata, w którym działają bohaterowie, wnosi on często wartości symboliczne [...]. W pewnych wypadkach obejmuje cały utwór, dzieje się tak zwłaszcza w poemacie opisowym; wówczas najistotniejszym elementem świata przedstawionego są nie zdarzenia i procesy, ale układy ukazywanych przedmiotów w przestrzeni. O opisie poetyckim mówi się wówczas, gdy zmierza on nie do rzeczowego przedstawienia stosunków między ukazywanymi zjawiskami i ich właściwościami, ale podporządkowuje ujęciom lirycznym, służy więc przede wszystkim wytworzeniu odpowiedniej atmosfery, jego przedmiot jest traktowany jako swojego rodzaju odpowiednik emocji bohatera itp. Ta odmiana opisu występuje często w liryce, w zakresie epiki jest zjawiskiem charakterystycznym np. dla powieści młodopolskiej [...]»⁴⁴³.

⁴⁴¹ Cf. *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, t. 5, Warszawa 1996-1997, s. 1031-1032.

⁴⁴² <http://sjp.pwn.pl/szukaj/opis.html> [dostęp: 25.01.2017].

⁴⁴³ *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Warszawa 2002, s. 358.

Opis, figurujący w słowniku jako termin synonimiczny do deskrypcji realizuje nieco inne wyznaczniki gatunkowe. Jest to także jedna z pierwszych form wypowiedzi poznawanych na lekcjach języka polskiego już na początkowych etapach edukacyjnych, prezentowana jako tekst, który uwzględnia właściwości takie jak kształt, kolor, usytuowanie przestrzenne elementów opisywanego przedmiotu czy to osoby, zjawiska, pejzażu, itd.

Klasyczne opisy są tekstami statycznymi, natomiast AD nie zawsze, dlatego charakterystyki poradnikowe, które AD nazywają opisem, uznaje się jedynie za potoczne i nie do końca adekwatne określenie, czym jest dodefiniowana forma. Audiodeskrypcja może zawierać kilka klasycznie rozumianych opisów prezentujących właściwości elementów ukazanych na powierzchni dzieła, ponadto zawiera także elementy, które zbliżają ją do dynamicznego opowiadania, a także struktury obudowujące, np. metryczkę.

Opis, współcześnie rozumiany jako „wypowiedź orzekająca o właściwościach obiektu (ludzi, zwierząt, roślin, rzeczy zjawisk)”⁴⁴⁴, dotychczas funkcjonował w języku intuicyjnie, dlatego zbudowanie jego satysfakcjonującej definicji nie jest zadaniem łatwym⁴⁴⁵. W dziewiętnastowiecznych publikacjach poświęconych opisowi panuje niejednoznaczność i nieprecyzyjność terminologiczna⁴⁴⁶, co skutkuje także obecnie wymiennym, choć nie do końca uzasadnionym stosowaniem pojęć takich jak *opis* i *opowiadanie*. Jest to szczególnie często praktykowane zwłaszcza w języku potocznym. Rozróżnienie tych wypowiedzi pojawiło się w latach 60. i 70.⁴⁴⁷ W badaniach teoretycznoliterackich. W latach 80. Hammon⁴⁴⁸ zwracał uwagę, że opis

⁴⁴⁴ B. Witosz, *Anarchiczna struktura opisu?*, w: *Tekst i jego odmiany*, Warszawa 1996, s. 20.

⁴⁴⁵ Cf. Witosz, *Opis w prozie narracyjnej na tle innych odmian deskrypcji*, Katowice 1997, s. 14.

⁴⁴⁶ *Opis* to: „czynność przedstawiania szczegółów dotyczących wyglądu kogoś lub czegoś, przebiegu jakiegoś wydarzenia, działania czegoś” (M. Szymczak, *Słownik języka polskiego*, 1979, s. 527); „1) wynik czynności opisanego, czyli „na piśmie: określenia, wytłuszczenia, wystawiania” 2) synonim spisu, listy, inwentarza” (B. Linde, *Słownik języka polskiego*, Warszawa 1857, s. 566), „opis – opisanie, wyszczególnienie cech charakterystycznych osoby albo przedmiotu za pomocą mowy” (M. Arct, *Słownik ilustrowany języka polskiego*, Warszawa 1916, s. 1002-1003), „opis – zestawienie cech przedmiotu lub zdarzenia w pewnym porządku, jako takie jest opis pierwszym zadaniem nauki” (*Wielka ilustrowana encyklopedia powszechna*, t. 11, Kraków 1995, reprint, s. 316, „przedstawienie szczegółów dotyczących osoby, przedmiotu, zjawiska, sytuacji itp.” (*Uniwersalny słownik języka polskiego*, red. S. Dubisz, Warszawa 2006; „1. wypowiedź lub tekst, w których są opisane jakieś osoby, przedmioty, zjawiska lub sytuacje; też: czynność opisywania czegoś 2. objaśnienia i podpis do rysunku, mapy itp. 3. podstawowe dane dotyczące jakiejś publikacji lub urzędzenia” (www.sjp.pwn.pl), „charakterystyka czegoś, relacja” (*Mały słownik języka polskiego PWN*, red. E. Sobol, Warszawa 2000).

⁴⁴⁷ Np. w pracach A. Bartoszewicza, *Z dziejów polskiej terminologii literackiej pierwszej połowy XIX wieku*, „Pamiętnik Literacki” 1963, z. 3 oraz H. Rutkowskiej, *Terminologia literacka w wypowiedziach o powieści w XVIII w.*, Wrocław-Gdańsk 1975.

⁴⁴⁸ Ph. Hammon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris 1981.

„mimo iż jest intuicyjnie łatwo rozpoznawalny, mimo iż jest tekstem pozostającym na usługach definicji i charakterystyk, sam wydaje się niedefiniowalny, gdyż w zasadzie obejmuje wszystkie środki tekstotwórcze”⁴⁴⁹. Urszula Żydek-Bednarczuk podkreśla, że różnorodność typów i form opisu utrudnia zbudowanie jednej, wystarczającej definicji, zwłaszcza, że nie jest to gatunek czysty, gdyż część jego reguł należy również do innych gatunków⁴⁵⁰. Trafne spostrzega się, że:

opis jest gatunkiem wypowiedzi, po który sięga użytkownik języka w aktach: wyliczania, klasyfikowania, inwentaryzowania, wyjaśniania, jest więc składnikiem gatunków złożonych, jak np.: katalog, słownik, encyklopedia, przewodnik, jadalospis, itp., a także wielu gatunków literackich: portretu, satyry, panegiriku, ody, poematu dydaktycznego, powieści, itd. [...] Prezentując listę cech odróżniających język opisu od języka narracji, wymienia w opisie: przewagę rzeczowników, przymiotników właściwościowych, czasowników omnitemporalnych, habitualnych, stanowych duratywnych, wielokrotnych, a więc te wyznaczniki tekstowe, które w wielu współczesnych opracowaniach uznane są za ustalone w sposób naiwny i przedwczesny⁴⁵¹.

W związku z tym, że w praca poświęcona jest szczególnie AD obrazów, warto zatrzymać się pokrótce na oświeceniowym rozumieniu opisu jako „werbalnego odpowiednika wyobrażeń malarskich”. Oświeceniowe definiowanie opisu jako malowania, znalazło odzwierciedlenie w definicjach ówczesnych teoretyków poezji, którzy przenosili wartości malarskie do tekstu dzieła literackiego⁴⁵².

Do uporządkowania rozważań na temat opisu jako gatunku można też wykorzystać badania Wierzbickiej, w których jego taksonomia prezentuje się następująco:

⁴⁴⁹ B. Witosz, op.cit., s. 16.

⁴⁵⁰ U. Żydek-Bednarczuk, *Wprowadzenie do lingwistycznej analizy dyskursu*, Kraków 2005, s. 136.

⁴⁵¹ B. Witosz, *Opis w najnowszych francuskich pracach tekstologicznych*, „Stylistyka” 1994, nr 3, s. 184-185.

⁴⁵² „Dobry opis równa się dobremu malowaniu. A zatem z tej miary może być nazwany obrazem” (F.N. Golański, *O wymowie i poezji*, Wilno 1808, s. 321.); „Najcelniejszym zatrudnieniem imaginacji jest zgromadzenie w jedno części rozrzuconych i szczególnych; z niej więc wynikają te opisy, które w mowie zastępują miejsce obrazów i malowideł” (E. Słowacki, *Prawidła wymowy i poezji*, Wilno 1826, s. 108-112); „opisać różne wytwory natury, to nakreślić ich portret, czyniąc ich obraz” (L.J. Daubenton, *L'Encyclopedie ou dictionnaire raisonne* 1751-1772, t. 3, Nowy Jork 1772, s. 878.), „opis to obraz prawdziwy i żywy rzeczy” (L.P. Mastre, *Principes de litterature, style, composition poetique, historie literaire des genres*, Paris 1885, s.120.), „opisać to rysować lub malować” (A. Vessiot, *De L'enseignement a l'ecole et dans les classes de grammaire des lycees et des college*, Paryż 1886, cz. 13 i 14), „opis – malowanie rzeczy dla uszu za pomocą dźwięku” (P.A. de Piis, *Harmonie imitative de la langue fracaise*, Paris 1785, s. 3.).

- chcę opisać ci X,
- opisuję ci X, ponieważ chcę, byś poznał jak on wygląda,
- opisuję ci X, byś miał własne wyobrażenia o X,
- sądzę, że chcesz wiedzieć, jak wygląda X,
- sądzę, że chcesz samodzielnie wyobrazić sobie X⁴⁵³.

Ustalenia badaczki w sposób syntetyczny podsumowują rozważania na temat istoty opisu podkreślając jego funkcje i cel, którym jest pobudzanie wyobrażeń odbiorcy do tworzenia wrażeń wizualnych. Zwraca się również uwagę na wydzielanie cech jakościowych, czyli takich, które dają się zaobserwować za pomocą zmysłów, ale też na te, które są w samym przedmiocie i nie zawsze obserwator może je dostrzec⁴⁵⁴.

Kolejny termin pojawiający się w poradnikach i wypowiedziach na temat AD to *narracja*. W *Uniwersalnym słowniku języka polskiego narracja* jest rozumiana jako 1. «sposób wypowiedzi w utworze epickim, mający na celu przedstawienie zdarzeń w określonym porządku czasowym» bądź w drugim znaczeniu jako 2. «opowiadanie»⁴⁵⁵. Z kolei ten sam termin w *Słowniku języka polskiego PWN* definiowany jest jako leksem pochodzący od łacińskiego *narratio*, który oznacza: 1. lit. film. «sposób wypowiedzi w epickim utworze literackim lub w filmie, mający na celu przedstawienie zdarzeń w określonym porządku czasowym» oraz w drugim, książkowym znaczeniu «opowiadanie, relacjonowanie»⁴⁵⁶.

Według Henryka Markiewicza „narracja (w odróżnieniu na przykład od opisu czy rozumowania) definiowana jest jako tekst, w którym występuje czasowo uorganizowana sekwencja zdarzeniowa, prowadząca do zmiany sytuacji»⁴⁵⁷. Natomiast Urszula Żydek-Bednarczuk, odwołując się do definicji narracji z *Słownika terminów*

⁴⁵³ Taką taksonomię da się zastosować także w odniesieniu do AD, jednak należałoby uzupełnić ostatni punkt o dokonanie samodzielnego interpretacji usłyszanego dzieła.

⁴⁵⁴ U. Żydek-Bednarczuk, *Wprowadzenie do lingwistycznej...*, s. 137.

⁴⁵⁵ *Uniwersalny słownik języka polskiego*, red. S. Dubisz, Warszawa 2006. Cf. *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, t. 4, Warszawa 1996-1997, s. 1177.

⁴⁵⁶ <https://sjp.pwn.pl/szukaj/narracja.html> [dostęp: 15.04.2018].

⁴⁵⁷ H. Markiewicz, *Jeszcze raz o poetyce, teorii literatury i interpretacji*, „Teksty Drugie” 2007, z. 4, s.153-164. Markiewicz podkreśla jednocześnie, że ostatnio pisze się o Wielkiej Narracji Poetyki, że teoria ponowoczesna przybiera formę „wielkiego dyskursu”, którego „nie wolno jednak mylić z Wielką Narracją”, że Wielka Narracja to historiozoficzny dyskurs o funkcji legitymizującej wobec wiedzy. Omawiając tezy książki A. Burzyńskiej *Anty-teoria literatury* (Kraków 2006), zauważa, że autorka nie wyjaśnia, dlaczego poetyka miałaby być nie tylko narracją, ale właśnie Wielką Narracją.

literackich, podkreśla trzy podstawowe cechy narracji: zdarzenie, bohater, porządek czasowy⁴⁵⁸.

W obecnej praktyce audiodeskrypcyjnej dostrzega się niekonsekwencję terminologiczną także w przypadku pojęcia „narracja”. Otóż jest ono regularnie traktowane jako synonim *opisu*, *deskrypcji* oraz *audiodeskrypcji*. Takie rozumienie również może być tylko potoczne, ponieważ definicje słownikowe pokazują, że każda z tych form jest czymś innym. Narracja jest zbiorem wszystkich tych elementów, które budują jakąś fabułę (np. w dziele literackim), reguł ich łączenia oraz zasad, dzięki którym odbiorca ma poczucie obcowania z jakąś rozwijającą się historią. Pierwsza definicja, stworzona przez Arystotelesa i zawarta w *Poetyce* głosiła, że narracja to opowieść posiadająca początek, środek i koniec oraz wiążący je główny wątek. Stanowiła skondensowane wyjaśnienie istoty znaczenia tego leksemu. Współcześni badacze zwracają uwagę na wielowymiarowość opowiadania, np. R. Barthes rozróżnił trzy poziomy: funkcji, działań i narracji (wypowiedź), które zintegrowane są progresywnie⁴⁵⁹. Głównymi kategoriami w narracji są procesualność i działania związane ze zdarzeniami, komplikacje oraz rozwiązanie. W tekście narracyjnym wyróżnia się:

1. wprowadzenie – pojawienie się tematu opowiadania;
2. umiejscowienie zdarzeń w czasie i przestrzeni, orientacja w postaciach i ich wcześniejszych historiach – tematy cząstkowe podporządkowane tematowi głównemu;
3. ciąg zdarzeń – tematy w postaci łańcucha, przy czym mogą znaleźć się również tematy nie związane z tematem głównym;
4. kluczowy moment opowiadania, zakładający zmianę w działaniach lub zachowaniach osób i rzeczy – rozwój tematów tworzących podstawową strukturę opowiadania;
5. rozwiązanie, czyli ustalenie rezultatów działania i zachowania – temat stanowiący rozwiązanie;
6. sygnał kończący opowiadanie, wartościowanie⁴⁶⁰.

⁴⁵⁸ U. Żydek-Bednarczuk, *Wprowadzenie do lingwistycznej...*, s. 152.

⁴⁵⁹ R.T. Barthes, *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadania*, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4, s. 327-359.

⁴⁶⁰ U. Żydek-Bednarczuk, *Wprowadzenie do lingwistycznej...*, s. 155.

Obecnie narracją zajmuje się narratologia i w swoim szerokim rozumieniu wykracza poza warstwę językową i dzieło literackie, stając się podstawą badań narracji m.in. historycznych, filmowych, fotograficznych, komiksowych. Istotne dla figury narracji są: postęp czasu, związek przyczynowo-skutkowy oraz działający bohaterowie.

Narzędzia narratologiczne można poniekąd wykorzystać w analizie AD, ponieważ podobnie jak można mówić o narracji fotografii, tak też uzasadnione jest dostrzeżenie narracji obrazu, która może zostać w jakiś sposób zwerbalizowana. Jednak tekst audiodeskrypcji może stać się nią wówczas, gdy zawierać będzie poza segmentami ściśle opisowymi, także takie formy przekazu, które nadają jej charakter dynamicznego opowiadania, w którym aktualizuje się fabuła przedstawiona na obrazie. Dzieje się tak wtedy, gdy AD zawiera nie tylko struktury komentująco-narracyjne, ale również czasowniki ruchu, które odnoszą się do stanów i zachowania bohaterów dzieła. Być może przyszłe audiodeskrypcje staną się artystycznymi narracjami, obecnie jednak dla tych form używanie pojęcia *narracja* jako synonim AD jest nadużyciem. W klasycznych audiodeskrypcjach czasowniki były w znacznym stopniu eliminowane, przez co płynność stylistyczna tych tekstów była znacznie ograniczona. Co ważne, bohaterami na obrazie są nie tylko postaci, ale wszystkie elementy uwzględnione przez autora w danej AD.

Przekład to kolejny termin, który pojawia się często na łamach pracy ze względu na jego częste używanie w odniesieniu do AD. Leksem *przekład* w słowniku W. Doroszewskiego ma następującą definicję: «tłumaczenie jakiegoś dzieła lub tekstu z jednego języka na drugi» oraz jako «dzieło przełożone z jednego języka na drugi, tłumaczenie»⁴⁶¹ oraz podobnie w *Słowniku języka polskiego PWN* jako 1. «tłumaczenie tekstu, utworu z jednego języka na drugi», 2. «tekst, utwór przełożone z jednego języka na drugi» oraz 3. «wyrażenie czegoś za pomocą środków właściwych innej dziedzinie niż pierwotna»; przy terminie tym pojawia się również kwalifikator odsyłający do jego książkowego znaczenia, przez które rozumie się a) «tłumaczenie tekstu, utworu, dzieła z jednego języka na drugi», b) «tekst, utwór, dzieło przełożone z jednego języka na drugi; tekst przetłumaczony, tłumaczenie», a także c) «wyrażenie czegoś za pomocą środków właściwych innej dziedzinie niż pierwotna»⁴⁶².

Przekład i *tłumaczenie* funkcjonują w słownikach jako terminy synonimiczne oznaczające operacje i działania między różnymi językami. W poradnikach

⁴⁶¹ *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, t. 7, Warszawa 1996-1997, s. 253.

⁴⁶² <https://sjp.pwn.pl/szukaj/przek%C5%82ad.html> [dostęp: 15.04.2018].

poświęconych tworzeniu AD i wypowiedziach o tym gatunku często się czyta, że AD jest przekładem intersemiotycznym. W niniejszej pracy przyjmuje się, że AD nie jest przekładem interlingwistycznym⁴⁶³, ponieważ jego zasadą jest dążenie do adekwatnej transpozycji przekładanego utworu wykonanej w materiale innego języka naturalnego. AD i obraz różnią się odmiennością tworzywa, wykorzystaniem innego medium oraz innych środków wyrazu. Nie można też traktować AD, w jej obecnej formie, jako przekładu intersemiotycznego. Obecne audiodeskrypcje, mimo że ewoluują i przekształcają się, nadal nie są sztuką w klasycznym rozumieniu. Przekład intersemiotyczny dotyczy transpozycji jednej sztuki na drugą, dlatego w odniesieniu do AD nie jest uzasadnione wykorzystanie tego pojęcia. Dokonuje się w nim rekonstrukcja pierwotnego utworu z zachowaniem zamierzonej idei, jednak dzięki innemu tworzywu, autor wydobywa te warstwy i znaczenia, których nie da się uchwycić w językowej ekspresji, odwołuje się bowiem do innych zmysłów. Taki przekład jest syntetyczny i zawiera, zawarte w pierwowzorze, przesłanie. W przyszłości natomiast, gdy AD osiągnie taki poziom, gdy będzie uznawana za sztukę autorzy rozwijających się audiodeskrypcji powinni potrafić wykorzystać interkulturowe tłumaczenia intersemiotyczne⁴⁶⁴ i posiadać nie tylko umiejętność patrzenia, ale mieć głęboko rozwiniętą kompetencję kulturową.

Niektórzy badacze pojęcie przekładu wykorzystują zamiennie w AD filmowej. Co znamienne, takie podejście skutkuje odejściem od obiektywizmu⁴⁶⁵, autorskim dążeniem do tego, by AD stało się sztuką.

Mając świadomość nieostrości pojęć i potocznego rozumienia AD jako przekładu, trzeba postawić, pytanie, jeśli uznać audiodeskrypcję jako przekład, to jaki typ ona reprezentuje. W typologiach wyróżnia przekład wolny, definiowany jako:

Przekład oddający myślową zawartość tekstu tłumaczonego za pomocą środków nie odpowiadających wprost oryginałowi, lecz dostosowanych przede wszystkim w tradycji kulturowej i językowej, w której ma funkcjonować tekst przełożony; jego

⁴⁶³ Teresa Kostkiewiczowa uznała, że przekład to ‘czynność polegająca na sformułowaniu w pewnym języku odpowiednika wypowiedzi sformułowanej uprzednio w innym języku’ (*Słownik terminów literackich*, s. 408).

⁴⁶⁴ A. Jankowska, A. Szarkowska, *Strategie opisu kulturemów w audiodeskrypcji*, w: *Między oryginałem a przekładem*, cz. 1., *Teoria tłumaczeń czy teorie tłumaczeń*, red. K. Hejwowski, A. Szczęsny, Kraków 2016, s. 137.

⁴⁶⁵ *Ibidem*, s. 139-140.

zasadniczym zadaniem jest przekazywanie sensu dzieła tłumaczonego w formie możliwie swojskiej dla przewidywanych odbiorców⁴⁶⁶.

Ponieważ dzieło malarskie uznano za tekst i niewątpliwie istnieje w tradycji opisywania obrazów, wydaje się, że można uznać AD za przekład wolny przy świadomości całej różnorodności i odmienności środków użytych przez audiodeskrybera. W tym miejscu warto dodać, że podobieństw pomiędzy audiodeskrypcją i przekładem doszukiwali się też zagraniczni badacze AD, np. Bartriny, Díaz, Gambier, Chiaro, Bartoll, Bogucki, Nida i Tabler⁴⁶⁷. Przegląd ich ustaleń pozwala przychylić się do wniosku, że:

tworzenie podziałów pomiędzy audiodeskrypcją a tłumaczeniem audiowizualnym jest bezcelowe, lepszym wyborem jest zaliczenie audiodeskrypcji jako jednej z technik przekładu audiowizualnego, chociaż różniącego się od napisów, dubbingu i voice-over⁴⁶⁸.

Językiem źródłowym dla AD jest obraz. Dzięki zwerbalizowaniu jego treści, następuje transpozycja dzieła na tekst pisany, wtórnie mówiony. Przekład intersemiotyczny to „artystyczna próba przełożenia istoty dzieła (zwykle literackiego) na język znaków należących do odmiennego systemu, na przykład: na język filmu czy teatru”⁴⁶⁹. Pojęcie to stwarzałoby wiele możliwości interpretacyjnych w odniesieniu do AD, gdyby ta stała się sztuką. Obecnie jednak termin ten jest szczególnie wykorzystywany w edukacji polonistycznej, gdzie łączy się go z korespondencją sztuk, czyli poszukiwaniem cech jednego dzieła w innym oraz szukaniem podobieństw pomiędzy różnymi dziedzinami sztuki charakterystycznymi, np. dla danej epoki. Korespondencja sztuk może mieć różny zakres i dotyczyć, np. ilustracji w powieści czy adaptacji filmowych literatury jednak nieuzasadnione jest wykazywać podobieństwa pomiędzy obrazem i AD, która współcześnie nadal ma charakter użytkowy.

Dla AD nastąpiła inwersja kodów, ponieważ przekaz wizualny (który tradycyjnie jest celem) stanie się źródłem (bazą) dla powstania przekazu werbalnego

⁴⁶⁶ *Słownik terminów literackich*, s. 409.

⁴⁶⁷ Cf. K. Karaszewska, *Metody audiodeskrypcji i wpływ ich zastosowania na zrozumienie filmu przez odbiorców*, Warszawa 2015, s. 15-22.

⁴⁶⁸ *Ibidem*, s. 22.

⁴⁶⁹ http://tlumaczeniainternetowe.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=430:tlumaczenia-intersemiotyczne&catid=59&Itemid=33 [dostęp: 10.07.2017].

(klasycznie traktowanego jako źródło). Oznacza to, że następuje w tym przypadku odwrócenie teorii Jakobsona, w której znaczenia niewerbalne przekazywane są za pomocą werbalnych środków wyrazu i, których przekład treści z różnych kodów powinien mieć zbieżne dla nich znaczenia⁴⁷⁰.

Interdyscyplinarną nauką humanistyczną zajmującą się problemami tłumaczenia, którą także można by przenieść na grunt AD, gdyby osiągnęła charakter sztuki, jest traduktologia stosowana. W myśl tej dziedziny przekład jest działaniem interdyscyplinarnym, korzystającym poza lingwistyką, także z dorobku filologii, kulturoznawstwa, literaturoznawstwa, filozofii, informatyki, komparatystyki, semiotyki itd. Co znamienne, prezentuje ona wiele sposobów pokazywania jednego tematu, a przez to konkurujących ze sobą i uzupełniających się teorii przekładów. Można powiedzieć, że audiodeskrypcja miałaby cechy, które mogłyby opisać traduktologia, gdyż tak jak ona, prezentuje wiele różnych ujęć tego samego tematu, czyli obrazu. W zależności od koncepcji autora, jego świadomości i odbiorcy, ten sam obraz zostanie opowiedziany w różny sposób i różnym językiem, mimo że globalnie da się znaleźć w tych tekstach pewne podobieństwa⁴⁷¹.

Podobnie jak w translatoryce, także w audiodeskrypcji jednym z kluczowych pytań jest pytanie o jakość przekładu, a także o ocenę z jednej strony przekładu, z drugiej procesu tłumaczenia. Podobieństwo to jednak nie wystarczy, by AD i przekład traktować jako synonimy. Trzeba pamiętać, że:

oba te aspekty ściśle związane są z kompetencjami tłumacza, gdyż zarówno proces, jak i produkt stanowią wypadkową tych kompetencji. W dotychczasowych analizach przekładoznawczych dominowały i dominują podejścia tekstologiczne, ponieważ to produkt uważany jest najczęściej za aspekt aktywności tłumacza dostępny bezpośredniej ocenie⁴⁷².

Rolę audiodeskrybera, podobnie jak rolę nauczyciela „pojmuje się jako „kreatywne prowadzenie ucznia [odbiorcy AD – przyp. BJ] w kierunku wykształcenia odpowiednich sposobów postępowania przy wykonywaniu zadania

⁴⁷⁰ A. Jankowska, A. Szarkowska, op.cit., s. 138-139.

⁴⁷¹ B. Kielar, *Zarys translatoryki*, Warszawa 2003.

⁴⁷² J. Dybiec-Gajer, *Wyjść poza tekst – projekt tłumaczeniowy jako narzędzie samooceny i autorefleksji w dydaktyce przekładu specjalistycznego*, „Rocznik Przekładoznawczy” 2011, nr 6, s. 152.

tłumaczeniowego⁴⁷³. Autor AD poprzez swój tekst ma prowadzić niewidomego odbiorcę w głąb obrazu, a jednocześnie uwrażliwić go na indywidualne doświadczenie danego dzieła. W AD można zastosować narzędzia i metody funkcjonalne także w przekładoznawstwie, jednak jej obecny kształt nie pozwala przyjąć w pracy stanowiska traktującego audiodeskrypcję jako formę przekładu. Mimo że

uwzględnia proces odkodowywania informacji dostarczonej audiodeskryptorowi przez sytuację wizualną, a następnie przekodowywania ich na dźwiękowy przekaz słowny, który trafia do odbiorcy docelowego (odbiorcy tłumaczenia), dlatego też rządzi się takimi prawami jak inne rodzaje przekładu. Przekład, na podobieństwo okularów lub szyby o określonym zabarwieniu, narzuca swoim odbiorcom pewien punkt widzenia i sposób interpretacji, pochodzący od autora tłumaczenia, który dokonał interpretacji oryginału – i jako jedyny miał dostęp do sytuacji pierwotnej⁴⁷⁴,

to trzeba pamiętać o różnicach pomiędzy tymi formami. W związku z tym, mimo pozornego podobieństwa, nie można zgodzić się, że „audiodeskryptor jest szczególnym rodzajem tłumacza. Zarówno audiodeskryptor, jak i tłumacz (tłumacz w rozumieniu ogólnym, czyli taki, który dokonuje przekładu tekstów z jednego języka na drugi) tworzą tekst⁴⁷⁵,

ponieważ

są jednak także aspekty, które audiodeskryptora od tłumacza odróżniają. Najważniejszą różnicą jest rodzaj oryginału, który ma zostać „przetłumaczony” dla odbiorcy docelowego. Tłumacz dokonuje przekładu gotowego tekstu językowego na tekst innego języka naturalnego. Audiodeskryptor ma zadanie nieco bardziej złożone – musi stworzyć tekst o widzianym przez siebie obrazie, jest więc w pewnym sensie zarówno autorem oryginału (oryginału tekstu), jak i tłumaczem. Z drugiej strony, nie jest on autorem deskrybowanych elementów wizualnych, ponieważ te pochodzą od reżysera filmu (bądź fotografa, który zrobił zdjęcie, itd.) i są zgodne z jego zamysłem artystycznym. Zarówno tłumacz, jak i audiodeskryptor muszą zinterpretować oryginalne dzieło, z tym że interpretacja audiodeskryptora znacznie głębiej w nie ingeruje. Paradoksalnie, od audiodeskryptora bardziej niż od tłumacza

⁴⁷³ M. Piotrowska, *Proces decyzyjny tłumacza. Podstawy metodologii nauczania przekładu pisemnego*, Kraków 2007, s. 148.

⁴⁷⁴ K. Karaszewska, op.cit., s. 241.

⁴⁷⁵ Ibidem.

wymaga się obiektywizmu, a przecież każdy tekst, a zwłaszcza tekst autorski (a takim jest audiodeskrypcja), jest wybitnie subiektywny⁴⁷⁶.

Interpretacja to termin niejednoznaczny w wypowiedziach o AD, dlatego w tym miejscu warto zwrócić uwagę. W tym celu wykorzystano lakoniczną definicję *interpretacji* zawartą w SJP Doroszewskiego, traktującą o tym, że jest to «wyjaśnianie, tłumaczenie, komentowanie czegoś, wykładnia»⁴⁷⁷ i znajdującą potwierdzenie w *Słowniku języka polskiego*, zgodnie z którą leksem pochodzi z łaciny i oznacza «odczytywanie sensu czegoś, tłumaczenie, wyjaśnianie, komentowanie czegoś; wykładnia»⁴⁷⁸. Ma on bogatą bibliografię, jeśli chodzi o interpretację tekstów literackich⁴⁷⁹.

Wszystkie poradniki, w których mowa o tym, jak pisać AD, zaznaczają, że należy unikać subiektywizmu oraz interpretacji, przy czym żaden z nich nie tłumaczy, co powinno rozumieć się przez to drugie pojęcie. Zatrzymują się jedynie na potocznym rozumieniu terminu, co powoduje, że niektórzy sądzą, że interpretacją będą sformułowania takie jak, np. *uśmiechać się, być smutnym, płakać, maszerować, a nawet lekarz czy Żyd*.

Wymienione powyżej leksemy nawiązują do warstwy powierzchniowej dzieła, czyli tego, co widać. W związku z tym trzeba wyraźnie oddzielić interpretację od tego, co znajduje się w zasięgu wzroku. Mając w pamięci trwające dyskusje na temat tego, czym jest interpretacja i jakie są jej granice, wybrano ujęcie, które jednocześnie jest skondensowane i trafne w odniesieniu do tej specyfiki tekstów. Na potrzeby malarskiej AD przez interpretację, klasycznie jak w literaturze, lakonicznie rozumie się jako tłumaczenie ukrytych sensów dzieła, czyli takich, których nie widać na powierzchni płótna, a do których prowadzi analiza obrazu. Takie rozumienie jest uzasadnione,

⁴⁷⁶ K. Karaszewska, op.cit., s. 242.

⁴⁷⁷ *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, t. 3, Warszawa 1996-1997, s. 245.

⁴⁷⁸ <https://sjp.pl/interpretacja> [dostęp: 10.07.2017].

⁴⁷⁹ A. Baluchowa, *Krytyka tematyczna*, „Polonistyka” 1992, nr 5, s. 277-280; M. Głowiński, *Świadectwa i style odbioru*, w: *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*, idem, Kraków 1998, s. 136-154; B. Chrzastowska, *Autor – dzieło – poetyka. Problemy interpretacji w szkole*, w: *Metodyka Literatury*, t. 2, Warszawa 2002, s. 85-116; K. Handke, *Hermeneutyka*, „Polonistyka” 1992, nr 5, s. 281-289; R. Nycz, *Teoria interpretacji*, w: *Metodyka Literatury*, t. 2, s. 117-144; A. Okopień-Sławińska, *Sztuka interpretacji jako przedmiot nauczania*, w: *Metodyka Literatury*, t. 2, s. 145-157; K. Rosner, *Hermeneutyczny model obcowania z tekstem literackim*, w: *Metodyka Literatury*, t. 2, s. 164-174; J. Sławiński, *O problemach „sztuki interpretacji”*, w: *Dzieło – Język – Tradycja*, idem, Kraków 1998, s. 148-158; J. Sławiński, *Analiza, interpretacja, wartościowanie dzieła literackiego*, w: *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, red. J. Sławiński, H. Markiewicz, Kraków 1976; S. Wysłouch, *Analiza strukturalno-semiotyczna*, w: „Polonistyka” 1992, nr 5, s. 262-265.

ponieważ zostało potwierdzone we wstępnym badaniu na temat jej postrzegania przez osoby z dysfunkcjami wzroku.

Wspomniane badanie polegało na tym, że wybrano losowe zdania z istniejących AD i sporządzono z nich kwestionariusz. Wybrane reprezentacje dotyczyły zarówno wersji powierzchniowej, jak i głębokiej. Respondenci zostali poproszeni o wskazanie tych zdań, które ich zdaniem mają charakter interpretacyjny. Wszystkie wskazane odpowiedzi dotyczyły warstwy głębokiej dzieła oraz symbolicznego odczytania, co może wynikać ze stereotypowego rozumienia terminu. Jednocześnie należy podkreślić, że odpowiedzi niewidomych i niedowidzących pokrywały się z reakcjami respondentów z grupy kontrolnej. Wynik ten uzasadnia proponowane, klasyczne rozumienie terminu *interpretacja* także w odniesieniu do audiodeskrypcji.

W jednym z przeprowadzonych na potrzeby pracy badań sprawdzono jak potoczne rozumienie interpretacji funkcjonuje wśród widzących, niewidomych oraz niedowidzących użytkowników języka⁴⁸⁰. W badaniu wzięło udział 75 osób w wieku od 16 do 56 lat i z wykształceniem: od podstawowego do wyższego. Poproszono ich o wypełnienie kwestionariusza⁴⁸¹ składającego się z trzech pytań. Pierwsze zadanie polegało na wyborze zdań, które są interpretacją. Zbiór zdań do wyboru zawierał te, które pojawiły się w jednych z pierwszych audiodeskrypcji przygotowanych na potrzeby wystaw i audycji radiowych⁴⁸², drugie zadanie odnosiło się do subiektywnego rozumienia terminu *interpretacja*, natomiast w trzecim proszono o ustosunkowanie się do stosowania interpretacji w opisach kierowanych dla osób z dysfunkcją wzroku. Pierwsze z pytań było zamknięte, dwa kolejne miały charakter otwarty.

Uzyskane odpowiedzi zderzono z założeniami wstępnymi. Tezy, które weryfikowano poprzez badanie były następujące:

- w pytaniu pierwszym za zdania interpretacyjne uznano takie, które odpowiadają na pytanie: „co to znaczy?” i zaliczono do nich zdania: 2, 5, 6, 13, 25, 26, 32, 33, 34;

⁴⁸⁰ Badanie ze względu na liczebność respondentów traktuje się jako wstępne, które można rozwinąć w osobnej publikacji poświęconej tylko zagadnieniu interpretacji w AD.

⁴⁸¹ Prezentowanego już wcześniej w części o metodach i narzędziach badawczych, na s. 39-41.

⁴⁸² Wystawy: *Pięć zmysłów* oraz *Tycjan-Veronese-Tiepolo* (Muzeum Narodowe w Poznaniu); audycje: *Dotknij historii* (Muzeum Początków Państwa Polskiego w Gnieźnie), *Obrazy słowem malowane. Radiowe spotkania z audiodeskrypcją nie tylko dla najmłodszych*.

- w pytaniu „czym jest interpretacja”? zakładano rozumienie słownikowe tej definicji, czyli 1. «wydobyć i wyjaśnienie sensu czegoś»; 2. «przypisywanie czemuś jakiegoś znaczenia»;
- w kwestii stosowności interpretowania w AD spodziewano się uzyskać odpowiedzi, nawiązujące do tego, że nie jest wskazane nachalne tłumaczenie sensu dzieła, wyjaśnianie, co oznacza dany symbol i wplatanie w opis elementów interpretacyjnych; przewidywano, że respondenci będą skłaniać się ku sugestiom interpretacyjnym i ukierunkowywaniu odbiorcy na odczytanie dzieła oraz na zdekodowanie symboliki w końcowych partiach AD; dopuszcza się takie rozwiązanie, ponieważ sami niewidomi i niedowidzący są zwolennikami pojawiania się takich wskazówek; uznają plastyczność opisu za wartość, wyżej cenioną od mechanicznego i sprawozdawczego prezentowania „tego, co widać”.

Uzyskane wyniki ankiet prezentują się w następujący sposób:

a) Widzący

Grupa kontrolna liczyła 51 osób w wieku od 17 do 56 lat z wykształceniem: od podstawowego do wyższego. Częstotliwość uznawania przez badanych kolejnych zdań za interpretację (w zadaniu 1.) przedstawiała się następująco:

1 – 3 osoby	7 – 2 osoby	13 – 29 osób	19 – 1 osoba	25 – 37 osób	31 – 28 osób
2 – 40 osób	8 – 2 osoby	14 – 11 osób	20 – 2 osoby	26 – 37 osób	32 – 37 osób
3 – 6 osób	9 – 5 osób	15 – 33 osoby	21 – 20 osób	27 – 3 osoby	33 – 35 osób
4 – 16 osób	10 – 40 osób	16 – 2 osoby	22 – 6 osób	28 – 33 osoby	34 – 36 osób
5 – 40 osób	11 – 2 osoby	17 – 3 osoby	23 – 5 osób	29 – 1 osoba	35 – 1 osoba
6 – 32 osoby	12 – 2 osoby	18 – 25 osób	24 – 6 osób	30 – 33 osoby	

Tabela nr 2. Zestawienie odpowiedzi w grupie widzących.

W tabeli wyróżniono te zadania, które uznano w założeniach początkowych jako interpretacje. Widać, że odpowiedzi podawane przez respondentów nie były jednoznaczne, lecz zróżnicowane. W pracy pomija się dociekanie przyczyn tych rozbieżności, lecz przypuszcza się, że należą do nich: brak jednoznacznego rozumienia

terminu *interpretacja*, jego niejasne definicje oraz wiek odbiorców, a co za tym idzie, wykształcenie.

Jednym z wniosków, na który wskazują najczęstsze odpowiedzi ankietowanych, to potwierdzenie rozumienia interpretacji jako **tłumaczenie ukrytego sensu dzieła**, które to rozumienie jasno zostało ukute w definicji w SJP⁴⁸³.

Odpowiedzi uzyskane od widzających, które pojawiły się przy pytaniu drugim skupione były wokół tego, że interpretacja to *wydobycie sensu dzieła; powiedzenie tego, co nie jest oczywiste; tego, co nam się wydaje; nie jest obiektywna; personalny odbiór dzieła; przedstawienie konotacji i związków; sugestia odczytania dzieła; wyjście poza opis przedmiotu; próba wyjaśnienia sensu*⁴⁸⁴. Z uzyskanych odpowiedzi wynika, że rozumienie pojęcia *interpretacja* dla większości badanych jest podobne i, mimo że definiowane własnymi słowami, odnosi się do hasła słownikowego. Część badanych nie podała swojego rozumienia interpretacji. Na ten brak wpływa prawdopodobnie wiek oraz wykształcenie badanych. Ankieta pokazała, że respondenci z niższym wykształceniem, mają mniejszą świadomość językową.

Odpowiedzi na pytanie ostatnie, które nawiązywało do subiektywnej opinii badanych na temat wprowadzania interpretacji do opisu, były zróżnicowane. Część opowiadała się za interpretowaniem, ponieważ widzi w tym jedyną możliwość odczytania dzieła przez widza z dysfunkcją wzroku, a część respondentów była stanowczymi przeciwnikami jakichkolwiek sugestii odczytania (*deskrypcja to opis, niewidomi nie odróżnią*⁴⁸⁵). Najwięcej odpowiedzi ilustrowało stanowisko: *można sugerować, gdy interpretacja dzieła jest znana powszechnie (np. Mona Lisa); można a nawet trzeba, bo jest lepsza od suchego opisu; tak, ponieważ daje wrażenia, których nie dostarcza sam opis; jeśli ma pomóc w odbiorze, to można; tak, bo wzbogaca i urozmaica, ale nadmiar może projektować gotowy obraz; można interpretować, np. poprzez modulację intonacji; tak, ale w zakończeniu, tak ale nie oceniająca dzieło; gdy jest uzupełnieniem opisu, a nie zdominuje go; można sugerować odczytanie, ale unikać interpretowania znaków i symboli, nie bać się nazywać elementów*

⁴⁸³ Ze względu na ograniczenia formalne, w tekście pomija się analizę tych zdań, które, mimo że zostały uznane przez badanych za interpretację, nie znalazły się w zbiorze zdań uznanych za interpretacyjne w założeniach wstępnych.

⁴⁸⁴ Zacytowano odpowiedzi, które pojawiły się w ankiecie przedłożonej badanym.

⁴⁸⁵ Wśród wszystkich odpowiedzi, tylko jedna była tak skrajna i wskazuje na brak świadomości respondenta. Wiek i wykształcenie dodatkowo potwierdzają, że osoba niekoniecznie legitymuje się obszerną wiedzą na temat funkcjonowania, świadomości językowej i umiejętności percepcyjnych osób z dysfunkcją wzroku.

(np. postaci); jeśli nie zakłóca odczytania i nie jest za długa, elementy interpretacji, gdy zrozumienie dzieła bez wskazówek nie jest możliwe⁴⁸⁶.

Przy ostatnim pytaniu część respondentów nie podała żadnej odpowiedzi. Brak ten wynikał prawdopodobnie (jak wyżej, przy pytaniu 2.) z nieświadomości, np. czym jest audiodeskrypcja. Z kolei na brak tej świadomości wpływały: niższe wykształcenie i mała świadomość na temat rzeczywistości i funkcjonowania osób z dysfunkcją wzroku.

b) Niewidomi

Nie udało się dotrzeć do równie licznej grupy badawczej, czyli potencjalnych odbiorców z dysfunkcją wzroku⁴⁸⁷, dlatego odpowiedzi pytanych również traktować można jako wstęp do szerszych analiz. W niniejszym tekście jedynie zwraca się uwagę na to, czy występują zbliżone tendencje rozumienia interpretacji przez widzących, niewidomych i niedowidzących. Wszyscy, którzy wzięli udział w ankiecie legitymowali się wykształceniem: od podstawowego i zawodowego do wyższego, byli w wieku od 16 do 26 lat. Badano osoby niewidome od urodzenia, niedowidzące oraz ociemniałe. Częstotliwość uznawania przez badanych kolejnych zdań za interpretację (w zadaniu 1.) przedstawiała się następująco:

1 – 12 osób	7 – 5 osób	13 – 11 osób	19 – 10 osób	25 – 12 osób	31 – 10 osób
2 – 8 osób	8 – 8 osób	14 – 8 osób	20 – 10 osób	26 – 11 osób	32 – 12 osób
3 – 7 osób	9 – 6 osób	15 – 17 osób	21 – 9 osób	27 – 10 osób	33 – 13 osób
4 – 13 osób	10 – 11 osób	16 – 5 osób	22 – 9 osób	28 – 8 osób	34 – 9 osób
5 – 16 osób	11 – 6 osób	17 – 6 osób	23 – 5 osób	29 – 10 osób	35 – 9 osób
6 – 12 osób	12 – 5 osób	18 – 7 osób	24 – 10 osób	30 – 12 osób	

Tabela nr 3. Zestawienie odpowiedzi w grupie niewidomych i niedowidzących.

Wśród odpowiedzi uzyskanych w tej grupie, za interpretację zostały uznane najliczniej te zdania, które zostały sklasyfikowane na wstępie jako interpretacje⁴⁸⁸.

Każde ze zdań, przynajmniej kilkakrotnie zostało uznane za interpretacje. Ze względu na niewielką liczbę badanych, trafność odpowiedzi traktuje się

⁴⁸⁶ Zacytowano odpowiedzi, które pojawiły się w ankietach. Nie ingerowano w ich stylistykę ani kształt językowy.

⁴⁸⁷ Kwestionariusz rozesłano zarówno do Placówki Opiekuńczo-Wychowawczej im. L. Braille'a w Bydgoszczy, jak i do pojedynczych zainteresowanych, uzyskane odpowiedzi uważa się za warte skomentowania, ale nie dostarczają one obiektywnej i reprezentatywnej wiedzy na podjęty tutaj temat.

⁴⁸⁸ Pomija się dociekanie przyczyn różnicowania wśród odpowiedzi i, podobnie jak przy grupie widzących, przyczynę tego upatruje się w wykształceniu, wieku i świadomości językowej badanych.

jako problem drugoplanowy. Bardziej interesowano się opinią respondentów na temat tego czy życzą sobie, by wprowadzać ją do audiodeskrypcji oraz jak, swoimi słowami, tłumaczą oni znaczenie tego terminu.

Na podstawie wszystkich odpowiedzi, które otrzymano od badanych z tej grupy niewidomych i niedowidzących przy pytaniu 2., można zbudować definicję interpretacji w następujący sposób:

Interpretacja to wyjaśnianie znaczenia dzieła lub wypowiedzi, próba wyjaśnienia „co autor miał na myśli”, ale też subiektywny opis tego, jakie uczucia wzbudza w odbiorcy dane dzieło⁴⁸⁹, także odwołania do wiedzy z zakresu historii sztuki, wydarzeń historycznych, porównywanie z różnymi kontekstami, a także sugerowanie nastroju dzieła.

Odpowiedzi na pytanie trzecie, czyli o stosowność wplatania interpretacji w dzieło były zbliżone do odpowiedzi respondentów z grupy kontrolnej. Pojawiały się głosy, że interpretacja jest wskazana, jeśli dzieło jest trudne do zrozumienia, ponieważ czasem ułatwia jego poznanie. Część pytanych uważała, że interpretowanie jest nieuniknione, ale powinno być ono dalekie od osobistych ocen i przekonań autora audiodeskrypcji, co jest pewnym stopniu sprzeczne, uznaje się bowiem, że odczytanie przesłania dzieła jest samo w sobie nacechowane subiektywizmem. Badani nie mieli zastrzeżeń odnośnie do wplatania interpretacji wówczas, gdy dzieło budzi specyficzny nastrój, jest powszechnie znane, a jego interpretacja oczywista.

Podsumowując analizę ankiet, można stwierdzić, że każde ze zdań, z pytania pierwszego, przynajmniej raz zostało uznane za interpretację, jednak należy zaznaczyć, że zarówno w grupie widzących, jak i badanych z dysfunkcją wzroku, odpowiedzi najliczniejsze, to te, które w założeniach wstępnych zostały do niej zakwalifikowane.

Przeprowadzone badanie pokazało, że w potocznym rozumieniu zarówno widzących, jak i niewidomych odbiorców rozumienie *interpretacji* można podsumować, że funkcjonuje ona „jako prostoduszne sprowadzanie nieznanego do znanego; jako dobranie nowego klucza do kluczy już wypróbowanych; jako naleganie na zmianę metodyki czytania; jako «doczytanie» – niedoczytanego”⁴⁹⁰.

⁴⁸⁹ Jeden z respondentów, odmówił udzielenia odpowiedzi na to pytanie, co argumentował w następujący sposób: „Z uwagi na to, że kończyłem studia na kierunku filozofia, wołałbym pominąć to pytanie. Moja odpowiedź mogłaby wprowadzić za wiele zamieszania. Nasuwa mi się zbyt wiele interpretacji „interpretacji”. Ponadto uważam, że pewne użycie wyrażenia językowych może sprawiać, że dana wypowiedź stanie się interpretacją, gdy w innym wypadku może nią nie być, a mimo to przekazywać dalej tą samą treść” [zacytowano odpowiedź bez jakiegokolwiek ingerowania w jej kształt stylistyczny].

⁴⁹⁰ J. Sławiński, *Analiza, interpretacja i wartościowanie dzieła literackiego*, Warszawa 1992, s. 79.

Warto dodać, że **interpretacja w AD** nie jest tym samym, co **interpretacja AD**. Teksty te mogą zawierać elementy i sugestie interpretacyjne w częściach składowych tekstu głównego przy okazji prezentowania danego elementu, jednak proponowane, bezpośrednie odczytanie może pojawiać się dopiero w części finalnej jako wynik analizy dzieła i opisów poszczególnych mikropól. Może być ono podane wprost jako propozycja, może jedynie zostać zasugerowane jako jedno z możliwości. Decyzja należy do autora audiodeskrypcji. Konieczne jest raz jeszcze rozróżnić, że dokonując interpretacji na podstawie AD, nie interpretuje się jej tekstu, lecz dzieło malarskie. Tekst stanowi tu narzędzie umożliwiające proces jego odczytania.

Trzeba zaznaczyć, że w myśl tego, że każdy tekst o jakimś dziele stanowi jego interpretację⁴⁹¹, także audiodeskrypcja jako tekst o obrazie powstały w wyniku subiektywnych wyborów jej autora jest swego rodzaju odczytaniem dzieła.

Interpretacja w audiodeskrypcji pełni funkcję użytkową, gdyż dzięki niej niewidomy odbiorca ma szansę poznać warstwę głęboką dzieła, którego deskrypcji wysłuchał. AD stworzona przez anonimowego autora, w tej sytuacji staje pośrednikiem pomiędzy obrazem a odbiorcą. Lektura czy może raczej poznanie audialne jej tekstu powinna prowadzić odbiorcę do indywidualnego przeżycia sztuki. Założenie to postulowano także w pierwszych AD, jednak ich realizacja okazała się niemożliwa, ponieważ schematyzm językowy i ładunek informacyjny zdominowały treść do tego stopnia, że doświadczenie estetyczne i próby indywidualnych interpretacji pozostawały na uboczu.

Podkreślić trzeba, że interpretacja w AD, podobnie jak w literaturze, to proces złożony z dwóch faz⁴⁹². Pierwszą jest poznanie i analiza warstwy wizualnej dzieła, mającej swoje odzwierciedlenie w tekście, drugą natomiast jest wskazanie zależności relacyjnych i wyprowadzenie wniosków, które mogą mieć znaczenie w globalnym odbiorze obrazu. Dopiero wtedy możliwe staje się pełne, być może nowe, odczytanie sensu dzieła⁴⁹³. W audiodeskrypcji można mówić o dwojakiej interpretacji, tzn. semantycznej, która nawiązuje do symbolicznych odczytań poszczególnych, opisanych elementów obrazu oraz o strukturalnej, w wyniku której po połączeniu wszystkich znaczeń powstaje odczytanie globalne⁴⁹⁴.

⁴⁹¹ W. Kalaga, *Tekst – wirtualność – interpretacja: w sprawie przybijania gwoździ*, „Teksty Drugie” 1997, nr 6, s. 87.

⁴⁹² J. Sławiński, *Analiza, interpretacja i wartościowanie dzieła literackiego*, Warszawa 1992, s. 33.

⁴⁹³ Ibidem, s. 28.

⁴⁹⁴ H. Markiewicz, *Staroświeckie glosy*, „Teksty Drugie” 1997, nr 6, s. 45.

W pierwszej fazie istotna będzie część opisowa, czyli analiza takich składników, jak np. temat dzieła, zastosowane barwy, światło oraz konteksty, które miały wpływ na powstanie obrazu. Sposób ich prezentacji należy do autora AD, to on wpływa na językowe i stylistyczne ukształtowanie tekstu, co oznacza, że jest w pewnym stopniu subiektywny i ma wpływ na projekcję wyobrażeń o dziele w umyśle odbiorcy. Druga faza to dopełnienie warstwy powierzchniowej strukturami komentująco-narracyjnymi, które mają prowadzić do indywidualnego zinterpretowania sztuki przez odbiorcę, które dokonuje się dzięki narzędziom proponowanym przez audiodeskrybera. Innymi słowy, przywołując figurę koła hermeneutycznego – konieczne jest zrozumienie pojedynczych części po to, by wykreować obraz całości, której znaczenie będzie czymś więcej niż sumą części, przy czym trzeba pamiętać, że interpretator jeszcze przed podjęciem próby odczytania posiada pewien wachlarz doświadczeń i wiedzy o świecie, które pośrednio mogą oddziaływać na to, jakie podejście do dzieła będzie reprezentował.

Autor audiodeskrypcji staje się swego rodzaju egzegetą⁴⁹⁵, ponieważ swoboda jego wypowiedzi jest ograniczona. Znaczy to, że nie może interpretować dzieła w sposób zupełnie dowolny, a nawet nieuzasadniony, na co może sobie pozwolić podmiot liryczny w ekfrazach poetyckich. Audiodeskryber może co prawda, w zależności od celu pisanego tekstu oraz przyjętej konwencji proponować autorską interpretację w myśl zasady, że interpretacja jest procesem nieskończonym⁴⁹⁶, lecz musi wiernie zaprezentować temat dzieła i jego części składowe, na podstawie których odbiorca będzie mógł przeżyć dzieło, którego deskrypcji wysłuchał. Również autor dysponuje bagażem pewnych doświadczeń i wiedzy, przez perspektywę których może dokonywać redagowania AD, a ponadto może decydować jakim językiem i w jakiej kolejności tego dokona, jednak powinien pamiętać o zasadzie mimesis.

Zadaniem autora AD jest naprowadzenie odbiorcy na trop interpretacyjny. Dzieła malarskie, choć często mają ukute w tradycji odczytanie, mogą być odczytywane wciąż na nowo. Podobnie dla tekstu AD każda zaproponowana przez jej autora interpretacja nie jest jedną daną na zawsze⁴⁹⁷ czy jedyną poprawną⁴⁹⁸. Celowo w tym miejscu pominięto stwierdzenie „właściwy”, gdyż w pracy rozumie się interpretację jako indywidualny proces odbioru, który dla każdego odbiorcy może być inny

⁴⁹⁵ M.P. Markowski, *Interpretacja i literatura*, „Teksty Drugie” 2001, nr 5, s. 55.

⁴⁹⁶ Ibidem, s. 51.

⁴⁹⁷ S. Morawski, *O zdradliwej swobodzie interpretacji*, „Teksty Drugie” 1997, nr 6 (48), s. 52.

⁴⁹⁸ W. Kalaga, *Tekst – wirtualność – interpretacja: w sprawie przybijania gwoździ*, „Teksty Drugie” 1997, nr 6, s. 84.

(a przy tym najlepszy). Podobnie autor może wpleść do AD własne propozycje odbioru⁴⁹⁹, a tym samym uczestniczyć nie tylko w procesie przekazu, ale również odbioru. Odczytanie dzieła na podstawie audiodeskrypcji podobnie jak w tekstach literackich stanowi sztukę niedowierzania⁵⁰⁰, w której odbiorca AD stoi przed wyzwaniem stawiania pytań dziełu, godzenia się na zaproponowaną interpretację lub stworzenia własnej. Kwestia ta inaczej przedstawia się w sytuacji redagowania AD dla uczniów, którzy muszą zdać egzaminy przygotowywane w myśl Podstawy Programowej. W takiej sytuacji daje się uczniowi możliwość zaproponowania własnego odczytania, ale jednocześnie wskazuje się odczytanie zakotwiczone w tradycji i kulturze, które jest obligatoryjne dla przedstawienia w procesie dydaktycznym⁵⁰¹.

W pracy przyjmuje się, że „każda widzialna forma zawiera już *treść pojęciową* przedmiotu lub wydarzenia; każdy widzialny przedmiot i fenomen niosą już ze sobą konsekwencje interpretacyjne”. Didi-Huberman pyta o nią: „A interpretacja? Na czym będzie polegać? Co będzie niosła już ze sobą?”⁵⁰² i odpowiedzi udziela, odnosząc się za Panofskim do książki Heideggera *Kant i problem metafizyki*, której fragment można zacytować jako podsumowanie powyższych rozważań:

W swojej książce o Kancie Heidegger pisze o naturze interpretacji w kilku zdaniach, które na pierwszy rzut oka dotyczą jedynie interpretacji pism filozoficznych, ale dobrze oddają problem każdej interpretacji: ‘Interpretacja odtwarzająca to tylko, co Kant *expressis verbis* powiedział, nie jest żadną wykładnią, jeśli jej zadaniem ma być uwidocznienie tego, co Kant, poza wyraźnymi sformułowaniami wydobyl w swym ugruntowaniu na światło. Sam Kant nie mógł już tego powiedzieć, lecz przecież we wszelkim poznaniu filozoficznym decydujące powinno być nie to, co stwierdzone zostało w wypowiedzianych tezach, lecz to, co jako jeszcze nie wypowiedziane stawia ono przed nami poprzez to, co wypowiedziane. [...] Aby z tego, co słowa wypowiadają, wydobyć to, co słowami tymi chce się powiedzieć, każda interpretacja musi z konieczności stosować przemoc [...]’. Musimy przyznać, że te zdania dotyczą również naszych skromnych opisów obrazów i interpretacji, które przypisujemy ich treści w takim stopniu, w jakim nie pozostają na poziomie prostych stwierdzeń, ale są już interpretacjami⁵⁰³.

⁴⁹⁹ M.P. Markowski, *Interpretacja i literatura*, „Teksty Drugie” 2001, nr 5, s. 51.

⁵⁰⁰ E. Rewers, *Granice etyki interpretacji*, „Teksty Drugie” 1997, nr 6, s.78-79.

⁵⁰¹ Szerzej jest o tym mowa w części poświęconej analizie AD kierowanej do konkretnego odbiorcy w części 3.

⁵⁰² G. Didi-Huberm, op.cit., s. 73.

⁵⁰³ Ibidem.

Każdy gatunek, w tym także audiodeskrypcja, jest grą językową, czyli „całością składającą się z języka i czynności, w które jest on wpleciony”⁵⁰⁴. Zbiór tych gier jest otwarty i zdolny do przekształceń, co znaczy, że gry, podobnie jak gatunki mogą obumierać i być zastępowane przez nowe⁵⁰⁵. Tak dzieje się również z audiodeskrypcją, która zapoczątkowana przez klasyczne, obecnie ulega zmianom i cały czas ewoluuje, by stworzyć formę jak najbardziej oddającą wrażenia wizualne, dzięki której niewidomi będą mogli niemalże w pełni uczestniczyć w odbiorze sztuki, tu malarskiej.

3. Część analityczno-interpretacyjna

Charakterystyka gatunkowa audiodeskrypcji pokazała, że nazywanie jej opisem nie jest właściwe, a traktowanie jej jako synonimu do klasycznych AD jest dopuszczalne jedynie w potocznym rozumieniu terminu. Prawdą jest, że AD czerpie z klasycznego opisu i posiada niektóre jego cechy gatunkowe, ale nie jest nim w takim samym rozumieniu. Analizy materiału pokazały, że zagadnienie to wymaga szerszego i bardziej szczegółowego omówienia.

Audiodeskrypcja klasyczna czerpie z deskrypcji, ponieważ prezentuje właściwości rzeczy oraz zjawisk przedstawionych na obrazie, ponadto jest gatunkiem informacyjnym. Inaczej jednak niż w klasycznym opisie, ma nieprzestawialne segmenty⁵⁰⁶. Podobnie też jak standardowy opis, jest formą wielozdaniową zbudowaną z wyliczeń. Liczba partii opisowych zależy od charakteru prezentowanego dzieła. Opisy w AD są strukturami budującymi tekst wzbogacony o elementy komentująco-rozwijające. Ukazują one pozazdarzeniowe elementy świata przedstawionego na obrazie, a ponadto właściwości i składniki, jednak w przeciwieństwie do klasycznego opisu, który jest statyczny, audiodeskrypcje są dynamiczne. W obu formach spotyka się usytuowanie przestrzenne poszczególnych elementów, a ciąg wypowiedzeń tworzy spójną całość.

⁵⁰⁴ B. Witosz, *Genologia lingwistyczna...*, s. 58; dla Wittgensteina grą językową mogło być także nie zdefiniowanie autorskiego rozumienia tego pojęcia.

⁵⁰⁵ Ibidem.

⁵⁰⁶ J. Mistrík, *Frekvencia tvarov a konstrukcií v slovenčine*, Veda 1985, s. 351.

W przytoczonej wcześniej definicji opisu ze *Słownika terminów literackich* podkreśla się, że klasyczny opis powinien być obiektywny, jednak liryczne jego odmiany dopuszczają wplatanie wartości symbolicznych i emocji. Zabiegi te są obecne także w ewoluujących AD. Zarówno opis, jak i AD muszą być zgodne z rzeczywistością, którą prezentują, obie też dopuszczają wplatanie informacji na temat emocji nadawcy. Opis jako jedna z pierwszych form pisemnych poznawanych w szkole już na I etapie edukacyjnym, nie należy do skomplikowanych wypowiedzi pisemnych. Uczniom prezentuje się ją właśnie w taki sposób, by w tekście uwzględniać właściwości, cechy oraz usytuowanie przestrzenne elementów względem pozostałych. W związku z tym, że tę formę poznają już najmłodszy, nie może być ona wypowiedzią przekraczającą możliwości poznawcze dzieci. Jest nieskomplikowana leksykalnie oraz kompozycyjnie. Podobnie klasyczne AD, które powstały na bazie opisów, także cechują się dość nieskomplikowaną budową. Również z tego powodu audiodeskrypcje zaczęły ewoluować, ponieważ jako teksty o sztuce, nie mogą być tak szablonowe, żeby nie ujmować walorów samym dziełom sztuki.

Opis w klasycznym rozumieniu jest formą, którą często porównuje się z dynamicznym opowiadaniem, w którym można znaleźć zależności przyczynowo-skutkowe. AD także powinna być logicznie uporządkowana oraz powinna uwzględniać charakter przyczynowo-skutkowy, a także, co nie jest obligatoryjne w opowiadaniu i standardowym opisie, powinna mieć zakończenie. To po stronie nadawcy znajduje się konwencja jaką przyjmie do prezentacji danego tematu. W opisach narrator może stać się turystą, podróżnikiem, poszukiwaczem, itd. W audiodeskrypcji wszechwiedzącym narratorem⁵⁰⁷ jest audiodeskrypcja. Najczęściej, szczególnie w klasycznych audiodeskrypcjach, nie zdradza swoich opinii i poglądów na temat dzieła, o którym mówi. Taką konstrukcję postaci opowiadającej zaleca się w poradnikach pisania AD. O ile sprawdza się to w odniesieniu do AD sztuki dynamicznej, o tyle nie jest funkcjonalne w zastosowaniu do sztuki statycznej.

Rozwój refleksji nad AD, doprowadził do wytworzenia się, scharakteryzowanej wcześniej, filmowej audiodeskrypcji autorskiej (AAD), w której autor przestaje być niezauważalny, lecz subiektywnym językiem oddaje to, co dzieje się na ekranie.

⁵⁰⁷ Pisząc o narratorku w AD, w pracy przyjmuje się ujęcie kognitywne, gdzie narratologia nie jest tylko traktowana jako językowa reprezentacja wydarzeń, lecz jako kognitywny koncept aktywowany przez różne teksty pojawiające się w dowolnym medium, np. wizualnym, przestrzennym i językowym. W ten sposób narracja staje się reprezentacją umysłową oraz obiektem semiotycznym. W wyniku tego badacz musi poddać analizie zarówno psychologiczne uwarunkowania tworzenia opowieści, jak i specyficzne właściwości mediów w których opowieści zostają wyrażane.

Pierwsza AAD powstała do filmu Almodovara, *Volver*. Projekcja ta, zaliczana do kina autorskiego doczekała się równie oryginalnej audiodeskrypcji stylizowanej na język bohaterów filmu. Szarkowska i Wasylczuk porównali wstępy skryptu AAD i scenariusza, skupili się na subiektywnym audiowstępie⁵⁰⁸ i wyjaśnili, że za pomocą takiego rozwiązania⁵⁰⁹ autor skryptu chciał przedstawić głównych bohaterów w taki sposób, w jaki wyobrażał ich sobie reżyser.

Jedną z najistotniejszych różnic między tradycyjną AD i AAD widoczną na przykładzie skryptu do filmu *Volver*, jest język. Szarkowska i Wasylczuk określają go jako „nieobiektywny („o niezaprzeczalnej urodzie”), dosadny („szczodrym tyłkiem”), daleki od neutralności”⁵¹⁰. Kolejne różnice to: podawanie we wstępie imion bohaterów i aktorów grających główne role oraz treści, które nie są widoczne na ekranie (np. informacje o mężu i córce)⁵¹¹.

Z czasem może okazać się, że takie działania są uzasadnione z punktu widzenia AD malarstwa, dla której narrator również wyjdzie z ukrycia i będzie prezentować obraz językiem stylizowanym, np. na epokę, w której żył autor albo wcieli się w bohatera dzieła i z jego perspektywy będzie mówić o tym, co przedstawia dzieło.

AD jest traktowana w pracy jako forma synkretyczna przekraczająca granicę klasycznego opisu. Tworzy ją jednak głównie opis zredagowany zgodnie z zasadą mimesis, a dodatkowo również struktury rozwijająco-komentujące, za które uważa się konteksty wplatanie do tekstu, których celem jest uzupełnienie odbioru dzieła. Tym samym wykracza ona poza granice klasycznej deskrypcji⁵¹², przez co audiodeskrypcja zbliża się do opowiadania.

3.1. Wzorzec gatunkowy

Obserwując powstające teksty AD, już na początku ich analizy gatunkowej trzeba zaznaczyć, że w zebranych zbiorze można wyróżnić dwa podzbiory: klasyczne,

⁵⁰⁸ „Za chwilę obejrzą Państwo film pt. *Volver* z audiodeskrypcją, która powstała na podstawie scenariusza Pedra Almodóvara. Na początek kilka słów o filmie. Główna bohaterka to Raimunda, grana przez Penélope Cruz. Almodóvar opisuje tę postać tak: Raimunda jest rasowa, o niezaprzeczalnej urodzie, zakorzeniona w ziemi okrągłym i szczodrym tyłkiem, z biustem takim, że wzroku nie można oderwać od dekoltu. Nieustępliwa, stanowcza, żywiołowa, pełna odwagi, a zarazem krucha. Ma męża Paco i córkę Paulę. Siostra Raimundy, Sole, ma słabszy charakter. Jest strachliwa, przesądna i żyje w separacji z mężem”.

⁵⁰⁹ Wstęp wgrano przez napisami początkowymi ze względu na brak miejsca na tak szczegółowy opis w trakcie filmu.

⁵¹⁰ A. Szarkowska, P. Wasylczuk, op.cit., s. 50.

⁵¹¹ Ibidem.

⁵¹² Każda pojedyncza AD zbudowana jest z mikrotematów, które mogą mieć cechy standardowych opisów.

od których technika ta wzięła swój początek oraz teksty dążące do tego, by stać się sztuką użytkową, których głównym celem, obok prezentacji warstwy wizualnej dzieła, jest doprowadzenie widza do przeżycia estetycznego. W pracy zajęto się szczegółową charakterystyką tej formy z uwzględnieniem jej przekształceń. Obserwowane zmiany w konstrukcji tych tekstów tym bardziej pozwalają rozważać wspomniane działania zmierzające do ukształtowania się autorskiej audiodeskrypcji w odniesieniu już nie tylko do filmu, lecz także do malarstwa.

Poniżej przedstawiono przykład audiodeskrypcji powstałej na potrzeby wystawy *Pięć zmysłów* zorganizowanej przez Muzeum Narodowe w Poznaniu w 2011 roku. Była to pierwsza poznańska inicjatywa skierowana dla osób niewidomych i niedowidzących, by udostępnić im zbiory muzealne umożliwiając kontakt z nimi poprzez możliwość wysłuchania audiodeskrypcji. Kompozycję tych tekstów uznaje się za prototypową, czyli zawierającą „taki element kategorii, który jest najczęściej zauważany, łatwo zapamiętywany i stanowi najczęściej wybraną podstawę generalizacji”⁵¹³.

Obraz Józefa Pankiewicza *Targ na jarzyny na placu Żelazne Bramy w Warszawie*,
1888 rok

Technika: olej na płótnie

Wymiary: wysokość – 82 cm, szerokość – 108 cm

Własność: Muzeum Narodowe w Poznaniu

Obraz przedstawia stragany, handlarzy i kupujących w dzień targowy na targowisku z jarzynami. Dominują barwy ciemne: brązy, zielenie. Na ich tle wybijają się intensywne akcenty barw: czerwieni, bieli, pomarańczy. Głównym motywem obrazu jest stragan z warzywami biegnący ukośnie od lewego dolnego rogu obrazu w głąb, w prawo. Warzywa całkowicie przykrywają stół. Są to pęki marchwi o wybujałej naci, białe korzenie pietruszki z ciemną rosochatą natką, duże głowy kapusty białej. W głębi zwarte główki kapusty modrej o liściach śliskich, odbijających światło. Płaski kosz pełen drobnych pękatek ogórków. Kilka kalafiorów – białych, gruzelkowatych. Dalej, w głębi, blaszana miska z pomidorami. Nieduże warzywa mają czerwoną, intensywną barwę. Jeden z pomidorów jest przekrojony, ukazuje połyskujące wnętrze. Za straganem, w prawym dolnym rogu obrazu, nad koszem z kapustą pochyla się stary, żydowski sprzedawca. Zwrócony jest przodem do widza. Na głowie ma małą, czarną czapkę z daszkiem. Oczy ocienione grubymi brwiami, usta

⁵¹³ B. Witosz, *Genologia lingwistyczna...*, s. 70.

ukryte pod długą gęstą brodą. W lewej ręce trzyma dużą kapustę, prawą ręką dotyka warzyw w koszu. Ubrany jest w ciemną grubą kurtkę, na biodrach ma długi, jasny fartuch. Za nim, w głębi, stara sprzedawczyni siedząca za straganem profilem do widza. Na głowie ma żółto-brązową czapkę z zielonym otokiem, w uchu srebrny kolczyk, twarz śniada, pomarszczona. Ubrana jest w zieloną suknię, przepasana długim, jasnym fartuchem. Na ramionach czerwona, wzorzysta chusta, rozpostarta gładko. Kobieta wyciąga prawą rękę ponad stołem. Dłoń ułożoną w kształt łódki kieruje do rozmawiających kobiet, stojących po drugiej stronie straganu. Jedna z rozmawiających kobiet przed straganem odwrócona jest tyłem do widza. Prawa ręka wyciągnięta nisko nad blatem w kierunku sprzedawczyni. Głowę kobiety okrywa pasiasta chustka złożona w trójkąt na plecach. Postać otulona długą, szarą chustą. Druga kobieta stoi przodem do widza. Jest młoda, wysoka. Ciemne włosy spięte z tyłu. Nad czołem gęsta grzywka. Kobieta ma zaokrągloną twarz o wyrazistych rysach. Na prawym przedramieniu trzyma duży prostokątny kosz pełny jarzyn. W lewym dolnym rogu obrazu, przed straganem, mały chłopiec zerka w kierunku sprzedawczyni, ukradkiem wkłada coś do ust. Na drugim planie, w głębi obrazu, kolejny stragan. Wokół niego kupujący i sprzedający. Za straganem dwa budynki połączone żelazną, zadazoną bramą. Żebra dachu podtrzymywane są przez wysokie, smukłe filary o ażurowych dekoracjach pod dachem. W cieniu żelaznej bramy kilka osób. Podążają w stronę targowiska.

Obraz Józefa Pankiewicza reprezentuje nurt realizmu, rozwijający się w malarstwie europejskim w drugiej połowie dziewiętnastego wieku. Charakteryzował się on zainteresowaniem artystów scenami rodzajowymi, które nierzadko stawały się pretekstem do komentowania bieżących kwestii społecznych. W warstwie malarskiej odwoływał się do przedstawiania rzeczywistości w sposób odzwierciedlający wrażenia wypływające z jej doświadczenia. *Targ na jarzyny na placu Żelaznej Bramy w Warszawie* jest jednym z ostatnich realistycznych obrazów Józefa Pankiewicza⁵¹⁴.

W powyższym przykładzie poza tym, że jest on trafnym odzwierciedleniem kompozycji klasycznych audiodeskrypcji widać, w jaki sposób rozwiązane są kwestie budowania przestrzeni czy mówienia o kolorach. Pierwsze teksty AD, które pisali autorzy uczestniczący w warsztatach organizowanych przez Szymańską

⁵¹⁴ W wszystkie wykorzystane w pracy fragmenty AD są cytowane w postaci oryginalnej, dlatego pojawiające się w nich usterki, np. w zakresie doboru odpowiedniej końcówki ze względu na rekcję czy rodzaj określanego rzeczownika zachowano. Trzeba dodać, że nie będzie się na bieżąco komentować się występujących potknięć językowo-stylistycznych, lecz w części *Usterki w audiodeskrypcjach* zostaną wskazane i omówione te najbardziej charakterystyczne.

i Strzymińskiego wykazują znaczny schematyzm prezentacji oraz silne przywiązanie do zasady mówiącej o jak największym obiektywizmie. Ich główną funkcją było poinformowanie o tym, co przedstawia obraz, drugą natomiast, funkcja poznawcza⁵¹⁵. Wraz z rozwojem gatunku zaczęto przypisywać mu nowe, inne funkcje. Dzięki temu nieco późniejsze teksty zakładały również, poprzez zachęcenie do refleksji na temat dzieła, dostarczenie przyjemności odbioru i zachęcenie odbiorcy do samodzielnej interpretacji na podstawie usłyszanego tekstu, jednak ich bezemocjonalność i szablonowość uniemożliwiały niewidomym i niedowidzącym odbiorcom przeżycie indywidualnych doświadczeń estetycznych.

W przytoczonym, dość obszernym przykładzie znajdują się wszystkie istotne dla pierwszych AD elementy. Tekst rozpoczyna się metryczką, po której do tematu dzieła wprowadza krótkie ujęcie globalne rozwinięte w trzeciej części. Właśnie w niej dochodzi do szczegółowej analizy sceny przedstawionej na obrazie. Szczegółowej, a przy tym bezemocjonalnej. Tekst jest dopracowany pod względem detalu, można uznać, że czasem nawet zbyt szczegółowy. Zakończenie natomiast zawiera konteksty dotyczące okoliczności powstania obrazu. W zacytowanej AD pojawiają się również typowe dla tych tekstów podstawowe środki stylistyczne, jest w niej też mowa o kolorach. Analiza szczegółowa poszczególnych elementów tej AD została zaprezentowana w dalszej części dysertacji.

Audiodeskrypcje są tekstami wtórnie mówionymi o zamkniętej kompozycji. Posiadają jasno zaznaczony początek i koniec. Mogą tworzyć cykle, np. cykl AD do wystawy dzieł danego autora, który spaja najczęściej wprowadzenie do wystawy oraz zakończenie⁵¹⁶, jednak każda z audiodeskrypcji może istnieć w izolacji i niezależnie oraz jako intertekst do danego dzieła sztuki. Taki tekst staje się mapą prowadzącą słuchacza po powierzchni dzieła. Tym, co różni AD od opisów literackich jest to, iż te pierwsze powstają na bazie realnego dzieła sztuki. Narracje literackie mogą powstać w wyobraźni autora i nie muszą posiadać rzeczywistego ekwiwalentu, mogą nawet opisywać dzieło sztuki, które istnieje tylko w świecie przedstawionym powieści. Przykładem takich obrazów wyobrazeniowych są, na przykład narracje autorstwa Elizy

⁵¹⁵W pracy funkcje: poznawczą oraz informacyjną traktuje się jako dwie oddzielne. Poprzez poznanie rozumie się odkrywanie poszczególnych elementów dzieła tak, by zachęcić odbiorcę do samodzielnego zinterpretowania obrazu. Funkcja informacyjna natomiast jest bezpośrednim wyłożeniem poszczególnych faktów na temat danego obrazu, które zawarte są przede wszystkim w metryczce.

⁵¹⁶Np. AD do wystawy *Guercino. Triumf baroku* dostępnej na stronie MNW <http://www.mnw.art.pl/multimedia/audiodeskrypcje/wystawa-czasowa-guercino-triumf-baroku/> [dostęp: 25.01.2017] oraz do wystawy fotografii Kamila Olechwirowicza, pt. *Złote Jabłko*, przygotowanych przez członków Naukowego Koła Audiodeskryberów UAM.

Orzeszkowej czy plastyczne opisy przyrody Adama Mickiewicza, natomiast prezentacja dzieła sztuki, które obecne jest tylko w świecie utworu znajduje się, np. w powieści Oscara Wilde'a, *Portret Doriana Graya*.

Wcześniej wspomniano, że AD jest intertekstem⁵¹⁷ dla obrazu, warto rozszerzyć to stwierdzenie, gdyż audiodeskrypcja sama w sobie może również być transtekstualna, ponieważ często uwzględnia konteksty, które wchodzą w dialog z dziełem, ułatwiając jego interpretację lub otwierając nowe tropy, jawiące się w wyobraźni odbiorcy słuchającego AD obrazu, np.:

[...] *Faun grający na syrindze* jest częścią cyklu malowideł wykonanych dla pałacu Helfert w Wiedniu. W poznańskim Muzeum znajduje się także obraz *Dziewczynka z gniazdem* stanowiący pendant – czyli odpowiednik – dla płótna przedstawiającego fauna

[H. Makart, *Faun grający na syrindze*]

[...] *Thanatos*, będący częścią cyklu pod tym samym tytułem, przedstawia autoportret malarza oraz postać nawiązującą do mitycznego Thanatosa, strażnika czuwającego nad ludźmi umierającymi. Zazwyczaj przedstawiany jako skrzydlaty młodzieniec, *Thanatos* Malczewskiego jest młodą kobietą dającą artyście znak, że kończą się dni jego ziemskiej egzystencji. Wyraża to gest kobiety sugerujący zamykanie oczu

[J. Malczewski, *Thanatos*]

[...] Obraz Kajetana Sosnowskiego traktować można jako wyraz sprzeciwu wobec oficjalnej doktryny socrealizmu – nurtu obowiązującego w kulturze polskiej w końcu lat 40. I na początku 50. XX wieku. Zjawisko „Odwilży”, które nastąpiło po nim, zaowocowało powstaniem szeregu dzieł o swobodniejszej tematyce, utrzymanych w bardziej osobistym stylu.

Kabriolet, jakiego nie można było spotkać na ulicach Warszawy, oraz para zakochanych podążająca w stronę zabudowań na horyzoncie zdają się kierować ku lepszej, ciekawszej, bardziej kolorowej przyszłości. Jest to nie tylko przyszłość zmodernizowana, nowoczesnej architektury i samochodów, lecz także taka, która technicznie oparłaby współczesną cywilizację, spalin i asfaltu

[K. Sosnowski, *Spacer na Bielany*]

⁵¹⁷ Szeroko rozumianym jako tekst wchodzący w relację z innymi formami.

[...] Przedstawiona scena ukazuje ucztę u Benvenuta Celliniego, identyfikowanego jako mężczyzna z brodą pośrodku. Cellini był wybitnym artystą doby manieryzmu, który zasłynął jako złotnik. Pracował między innymi dla króla Francji Franciszka I, którego na obrazie przedstawiono jako mężczyznę w czepcu.

Cechą charakterystyczną twórczości Zygmunta Waliszewskiego, należącego do grona malarzy zwanych kolorystami, jest nawiązywanie do stylów minionych epok oraz wykorzystywanie motywów zaczerpniętych z mitologii i literatury. Osobliwą i skomplikowaną kolorystykę płótna można potraktować jako wyraz wyrafinowania ceremoniału dworskiej uczty, w jakiej uczestniczą bohaterowie obrazu [Z. Waliszewski, *Uczta u Benvenuta Celliniego, tak zwana renesansowa*].

Tekst audiodeskrypcji i obraz wchodzą w relację transtekstualności, gdzie hipotekstem (czyli tekstem pierwszym) jest obraz, natomiast hipertekstem staje się AD, jako forma późniejsza⁵¹⁸. Kształt AD oraz jej odbiór jest uzależniony od znajomości tekstu źródłowego⁵¹⁹ zarówno przez autora AD, jak i potencjalnego odbiorcę. Interakcja tekstowa może odbywać się poprzez odesłanie do innego tekstu kultury⁵²⁰, ale może zatrzymywać się w granicach jednego tekstu⁵²¹. Zgodnie ze słowami Terencjusza „nic nie zostało powiedziane, co nie zostało powiedziane już wcześniej”, uzasadnione jest poszukiwanie tekstów kultury, z którymi obrazy wchodzą w dialog, gdyż mogą one znacznie wzbogacić pierwsze, naiwne patrzenie bądź czytanie. Nawiązania takie mogą odbywać się poprzez nazwanie tekstu, do którego dzieło odsyła, nawiązania do prototypów jej treści albo poprzez wplecenie cytatów z innych dzieł do konkretnych tekstów, tu AD, np.:

O *Macierzyństwie* tak malarz, pisał 15 maja 1905 roku, w liście do Stanisława Lacka: „Rysowałem dzisiaj Helenkę i na jednym obrazku namalowałem ją dwukrotnie. Dziwne życie ma taki obrazek. Jest w nim coś dopowiedzianego”⁵²². Obraz kupił od niego Bruno Jasieński, fakt ten Wyspiański odnotował w raptularze 19 lipca 1905 słowami: „Przychodzi Jasieński i zakupuje obraz: *Żona z Helenami*”

⁵¹⁸ <http://teoria-literatury.cba.pl/index.php/odmiany-transtekstualnosci-wg-g-genettea/> [25.01.2017]; G. Genette *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, pod red. H. Markiewicza, t. 4, cz. 2, Kraków 1992.

⁵¹⁹ R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy*, w: *Tekstowy świat, Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, idem, Warszawa 1995.

⁵²⁰ Poprzez „tekst kultury” rozumie się każdy ślad obecności innej formy obecny w AD.

⁵²¹ H. Markiewicz, *Odmiany intertekstualności*, w: *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, Warszawa 1989.

⁵²² Vide: *Listy Stanisława Wyspiańskiego różne – do wielu adresatów*, red. M. Rydlowa, Kraków 1998.

[S. Wyspiański, *Macierzyństwo*]

albo we wstępie (UG):

Rzeźbiarz, Konstanty Laszczka, pozował Mehofferowi w swojej pracowni w Paryżu. Na obrazie młody mężczyzna, siedzi zamyślony w kącie mrocznego pomieszczenia. Obok niego z prawej strony piecyk węglowy, z lewej najbardziej wyrazisty element obrazu, fragment czerwonej kotary. Józef Mehoffer zamiar sportretowania kolegi zapowiadał w ten sposób: „zostaje jeszcze pracownia Laszczki przy wieczornym oświetleniu, którą chciałbym zrobić koniecznie. Jest to bardzo surowe, bardzo ponure wnętrze, oświetlone światłem dobywającym się z pieca, które pada na drewniane stołki do modelowania, czerwoną firankę, przy tym on sam, siedząc przy piecu, majaczeje jako uosobienie smutku i ciemna”

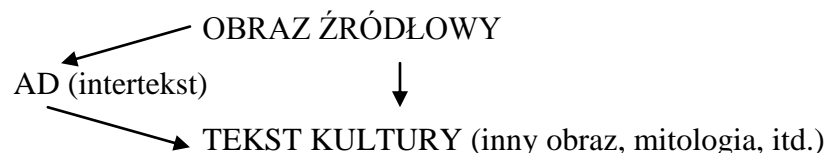
[J. Mehoffer, *Portret Laszczki*].

Wiedząc o tym, że obraz jest tekstem wyjściowym, w którym artysta mógł świadomie wykorzystać nawiązania do innych swoich dzieł bądź innej formy kontekstowej⁵²³ oraz włączając do tych zależności audiodeskrypcję, można mówić o różnych relacjach transtekstualnych, które trzeba wyraźnie rozdzielić:

- nawiązania obrazu do innego obrazu (ARCHITEKSTUALNOŚĆ) bądź innej formy (METATEKSTUALNOŚĆ)
- bezpośrednie nawiązania AD do obrazu za pomocą, np. tytułu (PARATEKSTUALNOŚĆ)
- nawiązania wewnątrz AD, np. przez cytaty (INTERTEKSTUALNOŚĆ)
- odesłanie jednego obrazu do drugiego za pośrednictwem AD.

Schemat:

⁵²³ Jest to obecne w AD w obrazach, które wchodzi w skład jakiegoś cyklu, np.: *Faun grający na syryndze* H. Makarta, *Thanatos* J. Malczewskiego.



Schemat pokazuje dwukierunkowe oddziaływanie tekstu AD: po pierwsze jako wierne zaprezentowanie tematu dzieła, a po drugie jako odesłanie poprzez konteksty (bezpośrednie lub nie) do innych tekstów kultury. W ten sposób powstaje pośrednia zależność między obrazem źródłowym a tekstem kultury, która nie musiała być przewidziana przez autora obrazu, jednak została zaprojektowana przez autora AD.

AD jest powiązana z sytuacją, w której została stworzona. Kontekstem takiej prezentacji może być lekcja, np. języka polskiego, podczas której realizuje się tematy o sztuce malarskiej, wystawa w muzeum albo w galerii sztuki, itd. Audiodeskryber zyskuje cechy narratora⁵²⁴ typowe dla literatury pięknej albo twórcy reportażu, ponieważ staje się niejako podglądaczem rzeczywistości utrwalonej na płótnie. Różnica między narratorami literackim i audiodeskrypcyjnym polega na tym, że ten drugi nie zważa na ewentualne tabu kulturowe, lecz staje przed zadaniem wiernego odtworzenia treści dzieła. Oznacza to, że jeżeli treść obrazu jest erotyczna⁵²⁵, autor AD musi tę erotykę uwzględnić w swoim tekście. Może wybierać jedynie (a zarazem aż) sposób, w jaki to zrobi i dobrać odpowiednie, jego zdaniem, środki językowe. Swoboda autora jest jednak ograniczona, ponieważ nie może on nie brać pod uwagę wrażliwości, świadomości czy wieku potencjalnego odbiorcy. Autor tekstu AD ma moc takiego ukształtowania słowa, że dzieła erotyczne, mogą stać się piękne nawet, jeśli w pierwszym kontakcie z nimi sprawią wrażenie wulgarnych. Kształt tekstu zależy zarówno od kompetencji autora, jak i jego wrażliwości na erotykę. Analizy klasycznych tekstów pokazują, że ta ostatnia najczęściej była zredukowana do mówienia o tym, co widać.

3.1.1. Struktury deskryptywne

⁵²⁴ Narrator w powieści nie jest autorem, w związku z tym trzeba rozróżnić jednostki takie jak autor powieści i narrator oraz autor AD i narrator, gdzie w odniesieniu do klasycznej AD jest to ta sama postać dodatkowo zapośredniczona przez lektora.

⁵²⁵ Barthes na przykładzie fotografii dokonuje rozróżnienia na pożądanie ciężkie, czyli pornografię, od pożądania lekkiego, dobrego, czyli erotyzmu (Cf. R. Barthes, op.cit., s. 108).

Należy stwierdzić, że audiodeskrypcja nie jest czystym opisem, chociaż gatunek ten stanowi jej silny fundament i mimo świadomości, że formy opisowe także są niejednorodne i różnią się w zależności od funkcji, które mają pełnić oraz tematu, któremu są poświęcone. Już choćby na przestrzeni edukacji polonistycznej uczniowie poznają różne typy deskrypcji oraz techniki redakcyjne. W rozprawie uwagę skupia się na tych, które utworzyły bazę dla poszczególnych audiodeskrypcji.

Trzeba podkreślić fakt, że nie analizuje się tu audiodeskrypcji ze względu na rodzaj malarstwa, ponieważ teksty te nie posiadają charakterystycznych wyznaczników redakcyjnych zarezerwowanych dla poszczególnych jego rodzajów. Jedynie na marginesie warto uzupełnić, że w literaturze tematycznej dzieli się je ze względu na rodzaj techniki malarskiej⁵²⁶, temat⁵²⁷, funkcje⁵²⁸, rodzaj podłoża, na którym tworzone⁵²⁹ oraz paletę barw⁵³⁰. Trzeba zaznaczyć, że podział ze względu na temat jest dość płynny, ponieważ portret także może mieć charakter historyczny⁵³¹, a scena batalistyczna niekoniecznie musi być obrazem historycznym jak *Bitwa pod Grunwaldem* Jana Matejki czy *Obrona Jasnej Góry* Januarego Suchodolskiego⁵³². Jedno dzieło można w takim podziale zakwalifikować, np. do malarstwa historycznego albo do batalistycznego, np. wspomniana *Bitwa pod Grunwaldem*⁵³³ J. Matejki, do obrazu o tematyce historycznej bądź portretu, np. *Portret Jana Kazimierza* Daniela Schultza, *Portret weneckiego admirała* Jacopa Tintoretta czy za swoisty portret bądź obraz o tematyce religijnej można uznać, np. dzieło *Madonna ze szczygłem* Rafaela Santi, *Madonna z kluczami* Francoisa Légara czy *Chrystus Pantokrator* anonimowego autora. W dalszych częściach, ze względu na nieostrość i możliwy subiektywizm podziału dzieł oraz fakt, że temat obrazu nie wpływa na ramę kanoniczną tekstu AD, analizy materiału prowadzone są bez uwzględniania charakteru obrazu, lecz z zatrzymaniem się na zastosowanych rozwiązaniach redakcyjnych⁵³⁴.

⁵²⁶ Airbrush, akwarela, collage, enkaustyka, fresk, al secco, witraż, sgraffito, graffiti, gwasz, malarstwo akrylowe, kredkami, na szkło, olejne, temprowe, polichromia.

⁵²⁷ Religijne (w tym mitologiczne), hiperrealistyczne, historyczne (w tym batalistyczne), pejzażowe (w tym nokturn, weduta), martwa natura, rodzajowe, portretowe, marynistyczne, abstrakcyjne i akt.

⁵²⁸ Monumentalne, sztalugowe, miniaturowe, dekoracyjne, gabinetowe, książkowe.

⁵²⁹ Ścienne, tablicowe.

⁵³⁰ Monochromatyczne, polichromatyczne.

⁵³¹ Np. J. Tintoretto, *Portret weneckiego Admirała*; J. Mehofffer, *Portret Laszczki*; C.A. Hennig, *Portret Rodziny Raczyńskich*, itd.

⁵³² Np. F. Goya, *Rozstrzelanie Powstańców Madryckich*.

⁵³³ Ponieważ przedstawia zarówno scenę bitwy, jak i postaci historyczne.

⁵³⁴ Pomija się tworzenie klasyfikacji, warto jednak zaznaczyć, że wśród zgromadzonych tekstów dominują AD do obrazów historycznych, także batalistycznych, rodzajowych, pejzażów, martwej natury

Pierwszym typem opisów, z których czerpie AD jest opis krajobrazu. Dostrzega się go szczególnie w audiodeskrypcjach poświęconych pejzażom. W obu formach zaleca się we wstępie scharakteryzować typ krajobrazu, tzn. czy jest on nadmorski, górski, wiejski, itd. oraz podać, jeśli oczywiście są znane, realia geograficzne takie, jak nazwa miejsca, kraju, położenie, scharakteryzować pogodę oraz porę roku i dnia. W kolejnej części należy zwrócić uwagę na istotne detale, które budują przestrzeń oraz jej cechy charakterystyczne. Audiodeskrypcja i klasyczne opisy krajobrazu różnią się w sposobie formułowania zakończenia, tzn. w pierwszej z nich zakończenie jest miejscem, w którym uruchamiane zostają konteksty ukierunkowujące odczytanie dzieła. Natomiast w opisach pejzażów część finalna to miejsce, w którym można wyrazić opinię na temat opisywanego miejsca. Określenia pochodzą ze zbiorów dotyczących szeroko rozumianej przyrody, natomiast wśród leksemów reprezentacyjnych pojawiają się albo hiperonimy (*drzewo, kwiat* itp.) albo hiponimy, np. *dąb, malwa* itd. Relacje partytywności zostają uruchomione w zależności od decyzji autora oraz istotności pełnionych funkcji. Poniżej przykład literackiego opisu krajobrazu:

E. Orzeszkowa, *Nad Niemnem*

Dzień był letni i świąteczny. Wszystko na świecie jaśniało, kwitło, pachniało, śpiewało. Ciepło i radość łąły się z błękitnego nieba i złotego słońca; radość i upojenie tryskały z nad pól porośniętych zielonym zbożem; radość i złota swoboda śpiewały chórem ptaków i owadów nad równiną w gorącym powietrzu, nad niewielkimi wzgórzami, w okrywających je bukietach iglastych i liściastych drzew.

Z jednej strony widnokregu wznosiły się niewielkie wzgórza z ciemniejącymi na nich borkami i gajami; z drugiej wysoki brzeg Niemna, piaszczystą ścianą wyrastający z zieloności ziemi a koroną ciemnego boru oderznięty od błękitnego nieba, ogromnym półkolem obejmował równinę rozległą i gładką, z której gdzieniegdzie tylko wyrastały dzikie, pękate grusze, stare, krzywe wierzby i samotne, słupiate topole. Dnia tego w słońcu ta piaszczysta ściana miała pozór półobróczy złotej, przepasanej jak purpurową wstęgą tkwiącą w niej warstwą czerwonego marglu. Na świetnym tym tle w zmieszanych z dala zarysach rozpoznać można było dwór obszerny i w niewielkiej od niego odległości na jednej z nim linii rozciągnięty szereg kilkudziesięciu dworców małych. Był to wraz z brzegiem rzeki zginający się nieco w półkole sznur siedlisk

i portretów. Informacja ta pojawia się jako jedna z pierwszych, ewentualnie jako jedna z części wieńczących AD.

ludzkich, większych i mniejszych, wychylających ciemne swe profile z większych i mniejszych ogrodów. Nad niektórymi dachami, w powietrzu czystym i spokojnym wzbijały się proste i trochę tylko skłębione nici dymów; niektóre okna świeciły od słońca jak wielkie iskry; kilka strzech nowych mieszało złocistość słomy z błękitem nieba i zielonością drzew.

Równinę przerywały drogi białe i trochę zieleniejące od z rzadka porastającej je trawy; ku nim, niby strumienie ku rzekom, przybiegały z pól miedze, całe błękitne od bławatków, żółte od kamioły, różowe od dzięcieliny i smółek. Z obu stron każdej drogi szerokim pasem białały bujne rumianki i wyższe od nich kwiaty marchewnika, słały się w trawach fioletowe rohule, żółtymi gwiazdkami świeciły brodawniki i kurze ślepoty, liliowe skabiozy polne wylewały ze swych stulistnych koron miodowe wonie, chwiały się całe lasy słabej i delikatnej mietlicy, kosmate kwiaty babki stały na swych wysokich łodygach rumianością i zawadiacką postawą stwierdzając nadaną im nazwę kozaków. Za tymi pasami roślinności dzikiej cicho w cichej pogodzie stało morze roślin uprawnych. Żyto i pszenica miały kłosa jeszcze zielone, lecz już osypane drżącymi rożkami, których obfitość wróżyła urodzaj; niższe znacznie od nich, rumianym kwiatem gęsto usiane, słały się na szerokich przestrzeniach liściaste puchy koniczyny; puchem też, zda się, ale drobniejszym, delikatniejszym, z zielonością tak łagodną, że oko pieściła, młody len pokrywał gdzieś kilka zagonów, a żółta jaskrawość kwitnącego rzepaku wesołymi rzekami przepływała po łąkach niskich jeszcze owsów i jęczmion [...]⁵³⁵

oraz AD pejzażu:

Julian Fałat, *Pejzaż zimowy z rzeką i ptakiem*

Obraz olejny na płótnie o wymiarach: 106cm w pionie, 135cm w poziomie.
Namalowany w 1913 roku.

Realistyczny, zimowy pejzaż. Słoneczny dzień, przez ośnieżone pustkowie płynie rzeczka. Wzdłuż jej nurtu, bliżej prawego brzegu, nisko nad wodą, szybuje ptak, szary z jaśniejszym ogonem.

Biała równina i przedzielające ją ciemnoniebieskie pasmo wody wypełniają większość obrazu. Błękitny pas bezchmurnego nieba nad nimi zajmuje jedną czwartą wysokości. Od bieli śniegu oddziela je cienka, ledwie widoczna kreska przedstawiająca odległy

⁵³⁵ E. Orzeszkowa, *Nad Niemnem*, w: <http://literat.ug.edu.pl/niemen/001.htm> [dostęp:14.04.2018].

las. Rzeczka to centralna część obrazu. Patrząc na nią łatwo wyobrazić sobie, że stoimy pośrodku leniwego nurtu. Szeroka struga wypływa z lewego dolnego narożnika. Sięga jedną trzecią wysokości lewego boku i dwie trzecie szerokości obrazu. Oddalając się od nas rzeczka zmierza w stronę prawego górnego narożnika. Perspektywa tworzy złudzenie, że koryto się zwęża, a lewy brzeg zbliża do prawego. Linie brzegu są faliste, w dwóch trzecich wysokości obrazu rzeczka skręca w prawo i znika za masą śniegu. Drobne zmarszczki na spokojnej powierzchni wody oddają, kładzione na zmianę, smugi ciemniejszego i jaśniejszego błękitu. Gdzieś tam odrobina bieli i lekkie, żółte muśnięcia tworzą odblaski słońca. Wzdłuż brzegów, gdzie wodę rozjaśnia odblask śniegu niebieski jest gęsto przetykany białymi i żółtymi smugami. Po obu stronach z wodą graniczą grube czapy śniegu, gdyby stanął w nich człowiek, zapadłby się pewnie po kolana, jednak śnieżna pierzyna jest nietknięta, biel ciągnie się po horyzont i jedyna rysa na jej powierzchni to niewielka szczelina w śnieżnej skorupie przy lewym brzegu rzeki. Namalowana jest grubą ciemnoniebieską linią, kontrastującą z białym tłem. Cienie wzdłuż dolnej linii śnieżnych nawisów przedstawione są także ciemnoniebieskimi smugami. Ich nieregularne kształty odpowiadają falistej linii brzegu.

W cytowanych przykładach widać podobny sposób ukształtowania prezentacji, jednak tekst Orzeszkowej jest bardziej plastyczny i oddziałujący na wyobraźnię odbiorcy aniżeli schematyczna audiodeskrypcja informująca, co znajduje się na obrazie, w jakim jest kolorze oraz, w którym miejscu zostało umiejscowione. U autorki *Nad Niemnem* nie ma wielkości podawanych w ułamkach, które z kolei pojawiają się w AD, czym – jak się wydaje – ujmują jej plastyczności i przyjemności poznawania tego tekstu.

Audiodeskrypcje czerpią również z opisów sytuacji. Uwidacznia się to przede wszystkim w malarstwie rodzajowym⁵³⁶. Podczas redagowania takiego tekstu, zarówno opisowego, jak i audiodeskrypcyjnego trzeba wskazać miejsce i czas akcji oraz ewentualne, znane przyczyny zaprezentowanego wydarzenia. W rozwinięciu należy dokładnie przyjrzeć się elementom składowym budującym daną scenę oraz okolicznościom towarzyszącym. Zaleca się, by autor redagował tekst tak, jak gdyby był naocznym świadkiem danej sytuacji. Ta sama zasada dotyczy audiodeskrypcji. W zakończeniu klasycznego opisu sytuacji autor może wyrazić

⁵³⁶ Przedstawia sceny z życia codziennego, związane z wypoczynkiem, zabawą lub pracą, w których biorą udział, m.in. anonimowe osoby prezentowane bez idealizacji (Cf. <http://www.galeriaklasyki.pl/173-rodzajowe> [dostęp: 14.04.2018].)

opinię na temat zjawiska, któremu się przygląda oraz przedstawić jego ewentualne skutki. W audiodeskrypcji zakończenie jest miejscem, w którym przywołuje się konteksty ułatwiające odbiór, np.:

Aleksander Gierymski, *Święto trąbek*

Olejny obraz na płótnie z 1884 roku. Wymiary 37cm w pionie, 64,5cm w poziomie.

Warszawskie Powiśle. Kilkunastu Żydów w tradycyjnych strojach stoi na nabrzeżu. Zwracają się w stronę rzeki. W nadrzecznym porcie o zachodzie słońca odbywa się żydowski obrzęd symbolicznego oczyszczenia z grzechów, przypadające we wrześniu święto Rosz-Haszana, czyli świętem nowego roku znanym też jako święto trąbek.

Rzeka zajmuje prawą część obrazu, nieco więcej niż połowę. Środek nurtu jest na prawo, poza obrazem. Odgradzają nas od niego tratwy, sterty desek i kilka stojących blisko siebie łodzi z masztami, wyznaczających niewielką zatoczkę. Lewa strona obrazu to brzeg rzeki, kilka niewielkich drewnianych domków i wysokie liściaste drzewa. Linia horyzontu ciągnie się na dwóch trzecich wysokości obrazu. Na obrazie nie ma pierwszoplanowych postaci. Patrzymy nieco z góry i z oddalenia. Sylwetki nie są duże, mają wysokość jednej piątej, może jednej szóstej wysokości obrazu. Postaci kilkunastu osób, w większości rozmodlonych Żydów rozrzucone są w lewej dolnej części obrazu. Żydzi stoją tuż nad wodą oraz na łagodnym wale biegnącym nieco ukośnie od lewej krawędzi do środka obrazu. Modlący się są w czarnych chałatach, długich niemal do ziemi. Na głowach mają czarne, płaskie czapki z małym daszkiem albo wysokie, futrzane. Nie można dostrzec ich rysów. Większość zwraca się w stronę rzeki. Tych widzimy bokiem. Mają długie brody, wyciągają przed siebie dłonie wnętrzem zwrócone ku górze. Kilku trzyma przed sobą otwarte księgi. Nieliczni stoją tyłem do nas, zwrócenie w stronę słońca, które dopiero co skryło się za widnokręgiem. Oprócz grupy Żydów, na lewym skraju obrazu widać dwie inne postacie. To dwaj mężczyźni przy ognisku. Ubrani inaczej. Człowiek klęczący, zwrócony bokiem w kierunku rzeki ma jasne spodnie i długi płaszcz. Zdaje się zapalać fajkę. Stojący przy nim mężczyzna jest w ciemnych spodniach, białej, długiej do kolan koszuli i ciemnej kamizelce. W dłoniach trzyma jakiś przedmiot, być może harmonię. Obaj mają okrągłe kapelusze z rondem. Znad żółtych i pomarańczowych płomieni, ukosem w prawo unosi się lekki, biały dym. Na środku obrazu, w stronę patrzących, skierowany jest spiczasty, podniesiony dziób łodzi. Zwraca uwagę kontrastem swojego ciemnego kształtu z jasną taflą wody. Kontrast potęguje jego ciemnoszare, niemal czarne odbicie w wodzie. Łódź widziana od strony

dziobu wydaje się niewielka. Ma wysokość równą około jednej ósmej wysokości obrazu, natomiast jej strzelisty maszt wychodzi ponad górny brzeg płótna, podobnie jak kilka innych masztów za nim i na prawo. Tuż powyżej łodzi widać zarys parterowego domu albo przystani ze spadzistym dachem. Budynek stoi u podnóża wału, zwrócony do nas krótkim bokiem, lekko ukośnie. Na lewo od niego, na wale wśród drzew majaczy sylwetka małego domku. W ciemnym kwadraciku, zwieńczonym trójkątnym daszkiem błyska jedno, pomarańczowe okno. Ostatni z domów, najbardziej na lewo jest ledwie widoczny w kępie wysokich drzew, pokrytych liśćmi. To lewy górny róg płótna [...].

Przykład jest swego rodzaju prezentacją sytuacji, lecz prowadzoną w sposób schematyczny. To swoista relacja z tego, co obserwator może dostrzec, uwzględniająca rozmiary podane w ułamkach, barwy, stroje oraz zachowanie postaci. To AD sprawia wrażenie jakby było początkiem jakiejś fabuły, lecz ukształtowanie językowe nie do końca sprzyja wzbudzaniu zainteresowania tym, co może wydarzyć się za chwilę.

Teksty audiodeskrypcji mają cechy wspólne z opisem przedmiotów i urządzeń. Podobieństwo to zauważa się w AD obrazów prezentujących martwą naturę. W obu formach na początku należy nazwać przedmiot (lub przedmioty na obrazie), określić jego przeznaczenie oraz, jeśli jest znany, nazwisko właściciela. W rozwinięciu znów w sposób bardziej szczegółowy należy skupić się na detalach i cechach danej rzeczy oraz wyeksponować jego szczególne właściwości. Zakończenie w opisach przedmiotu to miejsce, gdzie autor może wyrazić swój stosunek do danego urządzenia/ przedmiotu, a w AD przywołać konteksty, które mogą naprowadzić odbiorcę na interpretację, np.:

audiodeskrypcja do obrazu Abrahama von Beyerena, *Martwa natura z różą*:

[...] Obraz przedstawia martwą naturę: naczynia, owoce i różę, ułożone na stole. Obraz jest umieszczony w szerokiej drewnianej, złożonej ramie. Dominuje ciemny brąz. Na jego tle wybijają się kolory: żółty, różowy, czerwony i biały.

Na obrazie fragment stołu. Dłuższa krawędź blatu wypełnia całą szerokość płótna. Blat przykryty długą ciemnooliwkową, aksamitną tkaniną. Spływa ona miękkimi fałdami do dolnej krawędzi obrazu. Wypełnia jedną trzecią obrazu. Na blacie, po lewej, na pierwszym planie duża cytryna. Obok biała porcelanowa miseczka w niebieskie wzorki. Wypełniona jest obficie poziomkami. Prawą krawędzią

opiera się na srebrnym połyskującym talerzu. Na nim, od lewej, połowa cytryny, miąższem skierowana w stronę widza. Cytryna jest częściowo obrana. Niewielki fragment pozostawionej skórki lekko odstaje. Na środku talerza trzy poziomki, obok nich – dwa ziarenka granatu. Za poziomkami, na krawędzi talerza, dojrzały pąk róży a krótkiej gałązce. Płatki są blad różowe, jedwabiste. O krawędź talerza, od prawej, oparta połowa granatu. Jego wnętrze gęsto wypełnione lśniącymi czerwonymi ziarenkami. Skórka owocu ciemnopomarańczowa, matowa. Na drugim planie, po prawej, szklany zielonkawy kielich. Osadzony jest na masywnej nodze, ozdobionej szklanymi guzami. Pękata czara kielicha wypełniona jest do połowy białym winem. Z lewej wysoki zdobiony, metalowy kufel. Jego wypolerowana ścianka odbija żółtą barwę cytryny i czerwony kolor poziomek. Kufel wypełniony jest po brzegi jasnym, mętnym płynem. Przy nim metalowy puchar. Na nim stożkowa pokrywka zwieńczona kulą. Kompozycja przedstawiona jest na jednolitym, ciemnobrązowym, dominującym tle. Wypełnia ono od góry jedną trzecią obrazu.

Wszystkie namalowane przedmioty, poprzez realizm przedstawienia, oddziałują na zmysły, w tym przede wszystkim na zmysł smaku [...]

[A. von Beyeren, *Martwa natura z różą*],

a także dla porównania przykładowy opis przedmiotu – pędzla:

Niedawno otrzymałem od ojca pędzelek, którym przyjdzie mi malować obrazy. Ma on, jak każdy, podłużny kształt.

Z jednej strony drewniane zakończenie jest szpiczaste, z drugiej – ma prawdziwe, końskie włosie. Cały pędzel jest czarny, a jego metalowe etui – bordowe. Liczy zaledwie 15 cm długości.

Zdołałem już użyć i muszę przyznać, że przypadł mi do gustu, gdyż po pierwsze, wygodnie mi się go trzyma, a po drugie, precyzyjniej maluję nim detale⁵³⁷.

Podobnie w wypadku tych dwóch przykładów można dostrzec podobne ukształtowanie opisu. AD obrazu precyzyjnie przedstawia, jakie elementy tworzą ową martwą naturę, natomiast w opisie pędzla narrator-właściciel pędzla skupia się na dokładnej jego prezentacji wraz z odwołaniem się do konsytuacji, informując w jaki sposób znalazł się w on w jego posiadaniu. Tym, co różni przykłady, jest

⁵³⁷ https://werbalnik.xunil.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=163:opis-przedmiotu-jak-sie-za-niego-zabrac&catid=52&Itemid=116 [dostęp: 24.02.2017].

umiejscowienie kontekstu. W AD obrazu przewidziany jest w zakończeniu, natomiast w opisie pędzla, na początku. Jest to jednak rozwiązanie dopuszczalne i zależne od decyzji autora.

Często AD zawiera w sobie także cechy opisu postaci. Doskonałym przykładem opisu postaci w AD jest *Portret Katarzyny Błociszewskiej*⁵³⁸ nieznanego autora⁵³⁹:

Portret prezentuje postać kobiecą w popiersiu. Obraz ma kształt sześcioboku. Dominuje czarne tło. Na nim wybijają się kolory: biel, brąz, róż.

Popiersie kobiety zajmuje większą część obrazu. Postać ukazana przodem do widza na czarnym tle. Głowa lekko odwrócona w prawą stronę. Na niej czarna, żałobna chusta z jasnobrązowym wzorem, zwisająca luźno po obu stronach twarzy aż do dolnej ramy obrazu. Pod chustą biały, koronkowy rąbek czepka. Na uszach czepek zakończony krótkimi chwostami, przypominającymi pędzle. Są one żółte u góry i czerwone na dole. Pod nimi zausznice w kształcie winogron, wykonane z drobnych, srebrnych kuleczek.

Twarz pełna o grubych rysach, z lekko zaróżowionymi policzkami. Cienkie czarne brwi, okrągłe otwarte, brązowe oczy, długi, prosty nos. Pod nim wąskie czerwone usta i okrągła broda, pod którą rysuje się obfity podbródek. Szyja krótka, ozdobiona sznurem białych perel.

Kobieta ubrana w czarną suknię z dużym koronkowym kołnierzem układającym się poziomo na ramionach i dekolcie. Pośrodku kołnierz spięty grawerowaną broszą w kolorze złotym. Tors postaci przecina wąska wstęga o barwie złotej, biegnąca skośnie od lewego ramienia ku prawej piersi.

Portrety trumienne są specyficznie polskim przejawem malarstwa portretowego. Pojawiły się w czasach Stefana Batorego, rozkwit ich popularności przypadł na przełom XVI i XVII wieku. Portrety trumienne związane były z rozbudowanym ceremoniałem pogrzebowym, przypominającym nieco widowisko teatralne. Stanowiły one centralny element obchodów, ponieważ znajdowały się na naczółku trumny od strony głowy i reprezentowały postać umarłego podczas pogrzebu. Istotną cechą portretów trumiennych było to, iż ukazywały swych bohaterów jako osoby wciąż żywe, co wyrażały otwarte oczy postaci oraz przedstawienie ich bez upiększeń – dlatego tak wiele malowideł zadziwia weryzmem przedstawienia. Portrety trumienne były także wyrazem idei wanitatywnych związanych z okresem baroku, pouczających o marności doczesnego świata.

⁵³⁸ Oraz inne, np. A. Bronzino, *Portret Casimo del Medici*, F. Pęczarski, *Lichwiarz*, itd.

⁵³⁹ Wyróżniono fragment, który zbliża AD do opisu postaci.

Podobieństwa klasycznych AD i opisu postaci dotyczą przede wszystkim portretów oraz scen rodzajowych, na których pojawia się jedna bądź więcej postaci. Tradycyjny opis postaci charakteryzuje się tym, podobnie jak AD, że jest w nim prezentowany wygląd jakiegoś bohatera. Charakter, nawet jeśli można go przedstawić, jest celowo pomijany, chyba że zamiarem autora jest przekształcenie formy opisowej w charakterystykę. Redagując opis, można postępować według trójdzielnego schematu, gdzie na wstępie postać zostanie przedstawiona w zależności od informacji, którymi dysponuje autor, np. kim jest, skąd pochodzi, itd., w rozwinięciu uwaga skupia się na prezentacji wyglądu, ubioru i sposobu bycia⁵⁴⁰, natomiast w zakończeniu przedstawiony zostanie stosunek do postaci, której sylwetkę przybliżono.

W AD temat ujmuje się podobnie, czyli uwzględnia się wszystkie wizualne aspekty bohatera, lecz jest on zawsze postacią występującą na obrazie. Audiodeskryber sam dobiera odpowiednią leksykę i formę wypowiedzi, jego zadaniem jest odpowiedzieć na pytanie: jak wygląda bądź jak zaprezentowano postać na obrazie. W wypadku AD portretów, podobnie jak w deskrypcjach literackich proces opisywania odbywa się w kierunku od góry (głowy) do dołu, według praktyki cycerońskiej, tzn. z zachowaniem wierności i detali oraz w ujęciu wertykalnym. Budują je określenia odnoszące się bezpośrednio do wartości wizualnych, ale można również spotkać sformułowania obecne w literaturze. Opis i AD postaci różnią się kształtem językowym. W AD prezentacja odbywa się poprzez zastosowanie równoważników zdań, ponadto w jej klasycznej formie nie ma miejsca dla informowania słuchacza o stosunku autora do bohatera, której jest poświęcona. Opis postaci ściśle dotyczy tego jak wygląda bohater, w AD natomiast poza jak najwierniejszym odwzorowaniem wyglądu w sposób werbalny, następuje także przywołanie odpowiednich kontekstów (np. biograficznego postaci, jeśli jest znany), które mogą zbliżyć odbiorcę do poznania postaci.

W audiodeskrypcjach, w zależności od obrazu, którego dotyczy oraz liczby przedstawionych bohaterów, postaci są prezentowane z różną dokładnością, tzn. sceny zbiorowe cechują się największym stopniem ogólności, natomiast portrety oraz inne,

⁵⁴⁰ Treści uwzględnione w opisie zależą także od wiedzy, którą autor ma na temat konkretnej postaci. Jeśli opisywana jest postać literacka, autor dysponuje przede wszystkim informacjami, które przedstawił narrator.

na których utrwalono jedną postać są najbardziej szczegółowe, ponieważ opisują najwięcej elementów twarzy postaci. Nie są jednak one na tyle precyzyjne, by oddać rzeczywisty wygląd bohatera dzieła w taki sposób, by każdy odbiorca wyobraził sobie danego bohatera w dokładnie taki sam sposób.

Na podstawie wyróżnionego fragmentu w AD do obrazu *Portret Katarzyny Błociszewskiej* można zauważyć, że tekst sięga do poziomu meronimicznego w zakresie dostrzeżonych relacji semantycznych, tzn.:

- głowa to hiperonim,
- chusta ze wzorem, czepek z chwościami to meronimy (stają się tu częściami głowy);
- uszy, twarz, policzki, brwi, oczy, nos, usta, broda to hiponimy;
- podbródek, szyja z perłami – meronim⁵⁴¹.

Zauważono, że gdy jako najważniejsza jawi się postać, opis jest obszerniejszy. Większy stopień ogólności mają deskrypcje dotyczące przede wszystkim scen zbiorowych, w których pojedyncze postaci nie są najważniejsze, zwłaszcza jeśli nie można określić ich wizerunku, ponieważ są za małe, znajdują się w znacznej odległości bądź zaznaczone tylko umowie plamą na płótnie⁵⁴². W scenach zbiorowych dostrzega się większy poziom ogólności przedstawiania. Wynika to albo z tego, że scena jest ważniejsza niż postaci na niej ukazane, albo z ograniczeń technicznych, tzn. gdy na obrazie występuje więcej postaci, w AD grupuje się je (szczególnie jest to zauważalne w nowszych tekstach), by treść deskrypcji nie rozrastała się. Opis szczegółowy z kolei jest bardziej funkcjonalny w sytuacji, gdy nie ma na nim wielu bohaterów lub konkretny element wyglądu jest istotny dla odczytania przesłania dzieła – kwestie te zostaną rozwinięte w kolejnych dwóch częściach tego rozdziału.

Ostatnim typem opisu, którego ślady można dostrzec w AD jest opis naukowy. Podobieństwo to jest widoczne w tych częściach, gdzie następuje definiowanie technik malarskich i pojęć charakterystycznych dla malarstwa, w tym np. kierunków w sztuce. Do opisu naukowego zbliża AD także to, że wielokrotnie pojawiają się w nich struktury

⁵⁴¹ Pomija się dzielenie na jeszcze drobniejsze elementy, np. koraliki w relacji do głowy, ponieważ wyróżnianie kolejnych poziomów szczegółowości nie jest istotne z punktu odbioru AD.

⁵⁴² Z taką sytuacją można się spotkać, np. przy scenach bitewnych lub w innych scenach zbiorowych, np. A. Gierymski, *Opera paryska w nocy*, wówczas opisywane są wybiórczo najważniejsze postaci, które nie są anonimowe.

rozważająco-komentujące, do których zalicza się, poza komentarzami, również różnego rodzaju rozważania, definiowanie, np. „Na jej czubku mała okrągła czapeczka – mycka” [F. Pęczarski, Lichwiarz], oceny oraz wartościowanie, np.:

Opis wiatru

ruch powietrza atmosferycznego względem powierzchni Ziemi;

zwykle terminem wiatr określa się tylko składową poziomą tego ruchu; składowa pionowa jest setki razy mniejsza od poziomej, osiąga znaczne wartości jedynie w wyjątkowych przypadkach (np. silnie rozwinięte prądy pionowe w atmosferze). Wiatr powstaje w wyniku nierównomiernego rozkładu ciśnienia atmosferycznego na danym poziomie nad powierzchnią Ziemi. W warstwie przyziemnej kierunek wiatru (kierunek, z którego wiatr wieje) określa się za pomocą wiatromierzy, prędkość mierzy się różnego typu wiatromierzami lub określa według skali Beauforta. W atmosferze swobodnej do pomiaru prędkości i kierunku wiatru stosuje się radiosondę, radioteodolit lub radar. W troposferze prędkość wiatru rośnie wraz ze wzrostem wysokości i osiąga maksimum na wysokości 8–10 km. Zarówno prędkość, jak i kierunek wiatru podlegają częstym wahaniom w czasie wskutek turbulencji w atmosferze ziemskiej; zjawisko to określa się jako porywistość wiatru. Na niektórych obszarach powierzchni Ziemi pod wpływem specyficznych warunków (pasma górskie, sąsiedztwo morza i lądu i in.) tworzą się lokalne układy cyrkulacji powietrza i występują wiatry o stałym charakterze, np.: bora, blizzard, mistral, fen, chamsin, sirocco oraz morska i lądowa bryza; wiatry lokalne stanowią istotny czynnik klimatyczny na danym obszarze. Z układami cyrkulacyjnymi większej skali są związane: monsuny i pasaty. Wiatry odgrywają ważną rolę w krążeniu energii i wody między Ziemią a atmosferą ziemską; powodują powstawanie prądów morskich i falowanie zbiorników wodnych. Energia wiatru jest wykorzystywana w gospodarce.

Jedną z funkcji stylu naukowego jest funkcja poznawcza mająca zapoznać odbiorcę z jakimś zagadnieniem, tu ze zjawiskiem atmosferycznym, którym jest wiatr. AD ma na celu zapoznać odbiorcę z tym, co znajduje się na obrazie. Wśród cech łączących audiodeskrypcję ze stylem naukowym, poza wspomnianym wcześniej definiowaniem, można wymienić stosowanie w treści utartych zwrotów, np. w AD będzie to „obraz przedstawia”, „na pierwszym/ drugim planie”, „kompozycja zwarta”, itd. oraz, zwłaszcza w pierwszych audiodeskrypcjach, dążenie do obiektywizmu. Pośrednio styl naukowy i AD łączy logiczna kompozycja, ponieważ w tym pierwszym obecne są tezy, argumenty i wnioski, natomiast w tekstach

kierowanych dla niewidomych i niedowidzących odbiorców kompozycja obejmuje metryczkę, ujęcie globalne, opis szczegółowy i zakończenie.

Tym, czego nie ma w tekstach naukowych ani w większości pierwszych AD, natomiast zaczyna pojawiać się w ewoluujących tekstach, to środki obrazowania, stylistyczne, a także nacechowanie emocjonalne. Styl naukowy dopuszcza wplatanie cytatów i wymaga stosowania przypisów, natomiast klasyczne AD nie charakteryzują się żadną z tych cech. Warto jednak zauważyć, że nowe AD korzystają z tych możliwości zarówno z pierwszej, jak i z drugiej. Pierwsze AD nie zawierają, co wiąże się pośrednio z obiektywizmem, wyrażenń zdradzających intelektualną postawę autora tekstu do podejmowanego tematu.

Inaczej jest w nowych AD. W nich bowiem dopuszcza się możliwość prezentowania swojego stosunku do opisywanego dzieła. Co ważne, zaleca się, by nie robić tego w sposób nachalny, lecz wykorzystać jako dodatkową stymulację dla odbiorcy.

W stylu naukowym często stosuje się zdania wielokrotnie złożone, natomiast w AD klasycznych takich wypowiedzi nie ma. Również w nowych nie spotyka się zdań wielokrotnie złożonych, lecz częściej niż w pierwszych AD, gdzie dominują zdania pojedyncze i równoważniki, można spotkać zdania złożone. Autorzy unikają zdań rozbudowanych, co jest związane z percepcją odbiorcy słuchającego nagrania. Proces ten wymaga od odbiorcy skupienia, dlatego nie jest wskazane formułowanie długich zdań, w których zawarty jest bogaty ładunek informacyjny.

Powyższe spostrzeżenia znajdują potwierdzenie w zacytowanej definicji wiatru, gdzie obecne są choćby terminy naukowe i obiektywizm. Nie ma w niej również nacechowania emocjonalnego ani językowych środków obrazowania. Można zatem przyjąć, że w AD, zwłaszcza w tych pierwszych, obecne są cechy stylu naukowego, które przekształcają się: częściowo zostają zachowane, a częściowo wyparte na rzecz obrazowania i emocjonalności, w audiodeskrypcjach ewoluujących.

Wśród innych klasycznych opisów można wymienić także opis przeżyć wewnętrznych, jednak ten typ deskrypcji nie pojawia się w klasycznych AD. Warto choćby spojrzeć na poniższy fragment:

Dolna krawędź zarysu znajduje się na wysokości jednej piątej obrazu, górna, na wysokości trzech piątych. Gładkie, rozpuszczone włosy kobiety opadają luźno po obu stronach podłużnej szarej twarzy, sięgając ramion. Jej czoło gładkie. Ciemne

brwi tworzą niemal poziome linie. Oczy o łagodnych łukach powiek, zwrócone w lewo. Nos prosty, lekko szpiczasty na czubku. Górna warga tworzy czarną linię o wcięciu pośrodku i klinowatych końcach. Dolna warga w formie krótkiej kreski, wyznaczającej dolną krawędź ust. Broda lekko szpiczasta, lewa połowa szyi zacieniona

[F. Légar, *Madonna z kluczami*],

gdzie nie ma miejsca na mówienie o jakichkolwiek uczuciach. Wszelka emocjonalność zdominowana została przez uwagi techniczne i szczegółowe skupienie się, np. na tym jak wygląda twarz postaci i w jakich proporcjach ukazano poszczególne jej elementy. W tym miejscu znów można zapytać o celowość tak detalicznego i schematycznego mówienia o liniach i tym, w jaki sposób zostały oddane przez artystę. Czy rzeczywiście po wysłuchaniu powyższego fragmentu niewidomy odbiorca może doświadczyć przyjemności obcowania ze sztuką, czy może lepiej byłoby zredukować szczegółowość opisu na rzecz odwołania się do porównań, metafor czy innych środków obrazowania?

Emocje, wyrażane pośrednio pojawiają się czasami w AD, które zaczynają ewoluować, jednak jeszcze nie należą do tych nowych, np.

Jasna twarz przybrała wyraz modlitewnego skupienia. Oczy wpatrzone są z czcią w Syna, a błagalne spojrzenie świadczy o wstawiennictwie Matki u Zbawiciela Świata [Guercino, *Madonna della Ghiara*],

gdzie można interpretować emocje Matki Boskiej jako kobiety skupiającej uwagę na swoim dziecku, a jednocześnie świadomej tego, że urodziła Syna Bożego. Jej postawa ma wymiar transcendentny, odczuwa bowiem bliskość z Bogiem, na którego patrzy z czcią. Cześć znaczy więcej niż szacunek, spoglądanie z czcią oznacza „patrzenie z miłością jak na coś świętego”. Jej błagalny wzrok sugeruje, że Maryja prosi o coś Boga zarówno usilnie, jak i z pokorą, unia się i cierpi, ponieważ wie, jaki los czeka jej syna, ale nie buntuje się, cierpliwie znosi swój ból. Łatwo zauważyć, że tekst AD pomija wszelkie przykładowe sugestie.

Niewykluczone, że pojawienie się opisu przeżyć wewnętrznych będzie możliwe w innych, alternatywnych AD, o których mowa w ostatniej części rozprawy. Jest to możliwe, ponieważ namiastkę tych dążeń można dostrzec w AD pisanych

z myślą o konkretnym, niewidomym odbiorcy, które tworzą podręcznik *Posłuchać obrazów*.

Dla audiodeskrypcji charakterystyczne, a zarazem ważne jest to, że temat dzieła wpływa na dobór wykorzystanych w tekście, wyrazów. Nie jest jednak tak, że dla danego typu obrazu zarezerwowane są określone słowa, ponieważ przedstawienia są zróżnicowane. Dzieło, np. może prezentować krajobraz [J. Fałat, *Krajobraz zimowy z rzeką*], ale może też prezentować postaci na tle krajobrazu [H. Siemiradzki, *Sielanka*]. Wynika z tego, że dla pejzażu będą stosowane określenia oddające jego charakter, natomiast w Sielance można spotkać określenia charakterystyczne zarówno dla krajobrazu, jak i portretu, gdzie słownictwo dobierane jest tak, by jak najwierniej oddać przedstawienie uwiecznionego bohatera. Jako że granica ta jest nieostra i płynna, rezygnuje się w tym miejscu z tworzenia zbioru wyrazów dla poszczególnych typów obrazów. Obecnie podczas pisania AD nacisk kładzie się na jej wierność z tematem dzieła, a zatem wybiera się spośród takich słów, które intuicyjnie, zdaniem autora, okażą się najtrafniejsze, a zarazem będą prezentować dzieło zgodnie z zasadą mimesis.

Wspomniane obszary leksykalne oraz ich składniki w standardowych AD nazywane są przeważnie za pomocą hiperonimów, np. drzewo, zamiast klon, kwiat zamiast hiacynt, pies zamiast dalmatyńczyk, itd. Hiperonimy te są charakteryzowane albo (rzadziej) za pomocą peryfraz tak, by odbiorca sam potrafił określić, co dokładnie przedstawiono na obrazie, np.:

[...] wylania się przód białego, sportowego samochodu. To kabriolet
[K. Sosnowski, *Spacer na Bielany*]

albo w innych rozwiązaniach, które pojawiają się najczęściej, autorzy podają wprost nazwę danego elementu, a następnie krótko go charakteryzują podając jego najważniejsze cechy pozwalające odróżnić od innych hiponimów, np.:

dłonie trzymają syringę złożoną z kilku krótkich, jasnych rurek, związanych ze sobą
poziomo
[H. Makart, *Faun grający na syringach*]

[...] obraz Dziewczynka z gniazdem stanowi pendant – czyli odpowiednik [...]
[H. Makart, *Faun grający na syringach*]

Pośrodku obrazu studnia obudowana drewnianą ramą, tak zwana ocembrowana [W. Pruszkowski, *Przy studni*].

Badanie dotyczące percepcji hiperonimów i hiponimów, które przeprowadzono na potrzeby pracy i opublikowano w „Socjolingwistyce” pokazało, że niewidomi i niedowidzący odbiorcy poprawnie dekodują konkretne przedmioty, zatem nie ma przeszkód, by autor AD posługiwał się w swoich tekstach bardziej szczegółowymi hiponimami. We wspomnianym badaniu dodatkowo poproszono respondentów o podanie skojarzeń z poszczególnymi hiponimami, na podstawie których udało się zbudować definicje kognitywne odpowiadające konkretnym elementom rzeczywistości. Wynik tego wstępnego badania przeprowadzonego zarówno w grupie niewidomych, jak i widzących pokazał, że respondenci w obu grupach nie tylko mają zbliżone skojarzenia z poszczególnymi wyrazami, lecz również podają takie ich cechy, także znane z indywidualnych doświadczeń, że na ich podstawie można stworzyć definicje kognitywne, które w znacznym stopniu zazębiają się z definicjami słownikowymi. Co warto odnotowania, odbiorcy z dysfunkcjami wzroku częściej przytaczali skojarzenia stereotypowe, a także odnoszące się do postrzegania innymi zmysłami niż wzrok oraz nacechowane indywidualnymi doświadczeniami związanymi z poznaniem danego przedmiotu. Przykładowe definicje, które można było utworzyć na podstawie uzyskanych odpowiedzi są następujące:

- *instrument muzyczny* to ‘przedmiot (np. duży) wydający cichy lub głośny dźwięk słyszalny dla ucha, kojarzony z orkiestrą i zabawą’;
- *roślina* to ‘zielony, liściasty organizm żywy, rosnący w ziemi i środowisku naturalnym, np. w lesie, na łące; ma zdolności oczyszczające powietrze, może być jadalna lub trująca, np. kwiat, pokrzywa’;
- *beret* to ‘eleganckie nakrycie głowy z antenką, najczęściej moherowe, stosowane dla kobiet i mężczyzn’;
- *osoba* to ‘człowiek, postać, indywiduum; posiada własną osobowość, np. petent, klient’;

– *kieliszek* to ‘szklane naczynie przypominające szklankę na nóżce, podaje się w nim trunki’.

Z powyższych definicji widać, że respondenci uwzględnili prototypowe cechy poszczególnych elementów oraz wzbogacali je o treści stereotypowe i znane z indywidualnych doświadczeń i zdobytej wiedzy.

Audiodeskrypcja, patrząc chociażby na wielość różnych deskrypcji, z których czerpie, stanowi politypiczny model organizacji tekstu będący bytem abstrakcyjnym. Bytem, na powstanie którego oraz ostateczny jego kształt mają wpływ czynniki takie jak doświadczenia autora oraz jego świadomość językowa. Wykorzystywanie różnego rodzaju opisów składa się na jej szkielet AD. W zależności od tematu dzieła, można znaleźć w nich elementy opisu postaci, przedmiotu, deskrypcji naukowych czy tych, które umieszczane są w albumach z dziełami sztuki. Co ważne, czytając te teksty, można odnieść wrażenie, że wszelkie nawiązania i podobieństwa są przypadkowe, ponieważ w jednych tekstach pojawiają się, w innych już niekoniecznie. Nie ma zasady, która mogłaby uporządkować zbiór klasycznych AD. Ponadto także te teksty, które zaczynają ewoluować, pisane bowiem są z większą świadomością autorów, również zawierają cechy dystynktywne dla wzorca kanonicznego, przez co obok tych bogatszych stylistycznie i zawierających większy ładunek merytoryczny, pojawiają się nadal audiodeskrypcje schematyczne językowo i pozbawione aspektu emocjonalnego. Nie można stworzyć tekstu oderwanego od rzeczywistości i wyrwanego z kontekstu jak gdyby wcześniej nie powstały żadne teksty. Wszelkie takie starania zakończą się klęską, co trafnie, choć jakby z nutą rozgoryczenia podsumował Wiktor Szklowski w stwierdzeniu: „Jakże bym chciał opisywać przedmioty tak po prostu, zwyczajnie, tak, jakby nigdy nie istniała literatura i można było dlatego pisać literacko”.

Audiodeskryberzy realizujący kanoniczny wzorzec gatunkowy AD chcieli stworzyć teksty o obrazach, zapominając, że dzieło sztuki to nie tylko jego warstwa powierzchniowa, lecz również, a może przede wszystkim, to co skryte jest w warstwie głębszej. Artyści, tworząc swoje dzieła, chcieli wywrzeć na odbiorcy jakieś konkretne wrażenie, inni być może tworzyli by wyrazić siebie i swoje emocje. Pierwsze AD redagowane były tak, jak gdyby miały zaprezentować to, co przedstawia obraz w oderwaniu od kontekstów. Skutkowało to brakiem konsekwencji w zawartości merytorycznej tekstów oraz, co istotniejsze, zubażało warstwę artystyczną i obrazów, i audiodeskrypcji. W pierwszych tekstach audiodeskrypcyjści pomijali komentarze

na temat stereotypu, który można dostrzec na konkretnych obrazach, nie skupiali się na odesłaniu do symboliki i znaczenia ani kolorów, ani światła. Także o znaczeniu przedstawionych na obrazach bohaterów, np. władców Polski, mówiło się w lakoniczny sposób.

Cechy dystynktywne opisów zawartych w realizacjach wzorców kanonicznego i alternacyjnych zostaną przedstawione na przykładach analiz fragmentów AD zawierających opisy twarzy oraz opisach wizerunków Maryi.

3.1.1.1. Opis twarzy

Deskrypcje twarzy w scenach zbiorowych ograniczają się do jednego lub dwóch zdań. Następuje w nich zasygnalizowanie cech charakterystycznych dla danej postaci, jednak to też zostaje określone w sposób ogólny, np. rodzaj nakrycia głowy, zarost, kształt twarzy, kolor i długość włosów (wraz z określeniem czy są proste, czy kręcone), biżuteria. W tym miejscu trzeba zaznaczyć, że dokładność deskrypcji twarzy zależy od rodzaju obrazu, tzn. gdy przedstawiono tylko postaci, to są one opisane dokładniej, niż w sytuacji, gdy postaci znajdują się na tle krajobrazu. Jeśli obraz przedstawia tłum bohaterów o niewielkich rozmiarach, zostają jedynie wspomniani w celu zaznaczenia ich obecności. Na obrazach, gdzie nie można sprecyzować ani płci, ani opisać rysów twarzy, autorzy AD wskazują ten fakt wprost w swoich tekstach pisząc o tym, że twarze są niewyraźne, np.:

Rysów ani wyrazu **twarzy** nie widać

[J. Brandt, *Czarniecki pod Koldyngą*]

Nie mają **twarzy** lub **twarze** zaznaczone tylko umownie. Dwie kropki to oczy, usta trzecia kropka albo niekiedy kółko, usta otwarte, krzyczące lub śmiejące się

[E. Dwurnik, *Mecz bokserski*]

Twarz zasłania czapka, prawdopodobnie z daszkiem

[F. Ruszczyk, *Ziemia*]

Twarze zaznaczone są czerwonymi plamami

[W. Podkowiński, *Ulica Nowy Świat w Warszawie w dzień letni*]

Nie widać rysów **twarzy** ani detali ubiorów

[J. Szermentowski, *Odpoczynek oracza*]

Nie widać rysów jego **twarzy**, poza pomalowanym na czerwono okrągłym nosem, który odcina się wyraźnie od pobielonej twarzy. Na głowie klaun nosi czerwoną czapkę

[J. Chełmoński, *Orka*].

Poniżej zaprezentowano konkretne określenia poszczególnych elementów twarzy, które wystąpiły w klasycznych AD:

TWARZ: starcza, kosmyki widoczne, po bokach po obu stronach, pełna, o grubych rysach, owalna, trochę rozplaszczona, poważna, jakby lekko zatroskana, owalna, wydobyta ciepłym światłem, jasna, pociągła, przypomina rzeźbę, skierowana jest w stronę, choć jest najbardziej czytelnym fragmentem, wypukłych części, szczupła pociągła, zasepiona, szczupła, nieco trójkątna, o dziecinnych rysach, uśmiechnięta o ziemistym odcieniu, wydłużone rysy, zamyślony i poważny, smutny wyraz, poważna, zdeformowana, zajmuje większą część plakatu, jasna, niemalże biała, zarumieniona, biała, prostokątna, czarna, pomarańczowej, intensywne kolory: czerwony, zielony, brązowy, wielobarwna, pucołowata, śniada, owalna, o jasnej cerze, ukazana z profilu, pełna o regularnych, zdecydowanych rysach, zarumieniona, pomarszczona, owalna, o bladej cerze, wyraziste rysy, ukazana w półprofilu, poważna, zatroskana, młoda, zarumieniona, [twarze] przedstawione niewyraźnie, z zamyślonym wyrazem, nieczytelna, wyraz rozmarzenia, zaznaczone tylko umownie, pociągła, ogorzała, silnie poorana zmarszczkami, klasyczne rysy, dość pełna, o klasycznych rysach, okrągła, rumiana, owalna, ogorzała, o regularnych rysach

Zacytowane przykłady potwierdzają tendencję występującą w klasycznych AD, w których dominuje schematyzm i bezemocjonalność. Przywołane określenia pojawiają się w tekstach z różną częstotliwością, jednak zbiór ich nie jest bardzo rozbudowany. Autorzy poruszają się w obszarze utartych pojęć, które stają się zautomatyzowanymi określeniami, na podstawie których trudno byłoby zidentyfikować postać, nie znając tytułu dzieła. W tekstach nacisk położony jest na funkcję informacyjną oraz wartość wizualną. Znaczenie takiego przedstawienia, zasugerowanie, co ono może oznaczać bądź wskazówki interpretacyjne w klasycznych

AD są pomijane⁵⁴³. Twarz charakteryzowana jest z reguły jedną bądź dwoma cechami odwołującymi się najczęściej do kształtu, koloru i, rzadziej, nazwania emocji, które może wyrażać. W klasycznych AD zarówno twarze, jak i poszczególne jej części opisywane są schematycznie z uwzględnieniem znaków szczególnych, jeśli takie pojawiają się, np. blizny, charakterystyczny zarost, kolor skóry, itd. Istotne tutaj jest pojęcie prototypu⁵⁴⁴, do którego niewidomy odbiorca może się odwołać w swoich, często stereotypowych⁵⁴⁵, mimo że indywidualnych, skojarzeniach. W portretach, scenach pojedynczych oraz zbiorowych, w których twarze bohaterów są czytelne kierunek opisu przebiega albo od czoła do brody, albo od brody do czoła. Wybór kierunku prezentacji pozostaje w gestii autora audiodeskrypcji oraz tego, która część twarzy jest bardziej charakterystyczna. Analizując każdą klasyczną AD w izolacji, można stwierdzić, że opis twarzy jest dokładny, jednak porównując go z innymi audiodeskrypcjami, dokładność ta zamazuje się, ponieważ mimo wieloelementowego opisu, składa się on ze schematycznych epitetów, np. *pełna, rumiana, o klasycznych rysach, okrągła, owalna*, a także innych, powielanych rozwiązań językowych.

Tendencję tę rzadziej zauważa się w nowych, ewoluujących AD, np. zawartych w książce *Posłuchać obrazów*, jak i tych AD, w których autorzy podejmują próbę wprowadzania zmian w formie wyrażania, by odejść od dominującego schematyzmu⁵⁴⁶. Wśród wprowadzanych zmian najczęściej pojawiają się:

– sugestie interpretujące emocje bohaterów obrazu, np.:

⁵⁴³ Wraz z ewolucją AD i rozwojem świadomości autorów na temat gatunku i percepcji niewidomych i niedowidzących odbiorców, podejście to nieco się zmienia. Obecnie nie patrzy się tak negatywnie na wskazówki odczytania zawarte w tekstach, co więcej są one pożądane przez głównych zainteresowanych, czyli odbiorców AD.

⁵⁴⁴ Rozumianego jako „zespół cech typowych dla danej kategorii, którą mówiący wiążą z danym pojęciem” (R. Grzegorzycowa, *O rozumieniu prototypu i stereotypu we współczesnych teoriach semantycznych*, w: *Stereotyp jako przedmiot lingwistyki: teoria, metodologia, analizy empiryczne*, red. J. Bartmiński, Wrocław 1998, s. 112).

⁵⁴⁵ Stereotyp rozumie się w pracy jako „schematyczne, jednoznaczne, społecznie utrwalone wyobrażenia i przekonania wiązane przez członków pewnej społeczności mówiącej z określonymi zjawiskami, przedmiotami, a przede wszystkim osobami” (R. Grzegorzycowa, op.cit., s. 113), które upraszcza, a przez to często fałszuje sposób myślenia. Stereotypy ewoluują, mają na nie wpływ również czynniki takie, jak wiedza interpretującego, wiek, świadomość językowa oraz wszystko, co może wpłynąć na jego sposób postrzegania. Dla osoby niewidomej będzie to przede wszystkim wiedza, którą zdobył w procesie poznania na temat danego elementu rzeczywistości, np. koloru, kształtu, pojęć abstrakcyjnych.

⁵⁴⁶ Przytaczane cytaty, ze względu na swoją objętość, często stanowią argument potwierdzający więcej niż jedno z wymienionych rozwiązań językowych, jednak ze względu na to, by zaprezentować różnorodność treści, podkreślono w nich fragmenty istotne dla danego argumentu.

Matka ma smutny wyraz twarzy, zamyślona patrzy w przestrzeń. Duże niebieskie oczy, różowe wydatne usta oraz blada cera, to główne cechy podkreślające jej twarz [plakat, *Dziecko Rosemary*]

Stańczyk to szczupły brunet w sile wieku. [...] Pograżony w smutnych myślach, lekko opuszcza głowę. Patrzy w przestrzeń. **Zasepiona twarz ma rysy twórcy obrazu, tyle że dojrzałe**. Malując portret stańczyka Matejko miał bowiem zaledwie 24 lata. Twarz jest szczupłą, nieco trójkątną, o wysokim czole. Oczy duże, ciemne, wydatny, garbaty nos, broda i wąsy. Skrawek ciemnych włosów widać tylko nad czołem [J. Matejko, *Stańczyk*]

Ukazany realistycznie prawy półprofil mężczyzny w średnim wieku, zajmuje niemal całą kompozycję. **Twarz poważna, jakby lekko zatroskana**, czoło zmarszczone, brwi lekko ściągnięte, nos prosty – pod nim mały wąsik, usta wąskie. Włosy krótkie, zaczesane do góry. Grzbiet nosa, lewa połowa czoła oraz fragmenty policzków, podkreślone delikatnymi kreskami białego pastelu [J.I. Witkiewicz, *Portret Tadeusza Boya-Żeleńskiego*]

[...] **jego twarz** z oczami podkreślonymi na czarno i cieniami pod kośćmi policzkowymi, **zdaje się wyrażać tłumiony strach i zawziętość** [A. Wróblewski, *Rozstrzelanie surrealistyczne*]

Uwagę przykuwa **pełna ekspresji starcza twarz**. Mimo jej smutnego wyrazu w szeroko otwartych wbitych w widza oczach, błyskają żywe iskiarki [...] [K. Krzyżanowski, *Portret Pelagii Witosławskiej*]

Twarz owalna, trochę rozplaszczona. Szeroko otwarte, wzniesione w górę, wielkie, niebieskie oczy ze sterczącymi rzęsami, mają wyraźnie zaznaczone białka [J.I. Witkiewicz, *Portret Neny Stachurskiej*]

Kobieta lekko pochyla głowę, prawdopodobnie patrzy na dziecko, idące tuż przy jej prawym boku. **Ukazana z profilu twarz jest przedstawiona niewyraźnie** [W. Gerson, *Cmentarz w górach*]

Głowę przechyla na bok w stronę lewego ramienia. Jasny, lekko zaróżowiony owal twarzy zamknięty jest u góry brązowymi włosami, spływającymi po lewej łopatce

i ramieniu. Kobieta spogląda w dół na trzymaną w ręku książkę. Oczy zdają się być lekko przymknięte, jakby doskonale znała już ten fragment tekstu i recytowała go czy też śpiewała z pamięci. **Delikatnie rozchylone usta i wyraz rozmarzenia na twarzy, pozwalają domyślać się łagodnego, lirycznego utworu**

[A. Gieryski, *Sjesta włoska*]

– sformułowania intensyfikujące wyobrażenia, np.:

Na pierwszym planie popiersie młodej dziewczyny – **szczuplej, wręcz chudej**. Głowa lekko skierowana w prawo. Zwracają uwagę duże, jasne oczy z zaróżowionymi powiekami, patrzące gdzieś w odległą przestrzeń. Cera blada, z rumieńcem [...]

[J.I. Witkiewicz, *Portret Marii Zelińskiej*],

– porównania, np.:

Wokół twarzy, niczym kaptur, układają się proste, czarne włosy. Twarz opuchnięta o ziemistym odcieniu. Oczy obramowane czarnym konturem

[T. Kantor, *Ambalże, przedmioty, postacie*]

Twarz kobiety przypomina rzeźbę, uproszczono rysunek łuków brwiowych, oczu, nosa, kości policzkowych, ust, tzn. poddano je geometryzacji. Krótkie blond włosy tworzą falę nad czołem. Łepicka nie namalowała oddzielnie każdego kosmyka, ale trzy przenikające się szerokie fale

[T. Łepicka, *Lassitude (Znużenie)*]

– przedstawienie alternatywnych rozwiązań odczytania danej prezentacji, np.:

Twarz dość pełna o klasycznych rysach. Kędzierzawe **włosy krótkie albo upięte z tyłu**

[F. Smuglewicz, *Cesarz Tytus nadaje prawa Rzymianom*].

Analizując opisy twarzy bohaterów w zgromadzonych na potrzeby niniejszej pracy klasycznych audiodeskrypcjach, można wskazać kilka pól semantycznych rozumianych za Ryszardem Tokarskim jako takie, których „zasadą konstruowania jest podobieństwo znaczeniowe elementów składowych przy całkowitej dowolności

ich strony formalnej⁵⁴⁷. Można je wyróżnić w odniesieniu do stref części twarzy. Pierwsze pole to pole *twarz*. W jego obszarze znajdują się hiponimy: *czoło*, *oczy*, *nos*, *usta*, *zarost*, *broda*, *uszy* oraz *policzki*. Meronimy do nich to: *brwi*, *źrenice*, *powieki*, *łzy*, *kolczyki*, *wąsy*, *baki*, *rumieńce*, *broda*, *podbródek*.

Drugie pole, *owłosienie* przenika się niejako z pierwszym nieostrą granicą⁵⁴⁸, z meronimami: *broda* (w znaczeniu zarostu), *przedziałek*, *grzywka* oraz rodzaje nakrycia głowy, np. *czapka*, *kapelusz*⁵⁴⁹, a także sposób uczesania. Relacje te ilustruje poniższe zestawienie:

P1 TWARZ (hiperonim)

–*czoło* (hiponim)

[*grzywka*, *zmarszczki*] – meronimy

–*oczy* (hiponim)

[*brwi*, *źrenice*, *powieki*, *łzy*] – meronimy

–*uszy* (hiponim)

[*kolczyki*] – meronim

–*nos* (hiponim)

[*wąsy*] – meronim

–*policzki* (hiponim)

[*baki*, *rumieńce*] – meronimy

–*usta* (hiponim)

[*broda* (zarost)] – meronimy

–*broda* (hiponim)

[*podbródek*, *broda* (zarost)] – meronimy

P2 WŁOSY, OWŁOSIENIE (hiperonim)

meronimy: [*przedziałek*, *grzywka*, *kapelusz*, *czapka*, *sposób uczesania*].

W klasycznych audiodeskrypcjach pola te tworzą elementy, które daje się zanalizować wychodząc od strukturalizmu. Poszczególne części jest opisywana

⁵⁴⁷ R. Tokarski, *Światy za słowami*, Lublin 2014, s. 257. Wykorzystano relacje hiperonimii, hiponimii, meronimii i komeronimii.

⁵⁴⁸ Na tym poziomie znaczeniowym włączając włosy, zamiast *twarz* można użyć szerszego znaczeniowo pojęcia: *głowa*.

⁵⁴⁹ Oraz inne desygnaty należące do zbioru pt. „nakrycia głowy”.

w sposób schematyczny i zamyka się zazwyczaj w dwóch do czterech cechach, czyli nie jest zbyt rozbudowana. Następnie jest ona pozostawiana odbiorcy do zdecydowania jak wiedzę tę wykorzysta. W nowych, ewoluujących AD podobnie jak w klasycznych, wyróżnia się i charakteryzuje również poszczególne elementy twarzy, jednak odbiorca pozostaje z ogólnym wrażeniem na temat, np. emocji zapisanych na twarzy bohatera obrazu, które może wykorzystać w dalszej interpretacji obrazu. W klasycznych AD prototypowe cechy danej części odwołują się do tego, co widać, czyli do kształtu, koloru czy innej charakterystycznej cechy. Co ważne, nie wchodzi w takie szczegóły, które pozwalają tylko na podstawie tekstu, zidentyfikować bohatera obrazu. Konkretnie cechy, tj. kolor oczu czy włosów definiowane są przez odbiorców w indywidualny sposób, jednak często stereotypowy⁵⁵⁰, a przy tym zbliżony, na który nakłada się ich wiedza o świecie, zanurzenie w konkretnej kulturze oraz zdolności językowe, a także umiejętność interpretowania i odczytywania symboliki, np. kolorów⁵⁵¹. W ten sposób teksty te biorą pod uwagę kulturowe uwarunkowania prototypowe dla danych odbiorców.

Trzeba zauważyć, że twarze postaci w AD plakatów i zdjęć opisywane są według takich samych zasad, dzięki czemu przypominają nieco deskrypcje obrazów ukazujących sceny zbiorowe. Opis twarzy bohatera plakatu/zdjęcia to swego rodzaju ujęcie globalne ze wskazaniem cech charakterystycznych, jednak opisanych na tyle ogólnie, że na podstawie takiego tekstu niemożliwa byłaby identyfikacja postaci. Przykładowe cytaty zaczerpnięte z AD plakatów i zdjęć, np.:

Ciemne, krótko obcięte włosy. [...] Oczy mężczyzny wpatrzone w dal. **Wyraz twarzy zamyślony i poważny**

[zdjęcie, *Chrzest*]

Kobieta ma otwarte oczy i **spokojną, łagodną twarz**

[zdjęcie, *Pora umierać*]

⁵⁵⁰ Rozumiany za Bartmińskim jako „subiektywnie determinowane wyobrażenie przedmiotu obejmujące zarówno cechy opisowe, jak i wartościujące obraz, oraz będące rezultatem interpretacji rzeczywistości w ramach społecznych modeli poznawczych” (J. Bartmiński, *Podstawy lingwistycznych badań nad stereotypem – na przykładzie stereotypu ‘matki’*, w: *Stereotyp jako przedmiot lingwistyki: teoria, metodologia, analizy empiryczne*, red. idem, Wrocław 1998, s. 64).

⁵⁵¹ Np. niebieski kolor oczu niewidomy będzie interpretował w oparciu o to, co wie o takich oczach oraz o tym, jak funkcjonują one w danej kulturze, rudy kolor włosów mężczyzny stereotypowo kojarzy się z byciem fałszywym, natomiast u kobiety z namiętnością.

Na twarzy mężczyzny – krasnoludka maluje się niepokój. Ma krople potu na policzkach i czole

[zdjęcie, *Kingsajz*]

Na twarzy rysuje się niepokój. Wygląda tak jakby właśnie otrzymał złą wiadomość

[zdjęcie, *Wymyk*]

Ma jasne włosy, duże niebieskie oczy i łagodną **twarz z lekkim zarostem**

[zdjęcie, *Daas*]

[...] około czterdziestoletniego mężczyzny. Ma krótkie ciemne włosy i wąskie usta.

Patrzy w dal. **Wyraz twarzy lekko zamyślony**

[zdjęcie, *Erratum*]

przedstawia trzydziestoletniego mężczyznę w dużych okrągłych okularach z lekko przyciemnianymi szklami [...]. Mężczyzna ma wyraziste usta i **łagodny wyraz twarzy**

[zdjęcie, *Popiół i diament*]

Matka ma smutny wyraz twarzy, zamyślona patrzy w przestrzeń. Duże niebieskie oczy, różowe wydatne usta oraz blada cera, to główne cechy podkreślające jej twarz

[plakat, *Dziecko Rosemary*]

Twarz Leona jest poważna. Mężczyzna ma lekki zarost i ciemne okulary – tzw. Lenonki charakterystyczne dla tego bohatera filmowego

[plakat, *Leon Zawodowiec*]

Twarz jest jasna, niemalże biała. Czarne włosy sięgają do ramion, są charakterystyczne tytułowej tej postaci izlewają się z czarnym tłem plakatu, tworząc jednolitą całość. Usta uwydatniają dwa kolory – czerwona barwa górnej wargi i różowa dolnej

[plakat, *Amelia*].

W AD scen pojedynczych i zbiorowych wykorzystywane są trzy sposoby prezentacji głowy i związanych z nią części. Pierwszy: od czoła do brody,

drugi: od brody do czoła lub trzeci, alternatywny sposób, który nie jest konsekwentnie prowadzony, jednak znajduje zastosowanie w AD mających na celu wyeksponowanie jakiejś cechy, np. zmarszczek u staruszki, wymyślnego uczesania, kosztownej biżuterii, np.:

Malarz, dojrzały mężczyzna, jest do nas zwrócony półbokiem, lewym ramieniem. W zamyśleniu patrzy w dół, lekko ściąga brwi, rozchyła usta. Ma łysą głowę, tylko na samej górze i z boku, nad uchem szarawe plamy króciutkich włosów. Trójkątna broda sprawia, że głowa kształtem przypomina jajo postawione na wyjątkowo wąskim, spiczastym czubku. Brwi proste, dość szerokie, oczy ciemne o opuszczonych zewnętrznych kącikach. Nos duży, orli o szerokich nozdrzach. Nad wydatnymi ustami podkręcony do góry, szeroki wąs. Rudawy, podobnie jak przystrzyżona starannie, trójkątna broda. Ucho wydatne, lekko odstające. Bruzdy wokół oczu i poziome zmarszczki na czole świadczą o dojrzałym wieku

[J. Malczewski, *Autoportret w zbroi ze skrzypeczkami*],

[...] długie opadające na plecy i ramiona rudawe włosy z krótką grzywką. Kończąca się w połowie czoła grzywka odcina się nierówną linią. Portretowana na pełną twarz z wyraźnie zaznaczonym podwójnym podbródkiem. Z jasną cerą kontrastują ciemne oczy. Oczy są spuszczone w dół w zamyśleniu. Kobieta nie patrzy w lustro. Mięliste usta są rozchylone. Nos wydatny, długi o szerokich nozdrzach

[C.P. Jacobs, *Kobieta przed lustrem*].

Pomimo tego spostrzeżenia, zbyt daleko idącym byłby wniosek traktujący o tym, że można wyróżnić trzy różne audiodeskrypcje w zależności od sposobu przedstawiania bohaterów. Nie jest w tych tekstach tak, że konkretny sposób przyjęty jest do danej AD. Wybór ten zależy od autora tekstu i jest przypadkowy, uznany przez twórcę za najlepszy. Nie jest również tak, że wybrany mechanizm powtarza się dla pozostałych elementów w tej samej audiodeskrypcji.

Analizie poddano także konkretne sformułowania odnoszące się do poszczególnych hiponimów i meronimów, które można spotkać w AD:

WŁOSY

Określenia charakteryzujące włosy są przede wszystkim przydawkami (głównie przymiotnymi i imiesłowowymi), które wskazują kolor i długość włosów, a także to, czy są one proste, czy kręcone. Przydawki znajdujące się w zbiorze opisującym włosy mogą wskazywać na rodzaj uczesania (okoliczniki sposobu) lub stopień nasycenia pigmentu (okoliczniki stopnia). Kolor może być określeniem bohatera, np. *szatynka*, *brunet*, itd. Czasami epitety mają charakter porównawczy, gdy derywaty utworzone od nazw kolorów przywodzą na myśl konkretny desygnat, np. *szpakowate*, czyli takie jak szpak).

Przykładowe zdania dotyczące charakterystyki włosów to:

Ma jasne, lekko rudawe, kręcone włosy

[J. Mehoffer, *Dziwny ogród*]

Obiema rękami czesze **długie opadające na plecy i ramiona rudawe włosy z krótką grzywką**

[P.J. Code, *Kobieta przed lustrem*]

Staruszka ma dość **długie, sięgające ramion siwe włosy ukryte pod czarną woalką albo czepkiem**

[K. Krzyżanowski, *Portret Pelagii Witosławskiej*]

Bujne rude włosy piętrzą się wokół głowy niedbale upięte

[J. Malczewski, *Autoportret w zbroi*]

Włosy ciemne, krótkie, puszyste, lekko kręcone, zaczesane za prawe ucho, ale z pozostawionym delikatnym pejssem na skraju prawego policzka

[S.I. Witkiewicz, *Portret Józefiny Konińskiej*].

Zauważalną prawidłowością, jest to, że w scenach, gdzie bohaterowie nie są najważniejsi lub w scenach zbiorowych, ukazanych z odległości, określenia dla włosów są ogólniejsze. Włosy są opisywane w podobny sposób i poprzez podanie takich samych cech, tzn.: koloru, długości, proste/kręcone oraz np. rodzaju uczesania. Cechy te są prototypowe w przedstawieniu włosów postaci występujących na obrazie. Znamienne jest, choć nie jest to regułą, że najczęściej są one podawane w kolejności: kolor, czy są proste, czy kręcone oraz długość i są one charakteryzowane najczęściej

trzema przydawkami. Klasyczne AD charakteryzują te cechy pozostawiając je bez komentarza. Odbiorca sam, odwołując się do własnych doświadczeń lub stereotypu utrwalonego w kulturze, musi zinterpretować czy długowłosa blondynka, bohaterka obrazu jest kobietą atrakcyjną albo czy siwowłosa staruszek w okularach uosabia np. mądrość życiową. Inaczej jest w nowych AD, gdzie poza prezentacją cech pojawiają się komentarze odautorskie, z którymi niewidomy odbiorca może polemizować, ale może je również przyjąć i zgodzić się z nimi⁵⁵².

Sposoby charakteryzowania włosów:

jasne, brunet, schowane są [...] pod chustą, bujnymi, falującymi, blond, rudoblond, kędzierzawe włosy krótkie albo upięte z tyłu, upięte w węzeł lekko rudawe, kręcone, grzywkę, nieco kręcone, perukę siwe, niemal czarnymi, brązowymi, długie, lekko pofalowane włosy, jasnoblond szpakowate, jasnobrązowe, ciemnobrązowe, siwiejące, gładko zaczesanych, ciemne, ukryte pod chustą, popielate, szatyn, zaczesane do tyłu, długowłosą szatynkę, spięte w wysoki kok z tyłu głowy, rudawe loki, czarne, dość krótkie, kręcone, ciemne, krótko obcięte, rzadkie, jasne, niczym kaptur, układają się proste, czarne, z bujnymi brązowymi lokami, proste włosy z przedziałkiem pośrodku sięgają do ramion długie opadające na plecy i ramiona rudawe czarne, szczeciniaste włosy opadają na ramiona długie, brązowe, szarawe plamy króciutkich włosów, niewyraźnie zarysowane, lśniące, z przedziałkiem pośrodku, zapewne upięte w kok, zaczesane do góry, niemal niewidoczne, oddane zróżnicowanymi brązami, czesane z przedziałkiem z prawej strony, zaczesane na bok

CZOŁO

W AD czoła wykorzystuje się szablonowe określenia stosowane w języku ogólnym, które nie stanowią trudności w wyobrażeniu ich sobie. W scenach, gdzie bohaterowie nie są najważniejsi zazwyczaj nie podaje się opisu czoła, ponieważ nie zawsze jest ono ukazane. Czasem tylko wspomina się, że jest ono po prostu *widoczne*. Czoło to część twarzy opisywana przede wszystkim w AD do tych obrazów, gdzie postacie są głównym tematem, zwłaszcza na portretach. Ponadto wskazanie *czoła* jest elementem lokalizacyjnym, np. dla włosów, grzywki, czapki, itd. Fragmenty AD, w których mowa o czole to, np.:

⁵⁵² Przykłady zaczerpnięte z ewoluujących AD zaprezentowano w części poświęconej ich analizie.

Czoło Wenus gładkie [...]

[S. Botticelli, *Wiosna*]

Czoło różowe, mocno rozjaśnione z prawej strony plamą bieli

[A. Dürer, *Autoportret (Durer jako Chrystus)*]

Mężczyzna mawysokie, jasne czoło [...]

[Rembrandt, *Lekcja anatomii doktora Tulpa*]

Czoło nieznacznie rozjaśnione w środkowej części [...]

[Rafael, *Madonna ze szczygłem*]

Nad czołem, spod czepka wystaje fragment kasztanowych, zaczesanych do góry, włosów

[W. Ślewiński, *Bretonki z koszem jabłek*].

Powyższe przykłady wystarczają, by zobrazować tendencję wykorzystywaną do opisywania czoła w standardowych AD. We fragmentach tych, podobnie jak przy włosach, charakterystyka ogranicza się do wskazania cech, jednak nie zostają one skomentowane. Prototyp dla tych tekstów to czoło scharakteryzowane najczęściej jedną cechą. Tutaj także, i jest to powtarzający się zabieg, odbiorca dowiadyuje się, jakie jest czoło bohatera obrazu, ewentualnie służy ono jako odniesienie do umiejscowienia nakrycia głowy lub wspomnienia o grzywce. Sam natomiast musi zinterpretować czy gładkie czoło świadczy o młodym wieku bohatera, czy zmarszczki to wyraz emocji wypisanych na twarzy, czy oznaka sędziwego wieku, czy kapelusz zakrywający czoło może świadczyć o arystokratycznym pochodzeniu bohatera, czy po prostu chroni przed słońcem pracującego w polu chłopca itd.

Rejestr najczęściej pojawiających się określeń czoła:

wysokie, niskie, zmarszczone, gładkie, przecinają poziome linie zmarszczek, jasne, grzywkę zasłaniającą czoło

OCZY I POWIEKI

Deskrypcja oczu i powiek obrazuje przede wszystkim sposób i kierunek patrzenia. Dodatkowo, jeśli szczegółowość obrazu na to pozwala, mówi się o ich osadzeniu, kształcie, kolorze, wyrazie, oświetleniu oraz o tym czy są otwarte, czy nie. Szczegółowość opisu oczu, podobnie jak w pozostałych sytuacjach zależy od dokładności opisu i tematu obrazu. Zdarza się także, że oczy są jedynie zasygnalizowane jako „błękitna kropka”.

W tradycji i kulturze przyjmuje się, że oczy są „zwierciadłem duszy”, że wyrażają bogatą emocjonalność i nie potrzebują żadnego podpisu. Klasyczne AD zupełnie pomijają to, że sposób patrzenia może wyrażać uczucia. Ich autorzy określają je widocznymi cechami, pomijają też ukute w kulturze znaczenie symboliczne koloru oczu. W ten sposób odbiorca poznaje wartość techniczną dzieła, natomiast nie otrzymuje narzędzi do samodzielnego zinterpretowania czy choćby zbliżenia się do właściwego odczytania.

Znacznym zubożeniem audiodeskrypcji obrazu Henryka Rodakowskiego pt. *Portret matki artysty*, jest fragment „szaroniebieskie oczy patrzą na nas”. Osoba widząca sama może dostrzec, że są to oczy błyszczące, patrzące z miłością na syna, który portretuje swoją matkę. Niewidomy odbiorca jest kierowany przez AD. Audiodeskrypcja taka, jak ta do obrazu Rodakowskiego nie wyposaża niewidomego odbiorcy w informacje pozwalające na właściwą interpretację, nie wspominając już o przyjemności kontemplowania tego dzieła. Zacytowany fragment równie dobrze można by wykorzystać w portrecie *Mona Lisy* czy każdym innym, w którym wzrok skierowany jest na widza. Wystarczyłoby tylko, gdyby zaistniała taka potrzeba, zmienić w tekście kolor oczu.

Przykład przywołany powyżej może stać się odzwierciedleniem tendencji charakteryzowania w AD oczu⁵⁵³. W pozostałych, klasycznych AD opisy są spłycone do technicznego wskazania cech, nie ma w nich miejsca na plastyczną prezentację dostarczającą i wiedzy, i przyjemności prowadzącej do przeżycia estetycznego. Wśród innych AD można wskazać fragmenty takie jak, np.:

⁵⁵³ Czasami można dostrzec, że ewoluujące teksty stają się bardziej plastyczne i w opisie zaznaczają emocje, np. „Kilka głębokich bruzd układa się poziomo na niezbyt wysokim czole, inne otaczają brązowe, głęboko osadzone oczy, które zdają przyglądać się nam ze smutkiem” [A. Gierymski, *Żydówka z pomarańczami*].

Oko podłużne, białe z ciemną tęczęwką. Od zewnętrznego kącika oka odchodzi pozioma, cienka czarna linia makijażu, sięgająca linii włosów

[Autor nieznany, *Tancerka i dwie muzykantki*]

Przy lewej nodze posągu o krągłych kształtach znajduje się czerwona **maska z niewielkimi otworami na oczy, umieszczonymi skośnie na kształt litery „V”**

[Chirico, *Niepokojące muzy*]

Oczy są spuszczone w dół w zamyśleniu. Kobieta nie patrzy w lustro

[P.J. Code, *Kobieta przed lustrem*]

[...] **oczy ciemne o opuszczonych zewnętrznych kącikach**

[J. Malczewski, *Autoportret w zbroi*]

Piwne oczy średniej wielkości

[L. da Vinci, *Mona Lisa*].

W tym miejscu trudno nie dodać, że podobnie jak zubożeniem dla obrazu Rodakowskiego jest jego AD, tak samo dla obrazu Leonarda da Vinci, *Mona Lisa*, gdzie oczy bohaterki uwiecznionej na tym arcydziele zostały określone jako piwne i średniej wielkości. Podobnie w AD tego samego dzieła wykonanego przez innych autorów, również nie ma mowy o emocjach, a schematyczny i mechaniczny tekst uwzględnia jeszcze jedynie kształt, nazywając go *migdałowatym*.

W charakterystyce oczu i powiek najczęściej wykorzystywano:

jasne, szarawe, o zaróżowionych powiekach, ciemne, nieco wylupiaście, spoglądają w lewo, brązowe duże, jasne oczy z zaróżowionymi powiekami, niezbyt duże, duże, ciemne, wielkie, niebieskie, brązowe, spuszczone, wąskie, szaroniebieskie, duże, brązowe, dość szerokie, oczy ciemne o opuszczonych zewnętrznych kącikach, ciemnobrązowe, migdałowaty kształt, duże, szaroniebieskie, głęboko osadzone, intensywnie oświetlone, spod przymkniętych powiek, obramowane czarnym konturem, wpatrzone w dal, otwarte, jaśniejsze, być może piwne, skośnie, ocienione, spokojne, lekko przymknięte, dwie kropki to oczy, szkliste, przymrużone
--

NOS

Prototypowe fragmenty AD poświęcone opisom nosa wskazują najczęściej jego kształt i wielkość. Czasami audiodeskryptor stosuje nacechowane (także pejoratywnie) odwołanie porównawcze, np. *krogulczy*, *orli*, *bulwiasty*. Opisy nosa czasami zdradzają subiektywne upodobania autora narracji, oceniając go jako, np. *kształtny*. Szczegółowość przedstawienia tej części twarzy zależy, tak jak podkreślano wcześniej, od tematu obrazu i liczby przedstawionych bohaterów. Część epitetów mających skłonić odbiorcę do wyobrażenia sobie konkretnego nosa przywodzą na myśl charakterystyki postaci literackich, np. *orli* lub *bulwiasty*, jednak nie komentują tych cech. Odbiorca sam musi odwołać się do swojej wiedzy, znanych stereotypów i znaczeń po to, by przełożyć te treści na odczytanie dzieła czy emocji bohaterów. Ta część twarzy charakteryzowana jest poprzez wykorzystanie najczęściej jednego epitetu z ewentualnym doprecyzowaniem kolorów, które znaczeniowo nie jest zarezerwowany tylko dla jednego bohatera, np.:

Prosty nos

[L. da Vinci, *Mona Lisa*]

Nos mężczyzny prosty, o zaokrąglonym czubku

[Eksekias, *Achilles i Ajaks*]

Nos mięsisty, o szerokich nozdrzach i szpiczastym czubku

[O. Kokoschka, *Narzeczona wiatru*]

Nos kobiety płaski, prawa część kości nosowej czerwona, plama czerwieni sięga łukiem pod oko

[W. Kooning, *Kobieta*]

Nos prosty, lekko szpiczasty na czubku

[E.L. Kirchner, *Pięć kobiet na ulicy*].

Przywołane powyżej przykłady są reprezentatywne dla prezentacji nosa w klasycznych AD. Najczęściej pojawiające się w opisach określenia to:

zarumieniony, prosty o dość szerokich nozdrzach, dosyć szeroki, lekko garbaty, duży, orli o szerokich

nozdrzach, prosty i wąski wydatny, długi, zaczerwieniony, wydatny, nieco zadarty, nieco garbaty, płaski, mały i prosty, krogulczy, orli, wydatny, niewielki, zadarty, rozplaszczony, bulwiasty, drobny, pomalowany na czerwono, okrągły, zaokrąglony, bez wgłębienia

USTA

Deskrypcje tego elementu twarzy zawierają określenia takie, jak: kolor, wielkość oraz kształt. Czasami autor opisu wskazuje na emocje, które może wywoływać spoglądnie na tę część (dotyczy to przede wszystkim ust kobiecych). Usta jako jeden z najbardziej erotycznych elementów kobiecej urody zarówno w literaturze, jak i w, szczególnie tych późniejszych, AD są opisywane za pomocą porównań pobudzających wyobraźnię odbiorcy. Często też charakteryzowane są za pomocą określeń znanych z deskrypcji literackich. Prototypową cechą ust jest podkreślenie koloru i kształtu. Rzadziej wspomina się o nich jako punkcie umiejscowienia zarostu bądź fajki. Istotne jest jednak to, że nie mówi się o znaczeniu symbolicznym i nie nawiązuje do ich zmysłowości. Te wnioski niewidomy bądź niedowidzący odbiorca sam musi wyprowadzić na podstawie wiedzy językowej i kulturowej, którą dysponuje. Przykładowe fragmenty z tekstów dotyczące ust, to:

Zamknięte drobne usta nieznacznie uniesione w delikatnym uśmiechu

[L. da Vinci, *Mona Lisa*]

Mięsiste usta są rozchylone

[P.J. Code, *Kobieta przed lustrem*]

Lewą dłonią podpira łokieć prawej ręki, którą z kolei **podtrzymuje przy ustach fajkę**

[A. Gieryski, *Trumna chłopska*]

[...] **blade, wąskie usta** [...]

[F. Bissolo, *Mistyczne zaślubiny świętej Katarzyny*]

[...] **usta niewielkie**[...]

[W. Wańkowicz, *Portret Adama Mickiewicza na Judahu skale*].

Określenia ust powtarzają się. Ich prezentacja uwzględnia dostrzegalne cechy, jednak podobnie jak dla innych części twarzy, i tu odbiorca nie otrzymuje sugestii ułatwiającej interpretację dzieła. Jego wyobraźnia nie zostaje pobudzana plastycznymi opisami, których słuchanie zbliża do indywidualnego doświadczenia obrazu. Informacyjność dominuje nad estetyką. Poniżej zamieszczono listę najczęstszych określeń ust występujących w AD:

niewielkie, ale zaakcentowane czerwienią, blade, wąskie, dość pełne, lekko rozchylone w półuśmiechu, rozchylone, sine, trzecia kropka albo niekiedy kółko, krzyczące lub śmiejące się, nad małymi ustami równie mały wąsik, ściągnięte, małe, różowe, drobne choć pełne o delikatnej różowej barwie, nieco rozchylone, szerokie, mięsiste, drobne, wąskie, rozchylone w uśmiechu, ukazują zęby, pulchne, uśmiechnięte, lekko uśmiechnięte wąskie, wykrzywione, lekko uśmiechnięte, pełne, rozchylone, zęby białe uwydatniają dwa kolory – czerwona barwa górnej wargi i różowa dolnej, wydatne, otwarte, wyraziste, wąskie, pulchne, ukryte pod zarostem, niewielkie, zaciśnięte kształtne, duże, uśmiechnięte w grymasie, usta małe, dolna warga uwydatniona, prawy kącik lekko uniesiony, usta mają ciemnobeżowy kolor, przełamany odcieniem pomarańczowego, wąskie, usta różowe, drobne usta o pełnych wargach mięsiste, koralowe usta, w delikatnym uśmiechu, wąskie (może lekko uśmiechnięte) usta, wąskie usta lekko zaciśnięte, zaznaczone ostrą czerwienią karminową, duże, ciemnoczerwone o pełnej dolnej wardze, niewielkie, czerwone, usta małe, blade

BRODA

W taki sam sposób jak inne elementy twarzy charakteryzowana jest następna część jej, czyli broda, a także zarost. Prototypowe konotacje odwołują się do kształtu oraz do koloru jeśli mowa o zaroście. Także tutaj odbiorca musi odwołać się do własnych skojarzeń i wiedzy na temat tej części twarzy, a następnie odnieść ją do informacji zawartych w AD.

Broda, jako dolna partia twarzy wraz z zarostem, często opisywana jest za pomocą epitetów, które przywołują konkretne skojarzenia, np. ziemista. Ponadto teksty te dostarczają informacji takich jak: kształt brody, gęstość i długość zarostu, jego kolor i nasycenie, a także styl strzyżenia. Broda charakteryzowana jest najczęściej za pomocą przymiotników. Prezentacja ograniczona w klasycznych AD zaledwie do nakreślenia cech wizualnych brody, stawia przed odbiorcą zadanie odczytania, poprzez odwołanie się do doświadczeń czy postać na obrazie jest szczupła, ponieważ ma szpiczastą brodę, czy może to dostoyny mężczyzna mający bujną, równo przystrzyżoną brodę, czy mędrzec z siwym zarostem. Pierwsze AD nie sugerują

w żaden sposób odczytania dzieła, a o brodzie mówi się, podając najczęściej tylko jedno jej określenie:

Twarz okrągła z **wyraźną spiczastą bródką**

[L. da Vinci, *Mona Lisa*]

Broda dziewczynki i prawa dolna część policzka rozjaśnione, przybierają blady kolor szyi i odsłoniętych fragmentów ciała dziewczynki

[E. Degas, *Primabalerina*]

Usta kobiety zamknięte, **broda krągła**, linia żuchwy miękka

[De La Tour, *Maria Magdalena pokutująca*]

Broda lekko szpiczasta [...]

[Francesca, *Portret Montefeltrów*]

Pod dolną wargą znajduje się niewielka kępka zarostu. Wzdłuż linii żuchwy przebiega linia **gęstej, krótkiej brody**

[A. Dürer, *Autoportret (Dürer jako Chrystus)*].

Zacytowane przykłady z powodzeniem można uznać za reprezentatywne dla ogółu AD. Co ważne, o brodzie, podobnie jak o oczach czy pozostałych szczegółowych częściach twarzy, najczęściej mówi się w portretach. Na obrazach przedstawiających wiele postaci bądź postaci z odległości o twarzy często mówi się, używając ogólnych sformułowań, bez charakteryzowania detali.

Wśród wykorzystywanych określeń brody można wymienić:

ziemista, gładka, okrągła, wąska, krótkie, lekko kędzierzawe, trójkątna, krótka, szpiczasta, półdługa, bujna, zlewa się z ciemnym tłem, ciemnobrązowa, siwa

PODBRÓDEK

W opisie tej części twarzy zauważa się określenia podobne, często nawet takie same, do tych, które pojawiały się przy brodzie. Charakterystyki podbródka także nie są bardzo szczegółowe, a zaznaczanie w AD jego obecności zależy od tego,

czy jest to element wyróżniający się na twarzy, czy nie. Gdy obraz przedstawia wiele postaci o niewielkich rozmiarach, ta część twarzy jest pomijana, ponieważ nie jest ona widoczna na obrazie. Podobnie jak we wcześniejszych przykładach, odbiorca, w klasycznych AD, pozostawiony jest przed samodzielnym odczytaniem tekstu, na który przekładają się doświadczenia autora. Niewidomy odbiorca ponownie musi skorzystać z własnego zasobu konotacji z tą częścią twarzy oraz tym, jakie znaczenie się z nimi wiąże. Określenia wykorzystywane do opisu podbródków nie są na tyle szczegółowe, by były zarezerwowane do jednego bohatera. Za reprezentatywne dla klasycznych AD można uznać poniższe przykłady:

[...] **broda i podbródek przysłonięte** prawym barkiem

[P. Gauguin, *Tahitańskie kobiety na plaży*]

Broda szpiczasta, **podbródek lekko opada** ku szyi

[H. de Toulouse-Lautrec, *W salonie*]

Jej twarz szeroka, **o szpiczastym podbródku** i nieregularnych rysach

[E. Manet, *Olimpia*]

Pod brodą **cienka linia podbródka**

[E. Manet, *Olimpia*]

Pod brodą, na szyi znajdują się dwie poziome faldki, sięgające od linii zuchwy

[A. Mentegna, *Oplakiwanie zmarłego Chrystusa*].

W deskrypcjach podbródka wyróżniają się następujące określenia:

obfity, lekko zaokrąglony, spiczasty, wyraźnie odznaczający się, charakterystyczny dla osób tęższych, korpulentnych zaokrąglony, drobny, mocno zarysowany, lekko zaokrąglony

BRWI

Brwi to także element, który zaznacza się w AD obrazów o większej szczegółowości, przede wszystkim portretów. W opisie tego elementu twarzy zwraca się uwagę na linię – jej grubość, kształt, kolor oraz ułożenie. W ich charakterystyce

nie pojawia się zróżnicowana leksyka ani sugestie odczytania. W narracjach autorzy wykorzystują niekiedy przydawki przymiotne albo okoliczniki, które mogą implikować emocje wyrażone na twarzy bohatera, np. **ściągnięte brwi**. Jednak znaczenie takiego sformułowania odbiorca musi odczytać samodzielnie w oparciu o wiedzę, którą dysponuje na temat symboliki czy sposobu wyrażania emocji. Przykładowe fragmenty AD, w których mowa o brwiach, to:

Ciemne brwi tworzą niemal poziome linie

[F. Leger, *Madonna z kluczami*]

Jasnobrązowe brwi proste i cienkie [...]

[E. Manet, *Olimpia*]

Pomiędzy nasadą nosa znajdują się pionowe zmarszczki, znajdujące się przy **ciemnobrązowych, łukowatych brwiach** zwięzających się na zewnątrz

[A. Mentegna, *Oplakiwanie zmarłego Chrystusa*]

Kobieta **ma cienkie brązowe brwi**, sięgające przed zewnętrzny kącik oka

[H. de Toulouse-Lautrec, *W salonie*]

Nad ciemnymi oczami króla rysują się **szerokie smugi brwi**

[A. Brodowski, *Gniew Saula na Dawida*].

Zbiór charakteryzujący brwi zawiera leksemy takie jak:

rzadkie, cienkie, cienkie, czarne, czarny łuk, lekko ściągnięte, łukowate, ciemne, grube, wyrazisty łuk, proste, dość szerokie, ostro zarysowane, szerokie, jasne, niemal proste, grubsze warstwy pigmentu łuków brwiowych, jasne, delikatnie zarysowane, mocno zarysowane, delikatne, węższe i jaśniejsze smugi, ściągnięte, szerokie smugi, niemal niewidoczne, jasne, wyraźne
--

SZYJA

Szyja jest elementem łączącym głowę z resztą tułowia. AD we fragmentach poświęconych szyi zwracają uwagę na około dwie, trzy cechy: jej długość, kolor skóry i na ewentualne oznaki starości. Ma to miejsce również głównie w AD portretów. Często też szyja pozostaje bez wskazania cech szczególnych, a jedynie zostaje

zaznaczona jej obecność, także jako punkt odniesienia do innych elementów. Odbiorca otrzymuje z AD wiedzę na temat wartości wizualnych danej części twarzy, następnie korzystając z własnej, stereotypowej wiedzy na temat znaczenia poszczególnych leksemów, ma możliwość stworzenia własnej interpretacji dzieła czy wyobrażenia na temat danego bohatera. W takich technicznych charakterystykach, które nie dostarczają przyjemności jej słuchania, konieczne jest dopowiedzenie, na które nakłada się wiedza odbiorcy AD. To niewidomy musi wiedzieć, dla jakich bohaterów charakterystyczna jest długa szyja czy alabastrowy kolor skóry na szyi, ewentualnie dany rodzaj kołnierzyka. Szyja to także część, którą można scharakteryzować przede wszystkim w opisach portretów, gdzie postaci ukazane są w sposób bardziej szczegółowy i bliżej niż na obrazach zbiorowych lub takich, gdzie bohaterowie nie stanowią najważniejszego elementu. Przy okazji opisanie tej części ciała czasami podawane są informacje o tym, jak wyglądają kołnierzyki (np. sukienek i bluzek) oraz o zdobiącej szyję wisiorach, koralach czy innych ozdobach. Za typowe w klasycznych AD można uznać następujące fragmenty:

W okolicy szyi widać czarną kryzę luźno tkanej wełny albo strusich piór

[K. Krzyżanowski, *Portret Pelagii Witosławskiej*]

Owija się czarnym **płaszczem** zapiętym wysoko pod szyją

[J. Mehoffer, *Portret Laszczki*]

W lewym, górnym rogu obrazu znajduje się kobieta zwrócona prawym bokiem

w ujęciu do szyi

[A. Bronzino, *Alegoria z Wenus i Kupidynem*]

Szyja mężczyzny odsłonięta w środkowej części. Ma ona różowy kolor, zacieniona ukośnie po lewej

[A. Dürer, *Autoportret (Dürer jako Chrystus)*]

Szyja dziewczynki wygięta do tyłu

[E. Degas, *Primabalerina*].

Zbiór leksemów wykorzystywanych przy opisywaniu szyi nie jest zróżnicowany, są to głównie określenia uwzględnione poniżej:

krótka, ozdobiona sznurem białych pereł, całkowicie zasłonięta kremowo-białą kryzą, wiotka skóra, kołnierzyk, zakryta kryzą,

USZY

Nie są to elementy często opisywane. Przeważnie, jeśli są widoczne na obrazie, zaznacza się tylko ich istnienie. Pomija się znaczenie symboliczne poszczególnych kształtów czy nawiązania do stereotypów, np. o odstających czy dużych uszach. Fragmenty AD poświęcone temu narządowi nie pobudzają wyobraźni. W tej sytuacji, inaczej niż np. wypadku opisu ust, oczu i włosów. Ta część, podobnie jak czoło, częściej pojawia się jako elementy lokalizacyjny, np. „sięgające uszu [włosy]”. Warto także zauważyć, że nie są one dokładnie opisywane, co wynika to z faktu, że postaci prezentowane na obrazach często mają uszy ukryte pod włosami lub nakryciem głowy. Sporadycznie pojawiają się jako podkreślenie, że sportretowana postać ma w uszach kolczyki. Przykładowe zdania z klasycznych AD, w których mowa o uszach to:

Spod nakrycia głowy wystają czarne, krótkie włosy mężczyzny, sięgające ukośnie od lewej skroni, **przez ucho ku karkowi**
[P.D. Francesca, *Portrety Mantefeldrów*]

Spod hełmu wystają proste włosy **odslaniające prawe ucho**
[Eksekias, *Achilles i Ajaks*]

Ucho wydatne, lekko odstające
[J. Malczewski, *Autoportret w zbroi*].

Zaobserwowane epitety dotyczącym uszu to:

widoczne, wydatne

POLICZKI

Charakterystyka tej części twarzy mogłaby oddziaływać na wyobrażenia niewidomych odbiorców jeśli zawierałaby sugestie odczytania, tymczasem klasyczne

AD w portretach zwracają uwagę na tę część, jednak podobnie jak w wypadku pozostałych, tylko w celu zaznaczenia jej obecności oraz po to, by wyposażyc odbiorcę w wiedzę na temat wartości wizualnych. To, w jaki sposób i czy w ogóle wykorzysta tę wiedzę, zależy tylko od umiejętności interpretacyjnych odbiorcy i jego zaangażowania w odbiór audiodeskrypcji.

Policzki, podobnie jak uszy, to elementy również rzadko opisywane. Ich deskrypcje przeważnie pojawiają się przy okazji lokalizacji i charakteryzowania zarostu. Inne motywacje opisywania policzków wynikają z tego, gdy np. szczególnie wyróżniają się na obrazie lub służą dookreśleniu wieku. Jednak opis ich zazwyczaj ogranicza się do zaznaczenia tego, że są ukazane i jaki mają kolor oraz traktowania ich jako element lokalizacyjny w odniesieniu do innych elementów (jak, np. *czoło* czy *uszy*), czyli wskazania maksymalnie dwóch cech, w dodatku w oderwaniu od znaczenia. Odbiorca sam musi wyprowadzić wnioski z tego, że bohater ma krągłe, szczupłe lub rumiane policzki. Za reprezentatywne dla wszystkich klasycznych AD można uznać przykłady:

Policzki opadają dwiema beżowo-różowymi fałdami

[K. Krzyżanowski, *Portret Pelagii Witosławskiej*]

Kolejne zmarszczki rozchodzą się od nosa w kierunku uszu, wyraźnie oddzielając **wystające kości policzkowe**, inne łączą nos z kącikami wąskich ust

[A. Gierymski, *Żydówka z pomarańczami*]

Na **widocznym prawym policzku** wyrazisty czerwony rumieniec

[O. Boznańska, *Imieniny babuni*]

Policzek przecina ciemna smuga bokobrodów, sięgających niemal ust

[W. Wańkowicz, *Portret Mickiewicza na Judahu skale*]

Policzki, czoło i szyja pokryte są krótkimi, delikatnymi kreskami bieli – po bokach nosa uzupełnionej czerwienią

[S.I. Witkiewicz, *Portret Józefiny Konińskiej*].

Wśród najczęstszych ich określeń znajdują się:

Zgromadzone w AD opisy twarzy pozwoliły przeprowadzić analizę sposobu, w jaki autorzy tych tekstów opisują poszczególne jej części. Stopień szczegółowości, zwłaszcza dla portretów, pozwolił wyróżnić relacje semantyczne poprzez wyróżnienie pól semantycznych (hiperonimów), w których obszarze mieszczą się hiponimy, a nawet meronimy. Analiza leksyki wykorzystywanej w celu charakteryzowania elementów twarzy także potwierdza, że AD korzysta ze schematycznej konstrukcji zdań i odwołuje się do prototypów przywołujących skojarzenia z warstwą wizualną, która częściowo czerpie z literatury, ponieważ wykorzystuje sformułowania często obecne w opisach postaci literackich, np. *alabastrowa cera*, *kruczoczarne włosy*, *rumiane policzki*, itd. Dotyczy to przede wszystkim tych tekstów, w których widać próby wprowadzania zmian w celu uczynienia z klasycznych i szablonowych AD takich, które będą zbliżać się do sztuki literackiej. Jest to widoczne przede wszystkim w stosowanych epitetach. Jak wspomniano, zarówno w deskrypcjach literackich, jak i audiodeskrypcjach twarz może być *ogorzala*, *blada* czy *alabastrowa*, włosy *kędzierzawe*, *lśniące*, a dłonie, np. *aksamitne* i *delikatne*. Nie są to spektakularne zmiany, jednak na tym etapie widać, że autorzy takich tekstów przestają ograniczać się do kilkuelementowego wachlarza epitetów, które dominują w pierwszych AD. Z drugiej jednak strony zbiór wyrazów, mimo że obszerniejszy i bardziej zróżnicowany, wydaje się być skończony, a powstające opisy nadal budowane są z wykorzystaniem istniejących schematów. Warto podkreślić, że określenia charakteryzujące poszczególne części twarzy nie są wyrazami trudnymi do wyobrażenia, każdy bowiem niewidomy albo niedowidzący odbiorca dysponuje jakimiś stereotypowymi wyobrazeniami na temat poszczególnych stref twarzy oraz opisujących je leksemów, które może przywołać w wyobraźni podczas słuchania mechanicznej AD, a następnie na tej podstawie stworzyć indywidualne odczytanie. Nie jest to jednak zadanie łatwe, gdyż AD czerpią ze skąpego, powtarzalnego zbioru określeń, które nie są na tyle szczegółowe, by mogły być zarezerwowane dla jednego bohatera dzieła malarskiego. Ponadto warto zauważyć, że stopień ich ogólności uniemożliwia stworzenie zarówno w wyobraźni, jak i na papierze, dokładnego portretu na podstawie audiodeskrypcji.

Leksyka wykorzystywana przez autorów audiodeskrypcji do prezentacji twarzy bohaterów dzieł, jak pokazano powyżej, nie jest bardzo zróżnicowana, przez co trudno

oddać detale wizerunków umożliwiające odróżnienie bohaterów. Nawet w sytuacji, gdy obraz ukazuje dobrze znaną postać historyczną, jej identyfikacja jest możliwa przede wszystkim poprzez przywołanie jej nazwiska w tytule obrazu, a później odwoływanie się do niego w treści AD.

Obrazy malarskie mogą przedstawiać zarówno postaci historyczne⁵⁵⁴, fikcyjne (np. anonimowi ludzie czy stworzenia fantastyczne i mitologiczne). Literatura także dostarcza opisów postaci fikcyjnych oraz rzeczywistych⁵⁵⁵. Ciekawym zabiegiem jest opisywanie portretu, który nie istnieje w rzeczywistości, bowiem został stworzony tylko na potrzeby fikcji literackiej. Jednym z najbardziej znanych nieistniejących obrazów jest portret Doriana Graya z powieści Oscara Wilde'a o tym samym tytule⁵⁵⁶. Warto zwrócić uwagę na niektóre fragmenty opisujące wspomniany wizerunek, ponieważ analizy mogą pokazać, że dla rozwijających się AD uzasadnione byłoby czerpanie z takich wzorów:

– opis przeżyć Doriana, gdy spoglądał na portret po tym, jak Sybilla Vane popełniła samobójstwo z powodu porzucenia przez Doriana:

Ostatecznie wrócił, stanął przed obrazem i jął mu się badawczo przypatrywać. W słabym świetle wpadającym do pokoju przez jedwabne kremowe rolety twarz na obrazie wydawała się nieco zmieniona. Inny miała wyraz. W ustach czaiło się **jakby lekkie okrucieństwo** [s. 125]

Atmosfera chwili, w której Dorian spoglądał na portret, była tajemnicza i sprawiała wrażenie groźnej, potęgowała kontekst samobójstwa Sybilli Vane. Również słabe światło wpadające do pomieszczenia dodatkowo wzmacnia w czytelniku odczucie przerażenia oraz ocenę okrucieństwa, którego dopuścił się Dorian Gray.

⁵⁵⁴ Nazwiska postaci czy nazwy miejsc mogą stać się przedmiotem analiz w artykule poświęconych onomastyce w AD dotyczącej dzieł malarskich. Taki tekst pokazałby, m.in. zależności tytułów dzieł oraz treści i tego, jak prezentowane są miejsca oraz postaci znane z historii czy z tradycji.

⁵⁵⁵ Ciekawym przykładem jest opis obrazu *Las Meninas* zamieszczony w książce M. Foulcaulta, *Słowa i rzeczy*, Kraków 2005. W tej narracji także można wskazać kilka rozwiązań, które byłyby funkcjonalnymi rozwiązaniami w audiodeskrypcji przede wszystkim na poziomie wyrażania. Do zagadnienia tego nawiązano przy okazji omawiania cech ekfrazy poetyckiej, które można wykorzystać w AD.

⁵⁵⁶ Jedyna opublikowana powieść tego irlandzkiego autora, która powstała jako piąte dzieło Wilde'a. Wywarła wiele kontrowersji i spotkała się z falą krytyki wśród odbiorców. Autor po jej wydaniu został okrzyknięty pozbawionym moralności dandysem.

– przeżycia Doriana, które budziły się w nim po tym, gdy odbywał przechadzki po dzielnicach niecieszących się dobrą reputacją, a także przebywał w domach publicznych i palarniach opium:

Ale **dziwny wyraz**, który wpierw zauważył był na portrecie, nie tylko pozostał, ale nawet **zarysował się ostrzej**. Migocące jaskrawe słoneczne światło ukazało mu **linie okrucieństwa koło ust z taką brutalną wyrazistością, jak gdyby po popełnieniu jakiegoś okropnego czynu przeglądał się w zwierciadle** [s. 125]

Wpatrywał się w złą i postarzałą twarz na obrazie, to znów w piękne młodzieńcze oblicze w zwierciadle. Siła kontrastu potęgowała jeszcze uczucie rozkoszy [s. 175]

Z największą uwagą, niekiedy z dziką, straszną radością **śledził szkaradne linie, przecinające pomarszczone czoło i okrążające grube, zmysłowe usta**. Nieraz też zapytywał sam siebie, **co było straszniejsze: ślady grzechów czy starości?** Przykładał swe białe, wydelikaczone palce do szorstkich, nabrzmiątych rąk na portrecie i uśmiechał się. **Naigrawał się z oszpeconej postaci i zniedołężniałych członków** [s. 175-176]

– perspektywa Bazylego Hallwarda, który patrzył na przemieniony obraz Doriana Graya⁵⁵⁷:

Okrzyk przerażenia wyrwał się z ust malarza, gdy w niepewnym świetle ujrzał na płótnie **wstrętną twarz wykrzywioną uśmiechem**. W wyrazie portretu było coś w najwyższym stopniu wstrętnego i ohydneho. Wielki Boże! Przecież to twarz Doriana Graya. Ten straszny jad, czymkolwiek on był, nie zdołał jeszcze zniszczyć doszczętnie jego cudnej piękności. Nieco złota świeciło jeszcze na rzednących włosach i trochę purpury zabarwiało **zmysłowe wargi**. **Wypełzłe oczy wykazywały jeszcze ślad dawnego przezystego błękitu, a wykwintne linie nosa i szyi nie zatraciły dotąd całej szlachetności. Tak, to był Dorian**. Ale kto go tak wymalował? Wydało mu się, że poznaje pociągnięcia swego własnego pędzla, a rama obrazu zrobiona była stanowczo według jego rysunku. Strach uwierzyć w coś podobnego, a jednak czuł, jak go coraz większa ogarnia trwoga. **Chwycił zapaloną świecę**

⁵⁵⁷ Tuż przedtem, gdy Dorian pod wpływem impulsu zamordował malarza, wbijając mu nóż w plecy, a następnie szantażował swojego przyjaciela, by rozpuścił zwłoki w kwasie. Po dokonaniu tego czynu, przyjaciel także popełnił samobójstwo.

i stanął tuż przed obrazem. Po lewej stronie u dołu widniało jego nazwisko, nakreślone czerwoną farbą podłużnymi literami [s. 211-212]

– perspektywa Doriana, który patrzył na obraz już po tym, gdy popełnił morderstwo:

Co to za wstrętne, czerwona rosa świeci na ręce, wilgotna i błyszcząca, jak gdyby płótno okryło się krwawym potem? Jakież to okropne! Wydało mu się to w danej chwili okropniejsze od tego milczącego, na wpół leżącego na stole przedmiotu, którego dziwny cień na zalanym krwią dywanie wskazywał, że nie drgnął ze swego miejsca, lecz siedzi tam, gdzie go pozostawiono [s. 235].

Wykorzystano fragmenty przełożone z języka oryginału przez M. Feldmanową. Porównując opisy AD do zacytowanych fragmentów zamieszczonych w przekładzie powieści Oscara Wilde'a, *Portret Doriana Graya*, dostrzega się, że język tłumaczenia powieści znacznie różni się od charakteru redakcyjnego klasycznych AD. Pierwszą istotną kwestią jest to, że opis portretu dokonywany jest z perspektywy samego bohatera obrazu, który przygląda się własnemu wizerunkowi. Już wówczas, gdy odsłonił rolety, światło niczym reflektor w teatrze, padło na obraz i odsłoniło pierwszą zmianę. Bohater myślał, że to tylko złudzenie, że odsłonięcie rolety rozwieje to wrażenie. Stało się zupełnie odwrotnie. Światło obnażyło i podkreśliło zło, które wydarzyło się wcześniej. Efekt światła pełni tu również inną funkcję, mianowicie ukazuje kontrast: jasne światło dnia zderza się z, rodzącą się, we wnętrzu Dorian, ciemnością. Na ten sposób patrzenia wpływają emocje bohatera i to, co działo się w jego głowie, po tym jak odszedł od Sybilli, wędrował po domach publicznych oraz zamordował Bazylego Hallwarda. Portret, na który spogląda Dorian lub malarz jest silnie nacechowany subiektywizmem, zmienia się pod wpływem doświadczeń i czynów bohatera. Ten literacki przekład opisujący twarz portretowanego Doriana wyraźnie wskazuje (mimo pewnych podobieństw) różnice, które pojawiają się w portretowaniu literackim i w AD, gdyż jest bogaty w:

– metaforykę, np.:

ukazało mu **linie okrucieństwa** koło ust z taką **brutalną wyrazistością**, **wypelzłe oczy** wykazywały jeszcze ślad dawnego przeczystego błękitu, a **wykwintne linie nosa i szyi** nie zatraciły dotąd całej szlachetności,

– ocenianie, np.:

wpatrywał się w **złą i postarzałą** twarz na obrazie,
ujrzał na płótnie **wstrętną twarz** wykrzywioną uśmiechem, trochę purpury zabarwiało
zmysłowe wargi

– w (implikowaną, nie wskazaną wprost) symbolikę kolorów, np.:

wstrętna, **czerwona rosa** świeci na ręce, wilgotna i błyszcząca, jak gdyby płótno
okryło się **krwawym potem**,
po lewej stronie u dołu widniało jego nazwisko, **nakreślone czerwoną farbą**
podłużnymi literami,

a także scharakteryzowanie funkcji światła:

chwycił **zapaloną świecę** i stanął tuż przed obrazem,
leżącego na stole przedmiotu, którego dziwaczny cień na zalanym krwią dywanie
wskazywał, że nie drgnął ze swego miejsca, lecz siedzi tam, gdzie go pozostawiono.

Źródłem światła, o którym mowa w powyższym fragmencie, jest płomień świecy. Odbiorca ma możliwość wyobrażenia sobie tego płomyka, który najjaśniejszy i najcieplejszy jest przy samym knocie i tam najlepiej rozjaśnia podświetlane elementy. Na obraz oglądany w blasku świecy można spoglądać fragmentami, całość nie jest poznawalna w sposób wiarygodny. Cienie i blaski pochodzące z płonącej świecy zniekształcają obraz, wynaturzają go, sprawiają, że ukazane na nim elementy mogą budzić w odbiorcy przerażenie. Tak było w wypadku Doriana, który patrzył na swój obraz. Poza tym światło pozostaje obojętne i zimne. Z jednej strony podkreśla urodę obrazu, z drugiej natomiast uwydatnia skazę, która się na nim pojawiła. Właśnie owa skaza była powodem zasłonięcia obrazu, ponieważ dzięki temu bohater odsuwa wyrzuty sumienia, a obraz nie wydaje się aż tak przerażający.

W klasycznej AD kolory są nieodłączną częścią opisu, jednak nie niosą one ładunku symbolicznego ukutego w tradycji i kulturze⁵⁵⁸, a jedynie zostają one nazwane. Z kolei opisanie światła w standardowych AD ogranicza się do wskazania jego funkcji oraz tego, które elementy zostały dzięki niemu wyeksponowane, np.:

⁵⁵⁸ Temat kolorów w AD został zaprezentowany w dalszej części pracy.

–w opisie twarzy Leonii Bluhdorn:

Zwraca uwagę twarz dziewczyny. Drobne usta o pełnych wargach, wygięte uśmiechem, dosyć szeroki nos i, przede wszystkim, spojrzenie ciemnych, brązowych oczu. Modelka omija wzrok widza, patrzy przed siebie przyjaznym, może nawet czułym spojrzeniem, lekko mrużąc oczy, jakby była senna. Ciemne grube brwi powtarzają łuk wykroju oka. **Mocne, skupione światło, wydobywa z mroku twarz, szyję, dekolt [...]**

[H. Rodakowski, *Portret Leonii Bluhdorn*].

W zacytowanym fragmencie opisano funkcję światła, tzn. że wydobywa z mroku twarz, szyję i dekolt prezentowanej bohaterki. Zwraca jednak uwagę fakt, że w AD nie ma mowy o tym, jakie to ma znaczenie, tzn. w jakim celu elementy te zostają wydobyte na obrazie, co się z nimi dzieje i jakie wrażenie na odbiorcy zabieg ten ma wyrzucić. Pominięcie takich informacji znacznie spłyca całość audiodeskrypcji i nie sprzyja pobudzaniu wyobraźni słuchającego jej niewidomego bądź niedowidzącego odbiorcy.

Zastosowane środki artystyczne w opisie portretu Graya w przekładzie Feldmanowej sprawiają, że fragment pobudza wyobraźnię oraz daje przyjemność jego kontemplowania. Warto zastanowić się, czy i, ewentualnie, jak podobne rozwiązania literackie mogłyby okazać się funkcjonalne także w tekstach przyszłych AD. Szczególnie, gdy dążenia te poprze się stanowiskiem hermeneutów i filozofów (np. Diltheya, Heideggera, Gadaamera), którzy postulują, że każde spojrzenie jest z góry nacechowane subiektywizmem, czym potwierdzają słuszność przyjętego w pracy stanowiska⁵⁵⁹, Pozwoli to wówczas potwierdzić, że nawet jeśli opis [dotyczy to także AD] będzie dążył do obiektywizmu, to i tak indywidualnych wyobrażeń będzie tyle, ilu odbiorców.

Warto raz jeszcze podkreślić, że teksty wszystkich AD, choćby były najbardziej dokładne, nie pozwalają zidentyfikować bohatera obrazu na podstawie samego opisu (jak ma to miejsce w przypadku tworzenia portretu pamięciowego). Jest to spowodowane przede wszystkim tym, że

⁵⁵⁹ Szerzej pisano o nich wcześniej, we fragmencie o obiektywności.

wyrazu twarzy nie da się rozłożyć na części (z chwilą, gdy mogę go rozłożyć, zaczynam dowodzić lub zaprzeczać, to znaczy wątpić – odchodzę od Fotografii, która z natury jest oczywistością, a oczywistość jest właśnie tym, co nie chce być rozłożone). Wyraz nie jest schematycznym, intelektualnym zbiorem danych jak sylwetka. Wyraz nie jest także zwykłą analogią – choćby nawet daleko posuniętą – jak „podobieństwo”. [...] wyraz jest czymś niezwykłym, prowadzącym z ciała do duszy [...] ⁵⁶⁰.

Przed autorami AD pojawia się duże wyzwanie opowiedzieć o wyglądzie postaci w taki sposób, by nie spłaszczyć go i oddać w nim to, co najbardziej charakterystyczne. Zaprezentować twarz w audiodeskrypcji nie jest zadaniem łatwym. Trzeba znaleźć klucz, który pomoże odbiorcy wyobrazić sobie jak wygląda prezentowany bohater dzieła. Okazuje się, że przywołanie jedynie cech wizualnych nie wystarczy, ponieważ nie pozwalają one różnicować postaci, o których traktuje audiodeskrypcja. Być może w efekcie rozwoju refleksji o tym gatunku wypowiedzi, zaproponowane zostaną przez autorów inne rozwiązania identyfikacyjne. Na przykład zamiast szczegółowego prezentowania bohaterów, AD będzie wspierać się jego atrybutem bądź cechą charakterystyczną opisywanego bohatera.

W tradycyjnych, literackich opisach postaci uwaga narratora zwraca się, nadając im cech charakterystyki, w kierunku osobowości opisywanej postaci, natomiast w AD nie mówi się o niej ponieważ nie jest on tym, co widać bezpośrednio. W tekstach tych pojawiają się informacje o wyglądzie zewnętrznym postaci, strojach i scenerii, w której zostali ukazani. Charakteru natomiast można się jedynie domyślać na podstawie interpretacji wyrazu twarzy bohatera czy przyjętej przez niego postawy. O czym innym świadczy ukazanie postaci na koniu w galopie jak w obrazie *Ucieczka Henryka Walezego*, a o czym innym przedstawienie bohatera zatroskanego, płaczącego i siedzącego na wiejskim podwórku, np. obraz *Trumna chłopska*. Pośrednie wyobrażenia na temat charakteru dają również atrybuty, w które artyści wyposażyli swoich bohaterów, ponieważ z jednej strony może to być motek włóczki, z którego babcia dzierga robótkę albo skrywany za plecami dziewczynki bukiet kwiatów. Wspomniane postawy mogą świadczyć o tym, że bohaterka z włóczką to troskliwa strażniczka domowego ogniska, natomiast dziewczynka jest zawstydzona, np. tym, że ma złożyć życzenia swojej babci [O. Boznańska, *Imieniny babuni*].

⁵⁶⁰ R. Barthes, op.cit., s. 191.

Autorzy klasycznych AD zdają się jakby nie dostrzegać takiego zróżnicowania i wiążących się z nim interpretacji. Odbiorca pozostawiony jest sam sobie i tylko od jego wiedzy i spostrzegawczości zależy to, na ile dzieło zostanie przez niego odczytane i czy wywrze jakiegokolwiek wrażenie. Podobnie, gdy na obrazie uwieczniono postać autentyczną – pierwsze AD pomijają praktycznie kontekst historyczny i nie łączą w spójną całość treści AD z informacjami historycznymi na temat bohatera. W tym zakresie postęp zauważa się w audiodeskrypcjach następnych, które zaczynają ewoluować. Jednak i tu wszelkie nawiązania kontekstowe stanowią jakby osobną część, która nie tworzy spójnej AD, lecz podaje garść informacji historycznych i biograficznych dotyczących ukazanego bohatera.

Odbiorca oczywiście dowie się z AD podstawowych informacji na temat wyglądu bohatera, będzie potrafił odróżnić Zygmunta Starego od Henryka Walezego, młodą kobietę od starej, jednak nie do końca będzie miał możliwość odróżnienia, gdyby pozbawić AD tytułu obrazu, np. żony Mehoffera z obrazu *Dziwny ogród* od kobiet przedstawionych na obrazie Podkowińskiego *Targ na kwiaty*.

Co ważne i raz jeszcze zasługujące na komentarz, w audiodeskrypcjach obecny jest stereotyp językowy. Dotyczy on zarówno sposobów prezentowania twarzy (o czym była mowa w poprzedniej części), jak i postaci w ogóle. Uwidacznia się to najwyraźniej w tekstach do obrazów, na których występuje Matka Boska. W AD jest to najczęściej piękna kobieta, odziana w błękitną szatę i biały welon spoglądająca na swojego syna oraz innych ludzi ciepłym, matczynym wzrokiem.

3.1.1.2. Opis Matki Boskiej

Maryja pojawiła się na dziesięciu spośród analizowanych obrazach, do których AD udało się dotrzeć: *Madonna z Dzieciątkiem i Barankiem na tle krajobrazu* Quentina Massysa, *Nawiedzenie* Bernarda Strozziiego, *Madonna z Dzieciątkiem i fundatorem* Giovaniego Belliniego, *Madonna z Dzieciątkiem na tle pejzażu* Tycjana, *Sen Świętego Józefa* Francesca Bissolo, *Mistyczne zaślubiny Świętej Katarzyny* Guercina, *Madonna Della Ghiara* i *Madonna z kluczami* Francoisa Légara, *Pieta* oraz *Madonna ze Szczygłem* Rafaela Santiiego. Poniżej zacytowano fragmenty AD, które traktują o wizerunku Maryi:

Na pochylonej w prawo głowie biały półprzezroczysty welon spływający gładko na ramiona. Jasne, rudawe włosy są lekko skręcone. Odslaniają wysokie czoło i miękko spływają wzdłuż szyi. Jasne łagodne brwi, oczy ciemne, o migdałowym wykroju. Prosty, wąski nos. Usta lekko uśmiechnięte

[Q. Massys, *Madonna z Dzieciątkiem i barankiem*]

Twarz jest owalna o delikatnej, jasnej cerze. Brązowe włosy zaczesane do tyłu są w większości schowane pod beżową chustą. Głowę okala biała, świetlista aureola. Duże czarne oczy Maryi są zwrócone ku Elżbiecie. Połyskuje w nich światło zaznaczone cętkami jasnej farby. Nos prosty, kąciki koralowych ust uniesione w łagodnym uśmiechu. Policzki oblewa rumieniec. Dekolt jest okryty jasną, cienką materią

[B. Strozzi, *Nawiedzenie*]

Głowę kobiety pokrywa biała, częściowo opadająca na piersi chusta, włosy w całości ukryte pod chustą. Twarz kobiety poważna, zatroskana, usta ściągnięte, wzrok skierowany ku dołowi

[G. Bellini, *Madonna z Dzieciątkiem i fundatorem*]

Swój wzrok kieruje na niemowlę, patrzy czule, głowę lekko przechyla. Na gładko zaczesanych ciemnych włosach, od połowy głowy ciemna chusta. Twarz jest poważna, policzki rumiane i pełne

[Tycjan, *Madonna z Dzieciątkiem na tle pejzażu*]

Tak jak dzieciątko ma kędzierzawe, jasnobrązowe włosy (Matka Boska)

[B. Strozzi, *Sen świętego Józefa*]

Maria ukazana na wprost, uniesioną z godnością głowę, zwraca w stronę świętego Piotra. Ma owalną twarz z wysokim czołem, blade wąskie usta i niemal niewidoczne jasne brwi. Spod opuszczonych powiek widać ciemne punkciki oczu. Włosy schowane są pod cienką, białą chustą swobodnie opadającą wzdłuż twarzy i okalającą ją od dołu. Jasne loczki wymykają się spod chusty na czole

[F. Bissolo, *Mistyczne zaślubiny św. Katarzyny*]

Po prawej stronie Madonna ukazana bokiem z lewego profilu, skierowana w stronę syna. Zdaje się klęczeć, ale dolna część ciała jest niewidoczna na skutek zniszczenia

malowidła. Zaczese nad czołem blond włosy przykryte są prosto udrapowanym zawojem z płóciennego szala, którego przedłużony tył spada na ramiona i plecy. Jasna twarz przybrała wyraz modlitewnego skupienia. Oczy wpatrzone są z czcią w Syna, a błagalne spojrzenie świadczy o wstawiennictwie Matki u Zbawiciela Świata. Madonna ma mały, lekko perkaty nos i nieduże usta

[Guercino, *Madonna della Ghiara*]

Na drugim planie, przy prawej krawędzi obrazu znajduje się szaro-czarny kontur kobiety zwróconej przodem w ujęciu do pasa. Ma wygląd kobiety z obrazu *Mona Lisa* Leonardo da Vinci. Dolna krawędź zarysu znajduje się na wysokości jednej piątej obrazu, górna, na wysokości trzech piątych. Gładkie, rozpuszczone włosy kobiety opadają luźno po obu stronach podłużnej szarej twarzy, sięgając ramion. Jej czoło gładkie. Ciemne brwi tworzą niemal poziome linie. Oczy o łagodnych łukach powiek, zwrócone w lewo. Nos prosty, lekko szpiczasty na czubku. Górna warga tworzy czarną linię o wcięciu pośrodku i klinowatych końcach. Dolna warga w formie krótkiej kreski, wyznaczającej dolną krawędź ust. Broda lekko szpiczasta, lewa połowa szyi zacieniona

[F. Légar, *Madonna z kluczami*]

Kobieta zwrócona przodem w ujęciu do pasa o głowie przechylonej ku prawemu ramieniu. Spogląda w dół, na prawo. Na głowie kobiety granatowa chusta, opadająca na ramiona. Pod nią biały materiał na wzór welonu zakonnego – otacza twarz, sięga poniżej linii obojczyków. Kobieta ma bladą pociągłą twarz o trójkątnym kształcie. Pomiędzy brwiami znajdują się dwie pionowe zmarszczki. Jej powieki półprzymknięte, poniżej półokrągłe zmarszczki. Nos szczupły i prosty, o szpiczastym czubku wygiętym w dół. Wokół nosa i ust cztery ciemniejsze bruzdy zmarszczek

[R. Santi, *Pieta*]

Jej głowa obrócona nieznacznie w prawo, twarz skierowana ku jednemu z dzieci. Jej sylwetka zajmuje większą część obrazu, pozostawiając równe pasy tła u góry i z dołu. Nad jej głową znajduje się matowo złota cienka obręcz aureoli. Jej jasne długie włosy upięte luźno z tyłu. Sploty przepasane dwoma cienkimi warkoczykami po obu stronach głowy, na wysokości skroni i uszu. Głowa kobiety owalna, cera jasna i gładka. Czoło nieznacznie rozjaśnione w środkowej części, jasne brwi o ton ciemniejsze od koloru cery. Powieki kobiety półprzymknięte, oczy ciemne, skierowane w dół. Nos kobiety prosty, szeroki, płynną linią przechodzi w lekko szpiczasty czubek. Usta zamknięte o regularnym wykroju, wargi pastelowe,

ciemnoróżowe. Linia styku obu warg tworzy niewielką wklęsłość i przechodzi w kąci ust. Owal twarzy łagodny, policzki lekko zaróżowione, broda krągła. Szyja kobiety smukła, wygięta nieznacznie w lewo

[R. Santi, *Madonna ze szczygłem*].

Matka Boska, z pewnością można potwierdzić, to „najczęściej portretowana kobieta w historii”⁵⁶¹. Liczne jej wizerunki przedstawiają tę samą kobietę, jednak w odmienny sposób⁵⁶². Obrazy ukazujące Maryję pod różnymi postaciami mają szczególne znaczenie dla tradycji sztuki religijnej, a ponadto dla wierzących odbiorców. Co więcej, wizerunki te są uznawane za cudowne i słynące z łaski⁵⁶³. Znamienne jest, że klasyczne audiodeskrypcje w ogóle nie poświęcają miejsca na to, by nawiązać do sakralnego wymiaru danego wizerunku. Opisują Matkę Boską jak każdą inną kobietę, skupiając się na tym, by w jak najbardziej obiektywny sposób oddać to, co widać.

Warto nadmienić, że również ikony, czyli dzieła pisane z mistycyzmem, kontemplacją i głęboką świadomością religijną, traktowane są jak każdy inny obraz, mimo że „ikona Maryi to więcej niż wyobrażenia”⁵⁶⁴. Ikona jasnogórska na przykład jest niezmiernie istotna z punktu widzenia historii narodu polskiego⁵⁶⁵. AD stwarza szczególne możliwości do tego, by swoją treścią wyposażać niewidomego i niedowidzącego odbiorcę nie tylko w wiedzę powierzchniową, czyli co i w jaki sposób artysta utrwalił na swoim obrazie, lecz także w wiedzę kontekstową i historyczną. Dzięki temu AD mogłaby stać się narzędziem kształtującym świadomość odbiorców, a przy tym dostarczającym im przeżyć estetycznych. Zapoznając się z różnymi tekstami audiodeskrypcji, można zauważyć, że te pierwsze pomijają wyjątkowość sylwetek świętych w ogóle, także Maryi. Inaczej jest w tekstach nowych, ewoluujących, gdzie wymiar świętości zostaje, przynajmniej pośrednio, zaznaczany w ich treści.

Stylistyka tych AD konotuje pozytywne cechy kojarzące się z Maryją, np. bezpieczeństwo, ciepło i delikatność. Twarz Maryi w AD jest opisywana jako owalna, poważna i o delikatnych rysach, raz nawet zostaje porównana do Mony Lisy. Jej usta w audiodeskrypcjach zawsze są małe i drobne, ewentualnie lekko uśmiechnięte, natomiast oczy – brązowe. Na głowie kobiety przeważnie znajduje się

⁵⁶¹ <https://opoka.org.pl/biblioteka/P/PR/echo201433-maryje.html> [dostęp: 1.01.2018].

⁵⁶² Ibidem.

⁵⁶³ Ibidem.

⁵⁶⁴ Ibidem.

⁵⁶⁵ Interesującą historię ikony Matki Boskiej Częstochowskiej i jej znaczenia dla Polaków zaprezentowała Monika Rogozińska w książce *Polowanie na matkę*, Częstochowa 2017.

jasny welon lub chusta. Włosy, jeśli nie są w całości skryte pod chustą, mają kolor brązowy, ciemny oraz, w jednym opisie, jasne.

Stereotypowe, dla przedstawienia Maryi jest nakrycie głowy świadczące o jej żydowskich korzeniach. Trzeba zauważyć, że stereotyp ten nie jest w całości przestrzegany przez artystów. Malują oni Matkę Bożą tak, jak wyglądały współczesne im kobiety, zgodne z obowiązującymi kanonami piękna. Czasami uwieczniali na obrazie jej włosy, a nawet nie malowali chusty je okrywającej. Maryja nie jest ukazana za każdym razem jako szczupła kobieta o pociągłej twarzy, nawet kolor oczu na różnych przedstawieniach jest inny. Jedyne częstym, choć nie obligatoryjnym, jest zastosowanie dla oddania jej wizerunku koloru niebieskiego (jako barwy niebiańskiej i symbolu nadziei) oraz białego (konotującego niewinność). Widząc tak różne realizacje, cech stereotypowych w wizerunkach Maryi można doszukiwać się w widocznych we wzroku oraz postawie cechach prototypowej matki, czyli czułości i z troskaniu o dziecko.

Wizerunki Matki Bożej różnią się mimo licznych, podobieństw. Ikona Matki Boskiej Częstochowskiej ukazuje Maryję jako strapioną matkę, która z czułością zajmuje się dzieckiem. Ciemna kolorystyka dzieła podkreśla bijący z jej oblicza smutek. Na ikonie, podobnie jak np. w przedstawieniu *Madonny z Dzieciątkiem i fundatorem* Belliniego, Maryja obejmuje swoje dziecko. Znamienne jest jednak to, że odmienne są ich oblicza. Maryja z ikony, jak wspomniano, jest z troskana, pogrążona w zadumie i ma zranione dwoma rysami oblicze. Spogląda wprost na widza. Odziana jest w kosztowną szatę, a wokół jej głowy rozciąga się blask aureoli. Natomiast na obrazie Belliniego Maryja z uczuciem spogląda na swojego syna, ma na sobie skromne szaty w kolorach czerwonych, zielonych i białych.

Spostrzeżenia te pokazują, że przedstawienia, nawet w zakresie cech stereotypowych nie są jednakowe. Audodeskryberzy pamiętają o tym i różnicują treść poprzez prezentowanie poszczególnych detali. Świadczy to nie tylko o obecnym tu stereotypie językowym, ale także malarskim. W wizjach artystów uwidaczniają się wyobrażenia na temat urody Matki Boskiej zakotwiczone w tradycji i kulturze, a także szczególną uwagę zwraca jej matczyne spojrzenie.

Maryja ukazywana się na obrazach w różnoraki sposób. Jak wspomniano jest to zawsze piękna kobieta, jednak odziana w różne szaty, ukazana w odmiennej scenarii. Można jednak znaleźć pewne podobieństwa pomiędzy wizerunkami namalowanymi przez różnych artystów, np. Maryja na obrazie

Immaculata Gersona⁵⁶⁶ to młoda kobieta ukazana w pełnej postaci, ubrana w białą szatę i szafirowy płaszcz, stojąca w lekkim kontrapoście o rękach złożonych na piersiach. Widoczna idealizacja twarzy pozbawiona została jednak mistycznego klimatu tak charakterystycznego dla sztuki Murilla. U Gersona podobnie jak na obrazie Jana Matejki o tej samej tematyce z 1875 roku, powtarzają się tradycyjne motywy: putta, anioły, półksiężyc na którym stoi *Immaculata*, kula ziemiska, obłoki⁵⁶⁷.

Co więcej, artyści, mimo że pochodzili z różnych obszarów kulturowych, w swoich dziełach przedstawiających Matkę Bożą przeważnie zwracali uwagę na staranne oddanie szczegółów i precyzyjne modelowanie twarzy, która realizowała znany w ich kręgach i czasach wizerunek pięknej kobiety. Zabieg ten sprawił, że odbiorca sztuki pewnych podobieństw może dopatrywać się na obrazach różnych malarzy, np. z punktu widzenia historii sztuki

Wreszcie malarzy hołdujących naturalizmowi również interesowały się tematyką religijną malując obrazy będące mieszaniną akademickich kompozycji, malarstwa realistycznego i teatralnego patosu. Bardzo często obiektywizm widzenia naturalistycznego i założenia dewocyjnego ujęcia tematu nawzajem się neutralizowały, dając w konsekwencji eklektyczne dzieła namalowane w manierze historyczno-werystycznej, pozbawione głębszego charakteru religijnego. Na gruncie analogicznych poszukiwań powstają w Polsce obrazy takich malarzy jak Aleksander Rycerski czy Ludwik Słonkiewicz, twórcy *Madonny z Dzieciątkiem*. W *Matce Boskiej Bolesnej* Rycerskiego zauważalne są wpływy cyklu wielkotygodniowego Delaroche'a. Ten sam temat przedstawił również Artur Grottger. Jego *Matka Boska Bolesna* charakteryzuje się miękkim, lirycznym wyrazem twarzy. Innym uznanym malarzem religijnym był Piotr Stachiewicz, twórca cyklu obrazów zatytułowanego *Legenda o Matce Boskiej*, malowanego *en grisaille* w latach 1892-1893. Dzieła te charakteryzują się prawdziwie sielankowym, spokojnym nastrojem. Na jednej z kompozycji *Matka Boska* stoi na wiosennej łące, otoczona stadem białych owiec. Na szczególną uwagę zasługuje obraz Józefa Simmlera *Trzy Marie wracające*

⁵⁶⁶ *Immaculata* (łac. *Niepokalana*) to typ obrazu przedstawiający niepokalanie poczętą Maryję. Na tych wizerunkach Maryja przedstawiana jest bez Dzieciątka. To młoda kobieta w białej sukni i niebieskim płaszczu ukazana na tle nieba, wokół jej głowy okrąg tworzą złociste gwiazdy. Maryja w tym przedstawieniu stoi na półksiężycu albo kuli ziemskiej oplecionej przez węża.

⁵⁶⁷ K.S. Moisan, *Ikonomia maryjna w polskiej sztuce XIX wieku*, „*Studia Theologica Varsaviensia*” 27/2, s. 131.

od grobu. Do 1939 roku znajdował się w katedrze św. Jana w Warszawie. Zarówno klasyczny sposób ujęcia postaci kobiet jak i precyzyjne wymodelowanie twarzy i rąk, przypomina inny znany obraz, dzieło szwajcarskiego malarza Antonio Ciseri *Złożenie do grobu*, powstałe w latach 1864-1870. W podobnej konwencji namalował *Powrót z Golgoty* Franciszek Krudowski. Również w manierze historycznej utrzymany jest obraz Wilhelma Kotarbińskiego przedstawiający *Trzy Marie u grobu Chrystusa*, z suchymi krzewami ostów na pierwszym planie i pochodem rozpaczających postaci, których sylwety rysują się na tle wschodniego krajobrazu⁵⁶⁸.

Zależność między stereotypami w przedstawieniach Matki Boskiej ilustruje następujący schemat:

1. KULTURA/ TRADYCJA → 2. OBRAZ → 3. AUDIODESKRYPCJA

Zgodnie z tym rozumieniem, punktem wyjścia do przedstawienia na obrazie jest sposób występowania postaci i jej postrzeganie w tradycji i kulturze. Dotyczy to zwłaszcza tych postaci, których wizerunek, jak Maryi, nie został utrwalony w źródłach historycznych/ ikonicznych, np. na fotografii. W takiej sytuacji to opisy słowne, podania, legendy i teksty historyczne stanowią jedyne, choć nie najbardziej wiarygodne, źródło poznania. Oczywiście na wizję artysty wpływają jego własne wyobrażenia i koncepcje, które przyjął do realizacji danego dzieła. Tradycja i kultura to źródła, z których artysta może skorzystać, ale nie musi. Pierwsi malarze tworzyli swoje dzieła korzystając przede wszystkim ze źródeł mówionych oraz z własnych wyobrażeń⁵⁶⁹. Ostatnim ogniwem budowania czy realizacji stereotypu w AD jest sam jej tekst oraz koncepcja autora. Narracja powinna wiernie oddawać treść obrazu, jednak sposób jego realizacji oraz to czy w jego opisie stereotypowość będzie wyeksponowana, czy też nie, pozostaje do decyzji audiodeskryptora. Z kolei teksty literackie, np. *Lament Świętokrzyski*, *Bogurodzica* oraz źródła apokryficzne, opisy objawień, w których pojawiała się Maryja, modlitwy i litanie, nie dostarczają informacji o tym, jak wyglądała ich bohaterka. Skupiają się one na znaczeniu Maryi w religii i w dziejach

⁵⁶⁸ Ibidem, s. 135-136.

⁵⁶⁹ Współcześnie artyści wizerunki malarskie mogą wzbogacać dodatkowo (poza własnymi wyobrażeniami i dostępnymi źródłami mówionymi i pisanymi) także o powstałe wcześniej przedstawienia, np. Matki Boskiej oraz dokonywać reinterpretacji i ponownych prezentacji.

ludzkości, a nie na wyglądzie zewnętrznym. Z jednej strony brak takich informacji uzasadnia indywidualne kreacje postaci w dziełach malarskich, z drugiej może zadziwiać, że stereotypowa wizja jest tak silnie zakorzeniona, że nie poddaje się jej diametralnym reinterpretacjom.

W tym miejscu należy podkreślić fakt, że źródeł takiego utrwalania Maryi na obrazach można doszukiwać się w tradycji wieków wcześniejszych, ponieważ

wyduje się, że jej odmienność owa *differentia specifica* głównie polega na *stylizacji i kompilacji* (np. zapożyczeniu postaci Madonny ze sztuki quattrocenta bądź płócien mistrzów renesansu i baroku). Przekonanie, że przejęcie dziedzictwa duchowego po mistrzach włoskich uzależnione jest od naśladownictwa formalnego ich dzieł, odbiło się to na wyrazie większości wizerunków Matki Boskiej. Tak charakterystyczny duch idealizmu mający wyrazić wszystko co wzniosłe, boskość, czystość, pokorę i pobożność jest główną cechą wyróżniającą liczne przedstawienia maryjne. Wyidealizowane piękno twarzy Maryi, typizacja Jej stroju i postaci, obecność aniołów o jasnych puklach włosów ubranych w powiewne szaty, liryczne sielankowe krajobrazy, łagodny pastelowy koloryt tła, kwiaty róży i lilii – to wszystko środki służące do wyrażenia piękna duchowego. W XIX wieku rozpoczyna się w sztukach plastycznych kryzys wyobrażeń religijnych. Użyte symbole dyskredytowały rzeczywistość duchową którą miały wyobrażać. A kanony piękna uznane przez malarzy hołdujących ogólnie pojętemu naśladownictwu były po prostu zgodne z wymogami mecenatu mieszczańskiego. Wyobrażenie Matki Boskiej związane przez stulecia z ikoną i cudownymi obrazami, posiadało zawsze silny charakter kultowy. Namalowany wizerunek Matki Boskiej stawał się jakby Jej prawdziwym obrazem. Dlatego chociaż indywidualne cechy twórczości poszczególnych malarzy nie pozwalały na pełnię stereotypu, obrazy maryjne w większym stopniu niż przedstawienia Chrystusa czy świętych ulegają w XIX wieku daleko posuniętej typizacji. Nie bez powodu dekadencja sztuki religijnej odbiła się najbardziej na stereotypowych wizerunkach maryjnych, których powstanie sprowadzało się do „ściągania z rozmaitych sztychów i całkiem bezsensownego mieszania stylów”. W krańcowym przypadku utrzymany w konwencji naturalistycznej uduchowiony kicz staje się jakby *ikoną* sztuki Zachodu, wizerunkiem kultowym, od którego co prawda sztuka odejdzie, ale który poprzez oleodruki i dewocjonaalia przetrwa aż do naszych czasów. Poprzez swą przystępność i prostotę środków

wizerunki maryjne stają się dla wiernych spójnym znakiem, bardziej odpowiadającym ogólnej mentalności i wrażliwości niż wybitne dzieła malarskie⁵⁷⁰.

Nie można nie zauważyć, że audiodeskrypcje, zwłaszcza te, które powstawały najwcześniej, mimo że w wierny sposób prezentowały obrazy z wizerunkiem Maryi, jednak nie dokładały starań, by wyrazić, wspomniane „piękno duchowe”. Tym samym można powiedzieć, że poniekąd dyskredytują one także te wizerunki Maryi, które powstały jeszcze zanim nastąpił ów kryzys wyobrażeń religijnych w sztukach plastycznych.

Opis dzieła sztuki, w rozumieniu klasycznym, obecny w albumach poświęconych sztuce także stanowi podwaliny audiodeskrypcji. Zarówno w tych pierwszych, jak i drugich pojawiają się informacje o kierunkach malarskich (w części początkowej lub zakończeniu), stylach i prądach. W obu, w części podsumowującej, obecne są także różne konteksty, przy czym w standardowych AD nie pojawia się odczytanie sensu oraz pogłębiona interpretacja, która często jest obecna w deskrypcjach z albumów o sztuce, np.:

Arnold Böcklin, *Wyspa Umarłych*

1886, olej na desce, 80 x 50cm, Museum der Bildenden Künste, Lipsk

W końcu XIX wieku pojawił się w malarstwie nowy kierunek, symbolizm, którego przedstawiciele przeciwstawiali się impresjonizmowi. Jego zdaniem, zamiast skupiać się na rejestrowaniu rzeczywistości, artyści winni odwoływać się do świata idei i wyobraźni. Do najwybitniejszych przedstawicieli kierunku należał szwajcarski malarz Arnold Böcklin (1827-1901). Wyspę umarłych namalował po raz pierwszy w 1880 roku na zamówienie świeżo owdowiałej Marie Berna, ale w następnych latach wykonywał co najmniej pięć wersji tego tematu. Tytuł zaproponował handlarz sztuki Fritz Gurlitt, artysta wolał jednak nazywać swój obraz *Spokojną wyspą, Wyspą grobów*, a najchętniej „obrazem dla tych, którzy zasypiają na zawsze”. Böcklin unikał nadawania obrazom dosłownych tytułów, pozostawiając widzowi odkrywanie ich znaczeń, ale często czerpał motywy z literatury starożytnej i mitologii. Tu na przykład zakapturzona postać przy trumnie przywołuje na myśl Charona, przewożącego dusze zmarłych przez Styks do Hadesu. Wyspa umarłych niezwykle silnie oddziaływała na wyobraźnię odbiorców. Stała się inspiracją dla kompozycji Rachmaninowa

⁵⁷⁰ K.M. Moisan, op.cit., s. 140.

i licznych horrorów z Borisem Karloffem w roli głównej; jedną z wersji kupił H.R. Giger, najbardziej znany jako twórca postaci Obcego z filmu *Obcy – Ósmy pasażer Nostromo*⁵⁷¹.

3.1.2. Rama kompozycyjna audiodeskrypcji

Przeprowadzone analizy pozwoliły stworzyć dla tekstów audiodeskrypcji ramę kanoniczną składającą się z metryczki, ujęcia globalnego, ujęcia szczegółowego oraz zakończenia. Dwie pierwsze części (M, UG) stanowią warstwę techniczną tekstu, służącą rozpoznaniu dzieła oraz ogólnej orientacji, natomiast część trzecia (USz) stanowi warstwę powierzchniową, w obrębie której następuje poznanie szczegółowe obrazu⁵⁷², a czwarta (Z) stanowi warstwę głęboką, czyli wejście na poziom interpretacyjny.

Spośród zgromadzonych tekstów blisko 70% zredagowanych zostało z uwzględnieniem czteroczęściowej kompozycji⁵⁷³. Nie zaproponowano w tej części nowego schematu kompozycyjnego, lecz spośród już dostępnych wybrano taki, który jest najpełniejszy pod względem kompozycyjnym, czyli poza tekstem głównym zawiera rozpoznawalny początek oraz zakończenie. Jak podaje Witosz:

uzasadnione są więc dążenia do skonstruowania takiego modelu gatunku, który zawierałby wszystkie dostrzeżone dotąd wymiary tekstu: formalny, semantyczny, ideacyjny, pragmatyczny, kulturowy, także stylistyczny. Model zdaniem badaczy skupionych wokół analizy dyskursu ma za zadanie uchwycić związki między wypowiedzią a jej kontekstem sytuacyjnym, społecznym i kulturowym, związki, które mają charakter interaktywny: „tekst zarazem odzwierciedla strukturę kontekstu, jak i realizuje pewne zadania, istotne dla uczestniczących w pewnej sytuacji”⁵⁷⁴.

Podczas analizy tekstów AD przyjrano się ramom kompozycyjnym poszczególnych reprezentacji tekstowych audiodeskrypcji po to, by znaleźć taką, która zawiera wszystkie wymiary tej specyficznej formy wyrazu. Poszukiwania

⁵⁷¹ 1001 obrazów, które warto w życiu zobaczyć, red. S. Farthing, przeł. P. Lewiński, M. Szubert, J. Winiarski, Warszawa 2011, s. 510.

⁵⁷² Sporadycznie i nieregularnie pojawiają się w niej wzmianki z warstwy głębokiej.

⁵⁷³ Nazwy części utworzone zostały na potrzeby pracy. W częściach poświęconych analizie elementów rami, podaje się inne możliwe ich określenia, które wprowadzono na potrzeby tekstów AD. Przyjmuje się autorski podział na metryczkę, ujęcie globalne, ujęcie szczegółowe i zakończenie.

⁵⁷⁴ B. Witosz, *Schematy, wzorce tekstowe...*, s. 101 za: cf. M. Wojtak, *Pragmatyczne aspekty...*, s. 40 i *Dyskurs...*, red. T.A. van Dijk, s. 178.

te oraz analiza zgromadzonych tekstów pozwoliła ustalić, że prototypowa audiodeskrypcja składa się z czterech segmentów, których kolejność nie podlega zmianom, a zatem muszą występować zawsze w tej samej kolejności. Za prototypowy tekst tej formy uznaje się

wzorzec kanoniczny obejmujący gamę najtrwalszych wyznaczników strukturalnych, pragmatycznych i stylistycznych, decydując o tożsamości gatunku. Wzorzec alternacyjny powstaje w wyniku przekształceń niektórych składników wzorca kanonicznego, przekształceń, których początek tkwi w modyfikacjach płaszczyzny strukturalnej: redukcji jakiegoś składnika, wymiany komponentu, rozbudowania struktury o nowy składnik, kontaminacji składników. Z kolei wzorce adaptacyjne wskazują na nawiązania do obcych schematów gatunkowych⁵⁷⁵.

Każdy tekst AD pisany jest zgodnie z umownie ustalonym wzorcem, który wyprowadzono na podstawie analizy zgromadzonego materiału. Trzeba pamiętać o tym, że w powstałych dotychczas wskazówkach redakcyjnych nie ma zaleceń dotyczących redagowania poszczególnych elementów tworzących audiodeskrypcję. Mimo to powstawały one zgodnie z niepisaną konwencją, dzięki której można uporządkować jej poszczególne fragmenty. Materiał badawczy, jak wspomniano powyżej, pozwolił stworzyć dla klasycznej AD czteroczęściowy wzorzec kanoniczny, którego części, tzn. metryczkę, ujęcie globalne, ujęcie szczegółowe i zakończenie, w ogólny sposób przedstawiono poniżej.

Metryczka, będąca swego rodzaju adresem bibliograficznym dzieła zawiera treści pozwalające zidentyfikować obraz. Do obligatoryjnych jej elementów należą: nazwisko autora, tytuł dzieła, czas powstania, technika wykonania oraz miejsce, w którym dzieło się znajduje. W **ujęciu globalnym** następuje krótka, całościowa prezentacja tematu dzieła mająca dać odbiorcy podstawowe wyobrażenie wokół jakiego wątku będą skupiały się kolejne partie tekstu. W tej części następuje także charakterystyka barw, w których utrzymany jest obraz wraz z podaniem tych, które szczególnie wybijają się spośród nich. Trzecia część, **ujęcie szczegółowe** to miejsce, w którym autor dokonuje właściwej prezentacji dzieła i z detalami opisuje poszczególne elementy tworzące obraz. Co ważne, realizacja tematu następuje zgodnie z przyjętą przez audiodeskryptora, konwencją. Finalna część AD to **zakończenie**, w którym autor

⁵⁷⁵ B. Witosz, *Genologia lingwistyczna...*, s. 165.

tekstu dokonuje krótkiego podsumowania treści AD wraz z odesłaniem do wybranych kontekstów.

Szczegółowa prezentacja wymienionych segmentów AD znajduje się w kolejnej części. W niej też zawarto informacje o realizacjach fakultatywnych i różnych, dostrzeżonych w wyniku analizy tych tekstów, wyjątkach w ich komponowaniu. Drugim, podjętym w następnej części, tematem jest pokazanie, które elementy łączą, a które dzielą klasyczne AD od tych ewoluujących oraz zaznaczenie tych, z których, przy ewentualnych modyfikacjach, czerpią nowe audiodeskrypcje.

Teksty AD są zbudowane ze swego rodzaju pól⁵⁷⁶, których wyróżnienie pomaga podczas analizy gatunkowej rozmaitych tekstów⁵⁷⁷. Pierwszym z nich jest „pole podmiotu mówiącego, pole odbiorcy i sytuacji nadawczo-odbiorczej”⁵⁷⁸, w którym „ważną rolę w krystalizacji gatunku odgrywają treści świadomości podmiotu mówiącego i odbiorcy”⁵⁷⁹. Stwierdzenie to jest istotne z punktu widzenia audiodeskrypcji, ponieważ jest ona aktem komunikacyjnym, w którym udział bierze nadawca (audiodeskryptor) i odbiorca (niewidomy lub niedowidzący z różnym wykształceniem i zróżnicowaną sprawnością językową oraz wiedzą o świecie). W tym przypadku zarówno nadawca, jak i odbiorca znajdują się w sytuacji kontaktu z dziełem malarskim. Ważne jednak, by pamiętać, że nie jest to kontakt identyczny, gdyż nadawca pozostaje w bezpośrednim kontakcie z obrazem, natomiast potencjalny niewidomy bądź niedowidzący odbiorca jedynie, za sprawą AD w kontakcie pośrednim. Kontakt bezpośredni dla odbiorcy z dysfunkcją wzroku byłby wówczas, gdyby, poza wysłuchaniem AD, mógł wzmocnić ten odbiór innymi zmysłami, np. dotykiem. W klasycznym podejściu do AD autor powinien stworzyć taki tekst, który umożliwi niewidomemu odbiorcy samodzielne przeżycie dzieła oraz jego zrozumienie, a przy tym dzięki werbalnemu opisowi, dostarczy przyjemności obcowania z danym obrazem. Obie strony komunikacji muszą być świadome zadań, którym muszą sprostać. Zadaniem nadawcy jest zaprezentować dzieło tak, by wspomóc jego odbiór osobie niewidomej i zapewnić mu indywidualne przeżycia estetyczne zbliżone do tych, których doświadczają odbiorcy widzący. Zadaniem odbiorcy jest zapoznanie się z tekstem

⁵⁷⁶ Pola jako obszary badania tekstu, które pozwalają na szczegółową analizę pojedynczego tekstu i osadzenie go w granicach genologii lingwistycznej, tym samym traktowanie go jako indywidualną reprezentację w zbiorze tekstów danego typu.

⁵⁷⁷ M. Wojtak, *Perspektywa badawcza i teoretyczne zaplecze analiz*, w: *Gatunki prasowe*, Lublin 2004, s. 11.

⁵⁷⁸ *Ibidem*, s. 12.

⁵⁷⁹ *Ibidem*.

AD oraz podjęcie refleksji na jego temat, zdecydowanie czy obraz, którego audiodeskrypcji wysłuchał, przemawia do niego i wzrusza go czy pozostaje względem niego obojętny. Odbiorca ma prawo do indywidualnego stosunku do konkretnego dzieła, jednak wysłuchana AD powinna wyposażyć go w narzędzia, które umożliwią mu uczestnictwo w dyskusji na temat danego obrazu i obronę przyjętego stanowiska.

Kolejnym jest „pole sytuacji nadawczej, sytuacji odbiorczej i sytuacji nadawczo-odbiorczej, poprzez którą, akcentuje się „wpływ sytuacji ukształtowanej społecznie i obyczajowo na powstanie określonych gatunków oraz rolę takich kategorii, jak czas i miejsce w dookreślaniu ich kształtu genologicznego”⁵⁸⁰. Takim wpływem dla AD będzie specyfika odbiorcy, którym jest po pierwsze niewidomy lub niedowidzący użytkownik języka, a po drugie może nim być konkretna osoba z grupy niewidomych i niedowidzących, np. uczniów. Ponadto sytuacja odbiorcza danej AD, do których można włączyć, np. wysłuchanie jej w galerii czy muzeum, odtworzenie w domu ze strony internetowej bądź nośnika oraz poznanie jej w procesie edukacji, np. podczas lekcji języka polskiego.

Trzecie pole, to pole funkcji, które „swoiście organizuje treści wypowiedzenia [...], swoiście decyduje o doborze środków językowo-stylistycznych”⁵⁸¹. Autor pierwszych audiodeskrypcji stał przed wyzwaniem dobrania takich środków językowo-stylistycznych, by stworzyć opis dzieła funkcjonalny i jednoznaczny, a jednocześnie przyjemny w odbiorze, czyli taki, który nie będzie podawał gotowych rozwiązań lecz skłoni odbiorcę do refleksji, a zarazem sam w sobie będzie mieć cechy sztuki. Już pierwsze poradniki traktowały o tym, że AD powinna dostarczać odbiorcy przyjemności odbioru. Nie mówiły jednak o przeżyciu estetycznym dzieła ani o innych funkcjach, które potencjalnie AD może pełnić. Wspomniana *przyjemność* nie była w żaden sposób definiowana, rozumiano ją jako coś ‘przyjemnego dla ucha’. W wytycznych dla audiodeskryberów nie ma także mowy o skłonieniu do refleksji odbiorcy zapoznającego się z AD. Czytając te poradniki można odnieść wrażenie, że autorzy pośrednio nawiązują do tego, że audiodeskrypcja powinna być bliska sztuce, jednak postulatu tego nie tylko nie zrealizowali, ale nawet nie podjęli takiej próby. Tym samym na podstawie analizy realizacji wzorca kanonicznego AD nie trudno zauważyć, że autorzy zbyt silnie osadzeni byli w dążeniu do obiektywizmu i unikaniu

⁵⁸⁰ Ibidem.

⁵⁸¹ Ibidem.

interpretacji⁵⁸², przez co ich teksty stały się szablonowymi, detalicznymi mapami kierującymi po powierzchni dzieła.

Następnym jest pole przedmiotu, które „jest w gatunkach szczególnie silnie wyeksponowane i obejmuje aspekt ontologiczny świata przedstawionego i różne typy ustosunkowania świata przedstawionego (czy wyrażonego) do odpowiedniego odcinka obiektywnej rzeczywistości”⁵⁸³. Orzekanie owo może mieć „bezpośredni lub pośredni charakter, a w szczególności wyraża się przez imienne wskazanie, przedstawienie wycinka rzeczywistości, wykreowanie reprezentatywnego obrazu fikcyjnego, użycie paraboli lub posłużenie się aluzją”⁵⁸⁴. Każda pojedyncza AD opisująca jeden konkretny obraz jest takim „wycinkiem rzeczywistości”, podobnie jak jest nim każde dzieło malarskie, które osoba z dysfunkcją wzroku może poznać jedynie poprzez opis werbalny. Można zatem mówić o dwóch różnych kodach (wizualny – obraz i werbalny – audiodeskrypcja) prezentowania jakiegoś „wycinka rzeczywistości”, w tym przypadku dzieła sztuki. Każdy z tych kodów posługuje się własnymi środkami wyrażania ekspresji i uczuć. Wiedząc o tym, po raz kolejny powraca pytanie czy dążenie do stworzenia jak najbardziej obiektywnej audiodeskrypcji wystarczy jako forma wyrazu dla malarstwa, które jest pełne napięć, uczuć i symboliki.

W polu ujęcia przedmiotu „jego dookreślenie dokonuje się za pośrednictwem kategorii filozoficznych i estetycznych”⁵⁸⁵. W obszarze AD istotną kategorią jest kategoria estetyczna, bowiem sama sztuka malarska musi być rozpatrywana w odniesieniu właśnie do tej kategorii. Uzasadnione zatem jest podjęcie prób wypracowania kategorii estetycznych adekwatnych do tekstów audiodeskrypcji.

Szóstym polem jest pole przedstawienia i wyrazu oraz pole tworzywa. W polu tym się uwagę „na powtarzalność wyborów i typizację środków, co pozwala mówić o stylu poszczególnych gatunków”⁵⁸⁶. Dla klasycznych AD powtarzającymi się elementami są przede wszystkim rama oraz zabiegi kompozycyjne, które pozwalają wyróżnić poszczególne cechy gatunkowe audiodeskrypcji.

Ostatnie z wyróżnionych pól to pole kodu. Badania na gruncie genologii dowodzą, że „każdy gatunek może funkcjonować [...] w oparciu o swoisty kod, który pozwala odczytać poprawnie przesłanie tekstu i rozpoznać charakter świata

⁵⁸² Wcześniej w pracy pokazano, że zarówno obiektywizm, jak i unikanie interpretacji to dążenia z góry skazane na niepowodzenie.

⁵⁸³ M. Wojtak, op.cit., s. 12.

⁵⁸⁴ Ibidem.

⁵⁸⁵ Ibidem.

⁵⁸⁶ Ibidem.

przedstawionego”⁵⁸⁷. Co prawda trudno dopatrzeć się w języku klasycznych AD cech zarezerwowanych tylko dla tej formy, jednak jej identyfikacji dokonuje się, m.in. poprzez analizę jej celu komunikacyjnego, a także kompozycji, w której eksponuje się poprzez opis tego, co można zobaczyć (a nie, jak ma to miejsce w opisach szkolnych, np. kontekstów i nawiązań intertekstualnych), składnię odbiegającą od deskrypcji zawartych, np. w albumach historii sztuki, oraz poprzez zaklasyfikowanie tekstu jako audiodeskrypcji⁵⁸⁸.

Rama kanoniczna AD, o czym wspomniano już wcześniej, składa się z następujących części: metryczki, ujęcia globalnego, ujęcia szczegółowego oraz zakończenia. Są to składniki rozpoznawane przede wszystkim na podstawie zawartości merytorycznej oraz kolejności wystąpienia. Architektonika tekstu może jedynie wspierać rozpoznanie, jednak nie można kierować się w nim tylko uporządkowaniem według akapitów. Często bowiem dzieje się tak, że jest ich więcej aniżeli głównych części tekstu. Łączenie ich liczby ze składnikami audiodeskrypcji nie jest tożsame zwłaszcza w obrębie ujęcia szczegółowego, gdzie zdarza się, że przedstawienie każdego mikrotematu rozpoczyna się zaznaczeniem graficznym w postaci wcięcia lub dodatkowym światłem między częściami.

Istotne dla redagowania AD jest to, że sposób wypełniania poszczególnych składników zależy od autora, czyli nadawcy. To on decyduje o szczegółowości tekstu, dobiera słowa, decyduje o doborze środków stylistycznych i realizuje temat zgodnie z przyjętą przez siebie konwencją. Autor decyduje, że tworzy tekst zgodny z regułami gatunku, czyli w tej sytuacji, audiodeskrypcję. Audiodeskryptor powinien zatem zrealizować globalne założenia, np. dotyczące struktury i zawartości merytorycznej poszczególnych składników, tzn.:

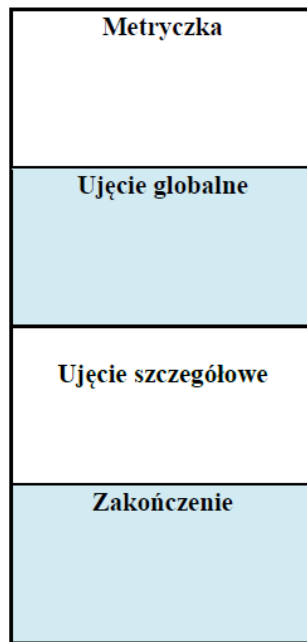
⁵⁸⁷ M. Wojtak, op.cit., s. 12.

⁵⁸⁸ Odbiorca już przed poznaniem tekstu otrzymuje informację, że jest to AD. Informacja ta pojawia się, np. na stronach muzeów, gdzie dostępne opisy odgórnie zostały przyporządkowane do AD. I rzeczywiście, są to teksty realizujące wyznaczniki tego gatunku, które silniej lub swobodniej realizują założenia jego wzorcowej postaci, co wynika nie tylko z czasu ich powstania, lecz również osobistych przekonań autorów na temat tego, jak powinny formy te wyglądać.

- **metryczka** [M] należy do obudowy AD, stanowi pierwszą część informacyjną i zawiera informacje takie jak autor dzieła, tytuł, czas powstania⁵⁸⁹, technikę wykonania oraz miejsce przechowywania dzieła;
- **ujęcie globalne** [UG] stanowi warstwę powierzchniową w AD i pełni funkcję informacyjno-wprowadzającą, jest to najczęściej dwu lub trzyzdaniowa wypowiedź streszczająca temat obrazu i odnosząca się do tego, co widać na jego powierzchni oraz jakie kolory zastosowano;
- **ujęcie szczegółowe** [USz] stanowi warstwę powierzchniową pełniącą funkcję informacyjno-opisową; jest to konsekwentny, logicznie uporządkowany i drobiazgowy opis mikrotematów zgodny z zasadą zalecającą prezentację od opisu ogólnego do szczegółowego; w nim następuje główna prezentacja tego, co widać na powierzchni obrazu. Dominują w nim zdania zgodne ze schematem: lokalizacja + przydawka(i) określająca właściwości + nazwa przedmiotu (ewentualnie, ale rzadziej: + orzeczenie + dopełnienie); część ta jest odpowiedzią na pytania takie jak: *co widać? gdzie? w jaki sposób zostało to ukazane? czasami też po co?*; również tutaj przybliżone zostają poszczególne elementy dzieła wraz z ich kolorystyką oraz usytuowaniem przestrzennym;
- **zakończenie** [Z] to ostanía część tekstu AD o charakterze informacyjno-komentującym; następuje w nim podsumowanie tekstu oraz przywołanie kontekstów pomocnych w odczytaniu dzieła, czyli jego warstwy głębokiej, której nie widać w pierwszym, wizualnym kontakcie z dziełem.

⁵⁸⁹ Dla obrazu data, podobnie jak dla zdjęcia, jest jego częścią nie tylko dlatego, że zaznacza styl, ale „dlatego, że każe myśleć o życiu, śmierci, nieodwołalnym wygasaniu pokoleń” (R. Barthes, op.cit., s. 148).

Schemat ramy kanonicznej:



Przykład:

Obraz: *Rybak*

Autor: Leon Wyczółkowski

Rok powstania: 1896 rok

Olej na płótnie

Wymiary: Wysokość 25 cm, szerokość 86 cm

Ze zbiorów Muzeum Sztuki w Łodzi

Opis ogólny:

Na pomoście w świetle zachodzącego słońca siedzi rybak. W tle tafla spokojnej wody. Dominujące kolory na obrazie to odcienie żółtego, oranżu oraz błękitu.

Opis szczegółowy:

Z prawej, w dolnej części obrazu końcowy fragment pomostu. Porasta go trawa i trzcina. Na jego skraju rybak w słomkowym kapeluszu. Mężczyzna zwrócony jest w lewo, lekko w głąb obrazu. Na wysokości kolan trzy wędziska. Intensywne pomarańczowo-żółte światło pada na część twarzy, nos, siwą brodę i lewe ramię. Plecy w cieniu. Ubrany jest w krótką kurtkę. Spod niej wystaje biały kołnierzyk. Iniane spodnie podwinięte do pół łydki. Lewa noga wsparta na prawym kolanie. Prawa opuszczona. Brudna stopa odbija się w tafli wody. W wodzie wokół brzoźowych pali

pomostu żdźbła ciemno zielonych traw i trzciny. Ciemno-granatowa tafla wody rozjaśnia się przechodząc ku górze w błękity i szarości. W oddali w lustrze wody zielona roślinność przeciwległego brzegu. Obraz sygnowany w lewym dolnym rogu L (kropka) Wyczółkowski 1896.

Zakończenie:

Ukazana na obrazie gra światła i cienia jest charakterystycznym zabiegiem stosowanym przez Leona Wyczółkowskiego. Dzieło zakupione we Lwowie w latach trzydziestych XX wieku przez pierwszego kierownika Muzeum w Łodzi – Mariana Minicha.

*Autorzy skryptu: grupa warsztatowa (Muzeum Sztuki i Pałac Herbsta w Łodzi) –
19 czerwca 2012 roku.*

Wstępne rozpoznanie pozwoliło stwierdzić, że kompozycja prowadzona jest od informacji ogólnych do szczegółowych, postaci opisywane są od góry do dołu, a o kierunkach decyduje ranga przedstawionych detali oraz autorska koncepcja prezentacji tematu. Dzieło czasami opisywane jest od góry do dołu, innym razem od dołu do góry. Kierunek opisywania także nie jest stały, przedstawienie prowadzone jest albo od lewej strony do prawej, albo od prawej do lewej. Wybór ten zależy od konwencji przyjętej przez audiodeskryptora oraz tego czy ważniejsze elementy chce zaprezentować na początku, czy na końcu. Część szczegółowa, wraz z zapowiadającą ją częścią globalną stanowi tekst główny w obrębie ramy AD o nieostrej granicy, tym samym często graficznie przedstawianych jako całość;

Tekst AD realizujący schemat czteroczęściowej kompozycji kanonicznej jest uporządkowany i cechuje go wysoki stopień spójności na poziomie globalnym i lokalnym. Schemat ten uznaje się za najpełniejszy, ponieważ uwzględnia i treści warstwy powierzchniowej, i warstwy głębszej (aspekt poznawczy). Ponadto nakierowany na potrzeby niewidomego odbiorcy wypełnia swój potencjał illokucyjny (aspekt pragmatyczny), ma zbiór cech stylistycznych uwarunkowanych strukturalnie, zdeterminowanych poznawczo i pragmatycznie (aspekt stylistyczny), a także obejmuje najbardziej trwałe składniki wzorca gatunkowego (aspekt strukturalny)⁵⁹⁰, które jednocześnie są najbardziej rozpoznawalne przez odbiorców AD⁵⁹¹.

⁵⁹⁰ M. Wojtak, *Gatunki prasowe*, Lublin 2004, s. 11-28.

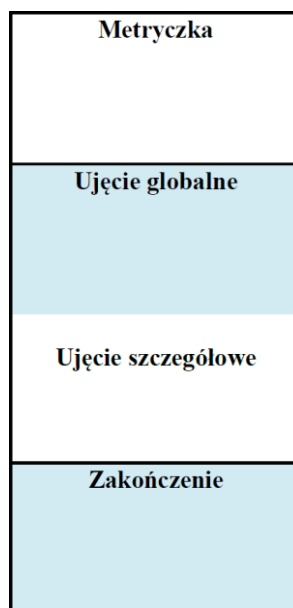
⁵⁹¹ Cf. M. Wojtak, *Genologiczna analiza tekstu*, „Prace Językoznawcze UWM” 2014, z. XVI/3, s. 64.

Mimo że czteroskładnikowa rama dostarcza najpełniejszej informacji na temat dzieła, a przy tym z założenia powinna wnikać w warstwę głęboką starając się zaproponować odczytanie obrazu, a nawet zachęcić odbiorcę do stworzenia własnej interpretacji, nie wszystkie teksty są pisane z uwzględnieniem tych zasad. W praktyce audio deskrypcyjnej można mówić o wzorcach alternacyjnych, które realizują najważniejsze cechy gatunku, lecz nie umożliwiają tak pełnego poznania jak w wypadku prototypu. Zgromadzony materiał pozwolił na wyróżnienie czterech alternacji w obrębie struktury dla zbioru klasycznych audiodeskrypcji. Wśród tych tekstów zauważa się przeobrażenia w zakresie illokucji, stylistyki oraz prezentacji obrazu świata. Świadczy to o tym, co ilustrują poniższe przykłady, że są to AD, które zaczynają ewoluować. Natomiast raczej nie można mówić jeszcze w odniesieniu do tej grupy o świadomych przekształceniach jak w wypadku nowych AD, pisanych dla konkretnej grupy niewidomych odbiorców w jakimś konkretnym celu⁵⁹².

Pierwsza z przykładowych AD zawiera wszystkie części: M, UG, USz, Z, jednak bez granicy między składnikiem drugim i trzecim; UG oraz USz traktowane są jako jedna część, którą nazywa się „prezentacją dzieła”;

⁵⁹² Pierwsze takie zabiegi zostały już wprowadzone. Traktuje o tym część pracy poświęcona AD pisany dla konkretnego odbiorcy. W przyszłości będzie znany dalszy kierunek rozwoju i, tym samym, przekształceń tej formy.

Schemat:



Józef Mehoffer, *Portret Laszczki*

Obraz z 1894 roku, olej na płótnie. Wymiary: 145 cm w pionie, 100cm w poziomie.

Rzeźbiarz, Konstanty Laszczka, pozował Mehofferowi w swojej pracowni w Paryżu. Na obrazie młody mężczyzna, siedzi zamyślony w kącie mrocznego pomieszczenia. Obok niego z prawej strony piecyk węglowy, z lewej najbardziej wyrazisty element obrazu, fragment czerwonej kotary. Józef Mehoffer zamiar sportretowania kolegi zapowiadał w ten sposób: „zostaje jeszcze pracownia Laszczki przy wieczornym oświetleniu, którą chciałbym zrobić koniecznie. Jest to bardzo surowe, bardzo ponure wnętrze, oświetlone światłem dobywającym się z pieca, które pada na drewniane stołki do modelowania, czerwoną firankę, przy tym on sam, siedząc przy piecu, mającżeje jako uosobienie smutku i ciemna”.

Portretowany jest w centrum kompozycji, jego sylwetka ma wysokość bliską dwóch trzecich wysokości obrazu. Siedzi na krześle, zwrócony do nas półbokiem, lewym ramieniem. W półprofilu ukazana jest także jego blada, szczupła twarz. Oczy niezbyt duże, opuszczone, patrzą w dół. Długi wąski nos ma spiczasty czubek. Broda jest wąska, na niej rudawy zarost, mała bródka, lekko kędzierzawa. Jasne wąsy są niemal niewidoczne. Laszczka ma na głowie czerwony turecki fess, czapkę w kształcie ściętego stożka, zakrywającą połowę czoła. Owija się czarnym płaszczem zapiętym wysoko pod szyją. Prawą dłoń trzyma wspartą na kolanie, lewą chowa pod połę płaszcza. Prawa stopa spoczywa na podłodze. Lewa noga założona na prawą,

nie mieści się na obrazie. połowa stopy jest poza kadrem. Krzesło, na którym siedzi portretowany, jest pośrodku szerokości obrazu. Ustawione ukośnie na podłodze z szerokich, jasnych desek. Na prawo od krzesła, w prawym dolnym narożniku obrazu, stoi piecyk węglowy, tak zwana koza. To metalowa, nieco spłaszczona beczułka na ozdobnych nogach z drzwiczkami od frontu, na obrazie z lewej strony. Ma wysokość jednej trzeciej wysokości obrazu. Siedzącemu obok mężczyźnie sięga do pasa. Od piecyka odchodzi długi komin, metalowa rura, biegnąca równolegle do prawej krawędzi obrazu i wychodząca poza jego górną krawędź. Spoza lewej i górnej krawędzi obrazu wylania się czerwona kotara. Wypełnia lewy górny narożnik obrazu. Gdyby zwisała swobodnie, zasłaniałaby kąt pracowni. Zsunięta tworzy kształt trójkąta prostokątnego o lekko złagodzonej linii przeciwprostokątnej. U góry ma szerokość równą około jednej czwartej szerokości obrazu. Przy lewej krawędzi sięga połowy wysokości. W tle, tuż za plecami pozującego, drewniana drabina, prowadząca zapewne na antresolę. Za nią ciemna nisza w narożniku pracowni. Na płótnie artysta umieścił datę ukończenia dzieła „Paryż, 14 kwietnia 1894 roku”. Józef Mehoffer był zadowolony ze swojej pracy. Obraz otrzymał złoty medal na krajowej wystawie sztuki we Lwowie. Przez kilkadziesiąt lat portret Laszczki był własnością rodziny artysty. W latach 60. XX wieku spadkobiercy sprzedali go prywatnemu kolekcjonerowi. W październiku 2011 roku został kupiony na aukcji przez Muzeum Narodowe w Warszawie za ponad 260 tys. Złotych. Zakup sfinansowało w całości Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

W powyższym przykładzie można zaobserwować, poza kontaminacją UG i USz, czyli alternacją w obrębie struktury, zmiany na poziomie formy wyrażania. Po pierwsze, już na początku tekstu pojawia się cytat samego Mehoffera, który wprowadza inną perspektywę, artysta przemawia w pierwszej osobie, a odbiorca ma szansę poznać jego przemyślenia dotyczące pracy twórczej. W USz pojawiająca się forma „nas” świadczy o tym, że audiodeskryber czuje łączność z odbiorcą, z którym dzieli się swoimi spostrzeżeniami. Świadczy o tym też wprowadzony tryb warunkowy: „Gdyby zwisała swobodnie, zasłaniałaby kąt pracowni”.

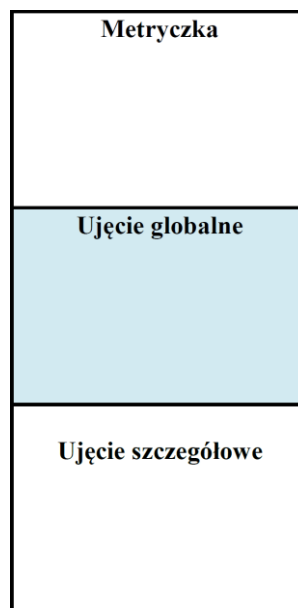
Różnice można dostrzec również w sposobie opisywania. Wzór kanoniczny to bezosobowa i statyczna prezentacja tego, co przedstawia dzieło. W zacytowanym przykładzie jest ona dynamiczna, momentami nawet przypominająca opowiadanie:

Laszczka ma na głowie czerwony turecki fess, czapkę w kształcie świętego stożka, zakrywającą połowę czoła. Owija się czarnym płaszczem zapiętym wysoko pod szyją. Prawą dłoń trzyma wspartą na kolanie, lewą chowa pod połą płaszcza.

Autor AD staje się tutaj narratorem, stwierdzając w końcowej części tekstu: „Józef Mehoffer był zadowolony ze swojej pracy” i dzięki temu zamyka kompozycję, ponieważ zaczynał AD od nawiązania do osoby artysty i wrócił do niego w części finalnej.

Druga alternacja wzorca AD doprowadziła do wydzielenia nie czterech, ale trzech części, gdyż doszło do redukcji zakończenia, choć wyraźnie zostały zasygnalizowane granice pomiędzy pozostałymi częściami;

Schemat:



Jacques Charles Oudry, *Martwe ptaki*

Obraz z 1768 roku. Farby olejne na płótnie naciągniętym na deskę. Wymiary: 37,7cm w pionie i 26,2 cm w poziomie.

Niezwykle realistyczne przedstawienie dwóch martwych ptaków wiszących na drewnianej ścianie. Obraz utrzymany w spokojnych barwach w różnych odcieniach brązu i beżu, naturalnych kolorach drewna i piór ptaków.

Ptaki wiszą głowami w dół, jeden pod drugim, wzdłuż osi środkowej obrazu. Ruda głowa wiszącego wyżej drozda, spoczywa na jasnym brzuchu kwiczoła. Ciała obu ptaków są w centrum, sięgają jednej czwartej wysokości obrazu od dołu i od góry. Są zwrócone do patrzących brzuchami. Drozd jest nieco mniejszy od kwiczoła. Jego ciało ma długość równą jednej czwartej wysokości obrazu. Efekt puszystości drobnych piór, malarz uzyskał dzięki kładzionym gęsto krótkim, cienkim kreskom w różnych odcieniach rudej barwy. Z rzadka przetykają je jaśniejsze punkty. Rude są: cały brzuch, szyja i głowa ptaka. Lekko odsunięte od ciała skrzydła są jaśniejsze. Lewe skrzydło widzimy od spodu, tutaj pokrywają je mlecznobiałe pióra. Na prawym, które widać z boku, pióra są ciemniejsze. Ciało bardziej masywnego kwiczoła ma długość równą jednej trzeciej wysokości obrazu. Brzuch jest niemal jednolicie biały. Bliżej piersi pojawiają się drobne, brązowe cętki. Na szyi i głowie proporcje są odwrotne, między jasnobrązowymi piórami połyskują jasne. Jasne sznurki obwiązane wokół nóg ptaków zaczepione są o wystający z deski gwóźdź z dużym łebkiem. Sznurek oplatający prawą łapę drozda związany jest na kokardkę. Kolor sznurka kontrastuje z brązowym kolorem drewna w tle i brązową nogą ptaka. Grubość sznurka i łapki drozda jest niemal jednakowa. Lewa noga drozda bezwładnie opada na bok. Nóg kwiczoła, schowanych za drozdem nie widać. W tle ściana z pionowych desek ukazana z łudzącą oko precyzją. Widać nieregularne słoje drewna, ciemne pionowe szpary między deskami, gdzieś pęknięcia i ciemne kropki, być może ujścia tuneli drążonych przez korniki. W prawym dolnym narożniku obrazu do deski przybita jest niewielka karteczka, na niej odręczny niewyraźny napis: „J. Oudry 1768”. Karteczka ma wielkość głowy kwiczoła zwisającej tuż obok. Lekko odstaje od drewna, rzucając na nie cień.

Powyższy przykład również zawiera nie tylko przekształcenia w obrębie ramy. Choć na pozór jest to klasyczna, bezemocjonalna audiodeskrypcja relacjonująca wyłącznie to, co malarz oddał na obrazie, to już na początku pojawia się ocena „niezwykle realistyczne przedstawienie”, natomiast dalej można dostrzec przypuszczenia, np. we fragmentach: „ukazana z łudzącą oko precyzją” czy

Formy te tworzą interesujący kompozycyjnie fragment pracy. Dają też możliwość zapoznania się z etapami powstawania obrazu olejnego, pozwalając podejrzeć tajniki warsztatu malarskiego. **Można zaryzykować przypuszczenie**, że po ukończeniu obraz byłby mniej intrygujący, gdyż teraz białe partie nadają mu niecodziennej lekkości. Dzisiaj przypuszczalnie już nie poznamy przyczyny nieukończenia obrazu.

Nieco inaczej, niż we wcześniejszych przykładach, gdzie audiodeskryber czuł związek z odbiorcą, tutaj tego związku nie ma, tzn. o ptakach mówi, że: „Są zwrócone do patrzących brzuchami”. Warto zauważyć, że teksty, w których podkreśla się związek autora z odbiorcą oraz te, w których brakuje tego związku, mogą być pisane przez tę samą osobę. Co więcej, na ujęcie to nie wpływa także charakter dzieła. Można zatem odnieść wrażenie, że jest to kwestia traktowana dość przypadkowo przez autorów tekstów.

W obrębie stylistyki dostrzega się powtórzenia, niewykluczone, że wprowadzone do tekstu celowo:

Na szyi i głowie proporce są odwrotne, między jasnobrązowymi piórami połyskują **jasne. Jasne** sznurki obwiązane wokół nóg ptaków zaczepione są o wystający z deski gwóźdź z dużym łebkiem.

W treści ujęcia szczegółowego pojawiają się informacje na temat warsztatu malarskiego, np. „Efekt puszystości drobnych piór, malarz uzyskał dzięki kładzionym gęsto krótkim, cienkim kreskom w różnych odcieniach rudej barwy. Z rzadka przetykają je jaśniejsze punkty”. Ciekawym rozwiązaniem jest też prezentowanie wielkości w taki sposób, który nie pojawiał się w czystej, klasycznej formie AD, np.:

Ciała obu ptaków są w centrum, sięgają jednej czwartej wysokości obrazu od dołu i od góry. Są zwrócone do patrzących brzuchami. Drozd jest nieco mniejszy od kwiczoła. [...] W prawym dolnym narożniku obrazu do deski przybita jest niewielka karteczka, na niej odręczny niewyraźny napis: „J. Oudry 1768”. Karteczka ma wielkość głowy kwiczoła zwisającej tuż obok;

albo

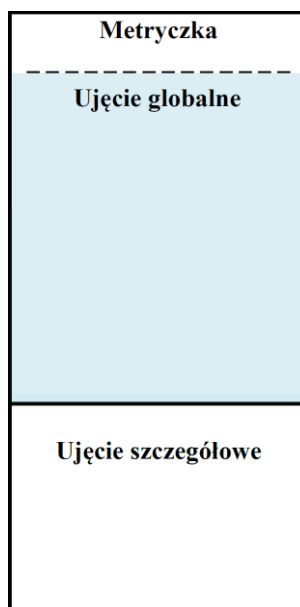
Grubość sznurka i łapki drozda jest niemal jednakowa,

gdzie przywołane odniesienia dotyczą już nie tylko (jak w klasycznych AD) rozmiarów obrazu, lecz również wcześniej opisanych elementów, które zostają ponownie przywołane w odpowiednim miejscu.

Poniżej przytoczono jeszcze jeden przykład, w którym zauważono alternację w obrębie struktury, a który pozwolił podsumować i uogólnić wnioski dla zbioru

audiodeskrypcji alternacyjnych, ponieważ doszło w nim do połączenie nieostrą granicą metryczki i ujęcia globalnego oraz eliminacji zakończenia.

Schemat:



Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Portret Marii Zielińskiej*, 1914, olej, płótno, 45 x 66 cm, nr inw. MPŚ-M/1552.

Obraz przedstawia popiersie młodej dziewczyny na tle wnętrza. Znaczna część dolnych partii kompozycji nie została przez Witkacego ukończona. Obraz ma kształt leżącego prostokąta o wymiarach: 45 centymetrów wysokości na 65 szerokości. Namalowany jest farbami olejnymi na płótnie. Kolorystyka: czerwienie, biel, różę, brązy, czerń. Oprawiony jest we współczesną ramę, delikatnie profilowaną, czarną, ze złotowo-brązowymi przetarciami, sugerującymi upływ czasu. Rama jednak tylko udaje dawną. Obraz został namalowany w 1914 roku. Jest jednym z zaledwie kilkunastu portretów olejnych autorstwa Witkacego, powstałych w okresie młodości. Kupiony został do zbiorów muzeum pod koniec maja 2013 roku i już kilkanaście dni po sfinalizowaniu transakcji został pokazany na wystawie stałej. Wcześniej nie był ani eksponowany, ani reprodukowany, co więcej: nie był znany nawet witkacologom.

Na pierwszym planie popiersie młodej dziewczyny – szczupłej, wręcz chudej. Głowa lekko skierowana w prawo. Zwracają uwagę duże, jasne oczy z zaróżowionymi powiekami, patrzące gdzieś w odległą przestrzeń. Cera blada, z rumieńcem. Maria Zielińska leczyła się w Zakopanem na gruźlicę. Krótkie ciemne włosy, oddane zróżnicowanymi brązami, przełamany zieloną oraz czernią, czesane

z przedziałkiem z prawej strony, zakrywają uszy. Powyżej lewego ucha wpięta we włosy dekoracyjna kokarda, a może szal, w kolorach: różowym, czerwonym, brązowym i czarnym. Kobieta ma ciemną suknię. Na dalszym planie czerwone wezglowie łóżka z dekoracyjnie wyprofilowanym zwieńczeniem. W tle czerwono-brązowa ściana, widoczne są poziome, drewniane belki, typowe dla wnętrza chaty góralskiej. Przy lewej krawędzi obrazu jasno-różowy wazonik z żółtawymi i zielonkawymi roślinami. Obraz nie jest ukończony. Dwie duże, trójkątne części kołnierza sukni, guzik, półokrągłe oparcie krzesła za prawym ramieniem portretowanej oraz poduszka za lewym, zostały tylko pokryte białym gruntem, a kontury planowanej kompozycji zaznaczone karminowymi liniami. Formy te tworzą interesujący kompozycyjnie fragment pracy. Dają też możliwość zapoznania się z etapami powstawania obrazu olejnego, pozwalając podejrzeć tajniki warsztatu malarskiego. Można zaryzykować przypuszczenie, że po ukończeniu obraz byłby mniej intrygujący, gdyż teraz białe partie nadają mu niecodziennej lekkości. Dzisiaj przypuszczalnie już nie poznamy przyczyny nieukończenia obrazu.

Mimo, iż nieukończony, obraz jest sygnowany ołówkiem w prawym, dolnym narożniku, w dwóch liniach. W pierwszej: „Ignacy Witkiewicz”, „krzyżyk”; w drugiej: „1914” – cyframi arabskimi – oraz ”4” – cyframi rzymskimi, czyli oznaczenie kwietnia.

Obraz powstał w przełomowym dla Witkacego roku. W lutym popełniła samobójstwo jego narzeczona, Jadwiga Janczewska, co stało się przyczyną depresji artysty. Ze stanu duszy zwierzał się w listach do Bronisława Malinowskiego, który zaproponował mu udział w ekspedycji naukowej na Antypody, na co Witkacy przystał. Wyprawę przerwał wybuch wielkiej wojny. Witkacy przedostał się z Australii do Rosji, wstąpił do szkoły oficerskiej, wziął udział w walkach na froncie w połowie ostatniego roku wojny, czyli w 1918, wrócił do Polski. Na podstawie przywiezionych z Rosji prac malarskich oraz rozprawy teoretycznej „Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia”, został przyjęty do krakowskiego ugrupowania formistów. Należeli do niego także: Leon Chwistek, bracia Andrzej i Zbigniew Pronaszkowe oraz Tytus Czyżewski. I chociaż Witkacy nie ze wszystkimi ich koncepcjami się zgadzał, a z Chwistkiem zażarcie polemizował, to po latach wspominał: „Wystawiałem razem z nimi, za co mam dla nich głęboką wdzięczność, ponieważ był to krótki okres czasu, w którym nie czułem się w pracy mojej osamotnionym.”

W zbiorach słupskiego muzeum jest zaledwie kilka prac z okresu formistycznego, w tym *Akt*.

Powyższa AD wykracza poza granicę wyznaczoną przez wzorzec kanoniczny tego gatunku, ponieważ widać w nim poza zmianami w obrębie struktury, także alternacje na poziomie sposobu wyrażania. Tutaj także autor tekstu poniekąd zdradza swoje subiektywne odczucia na temat opisywanego dzieła i przywołuje słowa Witkacego znalezione w tekstach źródłowych. Jego oceny, w przeciwieństwie do poprzednich przykładów, wykraczają już poza sam obraz i specyfikę sztuki malarskiej, dotyczą bohaterów obrazów, jak w przykładzie Marii Ziełińskiej, o której audiodeskryptor wyraża się: „Na pierwszym planie popiersie młodej dziewczyny – szczupłej, wręcz chudej”.

Nie da się nie zauważyć, że AD obrazu Witkacego zdominowały informacje kontekstowe. Treści typowe dla audiodeskrypcji zostały zredukowane i wplecione do tekstu jakby przy okazji. Nacisk został położony na genezę powstania obrazu, informacje o jego bohaterce, konteksty historyczne oraz biograficzne:

Głowa lekko skierowana w prawo. Zwracają uwagę duże, jasne oczy z zaróżowionymi powiekami, patrzące gdzieś w odległą przestrzeń. Cera blada, z rumieńcem. Maria Ziełińska leczyła się w Zakopanem na gruźlicę;

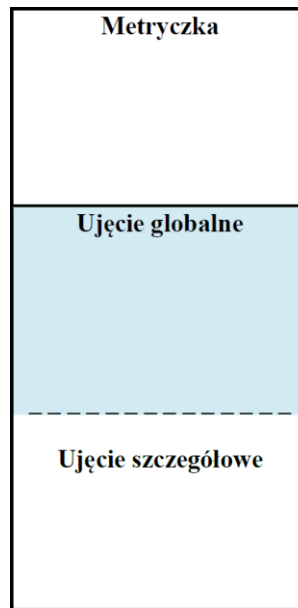
oraz

Obraz powstał w przełomowym dla Witkacego roku. W lutym popełniła samobójstwo jego narzeczona, Jadwiga Janczewska, co stało się przyczyną depresji artysty. Ze stanu duszy zwierzał się w listach do Bronisława Malinowskiego, który zaproponował mu udział w ekspedycji naukowej na Antypody.

Taki kształt tekstu AD pozwala go także włączyć do zbioru audiodeskrypcji ewoluujących, jednak bazujących na wzorcu kanonicznym, z którymi są silnie powiązane.

Ostatnią alternacją, którą wyróżniono w badanym materiale, jest rama bez zakończenia, za to z płynnym przejściem pomiędzy ujęciem globalnym i szczegółowym.

Schemat:



Józef Szermentowski, *Odpozynek oracza*

Obraz z 1861 roku, olej na płótnie, 71cm w pionie i 100cm w poziomie.

Pod dębem, na skraju rozległego pola, siedzi na ziemi rolnik. Zwrócony do nas prawym bokiem, przygarbiony z zwieszoną głową, odpozywa. Przed nim stoi mała dziewczynka trzymająca dwojaki, naczynia z posiłkiem. Oboje przedstawieni są w uproszczeniu, brak szczegółów. Nie widać rysów twarzy ani detali ubiorów.

Strój rolnika jest jasnoszary, dziecka nieco ciemniejszy. Stapiają się z krajobrazem utrzymanym w spokojnych tonacjach zieleni, brązów, szarości i bladego błękitu. Ich sylwetki są niewielkie, mają wysokość około 1/12 wysokości płótna. Połowę wysokości obrazu zajmuje wznoszące się nad głowami ludźmi, potężne, rozłożyste drzewo o gęstych konarach i liściach. To centrum całej kompozycji. Ciemnoszara zieleń drzewa odcina się od bladego błękitu nieba i bieli malowniczych, kłębiastych chmur. Na prawo od drzewa, w jego cieniu stoją dwa woły zaprzężone do pługa. I one zdają się stanowić element krajobrazu. Ich jasnobrązowa sierść stapia się z szarobrązowym kolorem gleby. Niewielkie sylwetki ludzi i zwierząt oraz górujące nad nimi drzewo, choć umieszczone w centrum i przykuwające uwagę, to drugi plan. Przed nimi rozciąga się nierówny teren: kępy trawy, miejscami wydeptanej, suche gałęzie, na środku spora błotnista kałuża. W głębi od drzewa aż po horyzont ciągnie się szaro-zielone pole. Na horyzoncie, nieco powyżej połowy wysokości obrazu, z lewej strony ukazana jest szaro-zielona wyraźna kępa drzew. Im bliżej środka obrazu oddala się, blednie, stając się cienką linią lasu. Na prawo łączy się z obrazem majaczących w oddali zabudowań, zamazanych, okrytych mgiełką.

W AD do tego obrazu, również poza redukcją zakończenia, czyli zmianą w obrębie struktury, w porównaniu z tekstami klasycznymi, można dostrzec przekształcenia w sposobie wyrażania.

Po pierwsze, w powyższym przykładzie autor czuje związek z odbiorcą, ponieważ stosuje formy „nas”. Ponadto audiodeskryptor nie buduje tekstu w oparciu o równoważniki zdań, lecz chętnie sięga po orzeczenia, dzięki którym tekst przestaje być statyczny i zbliża się swoim tekstem do opowiadania. Autor wprowadza także elementy interpretacji, np. gdy stwierdza, że oracz „odpoczywa”, a nie – „siedzi”. Ponadto zauważa się tutaj kontrasty pomiędzy zdaniami długimi, które coś opisują a krótkimi, w których zawarta jest jedna, lecz ważna informacja, np.:

 Połowę wysokości obrazu zajmuje wznoszące się nad głowami ludźmi, potężne, rozłożyste drzewo o gęstych konarach i liściach. To centrum całej kompozycji. Ciemnoszara zieleń drzewa odcina się od bladego błękitu nieba i bieli malowniczych, kłębiastych chmur.

We wzorcach alternacyjnych pojawiają się charakterystyczne sposoby prezentowania proporcji, wielkości bohaterów oraz przedstawionych na obrazie przedmiotów przez odwołanie się do rozmiarów dzieła, np.: „Portretowany jest w centrum kompozycji, jego sylwetka ma wysokość bliską dwóch trzecich wysokości obrazu”, przy czym warto pamiętać, że przywołane odniesienia nie dotyczą tylko wielkości dzieła, ale też jakiegoś elementu obrazu, który również został opisany, jak miało to miejsce w obrazie *Martwe ptaki*.

AD o kompozycjach będących alternacjami realizują treściową zawartość poszczególnych segmentów oraz zasadę prezentacji od elementów bardziej ogólnych do szczegółowych, jednak architektonika i kolejność mikropól jest w ich obrębie zróżnicowana.

Pierwsze, dostrzegalne zmiany obserwuje się w strukturze i uporządkowaniu tekstu. Zawartość merytoryczna danych segmentów może przenikać się, np. z informacjami kontekstowymi dotyczącymi, np. w USz warsztatu malarskiego. Na podstawie dostrzeżonych czterech rodzajów przekształceń, można mówić również o alternacjach stylistycznych i treściowych, które są reprezentacyjne do całości zebranego materiału.

Widać, w porównaniu z tekstami pierwszych AD, że w alternacjach pojawiają się oceny autorów i przypuszczenia na temat celu zastosowanego rozwiązania. Są to nie tylko oceny dzieła i zastosowanych w sztuce rozwiązań, lecz również oceny przedstawionych bohaterów. Po drugie, autorzy inaczej niż pierwsi, czują łączność z odbiorcą i stosują formy: „nas”, „nam”, „do nas”, choć obok nich nadal pojawiają się, regularne w klasycznych AD, formy „na widza”, „na odbiorcę”, itd. Co znamienne, oba sposoby są stosowane dość przypadkowo, ponieważ z obu może korzystać ten sam autor. Co więcej, wyboru tego nie determinuje także charakter obrazu.

Wśród zmian stylistycznych można wymienić celowe, czyli wprowadzane z większą refleksją środki stylistyczne, np. powtórzenia i charakterystyczne ukształtowanie składniowe. Przy czym w kontekście różnic składniowych trzeba zastanowić się, na ile cechy ukształtowania syntaktycznego danej AD wynikają ze specyfiki gatunku, na ile uwidaczniają się w nim cechy idiosylu, a dopiero później – na ile są charakterystyczne dla wyboru konkretnej realizacji wzorca alternacyjnego.

W grupie AD traktowanych jako realizacje wzorca alternacyjnego pojawiają się charakterystyczne sposoby oddawania wielkości obiektów. Nie są to już tylko odwołania do wielkości obrazu (dominujące w klasycznych formach AD), lecz także do innych, istotnych elementów, na co wskazywano już wcześniej. W audiodeskrypcjach, które uległy przekształceniu, pojawiają się bardziej rozbudowane informacje kontekstowe, które mogą dotyczyć nie tylko samego dzieła i jego genezy, ale też informacji biograficznych postaci na nim uwiecznionej⁵⁹³.

Fakt zaistnienia przekształceń, czyli odejście od sztywnych reguł postulowanych przez autorów pierwszych AD świadczy o tym, że choć nadal silnie związane z prototypami, zaczynają ewoluować, a ich autorzy dostrzegają niedoskonałości pierwszych tekstów i to, że nie realizowały zakładanych celów właśnie poprzez brak elastyczności choćby w zakresie tego dla kogo i w jakim celu powstaje dana audiodeskrypcja. Chodzi tu oczywiście o refleksję bardziej szczegółową niż to, że dla niedowidzącego bądź niewidomego odbiorcy po to, by zapoznać go z warstwą wizualną i tematem obrazu.

⁵⁹³ Mowa o alternacjach, które mają w kompozycji element finalny, pozwalający wprowadzić szersze i bardziej rozbudowane konteksty. W alternacyjnych AD bez zakończenia informacje kontekstowe są wprowadzane w różnym miejscu w obrębie UG bądź USz. Nie można jednoznacznie wskazać zależności konkretnego rozwiązania.

3.1.2.1. Metryczka [M]

Jest to element inicjalny tekstu AD stanowiący jego obudowę. W części tej, czerpiącej z opisów naukowych, najsilniej widać powiązania z deskrypcjami zawartymi w albumach malarskich, ponieważ metryczki te, mimo że dotyczą różnych form, są podobne. Stanowi ona swego rodzaju etykietę, gdyż „jest składnikiem ramy tekstowej, funkcjonuje jako metatekst, czyli tekst o tekście, może też być ujmowany jako paratekst, czyli ważny składnik otoczenia tekstu właściwego, służący jego prezentacji”⁵⁹⁴. Metryczka AD jest tutaj traktowana jako „tekst o tekście”, ponieważ zawiera wszystkie najważniejsze informacje pozwalające dotrzeć do tego konkretnego obrazu i nie pomylić go z innym, np. o podobnym tytule czy tego samego artysty. Dzieło sztuki jest traktowane w pracy jako tekst kultury, dla którego powstają formy AD. Otoczeniem tekstowym będzie zatem treść werbalna AD oddająca treść wizualną malowidła. Metryczka prezentuje obraz zarówno w AD, jak i wizualnie na tyle, by odbiorca mógł do niego trafić, dowiedzieć się, kiedy i przez kogo dzieło zostało stworzone, jaką techniką je wykonano i gdzie znajduje się oryginał. Metryczki można przyrównać także do swoistego adresu bibliograficznego, ponieważ na jej podstawie dokonuje się identyfikacja danego dzieła sztuki.

Tytuł⁵⁹⁵ dzieła oraz jego autor, czyli początkowe składniki metryczki stanowią także tytuł audiodeskrypcji (lub etykietę właściwą). Jest on integralną częścią tekstu, ale jednocześnie to metatekst, czyli wypowiedź o tekście (tutaj: i o obrazie, i o AD). W sytuacji AD obrazów odnosi się do ich treści, rzadziej do poetyki (sposobu malowania i techniki) czy do obu na raz. Przyjmuje się, za Stanisławem Gajdą⁵⁹⁶, że tytuły to grupa ideonimów⁵⁹⁷ należących do szczególnego rodzaju chrematonimów.

Tytuł AD pochodzi od autora dzieła, którego ona dotyczy, nie od audiodeskryptora. Jednocześnie trzeba zauważyć, że w omawianej tu sytuacji jeden, ten sam tytuł identyfikuje dwa teksty, tzn. po pierwsze, tekst kultury, czyli obraz będący pierwszym tekstem i po drugie, – audiodeskrypcję do tego obrazu.

W zebranych materiale dominują tytuły bez dookreślenia specyfiki dzieła. Jeśli autor nie jest znany, informacja ta zostaje także zawarta w tytule tak,

⁵⁹⁴ M. Wojtak, *Gatunki prasowe*, s. 21.

⁵⁹⁵ łac. *titulus* (etykietka, na której pisano tytuł) to nazwa nadana dziełu najczęściej przez jego autora, stanowiąca integralną część tekstu dzieła, będąca pierwszym wyodrębnionym w niej odcinkiem.

⁵⁹⁶ S. Gajda, *Spoleczne determinacje nazw własnych tekstów (tytułów)*, „Socjolingwistyka” 1987, t. VI, s. 79–89.

⁵⁹⁷ Ideonimy jako nazwy własne wytworów kultury duchowej człowieka, niezależne od nakładu i liczby wydań.

by wyposażyć odbiorcę w jak najbardziej dokładną informację na ten temat. Podobnie w sytuacji, gdy dzieło nie ma tytułu, odnotowana zostaje w metrycznej informacji: *brak tytułu*⁵⁹⁸, która jak w przypadku Kandinskiego, ma zachęcić odbiorcę do własnego zatytułowania prezentowanej kompozycji. Są to przede wszystkim tytuły informacyjne⁵⁹⁹ nazywające zarówno AD, jak i dzieło⁶⁰⁰. Zdarza się także, że tytuły dzieł, a tym samym AD, mogą być deskrypcyjno-formalne zawierające informacje takie jak: *kolaż, nokturn*⁶⁰¹ itp., czyli mające bliżej scharakteryzować specyfikę dzieła, np.:

Malarstwo iluzjonistyczne – Willa Wettiuszów w Pompejach

Mozaiki w prezbiterium kościoła San Vitale w Rawennie

Kościół Hagia Sophia w Konstantynopolu – plan i przekrój

Portret Cosimo I dei Medici

Martwa natura z kuchennym stołem

Studium chłopca wiejskiego

Nokturn – labędzie w ogrodzie saskim w Warszawie nocą.

Forma deskrypcyjna dla tytułów zależy od rodzaju dzieła, ponieważ nie zawsze (a nawet rzadko) tytuł jest jednocześnie opisem treści, która staje się odesłaniem do treści AD. W odniesieniu do tego gatunku można również mówić o funkcji tematycznej tytułu, czyli podczas analizy tekstu audiodeskrypcji można sprawdzić, jak przekłada się on na tekst redagowany przez audiodeskryptora, np. czy jeśli w tytule pojawia się „mozaika”, to w jaki sposób autor oddał specyfikę tej twórczości. Podobnie

⁵⁹⁸ Przeważnie jest to zamierzenie autora jak w wypadku Kandinskiego czy Beksińskiego. Wówczas w metryczce jest informacja o autorze i tym, że dzieło nie ma tytułu oraz pojawiają się pozostałe treści metryczki.

⁵⁹⁹ Identyfikacyjne za Markiewiczem.

⁶⁰⁰ Inaczej jest w relacji obraz – ekfrazja poetycka, gdzie ta druga nie musi w żaden sposób zachowywać wierności z obrazem. Obraz jest inspiracją do jej powstania, jednak treść nie musi w ogóle, ewentualnie tylko częściowo może nawiązywać do źródła swojego powstania.

⁶⁰¹ Osobnym zagadnieniem jest problem tytułów obcojęzycznych. Dotychczasowa praktyka nie ujednoliciła tego zagadnienia w odniesieniu do malarstwa. Można jednak zaobserwować, że jeżeli powstaje polska AD dla obcego dzieła, jego tytuł jest tłumaczony. Jak dotąd nie było sytuacji, gdy tłumaczono tekst obcej AD malarstwa. Jej teksty powstają niezależnie od zbioru AD zagranicznych.

do pozostałych tytułów deskrypcyjnych, ale również do informacyjnych, jak np. *Mistyczne zaślubiny św. Katarzyny*, *Impresja – wschód słońca*, *Panny z Avignon*, itd. Funkcja tematyczna jest istotna także z punktu widzenia niewidomego odbiorcy, ponieważ to, w jaki sposób autor AD wykorzysta tytuł w jej treści, ma wpływ na szczegółowość oraz rzetelność zapoznania go z dziełem.

Tytuły w AD to istotny element. Zawierają pośrednio informację zarówno o relacji audiodeskrypcji do dzieła, jak i relacji autora AD do odbiorcy, choć ten pierwszy w tym przypadku nie uwodzi odbiorcy i nie inspiruje go poprzez stworzenie nowego tytułu jak, dość często, ma to miejsce w ekfrazach poetyckich.

Pozostałe elementy metryczki są rozwinięciem informacji etykietalnych, w których wskazuje się wymiary obrazu, czas jego powstania oraz technikę wykonania. Metryczki oddziałują na odbiorcę, ponieważ wpływają bezpośrednio na jego decyzję czy chce poznać dane dzieło, czy nie, ponieważ np. malarstwo tego autora czy okresu nie znajduje się w obszarze jego zainteresowań.

Kompletna metryczka audiodeskrypcji obrazu powinna zawierać informacje takie jak: tytuł dzieła, nazwisko autora⁶⁰², wymiary, technikę wykonania⁶⁰³, dokładny bądź orientacyjny czas powstania oraz miejsce, w którym można je znaleźć. Zgromadzony materiał pozwala stwierdzić, że spośród wszystkich wariantów metryczek, dominują te, które są ściśle skupione na wiadomościach technicznych. Zawierają one w formie ciągłej lub wypunktowanej następujące informacje:

OKRES POWSTANIA + AUTOR + NAZWA DZIEŁA + MIEJSCE
EKSPOZYCJI + AUTOR AUDIODESKRYPCJI (3 + 1 + 2 + 6 + A)

np. metryczki do obrazów tworzących Niewidzialną Galerię Sztuki
albo metryczki w formie wypunktowanych informacji o stałym porządku

Okres powstania: Sztuka nowoczesna (do I połowy XX wieku), Autor: Andy Warhol,
Nazwa dzieła: *Puszki z zupą firmy Campbell*, Miejsce ekspozycji: Museum of Modern
Art. (Nowy Jork, USA), Autor audiodeskrypcji: Urszula Wołos [Niewidzialna Galeria
Sztuki]

⁶⁰² W sytuacji gdy autor nie jest znany, to także pojawia się odpowiednia informacja.

⁶⁰³ Podaną w formie informacji, np.: olej na płótnie, olej na desce; w malarstwie poza farbami olejnymi wykorzystuje się akrylowe oraz akwarelowe; inne techniki to tempera płótnie, tekturze, papierze, desce oraz techniki graficzne takie jak akwaforta i linoryt.

AUTOR + TYTUŁ + CZAS POWSTANIA + TECHNIKA + WYMIARY (1 + 2 + 3 + 4 + 5)

Obraz Giovanniego Belliniego, *Madonna z Dzieciątkiem i fundatorem*. Czas powstania 1502-1507

Technika: tempera i olej na desce,

Wymiary: wysokość 71 cm, szerokość 57 cm

[G. Bellini, *Madonna z Dzieciątkiem i fundatorem*]

AUTOR + TYTUŁ + TECHNIKA + WYMIARY + CZAS POWSTANIA (1 + 2 + 4 + 5 + 3)

Olejny obraz na desce dębowej. 33cm w pionie, 50cm w poziomie. Z roku 1887.

[H. Siemiradzki, *Portret kobiety na palecie malarza*]

AUTOR + TYTUŁ + TECHNIKA + WYMIARY (1 + 2 + 4 + 5)

Olejny obraz na tekturze o wymiarach 73cm w pionie i 59 w poziomie

[J. Malczewski, *Autoportret w zbroi ze skrzypczkami*]

AUTOR + TYTUŁ + TECHNIKA + CZAS POWSTANIA + WYMIARY (1 + 2 + 4 + 3 + 5)

Olejny obraz na płótnie z 1884 roku. Wymiary 37cm w pionie, 64,5cm w poziomie

[A. Gierymski, *Święto trąbek*]

AUTOR + TYTUŁ + CZAS POWSTANIA + WYMIARY (1 + 2 + 3 + 5)

Obraz z 1768 roku o wymiarach: 37,6cm w pionie, 28,3cm w poziomie

[J.B. Oudry, *Martwy zając*]

AUTOR + TYTUŁ + CZAS POWSTANIA + TECHNIKA + WYMIARY + WŁASNOŚĆ (1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6)

obrazy z wystawy *Pięć zmysłów*, np.

J. Piotrowicz, *Muzykanci w pracowni Picassa*, 1994 rok

Technika: olej na płótnie

Wymiary: wysokość – 182 cm, szerokość – 211 cm

Własność: Muzeum Narodowe w Poznaniu

[J. Piotrowicz, *Muzykanci w pracowni Picassa*]

TYTUŁ + AUTOR + CZAS POWSTANIA + TECHNIKA + WYMIARY +
WŁASNOŚĆ (2 + 1 + 3 + 4 + 5 + 6)

Obraz: *Brama na starym mieście*

Autor: Aleksander Gierymski

Rok powstania: 1883

Olej na płótnie

Wymiary: wysokość 64 cm, szerokość 48 cm

Ze zbiorów Muzeum Sztuki w Łodzi

[A. Gierymski, *Brama na Starym Mieście*]

Gdzie:

1 – AUTOR DZIEŁA, 2 – TYTUŁ DZIEŁA, 3 – CZAS (POWSTANIA), 4 –
TECHNIKA/NOŚNIK, 5 – WYMIARY, 6 – WŁASNOŚĆ

Pozostałe metryczki pojawiają się rzadziej, a każda z nich zbudowana jest według innego schematu. W metryczkach z tej grupy zauważa się wplatanie tzw. ciekawostek (np. konserwacyjnych lub o losach dzieła) oraz nadawanie im formy bliskiej opisowi, np.:

Olejny obraz na płótnie datowany na II połowie XVII wieku. Wymiary: 73 cm w pionie, 92 cm w poziomie. Obraz pierwotnie był znacznie większy. Należące do zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie dzieło to środkowa część przedstawiająca najważniejsze postacie, z niewyjaśnionych powodów wycięta z całości. Świadectwem tej brutalnej ingerencji w dzieło włoskiego mistrza są nierówne krawędzie płótna, a także zaburzenie proporcji kompozycji

[B. Strozzi, *Nawiedzenie*]

autor, tytuł, technika, czas powstania, wymiary, własność + ciekawostka o losie dzieła (ingerencja dostrzegalna na powierzchni płótna) (1+2+4+3+5+6 oraz ciekawostka o losie dzieła),

Obraz olejny pierwotnie wykonany na desce, w XIX wieku przeniesiony na płótno. Od konserwacji w 1982 roku na płycie aluminiowo-epoksydowej. Wymiary: 72cm w pionie i 96cm w poziomie. Upływ czasu i przeprowadzona w XIX wieku konserwacja połączona z przeniesieniem obrazu z deski na płótno i przemalowaniem niektórych fragmentów przyczyniły się do uszkodzenia jego powierzchni. Niektóre fragmenty obrazu są niewyraźne

[H. Memling, *Mistyczne zaślubiny św. Katarzyny*]

autor, tytuł, nośnik 1., czas, nośnik 2., czas, nośnik 3., ciekawostka konserwacyjna (1+2+4/3/4+3/4 + ciekawostka konserwacyjna).

Widać, że już w obrębie samej metryczki dostrzegalne są alternacje wewnętrzne, ponieważ treści nie pojawiają się w stałej kolejności, a czasami nawet część z nich jest pomijana przez twórcę tekstu AD. Formy innych wyróżnionych metryczek zależą od audiodeskryptora, np.:

Obraz Giovanniego Belliniego *Madonna z Dzieciątkiem i fundatorem*. Czas powstania 1502-1507

Technika: tempera i olej na desce,

Wymiary: wysokość 71 cm, szerokość 57 cm

Poza wymienionymi składnikami, czasami pojawiają się w niej informacje dodatkowe, np. nazwisko autora AD⁶⁰⁴, np.:

Okres powstania: Sztuka nowoczesna (do I połowy XX wieku),

Autor: Andy Warhol

nazwa dzieła: *Puszki z zupą firmy Campbell*

miejsce ekspozycji: Museum of Modern Art (Nowy Jork, USA)

autor audiodeskrypcji: Urszula Wołos (Niewidzialna Galeria Sztuki).

Zgromadzony materiał pozwolił dostrzec, że metryczki, choć w większości zawierają te same informacje, mogą różnić się pod względem formy, tzn. mogą mieć postać ciągłą lub punktowaną. Pierwsza z nich informuje o cechach identyfikacyjnych obrazu za pomocą zdań, np.:

⁶⁰⁴ Zazwyczaj informacja ta jest pomijana w tekście, jednak autorów audiodeskrypcji jest tak niewiele, że z reguły nawet po stylu AD można domyślić się, kto jest jej autorem.

Obraz namalowany techniką olej na płótnie w 1893 roku. Ma 122,5 cm wysokości i 186,5cm szerokości

[A. Gierymski, *Wieczór nad Sekwaną*]

natomiast druga te same treści podaje w sposób skondensowany poprzez wypunktowanie, np.:

Obraz Eugeniusza Zaka *Pijący chłopiec*, około 1925 roku;

technika: olej na płótnie,

wymiary: wysokość – 93 centymetry, szerokość – 60 centymetrów;

własność: Muzeum Narodowe w Poznaniu.

Etykiety AD mogą różnić się nie tylko pod względem formy, ale również pod względem stylu, gdzie można wskazać metryczki opisowe oraz techniczne. W opisowych informacjach na temat obrazu zostają wplecione i połączone z ciekawostkami oraz ujęciem globalnym, czyli następną częścią. Taki rodzaj metryczek dostrzeżono przede wszystkim w audycjach radiowych *Obrazy słowem malowane*, np.:

Jednym z nich jest obraz Claude Moneta, *Impresja, wschód słońca*. Monet tworzy go o świcie wiosną 1873 roku. Ukazuje widok w porcie Lea. Maluje go farbą olejną na płótnie. Jego wymiary to: 48cm wysokość i 63cm szerokość. Obecnie wzbogaca on zbiory Muzeum Impresjonistów PARMOTOU w Paryżu

[C. Monet, *Impresja wschód słońca* – AD w audycji]

autor, tytuł, czas, część z UG dotycząca tego, co przedstawia dzieło, wymiary, własność (1+2+3+UG+5+6),

Obraz zatytułowany *Panny z Avignon* to wyraz jego samotnej rewolucji malarskiej. Obecnie należy do najcenniejszych zbiorów nowojorskiego Museum Of Modern Art. Picasso pracuje nad nim około 9 miesięcy. Dokonuje dziesiątki szkiców. Namalowane farbą olejną dzieło pokazuje swym przyjaciółom latem 1907 roku. To ogromny obraz, niemal 6 mkw. płótna naciągniętego na masywny blejtram.

[P. Picasso, *Panny z Avignon* – AD w audycji]

tytuł, komentarz, własność, kontekst powstawania, wymiary (2+ciekawostka1+6+ciekawostka2+5),

Za pośrednictwem ukazywanej natury stwarza swoisty język religijny, osiąga to w swym dziele *Opactwo w dębowym lesie*, akcentując ciemność i niedoświetlenie. Wymiary obrazu to: 110cm wysokość i 171cm szerokość. Maluje go farbą olejną na płótnie. Pejzaż po raz pierwszy zostaje wystawiony w 1810 roku w Berlinie na wystawie zorganizowanej przez Akademię Sztuk Pięknych. Za sprawą króla pruskiego, Fryderyka Wilhelma III, który kupił dzieło, możemy je oglądać do dziś w Muzeum Hohenzollernów w Pałacu Charlottenburg w Berlinie

[J.L. David, *Opactwo w dębowym lesie* – AD w audycji]

tytuł z komentarzem, wymiary, technika, pierwsze wystawienie na wystawie, ciekawostka historyczna, własność (2(K)+5+4+ciekawostka+6)

oraz

Jednym z przykładów jest obraz *Mona Lisa* Leonarda da Vinci. Jego wymiary 77cm wysokość i 53cm szerokość. Wykonany w technice olej na desce. To doskonałe dzieło możemy podziwiać w paryskim Luwrze. Przyglądając się portretowi *Mony Lisy*, możemy zauważyć jak śmiałą grę z widzem prowadzi artysta. Wykorzystując krajobraz sprawia, że wyraz kobiecej twarzy zdaje się cały czas umykać

[L. da Vinci, *Mona Lisa* – AD w audycji]

tytuł, autor, wymiary, technika, własność, ciekawostka „artystyczna” (2+1+5+4+6+ciekawostka).

Treści tych metryczek płynnie przenikają się, czasem nawet bywają rozproszone w całym tekście. AD zawarta w audycji radiowej wpływa na sposób jej odbioru przez odbiorcę, również niewidomego. Radio jest medium w takim samym stopniu dostępnym osobie niewidomej, jak i widzącej. Dzięki temu sam niewidomy odbiorca może poczuć zniesienie barier pomiędzy nim, a odbiorcą, który widzi. Jest to istotna różnica w odbiorze AD w muzeum, a wysłuchaniem jej w domu, w radiu. Audiodeskrypcje w audycjach wyposażone są w dźwięki pobudzające wyobraźnię, także poza samym jej tekstem pojawiają się inne głosy niż lektora, np. specjaliści z zakresu historii sztuki czy kogoś, kto potrafi przywołać istotne konteksty

i zaprezentować genezę powstania obrazu. Słuchanie AD, zwłaszcza z podkładem dźwiękowym stymulującym odbiór, w domowym zaciszu wpływa także korzystnie na pobudzenie wyobraźni. Co prawda, niewidomy odbiorca nie może w ten sposób poczuć atmosfery przestrzeni muzeum czy galerii, jednak nie rozpraszają go bodźce takie, jak obca przestrzeń, nieznajomość ciągów komunikacyjnych, a co najistotniejsze, omija go ewentualny problem samodzielnego dotarcia do danej instytucji.

Ponadto, poza pragmatycznymi różnicami w sposobie odbioru AD, te w audycjach zawierają subiektywne informacje, które obok wspomnianego podkładu dźwiękowego, wpływają na wyobrażanie sobie dzieła i budowanie na jej podstawie, już na początku, pewnych opinii, o którym mowa w słuchowisku.

Z podobną sytuacją można się spotkać, słuchając audiodeskrypcji przygotowanych do dzieł Witkacego w Słupsku, które konstruowane są w formie zdań oznajmujących z czasownikami w formie osobowej. Nie są to, co prawda, teksty powstałe na potrzeby radia, jednak można znaleźć między nimi pewne podobieństwa. Metryczki AD do dzieł, o których mowa prezentują się następująco:

Ołówkowy rysunek przedstawiający całą sylwetkę nagiej kobiety. Rysunek ma charakter dynamiczny, ujęcie nie jest realistyczne. Wymiary papieru: 22 centymetry wysokości na 26 szerokości. Rysunek wykonany został w Zakopanem 29 grudnia 1919 roku. Informacje te podane są w sygnaturze umieszczonej w lewym, dolnym narożniku

[Witkacy, *Akt*]

forma zdań, zawiera i metryczkę (technika, wymiary, data powstania), i rzut globalny, który nie zostaje już powtórzony jako kolejna część ramy (elementy metryczki(4+5+3),

Nieduży, realistyczny obrazek olejny, przedstawiający wiosenny, pagórkowaty krajobraz doliny wijącej się rzeki. Wymiary płótna: 32 centymetry wysokości na 48 szerokości. Dominujące kolory: zielenie, błękity i różę. Ślady położenia farby dość wyraźne. Nigdzie nie widać ludzi czy zwierząt; być może mimo wiosny – jest już bardzo ciepło, zatem południowe godziny to czas sjeisty. Ale nie wszyscy odpoczywają. Przybyły z chłodnej północy młody malarz, uważnie obserwuje

ten krajobraz oświetlany innym słońcem, pełen intensywnych, nasyconych kolorów,
i utrwała go na płótnie
[Witkacy, *Pejzaż włoski*]

UG, wymiary, kolory, UG, technika (nośnik) (UG+5+K+UG+4).

W grupie tych metryczek zauważa się wykorzystywanie zarówno informacji o kontekstach, mających wpływ na odczytanie dzieła, jak i subtelnych elementów interpretacyjnych. Są one wplatane płynnie tak w tok wypowiedzi, jakby oczekiwało się ich w tym miejscu. Można zauważyć z jednej strony wartościowanie wprowadzane przez autora do tekstu, z drugiej – jego emocjonalny stosunek do tego, o czym pisze, np.:

Obecnie **wzbogaca** on zbiory Muzeum Impresjonistów PARMOTOU w Paryżu
[C. Monet, *Impresja – wschód słońca*]

Obraz zatytułowany *Panny z Avignon* to wyraz jego **samotnej rewolucji malarskiej**
[P. Picasso, *Panny z Avignon*]

To **ogromny** obraz, niemal 6m² płótna
[P. Picasso, *Panny z Avignon*]

Za pośrednictwem ukazywanej natury **stwarza swoisty język religijny, osiąga to** w swym dziele *Opactwo w dębowym lesie*, akcentując ciemność i niedoświetlenie
[C.L. David, *Opactwo w dębowym lesie*]

To **doskonale dzieło** możemy **podziwiać** w paryskim Luwrze
[L. da Vinci, *Mona Lisa*].

Poprzez zabiegi te, zilustrowane powyższymi przykładami, można stwierdzić, że w tych AD następuje zmiana stylu. Spostrzeżenie to oraz dobierane środki językowe, np. hiperbole i poczucie jedności z odbiorcą pozwalają traktować te AD jako wyłamujące się z obszaru klasycznych, w których takie elementy nie pojawiały się.

Fragmentem z metryczki, który dodatkowo zasługuje na komentarz jest zaczerpnięty z AD obrazu Witkacego, *Pejzaż włoski*:

Nigdzie nie widać ludzi czy zwierząt; być może mimo wiosny – jest już bardzo ciepło, zatem południowe godziny to czas sjeisty. Ale nie wszyscy odpoczywają. Przybyły z chłodnej północy młody malarz, uważnie obserwuje ten krajobraz oświetlany innym słońcem.

Obraz nie przedstawia żadnego bohatera. Mimo to, wypowiedź zbudowana się z przypuszczeń na temat pogody, pory dnia i odczuć, także artystycznych, malarza pochodzącego z *chłodnej północy*. Ukryte w tym tekście postrzeżenie Polski, czyli kraju, z którego pochodzi artysta, jako właśnie *chłodnej północy* to zarówno subiektywne, jak i nasycone emocjami ujęcie. W związku z tym zdecydowanie różni się od tego, który był postulowany w tekstach pierwszych audiodeskrypcji, gdzie ich autor miał stać się niewidzialnym, relacjonującym to, co widzi na obrazie, ale bez jakichkolwiek sygnałów dotyczących jego emocji czy stosunku do dzieła, dla którego tworzy audiodeskrypcję. Wnioski te dodatkowo potwierdzają fakt, że forma tej grupy metryczek odbiega stylem od kanonicznego wzorca, tym samym ulega przekształceniom i ewoluuje.

3.1.2.2. Ujęcie globalne [UG]

Ujęcie globalne jest drugim składnikiem ramy AD, przy czym gdy metryczka, która jest jej inicjalnym składnikiem, przedstawiona jest w formie wypunktowanych informacji, UG staje się inicjalną częścią tekstu ciągłego⁶⁰⁵. UG to około dwu- lub trzyzdaniowa ekspozycja tematu obrazu w formie zdań prostych bądź jednokrotnie złożonych. W części tej następuje prezentacja globalna ogólnego tematu dzieła, przez co zbliża się ona do streszczenia treści obrazu.

Konstrukcja tej części jest w pewnym stopniu schematyczna. Budują ją wypowiedzenia, z których pierwsze jest określeniem tematu, a kolejne jego obudową⁶⁰⁶. W określeniu tematu pojawiają się informacje o tym, co przedstawia dzieło, najczęściej w zdaniu „obraz przedstawia X” lub podobnym, który uwzględnia

⁶⁰⁵ Sytuacja ta występuje tylko wtedy, gdy metryczka nie ma postaci opisowej. W odniesieniu do części składowych ramy metryczka zawsze jest częścią inicjalną, a ujęcie globalne drugą.

⁶⁰⁶ Cf. M. Krauz, J. Litwin, op.cit., s. 31-39.

globalną jego prezentację. W obudowie natomiast przybliżone zostają zastosowane przez autora kolory. Dotyczy to zarówno barw dominujących, najczęściej w formie zdania „dominujące barwy to X, Y, Z” oraz szczegółowych, np. w zdaniach „z nich wybijają się X, Y”⁶⁰⁷. Te trzy kolejne zdania regularnie pojawiające się w prototypowej AD pokazują skostniałość i schematyzm formy już w początkowych składnikach jej ramy.

Ujęcie globalne, podobnie jak metryczka, także jest realizowana za pomocą utartych kompozycji, wśród których można wskazać omówioną powyżej:

Obraz przedstawia + TEMAT OGÓLNY OBRAZU, 2. Dominujące kolory, 3. Kolory, które wybijają się na tle dominujących, np.:

Dominują różne odcienie brązu, na ich tle wybijają się jasne plamy: biel, beż i szarość

[F.T. Hildebrandt, *Zamordowanie synów Edwarda IV*]

oraz drugą, alternacyjną, gdy obraz przedstawia X

Obraz przedstawia scenę o zmierzchu – dziewczynę i młodzieńca przy studni

[W. Pruszkowski, *Przy studni*].

Pierwsza forma UG charakterystyczna jest przede wszystkim do szeroko rozumianego malarstwa rodzajowego o dynamicznej akcji. Druga natomiast sprawdza się dla statycznych portretów, gdzie informacja globalna może ograniczać się do jednozdaniowego komunikatu, np.

Niezwykłe realistycznie przedstawiony admirał to dostojny starzec w czarnej zbroi

[J. Tintoretto, *Portret weneckiego admirała*].

Jeszcze innym, alternacyjnym rodzajem UG jest zdanie pojedyncze o charakterze streszczenia, np.:

Poziomy obraz o nasyconych barwach przedstawia tłum ludzi na dziedzińcu pałacu

[P. Veronese, *Gody w Kanie Galilejskiej*],

⁶⁰⁷ Liczba wymienianych barw jest zmienna, zależy od tego jak barwne jest dzieło.

gdzie pominięto informacje o barwach i scharakteryzowano je przy okazji prezentacji konkretnych elementów obrazu.

Rzadko, lecz pojawiają się także inne konstrukcje tego składnika, o których warto pamiętać na zasadzie ciekawostki. Ich występowanie jest sporadyczne i dostrzega się je głównie nie w klasycznych, lecz w tekstach, które zaczynają stopniowo ewoluować. Takie UG zawierają dodatkowo informacje takie jak:

–kontekst historyczny lub dotyczący powstania dzieła, np.:

Obraz przedstawia **epizod z wyprawy hetmana Stefana Czarnieckiego na pomoc Danii zaatakowanej przez Szwecję. W grudniu 1658 roku, Wojsko Polskie dowodzone przez Czarnieckiego zdobyło zajęty przez Szwedów zamek w Koldyndze**. Brandt ukazał początek zwycięskiej operacji, moment w którym część konnych wojsk Czarnieckiego wspina się po ośnieżonym wzgórzu, by przepuścić atak na zamek w Koldyg, a część dopiero przeprawia się z łodzi na ląd

[J. Brandt, *Czarniecki pod Koldyngą*]

– opis wrażenia, które wywołuje kontakt z nim, np.:

Światło wydobywa się z lewej, górnej części obrazu. To ono nakreśla stopień obecności 6 postaci ukazanych na płótnie. **Sprawia, że ojciec i syn, przedstawieni na pierwszym planie stają się głównymi bohaterami opowieści. Kolejne postaci coraz bardziej zatapiają się w gęstym cieniu, zasnuwającym głębię obrazu.** Czerń kontrastuje z nasyconą żółcią, czerwienią i odcieniami brązu. Barwy na pierwszym planie są jasne, świetliste, w głębi – ciemne, zgaszone. Rozgrywającą się na płótnie historię możemy poznać w Państwowym Muzeum Arbitrażu w St. Petersburgu

[Rembrandt, *Powrót syna marnotrawnego*]

– informacje o sposobie malowania (nakładanie farb, pociągnięcia pędzla, itp.), np.:

Przed nami dwa, nakładające się na siebie plany. Pierwszy tworzą postaci, drugi – trzy kamienne łuki arkadowe. Dzielą one bohaterów pierwszego planu na trzy grupy. **Podstawowymi elementami kompozycji są plamy i linie.** Biegają w głąb obrazu układając się względem siebie równolegle albo pod pewnymi kątami. Tworzą

w ten sposób przestrzeń – trzeci wymiar na płaskiej powierzchni płótna. Brązy i beże tła skąpane są w cieniu. Stonowane odcienie zieleni, niebieskiego, beżu i bieli wydobywają i podkreślają czerwień w centrum obrazu

[J.L. David, *Przysięga Horacjuszy*]

– wskazówki patrzenia na dzieło (dotyczy to przede wszystkim odległości i perspektywy), np.:

W centrum przedstawiony jest mężczyzna w stroju klauna idący przez pole za pługiem, do którego zaprzężony jest koń. W głębi inny oracz. Płótno ma stonowaną kolorystykę, w której przeważają odcienie brązu, żółcieni i zieleni. Z tymi stonowanymi barwami kontrastują krwistoczerwone akcenty w wizerunkach oracza klauna i jego konia. **W kompozycji uderzają: prostota form i umowność przedstawienia, zarówno postaci, jak i pejzażu**

[F. Ruszczyk, *Orka*]

– element ukierunkowujący odbiór, np.:

Postać kobiety jest silnie przetworzona. Cała figura wpisuje się w kartkę, prawie nie zostawiając pustych miejsc. Formy są uproszczone, obwiedzione zdecydowanym konturem. Krótkie, urywane kreski podkreślają bryłowatość form. **Nie można stwierdzić czy postać stoi, klęczy, czy tańczy, gdyż poszczególne części ciała – jakkolwiek rozpoznawalne – rozmieszczone są w zgodzie z logiką kompozycji, z wymogami konstrukcji tego konkretnego dzieła, a nie z zasadami realistycznego odwzorowania świata**

[Witkacy, *Akt*]

Widok nowoczesnej, nieistniejącej metropolii wypełnia całą powierzchnię płótna

[L. Chwistek, *Miasto fabryczne*]

a wśród nich:

– porównanie, np.:

Scena jak z zabawy, w której dzieci odgrywają rolę baśniowych bohaterów

[W. Wojtkiewicz *Ucieczka*]

– przypuszczenie, np.:

Zalany słońcem sad. Na trawie, wśród kwiatów i jabłoni uginających się pod ciężarem owoców stoją, na pierwszym planie nagi kilkuletni chłopiec, nieco dalej na lewo od niego kobieta w eleganckiej, intensywnie niebieskiej sukni zgodnej z modą z początku XX wieku i w głębi dziewczyna w stroju ludowym. **Gdyby te trzy postacie połączyć liniami, na środku obrazu powstałby trójkąt**

[J. Mehofffer, *Dziwny ogród*]

oraz

– subiektywna ocena dzieła, np.:

Kształtne usta na niebieskim tle wypełniają całą kompozycję obrazu

[J. Zieliński, *SOS – ratujcie nasze dusze*]

Wykwintny duży bukiet z około trzydziestu kwiatów, ułożony w niewielkim, kielichowatym wazonie. To mozaika różnych kształtów i barw. Bieli, żółci, różu, niebieskiego, fioleto, czerwieni

[H. Bayer, *Kwiaty w wazonie*].

Występowanie wymienionych treści nie jest obligatoryjne dla AD, mogą pojawiać się one wybiórczo i w różnej kolejności. Chcąc jednak podsumować powyższe rozważania, trzeba przypomnieć, że UG jako część inicjująca główny tekst AD jest składnikiem zawierającym przede wszystkim informacje pozwalające wyobrazić sobie, co przedstawia dane dzieło. Część ta, co pokazał zgromadzony materiał, może być ściśle techniczna, pełniąc funkcję informacyjną, ale może być także wzbogacona o elementy dodatkowe, np. wyrażać subiektywny stosunek autora do prezentowanego dzieła, a także podlegać przekształceniom np. w sferze stylistyki, gdy tekst nie będzie jedynie informował, lecz również będzie prowadził do interpretacji czy indywidualnego przeżywania dzieła.

Pierwsze wymienione przykłady ujęcia globalnego są charakterystyczne dla AD realizujących wzorzec kanoniczny, w których nie było miejsca na subiektywizm i ujawnianie upodobań autora tekstu. Drugie natomiast to metryczki charakterystyczne dla ewoluujących tekstów audiodeskrypcji, w których autorzy mają większą swobodę

i skupiają się przede wszystkim na tym, by poza prezentacją treści wizualnej, umożliwić indywidualne przeżycie sztuki niewidomemu bądź niedowidzącemu odbiorcy.

3.1.2.3. Ujęcie szczegółowe [Uisz]

Ujęcie szczegółowe w tekście AD jest trzecią z kolei, semantycznie wyróżnioną częścią ramy kompozycyjnej. W nim następuje rozwinięcie tematu zasygnalizowanego w ujęciu globalnym, czyli właściwa prezentacja poszczególnych mikrotematów. Trzecia część audiodeskrypcji swoim ukształtowaniem najbardziej zbliża się do klasycznych deskrypcji, ponieważ to tutaj kolejne elementy obrazu są przedstawiane z uwzględnieniem właściwości oraz lokalizacji przestrzennej wobec pozostałych elementów współwystępujących na powierzchni obrazu. Opisy wspomnianych mikrotematów tworzą wyobrażenie o makrotemacie, czyli całym dziele, np.:

K.W. Stattler, *Portret Alfreda i Adama Potockich*

Olejny obraz na płótnie z 1832 roku. Wymiary 154,5cm w pionie, 113cm w poziomie. Namalowany w ciepłej, złocistej tonacji obraz przedstawia chłopców w sali w pałacu w Łańcucie. Na tle amfilady innych pałacowych komnat i wielkiej rzymskiej płaskorzeźby. Obraz wyróżniają: gładka faktura, precyzja rysunku i dbałość o detale, cechy charakteryzujące twórczość artysty.

Bracia są ukazani na pierwszym planie, przytuleni do siebie bokami. W centrum obrazu **młodszy** z portretowanych, dziesięcioletni Adam. To ciemny blondyn o krótko obciętych włosach. Zwrócony w stronę widza, patrzy na nas dużymi, ciemnymi oczami. Ma na sobie ciemnoniebieską, przewiazaną paskiem, sukienkę i jasne spodnie z cienkiej tkaniny. Lewą dłoń opiera na obrazie ustawionym ukośnie na sztalugach. Jest to portret dwóch dziewcząt na tle pejzażu. **Starszy** z chłopców, piętnastoletni Alfred, przyszły ordynat łańcucki i mąż stanu jest przedstawiony po lewej stronie Adama. Patrzy na portret dziewcząt. Siedzi na przykrytym jasną tkaniną fotelu z głową opartą na ramieniu brata. Alfred ma niemal dziewczęce rysy i długie rudawe loki związane z tyłu. Chłopiec jest ubrany podobnie jak młodszy brat, tyle że w jaskrawoczerwonej sukienkę. **Postaci Alfreda i Adama** odpowiadają około $\frac{3}{4}$ wysokości kompozycji. **Dziewczeta na obrazie ustawionym na sztalugach** są ukazane od pasa. Noszą identyczne błękitne suknie wcięte w taliu o długich obszernych rękawach. Starannie upięte włosy zdobią jednakowe błękitne kokardy. Dziewczeta, tak jak chłopcy, zostały sportretowane ramię przy ramieniu, splatają

dłonie. Ich postaci są znacznie drobniejsze od sylwetek chłopców. **Dziewczyna przedstawiona po lewej** zwraca twarz ku towarzysze. **Ta natomiast zdaje się patrzeć na portretowanych braci.** Ukazane na pierwszym planie wizerunki chłopców i stojący na sztalugach portret dziewcząt zapełniają ponad połowę powierzchni obrazu. **W tle ściana z dwojgiem drzwi.** Drzwi są przedstawione przy krawędziach obrazu. Na ścianie między nimi wielki, **biały relief, rzymska płaskorzeźba przedstawiająca Antinousa**, greckiego młodzieńca słynącego z urody. Postać widoczna jest od pasa, jest do nas zwrócona półbokiem, prawym ramieniem, a twarz profilem. Z nagiego torsu zsuwa się pofałdowana szata. W lewej dłoni młodzieniec trzyma przedmiot w kształcie obręczy, być może wieniec. Reliefowe popiersie znacznie przewyższa wbudowany pod nim kominek. Tuż **pod płaskorzeźbą jest półka** wsparta na dwóch konsolach. Ściany między drzwiami zdobią też symetrycznie rozmieszczone, żłobkowane pilastry. Jedna para po jednej stronie reliefu, druga para po drugiej stronie. **Między pilastrami przytwierdzone są ozdobne kandelabry na trzy świece.** Drzwi po prawej stronie reliefu, z brązowego drewna są zamknięte, widać tylko fragment, może 1/3, reszta jest poza krawędzią obrazu. Natomiast po lewej stronie **w prześwicie otwartych drzwi widać kolejne trzy, usytuowane w amfiladzie pokoje.** Perspektywę zamyka **duże okno.** Jest otwarte. Wskazuje na to różowa, przezroczysta firanka, którą wiatr wiewa do środka. Za oknem widać fragment nieba i drzewa. We wnętrzach widocznych przez otwarte drzwi widać **dekoracyjny żyrandol**, krzesła w stylu *empire* ustawione w rzędach jak dla publiczności i fragmenty innych mebli. Wystrój pomieszczeń jest wykwintny, ale oszczędny. Ozdobą są białe dekoracje architektoniczne stylizowane na antyczne. Figuralny fryz pod sufitem, prostokątna płaszczyzna nad drzwiami, zdobiona sztukaterią o motywach roślinnych. Ściany widoczne przez otwarte drzwi komnaty są żłocisto-pomarańczowe. Ściany sali, w której przedstawieni są chłopcy, są białe. Na podłodzie drewniany parkiet o ciepłej, brązowej barwie. **Pod sztalugami, na pierwszym planie, leży ledwie widoczna, bo barwą zbliżona do podłogi drewniana paleta malarza z niewielkimi plamami farb i kilkoma pędzlami.** Obraz powstał podczas pobytu malarza w Łańcucie. W tym czasie Potoccy, mecenas artyści, zamówili u niego portrety także innych członków rodziny;

lub, np.:

G.F. Barbieri, *Święty Franciszek słuchający muzyki anielskiej*

Obraz namalowany około roku 1620 techniką olej na płótnie, o wysokości 113cm i szerokości 79cm.

Scena utrzymana w ciemnych barwach ukazuje siedzącego w skupieniu św. Franciszka, którego ze skupienia wyrывa pojawienie się anioła grającego na skrzypcach.

Św. Franciszek siedzi do nas bokiem po prawej stronie obrazu zwrócony jest w lewo. Plecami opiera się o filar stylizowany na antyczny. Ubrany jest w gruby, brązowy, obszerny habit z odrzuconym na plecach kapturem i podwiniętymi, jakby zbyt długimi rękawami. Głowę w gwałtownym geście obraca w lewo, jakby wzbraniając się przed anielską muzyką i towarzyszącym jej ekstatycznym uniesieniem. Twarz oświetloną tylko z prawej strony okalają brązowe krótkie włosy łączące się z również brązową krótką brodą. Cera jest ciemna, tak z niedostatku oświetlenia, jak i pod wpływem trudów życia, zmęczenia postem, ascezą i modlitwą. Czoło pokrywają poziome bruzdy powodowane zarówno starością, jak i zaskoczeniem. Pod ciężkimi, mięsistymi powiekami w ciemnych oczach malują się zmęczenie i niepokój. Prawe ramię z otwartą dłonią, na której widoczna jest rana stygmatu, święty wznosi do góry, zasłaniając nim twarz jakby broniąc się przed przyjęciem szczególnego boskiego daru. Lewa ręka spoczywająca na kolanach trzyma otwartą księgę i różaniec. Na grzbiecie ciemnej dłoni dostrzegalna krwista plamka. Spod postrzępionego brzegu habitu wyłaniają się stopy podwiniętych nóg. Obok nich spada kończący się węzłem sznur, którym przewiązany jest habit. **Naprzeciwko świętego powyżej w lewym górnym rogu obrazu w powietrzu zawisł anioł.** Sprawia wrażenie jakby siedział niczym w fotelu na otaczających go ciemnych, skłębionych chmurach. Pochyla się lekko w stronę Franciszka. Przez lewe ramię przerzucony ma biały płaszcz, a uda okryte fioletową szatą. Światło oświetla także jego prawy profil i szyję, a także odsłonięte, muskularne prawe ramię. Za nim nieco w cieniu pozostaje rozłożone, pierzaste skrzydło. Długie ciemne loki opadają mu na kark i okalają młodą twarz o bladej, lekko zaróżowionej cerze. Lewy zacieniony policzek anioł przytula do puszystego skrzydła chowającego się za plecami. Ciemne, jakby smutne a może tylko spokojne oczy wpatrują się we Franciszka. Pod nim drobny nos i usta oraz lekko zaokrąglony podbródek. Lewą ręką anioł podtrzymuje oparte na obojczyku skrzypce układając palce na strunach. W prawej dłoni trzyma smyczek, który przykładą do strun. Prawa noga od połowy łydki niknie w chmurach, lewa swobodnie zwisa pomiędzy chmurami. Pełna napięcia scena rozgrywa się w mrocznej, teatralnej scenerii. **Znajdujący się za plecami Franciszka filar sięga górnej krawędzi obrazu.** Zapewne kiedyś był biały aczkolwiek w przytłumionym świetle malowidła ma kolor zaledwie złoto-brązowawy. **U stóp Franciszka i przed nim stoją i leżą ciemne fragmenty starożytnych kolumn i gzymsów. Spomiędzy nich po lewej wyrasta skarłowaciale, bezlistne drzewko.** W tle ciemny krajobraz, poniżej chmur na horyzoncie jaśniejsza

smuga zmierzchu. Obraz nawiązuje do idei odnowy religijnej zainicjowanej przez Sobór Trydencki 1545-1563, często odwołującej się do metafizycznego i zmysłowego doświadczenia tajemnic wiary. Obraz prawdopodobnie pochodzi z kolekcji książąt Massimo w Rzymie. Do zbiorów Polski został kupiony przez Artura i Zofię Potockich z Krzeszowic podczas ich drugiej podróży do Włoch w latach 1829-1830. Od roku 1946 własność Muzeum Narodowego w Warszawie.

Mimo że sposób opisu makrotematu zależy od wyboru autora, to prowadzona prezentacja odbywa się najczęściej od strony lewej do prawej. Taki kierunek prezentacji występuje przeważnie w pejzażach, na których wszystkie elementy są tak samo ważne i żaden nie wybija się już w pierwszym kontakcie jako ważniejszy lub wymagający specjalnego wyeksponowania, np.:

S.I. Witkiewicz, *Pejzaż włoski*, 1904, olej, płótno, 32 x 48 cm, nr inw. MPŚ-M/1223
Nieduży, realistyczny obrazek olejny, przedstawiający wiosenny, pagórkowaty krajobraz doliny wijącej się rzeki. Wymiary płótna: 32 centymetry wysokości na 48 szerokości. Dominujące kolory: zielenie, błękity i różę. Ślady położenia farby dość wyraźne. Nigdzie nie widać ludzi czy zwierząt; być może mimo wiosny – jest już bardzo ciepło, zatem południowe godziny to czas sjesty. Ale nie wszyscy odpoczywają. Przybyły z chłodnej północy młody malarz, uważnie obserwuje ten krajobraz oświetlany innym słońcem, pełen intensywnych, nasyconych kolorów, i utrwala go na płótnie.

Linia horyzontu w dwóch trzecich wysokości, ujęcie szerokie, panoramiczne, z góry. W lewej, dolnej części ukośnie biegnąca droga wysadzana drzewami, przecinająca łąkę, na której kwitną żółte kwiaty. Trzy wysokie drzewa po lewej stronie drogi mają nieliczne, rachityczne gałęzie pokryte kwitnącymi, czerwonymi kwiatami. Drzewa po prawej stronie nieduże, z okrągłymi koronami. Z prawej strony niewielkie wzniesienie, łagodnie opadające w stronę rzeki. W poprzek, przez niemal całą szerokość obrazu, ciągną się dwa zakola rzeki o piaszczystych brzegach. Okolica jest zabudowana. Nad rzeką, na prawo od środka obrazu, kilka pojedynczych, niewysokich domów. Po lewej stronie, na niewielkim wzniesieniu, stoi okazalsza willa, a za nią i po bokach szpaler wysokich cyprysów. W głębi widać dwa spore wzniesienia o łagodnych stokach; pomiędzy nimi – wijącą się drogę. Szczyt prawego pagórka zajmują ruiny sporego zamku, otoczone pojedynczymi cyprysami. Szeregi niewysokich, pękatych drzew i pojedyncze smukłe, wysokie cyprysy rozsiane są na stokach obu pagórków. Cyprysy namalowane są ciemną zielenią, niskie drzewa

rozbielonymi odcieniami zieleni, a łąki zróżnicowanymi tonami ciepłej zieleni. Niebo jest błękitne, a nim zaledwie kilka jasnych, niegroźnych obłoczków. I chociaż słońce nie zostało uwiecznione na obrazie, to jednak jesteśmy pewni jego obecności, bowiem drzewa z lewej strony rzucając zdecydowany cień, ściany budynków jaśnieją odbijanym światłem słonecznym, a niebo jest intensywnie błękitne.

Obraz jest najwcześniejszym dziełem Stanisława Ignacego, znajdującym się w kolekcji Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku. Został namalowany w 1904 roku, w czasie pierwszej podróży Witkacego do Włoch, gdy miał zaledwie 19 lat. Obraz nie jest duży. Mierzy 32 centymetry wysokości na 48 szerokości. Przez jakiś czas uchodził za dzieło Stanisława Witkiewicza ojca. Na odwrocie jest napis: „Stanisław Witkiewicz ojciec, art. malarz i znakomity krytyk”. Rzeczywiście związki formalne z niektórymi pracami ojca są oczywiste.

Obraz jest sygnowany piórkiem w prawym, dolnym narożniku, w trzech liniach. W pierwszej: Stanisław Ignacy; w drugiej: Witkiewicz; w trzeciej: 1904. Umieszczona tuż przy dolnej krawędzi płótna sygnatura jest bardzo czytelna. Musiała być jednak niegdyś zasłonięta ramą. To jedyne wyjaśnienie błędnego napisu na odwrocie obrazu. *Pejzaż włoski* jest nie tylko najwcześniejszym dziełem Witkacego w słupskiej kolekcji, ale także w ogóle jedną z najwcześniejszych jego prac. Prace z okresu młodości są bardzo zróżnicowane. Nic dziwnego, gdyż w roku 1914, uznanym przez badaczy za koniec tego okresu, Witkacy miał 29 lat, czyli wcale nie tak mało;

lub:

J. Fałat, *Pejzaż zimowy z rzeką i ptakiem*

Obraz olejny na płótnie o wymiarach: 106cm w pionie, 135cm w poziomie. Namalowany w 1913 roku.

Realistyczny, zimowy pejzaż. Słoneczny dzień, przez ośnieżone pustkowie płynnie rzeczka. Wzdłuż jej nurtu, bliżej prawego brzegu, nisko nad wodą, szybuje ptak, szary z jaśniejszym ogonem.

Biała równina i przedzielające ją ciemnoniebieskie pasmo wody wypełniają większość obrazu. Błękitny pas bezchmurnego nieba nad nimi zajmuje ¼ wysokości. Od bieli śniegu oddziela je cienka, ledwie widoczna kreska przedstawiająca odległy las. Rzeczka to centralna część obrazu. Patrząc na nią łatwo wyobrazić sobie, że stoimy pośrodku leniwego nurtu. Szeroka struga wypływa z lewego dolnego narożnika. Sięga jedną trzecią wysokości lewego boku i dwie trzecie szerokości obrazu. Oddalając się od nas rzeczka zmierza w stronę prawego górnego narożnika. Perspektywa tworzy złudzenie, że koryto się zwęża, a lewy brzeg zbliża do prawego.

Linie brzegu są faliste, w dwóch trzecich wysokości obrazu rzeczka skręca w prawo i znika za masą śniegu. Drobne zmarszczki na spokojnej powierzchni wody oddają, kładzione na zmianę, smugi ciemniejszego i jaśniejszego błękitu. Gdzieś tam odrobina bieli i lekkie, żółte muśnięcia tworzą odblaski słońca. Wzdłuż brzegów, gdzie wodę rozjaśnia odblask śniegu niebieski jest gęsto przetykany białymi i żółtymi smugami. Po obu stronach z wodą graniczą grube czapy śniegu, gdyby stanął w nich człowiek, zapadłby się pewnie po kolana, jednak śnieżna pierzyna jest nietknięta, biel ciągnie się po horyzont i jedyna rysa na jej powierzchni to niewielka szczelina w śnieżnej skorupie przy lewym brzegu rzeki. Namalowana jest grubą ciemnoniebieską linią, kontrastującą z białym tłem. Cienie wzdłuż dolnej linii śnieżnych nawisów przedstawione są także ciemnoniebieskimi smugami. Ich nieregularne kształty odpowiadają falistej linii brzegu.

Postaci natomiast opisywane są od góry do dołu, np.:

H. Siemiradzki, *Portret kobiety na palecie malarza*

Olejny obraz na desce dębowej. 33cm w pionie, 50cm w poziomie. Z roku 1887.

Drewniana paleta z wizerunkiem kobiety jest przytwierdzona do nieco od niej większej deski obciążonej beżowym welurem.

Paleta ma kształt ułożonego poziomo owalu z wcięciem po prawej, od połowy wysokości w dół. Jasnobrązowe drewno przecinają poziome ciemne smugi. Niepokryte farbą drewno stanowi mniej więcej jedną piątą palety. Na jednej trzeciej wysokości, blisko krawędzi wcięcia, paleta ma okrągły otwór. Wizerunek kobiety umieszczony w centrum również zajmuje około jedną piątą powierzchni. Wokół wizerunku przenikające się plamy i smugi różnych farb. Tuż przy portrecie plamy są rozmyte, rozmazane. Dominują jasne, spokojne barwy: zielona, żółtawa, beżowa, różowa. Blisko obrzeża palety, po lewej i na górze, ciągną się plamy farb o wyrazistych kolorach, między innymi biel, czern, czerwień, żółć i zieleń. Są wypukłe, miejscami tworzą pokaźne grudki. **Kobieta, młoda brunetka, ukazana z profilu do ramion. Jest zwrócona ku nam lewym bokiem. Od jasnej cery, oblanej delikatnym rumieńcem odcinają się kręcone włosy luźno upięte z tyłu. Z krągłego koczka wymykają się niesforne kędziory. Fryzurę podtrzymuje cienka, jasnobrązowa wstążka, której końce opadają na ramiona. Nad dużym ciemnym okiem, wyrazisty łuk brwi. Nos lekko garbaty, różowe usta drobne choć pełne. Podbródek zaokrąglony, nieco pulchny. Z całkowicie odsłoniętego, niewielkiego ucha, zwiesza się jasny, lśniący kolczyk, długości niemal połowy ucha. Trzy kulki, jedna pod drugą. Dwie mniejsze, pośrodku większa. Niewielki**

dekolt zdobi naszyjnik z licznych nanizanych na nitkę elementów, **długości kolczyka. Poniżej, niewyraźnie przedstawiony fragment białej sukni.** Na samym dole portretu, na tle sukni, kaligraficzny podpis malarza. Tłem dla palety jest obciążnięta beżowym welurem deska o podobnym kształcie, choć bardziej kanciasta i większa o mniej więcej jedną trzecią. Deska ma okrągły otwór w tym samym miejscu co paleta. Połyskliwy, włochaty welur mieni się różnymi odcieniami beżu. Paleta jest przymocowana do deski wzorzystą, brązową taśmą. Po lewej stronie i po prawej na górze taśma biegnie pionowo, a po prawej na dole jej dwa odcinki są ukośne, biegną od prawej, ku okrągłemu otworowi, przez który są przełożone. Za dolny odcinek taśmy wsunięte są trzy pędzle, większy i dwa mniejsze. Pędzle potrójną linią odznaczają dolny prawy róg deski,

ewentualnie, po globalnej prezentacji, od dołu ku górze, np.:

W. Ślewiński, *Sierota z Poronina*

olejny obraz na płótnie z 1906 roku,

wymiary 77cm w pionie, 50cm w poziomie.

Większość powierzchni płótna wypełnia ukazana od kolan sylwetka kilkuletniego chłopca. **Dziecko sztywno siedzi na krześle, na wprost widza, patrzy na nas smutno. Duże, szaroniebieskie oczy szeroko otwarte, wydają się nabrzmiałe łzami.** Tło wizerunku jest mało czytelne. Szarawo-biała płaszczyzna to prawdopodobnie narożnik ściany z wysokim cokołem. Płótno ma stonowaną kolorystykę, w której dominują jasna i ciemna szarość z dodatkiem beżu i brązu. Jasne partie, ściana a także spodnie i koszula chłopca nie są jednolite, mienią się plamkami szarości, błękitu, żółcienia. Poszczególne elementy postaci autor obwiodł delikatnym ciemnym konturem. **Chłopiec ma zsunięte nogi. Ramiona ułożone są wzdłuż ciała, a dłonie wsunięte pod uda. Górną część głowy zakrywa ciemnoszary, góralski kapelusz z filcu okrągły z niewielkim opuszczonym rondem. Zasłania też większość czoła. Reszta drobnej twarzy jest dobrze widoczna. Skóra ma ciepły beżowy odcień, miejscami jest zaróżowiona. Nos dość wydatny, rozszerzający się ku dołowi, usta niewielkie, zaciśnięte. Spod kapelusza wystają fragmenty nieco odstających uszu.** Chłopiec ubrany jest w gruby, szarobrunatny kaftan przypominający marynarkę. Kaftan ma przykrótkie rękawy, a jego poły rozchodzą się tworząc lukę między dwoma zapiętymi guzikami. Przez lukę prześwituje biała koszula. Koszula ma stójkę zapiętą pod szyją na mały guzik. Spodnie chłopca są jasnoszare z wiotkiego materiału, na lewym kolanie mają dziurę. Widać przez nią różowawą plamę ciała. Ciemnobrązowe krzesło, na którym siedzi

chłopiec jest nieco przesunięte w prawo, tak że prawa krawędź ucina jego prawą krawędź. Nóg krzesła prawie nie widać. Wysokie oparcie, wystające zza ramion i głowy dziecka ozdobione jest u góry poprzeczną listwą.

To samo dotyczy makrolokalizacji góra-dół, gdzie jako pierwsza pojawia się informacja o tym, co znajduje się u dołu obrazu (np. we wspomnianych pejzażach, w których wszystko wydaje się mieć takie samo znaczenie). Zakłócenia powyższej kolejności, na podstawie zgromadzonych audiodeskrypcji obrazów, dostrzega się w tekstach do dzieł bardziej dynamicznych albo dla martwej natury, gdzie główna kompozycja znajduje się w centrum obrazu i autor zdecydował przedstawić ją jako pierwszą. Inna kolejność prezentacji jest uzasadniona dla wszystkich obrazów, na których już w pierwszym kontakcie z dziełem autor potrafi wskazać, co jest szczególnie istotne i od czego należy zacząć, by prezentacja była logicznie uporządkowana, np.:

T. Czyżewski, *Akt z kotem 1920 rok*

Olej na płótnie, 76cm wysokości, 96cm szerokości.

Obraz przedstawia rozczłonkowane ciało kobiety i kota wkomponowane w układ kolorowych pasów poziomych i pionowych. W kompozycji dominuje czerwień, róż, butelkowa zieleń i żółcienie.

Kobieta leży na prawym boku. Kształty ma krągłe, wydatne biodro i piersi jak dwie równe kule, skórę lekko różową. Sylwetka kobiety zajmuje całą szerokość obrazu. Stopy dotykają lewej krawędzi, brzuch znajduje się dokładnie w połowie kompozycji, a głowa, gdyby była na swoim miejscu, dotknęłaby prawej krawędzi. Zamiast głowy namalowano zielono-bordowe, pionowe pasy, jakby zasłonę, która zaczyna się przy górnej części obrazu, a kończy na wysokości dolnego ramienia kobiety. Zza tej pasiastej zasłony wychyla się nad ciałem kobiety, na długiej przegiętej szyi, brakująca głowa. Rude włosy są zaczesane w spiralę przy skroniach. Prawą połowę twarzy kobiety zasłoniła zielona plama w kształcie migdała. Lewa połowa jest namalowana schematycznie zaznaczono oko, brew, nos i usta. Oprócz zasłony przy prawej krawędzi na obrazie znajdują się inne jakby kotary, pasy pionowe i poziome tworzące nierzeczywisty układ przestrzenny, w którym ciało kobiety zostaje pokawałkowane na części. Górna noga na wysokości kolana i dłoń są przecięte, schowane za zasłonami. Układ kotar może przypominać model scenografii, w którym pasiaste zasłony i gigantyczne kosmyki rudych włosów, podobne do włosów kobiety tylko większe, są rozwieszane

na różnych wysokościach w zmieniających się odległości od sceny, czasami blisko kulis, czasami bliżej środka. Ciało kobiety, jeśli utrzymamy to porównanie, byłoby wielką sceniczną lalką, którą przepleciono między zasłonami tak, by mogło być jednocześnie przed i za nimi. Kobieta głaszcze kota o białym umaszczeniu, żółtych oczach, który przechadza się z podniesionym do góry ogonem u dołu kompozycji. Ręka kobiety to linia wygięta w łagodnym łuku bez łokcia i bez nadgarstka. Autor podpisał obraz swoim nazwiskiem i datą wykonania kompozycji „T. Czyżewski, 1920”. Należał do artystycznego ugrupowania formistów, którego członkowie nawiązywali do stylistyki kubizmu i futuryzmu oraz inspirowali się sztuką ludową;

albo:

R.K. Witkowski, *Banany*

Olejny obraz o wymiarach: 54,5cm w poziomie, 65cm w pionie. Namalowany w 1933 roku.

Widok z góry na cztery żółte banany, leżące na blacie stołu.

Jasny blat jest niedbale przykryty dwiema niewielkimi serwetami, białą i jasnoniebieską. Serwety z ułożonymi na nich bananami zajmują trzy czwarte powierzchni obrazu. Tylko przy dolnej i górnej krawędzi widać wyglądające spod serwet drewno blatu. Na wierzchu niebieska serweta. Wystają spod niej rogi białej. Biała serweta z licznymi wypukłościami grubo nałożonej farby kontrastuje z jasnoniebieską o gładziej powierzchni. Od niebieskości odcina się z kolei grubo nałożona żółta farba, którą artysta namalował banany. Takie zestawianie wypukłych faktur z gładkimi i sąsiedztwo kontrastowych barw wywołują u odbiorcy nieodparte wrażenie trójwymiarowości, głębi, namacalności, mimo że rysunek jest uproszczony, daleki od naturalizmu. Patrząc na owoce, mamy wręcz pokusę, sięgnięcia po nie. **Banany zajmują około jedną piątą powierzchni obrazu. Trzy z nich tworzą kształt uproszczonej, przekrzywionej w lewo podkowy. Czwarty leży wsparty ukośnie o prawą część podkowy.** Owoce nie są jednolicie żółte. Przenikają się w nich różne odcienie żółtego z domieszką zielonego. Jasnobrązowe wypukłe linie zaznaczają wypukłości skórki. Na końcach owoce mają ciemnobrązowe plamki. Przy dolnych krawędziach bananów żółć jest oddzielona od niebieskości serwety kontrastowym pasmem czerni. To cień, który banany rzucają na stół.

Audiodeskryber sam może zdecydować czy w pierwszej kolejności przedstawia elementy najważniejsze, czy może zaczyna od drugoplanowych po to, by zakończyć

na tych istotniejszych. W standardowych audiodeskrypcjach partie opisowe występujące w USz prowadzone są schematycznie tak, jak w klasycznych opisach⁶⁰⁸:

USZ
(warstwa wizualna obrazu)

obiekt L	O L	O L	O L	O
c c c c	c c c c	c c c c	c c c	c c c c
p1	p2	p3	p4	p5



O – elementy/ obiekty

C – wyliczenie właściwości charakteryzujących (kolor, kształt, rozmiar, itp. cechy, które można ocenić na podstawie obserwacji, także natężenie tych cech), nie tylko odnoszących się do obiektu, ale również do przestrzeni

L – lokalizacja względem poszczególnych elementów

P1, 2,...n – pola wyróżnione na podstawie mikroopisów.

Powyższy schemat jest wiernie realizowany w odniesieniu do pierwszych AD, gdzie desygnat (O) był prezentowany wraz z traktowanymi szeroko, charakteryzującymi go właściwościami odnoszącymi się zarówno do obiektu, jak i do przestrzeni, np. „patrzy w dal”, które można uznać za informacje dodatkowe (C) oraz ze wskazaniem lokalizacji bądź relacji (L) względem pozostałych obiektów. Trzeba dodać, że szczegółowość opisów jest zróżnicowana i najczęściej zależy od tego, ile cech charakterystycznych dla danego obiektu można wskazać. Jakaś część może być scharakteryzowana jedną cechą (np. „nos wydatny”, OC), inna dwoma lub więcej (np. „usta szerokie, mięsiste”, OCC). W AD, które zaczynają ewoluować, schemat ten zostaje zmodyfikowany. Charakterystyka poszczególnych pól w ujęciu szczegółowym dla AD, które zawierają przekształcenia, może zostać rozbita informacjami kontekstowymi.

[...] Kobiety z koszem są przedstawione na pierwszym planie. Na drugim planie, jabłoń. Głębiej pas łąki, dalej rudawa skała albo pasmo krzewów, a na najdalszym

⁶⁰⁸ Cf. B. Witosz, *Opis w prozie narracyjnej na tle...*, Katowice 1997, s. 57.

planie budowla wśród roślinności i skrawek błękitnego nieba. Dominują pastelowe kolory. Twarze i dłonie kobiet, pień drzewa i jabłka w koszu malarz obwiodł cienkim, błękitnym konturem co sprawia, że te formy wydają się bardziej wyraziste. Partie krajobrazu malowane są plamami farb z przewagą zieleni, różu, beżu. Postać kobiety przedstawionej po lewej jest nieco większa. Portretowana siedzi nieco bliżej nas niż jej towarzyszka. Siedzi na niewysokim pagórku, a może kamieniu z kolanami zgiętymi niemal pod kątem prostym. Zwrócona jest ku nam prawie przodem, nieznacznie bardziej prawym ramieniem. Jej sylwetka zajmuje większość wysokości płótna, co najmniej siedem ósmych. Kobieta patrzy w dal zamyślona. Dość pełna, śniada twarz o trójkątnej brodzie jest do nas zwrócona półprofilem, prawym policzkiem. Kobieta ma na głowie biały czepek. Rozwiązane tasiemki zwisają po obu stronach głowy, od wysokości uszu, do ramion. Nad czołem, spod czepka wystaje fragment kasztanowych, zaczesanych do góry, włosów. Młoda Bretonka ma dość grube rysy uwypuklone błękitnym konturem. Nad dużymi, brązowymi oczami, szerokie łuki brwi. Nos wydatny, usta szerokie mięsiste, policzki oblane rumieńcem. Kobieta ubrana jest w jasnobrązową, długą suknię z okrągłym wycięciem tuż pod szyją. Spod wycięcia wystaje skrawek szaro-białej materii. Na sukni Bretonka nosi ciemnoniebieski kaftan do pasa rozchylony na dość obfitym biuście. Szeroki dół spódnicy luźno układa się na kolanach. Prawą dłoń kobieta oparła na kamieniu albo pagórku, na którym siedzi. Lewa, wraz z całym przedramieniem jest opuszczona w dół, schowana za nogami. Druga kobieta przedstawiona po prawej nieco głębiej niż towarzyszka siedzi, a raczej półleży wsparta na lewym łokciu za koszem jabłek zajmującym prawy, dolny róg. Czubek jej czepka sięga do wysokości policzka kobiety po lewej. Widzimy jedynie głowę, ramiona i część tułowia półleżącej, reszta jej ciała jest zasłonięta. Po lewej sylwetką towarzyszki, po prawej koszem z jabłkami. Kobieta ukazana po prawej wydaje się nieco młodsza od towarzyszki, może to kilkunastolatka. Również ma pełną twarz, ale rysy delikatniejsze. Niewielki nos, drobne usta. Oczy jaśniejsze, być może piwne, węższe i jaśniejsze smugi brwi. Spod białego czepka z rozwiązanymi tasiemkami wystają dwa pasma jasnorudych włosów. Prawdopodobnie zaczesanych na bok z przedziałkiem. Młoda kobieta ma kaftan obcisły, zapięty jak gorset. Prostokątny dekolt wypełnia śnieżnobiała bluzka ze stójką. Poniżej kaftana widać niewielki fragment rudo-brązowej spódnicy. Przedstawiony w prawym dolnym rogu kosz z zielonymi, żółtymi i czerwonymi jabłkami jest wypleciony z wikliny ma prostokątny kształt. Jabłka żółtawe i czerwone można też dojrzeć na opadającej gałęzi jabłoni przy prawej krawędzi obrazu na dwie trzecie wysokości. Widać tylko dolną część korony ukazanego na drugim planie drzewa i pochylony, przekrzywiony w lewo pień o brązowo-różowawej kolorystyce. Korona

jabłoni pokryta żółto-zielonymi liśćmi jest rozłożysta. Rozciąga się na $\frac{3}{4}$ szerokości płótna począwszy od prawej krawędzi
[W. Ślewiński, *Bretonki z koszem jabłek*].

Dana reprezentacja malarska może być utworzona z kilku elementów, nazywanych „obiettami”. Opis kolejnych obiektów, prowadzony od góry do dołu, w pierwszej kolejności uwzględnia jego cechy wizualne oraz właściwości, np. kształt, rozmiar, kolor, itd. Kombinacje: **O (obiekt) + C (cechy/właściwości) tworzą pole (p)**, czyli mikrotemat dzieła. Każde pole, a ich liczba zależy od liczby obiektów (np. dla portretu jest to najczęściej jedno pole – p1), po szczegółowym opisie zostaje usytuowane względem innego, istotnego obiektu, czyli zostaje wskazana jego lokalizacja lub relacja i odległości pomiędzy obiektami. W pracy termin „lokalizacja” traktowany jest szeroko i rozumie się przez niego po pierwsze «miejsce, w którym znajduje się lub ma się znaleźć jakiś obiekt» albo «określenie położenia jakiegoś obiektu»⁶⁰⁹. Pojęcia: *lokalizacja* i *relacja* bezpośrednio wiążą się z pojęciem *przestrzeń*. Wyznaczają bowiem usytuowanie obiektów właśnie w przestrzeni lub charakteryzują zależności, jakie pojawiają się pomiędzy nimi.

Zarówno *przestrzeń*, jak i *lokalizacja*⁶¹⁰ to tematy, które w literaturze zostały już obszernie omówione. Stała się ona przedmiotem rozważań w pracach teoretycznych, które skupiają się na tym, jak funkcjonuje w języku i kulturze⁶¹¹ oraz za pomocą jakich wykładników jest oznaczana⁶¹². Badaczy interesuje też sposób profilowania przestrzeni oraz jak ów profile przekładają się na interpretację rzeczywistości⁶¹³. Innych natomiast interesują zagadnienia przestrzeni w wymiarze kierunków⁶¹⁴ bądź jej kreacja poprzez zjawisko światłocienia⁶¹⁵. Nie bez znaczenia okazuje się także kwestia punktu widzenia i perspektywy, które odzwierciedlają się w językowym obrazie świata autorów

⁶⁰⁹ <https://sjp.pwn.pl/sjp/lokalizacja;2566311.html> [dostęp: 6.02.18].

⁶¹⁰ Np. obszar/ przestrzeń, w której istnieją pewne obiekty (ożywione lub nieożywione).

⁶¹¹ *Przestrzeń w języku i w kulturze. Problemy teoretyczne. Interpretacje tekstów religijnych*, red. J. Adamowski, Lublin 2005.

⁶¹² T. Nowak, *Przymyki lokatywno-inkluzywne we współczesnym języku polskim*, Katowice 2008.

⁶¹³ *Profilowanie w języku i tekście*, red. J. Bartmiński, R. Tokarski, Lublin 1998. J. Bartmiński, S. Niebrzegowska, *Profile a podmiotowa interpretacja świata*, w: *Profile a podmiotowa interpretacja świata*, red. J. Bartmiński, R. Tokarski, Lublin 1998.

⁶¹⁴ R. Przybylska, *Strategie konceptualizacji wymiaru przestrzennego przód – tył*, w: *Przestrzeń w języku i kulturze. Problemy teoretyczne*, red. J. Adamowski, Lublin 2005.

⁶¹⁵ A. Dyszak, *Językowe wyznaczniki przestrzeni wyznaczonej zjawiskami jasności i ciemności*, w: *Przestrzeń w języku i kulturze. Problemy teoretyczne*, red. J. Adamowski, Lublin 2005.

tekstów, także AD jak i percepcji odbiorców, również niewidomych⁶¹⁶. Wśród licznych prac powstały też takie, które ujmują przestrzeń dzieła sztuki w sposób symboliczny, czyli znacznie wykraczają poza jej kreację obecną w pierwszych AD, zbliżając się w kierunku sztuki podobnie jak przekształcające się, najnowsze audiodeskrypcje⁶¹⁷.

Przestrzeń w pracy rozumie się za A. Aleksandrowem, w którego ujęciu jest ona „zbiorem jednorodnych obiektów, między którymi zachodzą relacje podobne do zwykłych relacji przestrzennych [ciągłość, odległość]”⁶¹⁸, szczególnie dla AD obrazu, który istnieje w pewnych granicach, jako «część takiego obszaru objęta jakimiś granicami; też: miejsce zajmowane przez jakiś przedmiot»⁶¹⁹. Renata Piętkowa definiuje przestrzeń jako pustkę i przezroczystość, która jest pomniejszana przez segmentowanie i zagęszczanie obiektów pojedynczych lub komplementarnych pozostających w spoczynku lub będących w ruchu. Badaczka wyróżnia kilka sposobów upływniania przestrzeni przez objekty, tzn. może być ona dokładna lub rozmyta, gdzie jawi się jako skutek działania i zachowania człowieka i jego sposobu organizowania życia⁶²⁰. W AD również można dostrzec takie zjawisko, ponieważ jeśli na obrazie utrwalono powszechnie znaną przestrzeń, to w jej treści nazwy te pojawiają się bezpośrednio. Z kolei, gdy nie można jej jednoznacznie zidentyfikować, AD traktuje o niej ogólnie, skupiając się na walorach wizualnych, bez komentarza na temat konkretnej lokalizacji.

Przestrzeń funkcjonuje na trzech poziomach, tzn. po pierwsze jest to element opozycji semantycznych w odniesieniu do mikrokosmosu, czyli postrzegającego „ja”, po drugie są to zależności w sferze makrokosmosu, czyli wszechświata i po trzecie na poziomie mitologii, czyli ustaleń pomiędzy orientacją przestrzenną człowieka a jej kosmologicznego rozumienia oraz wyznaczeniu granicy pomiędzy sacrum

⁶¹⁶ J. Bartmiński, *Punkt widzenia, perspektywa, językowy obraz świata*, w: „Językowy Obraz Świata” 1999, s. 103-120.

⁶¹⁷ J. Gościński, S. Rammer, *Presymboliczna, przejściowa i symboliczna przestrzeń dzieła sztuki. Relacja twórca – odbiorca w świetle wybranych koncepcji psychoanalitycznych*, w: *Co z tym odbiorcą? Wokół zagadnienia odbioru sztuki*, red. M. Kędziora, W. Nowak, J. Ryczek, Poznań 2012.

⁶¹⁸ *Przestrzeń w języku i kulturze. Problemy teoretyczne*, red. J. Adamowski, Lublin 2005, s.137.

⁶¹⁹ <https://sjp.pwn.pl/sjp/przestrzen;2511263.html> [dostęp: 10.02.2018].

⁶²⁰ Cf. artykuły o przestrzeni, np. R. Piętkowa, *Funkcje wyrażenia werbalizujących kategorie przestrzenne (na materiale współczesnej poezji polskiej)*, Katowice 1989; R. Piętkowa, „*A przestrzeń jaka jest? ... Czy lotna przestrzeń Einsteina, relatio ruchu i ruchu*” – zmiany w języku i obrazowaniu poetyckim w poezji lat dziewięćdziesiątych, w: *Przestrzeń w języku i kulturze*, red. J. Adamowski, Lublin 2005, s. 123-134. Pozostałe relacje to: człowiek może być związany z tym, co odległe i z tym, co bliskie; z tym co wielkie, ale też z tym, co drobne; z tym, co ważne na świecie, ale też w kraju. Przestrzeń poza obiektem może połączyć się z tą, która go wypełnia.

i profanum⁶²¹. W praktyce audiodeskrypcyjnej, szczególne dla jej pierwszych form najczęściej występuje poziom pierwszy, gdzie człowiek (odbiorca) staje się punktem odniesienia, a prezentacja dzieła dokonuje się z punktu widzenia odbiorcy⁶²².

Warto nadmienić, że na kreację przestrzeni na obrazie wpływają także zjawiska światła i cienia. Szerzej jest mowa o tym w części poświęconej tym zjawiskom. Światło może być wydawane przez jakieś źródło, ale może też nie być związane z żadnym źródłem⁶²³. Definiowane, m.in. jako jasność wytwarzana przez jakiś obiekt, np. słońce czy żarówkę, źródło oświetlenia lub jako konkretna część doby czy odbijający się w czymś blask promieni⁶²⁴. Typy zjawisk świetlnych mogą być konceptualizowane ze względu na natężenie jako zjawisko jasności bądź ciemności albo jako jego emisja przez dane źródło. Teksty literackie także sięgają po leksykę odnoszącą się do zjawiska światłocienia i za pomocą odpowiednich środków językowych kreują przestrzeń o określonym charakterze. Klasyczne AD zubażają to zjawisko i, można stwierdzić, w żaden sposób nie łączą zjawiska światła i cienia z głębią, mrokiem czy jasnością przestrzeni. Autorzy określają po prostu zacienione obszary jako ciemne plamy, te jasne jako rozświetlone refleksami ciepłych barw. Inaczej w nowych audiodeskrypcjach, gdzie audekskryberzy starają się wydobyć z odbiorcy indywidualne emocje, dlatego poza określeniem jasnych i ciemnych plam, zwracają uwagę na atmosferę (np. tajemniczości i grozy) i starają się wywołać stosowne emocje u odbiorców.

Można stwierdzić, od zarania dziejów człowiek dążył do tego, by oddać w twórczości perspektywę trójwymiarową, co można dostrzec zarówno w prehistorycznych malowidłach odnajdywanych w jaskiniach, jak i w rzeźbie. Już w czasach pierwotnych zaczęto dostrzegać różne możliwości twórczości w zależności od zastosowanych technik (np. kreska, linia) i plam barwnych.

Czasy starożytne to epoka, w której zaczęto interesować się właśnie przestrzenią, którą różnicowano kolorami i linią. Przedstawiano dwa lub trzy plany i stosowano złudzenie optyczne. Powstał swego rodzaju kanon do którego weszły m.in. sceny oficjalne, związane z gospodarką i życiem codziennym. Malarstwo w starożytności pełniło przede wszystkim funkcję ideologiczną. Co znamienne, w tych

⁶²¹ Ibidem.

⁶²² Takie ujęcie wprowadzało chaos w sytuacji, gdy nie precyzowano, że lewa ręka postaci na obrazie jest odbiciem lustrzanym dla kończyny odbiorcy patrzącego na widza.

⁶²³ A. Dyszak, *Językowe wyznaczniki przestrzeni wyznaczonej zjawiskami jasności i ciemności*, w: *Przestrzeń w języku i kulturze. Problemy teoretyczne*, red. J. Adamowski, Lublin 2005, s. 165.

⁶²⁴ Cf. <https://sjp.pwn.pl/sjp/swiatlo;2528198.html> [dostęp: 10.02.2018]. Spośród wszystkich znaczeń wybrano te, które mają przełożenie na AD.

czasach zainteresowano się perspektywą. Twórcy zaczęli ją opisywać, jednak nie stworzyli jej naukowych podstaw. Tym mieli zająć się twórcy renesansowi. Ważne dla malarstwa renesansowego są dzieła Giotto, który operował złudzeniem przestrzennym w płaszczyźnie obrazu. Od niego zaczęto dostrzegać głębię oraz to, co dalej lub bliżej widza.

Barok czerpał ze zdobyczy renesansu oraz z iluzji głębi, natomiast przestrzeń na obrazach była nieskończona. Artyści stosowali śmiało skróty, szczególnie perspektywiczne dla malowanej architektury. Obiekty unosiły się w powietrzu, oglądane były z góry lub z dołu, opanowano perspektywę zbieżną, skośną oraz boczną, w których był więcej niż jeden punkt zbiegu na horyzoncie. W romantyzmie artyści odeszli od matematycznych reguł na rzecz interpretacji przestrzeni i wyobraźni malarza, która mogła być nieograniczona i mogła zarazem wyłamywać się wszelkim zasadom. Artysta, który widział nieskończoność w twórczości, widział Boga, natomiast matematyczne reguły postrzegano jako wroga religijnej i poetyckiej inspiracji. Dla twórców romantyzmu najważniejszą perspektywą w malarstwie była „perspektywa uczucia”.

Analiza przestrzeni malarskiej miała duże znaczenie w wieku XIX, w realizmie. Był on wówczas czymś w rodzaju rekapitulacji wszystkich, wypracowanych dotychczas środków wyrazu. W dziełach realistów zostały zebrane wszystkie sposoby iluzyjnego przedstawiania bryły i przestrzeni, opisu przedmiotu i jego materii, problem światła, studium proporcji i ruchu ciała ludzkiego. Realistom zarzuca się upodobnienie obrazów z fotografią, ponieważ obrazowali świat na sposób fotograficzny, bez uczuć i własnych sądów⁶²⁵. Jednocześnie warto podkreślić, że takie fotograficzne postrzeganie i prezentowanie bliskie jest klasycznym audiodeskrypcjom, w których także brakowało miejsca na uczucia i sądy autora.

Kolejną rewolucję przyniósł impresjonizm, który wyzwolił barwę w malarstwie, tzn. „plama barwna stała się głównym środkiem wyrazu. Od impresjonizmu datuje się mniejsze zainteresowanie przestrzenią i bryłą”⁶²⁶. Na okres ten największy wpływ wywarł P. Cézanne, który

interesował się przestrzenią i bryłą. Jego obrazy sprawiają wrażenie architektonicznych konstrukcji. Budował on wyraźnie wyczuwalną iluzjonistyczną

⁶²⁵ <http://historia-s-z-t-u-k-i.blogspot.com/2011/08/perspektywa-i-gebia.html> [dostęp: 10.02.2018].

⁶²⁶ Ibidem.

głębie, ale z pominięciem perspektywy wypracowanej w renesansie i baroku. Cézanne ujmował rzeczywistość w obrazie jako sumę spojrzeń. Cézanne wywarł duży wpływ na sztukę XX wieku, w pierwszej kolejności na kubizm⁶²⁷.

Kubiści fascynowali się umiejętnością Cézanne'a przedstawiania trójwymiarowości malowanych brył i łamania perspektywy. Kubizm bowiem

przerwał iluzjonistyczne tendencje malarstwa europejskiego trwające ciągle od renesansu. Kubizm analityczny dążył do rozbicia-analizy przedmiotu w obrazie – w tej klasycznej fazie kubizmu zachowana została równowaga między realnością a abstrakcją. Kubizm syntetyczny już nie naśladuje, ale wprowadza znak – manifestujący upraszczające i abstrahujące myślenie artystów XX wieku⁶²⁸.

Kolejni twórcy, futuryści, byli zwolennikami „powszechnego dynamizmu”, gdzie

ruch i odczucia przedstawiano przez obiekty i postaci stapiające się z przestrzenią. Według futurystów zadaniem sztuki malarskiej nie jest sporządzanie fotograficznej odbitki świata zewnętrznego, lecz po prostu ukazanie zasady życia. Tą zasadą jest powszechny dynamizm, który malarstwo powinno przekazać w postaci dynamicznego doznania – dynamizmu plastycznego. Dla futuryzmu charakterystyczna jest symultaniczność perspektywy, płaszczyzny w obrazie przenikają się całe środowisko przedmiotu malowanego uczestniczy w jego konstruowaniu w obrazie⁶²⁹.

Należy zauważyć, że pomimo takich znaczących przekształceń, nie zapomniano o perspektywie, tzw. tradycyjnej, którą stosowano nadal, tylko w innym celu. Surrealiści pokazali np. że efekt iluzji perspektywicznej zależy od oczekiwań widza – wprowadzali zagadkową przestrzeń w obrazie. Widz często zaczynał wątpić w swoją percepcję⁶³⁰.

Współcześnie przestrzeń może być wyrażana w malarstwie w różny sposób. Jest ona „nie do okiełznania”, banalna, dowcipna, wyjaskrawiająca przywary konsumpcyjnego społeczeństwa, itd. Nie bezzasadne jest stwierdzenie, że podobnie

⁶²⁷ Ibidem.

⁶²⁸ Ibidem.

⁶²⁹ Ibidem.

⁶³⁰ Ibidem.

jak wersji dla audiodeskrypcji, także perspektyw może być tyle, ilu jest twórców. Tak jak w całej sztuce nowoczesnej⁶³¹, również i w oddawaniu perspektywy i przestrzeni, nacisk kładzie się nie na dzieło i jego ewentualne piękno w znaczeniu tradycyjnym, lecz na sam proces i działanie. W takim rozumieniu przestrzeń nabiera zupełnie innego, nowego znaczenia⁶³².

Trzeba w tym miejscu zaznaczyć, że tak dynamicznie ewoluujące myślenie o perspektywie⁶³³ i przestrzeni na obrazie i wszelkie jej przekształcenia, zostały spłaszczone w klasycznych AD. Autorzy skupiają się nie na sposobach jej zaprezentowania, lecz w sposób techniczny, prezentują temat dzieła.

W audiodeskrypcjach obrazów lokalizacja najczęściej jest dwojaka. Sytuowanie w przestrzeni dzieła odbywa się po pierwsze względem powierzchni dzieła oraz po drugie, względem innych składników. Zwroty lokalizacyjne, pomagające w orientacji na powierzchni dzieł, budowane są według kilku powtarzających się schematów:

- lokalizowanie względem obrazu, gdzie podaje się miejsce ulokowania elementu,
- wskazanie relacji przestrzennych w obrębie obrazu, czyli umiejscowienie danego elementu względem innego, który staje się punktem odniesienia,
- mikrolokalizacja, która dotyczy relacji między poszczególnymi częściami danego elementu, czyli np. wskazanie która kończyzna, która strona czy skierowanie wzroku.

⁶³¹ O czym mowa w trzeciej części pracy.

⁶³² Cf. <http://historia-s-z-t-u-k-i.blogspot.com/2011/08/perspektywa-i-gebia.html> [dostęp: 10.02.2018].

⁶³³ Współcześnie można wyróżnić następujące perspektywy: linearną, barwną, ptasią/ powietrzną, odwróconą, kulisową, rzędowną, pasową, topograficzną/ mapa, intencjonalną.

Można je uporządkować w tabeli⁶³⁴ zawierającej najbardziej wyraziste przykłady:

LOKALIZACJA WZGLĘDEM OBRAZU	ELEMENTY/BOHATEROWIE OBRAZU JAKO PUNKTY ODNIESIENIA (RELACJE PRZESTRZENNE)	RELACJE MIĘDZY ELEMENTAMI /MIKROLOKALIZACJA
<ul style="list-style-type: none"> - W prawym, górnym narożniku romboidalna głowa [Witkacy, <i>Akt</i>] - W tle X [L. da Vinci, <i>Mona Lisa</i>] - Po lewej stronie X [J. Malczewski, <i>Thanatos</i>] - Nieco dalej, po prawej stronie X [J. Malczewski, <i>Thanatos</i>] - Po lewej stronie obrazu X [J. Cossier, <i>Pięć zmysłów</i>] - Większą część obrazu zajmują X [J. Brandt, <i>Czarniecki pod Koldyngą</i>] - W głębi X [J. Cossier, <i>Pięć zmysłów</i>] - X zajmuje dolną partię obrazu [F.T. Hildebrandt, <i>Zamordowanie synów Edwarda IV</i>] - [...] ukazano w prawej górnej części obrazu [J. Malczewski, <i>Thanatos</i>] - Za postaciami, na drugim planie X [J. Malczewski, <i>Thanatos</i>] - W centrum obrazu X [J. Cossier, <i>Pięć zmysłów</i>] - Większą część obrazu zajmuje pierwszoplanowa postać młodego nagiego fauna [H. Makart, <i>Faun grający na syrindze</i>] - Prawa połowa obrazu [...] [J. Cossiers, <i>Pięć zmysłów</i>, s.27] - X wznosi się w lewo [L. da Vinci, <i>Mona Lisa</i>] - Po lewej X [L. da Vinci, <i>Mona Lisa</i>] 	<ul style="list-style-type: none"> - Za plecami Elżbiety, przy lewym brzegu obrazu, Zachariasz [B. Strozzi, <i>Nawiedzenie</i>] - Zachariasz zza pleców żony wyciąga prawą rękę ku Maryi [B. Strozzi, <i>Nawiedzenie</i>] - Głowę unosi kierując wzrok ku niebu [J. Chełmoński, <i>Bociany</i>] - Przed nim X [Rembrandt, <i>Powrót syna marnotrawnego</i>] - Za postaciami, na drugim planie X [J. Malczewski, <i>Thanatos</i>] - [...] zza nich [kolumn] wydobywa się X [J.L. David, <i>Przysięga Horacjuszy</i>] - Za nią, w oddali X [J. Malczewski, <i>Thanatos</i>] - U wezłowania po lewej X [F.T. Hildebrandt, <i>Zamordowanie synów Edwarda IV</i>] - Przy krawędzi łoża, w lewym rogu obrazu, obok ręki starszego chłopca X [F.T. Hildebrandt, <i>Zamordowanie synów Edwarda IV</i>] - W głębi, za łożem stoi X [F.T. Hildebrandt, <i>Zamordowanie synów Edwarda IV</i>] - Tuż za mężczyzną, w głębi [F.T. Hildebrandt, <i>Zamordowanie synów Edwarda IV</i>] - Naprzeciwko starszego Horacjusza [J. L. David, <i>Przysięga Horacjuszy</i>] - Przy pianinie stoi X [T. 	<ul style="list-style-type: none"> - Zwraca się ku niej [...] [B. Strozzi, <i>Nawiedzenie</i>] - Lewe ramię [...] [J. Cossier, <i>Pięć zmysłów</i>] - W prawej dłoni X [J. Cossier, <i>Pięć zmysłów</i>] - Pod lewym pośladkiem X [M. Bretsznader-Domagala, <i>Człowiek, ciało ludzkie</i>] - Ręce uniesione, rozsunięte na boki [Picasso, <i>Panny z Avignon</i>] - Lewa dłoń oparta [...] [J. Cossier, <i>Pięć zmysłów</i>] - X odwrócona w prawą stronę [Autor nieznany, <i>Portret trumienny Katarzyny Błociszewskiej</i>] - Szyję z prawej osłania X [L. da Vinci, <i>Mona Lisa</i>] - Bizon stoi lewym profilem [Autor anonimowy, <i>Malowidło naskalne</i>] - Postać [...] ukazana jest w popiersiu [F. Pęczarski, <i>Lichwiarz</i>] - Głowa lekko przechylona w lewo [...] [H. Makart, <i>Faun grający na syrindze</i>] - Dolna część ciała skręcona lekko w lewą stronę [H. Makart, <i>Faun grający na syrindze</i>] - Mężczyzna zwrócony jest przodem do widza, nieco w lewą stronę [F. Pęczarski, <i>Lichwiarz</i>] - Zwrócony profilem do widza [J. Piotrowicz, <i>Muzykanci</i>]

⁶³⁴ W tabeli znalazły się losowo wybrane przykłady, które ilustrują wykorzystywane schematy. Na podstawie zgromadzonych AD można by stworzyć obszerniejszą tabelę, jednak proponowana wystarczy, by pokazać jak w AD odbywa się lokowanie na powierzchni obrazu.

<p>- Na pierwszym i drugim planie X [J. Pankiewicz, <i>Targ na kwiaty</i>]</p> <p>- Na pierwszym planie X [J. Pankiewicz, <i>Targ na kwiaty</i>]</p> <p>- Po prawej stronie, w odległości kilku kroków od przechodzących kobiet, stoi X [J. Pankiewicz, <i>Targ na kwiaty</i>]</p> <p>- Tło obrazu podzielone jest na połowę [E. Zak, <i>Pijący chłopiec</i>]</p> <p>- Dolna połowa obrazu [...] [J. Chełmoński, <i>Jesień</i>]</p> <p>- Po prawej stronie X [J. Chełmoński, <i>Jesień</i>]</p> <p>- W tle X [J. Chełmoński, <i>Jesień</i>]</p> <p>- Po prawej, na linii horyzontu X [J. Chełmoński, <i>Jesień</i>]</p> <p>- Zajmuje ona [postać] centralną partię obrazu [E. Zak, <i>Pijący chłopiec</i>]</p> <p>- Z dołu obrazu w głąb X [K. Sosnowski, <i>Spacer na Bielany</i>]</p> <p>- Po lewej X [K. Sosnowski, <i>Spacer na Bielany</i>]</p> <p>- Przed nim, w lewym rogu obrazu X [A. Bierstadt, <i>Sekwoja</i>]</p> <p>- W centrum X [A. Bierstadt, <i>Sekwoja</i>]</p> <p>- Po lewej stronie stoi X [A. Bierstadt, <i>Sekwoja</i>]</p> <p>- W prawym dolnym rogu obrazu X [H. Makart, <i>Faun grający na syrindze</i>]</p> <p>- X zajmują lewą połowę płótna [J. Piotrowicz, <i>Muzykanci w pracowni Picassa</i>]</p> <p>- Na dole, po prawej stronie, na trawie X [Q. Massys, <i>Madonna z Dzieciątkiem i barankiem na tle krajobrazu</i>]</p> <p>- W centrum X [S. Anguissola, <i>Gra w szachy</i>]</p> <p>- Po lewej stronie, przy stoliku X [S. Anguissola, <i>Gra w szachy</i>]</p> <p>- Na pierwszym planie X</p>	<p>Kwiatkowski, <i>Polonez Chopina</i>]</p> <p>- Po lewej stronie stołu [...] [F. Pęczarski, <i>Lichwiarz</i>]</p> <p>- Od nich [mnichów], po lewej X [C. L. David, <i>Opactwo w dębowym lesie</i>]</p> <p>- Pomiędzy malarzem a muzykami [J. Piotrowicz, <i>Muzykanci w pracowni Picassa</i>]</p> <p>- Po prawej stronie kobiety X [S. Anguissola, <i>Gra w szachy</i>]</p> <p>- Wokół stołu X [Z. Waliszewski, <i>Uczta u Benvenuta Celliniego</i>]</p> <p>- Wśród osób [Z. Waliszewski, <i>Uczta u Benvenuta Celliniego</i>]</p> <p>- Przed nim, w lewym rogu obrazu X [A. Bierstadt, <i>Sekwoja</i>]</p> <p>- Za dziewczynką X [S. Anguissola, <i>Gra w szachy</i>]</p> <p>- Po prawej stronie stolika X [S. Anguissola, <i>Gra w szachy</i>]</p> <p>- Po prawej stronie kobiety X [Z. Waliszewski, <i>Uczta u Benvenuta Celliniego</i>]</p> <p>- Tuż obok X [Z. Waliszewski, <i>Uczta u Benvenuta Celliniego</i>]</p> <p>- Za straganem dwa budynki [J. Pankiewicz, <i>Targ na jarzyny</i>]</p> <p>- Po jej obu stronach X [K. Sosnowski, <i>Spacer na Bielany</i>]</p> <p>- Za doliną X [Q. Massys, <i>Madonna z Dzieciątkiem i barankiem na tle krajobrazu</i>]</p> <p>- Za młodą dziewczyną i starszą kobietą X [S. Anguissola, <i>Gra w szachy</i>]</p> <p>- Tuż przy ramie sztalugi [J. Piotrowicz, <i>Muzykanci w pracowni Picassa</i>]</p> <p>- Wokół kobiety X [T. Kwiatkowski, <i>Polonez Chopina</i>]</p> <p>- Z prawej strony studni X [W. Pruszkowski, <i>Przy studni</i>]</p> <p>- U stóp pary stoi X [W. Pruszkowski, <i>Przy studni</i>]</p>	<p>w <i>pracowni Picassa</i>]</p> <p>- Kobieta zwraca twarz i wzrok ku widzowi [S. Anguissola, <i>Gra w szachy</i>]</p> <p>- X spogląda w prawo ku dołowi [Q. Massys, <i>Madonna z Dzieciątkiem i barankiem na tle krajobrazu</i>]</p> <p>- X zwrócona w prawą stronę [Q. Massys, <i>Madonna z Dzieciątkiem i barankiem na tle krajobrazu</i>]</p> <p>- Chłopiec zwrócony jest w lewo, profilem do widza [E. Zak, <i>Pijący chłopiec</i>]</p> <p>- [sprzedawca] Zwrócony jest przodem do widza [J. Pankiewicz, <i>Targ na jarzyny</i>]</p> <p>- Na środku talerza X [J. Pankiewicz, <i>Targ na jarzyny</i>]</p> <p>- Druga kobieta stoi przodem do widza [J. Pankiewicz, <i>Targ na jarzyny</i>]</p> <p>- Zwrócony w stronę muzykantów [kot], patrzy w kierunku widza [J. Piotrowicz, <i>Muzykanci w pracowni Picassa</i>]</p> <p>- Wzrok kieruje w stronę nut na pulpicie [T. Kwiatkowski, <i>Polonez Chopina</i>]</p> <p>- Spod lewej piersi [...] [L. da Vinci, <i>Mona Lisa</i>]</p> <p>- Prawą stroną głowy X [Rembrandt, <i>Powrót syna marnotrawnego</i>]</p> <p>- Za prawym ramieniem [L. da Vinci, <i>Mona Lisa</i>]</p> <p>- Od grzbietu nosa, poprzez prawy policzek biegnie X [P. Picasso, <i>Panny z Avignon</i>]</p> <p>- [...]leb skierowany lekko w kierunku widza [Malowidło <i>naskalne</i>]</p> <p>- Prawą dłonią otula X [J.L. David, <i>Przysięga Horacjuszy</i>]</p>
--	--	--

<p>[A. Bronzino, <i>Portret Cosimo I dei Medici</i>]</p> <p>- Na drugim planie X [A. Bronzino, <i>Portret Cosimo I dei Medici</i>]</p> <p>- Centralne miejsce zajmuje parasol [T. Kantor, <i>Ambalaże, przedmioty, postacie</i>]</p> <p>- Przy dolnej krawędzi obrazu, pośrodku X [T. Kantor, <i>Ambalaże, przedmioty, postacie</i>]</p> <p>- W lewym dolnym rogu X [Q. Massys, <i>Madonna z Dzieciątkiem i barankiem na tle krajobrazu</i>]</p> <p>- Na drugim planie, nad dzieciątkiem X [Q. Massys, <i>Madonna z Dzieciątkiem i barankiem na tle krajobrazu</i>]</p>	<p>- Za krzesłem X [T. Kwiatkowski, <i>Polonez Chopina</i>]</p> <p>- Pod blatem X [J. Piotrowicz, <i>Muzykanci w pracowni Picassa</i>]</p> <p>- Poniżej, na blacie X [J. Piotrowicz, <i>Muzykanci w pracowni Picassa</i>]</p> <p>- Za plecami księdza X [T. Kwiatkowski, <i>Polonez Chopina</i>]</p> <p>- Na wysokości prawego biodra X [P. Picasso, <i>Panny z Avignon</i>]</p> <p>- [...]krawędzie załamują się i nakładają na siebie [P. Picasso, <i>Panny z Avignon</i>]</p> <p>- Przy niej, z prawej siedzi X [C. Monet, <i>Impresja – wschód słońca</i>]</p> <p>- Za nią po obu stronach X [C.L. David, <i>Opactwo w dębowym lesie</i>]</p> <p>- Tuż obok, na prawo od mężczyzny stoi podobnie ubrany chłopak [J. Chełmoński, <i>Bociany</i>]</p> <p>- X zmierza ku wejściu [...] [C.L. David, <i>Opactwo w dębowym lesie</i>]</p> <p>- Chłopiec także zwraca się w lewo, patrzy wysoko zadzierając głowę [J. Chełmoński, <i>Bociany</i>]</p>	<p>- W lewej dłoni X [J.L. David, <i>Przysięga Horacjuszy</i>]</p> <p>- Lewa noga założona na prawe kolano [Rembrandt, <i>Powrót syna marnotrawnego</i>]</p> <p>- Prawa noga zgięta w kolanie [...] [M. Bretsznader-Domagala, <i>Człowiek, ciało ludzkie</i>]</p>
---	---	---

Tabela nr 4. Sposoby określania lokalizacji i relacji przestrzennych w AD.

Nawet pozbawione kontekstu przywołane w tabeli przykłady są w swojej formie zbliżone np. do opisów w klasycznym rozumieniu tego terminu. Jednak to podobieństwo jest dostrzegalne przede wszystkim w pierwszym kontakcie z tekstem. Analiza bardziej szczegółowa pokazuje, że jednak różnic między tymi dwoma typami wypowiedzi jest więcej. Wspólne dla AD oraz dla opisu literackiego są wykorzystywane środki językowe oraz, jak wspomniano, konstrukcje zdań. W klasycznych AD najczęściej przybierają one postać:

X znajduje się Y

albo

Po Y jest X,

gdzie X to konkretny obiekt, który jest umieszczany w przestrzeni, zarówno ożywiony, jak i nieożywiony, natomiast Y to określenie konkretnego miejsca na powierzchni dzieła, a także kierunku i strony.

Zarówno w opisie tradycyjnym, jak i AD prezentacja dzieła oraz jego elementów odbywa się od ogółu do szczegółu. Detale, jeśli są istotne dla wymowy dzieła, podkreślane są w obu typach wypowiedzi. Ani autorzy klasycznych opisów, ani ewoluujących audiodeskrypcji nie skupiają się na smudze pędzla czy sposobie nanoszenia barw i fakturze jeśli nie są one sygnałem techniki malarskiej czy innej, konkretnej wizji artystycznej. Audiodeskryptorom pierwszych tekstów zdarzało się charakteryzować kierunki pociągnięcia pędzla i sposoby kreskowania, ale bez odniesienia do techniki malarskiej czy tego, jak wpływają one na percepcję odbiorcy dzieła.

Tym, co różni opisy i AD jest przede wszystkim to, że te drugie w znacznej większości pisane są z punktu widzenia odbiorcy, czyli uwzględniając jego, a nie jakąś inną, perspektywę oglądu. Klasyczne opisy, jeśli autor nie przyjął innej konwencji, pisane są bez wyraźnego zaznaczania punktu widzenia, a zorientowanie obiektów ma charakter obiektywny i od punktu widzenia nie zależy⁶³⁵.

Widzący odbiorca na obraz spogląda, w pierwszym kontakcie, całościowo. Dopiero w dalszym procesie patrzenia wyodrębnia poszczególne detale i buduje z nich znaczenie oraz interpretuje dzieło w zależności od wiedzy, którą dysponuje na temat samego dzieła i autora, jak i historii sztuki. Audiodiodeskrypcja to forma, która musi nie tylko wyodrębniać elementy ważne, lecz również wskazywać relacje między tymi elementami. W przeciwnym razie niewidzący nie zrekonstruuje sobie tego obrazu poprawnie. Z tego powodu tak istotne jest określenie, już na początku AD perspektywy, według której będzie ona prowadzona⁶³⁶.

⁶³⁵ Cf. R. Przybylska, *Strategie konceptualizacji wymiaru przestrzennego przód – tył*, w: *Przestrzeń w języku i w kulturze. Problemy teoretyczne. Interpretacje tekstów religijnych*, red. Jan Adamowski Lublin 2005, s. 67.

⁶³⁶ O problemach i niejasnościach, które powstają w sytuacji, gdy perspektywa nie zostanie dookreślona jest mowa w części poświęconej usterkom w AD.

Góra i dół to orientacja stała, która ma swoje miejsce w przestrzeni. Bardziej skomplikowana jest relacja przód – tył, która może być inherentna lub deiktyczna dla obiektów, które są statyczne albo orientacja wynikająca z ruchu obiektów w przestrzeni. W drugim przypadku mowa o orientacji dynamicznej, gdzie obiekt znajduje się w ruchu i zmierza w jakimś, dowolnym kierunku⁶³⁷. Nadawanie relacji przednio-tylnych wymaga wprowadzenia punktu widzenia, miejsca, z którego jest rzecz oglądana⁶³⁸. *Inny słownik języka polskiego* pod redakcją Mirosława Bańki definiuje *przód* jakiegoś przedmiotu jako „tę jego stronę, która jest najbardziej wysunięta i zwykle najlepiej widoczna” albo „przestrzeń znajdująca się przed jakimś punktem odniesienia”. Z kolei *tył* w rozumieniu ISJP to „ta strona, która jest najbardziej cofnięta i zwykle najmniej widoczna” albo „przestrzeń znajdująca się za jakimś punktem odniesienia”. Inherentny przód to strona stale zwrócona w kierunku celu jego ruchu, natomiast inherentny tył to strona przeciwna.

Określenie przodu bądź tyłu może okazać się trudne, szczególnie dla obiektów:

- niemobilnych, które nie mają takich stron, np. walec, kula, szklanka, wazon, doniczka, maszt, drzewo, słup, latarnia,
- pozbawionych wertykalnej rozciągłości, np. dywan, trawnik, plac,
- geograficznych, np. miasto, morze, wyspa,
- mobilnych, ale pozbawionych jednej, tej samej strony zgodnie z kierunkiem ruchu, np. piłka, kamień, chmura, wagon
- obiektów, które istnieją niezależnie od człowieka i są również pozbawione stron i kierunków⁶³⁹.

Wykładniki przestrzeni w AD są wspólne z tymi, które występują, np. w literaturze czy malarstwie. W malarstwie jednak przestrzeń jest percypowana wzrokowo, natomiast w AD albo w opisie tradycyjnym, kanałem audytywnym. Wspólne dla nich mogą być wykładniki takie jak: odwołanie się do jakiegoś konkretnego terenu, np. *w Polsce, w Warszawie*, ograniczanie przestrzeni poprzez zjawisko świetlne (ciemność, jasność), przestrzeń nieograniczona otwarta (np. powietrze, świat, horyzont, widnokrąg), strony świata, np. (wschód, zachód), ograniczenie poprzez wskazanie budynków (np. dom, świątynia, szałas, schron)

⁶³⁷ Cf. R. Przybylska, op.cit., s. 63.

⁶³⁸ Ibidem.

⁶³⁹ Cf. Ibidem.

lub ich części, np. budynków (loch, pieczara, pokój, itd.), niebo jako przestrzeń pozorna oraz okno, otwór, itp. jako przestrzeń otwarta, w pewien sposób ograniczona⁶⁴⁰. Sam obraz jest wycinkiem przestrzeni, którą ograniczają jego ramy.

W AD można spotkać się z wszystkimi wymienionymi sposobami zorientowania obiektów na obrazie. Model dynamiczny występuje szczególnie w audiodeskrypcjach ewoluujących dla obrazów przedstawiających bohaterów w ruchu, czyli takich, gdzie dzieje się jakaś akcja. Orientacja inherentna pojawia się w opisie martwej natury czy portretu i sposób szczególny sprawdza się dla nich model egocentryczny⁶⁴¹, gdzie autor AD (zwłaszcza tych klasycznych) nie ujawnia się, lecz stawia siebie w centrum i z tej perspektywy prezentuje obraz.

Bywa, o czym mowa dalej, że AD stosują też model naprzeciwnościowy, czyli lustrzany⁶⁴². Uwidacznia się to szczególnie przy okazji redagowana audiodeskrypcji do portretów. Warto jednak zauważyć, że niedookreślenie na początku tej perspektywy może spowodować, że odbiorca nie będzie właściwie percypował.

Autorzy AD w celu oddania rozmiarów często, szczególnie w klasycznych AD, odwołują się do drobiazgowych wartości oddanych poprzez ułamki, np. $\frac{1}{2}$, $\frac{3}{4}$, a nawet $\frac{5}{8}$ itd.:

Ukazane od pasa w górę sylwetki trojga głównych bohaterów zajmują **dwie trzecie** powierzchni

[B. Strozzi, *Nawiedzenie*]

Znajdują się w niej trzy, zwieńczone łukiem prześwity, sięgające **czterech piątych** wysokości ściany i prowadzących prawdopodobnie do otaczających budynek podcieni. W głębi, w połowie wysokości łuku, kilka migotliwych punktów

[A. Gierymski, *Opera paryska w nocy*]

Ludzkie postacie na całej powierzchni są zbliżonej wielkości. Ich wysokość to mniej więcej **jedna szósta** wysokości obrazu

[E. Dwurnik, *Mecz bokserski*]

⁶⁴⁰ A. Dyszak, *Językowe wyznaczniki przestrzeni wyznaczonej zjawiskami jasności i ciemności*, w: *Przestrzeń w języku i kulturze. Problemy teoretyczne*, red. J. Adamowski, Lublin 2005, s.167-177.

⁶⁴¹ Cf. R. Przybylska, op.cit., s. 64.

⁶⁴² Ibidem, s. 66.

Pejzaż budują trzy poziome pasy. Dolny pas zieleni sięgający do **jednej czwartej** wysokości obrazu, utrzymany w brązach środkowy pas ziemi najszerszy zajmujący ponad **jedną trzecią** wysokości obrazu i górny, bladożółty pas nieba. [...] Pochylona postać oracza ma wysokość ponad połowy wysokości płótna. Jest nieco wyższa od sylwetki konia i w zestawieniu z nią wydaje się nieproporcjonalnie duża
[F. Ruszczyca, *Orka*]

czy

Krajobraz miasta przyszłości tworzy około dziesięciu wieżowców, pomiędzy którymi przebiegają arterie komunikacyjne na estakadach. Jedna z nich, niczym kolejka wysokogórska, tworzy literę S. Samotna figura człowieka przy dolnej krawędzi płótna mierzy około **dwa centymetry**
[L. Chwistek, *Miasto fabryczne*].

Powyższe przykłady są doskonałym dowodem na to, że w AD pojawiają się różne sposoby określania nie tylko lokalizacji, ale również wielkości i proporcji. W pierwszym z nich, fragmencie AD do obrazu Gierymskiego, audiodeskryber nie odwołuje się do $\frac{4}{5}$ wysokości obrazu, lecz ściany przedstawionej na obrazie. Innymi słowy, w celu określenia proporcji, przywołuje konkretny fragment dzieła, nie całość.

W AD obrazu Ruszczyca wykorzystano zarówno wartości ułamkowe, jak i sformułowanie porównawcze, że postać oracza jest „nieco wyższa od sylwetki konia”, przez co malarz osiągnął efekt nierealności przedstawienia, oracz wydaje się nienaturalnie duży w zestawieniu z wielkością konia. Taki sposób określenia daje odbiorcy możliwość stworzenia indywidualnego wyobrażenia, które nie jest zaburzone technicznymi wskazaniem ułamków. Tutaj odbiorca najpierw wyobrazi sobie konia, a następnie dowie się, że oracz jest od niego wyższy i też przenosi to indywidualnie na swoją wizję dzieła.

Ostatni przykład, fragment audiodeskrypcji obrazu Chwistka, prezentuje kolejną kombinację lokalizowania i określania wielkości w tego typu tekstach, czyli zawarcie w jednym zdaniu informacji o lokalizacji („przy dolnej krawędzi”) oraz wielkości [figura człowieka] „mierzy około dwa cm”, dzięki czemu, przy założeniu, że odbiorca zapamięta informacje o wymiarach dzieła zawarte w metryczce, może wykreować sobie indywidualne wrażenie potęgi wieżowców w stosunku do niewielkiej postury człowieka. Odbiorca może również wykorzystać to wrażenie w dalszej interpretacji

odnoszącej się do potęgi przyszłej cywilizacji i znaczenia człowieka, który w jej obliczu jest tylko maleńkim pionkiem.

Można jednak odnieść wrażenie, że w AD zbyt szczegółowe opisywanie kierunków, namnażanie zwrotów lokalizacyjnych oraz podawanie wielkości i długości w centymetrach, np. „Sylwetka na koniu ma wysokość zaledwie **jednej piątej** wysokości obrazu”⁶⁴³, „Ich sylwetki mają wysokość około **jednej trzeciej** wysokości obrazu” [P. Michałowski, *Defilada przed Napoleonem*], „Głowa stanowi około **jedną ósmą** powierzchni ciała” [J.Ch. Oudry, *Martwy zając*], „Najbliższe postacie mają wysokość około 10 cm, czyli **jedną dwunastą** wysokości obrazu” [W. Podkowiński, *Ulica Nowy Świat w Warszawie*] czy

Główna arteria w kształcie litery S rozpoczyna się w połowie dolnej krawędzi i prowadzi po łuku w głąb obrazu, trzymając się prawej strony płótna. W połowie wysokości zakręca w lewo, potem pnie się pionowo w górę, potem skręca aż sięgnie górnej krawędzi. Druga arteria dużo krótsza, rozpoczyna się w tym samym miejscu w połowie dolnej krawędzi i wkrótce skręca pod kątem 90 stopni w prawo i znika przy prawym skraju obrazu

[L. Chwistek, *Miasto fabryczne*]

zamiast ułatwiać odbiorcy kontakt z dziełem, może utrudniać i zniechęcać do kontaktu nie tylko z kolejnymi audiodeskrypcjami, ale również ze sztuką malarską w ogóle.

Warto zastanowić się czy za każdym razem tak drobiazgowa charakterystyka jest funkcjonalna i potrzebna. Nie trudno odpowiedzieć na pytanie: czy poinformowanie odbiorcy o tym, że „koń stanowi jedną dwunastą szerokości dzieła”⁶⁴⁴ [W. Wojtkiewicz, *Ucieczka*] będzie dla niego satysfakcjonująca? Prawdopodobnie odbiorca, który usłyszał raz i to na początku tekstu konkretne wymiary nie zapamięta ich, a tym bardziej nie odtworzy ich w sytuacji mówienia o rozmiarach, wielkości poszczególnych obiektów. Tym bardziej, że widz, słuchając po raz pierwszy AD, nie będzie przygotowany na to, że zapamiętanie tych detali będzie od niego wymagane

⁶⁴³ Informacja ta jest istotna, ponieważ dzięki niej odbiorca wie, że postać dosiadająca konia nie zajmuje całej przestrzeni obrazu, tym samym można wnioskować, że nie jest najistotniejszym jego elementem. Znacznie ważniejsze jest tutaj tło. Takie przedstawienie można odnieść nie tylko do czasu, w którym dzieło powstało, prądu malarskiego czy szkoły, ale także do osoby samego twórcy, dla prac którego właśnie taki sposób prezentacji był charakterystyczny. Są to informacje, które autor AD może czy nawet powinien wykorzystać, analizując kompozycję, jednak autorzy klasycznych AD pomijają takie zależności i odniesienia. Zaczynają być one obecne w realizacjach alternujących wzorzec kanoniczny.

⁶⁴⁴ Przy czym wymiary dzieła zostały podane na początku AD, w metryczce.

w dalszej części AD, zatem w pierwszym kontakcie może być zaskoczony⁶⁴⁵. Taki sposób lokalizowania i informowania o wielkości jest dla odbiorcy trudny i zamiast zachęcać do kontemplacji dzieła i przeżyć estetycznych, wprowadza chaos i dezorientuje. Może warto byłoby zastosować bardziej obrazowe porównania dotyczące wielkości zamiast przywoływać dane matematyczne i wartości liczbowe.

W jaki sposób mówić niewidomym o proporcjach, jeśli nie w taki techniczny sposób jak we fragmencie AD obrazu *Chwistka*? Na pewno trzeba do tego wykorzystać odwołania znane potencjalnemu odbiorcy. Oczywiście niewidomy zwykle wie, czym są i ile wynoszą centymetry, stopnie, itp. jednostki miary, jednak zbyt duże ich natężenie nie dostarcza przyjemności odbioru, a raczej przytłacza, a czasem nawet wprowadza chaos. Jest to niefunkcjonalne także dla odbiorcy widzącego.

W związku z tym być może warto stosować wspomniane porównania oraz sformułowania takie, jak w AD do obrazu *Orka* na zasadzie zestawienia z innym, prezentowanym w AD i na obrazie, elementem. Trafną byłaby prezentacja wielkości taka, jaką wykorzystuje się w AD dla dzieci, gdzie np. mówi się, że budynek jest tak duży, jakby postawić dziesięć słoni jeden na drugim. Dzieci wiedzą, że słonie to duże zwierzęta, zatem tak samo będą wiedziały, że wieżowiec wysokości dziesięciu słoni jest potężnym budynkiem. Oczywiście w AD dla dorosłych odbiorców trzeba wybrać takie porównania, by nie były infantylne, a następnie stosować je, np. jako wzmocnienie podanej wartości w centymetrach czy wyrażonej ułamkiem. Nie uważa się bowiem, że wartości ułamkowe i wyrażone w centymetrach są złą praktyką w AD. Za taką uznaje się przeładowanie audiodeskrypcji jednostkami miary i kształtami bez odwołań porównawczych czy to do elementu obrazu, czy do rzeczywistości znanej niewidomym i niedowidzącym uczestnikom sztuki.

Jak pokazano we wcześniejszych rozważaniach, przestrzeń na obrazie to zagadnienie złożone. Podejście do tego, jak ją oddawać, zmieniało się na przestrzeni kolejnych epok. W malarstwie, jeśli zachowuje proporcje i zasady perspektywy, pozwala oddać jej trójwymiarowość. Na przestrzeni wieków powstawały dzieła, które zaburzały realność perspektywy, pokazując obiekty oddalone jako większe niż te, które przedstawiono na pierwszym planie. Przykładem takiej twórczości jest choćby *Upadek Ikara* autorstwa M. Chagalla. Zadaniem AD jest wierne zaprezentowanie takich zakłóceń, ponieważ mogą one wynikać i z techniki malarskiej, i z przekazu. Dodać

⁶⁴⁵ Odbiorca, jeśli będzie zainteresowany szczegółowym poznaniem dzieła, może wysłuchać AD kilkakrotnie. Wówczas pozna i jej treść, gatunek i technikę prowadzenia opisu.

warto, że takie zaburzenie realizmu perspektywy i zniekształcenie przestrzeni mogą pełnić funkcję emocjonalną, silnie obecną w dziełach ekspresywiistów. W dziełach klasycyzmu przestrzeń musiała być zorganizowana w określony sposób, zgodnie z obowiązującym kanonem, np. na obrazie Davida, *Przysięga Horacjuszy*. W jeszcze innym ujęciu, przestrzeń może być też miejscem symbolicznym, które bywa zarysowywane i od razu daje konkretne skojarzenia z przestrzenią, jak choćby w obrazach zatytułowanych *Sąd ostateczny*.

Audiodeskrypcje mogą zawierać wszystkie z powyższych informacji. Nawet powinny je uwzględniać, jeśli są istotne dla przekazu, np. jako drugoplanowe bądź obecne w AD dedykowanej specjalistom. Niestety w realizacjach wzorca kanonicznego, zwłaszcza tych pierwszych, często brakuje informacji, np. o ruchu pędzla, fakturze czy sposobie kreskowania, mimo że mogą to być treści istotne dla przeciętnej odbiorcy, a tym bardziej, jeśli zna się on na malarstwie.

Omawiając lokalizację w AD, trzeba dodać, że trzecim rodzajem jest mikrolokalizacja, która odbywa się w ramach jednego elementu, np. w odniesieniu do kończyn postaci, części mebli, roślin, itd. Trzeba jednocześnie zaznaczyć, że określenie strony prawa albo lewa, np. w przypadku kończyn postaci nie wystarczy, ponieważ nie wiadomo z jakiej perspektywy obiekt jest prezentowany, tzn. z punktu widzenia odbiorcy czy bohatera obrazu⁶⁴⁶. Jest to na tyle ważne, że trzeba uwzględnić perspektywę lustrzaną. Praktyka tworzenia AD pokazuje, że często brakuje w nich sprecyzowania perspektywy lub zaimków dzierżawczych, jeśli tekst tworzy się z punktu widzenia bohatera obrazu. Taki brak dostrzeżono w AD *Mony Lisy* przygotowanej na potrzeby, przywoływanej wcześniej, audycji. W tekście tym niejednoznacznie mówiono o pozie bohaterki:

Obraz przedstawia portret siedzącej, młodej kobiety w ujęciu $\frac{3}{4}$ [...]. Kobieta ubrana jest w brązową suknię z dużym, półokrągłym dekoltem. Rękawy od łokcia do mankietów przy nadgarstkach złote, pokryte małymi fałdkami. **Spod [JEJ – PERSPEKTYWA BOHATERKI] lewej piersi wylania się fałda welonu. Wznosi się nad prawe ramię i opada w formie rulonu. Prawe przedramię [PERSPEKTYWA WIDZA] wsparte jest na podłokietniku, palce załamują się na jego krawędzi. Na prawym nadgarstku lewa dłoń [PERSPEKTYWA WIDZA]. Za prawym ramieniem fragment oparcia drewnianego krzesła**

⁶⁴⁶ Zwyczajowo przyjmuje się, że opis następuje z punktu widzenia odbiorcy, jednak informacja ta nie pojawia się w poradnikach, ponadto w tekstach zauważa się odstępstwa od tej reguły.

[PERSPEKTYWA WIDZA]. Głębiej, po obu stronach obrazu rozciąga się balustrada. W tle, nad prawym ramieniem kobiety, szeroka, kręta linia rzeki. Na niej most z trzema arkadami. Rzeka wznosi się w lewo. Po lewej [PERSPEKTYWA WIDZA] kręta ścieżka. Biegnie w głąb i opada do wąwozu pośród gór. Ich brunatno-zielone pasmo na wysokości głowy kobiety, rozciąga się na szerokości całego obrazu. Linia horyzontu opada lekko w prawo [PERSPEKTYWA BOHATERKI]. Szczyty gór zarysowują się na granatowym tle wody. Wyznacza ona linię kolejnego łańcucha górskiego. Szczyty gór po prawej są niższe. Nad nimi na szaro-stalowym niebie, kłębiaste szaro-białe chmury

[L. da Vinci, *Mona Lisa*].

Wyróżniono te fragmenty, w których dostrzega się niekonsekwencję określania kierunków i stron. Nawet w obrębie tej jednej AD dzieła autorzy podają raz stronę z perspektywy bohaterki (lewa pierś), przy czym nie zaznaczają tego zaimkiem dzierżawczym, a następnie pozostałe elementy z perspektywy widza. W wyniku tego odbiorca nie stworzy sobie faktycznego wyobrażenia na temat pozy bohaterki, co więcej, zmianę perspektywy dostrzeże jedynie osoba widząca, która ma możliwość zweryfikowania AD z obrazem. Taka niekonsekwencja jest niepożądana. Aby jej uniknąć wystarczy na początku dookreślić, że obraz opisywany jest z perspektywy widza, ewentualnie odwołując się do części ciała bohaterki, dodać zaimki dzierżawcze, jeśli autor przyjmie punkt widzenia bohatera obrazu⁶⁴⁷.

Nagromadzenie określeń odwołujących się do wskazania stron bądź kierunków jest charakterystyczne dla stylu AD, ponieważ właśnie na tych określeniach bazują autorzy chcąc jak najbardziej wiarygodnie przedstawić dzieło niewidomemu uczestnikowi sztuki. Odbiorca, który może korzystać ze zmysłu wzroku sam dokonuje globalnego poznania dzieła, natomiast w AD poszczególne fragmenty muszą być wyróżniane i odpowiednio ułożone w przestrzeni obrazu, by odbiorca stworzył sobie w wyobraźni obraz mentalny, który będzie bliski obrazowi rzeczywistemu.

Podczas poznawania AD do dzieła *Mona Lisa* czy jakiegokolwiek innej AD malarskiej, odbiorca w swojej wyobraźni kreuje coś na kształt profilu. Można mówić o dwóch profilach, po pierwsze, będzie to profil dzieła, który wyłania się stopniowo z całej AD podczas jej słuchania i, po drugie, profil konkretnego obiektu,

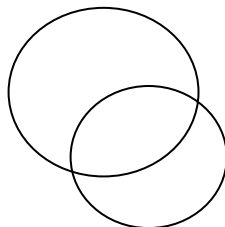
⁶⁴⁷ Temat ten podjęto w tekście na temat audiodeskrypcji rzeźby Doryforosa, vide: B. Jerzakowska, *Jak osiągnięcia współczesności mogą pomóc niewidomym poznać sztukę antyczną?*, w: *W kręgu antycznych fascynacji*, red. H. Kowalski, A. Bińkowska, M. Przybyszewska, Warszawa 2013.

tu głównej bohaterki, Mony Lisy. Profilowanie jest procesem⁶⁴⁸, który w tym wypadku, odbywa się w wyobraźni niewidomego odbiorcy, natomiast w wyniku tej czynności, powstaje obraz mentalny określany jako scena konceptualna⁶⁴⁹.

Odbiorca profiluje⁶⁵⁰, czyli z ustalonych treści organizuje znaczenia, które poinformują na temat tego jak wygląda kobieta przedstawiona przez da Vinci. W takim procesie uaktywniają się znane odbiorcy stereotypy⁶⁵¹, które postrzega w indywidualny bądź znany z innego źródła, sposób. Na podstawie tych stereotypów tworzy w wyobraźni obraz odsyłający do znanego odbiorcy, prototypowego postrzegania⁶⁵² kobiety, z którym może porównać postać z arcydzieła. Czynnikiem dominującymi będą te wypowiedzenia, w których przekazana została wiedza na temat wizualnych elementów kobiety. Dzięki stworzeniu profilu kobiety, odbiorca tworzy globalne wyobrażenie o obrazie.

Jak wspomniano, w takim przykładowym procesie powstają dwa profile. Dla obrazu da Vinci będzie to profil Mony Lisy oraz drugi, profil dzieła, który powstaje z wyobrażeń na temat ukazanej na nim kobiety oraz z wyobrażeń na temat tła. Dla takiego wniosku można zaproponować schemat:

1.



2.

Schemat pokazujący zależność profilowania w AD
gdzie 1. to profil dzieła, a 2. profil Mony Lisy.

Na zaproponowanym schemacie widać, że profil 2. częściowo zawiera się w 1., lecz może wykraczać poza jego granice. Dzieje się tak w sytuacji, gdy w AD rozbudowane zostały konteksty, które nie wiążą się bezpośrednio z samym obrazem.

⁶⁴⁸ Cf. J. Bartmiński, S. Niebrzegowska-Bartmińska, *Profile a podmiotowa interpretacja świata*, w: *Profilowanie w języku i tekście*, red. J. Bartmiński, R. Tokarski, Lublin 1998, s. 217.

⁶⁴⁹ Cf. Ibidem, s. 212.

⁶⁵⁰ Czyli „nadaje przedmiotowi określony kształt” (<https://sjp.pwn.pl/sjp/profilowac;2508570.html> [dostęp: 14.04.2018]).

⁶⁵¹ Cf. J. Bartmiński, S. Niebrzegowska-Bartmińska, op.cit., s. 216-217.

⁶⁵² Cf. Ibidem, s. 220.

W odniesieniu do elementów lokalizacyjnych jakiegoś obiektu względem innych z ujęcia szczegółowego, określenie orientacji przestrzennych odbywa się jak w klasycznych opisach, poprzez wskazanie kierunków i umiejscowienia: *po prawej stronie, po lewej, wyżej, w środku, między nimi* oraz przyimki, np. *nad, pod, obok, powyżej* itd. W związku z tym można stwierdzić, że przestrzeń w standardowych AD pełni funkcję informacyjną i porządkującą, co różni je od opisów literackich, gdzie przestrzeń:

nie jest ani realną przestrzenią fizyczną, ani abstrakcyjną przestrzenią matematyczną. Ma szczególny status ontologiczny. Nie istnieje też sama dla siebie, ale stanowi pewną konieczną właściwość przedmiotów przedstawionych [...]. Przestrzeń przedstawiona w dziele literackim jest przestrzenią świata, który chce uchodzić za realny, toteż odwołuje się ona do autentycznych przestrzennych doświadczeń odbiorcy. Ma zatem charakter ciągly: nie może się nagle kończyć lub urywać⁶⁵³.

Przestrzeń zarówno w dziele literackim, jak i malarskim jest składnikiem sztuki. Audiodeskrytor stara się opisać to, co widzi, czyli właśnie jakąś konkretną przestrzeń. Często jest ona przedstawiona tak, jakby była przestrzenią realną, z drugiej strony czasami pełni funkcję symboliczną. Bez względu na to jak przestrzeń została ukazana, zawsze jest istotnym składnikiem kompozycji dzieła malarskiego, a przez to wpływa na sposób interpretowania tematu prezentowanego na obrazie. Na sposób widzenia przestrzeni oraz jej opisu przez autora audiodeskrypcji wpływa również to, w jaki sposób postrzega on przestrzeń realną.

Ujęcie szczegółowe to ta część, w której następuje drobiazgowo omówienie tematu. W zależności od czasu powstania AD, może być ono bardzo techniczne i pozbawione wszelkich emocjonalnych konotacji, np. dla wcześniejszych, natomiast teksty powstałe później czasami zawierają różne przekształcenia i przemieszczenia w obrębi treści, np. podając treści z zakończenia, tłumaczenie symbolu przy okazji jego prezentacji, nazywanie bohatera obrazu jego imieniem i nazwiskiem (jeśli są znane), itd. W dużej mierze rozwiązania te zależą od przekonania autora i jego podejścia do audiodeskrypcji, a także informacje, do których udało mu się dotrzeć. Nie można jednak nie zauważyć, że bardziej plastyczne są nie te, tzw. „obiektywne” AD,

⁶⁵³ K. Sobolewska, *Słownictwo dotyczące przestrzeni w pismach Stefana Żeromskiego*, Warszawa 2004, s. 23.

lecz te, w których odbiorca może poznać nie tylko treść dzieła, ale także emocje, które budzi w widzącym odbiorcy. Sposób w jaki to zostanie zrobiony zależy od autora AD.

3.1.2.3.1. Zakończenie [Z]

Zakończenie to element wieńczący całość audiodeskrypcji. Wypowiedzenia budujące tę część formułowane są zarówno w czasie teraźniejszym (gdy dotyczą tematu dzieła), jak i przeszłym (w odniesieniu do przywoływanych kontekstów), np.:

Zazwyczaj **przedstawiany** jako skrzydlaty młodzieniec, *Thanatos* Malczewskiego jest młodą kobietą dającą artyście znak, że kończą się dni jego ziemskiej egzystencji. Wyraża to gest kobiety sugerujący zamykanie oczu

[J. Malczewski, *Thanatos*]

Mówi uniwersalne prawdy o życiu ludzkim, wykorzystując symboliczne znaczenie użytych przedmiotów. Na przykład tytułowa róża to piękny, w pełni rozkwitu kwiat, który za chwilę zwiędnie, przeminie. W znaczeniu symbolicznym to ilustracja ulotności, kruchości ludzkiego życia

[A. von Bayeren, *Martwa natura z różą*]

a także

Zabójstwo chłopców **zlecone zostało** przez uzurpatora Ryszarda III, który sam pragnął zasiąść na tronie. Historia stała się także kanwą dramatu *Ryszard III* Wiliama Szekspira

[F.T. Hildenbrandt, *Zamordowanie synów Edwarda IV*]

czy

Przedstawiona scena **czerpie** swój temat z mitologii greckiej. Dotyczy fauna, zwanego także Panem, który zakochał się w nimfie o imieniu Syrinks. Nimfa, która nie odwzajemniała uczucia fauna, **zmuszona była** do nieustającej ucieczki przed nachalnym adoratorem. W końcu **zwróciła się** do bogów z prośbą, by ukryli ją przed faunem. Ci okazali jej pomoc w niezwykle sposób, zamieniając ją w trzcinę [H. Makart, *Faun grający na syrindze*].

Celowo wybrano powyższe cytaty, ponieważ ilustrują one możliwe kreacje dla zakończeń AD. Są one charakterystyczne dla AD, zwłaszcza klasycznych, związane wypowiedzi, które objętościowo mieszczą się w trzech, do pięciu, zdaniach. Wspólne dla nich jest przywołanie kontekstu odwołujących się czy to do genezy dzieła, czy do historii utrwalonego na nim wydarzenia. Różni je natomiast rodzaj uwzględnionego kontekstu, np. w AD do obrazu *Thanatos*, autor przywołał informacje symboliczne oraz fakt, że temat ten pojawia się w innych dziełach Malczewskiego, w AD do obrazu Makarta także audiodeskryptor przywołuje znaczenie symboliczne i porównuje różę do kruchości ludzkiej egzystencji. W trzecim przykładzie autor dotarł do treści historycznych tłumaczących scenę morderstwa, którymi związane, ale dzieli się z odbiorcą. Ostatnie zacytowane zakończenie odwołuje się do źródeł mitologicznych, które wpłynęły na przedstawienia w sztuce, czyli w tej sytuacji, obecnego w niej motywu fauna i nimfy.

Przywołane zakończenia różnią się także czasem, w którym prowadzona jest deskrypcja. Pierwszy przykład, podobnie jak większość AD w tekście głównym, zredagowany jest w czasie teraźniejszym, ponieważ mowa o dziełach, które istnieją i prezentują taki, a nie inny temat. W AD do obrazu Makarta, poza symboliką wyrażoną w czasie teraźniejszym, pojawia się czas przyszły, mający na celu przewidzieć, co stanie się z prezentowaną różą i w ten sposób wpływający na emocje odbiorcy, być może skłonienie go do refleksji na temat własnego życia. Z kolei zakończenie AD do obrazu Hildenbrandta napisane jest w czasie przeszłym. Odnosi się bowiem do realnego wydarzenia z przeszłości, które znalazło swój wyraz w sztuce malarskiej. Ostatni przykład zakończenia AD do obrazu *Faun grający na syrindze* łączy dwa czasy: teraźniejszy, gdy prezentuje genezę dzieła oraz przeszły, gdy autor streszcza ideę mitu o faunie i nimfie.

Istotną różnicą między częścią trzecią i czwartą AD jest to, że w USz obraz jest prezentowany w jak najwierniejszy sposób, a nawet tworzona jest wokół niego konkretna fabuła. Funkcją zakończeń jest podsumowanie tekstu poprzez przywołanie odpowiednich kontekstów, które mogą wywrzeć wpływ na odbiór dzieła przez potencjalnego adresata AD.

Dla samego zakończenia trudno wskazać konkretny schemat kompozycyjny. Zależy on od wyborów dokonanych przez audiodeskrybera. Wiadomo, że pojawiają się w nim różne konteksty, ale i te nie są podawane w regularny sposób, lecz uzależniony od tego, jaki cel chce osiągnąć autor AD. Bywa, że konteksty pojawiają się

w sposób przemyślany, natomiast innym razem nawet jako przypadkowe informacje. W finalnej części nie zauważa się, poza nielicznymi przykładami, o których mowa w dalszej części, obecności odbiorcy.

Podobnie jak ujęcie globalne stanowi swego rodzaju streszczenie tematu dzieła, tak zakończenie jest podsumowaniem treści wypływających z tekstu AD. Ponadto pełni jeszcze inne funkcje. Na podstawie powyższych fragmentów wśród nich, poza podsumowaniem, można wymienić także funkcję edukacyjną, ponieważ konteksty poszerzają wiedzę odbiorcy, a także funkcję estetyczną, poprzez oddziaływanie na wyobraźnię osoby niewidomej bądź niedowidzącej. Celem zakończeń jest również skłonić odbiorców do refleksji na temat sztuki, której AD wysłuchali i zachęcić do podjęcia dialogu na jej temat. Segment ten ma charakter zamknięty o ostrej granicy. Nie wynika to tylko z faktu, że jest to ostatnia, graficznie wyróżniona część, ponieważ lektura tych tekstów pokazała, że często są one pozbawione zakończenia.

Zakończenie wraz z metryczką tworzy ramę delimitacyjną AD, przy czym należy podkreślić, że o ile metryczka jest elementem obligatoryjnym dla tej formy, to występowanie zakończenia jest fakultatywne, obowiązkowe tylko w przypadku ramy kanonicznej klasycznych audiodeskrypcji. W standardowych AD zakończenia są częścią zbliżającą je do opisów z XIX-wiecznej prozy realistycznej, która „opis wyraźnie wyodrębniła w strukturze powieści, zarówno granice początku, jak i jego końca były wyraźnie zaznaczone”⁶⁵⁴. Wyraźnie, czyli po pierwsze, w sposób graficznie wyróżniony, a po drugie, zawierający informacje podsumowujące całość wypowiedzi. Zakończenia w tekstach literackich oraz w audiodeskrypcjach korzystają z takich samych środków językowych.

W praktyce audiodeskrypcyjnej część finalna wymiennie nazywana jest „ciekawostkami”, które mogą tworzyć, np. dwie skrajnie różne informacje, np. o światłocieniu oraz o tym, kto zakupił obraz, jak choćby w AD do dzieła Leona Wyczółkowskiego:

Ukazana na obrazie gra światła i cienia jest charakterystycznym zabiegiem stosowanym przez Leona Wyczółkowskiego. Dzieło zakupione we Lwowie w latach trzydziestych XX wieku przez pierwszego kierownika Muzeum w Łodzi – Mariana Minicha

[L. Wyczółkowski, *Rybak*]

⁶⁵⁴ B. Witosz, *Opis w prozie narracyjnej ...*, Katowice 1997, s. 24.

lub „informacjami uzupełniającymi”, które zawierają wiele informacji, ale bez odesłania do bibliografii czy innego źródła, tym samym sprawiając, że treści te traktować można jako wiedzę potoczną. Ponadto są one obszerne i rozbijają krótkie wypowiedzenia, np.:

Informacje uzupełniające:

Obraz powstał w ramach sztuki surrealizmu. Ten kierunek w sztuce powstał w roku 1924 we Francji, a jego założenia przedstawione zostały w *Manifeście surrealizmu*, autorstwa André Bretona. Początkowo odnosił się jedynie do literatury, jednak z czasem przeniósł się także na inne dziedziny sztuki. *Manifest surrealizmu* odnosił się do mocy wyobraźni i roli snu, dlatego też wiele dzieł surrealistów wydaje się przypominać najdziwniejsze sny, gdzie wszystko jest chaotyczne, przyjaciele i wrogowie odgrywają najdziwniejsze role w niespotykanych okolicznościach i otoczeniu. Nie można się więc dziwić (a przynajmniej należy się spodziewać), że takie podejście będzie stało w opozycji do większości dotychczasowych zasad w sztuce. Dlatego też można powiedzieć, że surrealizm sprzeciwia się i odchodzi od nauk i stylu racjonalizmu, realizmu czy utilitaryzmu. Nie oznacza to jednak, że odrzucali wszystkie konwencje, bowiem bliski był im dadaizm, głoszący szeroko pojętą wolność twórczą, także inspiracją dla wielu były dzieła Hieronima Boscha, niderlandzkiego malarza, zaliczanego do epoki wczesnego renesansu. Jednym z przedstawicieli surrealizmu w malarstwie był właśnie Salvador Dali, obok takich artystów, jak Giorgio de Chirico czy Marcel Duchamp. Ze względu na sposób przedstawienia postaci w sztuce surrealizmu, interpretacja dzieł jest ogromnie trudna. Dlatego też istnieje wiele teorii, dotyczących *Płonącej żyrافی*. Obraz może zarówno oznaczać upadek cywilizacji jak i zawołaną obawę przed kastracją. Według części krytyków, szuflady nawiązują do postaci Zygmunta Freuda, którego dorosłe życie przypada na czasy surrealizmu (niektórych może zainteresować fakt, że Freud i Dali nie tylko żyli w tych samych czasach, ale także mieli okazję ze sobą rozmawiać). Co ciekawe, artysta zapamiętany jest nie tylko dzięki swoim obrazom, ale też aparycji, a dokładniej – dzięki wąsom. Cienkie, długie wąsy, wykręczone ku górze w nienaturalnie kształtne i sztywne łuki, pojawiają się nie tylko na zdjęciach,

ale są upamiętniane także na pomnikach, przedstawiających artystę (np. na pomniku, wykonanym przez Arno Brekera)

[S. Dali, *Płonąca żyrafa*],

ponieważ pojawiają się w nich informacje spoza zasadniczego tematu obrazu, które nie muszą być bezpośrednio związane z odczytaniem obrazu. Co ważne, chociaż treści zakończenia i przywołanych kontekstów wykraczają poza temat dzieła, są istotne dla odczytania jego sensu, a także uzmysłowieniu odbiorcy jego oryginalności i inności. Pokazują także nawiązania i czerpią z tradycji. Dodać warto, że w powyższym przykładzie audiodeskryber oderwał się od samego dzieła i malarstwa surrealistycznego i wprowadził informacje o wyglądzie samego artysty, które nie mają nic wspólnego z samym obrazem. Można w tym zabiegu widzieć efekt współczesnego postrzegania i tabloidyzacji, gdzie wplata się mało ważne informacje plotkarskie do istotnych informacji. AD do tego obrazu nie jest wyjątkiem, takich zakończeń jest więcej, szczególnie w tekstach powstałych na potrzeby Niewidzialnej Galerii Sztuki pisanych przez Izabelę Künstler, Urszulę Butkiewicz i Urszulę Wołos.

W tym miejscu trzeba zwrócić uwagę na fakt, iż na trzy określenia, które zgodnie z definicjami zawartymi w SJP, tzn.:

– *ciekawostka* to ‘nieznany wcześniej, interesujący szczegół lub fakt’⁶⁵⁵,

– *uzupełnienie* to ‘to, co stanowi dopełnienie czegoś’⁶⁵⁶;

– *zakończenie* to ‘ostatnia część jakiejś historii, sprawy, jakichś działań, itp.’⁶⁵⁷;

mają różną pojemność semantyczną, dlatego nie powinno używać się ich wymiennie, co zdarza się w AD. *Ciekawostka* jest z definicji czymś nowym, *uzupełnienie* dopełnia treść czyniąc ją kompletną, a *zakończenie* – kończy. Co więcej, nazwanie finalnej części AD *ciekawostką* przeczy zakładanemu przez prekursorów techniki, obiektywizmowi. Pozwala to ponownie zanegować ten postulat, nawet w odniesieniu do prototypowych AD. Istotniejsza jednak dla rozważań tu zawartych jest ich zróżnicowana semantyka,

⁶⁵⁵ <http://sjp.pwn.pl/szukaj/ciekawostka.html> [dostęp: 26.01.2017].

⁶⁵⁶ <http://sjp.pwn.pl/szukaj/uzupe%C5%82nienie.html> [dostęp: 26.01.2017].

⁶⁵⁷ <http://sjp.pwn.pl/szukaj/zako%C5%84czenie.html> [dostęp: 26.01.2017].

która uniemożliwia traktowanie synonimicznie tych określeń w miejscu finalnej części AD.

W niniejszej pracy *zakończenie* uznaje się za termin pojemniejszy, który poza podsumowaniem AD oraz, np. przykładową interpretacją, może zawierać treści uzupełniające, a także *ciekawostki*. Wyczerpującym zatem dla audiodeskrypcji byłoby zakończenie uwzględniające nie tylko wspomniane podsumowanie wraz z sugestią interpretacyjną, lecz także ciekawostki oraz uzupełnienia, zawierające treści spoza głównego tematu obrazu. Taką konstrukcją zakończeń postuluje się na dalszym etapie rozwoju AD. W niniejszej rozprawie przyjmuje się, że ciekawostki, które uwzględnia się w zakończeniu audiodeskrypcji powinny wynikać z tematu obrazu oraz być tak wyselekcjonowane, by pogłębiały jego odczytanie, np. jeśli dzieło prezentuje wydarzenie historyczne, to w zakończeniu powinien znaleźć się kontekst wyjaśniający przyczyny i skutki przedstawienia danej sceny. Jeśli obraz jest portretem znanej osoby, to oczekuje się, że zostanie przybliżona jej sylwetka i informacje biograficzne, jeżeli w obrazach można doszukać się autoportretu, np. jak u Malczewskiego, to autor AD powinien spróbować dotrzeć do motywów takiego, a nie innego ukazania postaci. Ciekawostki powinny ściśle dotyczyć dzieła. Informacje na temat, np. ubioru czy biografii i życia prywatnego artysty są uzasadnione tylko w sytuacji, gdy na płótnie uwiecznił samego siebie. Zatem istotne jest, myśląc o zakończeniu i kontekstach, by autor zanim wplecie dane informacje do tekstu, odpowiedział sobie na pytanie: w jakim celu odbiorca może wykorzystać tę informację albo czy jest ona funkcjonalna z punktu widzenia odczytania znaczenia dzieła.

Poza tym, że zakończenie wraz z metryczką składa się na wspomnianą ramę delimitacyjną, to wraz z nią tworzy również struktury narracyjno-komentujące wykraczające, co warto powtórzyć, poza charakter klasycznie definiowanych opisów. Można przyjąć, że rama AD jest elementem składowym opisu (a nie jak rama obrazu, czymś zewnętrznym⁶⁵⁸), mającym takie same cechy językowo-stylistyczne, tworzącym z nim integralną całość. Ogólnie o zakończeniach AD można powiedzieć, że z formami opisowymi łączy je to, że w obu element finalny zawiera „uwagi metatekstowe finalizujące tekst”, które „mają często postać oceny, komentarza, podsumowania”, przez co odsyłają do całości tekstu⁶⁵⁹. Poniżej omówiono zabiegi stylistyczno-językowe

⁶⁵⁸ Choć i w takiej sytuacji rama często jest elementem spójnym z treścią dzieła, jak np. do obrazu *Wieża Babel II*.

⁶⁵⁹ B. Witosz, op.cit., s. 77.

pojawiające się w zakończeniach AD. Co ważne, trzeba pamiętać, że granica pomiędzy nimi jest płynna, przez co w zależności od podejścia badacza i narzędzi, które wykorzystuje, raz mogą zostać uznane za podsumowanie, innym razem jako przykład elokwencji jej autora, np. za najbardziej zbliżone do podsumowania uznano zakończenia takie jak:

Obraz wykonany w nurcie impresjonizmu. Impresjonistyczne malarstwo skupia się na rzeczach powierzchniowych, ulotnych. Próbuje uchwycić sytuację, która mija. Wykorzystuje w tym celu różnorodność perspektywy i różnorodność oświetlenia – to, co jest znane Odbiorcy w słoneczny dzień, może przybrać zupełnie inny kształt w czasie zachodu Słońca. Impresjonizm odrzucił, wykorzystywane w renesansie, motywy biblijne i mitologiczne. Opisywał sceny z życia codziennego, a więc ludzi podczas pracy i zabawy. Często bohaterem obrazu stawał się krajobraz. Nurt skupiał się przede wszystkim na tematyce przyjemnej i pozytywnej, nie zagłębiał się w problemy codzienności ani trud pracy. Impresjoniści podczas malowania wykorzystywali specjalną technikę kładzenia farby, zwaną dywizjonizmem. Polegała ona na nakładaniu blisko siebie plamek czystych barw. Jak podaje Mała Encyklopedia Powszechna PWN: „dywizjonizm [...] polega na ograniczeniu palety do zasadniczych kolorów widma i rozbiciu plamy wizualnej na niewielkie punkty barwne; punkty te przy patrzeniu na obraz z pewnej odległości mieszają się na siatkówce oka, dając wrażenie plamy barwnej.” Edgar Degas w swoim dorobku ma wiele obrazów, przedstawiających kobiety w tańcu, często baletnice. W latach osiemdziesiątych dwudziestego wieku Degas zaczął mieć problemy ze wzrokiem, wtedy też zaczął tworzyć przy wykorzystaniu pasteli oraz rzeźbić. Jego najslawniejszą rzeźbą jest „Czternastoletnia tancerka”, natomiast w pracowni Edgara Degas, już po jego śmierci, znaleziono około siedemdziesięciu kolejnych rzeźb [E. Degas, *Primabalerina*],

gdzie pierwsze zdania traktuje się jako uogólnienie tematu, natomiast definicję jako informację uzupełniającą, która pomaga zrozumieć dzieło. Za zakończenie podsumowujące uważa się również:

Obraz ma wymiary 133 na 102 centymetry. Jest jednym z kilku o tematyce pokutującej Marii Magdaleny, autorstwa de la Tour'a. Do czasów obecnych przetrwało sześć dzieł, z czego tylko cztery z nich są z całkowitą pewnością przypisywane autorstwu de la Tour'a. Przypuszcza się, że dzieł tych było pierwotnie więcej.

Na każdym z obrazów występuje Maria Magdalena w tym samym pomieszczeniu, siedząca w ciemności przy świetle świecy. Jej nieodłącznym atrybutem jest czaszka ludzka, którą raz trzyma na podolku, innym razem leży ona na blacie stolika. Obraz „Maria Magdalena pokutująca” (z lustrem) jest jednym z dwóch, których autorstwo jest wątpliwe. Powstał on w stylu barokowym, który podejmował nie tylko tematykę religijną i mitologiczną ale też portretową i historyczną. W malarstwie barokowym często używano gry światłocienia i wykorzystywano bogatą symbolikę. Ważnym elementem sztuki malarskiej w baroku był iluzjonizm, czyli zabieg, który miał na celu dawać złudzenie wiernie skopiowanej rzeczywistości. To oznaczało, że postaci były rysowane w odpowiednich proporcjach, z oddaniem ich realnej budowy anatomicznej, wiernym przekazaniem barw, towarzyszących portretowanej sytuacji. Ogromną rolę w obrazie de la Tour'a odgrywa gra światła i cienia, wyciągając niektóre elementy na światło dzienne, a inne skrywając w plamach czerni. Nie wiadomo natomiast, jak interpretować wydatny brzuch Marii Magdaleny, który zdaje się być brzuchem ciężowym, bowiem opisy dzieła nie zawierają żadnych wzmianek na ten temat [G. de la Tour, *Maria Magdalena pokutująca (z lustrem)*].

Powyższy przykład poza podobieństwem do zakończenia zawiera również informacje z metryczki takie jak, np. wymiary. Ostatnim przykładem tego typu niech będzie zakończenie AD do obrazu Salvadora Dalego:

Trwałość pamięci to jeden z najslynniejszych obrazów Salvadora Dali i jeden z najslynniejszych obrazów w dziejach sztuki. Łączy w sobie elementy prawdziwego świata oraz fantazji, elementy „twarde” i „miękkie”. W scenerii nadmorskiego pejzażu, ostrych skał, pojawia się dziwny stwór i zdeformowane, rozlewające się tarcze zegarów. To, co odwieczne, przeciwstawione zostaje temu, co przemija. Trzy zegary ukazują swoje niebieskie tarcze. Czwarty, w kolorze złota, pozostaje zamknięty i jest zjadany przez mrówki. Mrówki są powtarzającym się tematem w dziełach Salvadora Dali. Symbolizują rozkład. Tutaj atakują czas. W leżącym stworze badacze dopatrują się autoportretu artysty. Figura ma przypominać profil malarza. Obłą, większa część to głowa, wypustki – to nos i być może język, falista linia to zamknięte oko, a rząd kresek to nienaturalnie długie rzęsy. Zaskakuje połączenie różnych przedmiotów – platformy, wielkiej deski, zegarów, suchego drzewa. Dali sam wyznał w swojej autobiografii, jakie były okoliczności powstania obrazu. Namalował go w Port Lligat u wybrzeży Katalonii. Dali miał właśnie wybrać się do kina z przyjaciółmi, ale zmienił plany z powodu zmęczenia

i lekkiego bólu głowy. Siedział więc przy stole, „rozmyślając o filozoficznych problemach "supermiękkości" wywołanych pod wpływem sera” który jadł na kolację. Potem jeszcze raz poszedł do pracowni by rzucić okiem na swój obraz, który przedstawiał pejzaż z okolic Port Lligat. Dali pisał: „Wiedziałem, że klimat, jaki udało mi się w nim stworzyć, powinien stanowić tło jakiejś idei, jakiejś zaskakującej wizji, ale nie miałem najmniejszego pojęcia, co by to mogło być. Chciałem już zgasić światło, kiedy nagle "ujrzałem" rozwiązanie. Zobaczyłem dwa miękkie zegarki, z których jeden zwisał żałośnie z suchej gałęzi oliwnego drzewka”. Istnieje wiele interpretacji tytułu tego dzieła. Według jednej z nich, *Trwałość pamięci* ma odzwierciedlać wrażenie, jakie obraz robi na odbiorcy, pozostawiając w jego pamięci niezatarty ślad. Dzieło to jest przykładem malarstwa surrealistycznego. Nie odzwierciedla wiernie rzeczywistości, ale odwołuje się do wyobraźni, sfery sennego marzenia i przedstawia zjawiska przetworzone przez zmysły. W tym przypadku przedmioty tracą swoje realne zarysy, zostają przekształcone, zdeformowane, zostają im nadane inne właściwości. „Trwałość pamięci” jest zatem dziełem symbolicznym. Według jednej interpretacji kluczowy jest tu symbol czas i to jak jest przez nas postrzegany. Czas jest zdeformowany, ponieważ jest względny: dla każdego człowieka biegnie inaczej. Jedne wydarzenia mijają szybko, a inne zdają się trwać wiecznie. Dali nie odmierza czasu zegarami, ale wydarzeniami. Wszyscy jednak podlegamy upływowi czasu i tego nie da się zatrzymać. Wyraża to motyw bezlistnego drzewa i zegara pożeranego przez mrówki. Dzieło Dali stało się także symbolem popkultury i było reprodukowane na kartach, pocztówkach oraz pojawiało się w filmach, filmach animowanych i komiksach

[S. Dali, *Trwałość pamięci*].

Pierwsze zdania zakończenia stanowią swego rodzaju streszczenie tematu obrazu, a jednocześnie są przykładem erudycji autora, gdy nawiązuje do okoliczności powstania obrazu, niedyspozycji autora po spożyciu sera oraz gdy przytacza słowa samego artysty dotyczące okoliczności i miejsca tworzenia obrazu. Można w tym miejscu nawiązać do kolejnej cechy, która jest obecna w zakończeniach AD, czyli dekodowanie za pomocą antroponimów i toponimów obiektów, które w poprzednich częściach funkcjonowały jako anonimowe. Tutaj: „przedstawiał pejzaż z okolic Port Lligat”.

W innych AD taka prawidłowość również się pojawia, np.:

Kobiety, które przynoszą dary Ottonowi III to Germania, Francja, Italia, Alamania.
Są personifikacjami prowincji, którymi władał cesarz. Składają hołd Ottonowi III
[Autor anonimowy, *Miniatura z tronującym Ottonem*],

kolejny, z którego odbiorca dowiaduje się w jakiej kolejności i którzy apostołowie siedzieli przy nim podczas ostatniego, wspólnego posiłku, np.:

Dzieła renesansowe charakteryzują się dokładnym odwzorowaniem anatomii ciała ludzkiego, uwzględniając napięcie mięśni i ścięgien. W czasach renesansu często wykorzystywano tematykę mitologiczną i religijną, stawiając jednocześnie w centrum uwagi postać ludzką. W związku z licznymi nawiązaniem do mitologii i religii, w obrazach renesansowych można odnaleźć bogatą symbolikę, nawiązującą do danej tematyki. W renesansie do łask wróciły także akty, które nawiązywały do tradycji antyku i maksymy: „Nic co ludzkie, nie jest mi obce”. W malarstwie wprowadzono efekt sfumato, czyli płynnego przejścia od barw ciemnych do jasnych, które miało nadawać mgliste efekty kolorystyczne. Technika ta była często wykorzystywana przez artystów, takich jak Rafael Santi czy właśnie Leonardo da Vinci. Kolejną istotną nowością w malarstwie renesansowym było wprowadzenie perspektywy linearnej i dokładne opisanie zasad, na których się opiera. W portretach renesansowych tłem często jest przyroda, bowiem natura w tym okresie staje się dla artystów inspiracją. Malowidło *Ostatnia wieczerza* Leonarda da Vinci powstawało trzy lata, na zamówienie Ludovico Sforzy. Wykonane zostało w stylu renesansowym. Technika, którą posługiwał się Leonardo da Vinci podczas tworzenia malowidła okazała się nietrwała. Mimo wysiłonych prac konserwacyjnych, nie udało się odzyskać wielu detali, np. odbicia sylwetek obecnych w naczyniach i szkłe. W chwili obecnej malowidło nadal jest w złym stanie. Według historyków sztuki, analizujących dzieło, na obrazie znajdują się kolejno, od lewej: Bartłomiej, Jakub syn Alfeusza, Andrzej, Judasz Iskariota, Piotr, Jan, Jezus, Tomasz, Jakub Większy, Filip, Mateusz, Juda Tadeusz, Szymon
[L. da Vinci, *Ostatnia wieczerza*].

Jednocześnie warto uzupełnić, że zakończenie tej AD jest dowodem dociekliwości autora, ponieważ dotarł do treści mówiących, kto był zamawiającym obraz, nietrwałości techniki stosowanej przez da Vinci czy sposobu malowania dzieła.

Jeszcze jeden przykład zakończenia, w którym pojawiają się treści dekodujące obiekty przedstawione w USz, to AD obrazu Witkiewicza, *Pejzaż włoski*:

Obraz jest najwcześniejszym dziełem Stanisława Ignacego, znajdującym się w kolekcji Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku. Został namalowany w 1904 roku, w czasie pierwszej podróży Witkacego do Włoch, gdy miał zaledwie 19 lat. Obraz nie jest duży. Mierzy 32 centymetry wysokości na 48 szerokości. Przez jakiś czas uchodził za dzieło Stanisława Witkiewicza ojca. Na odwrocie jest napis: „Stanisław Witkiewicz ojciec, art. malarz i znakomity krytyk”. Rzeczywiście związki formalne z niektórymi pracami ojca są oczywiste.

Autor AD zdradza nie tylko miejsce przechowywania obrazu, lecz również dekoduje uwiecznioną na nim przestrzeń jako krajobraz Włoch, gdzie sam artysta odbył podróż jako nastolatek. Są tu także informacje typowe dla metryczki, czyli przywołanie wymiarów dzieła.

W części finalnej audiodeskrypcji pojawiają się nazwy własne w funkcji informacyjnej, a wśród nich szczególnie antropimimy oraz toponimimy. Należy przy tym zauważyć, że dostarczenie wiedzy jest ich jedyną funkcją, ponieważ wcześniejsza wizualizacja w wyobraźni odbiorcy odbywa się na podstawie USz oraz prezentacji w nim tego, co widać. Nazwiska bohaterów nie prezentują bezpośrednio ich wyglądu, a nazwy miejsc nie budują przestrzeni w AD. Podobnie jak w innych sytuacjach, także i w obszarze onomastyki to właśnie temat dzieła motywuje nazwy, które pojawią się w treści AD. Nie można jednak poprzestać na takim stwierdzeniu. Główną funkcją nazw w AD jest pośrednie działanie na wyobraźnię. W obrazie mentalnym każdy odbiorca, również niewidomy, słysząc jakąś nazwę kojarzy ją ze znaną sobie rzeczywistością. Często będą to konotacje zbieżne, np. skojarzenie Henryka Walezego z charakterystycznym zarostem, ale mogą być również indywidualne, przywołujące emocje, których niewidomy doświadczał, np. podczas pobytu w jakimś miejscu. Odbiorca może przenieść się w wyobraźni do czasu i przestrzeni, o których mowa w AD do jakiegoś dzieła. Oczywiście jest to możliwe, gdy odbiorca ma jakieś wyobrażenia danej przestrzeni oraz konkretnego czasu. Nazwy nie mogą pozostawać dla niego tylko pustymi pudełkami, ponieważ wówczas może zaistnieć sytuacja cytowana wcześniej, czyli Rejtan dla Francuzów był obcą, z niczym nie kojarzoną, nazwą.

Poszczególne antroponimy oraz toponimy odbiorca poznaje nie tylko w podsumowaniu, ale również w tytułach AD⁶⁶⁰, które są takie same jak tytuły dzieł, np. Aleksander Gieryski, *Wieczór nad Sekwaną*, *Opera paryska w nocy*, *Sjesta włoska*, Friedrich Lessing, *Krajobraz Gór Eifel*, Józef Pankiewicz, *Targ na jarzyny na Placu Żelaznej Bramy w Warszawie*, Kajetan Sosnowski, *Spacer na Bielany*, Józef Brandt, *Czarniecki pod Koldyngą*, Walenty Wańkiewicz, *Mickiewicz na Judahu Skale*. Nazwy pojawiają się również w tekście, np.:

To prawdopodobnie nieistniejący już warszawski **wiadukt Pancera**, łączący Plac Zamkowy z dawnym Mostem Kierbedzia”

[A. Gieryski, *Żydówka z pomarańczami*],

Józef Mehoffer utrwalił na obrazie swoją żonę i synka wraz z opiekunką podczas ich letniego wypoczynku w **Siedlcu, niedaleko Krakowa”**

[J. Mehoffer, *Dziwny ogród*].

W powyższych przykładach sytuacja jest nieco inna. W obrazie Gieryskiego mowa o warszawskim wiadukcie Pancera, którego obecnie już nie ma w Warszawie, został zniszczony podczas II wojny światowej. Tutaj odbiorca, dzięki AD zostaje przeniesiony w czasy przedwojenne, gdy Warszawa przeżywała lata świetności. Z kolei obraz Mehoffera z jednej strony przywołuje konotację z tajemniczym ogrodem przedstawionym w powieści F.H. Burnetta, z drugiej, poprzez przywołanie nazw „Kraków” i „Siedlce”, lokuje w dobrze znanej, ojczystej przestrzeni.

Czasami również sygnatura artysty opatrzona jest nazwą miejsca, w którym dzieło powstało, jednak nie jest to jednoznaczne, że będzie to przestrzeń utrwalona na obrazie, np.:

W lewym dolnym rogu, na prętach barierki, sygnatura artysty „A. Gieryski”, poniżej napis „**Warszawa”**

[A. Gieryski, *Żydówka z pomarańczami*]

czy też

⁶⁶⁰ W tekście AD dana nazwa własna użyta w tytule zostaje powtórzona, w klasycznych audiodeskrypcjach najczęściej w podsumowaniu.

Tytułowa brama mieści się **na rynku Starego Miasta w Warszawie**, po północnej stronie nazywanej **stroną Dekerta**

[A. Gierymski, *Brama na Starym Mieście*].

W wypadku wystąpienia na obrazie przestrzeni lub krainy geograficznej, którą można łatwo zdekodować, np. dzięki tytułowi obrazu lub przez dotarcie do odpowiedniej wiedzy kontekstowej, pojawia się o nim nazywający ją wprost, np. „Warszawa”, „Stare Miasto”, „Bielany”, „Góry Eifel”, „Koldynga” itd. Pojawiają się głównie nazwy polskie, natomiast gdy dzieło prezentuje przestrzeń innego kraju, nazwy są podawane w oryginale. Podobnie w przypadku antroponimów nazywających ukazanych bohaterów. Postaci utrwalone na powierzchni malowidła mogą być historyczne, mitologiczne, biblijne lub anonimowe. Czasami ich identyfikacja nie stwarza kłopotu, ponieważ znajduje się w tytule dzieła, np. Hansa Makarta, *Faun grający na syryndze*, Jacka Malczewskiego, *Thanatos*, anonimowego autora *Portret trumienny Katarzyny Błociszewskiej*, L. da Vinci, *Mona Lisa*, Juliusza Kossaka, *Jan Henryk Dąbrowski na czele wojsk*, Stanisława Ignacego Witkiewicza, *Portret Neny Stachurskiej*, a także autoportrety malarzy, np. Witkacego czy van Gogha. Bywa również tak, że postać utrwalona na obrazie jest powszechnie znana, m.in. z różnych tradycji. Tutaj szczególnie warto wspomnieć o dziełach prezentujących Matkę Boską. W tekstach AD figuruje jako *Madonna*, *Matka Boża*, *Maryja* i *Pieta*. Określenia te pojawiają się wymiennie, przy czym *Pieta* dotyczy wizerunków Maryi trzymającej na kolanach ciało Jezusa⁶⁶¹. Jej identyfikacja odbywa się już w tytule, np. Guercino, *Madonna della Giara*, Quentin Massys, *Madonna z dzieciątkiem i barankiem* czy Enguerrand Quartin, *Pieta z Villeneuve-Iés-Avignon (zwana Pietą z Awinionu)*.

Natomiast czasami tożsamość postaci może być nie do końca jednoznacznie rozstrzygnięta, choć prawdopodobna albo wręcz oczywista, np. na obrazie El Greca, *Pogrzeb Hrabiego Orgaza* jedna z postaci to prawdopodobnie sam autor, natomiast najmłodszy chłopiec to prawdopodobnie syn artysty. Także na obrazie G. Belliniego, *Pieta*, poza zidentyfikowaną Maryją, są ukazani dwaj bohaterowie, których rozpoznanie jest oczywiste, pomimo że ich imiona nie pojawiają się w tytule, tj. Chrystus oraz apostoł Jan.

⁶⁶¹ Wyjątkiem jest obraz Belliniego o tym tytule. Artysta przedstawił Maryję podtrzymującą ciało syna nie na kolanach, lecz stojąc.

Charakteryzując wartość merytoryczną zakończeń pierwszych AD trzeba powiedzieć, że to w nich dopiero następuje szczegółowa identyfikacja, poprzez nazwanie za pomocą antroponimu bądź toponimu przedstawionych bohaterów, miejsc, itd., czyli treści funkcjonujących w USz w formie ogólnej, np. jako kobieta, mężczyzna, miasto, itd. Ponadto, poza identyfikacją często pojawia się tu także krótka charakterystyka wymienianych elementów, które występują na powierzchni obrazu, wykraczająca poza to, co widać na powierzchni konkretnego dzieła. Przestrzeń, gdy jest jednoznaczna i znana autorowi AD, dekodowana jest jako jakieś konkretne miejsce. Podobnie bohater nazywany jest imieniem, nazwiskiem bądź przydomkiem, czyli takim określeniem, które pomoże jednoznacznie zidentyfikować postać. Z kolei, gdy przestrzeni nie można przypisać tylko do jednego konkretnego miejsca, w audiodeskrypcjach pojawiają się określenia ogólne i dotyczą tylko tego, co widać, bez antroponimów i toponimów. Tak samo, gdy artysta przedstawił bohatera będącego postacią anonimową, pod sylwetką której może znajdować się każdy. Wówczas autor AD w swoim tekście określa go w sposób ogólny, doprecyzowując jego charakterystyczne cechy.

Zakłada się, że funkcja zakończeń w prototypowych AD to również, wyjaśnienie symboliki dostrzeganej na obrazie i uwzględnionej w treści AD, zaprezentowanie treści kontekstowych oraz intertekstualnych. Praktyka redakcyjna pokazuje jednak, że założenia te są wygórowane, ponieważ klasyczne audiodeskrypcje przeważnie ograniczają się do podsumowania oraz uwzględnienia kontekstów, najczęściej biograficznego oraz historycznego. Czasami zwracają uwagę na korespondencję sztuk, itp. obrazu z literaturą albo utworem poetyckim, albo muzyką, albo cyklem dzieł itp. Znamienne jest to, że w większości standardowych AD przywołanie powiązań intertekstualnych oraz dotyczących dialogu sztuk nie pełni konkretnej funkcji. Większość z tych treści funkcjonuje poza sensem obrazu, dodane jakby dla wypełnienia miejsca czy w celu podkreślenia tego, do jakiej wiedzy musiał dotrzeć audiodeskryber. Poza wspomnianymi wcześniej rozwiązaniami, przy okazji omawiania kolejnych dostrzeżonych, można dodać jeszcze zakończenie AD do obrazu *Wóz z sianem*:

Wokół dzieła *Wóz z sianem* narosło wiele wątpliwości. Po pierwsze, ciekawostką jest, że powstały dwa takie same dzieła, jedno znajduje się w Muzeum Prado, drugie w klasztorze w Escorialu, także w Hiszpanii, przy czym to właśnie ta druga wersja jest starsza. Jako, że datowanie drewna, na którym powstał tryptyk, nie przekłada

się dokładnie na lata życia Hieronima Boscha, przyjmuje się, że malarz zaczął prace nad dziełem, natomiast po jego śmierci dokończono tryptyk rękami jego współpracowników. Hieronim Bosch był jednym z przedstawicieli prymitywistów niderlandzkich. Malarstwo niderlandzkie często odwołuje się do tematów religijnych, tło często stanowi rozległy pejzaż, linia horyzontu jest umieszczona wysoko, w przeciwieństwie do dzieł malarzy włoskich. Dominuje zasada naturalizmu przedstawianych postaci, powściągliwość ich póz, kontrastująca z bogactwem ubioru i biżuterii. Postaci świętych często są czysto ikonograficzne, detale dopracowane są w najmniejszych szczegółach. O ile jednak malarze flamandzcy starali się, aby płótno z obrazem było gładkie, o tyle obrazy Boscha charakteryzowały się chropowatą powierzchnią, a ślady pędzla były na nich widoczne. Główne dzieła Boscha powstały na zlecenie kleru

[H. Bosch, *Wóz z sianem*].

Z powyższego przykładu informacje takie jak fakt powstania dwóch takich samych dzieł oraz to, że obrazy Boscha powstawały na zlecenie kleru, nie zostały wykorzystane w AD w żaden sposób, dlatego uznaje się je jedynie za elementy, poprzez które autor pokazuje swoją dociekliwość. Podobnie w pozostałych, wyżej cytowanych przykładach, co do których wspomiano o erudycji autora. Fakt, że zakończenia można poszeregować według jakiegoś charakterystycznego zabiegu, a jednocześnie przy okazji jego omawiania można wskazać inny, także obecny i wyróżniony, potwierdza płynność granicy treści zakończeń w AD.

Zakończenie AD, może informować o reakcjach pierwszych odbiorców na dzieło, ich emocjach oraz wrażeniach, np.:

Sposób ujęcia tematu wprawia oglądających w osłupienie. Goście Picassa nie pojęli, że *Panny* stanowiły tylko etap prób. W dzielnicy w sklepie kolonialnym, u rzeźnika szeptano, że ten biedny chłopiec, mały Hiszpan, oszalał. Mimo to wielu artystów poczuło nieodpartą chęć kubizowania. Picasso i Brak unikają swych naśladowców, dokonując kolejnej ewolucji sztuki. Pablo przyjmuje od ojca ideę przyczepiania do obrazu. Plamy farby zastępuje gotowymi przedmiotami: fajką, znaczkiem pocztowym czy gazetą. Stara się w ten sposób uzyskać całkowite przenikanie się życia i sztuki. Tak powstaje pierwszy collage w historii malarstwa nowoczesnego

[P. Picasso, *Panny z Avignon*].

Przywołane zakończenie różni się stylem i językiem w porównaniu z innymi audiodeskrypcjami. Wynika to z faktu, że jest ono fragmentem audycji, w której zaprezentowano właśnie ten obraz. Poza tekstem samej AD, słuchowisko zawiera też, w początkowych częściach, wprowadzenie do nurtu malarskiego, genezy powstania oraz inspiracji Cézannem. W audycji poza lektorem AD występuje też specjalista z zakresu historii sztuki oraz głos, który czyta części nie będące ani AD, ani komentarzem z historii sztuki.

Zakończenia różnią się między sobą pod względem objętości, szczególnie te, które pojawiają się w AD przekształcających się. Nie są to już cztero- bądź pięciodaniowe wypowiedzi. Większość z nich jest bardziej rozbudowana i wielokontekstowa, np.:

Obraz *Niepokojące muzy*, o wymiarach pięćdziesiąt siedem na sześćdziesiąt sześć centymetrów, powstał w ramach malarstwa metafizycznego. Jest on charakterystyczny dla Giorgio de Chirico, którego nazywa się także prekursorem surrealizmu. Malarstwo metafizyczne, które wraz z de Chirico rozwinął inny włoski malarz, Carlo Carrà, bazowało na użyciu dużych kontrastów, przedstawianych za pomocą gry światłocienia. Ponadto, w przeciwieństwie do futuryzmu, który spoglądał w przyszłość, malarstwo metafizyczne z nostalgią spoglądało w przeszłość. Dlatego też można w obrazach znaleźć tęsknotę za klasycznym przepychem, zaznaczonym jednak w swój własny, oryginalny sposób. Malarstwo metafizyczne, tak jak choćby renesans, tęskni za antykiem, ale ukazuje to innymi środkami. Malarstwo metafizyczne rozwijało się bardzo krótko, a datuje się je na lata 1911-1920. Chirico w swoich dziełach przedstawiał melancholię i niepokój. Jego obrazy przedstawiają często nienaturalną perspektywę, wydłużone budynki, fontanny i arkady, samotne domy, posągi i manekiny. Inspirację dziełami Giorgio de Chirico można zauważyć wśród takich twórców, jak Salvador Dalí, Geroge Grosz czy Max Ernst
[G. de Chirico, *Niepokojące muzy*],

natomiast zdarzają się również zakończenia jednozdaniowe, np.:

Autor stworzył iluzję rzeczywistości, ale nie wyostrzył równomiernie konturów, planów światła i cienia i obecnych w kompozycji detali
[H. Rodakowski, *Portret Leonii Bluhdorn*].

Taka niekonsekwencja w objętości części finalnych skutkuje tym, że jeśli zakończenie jest długie i wielokontekstowe, może przysłonić opis warstwy wizualnej dzieła, natomiast jeśli jest ono tak krótkie jak choćby w AD do obrazu Rodakowskiego, stwarza wrażenie niekompletności. Co ciekawe, np. w AD do obrazu Chirica samo zakończenie stanowi około 2/3 objętości AD, natomiast w piętnastozdaniowej audiodeskrypcji obrazu *Portret Leonii Bluhdorn* stanowi ono niecałe 7%.

Lektura zgromadzonego materiału pozwoliła przyjąć definicję kontekstu jako, rozumiany szeroko, zespół odniesień warunkujący znaczenie poszczególnych elementów niezależnie od ich organizacji semiotycznej⁶⁶². Pojęcie kontekstu nie jest łatwe do zdefiniowania, może on być rozumiany jako

najbliższe otoczenie jednostki leksykalnej w obrębie systemu językowego⁶⁶³ ale i bardzo szeroko jako kategoria otwarta, obejmująca elementy i relacje różnej proveniencji, które nie zawsze mają swoje wykładniki tekstowe, wynikają jednak z istnienia tekstu w przestrzeni języka, kultury, komunikacji, jak również w przestrzeni społecznej, filozoficznej, ideologicznej czy biograficznej, co w istotny sposób wpływa na interpretację znaczenia utworu⁶⁶⁴. Odbiorca odczytując tekst może poszerzyć kontekst o własne doświadczenia, wiedzę i przekonania, mamy wówczas do czynienia z kontekstem „kreowanym”, „fakultatywnym”⁶⁶⁵. [...] do trafnej interpretacji treści [...] niezbędne jest uwzględnienie czterech rodzajów kontekstu⁶⁶⁶: semantycznego (językowego), interpersonalnego, instrumentalnego, kulturowego. Wpływ kontekstu może być znaczny i dotyczyć zarówno warstwy przedstawiania, jak i znaczenia [...]⁶⁶⁷.

W klasycznych audiodeskrypcjach pojawia się niemal zawsze przynajmniej jeden kontekst, który tworzy strukturę rozwijającą tekstu, a jednocześnie buduje,

⁶⁶² M. Rybka, J. Sławek, *Dyskurs religijny w reklamie*, w: *Wortsemantik zwischen säkularisierung und (Re)sakralisierung öffentlicher diskurse*, red. A. Nagórko, Hildesheim–Zürich–New York 2012, s. 451.

⁶⁶³ Ibidem, za: L. Zawadowski, *Lingwistyczna teoria języka*, Warszawa 1966.

⁶⁶⁴ J. Puzynina, *Kontekst a rozumienie tekstu*, „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Językoznawczego”, nr LIII, 1997, s. 15-31. Wymienia konteksty: językowy, parajęzykowy, treściowy, strukturalny, intertekstowy, społeczno-kulturowy, uwzględniający perspektywę autora.

⁶⁶⁵ J. Bartmiński, *Kontekst założony, historyczny czy kreowany?*, w: *Semantyka tekstu artystycznego*, red. A. Pajdzińska, R. Tokarski, Lublin 2001, s. 109-121. Jego zdaniem można wymieniać konteksty: kontekst założony przez autora, kontekst rekonstruowany, np. na podstawie faktów historycznych, kontekst ustanawiany przez odbiorcę.

⁶⁶⁶ Z. Nęcki, *Komunikowanie interpersonalne*, Kraków 2000, s. 92-97.

⁶⁶⁷ M. Rybka, J. Sławek, *Dyskurs religijny w reklamie*, s. 451.

tw. intertekstualność wewnętrzną⁶⁶⁸, czyli uwzględnienie w AD nawiązań pomiędzy obrazem a okolicznościami jego powstania. Przyjmuje się, że konteksty powinny zawierać treści wykraczające poza temat obrazu zaprezentowany szczegółowo w trzeciej części AD oraz poza jego warstwę powierzchniową.

Dla pojedynczych reprezentacji AD zdarza się, że konteksty w niej przywołane, obecne w zakończeniu są dłuższe niż trzy pozostałe części całej AD (metryczka, ujęcie globalne, ujęcie szczegółowe). Część z nich jednak nie odwołuje się do tego konkretnego obrazu, któremu poświęcono audiodeskrypcję. Mimo że zawsze poszerzają informacje zawarte w jego temacie, to nie zawsze służą jego głębszemu poznaniu oraz ukierunkowaniu na przeżycia estetyczne⁶⁶⁹.

W klasycznych AD udało się wyróżnić trzy najczęściej pojawiające się konteksty, tzn.:

- biograficzny, zawierający informacje o życiu i twórczości autora oraz może odsyłać do innych jego prac,
- historyczny, uwzględniający treści z zakresu genezy powstania dzieła, jego losy oraz inspiracje,
- estetyczny, przybliżający wiedzę o nurtach i kierunkach malarskich.

Wystąpienie kontekstów uzależnione jest od decyzji i wiedzy autora tekstu. Jedna audiodeskrypcja może zawierać tylko jeden kontekst, ale równie dobrze może zawierać wszystkie lub dowolne dwa, itd. Pozostaje zastanowić się nad tym czy na pewno przywołanie jak największej ich liczby jest funkcjonalne i będzie sprzyjać jak najpełniejszemu oraz jak najgłębszemu poznaniu dzieła czy swoją objętością oderwie uwagę odbiorcy od obrazu przenosząc ją na osobę autora i jego elokwencję⁶⁷⁰, co można było zaobserwować w cytowanych wcześniej przykładach z zakończeń.

Przykładowe konteksty i ich typy zilustrowano w poniższej tabeli:

⁶⁶⁸ Rozumianą tu jako zespół odniesień związanych z konkretnym dziełem, któremu AD jest poświęcona, np. geneza powstania, informacje biograficzne artysty, jeśli można ustalić, że miały one wpływ na dany rodzaj prezentacji, itd. Intertekstualność wewnętrzną nie uwzględnia w kontekstach, np. odwołania do innego dzieła tego samego artysty.

⁶⁶⁹ Każdy kontekst rozpatrywany w izolacji, bez AD może funkcjonować jako swego rodzaju ciekawostka.

⁶⁷⁰ Przywołane konteksty sprawiają czasami wrażenie, że zostały zastosowane w sposób nieprzemyślany dla danego obrazu, jakby zamieszczono je dlatego, że do innych treści autorowi nie udało się dotrzeć.

POLE KONTEKSTU	UWZGLĘDNIONE TREŚCI	PRZYKŁAD (z materiału)
biograficzne	życie prywatne i zawodowe, twórczość, odesłania do innych prac	<p>Józef Mehoffer utrwalił na obrazie swoją żonę i synka wraz z opiekunką podczas ich letniego wypoczynku w Siedlcu, niedaleko Krakowa [J. Mehoffer, <i>Dziwny ogród</i>].</p> <p>W roku 1941 jako czternastoletni chłopiec, Andrzej Wróblewski był świadkiem śmierci ojca, który zmarł w wyniku ataku serca podczas rewizji wojsk sowieckich w mieszkaniu rodziny Wróblewskich w Wilnie. 8 lat później w roku 1949 namalował cykl ośmiu obrazów przedstawiających rozstrzelania i egzekucje [A. Wróblewski, <i>Rozstrzelania surrealistyczne</i>].</p>
historyczne	historia (geneza) powstania dzieła; losy dzieła, inspiracje	<p>Tytułowa brama mieści się na rynku Starego Miasta w Warszawie, po północnej stronie nazywanej stroną Dekerta [A. Gieryski, <i>Brama na Starym Mieście</i>].</p> <p>Dzieło zakupione we Lwowie w latach trzydziestych XX wieku przez pierwszego kierownika Muzeum w Łodzi – Mariana Minicha [L. Wyczółkowski, <i>Rybak</i>].</p>
estetyczne	nurty i techniki malarskie	<p>Ukazana na obrazie gra światła i cienia jest charakterystycznym zabiegiem stosowanym przez Leona Wyczółkowskiego [L. Wyczółkowski, <i>Rybak</i>].</p>

		W obrazach Andrzeja Wróblewskiego kolorem niebieskim malowane są postaci umarłe. Niebieski oznacza śmierć. W rozstrzelaniu surrealistycznym dwie postaci – postać w pomniejszeniu i postać najbardziej poskręcana, usytuowana z prawej strony obrazu nie podlegają przedstawionej egzekucji, ponieważ wcześniej los ofiary stał się już ich udziałem [A. Wróblewski, <i>Rozstrzelanie surrealistyczne</i>].
--	--	--

Tabela 5. Rodzaje wykorzystywanych w AD kontekstów.

Adam Dziadek w publikacji *Obrazy i wiersze* zauważa, że „przeczytanie i napisanie obrazu bez kontekstów, dostarczanych m.in. przez historię i krytykę sztuki, jest w niektórych wypadkach niepełne. Oderwanie obrazu od historii prowadzi do częściowego wypaczenia ukrytych w nim sensów”⁶⁷¹. Trudno się z tym stwierdzeniem nie zgodzić. Można nawet wskazać sytuacje, w których nieznanostwo pewnych faktów z życia autora, tła historycznego wydarzenia, które przywołano na obrazie doprowadza nie tylko do niepełnego odczytania sensu dzieła, ale nawet do całkowitego zaprzeczenia intencji autora. Elżbieta Maria Kur, wspomina kontakt Francuzów z obrazem Jana Matejki, pt. *Rejtan*:

[...] Na wystawie paryskiej w roku 1867 zdarzyło się nam przypadkiem stać koło Francuzów. Jeden z nich tłumaczył innym, że ten co leży na ziemi, zgrał się w karty, jak wskazują rozsypane dukaty, chce sobie w łeb strzelić, ci trzej nad nim perswadują mu, że nie ma znowu czego tak bardzo rozpaczać⁶⁷².

⁶⁷¹ A. Dziadek, *Obrazy i wiersze*, Katowice 2011, s. 20.

⁶⁷² E.M. Kur, *Uniwersalizm i partykularyzm języka sztuk pięknych – uwagi na marginesie czytania dzieł malarskich jako tekstów kultury*, w: *Czytanie tekstów kultury. Metodologia, badania, metodyka*, red. B. Myrdzik, I. Morawska, Lublin 2007, s. 375.

Przywołana sytuacja doskonale ilustruje do czego dochodzi w sytuacji bezrefleksyjnego oglądania dzieła oraz bez poznania kontekstów, które są niezbędne w jego odczytaniu.

Zakończenia AD dają różne możliwości szukania rozwiązań po to, by teksty te były jak najbardziej funkcjonalne z punktu widzenia niewidomego bądź niedowidzącego odbiorcy sztuki. Podsumowanie wypowiedzi uwzględniające konteksty sprawia, że AD będzie nie tylko urozmaicona pod względem zawartych w niej informacji, ale także będzie oddziaływać na odbiorcę, umożliwiając mu indywidualne przeżycie dzieła i, być może, zachęcając do dalszego zgłębiania wiedzy o malarstwie, podejmowania dyskusji na temat sztuki, a nawet do poszukiwania swojego ulubionego dzieła.

Audiodeskrypcje bywają, choć nie jest to regułą, tekstami spójnymi. Za takie można uznać te, które mają czteroczęściową kompozycję, czyli człony inicjalne: metryczkę i ujęcie globalne, a także człony finalne, czyli zakończenie. Takie granice delimitują oraz łączą w całość różnorodne komponenty treściowe i formalne⁶⁷³.

Można powiedzieć, że AD cechują się przede wszystkim, poza czteroczęściową kompozycją, spójnością zewnętrzną. Pojawia się ona w sytuacjach nawiązań intertekstualnych dzieła do innych obrazów albo tego samego autora, albo wpisujących się w konkretny nurt czy tematykę, np. motyw Thanathosa (Malczewskiego) i Fauna (Makarta). Nie zauważa się w AD spójności wewnętrznej, która odsyłałaby do poszczególnych części w obrębie jednej audiodeskrypcji. Wyjątkiem są teksty, w których przedstawione w USz detale symboliczne (obiekty, kolory, itd.) zostają zinterpretowane, np. w zakończeniu.

Wrażenie spójności zyskuje się dzięki wplataniu do tekstu kliszowych konwencji⁶⁷⁴. Dla audiodeskrypcji będą to elementy takie jak: *obraz przedstawia, linia biegnie, po prawej, po lewej, na pierwszym/drugim planie, w tle, dominujące kolory, na ich tle wybijają się* itd.

Jak powiedziano, nie wszystkie teksty mają spójną kompozycję. Te jednak, w których można wskazać sygnały spójności, są szablonowe, a ich zróżnicowanie w zasadzie jest niewielkie.

⁶⁷³ Cf. P. Wiatrowski, *O strukturalnych składnikach spójności listów Marii Konopnickiej do Ignacego Wasiłowskiego*, „Język, Komunikacja, Informacja” 2006, red. P. Nowakowski, nr I, s. 129.

⁶⁷⁴ Cf. Ibidem, s. 132.

3.2. Prezentacja tematu

Tym, co szczególnie wyraźnie widać analizując teksty klasycznych AD jest nie tylko ich schematyzm kompozycyjny, ale także szablonowość⁶⁷⁵ w obrębie stylistyki i sposobów prezentacji tematów dzieła. Dotyczy to właściwie każdego segmentu. Wspomniana szablonowość z jednej strony może wpływać na pozbawianie tekstów emocjonalności i plastyczności, jednak z drugiej strony, podobnie jak powtarzalność, ma też swoje zalety. Niewidomi odbiorcy, którzy zaczynają poznawać teksty AD i ich kompozycję oczekują tej schematyczności i konkretnych informacji zawartych w segmentach. Poznając jeden model ukształtowania wypowiedzi AD, przyzwyczajają się do niego i takiej konsekwencji oczekują od autorów tych tekstów. Audiodeskryberzy natomiast, świadomi takich oczekiwań, starają się im sprostać.

Ujęcie globalne oraz ujęcie szczegółowe pisane są w czasie teraźniejszym, co sprzyja budowaniu akcji i dodaje dynamiki oraz wartości tekstowi, np.:

Obraz **przedstawia** epizod z wyprawy hetmana Stefana Czarnieckiego na pomoc Danii **zaatakowanej** przez Szwecję

[J. Brandt, *Czarniecki pod Koldyngą*]

albo

Niebo **zlewa się** z utrzymanymi w podobnych, szarawych odcieniach, śniegiem i wodą. Na jasnym tle śniegu, wody i nieba, **ciemnieją** brunatno-szare sylwetki żołnierzy na koniach, okrętów, łodzi i zamku

[J. Brandt, *Czarniecki pod Koldyngą*]

W głębi po prawej **stoi** oparta o ścianę mała trumienka, u stóp ludzi leży pies. Obraz **utrzymany jest** w jasnych, pastelowych barwach. Dominują odcienie błękitu i bladego brązu, przełamane intensywną czerwienią kobiecej chusty i wyrazistym błękitem trumny. [...] W połowie wysokości obrazu, nieco po lewej, **siedzą**

⁶⁷⁵ Rozumianą jako „cecha stopniowalna zarówno w obrębie pojedynczych gatunków, jak i ich zbiorów spokrewnionych komunikacyjnie oraz w całej grupie gatunków użytkowych. W obrębie gatunku stopniowalność wspomnianej cechy wiąże się z konstelacją wariantów wzorca gatunkowego. Realizowana jest szablonowość we wzorcach kanonicznych, osłabiana w alternacyjnych, a funkcjonalnie reinterpretowana w adaptacyjnych. W odniesieniu do grupy gatunków pokrewnych można mówić o wspólnych przejawach szablonowości. Jako przykład mogą posłużyć zasada analogii w roli dominanty kompozycyjnej wypowiedzi religijnych oraz zbiór formuł wypełniających wybrane segmenty tych wypowiedzi, a także petryfikacja schematów strukturalnych w wypowiedziach urzędowych i kliszowanie segmentów” [M. Wojtak, *Genologia tekstów użytkowych*, „Postscriptum” 2004-2005, nr 2-1(48-49), s. 170].

mężczyzna i kobieta skierowani do nas niemal na wprost. **Siedzą** lekko z prawego półprofilu. Mężczyzna **opiera się** plecami o ścianę chaty

[A. Gierymski, *Trumna chłopska*]

Przedstawia artystów prezentujących się na tarasie a pałacu oraz przysłuchujących się im patrycjuszki. Kompozycja **utrzymana jest** w bogatej, różnorodnej kolorystyce, lekko jakby zamglonej. **Przywodzi** na myśl czasy renesansowe. [...] Na pierwszym planie, położonym kilka stopni poniżej właściwego tarasu, szerokim podeście **znajduje się** troje artystów. Po lewej stronie stoi młoda kobieta. [...] Kobieta trzyma w lewej ręce otwartą książkę

[A. Gierymski, *Sjesta włoska*].

Opis w powyższych przykładach prezentowana jest w czasie teraźniejszym. Dzięki takiemu rozwiązaniu odbiorca odnosi wrażenie, że akcja dzieje się tu i teraz, a on uczestniczy w niej jako świadek, obserwuje sytuację i bohaterów biorących w niej udział. Odbiorca otrzymuje możliwość wczucia się w sytuację, o przebiegu której informuje go tekst AD. Może odnieść wrażenie, że on także uczestniczy w sjeście albo obserwuje rodziców, którzy cierpią po stracie dziecka. Z kolei zakończenia, gdzie przywoływane są różne konteksty, zwłaszcza historyczny i biograficzny, które miały miejsce dawniej i wywarły wpływ na ostateczny kształt dzieła, pisane są w czasie przeszłym, np.:

Grafika ofiarowana do zbiorów pinakoteki w Chento w 1891 roku z okazji trzechsetnej rocznicy urodzin Guercina. Pierwowzór ryciny, czyli dzieło Guercina namalowane w willi będącej własnością papieża Grzegorza XV, Aleksandro Ludowissiego. To monumentalne malowidło iluzjonistyczne dające złudzenie otwarcia przestrzeni od góry i jednocześnie kontynuacji wewnętrznej architektury wchodzącej w otwarte niebo. Rycina Pasqualiniego jest lustrzanym odbiciem fresku i różni się od niego kilkoma szczegółami, np. pozą Titanosa czy umaszczenie koni. Ryciny wykonywane na podstawie znanych i wybitnych dzieł często **służyły** ich popularyzacji

[G.B. Pasqualini, *Aurora*]

Guercino, włoski malarz epoki baroku 8 lutego 1591 w Chento w małym miasteczku w północnych Włoszech, niedaleko Bolonii naprawdę **nazywał się** Giovanni Francesco Barbielli. Przydomek Guercino pochodzi od zeza w prawym oku.

Większość życia **spędził** w swym rodzinnym miasteczku. **Inspirował się** twórczością Caravaggia, Tycjana, szkołami Cassadich i Dominikino. **Malował** między innymi na zamówienie przez papieża Grzegorza XV oraz europejskich możnowładców. W późniejszych latach **zbliżył się** do eklektycznej szkoły bolońskiej, której **stał się** wybitnym przedstawicielem. Ostatnie lata życia malarz **spędził** w Bolonii. **Zmarł** w 1666 roku. **Malował** przede wszystkim obrazy o tematyce religijnej, rzadziej mitologicznej. Jego prace odznaczają się patosem i dramatyzmem oraz silnymi kontrastami świetlnymi

[B. Gennari, *Portret Guercina*]

Rysunek pochodzi z albumu [Codico Bonola] stworzonego przez Georga Bonola 1657-1700, lombardzkiego malarza i rysownika oraz kolekcjonera. Polska część albumu **trafiła** do zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie w 1953 roku jako dar Benedykta Tyszkiewicza 1904-1956, historyka sztuki, kolekcjonera, antykwariusza, a po wojnie kustosa muzeum

[Guercino, *Pólnaga czarownica z kagankiem*].

Dzięki zastosowaniu czasu przeszłego odbiorca może poczuć, że akcja, w której uczestniczył, została podsumowana, a nie zawieszona w próżni i poznał przy tym, np. motywacje jej powstania.

Realizacje wzorca kanonicznego AD, o czym wspomina się w pracy, mimo że są swego rodzaju tekstami o sztuce, to wraz z obrazem tworzą kontrast. AD jest bowiem mechaniczną prezentacją tematu dzieła, natomiast obraz to wyraz ekspresji autora, jego przeżyć i emocji. Dzieło jest dynamiczne, natomiast klasyczna audiodeskrypcja, pozbawiona emocji i plastyczności, nie sprzyja indywidualnemu przeżyciu dzieła i doświadczeniu estetycznego wzruszenia poprzez kontakt z obrazem.

Tym, co może zaskakiwać podczas analizy tekstów pierwszych audiodeskrypcji to fakt, iż są one oszczędne pod względem środków stylistycznych. Wydaje się, że AD winna wykorzystywać piękno języka oraz za jego pomocą budować rozmaite emocje odbiorców. Tymczasem autorzy pierwszych AD korzystają ze skromnego wachlarza środków i czasem, jakby zapominali o ich funkcjach. Podczas lektury zgromadzonych tekstów dostrzeżono zaledwie trzy środki stylistyczne, które pojawiały się w dość regularnym kontekście. Udało się wyróżnić epitety, które są środkiem występującym również w tradycyjnych opisach. Za ich pomocą określa się zarówno cechy, jak i właściwości opisywanych rzeczy, najczęściej występują w USz. Nie są one

wyszukane tylko charakteryzują kolor, kształt, wielkość kolejnych elementów. Określają je w sposób tradycyjny odwołując się tylko do zmysłu wzroku, np. *czzerwony*, *duży*, *podłużny*, itd. Użycie epitetów ilustrują poniższe przykłady:

W dłoniach trzyma **pękatą butelkę o żółtawej barwie**

[E. Zak, *Pijący chłopiec*]

Na głowie ma **wysoką, brązową czapkę z okrągłym rondem**

[J. Chełmoński, *Jesień*]

Za pniem sekwoi **delikatna, żółtawa poświata**, w której skąpane są drzewa

[A. Bierstadt, *Sekwoja*]

Kobieta ma na sobie **czarny, obcisły strój**

[T. Kantor, *Ambalaze, przedmioty, postacie*]

Głowa o **rudawych**, ciasno splecionych **włosach**, ozdobionych **złotą przepaską**, zwrócona w prawo

[S. Anguissola, *Gra w szachy*].

Epitety, których używają twórcy AD odwołują się do wiedzy o świecie, którą osiąga się za pomocą zmysłu wzroku, a która nie jest dostępna niewidomemu odbiorcy. Być może z tego wynika wspomniana oszczędność podawanych określeń, jako świadoma rezygnacja z ich prezentacji, mimo że dotyczy malarstwa, czyli sztuki posługującej się kształtami, konturami, kreskami i plamami barwnymi. Możliwe, że jest to dążenie do obiektywizmu i świadoma rezygnacja z ich opisu, wynikająca z przekonania, że skoro odbiorca nie widzi, to skąd będzie wiedział, co to znaczy, że element jest duży albo czerwony. Autorzy nie wykorzystują wielu epitetów w swoich AD, jednak te, które już się pojawią pełnią różne funkcje. Najczęściej prezentują cechy, jednak bywa, że jest w nich ukryty stosunek emocjonalny autora AD do danego dzieła, np. *krwistoczerwony*, *zgrabna*, *atrakcyjna*, uplastyczniają opis. Po analizie epitetów pojawiających się w tych tekstach, można potwierdzić, że autorzy sięgają po stały zestaw epitetów, tzn. *blondyn*, *brunet*, gdy charakterystyka dotyczy włosów, *rumiane policzki*, *szczupły*, *przystojny*, itd.

Kolejnym zabiegiem jest wplatanie do tekstów animizacji. Mogłoby się to wydawać dość pomysłowe i obrazowe, gdyby nie fakt, że środek ten występuje rzadko, a jego potencjał został stłumiony poprzez wpisanie go do praktycznie kilku takich samych kontekstów występujących również w języku potocznym, spośród których najbardziej zauważalny jest ten, który w różny sposób charakteryzuje prowadzenie linii, np.:

Za pnem sekwoi delikatna żółtawa poświata, w której **skąpane są drzewa**

[A. Bierstadt, *Sekwoja*]

Z dołu obrazu w głąb wiodzie czarna asfaltowa droga. [...] W połowie obrazu **droga ginie** za wzniesieniem. Wyłania się ponownie po lewej. Pnie się do linii horyzontu pomiędzy zielonymi polami

[K. Sosnowski, *Spacer na Bielany*]

Budowla, na której stopniach stoją Piłat i Chrystus, **wypełnia** lewą połowę odbitki. Na lewo od obu bohaterów **wznosi się** zakończone ostrołukiem **wejście**, stosunkowo wąskie, zmieściłoby się w nim dwóch do trzech ludzi, ma wysokość dwóch przeciętnych osób

[A. Chmielowski, *Ecce homo*]

Na drugim planie **rozciąga się pejzaż**

[Tycjan, *Madonna z Dzieciątkiem*]

[...], jednak śnieżna pierzyna jest nietknięta, **biel ciągnie się** po horyzont i jedyna rysa na jej powierzchni to niewielka szczelina w śnieżnej skorupie przy lewym brzegu rzeki

[J. Fałat, *Pejzaż zimowy nocą*].

Innym, dość częstym sformułowaniem jest animizacja w postaci sformułowania *linia biegnie*. Użyte słowa są dobierane odpowiednio do charakteru przedstawionej sceny, jednak struktura wypowiedzi z użyciem animizacji jest podobna, tzn. wskazanie podmiotu (agensa – tu: linia) oraz czynności przez niego wykonywanej (tu: biegnie). Animizacje w przytoczonych przykładach podkreślają znaczenie i dynamizują obraz. Z drugiej strony wyrażają stosunek emocjonalny autora do tekstu i psychizują przyrodę. Są one podobne do zabiegów wykorzystywanych w opisach

sztuki i krajobrazu. Nie są nowatorskie, a co więcej, funkcjonują w potocznym obrazie świata⁶⁷⁶.

Ostatnim z zabiegów wykorzystanych w AD, lecz najczęściej ze szkodą dla plastyczności audiodeskrypcji, są peryfrazy. Występują one dlatego, by nie narzucać odbiorcy subiektywnej wizji autora tekstu. Założenie jest właściwe, jednak jego realizacja już nie do końca. To prawda, że autor AD nie powinien nachalnie eksponować swojego stanowiska na temat danego dzieła, jednak dotyczy to warstwy głębszej i odczytania dzieła. Warto w tym miejscu powtórzyć, że subiektywizm autora nie jest czymś, co należy zupełnie wyeliminować z tekstu. Autor może subtelnie podzielić się z odbiorcą swoimi wrażeniami z kontaktu z dziełem czy zaproponować odczytanie. Nie ma on jednak autorytarnie narzucać odbiorcy swojego stanowiska, lecz jego zadaniem jest umożliwić mu spojrzenie indywidualne i zaproponować własne rozwiązania. Stosowanie peryfraz można uznać za niepotrzebne w sytuacjach, w których np. zamiast profesji, przynależności do danej grupy społecznej, nazwania określonego ruchu (np. maszerować) itd. pojawiały się rozbudowane charakterystyki, na podstawie których odbiorca ma wyobrazić sobie, o czym mowa w AD. Takie sytuacje wystąpiły nie tylko przy precyzowaniu czynności (maszerować), lecz także do obrazu A. Gierymskiego, *Brama na Starym Mieście*, gdzie zamiast jednoznacznego określenia, że na obrazie jest Żyd, została podana jego drobiazgowa charakterystyka:

Przed bramą, z prawej, o portal opiera się stary mężczyzna. **Długa ciemna broda, filcowa czapka z daszkiem. Długi, bury płaszcz, przewiązany powrozem. Przez prawą rękę przerzucona szara tkanina.** Kciuk wsunięty za pas. Lewa ręka wsparta na kiju

[A. Gierymski, *Brama na Starym Mieście*].

Nie byłaby ona złym rozwiązaniem, gdyby dodać w niej, że mowa właśnie o Żydzie. Brak ten może dezorientować odbiorcę, który niekoniecznie musi być pewien, że scharakteryzowano tu właśnie takiego mężczyznę. Problem jest ważny ze względu na interpretację dzieła⁶⁷⁷. Zagadnienie nazywania w AD poruszono także w jednym z przeprowadzonych na potrzeby pracy i podręcznika *Posłuchać obrazów*, badań.

⁶⁷⁶ Cf. M. Johnson, G. Lakoff, *Metafory w naszym życiu*, przeł. T.P. Krzeszowski, Warszawa 2010.

⁶⁷⁷ Często w odniesieniu do AD za interpretację uznaje się nazywanie profesji, emocji itp., czego zgodnie ze stanowiskiem przedstawionym w części X nie uznaje się za odczytanie sensu, gdyż takie nazwy nie zawierają odpowiedzi na pytanie „dlaczego” coś zostało tak przedstawione.

Odbiorcy z dysfunkcją wzroku otrzymali zestaw cech opisujących jakąś postać lub rzecz. Na ich podstawie bez trudności dekodowali jaki hiponim opisują, co dowodzi, że bez szkody dla tekstu i jego odbioru można w audiodeskrypcjach używać wyrazów konkretnych, czyli np. wspomniany *Żyd* bądź *lekarz* (ewentualnie *chirurg*) zamiast np. „mężczyzna w białym fartuchu ze stetoskopem na szyi”, itp. Potwierdzeniem tych wyników były wywiady przeprowadzone z odbiorcami, których zapytano o ich preferencje odnośnie do rozwiązań zastosowanych w AD: czy wolą usłyszeć opis lekarza i sami go nazwać, czy wolą konkretnie. Okazało się, że niewidomi wolą usłyszeć „lekarz”, zamiast rozbudowanej peryfrazy, ewentualnie omówienie wraz z konkretną nazwą, ponieważ uznają, że skoro widzący wie, kim jest lekarz i jak wygląda, to dlaczego zakłada się, że osoba niewidoma takiej wiedzy nie ma⁶⁷⁸.

Widzący odbiorca na podstawie kontaktu z obrazem dostrzega nie tylko jego treść, ale także sposób, w jaki została ona oddana, czyli np. jakie barwy i linie zostały zastosowane przez artystę, a ponadto jakim narzędziem posługiwał się oraz jak stawiał nie tylko kolejne kreski i plamy, ale również jakimi pociągnięciami pędzla⁶⁷⁹. Dzieło poza patrzeniem globalnym, wymaga patrzenia detalicznego, z bliska po to, by widzieć interakcję kresek i plam. To w nich często ujawnia się temperament artysty oraz jego nastrój w sytuacji tworzenia danego dzieła. Uzasadnione zatem jest stwierdzenie, że podobnie jak w poezji o stylistyce i emocjonalności dzieł decydują elementy tekstotwórcze, tak w malarstwie na wrażenia wpływają w znacznej mierze kolory, kontury, kształty, przestrzeń i dynamika, światłocień, itd. To w nich nierzadko skrywają się motywacje autora do stworzenia danego obrazu, charakter czasów, w których żył i tworzył, a może nawet zakładane uczucia, które chciał wyrzeć na odbiorcach.

⁶⁷⁸ W AD bez obaw można podać faktyczną nazwę bez stosowania peryfraz przy czym jeśli leksem pojawia się po raz pierwszy i istnieje możliwość, że nie każdy odbiorca może go znać, warto krótko również go scharakteryzować. Do decyzji autora należy, jak rozwiąże tę kwestię, jednak warto pamiętać, że różną wiedzę mają dzieci i specjaliści, zatem tę kwestię warto mieć na uwadze podczas redagowania tekstów.

⁶⁷⁹ W związku z tym, że w większości muzeów nadal niedozwolone jest dotykanie eksponatów, czyli korzystanie ze zmysłu, na podstawie którego niewidomi w znacznym stopniu poznają świat, w AD trzeba opowiedzieć także o sposobie nakładania farb i pociągnięciach pędzla.

3.2.1. Kolor

Wszystkie wrażenia wzrokowe istnieją dzięki światłu i barwie⁶⁸⁰. Tak jak przyczyną materialną malarstwa jest barwa⁶⁸¹, powodem redagowania AD jest niewidomy odbiorca. W takim razie, wiedząc o tym, że barwa ma ogromne znaczenie nie tylko dla malarstwa, ale również dla literatury i innych obszarów, także nauki⁶⁸², co z kolorami w AD?

Descartes zauważył, że człowiek niewidomy od urodzenia żadnym tokiem myślowym, żadną drogą rozumową nie mógłby dojść do wyobrażenia sobie kolorów, ale gdy raz zobaczy barwy proste, to choćby nigdy nie widział odcieni zmieszanych czy pośrednich, potrafi skonstruować obrazy tych nieznanych dzięki ich podobieństwu do innych drogą swego rodzaju dedukcji⁶⁸³.

W jaki zatem sposób mówić o nich niewidomym i niedowidzącym odbiorcom, by oddać ich sens? Czy w ogóle warto mówić o nich osobie, która nie ma możliwości ich postrzegania? Jest to chyba jedno z najczęściej stawianych pytań w tym kontekście. Odpowiedź może dla jednych wydawać się zaskakująca, dla innych wręcz oczywista. Tak, warto mówić niewidomym o kolorach. Co więcej, jest to konieczne, ponieważ kolory niosą nie tylko ładunek estetyczny, ale także emocjonalny i semantyczny. Dlatego też postuluje się w AD, by nie tylko mówić o tym, co widać, ale też o tym, w jaki sposób coś ukazano. Osoby z dysfunkcjami wzroku, o czym wspomiano na początku pracy, trzeba podzielić na trzy grupy:

1. osoby niewidome od urodzenia
2. osoby ociemniałe, czyli takie, które utraciły zdolność widzenia na skutek choroby, wypadku, itd., jednak urodziły się jako widzące
3. osoby niedowidzące.

⁶⁸⁰ Cf. R. Armheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa*, przeł. J. Mach, Łódź 2004, s. 353.

⁶⁸¹ G. Didi-Huberman, op.cit., s. 159.

⁶⁸² A. Mróz, *Kolory krawatów jako elementy scenografii studia telewizyjnego. O debatach przed wyborami w 2007 r.*, w: *Kolor w kulturze*, Toruń 2011.

K. Grabowska-Garczyńska, *Kolor a tożsamość – o społecznym konstruowaniu siebie*, w: *Kolor w kulturze*, Toruń 2011.

Jeden z eksperymentów, którym poddano ochotników polegał na tym, że w urządzając wnętrza toalet ściany w damskiej pomalowano na kolor ciemnozielony, natomiast męskiej na różowy; w wyniku takiego rozwiązania, czas przebywania pracowników w tym miejscu skrócił się, a tym samym zwiększyła się efektywność ich pracy (Vide: M. Kapuścińska, *Świat kolorów – świat emocji*, „Echo życia. Nasze życie”, s. 39).

⁶⁸³ Cf. R. Armheim, op.cit., s. 381-382.

Każda z tych grup ma charakterystyczny sposób percepcji. Osoby niewidome od urodzenia kolory znają z opowieści, z indywidualnych skojarzeń i doświadczeń. Odbiorcy ociemniali nie widzą, ale pamięć o kolorach mają zachowaną, pamiętają jak wyglądają poszczególne barwy, zatem mogą wyobrażać sobie różne odcienie. Jeszcze inaczej postrzegają osoby niedowidzące. W zależności od stopnia dysfunkcji, mogą mieć zachowane postrzeganie światła, kolorów, konturów czy kształtów. Oczywiście kwestią indywidualną jest to, na ile niedowidzący będzie potrafił odróżnić i dostrzec poszczególne desygnaty nie tylko na obrazie, lecz także w codzienności.

Temat kolorów jest podejmowany przez badaczy różnych dziedzin, jednak co ważne, brakuje prac skupionych wokół percepcji kolorów u osób niewidomych. Dla zilustrowania powyższej tezy oraz podkreślenia różnorodności podejmowanych analiz warto wymienić część nazwisk autorów, którzy w swoich badaniach zajęli się tematem barw. Badania psychologiczne w tym temacie podjął, m.in. Gerhard Zeugmer⁶⁸⁴, którego interesowały fizyczne, fizjologiczne i psychologiczne podstawy nauki o barwach, nauka o ich mieszaniu i działaniu oraz ich zastosowanie w pomieszczeniach mieszkalnych, stosowanie w architekturze na zewnątrz, a także ośrodkach kulturalnych, szpitalach i w przemyśle. Kolejnym badaczem jest John Gage⁶⁸⁵. Zajął się on, m.in. funkcjonowaniem kolorów w kulturze, historii oraz ich zastosowaniu w malarstwie abstrakcyjnym i współczesnym. Polskim autorem zajmującym się psychologią koloru jest Stanisław Popek⁶⁸⁶. Autor zwrócił uwagę na związek barw z psychiką i ich rolę w diagnostyce psychologicznej oraz w terapii. Swoje badania prowadził w grupie dzieci i młodzieży skupiając się przede wszystkim na percepcji barw, związku kolorów z emocjami oraz kolorze w ekspresji plastycznej dzieci i młodzieży. Podobny temat podjęła Agnieszka Waysenhoff⁶⁸⁷, jednak w swoich badaniach skupiła się na diagnostyce osób chorych i zdrowych. Badaczka zaznacza, że choć specjalistami od barw są malarze, to do nauki o teorii barw wnieśli mniej niż fizycy, fizjologowie czy psychologowie.

Na znaczenie koloru w europejskiej kulturze zwraca uwagę m.in. Władysław Kopaliński⁶⁸⁸ oraz Maria Rzepińska⁶⁸⁹. Poza wymienionymi autorami temat barw został

⁶⁸⁴ G. Zeugner, *Barwa i człowiek*, przeł. J. Rogaczewski, Warszawa 1965.

⁶⁸⁵ J. Gage, *Kolor i znaczenie. Sztuka, nauka i symbolika*, przeł. J. Holzman, A. Żakiewicz, Kraków 2010.

⁶⁸⁶ S. Popek, *Barwy i psychika*, Lublin 2012.

⁶⁸⁷ A. Waysenhoff, *Preferencje barw w diagnozowaniu stanów emocjonalnych osób zdrowych i chorych*, Lublin 1991.

⁶⁸⁸ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1991.

⁶⁸⁹ M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Warszawa 2009.

podejmowany przez innych badaczy, którzy przedmiotem analiz uczynili, m.in. barwy w filmie⁶⁹⁰, teatrze⁶⁹¹, audycjach radiowych⁶⁹², subkulturach⁶⁹³, kreowaniu tożsamości społecznej, religijnej i państwowej⁶⁹⁴, mediach⁶⁹⁵, a wśród nich w prasie⁶⁹⁶ i różnych formach reklamy⁶⁹⁷. Kolor okazuje się znaczący nawet w architekturze⁶⁹⁸, przestrzeni miejskiej⁶⁹⁹, szeroko pojętej kulturze⁷⁰⁰ i emocjach⁷⁰¹. Jedną z najbardziej aktualnych publikacji jest książka Ewy Kaptur, *Nazwy barw w powieściach Michała Choromańskiego*⁷⁰². Autorka prezentuje w niej pograniczny problem z historii literatury i językoznawstwa i porządkuje materiał według koncepcji pól znaczeniowych według ich frekwencji.

⁶⁹⁰ A. Frączek, *Symbolika czerwieni w filmie. Na podstawie „Trzech kolorów: Czerwonego” K. Kieślowskiego, „Kobiet na skraju załamania nerwowego” P. Almodovara oraz „Oldboya” P. Chanwooka*, w: *Kolor w kulturze...*; A. Ciechanowska, *Kolory wampira. Analiza symboliki w filmowych adaptacjach Draculi*, w: op.cit.; P. Skrzypczek, *Sienkiewicz w Eastminkolorze. Barwa i światło w filmowej „Trylogii” J. Hoffmana*, w: op.cit.; K. Trojanowski, *W barwach socrealizmu. O „Przygodzie na Mariensztacie” Leonarda Buczkowskiego*, w: op.cit.; M. Samsel-Chojnacka, *Trzy kolory – Bergman*, w: op.cit.; P. Bellantoni, *Jeśli to fiolet, ktoś umrze. Teoria koloru w filmie*, przeł. M. Doniczyszyn, Warszawa 2010; S. Kołos, *Biografia w kolorze. O filmowych biogramach Francisca Goi*, w: *Kolor w kulturze...*, red. J. Bielska-Krawczyk, Z. Mocarska-Tycowa, Toruń 2010.

⁶⁹¹ M. Jasińska, *Barwy Ziemi w spektaklu „Missa Pagana” wg poematu E. Stachury Teatru „Węgały”*, w: op.cit.; M. Mieszek, *Złote łańcuchy, wieńce, Godziny i Czasy – o „jednobarwności” w sztukach z warszawskiego kolegium ojców pijarów*, w: op.cit.; B. Walentynowicz, *Kompozycje barw i dźwięków, Witkacy i zjawisko chromestazji*, w: op.cit.

⁶⁹² J. Bachura, A. Mucha, *Wtórna wizualność sztuki radiowej. Na przykładzie wybranych słuchowisk dramatycznych*, w: *Kolor w kulturze, Kolor w kulturze*, red. J. Bielska-Krawczyk, Z. Mocarska-Tycowa, Toruń 2010; K. Klimczak, *O barwach malowanych dźwiękiem. Na podstawie reportażu „Jest coś i nie ma czegoś” Ireny Piłatowskiej*, w: op.cit.

⁶⁹³ W. Moch, *Dualizm postrzegania koloru w subkulturze hipisów i jego kulturowe powinowactwa*, w: op.cit.; A. Duda, *„Polska, biało-czerwoni”. Barwy narodowe w kulturze popularnej*, w: op.cit.

⁶⁹⁴ E. Smolińska, *Kolor jako wyznacznik tożsamości społecznej, religijnej i państwowej. Na wybranych przykładach dziejów kultury Egiptu*, w: op.cit.; J. Rydykowska, *Pstrokazna czy świętość zamknięta między kartami?*, w: op.cit.; E. Mikiciuk, *Barwy ze Słońca są. O symbolice koloru w ikonie*, w: op.cit.; M. Piotrowska, *Światłocienie w słowno-wizualnym obrazowaniu historii narodowej (na przełomie XIX i XX w.)*, w: op.cit.

⁶⁹⁵ Z. Bednarek, *Kolor w mediach, media w kolorze. Prasa, telewizja, film*, w: op.cit.; M. Zdrenka, *Patent na kolor. Yves Klein – niebieska twórczość*, w: op.cit.; M. Polek, *Barwy książki artystycznej. Paleta czerni*, w: op.cit.

⁶⁹⁶ M. Mateja, *Czarne, żółte, czerwone. Korelacja grafiki i tematyki w prasie bulwarowej*, w: op.cit.

⁶⁹⁷ D. Stanulewicz, *Kosmetyki i kolory – o nazwach barw w katalogach Yves Rocher*, w: op.cit.; J. Tatarska, *Rola koloru w reklamie prasowej*, w: op.cit.; M. Skibicki, *Od afisza ilustrowanego do plakatu-przedmiotu – kolor jako reguła rządząca plakatem na przykładzie dzieł francuskich mistrzów*, w: op.cit.

⁶⁹⁸ M. Bąkowska, *Barwa w architekturze współczesnej – między globalizacją a identyfikacją miejsca*, <http://www.pan-ol.lublin.pl/wydawnictwa/TArch3/Bakowska.pdf> [dostęp: 20.07.2017]; K. Ludwin, *Barwy architektury – o kolorze w architekturze czas zacząć*, [file:///C:/Users/Beata/Downloads/LudwinK_BarwyArchitektury%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Beata/Downloads/LudwinK_BarwyArchitektury%20(1).pdf) [dostęp: 20.07.2017].

⁶⁹⁹ E. Adamiszyn, *Kolor w przestrzeni miejskiej – działanie teatrów ulicznych*

⁷⁰⁰ K. Jurek, *Znaczenie symboliczne i funkcje koloru w kulturze*, w: http://www.kmt.uksw.edu.pl/media/pdf/kmt_2011_6_bezspadow_jurek.pdf [dostęp: 20.07.2017].

⁷⁰¹ R. Gross, *Dlaczego czerwień jest barwą miłości?*, przeł. A. Porębska, Warszawa 1990.

⁷⁰² E. Kaptur, *Nazwy barw w powieściach Michała Choromańskiego*, Poznań 2018.

Dla Ludwiga Wittgensteina⁷⁰³ kolor jest grą językową, w której należy zdać sobie sprawę, m.in. z odcieni i różnic między barwami. Autor podejmuje rozważania nie tylko o tym, że nieliczni są w stanie zobaczyć czystą biel (lichtenberg), lecz również zastanawia się, co znaczy „jednakowość koloru” i czy możliwy jest odcień taki jak, np. czerwonawa zieleń. Wittgenstein uważa, że nazwy kolorów to po prostu słowa, a patrzenie na nie, nie pouczy widza o pojęciu barwy.

Podkreślając potrzebę uzupełnienia tych licznych badań o grupę odbiorców z dysfunkcjami wzroku, można odnieść się do faktu, że niewidomi odbiorcy nie stanowią jednolitej grupy. Jest to, jak wcześniej wspomniano, zróżnicowana wewnętrznie społeczność, wśród której można wskazać trzy grupy odbiorców. Pierwszą stanowią osoby niewidome od urodzenia, które kompensują brak wzroku pozostałymi zmysłami, dzięki czemu ich postrzeganie jest wielozmysłowe. Można pójść o krok dalej i dodać, że nie tylko wielozmysłowe, ale na swój sposób pełniejsze, ponieważ tacy odbiorcy dotykiem, zapachem czy słuchem, zwracają uwagę na szczegóły, które może pominąć odbiorca postrzegający daną rzeczywistość, także dzieło sztuki, wzrokiem. Kolejną grupą są osoby ociemniałe, które urodziły się widzące lecz straciły wzrok w wyniku choroby lub wypadku w trakcie swojego życia. Ci odbiorcy w większym lub mniejszym stopniu mają zachowaną pamięć wzrokową, dlatego przywoływanie konkretnych elementów rzeczywistości, w tym także barw, nie stanowi dla nich znacznego problemu. Ostatnią grupą są osoby niedowidzące, które w pewnym zakresie mogą korzystać ze zmysłu wzroku, ponieważ postrzegają, np. kontury, barwy lub kształty. Często posilkują się sprzętem optycznym oraz korzystają z białej laski, jednak szczególnie dlatego, by sygnalizować otoczeniu, że mają problem ze wzrokiem, dzięki czemu czują się pewniej i bezpieczniej.

Wiedząc o tym, że każda z tych grup ma indywidualny sposób postrzegania świata, wszelkie opisy, przedstawienia, audiodeskrypcje oraz szerzej, teksty (nieliterackie?) w ogóle, warto przekazywać z uwzględnieniem takich niuansów. Zatem, skoro trzeba mówić odbiorcom z dysfunkcjami wzroku o kolorach, trzeba zastanowić się też nad tym, w jaki sposób to robić, by oddać w sposób jak najbardziej adekwatny bogactwo danych wyrazów oraz połączeń, w jakie wchodzi między sobą. Deskryptor powinien mieć świadomość wagi słów, których użyje, a także roli, jaką one mogą odegrać. Powinien również pamiętać, że słowa te:

⁷⁰³ L. Wittgenstein, *Uwagi o kolorach*, przeł. R. Reszke, Warszawa – Spacja 1998.

mają swój zapach, zapach zawodu, gatunku, kierunku, ugrupowania, określonego utworu, człowieka, pokolenia, młodości i starości, dnia, godziny. W każdym słowie wyczuwalny jest zapach kontekstu czy kontekstów, w których przeżywało ono swoje pełne napięcia społeczne istnienie; we wszystkich słowach i formach mieszkają intencje. Odcienie kontekstowe (gatunkowe, prądowe, indywidualne) są w słowie czymś nieuniknionym⁷⁰⁴.

Wracając do pytania „co z kolorami w AD?” trzeba odpowiedzieć, że powinny być one potraktowane w sposób szczególny jako nie tylko wyraz malowidła, ale też obrazu zwerbalizowanego. Audiodeskrypcja z założenia ma na celu zbliżyć niewidomego odbiorcę do wrażeń podobnych do tych, których doświadcza autor audiodeskrypcji na podstawie oglądanego malowidła i jako werbalny wyraz sztuki, sama sztuka⁷⁰⁵ być powinna. Analiza zgromadzonych tekstów pokazała, że jest to chyba jedno z najslabiej zrealizowanych założeń. Autorzy klasycznych AD jakby zapomnieli, że barwy mają szczególną wartość semantyczną i skrywają w sobie symbolikę i mają rozmaite konotacje. Audiodeskryberzy, zamiast wzorować się na literaturze, która czyni barwę jednym z najistotniejszych środków wyrazu, spłycili jej znaczenie i uznali, że odbiorcom wystarczy informacja o tym, że sukienka jest czerwona, niebo szare, a trawa żółtozielona.

Kolory w klasycznych AD pojawiają się często, praktycznie nie ma AD bez zaznaczenia kolorystyki dzieła. Są to jednak tylko informacje przekazywane za pomocą nazw podstawowych różnicowanych jedynie pod względem nasycenia i odcienia. Są po prostu informacjami, np.:

Karta po lewej stronie barwna, **dominują pastelowe kolory: różowy, fioletowy, pomarańczowy i zielony**. Reprodukacja przedstawia cztery bose kobiety, idące jedna za drugą. Ukazane z prawego profilu. Wszystkie mają na sobie po dwie szaty, jedna założona na drugą. Szaty są tego samego kroju, **różnią się kolorem**

[Autor anonimowy, *Miniatura z tronującym Ottonem III*],

⁷⁰⁴ M. Bachtin, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982, s. 123.

⁷⁰⁵ W pierwszej fazie zmian sztuką użytkową, natomiast wraz z rozwojem świadomości autorów może dążyć do tego, by stać się sztuką piękną.

lub

Tył głowy okrywa **czarna chusta**

[H. Rodakowski, *Portret matki artysty*]

Na środku **błękitnej płaszczyzny szaro-brązowa plama** w kształcie klina

[P. Picasso, *Panny z Avignon*]

Kobieta ma na sobie **czerwony kostium i różowe buty**

[K. Sosnowski, *Spacer na Bielany*]

Ciemnoszara suknia starszej kobiety na tle jeszcze ciemniejszej ściany jest prawie niewidoczna

[Rembrandt, *U rajfurki*]

Namalowana jest grubą **ciemnoniebieską linią, kontrastującą z białym tłem**

[J. Fałat, *Pejzaż zimowy nocą*].

Kolory pojawiają się przy okazji opisu, po czym już się do nich nie wraca w kolejnych częściach AD. Tak samo, poza techniczną informacją, co jaki ma kolor, nie przywołuje się konotacji ani symboliki danej barwy, która mogłaby mieć znaczenie w kontekście odczytania danego obrazu, a przecież granaty, czernie, szarości oraz inne odcienie zostały przez artystę zastosowane w jakimś celu, np. mrok i przebijające światło na obrazie Davida, *Opactwo w dębowym lesie* czy odcienie różu w *Pannach z Avignon*⁷⁰⁶ Picassa.

Kolejne z przeprowadzonych badań pokazało, że niewidomi i niedowidzący odbiorcy chcą by mówić im w AD o kolorach. Co więcej ich skojarzenia z daną barwą jest zbliżone bądź takie same jak odbiorców widzących. Posiłkują się oni nie tylko skojarzeniami stereotypowymi, lecz także konotacjami z wrażeniami innymi niż wzrokowe, np. zielony łączą z świeżo skoszoną trawą, nadzieją, wiosenną łąką, czarny ze smutkiem, węglem, żalobą, żółty ze słońcem, ciepłem i plażą, pomarańczowy ze smakiem marchewki, biały z czystością, suknią ślubną, śniegiem, niebieski z niebem, wodą i chłodem, itd. Co znamienne, gdy proszono o skojarzenia z barwami dwuczłonowymi, niewidomi pozostawiali puste miejsce lub podawali uniwersalny

⁷⁰⁶ Obecnie w ewoluujących AD dąży się do tego, by wyposażać barwy w ich znaczenie symboliczne oraz warstwę głęboką, a nie traktować je tylko jako barwne plamy.

desygnat „bluzka” lub inna część odzieży. Także ich skojarzenia rzadziej dotyczyły cech abstrakcyjnych, które pojawiały się z większą frekwencją u widzących użytkowników języka.

Kwestionariusz, o wypełnienie którego poproszono grupę niewidomych (grupa badawcza) oraz widzących (grupa kontrolna) przedstawiony został w części prezentującej narzędzia badawcze.

Narzędzie stworzono na podstawie AD zredagowanych na potrzeby zorganizowanych wystaw⁷⁰⁷. Wybrane kolory stanowią zróżnicowany a zarazem reprezentatywny zbiór, najczęstszych pod względem frekwencji, barw występujących we wszystkich zebranych narracjach. Składał się z czterech zadań i uwzględniał nazwy barw w formie przymiotnikowej⁷⁰⁸. Przeprowadzono go w grupie niewidomych (i niedowidzących) użytkowników języka oraz w grupie kontrolnej widzących. W obu grupach w badaniu wykorzystano tę samą ankietę, jednak dla grupy kontrolnej usunięto punkt wymagający określenia niepełnosprawności wzrokowej. W analizie odpowiedzi badanych (GB) wzięto pod uwagę informacje takie jak wiek, płeć, wykształcenie, region zamieszkania oraz rodzaj dysfunkcji wzroku⁷⁰⁹. W sytuacji, gdy problem z widzeniem nie trwał od urodzenia, poproszono o sprecyzowanie czasu jego wystąpienia. Jak pokażą analizy, ma to wpływ na szczegółowość zachowanej pamięci wzrokowej sprzed wystąpienia dysfunkcji.

Zadanie 1. i 2. zbudowano w oparciu o zgromadzone teksty AD. W zadaniu 1. pojawiły się dokładnie takie kolory, jakie zastosowano w narracjach wykorzystanych na potrzeby wystaw. Poproszono w nim uczestników badania o przywołanie indywidualnych skojarzeń z konkretnymi barwami. W drugim, na podstawie pojawiających się w audiodeskrypcjach określeń kolorów, badani mieli stworzyć rejestr indywidualnych skojarzeń z danymi określeniami, czyli do jakich kolorów ich zdaniem można zastosować określenia uwzględnione w kwestionariuszu.

W zadaniu 3. należało zaznaczyć, czy ważne jest to, by nazywać kolory podczas opisywania obrazu, a w zadaniu 4., w przypadku twierdzącej odpowiedzi na pytanie

⁷⁰⁷ Wystawa *Pięć zmysłów* (MNP Poznań), *Historia początków Państwa Polskiego* (MPPP Gniezno), kurs dla muzealników w Łodzi, audycje radiowe *Obrazy słowem malowane – radiowe spotkania z audiodeskrypcją nie tylko dla najmłodszych*, wystawa przygotowana przez Fundację Katarynka oraz deskrypcje powstałe do wystawy MNP *Tycjan – Tiepolo – Veronese*, która ostatecznie nie została udostępniona z dodatkową ścieżką dźwiękową dla niewidomych.

⁷⁰⁸ Kolory w tej formie były najliczniejsze, przy czym pomija się sporadycznie występujące formy przymiotnikowe o jednoznacznej konotacji, np. złotowłosey, alabastrowy.

⁷⁰⁹ Grupa kontrolna widzących odbiorców (GK) poproszona została o podanie takich samych informacji z wyjątkiem pytania o dysfunkcję wzroku.

z zadania trzeciego, należało uzasadnić swój wybór. Prezentacja wyników ankiety z uwzględnieniem statystyki znajduje się w następnej części.

Jednym z najpełniejszych opracowań semantyki barw jest książka Ryszarda Tokarskiego⁷¹⁰, w której autor rejestruje konteksty literackie i kulturowe wystąpienia poszczególnych nazw barw wraz z ich stereotypowymi konotacjami⁷¹¹. Semantyką barwy oraz porównaniem znaczeń kolorów w różnych językach zajęła się Anna Wierzbicka⁷¹². Badaczka prezentuje językoznawczy punkt widzenia i traktuje nazwy barw jako „przytoczenia”.

*Kolor*⁷¹³ to pojęcie dyskusyjne, a nie uniwersalne, ponieważ na jego konceptualizację składają się różne czynniki, które są zarówno po stronie nadawcy, jak i odbiorcy. W percepcji kolorów, o czym już wspomniano, nie bez znaczenia jest wiedza o świecie, możliwość korzystania ze zmysłu wzroku, a także jakieś indywidualne konotacje i doświadczenia, które mogą wywierać wpływ na sposób percypowania barw. Nie ulega wątpliwości, że „wyodrębnienie koloru ujawnione w języku musi pozostawać w relacji do szerszego doświadczenia koloru w danej kulturze, a to doświadczenie jest w obrębie tej kultury różne dla różnych grup, dla których kolor posiada jakieś znaczenie”⁷¹⁴. Podobnie i z takich samych powodów, także *barwa*⁷¹⁵ nie jest pojęciem uniwersalnym. Za takie można natomiast uznać pojęcie *widzenie*, które jest także zakotwiczone w ludzkim doświadczeniu, a podstawowymi punktami odniesienia jest antonimiczna para *jasność* (dzień) i *ciemność* (noc)⁷¹⁶. Kolory opierają się na prototypach, np. niebieski to barwa nieba, żółty konotowany jest ze słońcem, zielony z roślinami, itd. Takie prototypy funkcjonują też w skojarzeniach odbiorców AD, dzięki czemu osoby, które nigdy nie widziały, właściwie interpretują daną barwę, nakładając na stereotypowe skojarzenia z prototypem, także wiedzę własną płynącą z doświadczenia.

⁷¹⁰ R. Tokarski, *Semantyka barw we współczesnej polszczyźnie*, Lublin 2004.

⁷¹¹ Stereotypowości na przykładzie barwy białej, Tokarski zajął się w artykule *Biała brzoza, czarna ziemia, czyli o miejscu stereotypu w opisie języka*, w: *Stereotyp jako przedmiot lingwistyki: teoria, metodologia, analizy empiryczne*, Wrocław 1998, s. 124-134.

⁷¹² A. Wierzbicka, *Znaczenie nazw kolorów i uniwersalia widzenia*, w: *Semantyka. Jednostki elementarne i uniwersalne*, Lublin 2006.

⁷¹³ Cecha długości fali światła, emitowanego przez przedmiot lub odbitego przez niego, jest zjawiskiem obiektywnym, istniejącym jakby niezależnie od naszego narządu zmysłu, jakim jest oko.

⁷¹⁴ J. Gage, *Kolor i kultura. Teoria i znaczenie koloru od antyku do abstrakcji*, Kraków 2008.

⁷¹⁵ Barwa jest zjawiskiem subiektywnym, jest to rodzaj wrażenia psychofizjologicznego. Jej odbiór jest więc indywidualną cechą osobniczą i może różnić się u różnych osób.

⁷¹⁶ A. Wierzbicka, *Znaczenie nazw kolorów i uniwersalia widzenia*, w: *Semantyka. Jednostki elementarne i uniwersalne*, Lublin 2006.

W celu uporządkowania materiału i pokazania, w jaki sposób pojawiają się nazwy kolorów w audiodeskrypcjach, podzielono je na pola barw. W ten sposób otrzymano osiem pól:

POLE	PROTOTYP	REPREZENTACJE W AD
Pole brązu	R. Tokarski – pośrednio związany z ziemią	jasnobrązowy brązowy
Pole szarości	-----	jasnoszary szary ciemnoszary popielaty siwy srebrzysty
Pole zieleni	R. Tokarski – świeża roślinność	jasnozielony zielony ciemnozielony oliwkowy ciemnooliwkowy
Pole czerni	R. Tokarski - noc	czarny
Pole czerwieni	R. Tokarski – świeża, jasna krew, płonący ogień, żarzące się węgle R. Tokarski – dziecko, młodość, miłość (z perspektywy kobiecej)	jasnoczerwony czerwony ciemnoczerwony szkarłatny rudy rudawy rdzawy purpurowy bladoróżowy zaróżowiony różowy
Pole bieli	R. Tokarski – dzień, śnieg	biały liliowy beżowy kremowy
Pole niebieskiego	R. Tokarski – niebo, woda	niebieskawy bladoniebieski błękitny błękitnawy

		niebieski ciemnoniebieski turkusowy modry
Pole żółtego	R. Tokarski – słońce, jesień	jaskrawożółty żółtawy żółty żółcień miodowy złoty orańż pomarańczowy ciemnopomarańczowy

Tabela nr 6. Nazwy kolorów pojawiające się w audiodeskrypcjach.

Tabela uwzględniała 46 nazw barw. Poza nimi trzeba wyodrębnić obszar barw mieszanych, gdzie połączone są minimum dwie, współistniejące barwy, np. czerwono-błękitny, czerwono-żółty, żółto-niebieski, żółto-czerwony, żółto-szary, żółto-brązowy, biało-czarny, biało-szary, zielono-turkusowy, zielono-brązowy, szaro-niebieski, szaro-brązowy, szaro-brązowy, pomarańczowo-złoty, błękitno-szary, kremowo-zielony, różowo-zielony. Są to barwy znajdujące się na pograniczach i mające cechy poszczególnych odcieni, które je tworzą. Nie są to odcienie o prototypowych konotacjach, lecz znajdujących się na peryferiach, granicy pól kolorów, które je tworzą. Tak samo, poza tabelą znalazło się określenie „nieprzezroczysty”, które oznacza, że coś nie ma koloru, jednak gęstość materiału utrudnia widzenie.

Jak zapowiedziano przed analizą kwestionariusza, nie uwzględniał on barw implikowanych, np. brunet, blondynka, które padały jedynie w odniesieniu do koloru włosów⁷¹⁷ ani odcieni, które wystąpiły jednorazowo lub tylko w jednym kontekście użycia. W analizie pomija się problem trafności nazwania barw, przedmiotem badania jest jedynie płaszczyzna językowa. Trzeba przy tym zauważyć, że w różnych źródłach niektóre barwy wyróżnionych powyżej, pojawiają się jako synonimiczne określenia⁷¹⁸. Zazębienie to dostrzeżono, jednak motywację do prezentowanego powyżej zestawienia stanowiły barwy rozróżniane w tekstach AD. W analizowanych opiach nie było takiego

⁷¹⁷ Rudy lub siwy, które są także kolorem włosów pojawiały się w odniesieniu do innych desygnatów, dlatego zostały uwzględnione w ankiecie.

⁷¹⁸ Np. błękitny jako synonimy niebieskiego u Popka i Kopalińskiego.

zróznicowania synonimicznego jak, np. w poezji i prozie, choćby u J. Kasprowicza⁷¹⁹, Z. Herberta⁷²⁰, G. Herlinga-Grudzińskiego⁷²¹, M. Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej⁷²², K.I. Gałczyńskiego⁷²³, B. Prusa czy S. Żeromskiego⁷²⁴ itd. W poezji i prozie, inaczej

⁷¹⁹ A. Dąbrowska nie omawia poszczególnych pól kolorystycznych, lecz analizuje sposób wykorzystania barwy i światła, symbolizm chromatyczny, kod kolorystyczny apokaliptycznej wizji świata, motywy sacrum w odniesieniu do symboliki światła i koloru, motywy apokaliptycznej wizji człowieka w kontekście symbolizmu chromatycznego oraz porównuje kolorystykę z elementami akustycznymi w hymnicznym obrazowaniu, co prowadzi do stwierdzenia, że „Jak Kasprowicz ujawnia się w „Hymnach” jako kolorysta nie tyle (a właściwie nie tylko) w malarskim, wzrokowym tego słowa znaczeniu (to jest jako artysta odtwarzający tylko barwy lokalne przywoływanej zewnętrznej rzeczywistości), ale raczej jako twórca kładący nacisk na symbolikę chromatycznych pierwiastków utworu. Dlatego też wizje hymniczne rzadziej odtwarzają kolor bezpośrednio. Częściej odbywa się to za pomocą przedmiotu, który jest niejako synonimem, krystalizacją, symbolem danej barwy. To znaczy Kasprowicz chętniej używa takich barw, które poza tym, że „nazywają”, posiadają jeszcze ładunek ekspresji nastrojowej. Kolory, tracąc swój charakter zewnętrzno-optyczny, zamieniają się w symboliczną syntezę kolorów z ideą czy wyrażanym uczuciem” [A. Dąbrowska, *Symbolika barw i światła w Hymnach Jana Kasprowicza*, Bydgoszcz 2002, s.292].

⁷²⁰ Analizie semantycznej zostały poddane kolory takie jak: biały, czarny, czerwony, zielony, niebieski, złoty, szary, różowy, żółty, srebrny, brązowy, rudy, siwy, siny, fioletowy, pomarańczowy oraz nazwy oznaczające brak lub utratę barwy oraz kolory nieokreślone, wynika z niej, że prowadzą do konstatacji, że „świat poezji Herberta nie mieni się bogactwem kolorów. Jego słownictwo z zakresu nazw barw jest bardzo oszczędne. Zaskakujące wrażenie robi ich mała różnorodność – poeta operuje w zasadzie tylko kilkunastoma, frekwencja większości z nich w tekstach nie jest wysoka, słownictwo nie jest wzbogacane przy pomocy środków słowotwórczych” [E. Badyda, *Świat barw – świat znaczeń w języku poezji Zbigniewa Herberta*, Gdańsk 2008, s. 239.]

⁷²¹ Wnioski z analizy jego twórczości prowadzą do stwierdzenia, że „duża wrażliwość wizualna pisarza oraz chęć stworzenia wizji świata ukonstytuowanego wokół jedności ducha i materii tłumaczy z kolei tak dużą rolę wyobraźni wzrokowej, obrazowania i malarskich elementów postrzegania świata w twórczości Grudzińskiego, pośrednio motywując też tak duże zainteresowanie pisarza malarstwem” [J. Bielska-Krawczyk, *Między widzialnym a niewidzialnym*, Kraków 2004, s. 386].

⁷²² Poza polem nazw ogólnych oraz wielobarwnych, światła i cienia, w jej twórczości wyróżniono pola: bieli, czerni, czerwieni, zieleni, niebieskiego, żółci, brązu, szarości i fioleto. Przeprowadzone analizy pozwoliły stwierdzić, że „twórczość poetka Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej jest złożona – z jednej strony poeta dba o realistyczną kolorystykę elementów świata przedstawionego, a z drugiej łączy deskrypcję z kreacją. [...] W repertuarze nazw dominują leksemy neutralne semantycznie” [J. Rychter, *Językowa kreacja barw w poezji Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, Szczecin 2014, s. 253].

⁷²³ Poddała analizie kolor złoty, srebrny, pole zieleni (zielony i szmaragdowy), niebieskiego (niebieską, błękitną, szafirową, modrą, lazurową, kobaltową, bleumourant (tł. zgaszony niebieski), chabrową, hiacyntową i turkusową), czerwieni (czerwień, szkarłat, purpurę, rubinowy, krwawy, pąsowy, amarantowy, koralowy i karmazynowy oraz poziomkowy i krasny) oraz czerni. Analizy doprowadziły do wniosku, że „barwy w liryce Gałczyńskiego są takim jej elementem, na który można spoglądać z różnych perspektyw. Ich obecność kieruje bowiem myśli ku refleksji nad percepcją i wyobraźnią, kulturą i indywidualnymi wyborami artysty, nawet tymi, które przekraczają granice sztuki. Gałczyński, znany bardziej ze swej fascynacji muzyką, okazał się jednak także twórcą pozostającym we władzy wzroku, którego nieustanna praca karmi wyobraźnię” [E. Górecka, *Konstante Ildefonsa Gałczyńskiego gry barwą z wyobraźnią i kulturą*, Bydgoszcz 2012, s. 280].

⁷²⁴ Poza słownictwem topograficznym, porównano kolory występujące w twórczości obu pisarzy z podziałem na pola: bieli, czerni, szarości, fioleto, błękitu, zieleni, żółci, czerwieni, brązu, złota, srebra. Przeprowadzenie analizy porównawczej skłoniło do wniosku, że „na podstawie przedstawionego materiału wyraźnie kształtują się różnice w konstytucji wyobraźni pisarskiej obu autorów, a tym samym w odmiennym sposobie oddziaływania na czytelnika. U Żeromskiego widzimy szeroko nakreślony w świecie kreowanym obraz barwnych wizji przestrzennych, u Prusa – uboższy w środki artystyczne, pełen schematyzmu, ostrożny w sposobie kreowania świat osoby, która dobrze czuje się w oswojonej przestrzeni zamkniętej. Pisarstwo Żeromskiego pozwalał czytelnikowi stać się uczestnikiem doznań twórcy, Prus roztacza przed odbiorcą obraz zamknięty w ramy perfekcyjnie skonstruowanego wykładu” [M. Czachorowska, *Wyobraźnia pisarska Bolesława Prusa i Stefana Żeromskiego na przykładzie słownictwa topograficznego i nazw barw*, Bydgoszcz 2006, s. 386]

niż w klasycznych AD nazwy kolorów mogą tworzyć wiele figur stylistycznych, a wśród nich np. metafory, oksymorony, personifikacje, metonimie⁷²⁵. Część z tych figur zaczęła pojawiać się w alternatywnych formach audiodeskrypcji, które zaczęły ulegać przekształceniom. Być może w przyszłości okaże się, że w takich tekstach środki stylistyczne będą pojawiać się częściej i będą tak ukształtowane jak w poezji impresjonistów, działając na zmysł estetyczny odbiorcy i wpływając na jego indywidualne doświadczenie kontaktu z malarstwem poprzez audiodeskrypcję. Podczas redagowania nowych AD, warto pamiętać, że w opisie funkcjonowania koloru w języku poetyckim należy wziąć pod uwagę funkcję opisową⁷²⁶, symboliczną⁷²⁷ oraz semantyczną⁷²⁸ i przez pryzmat tych funkcji dobierać barwy i sposób mówienia o nich, by jak najlepiej mogły służyć niewidomemu bądź niedowidzącemu odbiorcy w doświadczeniu sztuki i przez nią, przeżycia estetycznego. Jest to uzasadnione, ponieważ AD to teksty prozatorskie, a przecież w tekstach pisanych prozą:

barwa otrzymuje także znaczenia symboliczne i nacechowanie wartościujące i emocjonalne. W ten sposób, pełniąc nie tylko funkcję deskrypcyjną i informacyjną, kolory pojawiają się w prozie Stefana Żeromskiego i Bolesława Prusa. Obaj byli autorami plastycznych opisów pejzaży tworzących tło dla rozgrywającej się akcji. Prus wykorzystywał zarówno wyobrażenia odtwórcze, np. w opisach swojego najbliższego otoczenia, jak i twórcze wykorzystywane w deskrypcjach szerokich panoram przestrzennych. Z kolei Żeromski wykorzystywał epitety emocjonalne przepelnione subiektywizmem oraz leksemy z pola semantycznego kolorów podstawowych oraz światłocienia. Barwy u Żeromskiego pełniły funkcję artystyczną oraz informacyjną, natomiast u Prusa najważniejsza była funkcja informacyjna, gdyż kolory w jego twórczości rzadko stanowiły komponent tworzenia poetyckich wizji krajobrazu, przyrody czy zjawisk meteorologicznych⁷²⁹.

Wydaje się, że autorzy AD powinni dołożyć wszelkich starań, by wykorzystać ten emocjonalny potencjał kolorów w swoich tekstach dla niewidomych odbiorców.

⁷²⁵ J. Rychter, op.cit., s. 253.

⁷²⁶ Funkcja najbardziej naturalna dla nazw barw jako oddających jedno z podstawowych doznań wzrokowych; bogactwo leksykalne, umiejętne stosowanie nazw barw służyć zarówno uplastycznieniu obrazu, jak i kreowaniu nastroju przez wywoływanie określonych emocji [E. Badyda, op.cit., s. 26].

⁷²⁷ Do interpretacji znaczeń nazwy barwy konieczna jest wiedza kulturowa. Do analizy tej funkcji trzeba brać kontekst całej twórczości, bowiem może mieć szczególne upodobanie do konkretnej barwy [Ibidem].

⁷²⁸ Nazwa barwy jest integralnym składnikiem tekstu wnoszącym do niego swoje znaczenie zarówno podstawowe, jak i konotacyjne, użyte do budowy przekazu semantycznego tekstu [Ibidem, s. 26].

⁷²⁹ Cf. M. Czachorowska, *Wyobrażenia pisarska Bolesława Prusa i Stefana Żeromskiego na przykładzie słownictwa topograficznego i nazw barw*, Bydgoszcz 2006, s. 282-286.

W AD najczęściej pojawiały się określenia wskazujące na odcień i nasycenie budowane w regularny sposób za pomocą przedrostka „jasno-” lub „ciemno-”, ewentualnie sufiksu „-awy”. Barwy mieszane, których nie uwzględniono w tabeli nr 6, tworzone są w sposób regularny: w pierwszym członie uwzględniając barwę dominującą, w drugim, uzupełniającą. Kolory zbudowane z dwóch komponentów pojawiają się najczęściej w deskrypcjach strojów, np.

Szczerzący zęby, pomarańczowy osobnik w butach z ostrogami wymierza okrutny cios pałką w głowę swojemu **żółto-zielonemu przeciwnikowi**

[L. Chwistek, *Mecz bokserski*]

Strój kobiety dopełnia **błękitno-lazurowa**, szeroka i długa spódnica, mocno przykurzona, wystrzępiona nad bosymi stopami

[A. Gierymski, *Trumna chłopska*]

i nieba o wschodzie lub zachodzie słońca z odniesieniem do nasycenia barwy, np.:

Ponad horyzontem **bladoróżowa poświata**

[J. Chełmoński, *Jesień*]⁷³⁰.

W tekstach padają informacje także o tym, jakiego koloru jest twarz⁷³¹, sukienka, ubranie oraz jego poszczególne elementy⁷³², włosy⁷³³ czy jeszcze inne elementy

⁷³⁰ Sporadycznie pojawiła się nazwa trójskładnikowa: **Pomarańczowo-koralowo-różowy kolor słońca** pulsuje na tle błękitu, szarości i fioleto nieba i morza [C. Monet., *Impresja, wschód słońca*], innym razem nagromadzono pojedyncze barwy, które tworzą w wyobraźni wrażenie wielobarwności przestrzeni: „Każde załamanie **migocze niebieskością, błękitem, różą, bielą, srebrem i oranżem**, co tworzy w sumie barwny, świetlisty, puszysty kobierzec” [A. Gierymski, *Wieczór nad Sekwaną*], Partie krajobrazu malowane są plamami farb **z przewagą zieleni, różu, beżu**. Postać kobiety przedstawionej po lewej jest nieco większa. [W. Ślewiński, *Bretonki z koszem jabłek*], Pomiędzy powykręcany konarami i nad wierzchołkami koron **szaro-beżowo-różowe niebo** [J.L. David, *Opactwo w dębowym lesie*].

⁷³¹ Np. Twarz mężczyzny ma **żółtawą barwę**, pod odznaczającymi się kośćmi policzkowymi znajdują się zapadnięte policzki.

⁷³² Np. „Na nim [tułów] **biało-czerwone ubranie**” [J. Piotrowicz, *Muzykanci w pracowni Picassa*], „kobieta ma na sobie **czerwoną suknię wyszywaną złotą nitką z białymi mankietami** i wysokim kołnierzykiem z koronki” [S. Anguissola, *Gra w szachy*].

⁷³³ Np. **Włosy** kobiety **szarobrazowe**, liczne **czarne linie** układają się na nich faliście wyznaczając kosmyki [G. Klimt, *Fryz Beethoven*].

stroju⁷³⁴. Nie oczekuje się od odbiorcy, że na podstawie opisu zbuduje on konkretne wrażenia. Zasady audiodeskrypcji nie precyzują, jakie elementy na obrazie opisywać z uwzględnieniem koloru, także i w tym zakresie decyzja należy do audiodeskrytora. Z tego powodu narracje są przepelnione wrażeniami barwnymi, które zostają niekonsekwentnie zasygnalizowane, jednak na takim wskazaniu charakterystyka się kończy. Również w zakończeniach deskrypcji nie pojawia się odniesienie do ewentualnej symboliki koloru i jego znaczenia dla odczytania obrazu.

W audiodeskrypcjach dostrzegalne jest nagromadzenie przydawek, w tym odnoszących się do efektów kolorystycznych⁷³⁵. Warto jednak zauważyć, że mnożenie to nie jest zróżnicowane ze względu na opisywany obiekt. Zielone mogą być oczy, ubranie czy też liście⁷³⁶. Jedynie jednoznaczne konotacje mają przydawki takie jak: „brunet”⁷³⁷, „szatynka”⁷³⁸, „blondynka”⁷³⁹, „alabastrowy”⁷⁴⁰, „rumiany”⁷⁴¹ czy „złotowłosa”⁷⁴². Epitetem, który uplastycznia treść audiodeskrypcji jest „śnieżnobiały”⁷⁴³ oraz te, które utworzone są od nazwy kamieni: szmaragdowy⁷⁴⁴ oraz szafirowy⁷⁴⁵. Są one jednak wykorzystywane na tyle rzadko, że nie można mówić, że są wykorzystywane w audiodeskrypcjach w celu budowania nastroju.

Podobnie, bez emocji czy plastyczności pobudzającej wyobraźnię, sygnalizowany jest efekt natężenia barwy lub jej odcienia, są one po prostu „ciemne”⁷⁴⁶, „żywe”⁷⁴⁷, bądź „jasne”⁷⁴⁸. Autorzy w swoich tekstach z jednej strony drobiazgowo

⁷³⁴ Np. Na nogach **białe spodnie** z linią kantu wzdłuż nogawki [E. Manet, *Śniadanie na trawie*]; na głowie mężczyzny znajduje się **ciemnobrazowa czapka**, przylegająca do głowy, o przekroju zbliżonym do trapezu równoramiennego [F. Goya, *Rozstrzelanie powstańców madryckich*]; mężczyzna nosi **biało-siwą perukę** [A. Gieryski, *W altanie*].

⁷³⁵ Np. **Ciemnoczerwone, cienkie usta** zamknięte [J. Mehoffer, *Dziwny ogród*].

⁷³⁶ Np. Pnie się do linii horyzontu pomiędzy **zielonymi polami** [K. Sosnowski, *Spacer na Bielany*].

⁷³⁷ Np. Po prawej stronie obrazu znajduje się **brunet** w pozycji półleżącej, zwrócony lewym półbokiem [E. Manet, *Śniadanie na trawie*].

⁷³⁸ Np. [mężczyzna] trzyma pod rękę młodą, długowłosą **szatynkę** [K. Sosnowski, *Spacer na Bielany*].

⁷³⁹ Np. Krótkie **blond włosy** tworzą falę nad czołem [T. Łępicka, *Lassitude (Znużenie)*].

⁷⁴⁰ W odniesieniu do cery kobiety, np. skóra kobiety jest **alabastrowa** [P. Veronese, *Święta Krystyna rozdająca ubogim kawalki bożków pogańskich*].

⁷⁴¹ Np. Cera kobiety **jasna o rumianych** policzkach [J. Mehoffer, *Dziwny ogród*].

⁷⁴² Np. Jedna ma **złociste włosy, druga kasztanowe, a trzecia jasnorude** [S. Botticelli, *Wiosna*].

⁷⁴³ Np. Z lewej strony obrazu, na drewnianym łóżku przykrytym **śnieżnobiałym** prześcieradłem leżą i luźno rozłożoną jasną kapą, leżą dwie poduchy [E. Manet, *Olimpia*].

⁷⁴⁴ Szczególnie w deskrypcji oczu, np. duże, **szmaragdowe** oczy patrzą na nas [W. Ślewiński, *Sierota z Poronina*].

⁷⁴⁵ Wykorzystywany także przede wszystkim do charakterystyki oczu, np. oczy kobiety **szafirowe** [P. Veronese, *Święta Krystyna rozdająca ubogim kawalki bożków pogańskich*].

⁷⁴⁶ Np. ubrana jest w szeroką **czerwono-karmidową** spódnicę, ciemny, może brązowy, może bordowy żakiet i szeroki kapelusz. [A. Gieryski, *Opera paryska w nocy*]; oczy ciemne, przymrużone, spoglądają w lewo ku zwierzęciu [A. Kotsis, *Ostatnia chudoba*].

⁷⁴⁷ Np. [żagle i żaglówki] w **tych samych żywych kolorach** są także jakby ich odbicia w wodzie [P. Signac, *Antibes*].

opisują barwy, z drugiej jednak traktują je globalnie pisząc, np. o „wielobarwnym wzorze” lub „krajobrazie w pastelowych kolorach”, np.:

Za młodą dziewczyną i starszą kobietą rozciąga się krajobraz o **pastelowych barwach**

[S. Anguissola, *Gra w szachy*].

Takie uogólnienie występuje przede wszystkim w UG, gdzie, o czym wspomiano przy analizie ramy kompozycyjnej AD, pojawia się informacja na temat barw dominujących i tych, które wybijają się na ich tle⁷⁴⁹.

Analiza zdań tworzących AD, szczególnie te pierwsze, pozwala stwierdzić, że ich składnia nie jest skomplikowana, a najczęstszą różnicą jest liczba przydawek charakteryzujących obiekt, które występują w prepozycji. Obserwacje te można sprowadzić do wniosku, że wypowiedzenia z komponentem kolorystycznym budujące deskrypcje tworzone są według wzorca:

BARWA + OBIEKT = OPIS OBIEKTU

z kolei gdy zdania mają więcej przydawek, wzór ten można rozbudować w następujący sposób:

BARWA + CECHA1 + CECHA2 + CECHA(n) = OPIS OBIEKTU

W następnej części pokazano, jak myślenie o barwach zmienia się u autorów audiodeskrypcji, które ulegają przekształceniom.

Klasyczne AD, przez to, że pomijają wartości symboliczne i estetyczne barwy, zubażają przesłania dzieł. Materiały źródłowe dostarczają informacji, że sami artyści za pomocą kolorów chcieli przekazać jakieś emocje, np. van Gogh w *Nocnej kawiarni* poprzez kontrast czerwieni i zieleni „starał się wyrazić namiętność mężczyzn”⁷⁵⁰, natomiast Delacroix poprzez ten sam kontrast wyrażał przemoc i strach, np.:

⁷⁴⁸ Np. **Barwy** na pierwszym planie są **jasne, świetliste** [Rembrandt, *Powrót syna marnotrawnego*]; z prawej strony obrazu stoi młoda kobieta w długiej, **jasnej sukni** [A. Renoir, *Huśtawka*].

⁷⁴⁹ Np. Dominują **barwy ciepłe**. Na pierwszym planie są to ciemne kolory: **brązy, zielenie**. Na drugim planie – kolory jasne: **pomarańcze, brązy, żółcienie** [A. Bierstadt, *Sekwoja*].

⁷⁵⁰ R. Armheim, op.cit., s. 382.

Chrystus ze swą aureolą bladej cytrynowej żółceni, uśpiony, świetlisty wśród przerażonych uczniów w dramatycznych fioletach, smutnych błękitach i krwawej czerwieni – nad posępną szmaragdową tonią, która burzy się, wzdyma aż po krawędzi ramy⁷⁵¹.

Ten sensualny cytat, pochodzący z zapisków van Gogha pełen jest emocji, które dałoby się przenieść do AD, tymczasem klasyczne jej reprezentacje prawdopodobnie poinformowałyby szablonową stylistyką, że na obrazie są fiolety, żółcienie i granaty.

Prawdą jest, że kształt jest lepszym narzędziem identyfikacji niż kolor nie tylko dlatego, że ujawnia liczniejsze różnice jakościowe, ale i dlatego, że wyraziste cechy kształtu silniej opierają się zmianom zachodzącym w środowisku. Chociaż tak zwana stałość kształtu nie jest, jak często się sądzi, czymś, co zasługiwałoby na bezwzględne zaufanie, wiemy, że ludzie zdolni są rozpoznać przedmiot nawet wtedy, gdy ką, pod którym patrzą, tworzy rzut całkowicie odmienny. Postać ludzką zidentyfikujemy prawie z każdego punktu widzenia. Co więcej, na kształt niemal zupełnie nie oddziałują występujące w środowisku wahania jasności czy barwy, natomiast lokalny kolor przedmiotów jest na te zmiany najbardziej podatny⁷⁵².

Również Matisse stawiał wyższość kształtu nad barwę „Jeśli rysunek jest sprawą ducha, a kolor zmysłów, winieneś najpierw rysować, aby doskonalić ducha i uczyć się wyprowadzać kolor na ścieżki duchowe”⁷⁵³, jednak w przekładzie obrazu na sztukę werbalną trzeba uwzględnić wszystkie aspekty dzieła. Widzący odbiorcy także otrzymują kompletny przekaz, który działa na ich emocje nie tylko kształtem, ale też kolorem. Niewidomy swoje poznanie tworzy na podstawie przekładu werbalnego, który powinien zawierać komplet istotnych treści, jednak co ważniejsze, powinny one być podane nie w sposób pozbawiony emocji i szablonowy, lecz poetycki. Autorzy klasycznych AD o tym zapomnieli, jednak nowe dążą do tego, by prawdziwe okazały się w nich słowa Pousina: „Kolory na obrazie to jakby wabiki dla oczu; podobnie poezji piękno rymów nęci uszy”⁷⁵⁴?

⁷⁵¹ Ibidem, s. 382, przykład dzieła Delacroix, *Chrystus nad jeziorem Genezaret*.

⁷⁵² Ibidem, s. 354-355.

⁷⁵³ Ibidem, s. 358.

⁷⁵⁴ Ibidem.

3.2.2. Światło i cień

Obok kolorów, które uznano za element budujący wyjątkowość dzieła, a dzięki temu pośrednio także audiodeskrypcji, drugim takim składnikiem jest światłocień. Odbiorca widzący spogląda na obraz i na tej podstawie wie, w jaki sposób malarz przedstawił światło i cień. Odbiorca z dysfunkcją wzroku musi o tym usłyszeć. Malarstwo wykorzystuje światłocień do budowania nastroju obrazu oraz przestrzeni, nadaje mu znaczenia symboliczne, gdzie czarne cienie konotują śmierć i zło, jasne i białe lilie świadczą o niewinności⁷⁵⁵. Za jego pomocą artysta podkreśla wybrane elementy, nadaje im jakiś charakter korespondujący z przesłaniem dzieła i jego zamiarami. Obok światła i cienia, malarstwo dysponuje efektem blasku, które „jest zjawiskiem pośrednim między jasnymi źródłami światła (słońce, ogień, lampy) a przytłumionym lśnieniem codziennych przedmiotów. Obiekt promieniujący blaskiem widziany jest jako źródło, które wysyła własną energię świetlną”⁷⁵⁶, a światło pozwala wydobyć przedmiot bez czynienia go dużym, barwnym czy centralnym⁷⁵⁷. Ważne jest spostrzeżenie, że zarówno blask, jak i nasycenie barw, mogą być różnie postrzegane w zależności od kontekstu, np.

kiedy porównuję białą kopertę na parapecie okiennym z kopertą, która leży w głębi pokoju, nie muszę odwoływać się do wiedzy czy kalkulacji intelektualnych, by zdać sobie sprawę, że obie są jednakowo białe. Dostrzegam to spontanicznie i od razu, ponieważ każdą kopertę widzę w powiązaniu z gradientem jasności całego otoczenia⁷⁵⁸.

Koperta z powyższego cytatu nie będzie jednakowo biała, gdy znajdzie się w innym oświetleniu. Jej biel jest uzależniona od tego, gdzie jest umiejscowiona i w jakich okolicznościach odbiorca będzie na nią spoglądać. Jeśli w mroku, to nawet jej faktyczna biała barwa będzie odbierana właśnie poprzez pryzmat mroku, natomiast jeśli będzie ją oświetlało światło świecy czy płonącego ognia w kominku, biel nie będzie nieskazitelna, będzie sprawiać wrażenie, że koperta jest w kolorze ciepłych żółceni. Można zatem potwierdzić, że na sposób prezentacji tematu oraz wybór elementów do opisu w tekście AD ma wpływ to, w jakim kontekście (oświetleniu) jej autor patrzył

⁷⁵⁵ Ibidem, s. 347. Za mistrza światłocienia uznaje się Rembrandta, który za jego pomocą budował nie tylko przestrzeń, ale oddawał emocje takie jak, np. rodzicielska miłość.

⁷⁵⁶ Ibidem, s. 326.

⁷⁵⁷ Cf. Ibidem, s. 347.

⁷⁵⁸ Ibidem 2004, s. 327.

na dzieło, a przede wszystkim czy był to oryginalny eksponat, a może reprodukcja odtwarzana na monitorze komputera, itd. Inne istotne właściwości, które przekładają się na postrzeganie to kolory i wspomniane światło, które w zależności od natężenia, oddziałuje na efekty dostrzeganych odcieni i barw, o których autor AD traktuje w swoim tekście. Wszystkie te czynniki mają wpływ na ostateczny kształt postrzegania.

Drugą, istotną uwagą jest odniesienie do postaci odbiorcy AD. Odmienna będzie percepcja osoby niewidomej i niedowidzącej, która może mieć zachowane postrzeganie konturów i barw. Ta druga, w przeciwieństwie do niewidomej będzie mogła dostrzec szczerpkowe efekty wizualne, którymi wypełni obraz mentalny na temat przedmiotu, tu koperty, umiejscowionej w świetle dziennym albo w sztucznym oświetleniu. Niewidomy odbiorca musi w całości odwołać się do własnych, bądź prototypowych, skojarzeń i umiejętności wyobrażania sobie elementów wizualnych poprzez kompensację innymi zmysłami, np. światło świecy może kojarzyć z ciepłem. Ukazanie efektów świetlnych jest zadaniem autora AD, który musi sprostać zadaniu zaprezentowania dzieła wraz z zastosowanymi wrażeniami świetlnymi w taki sposób, by poruszyć odbiorcę. Często jest tak, że audiodeskryptor nie jest znawcą sztuki, jednak tworzy tekst o sztuce dla odbiorcy, który nie może ze zmysłu wzroku korzystać, po to, aby zbliżyć go do doświadczenia wyjątkowości sztuki. Można zatem stwierdzić, że autor AD to wrażliwy na piękno człowiek, przez którego przemawia pragnienie zbliżenia niewidomych i niedowidzących do wrażeń estetycznych, które są bliskie samemu autorowi AD oraz umożliwienia im przeżywania bliskich jemu, emocji.

Niewidomi żyją w świecie wyobrażeń⁷⁵⁹, dlatego autor AD ma szczególnie trudne zadanie, by opowiedzieć im o sztuce w sposób, który umożliwi wyobrażenia te skonkretyzować. Fragmentaryczne dane, którymi dysponują, schematyczne myślenie i niski poziom generalizowania⁷⁶⁰ to za mało, by niewidomy odbiorca stworzył obraz mentalny danego dzieła w sposób umożliwiający właściwe jego odczytanie. Audiodeskrypcja zatem stanowi dla niego mapę czy „przewodnik ukierunkowujący”⁷⁶¹, zgodnie z którą porusza się po powierzchni obrazu i, którą wypełnia treścią tworzoną w wyobraźni, pozwalającą zminimalizować ewentualne błędy i luki, które pojawiają się u niewidomych w przypadku, gdy takich pomocy brakuje⁷⁶². Warto przywołać

⁷⁵⁹ Cf. I. Kucharczyk, *Rola wyobrażeń surogatowych w procesie audiodeskrypcji*, w przygotowaniu.

⁷⁶⁰ Cf. Ibidem.

⁷⁶¹ Cf. K. Miller-Zdanowska, *Audiodeskrypcja narzędziem zwiększającym dostępność przestrzeni społeczno-kulturowej dla osób z niepełnosprawnością wzroku*, w przygotowaniu.

⁷⁶² Cf. I. Kucharczyk, op.cit., w przygotowaniu.

dwa przykłady postrzegania rzeczywistości przez najmłodszych, ponieważ dobrze ilustrują fragmentaryczność postrzegania, o której pisze Izabela Kucharczyk.

W pierwszej sytuacji niewidome dzieci zostały poproszone o to, by opisać jak, ich zdaniem, wygląda słoń. W swoich charakterystykach podawały informacje, które uświadamiały pytającym, że dzieci za słońca uważają tylko jego trąbę, której mieli możliwość dotknięcia. Pozostałe części zwierzęcia zostały pominięte, ponieważ odbiorcy nie mieli szansy ich globalnego poznania⁷⁶³. Drugi przykład pokazujący zarówno fragmentaryczność, jak i stereotypowość postrzegania, to wyobrażenie samolotu. Dzieci zostały poproszone o to, by opowiedziały jak wygląda samolot i jak się porusza. Wcześniej wiedziały, że jest to najczęściej dwuskrzydłowy środek transportu lotniczego. W opisach rzeczywiście dzieci podawały, że samolot ma po każdej ze stron po jednym skrzydle, jednak gdy lata, to jego skrzydła poruszają się jak u ptaków. Dzieci nałożyły tutaj wiedzę, którą miały na temat samolotu i skojarzyły ją z wiedzą na temat ptaków. Znalazły podobieństwo między obiektami, czyli skrzydła i latanie, zatem logiczne wydało się, że skoro ptaki machają skrzydłami, to samolot mający skrzydła, też musi nimi poruszać, by móc przemieszczać się w powietrzu. Oba przykłady dobrze pokazują, że audiodeskrypcja może być, a raczej powinna być traktowana jako uzupełniający percepcję osoby z dysfunkcją wzroku, dodatek⁷⁶⁴.

Niewidomi kompensują brak wzroku pozostałymi zmysłami. Ich odbiór jest wielozmysłowy⁷⁶⁵, przy czym najistotniejszy dla nich jest dotyk. Na podstawie tego, co dotykają, tworzą obraz desygnatu jako całości, jak w przypadku słońca. Współczesna kultura jest przede wszystkim postrzegana wzrokowo, to kultura wizualna⁷⁶⁶, w takiej formie niedostępna osobom z dysfunkcjami wzroku. W tym celu, aby zwiększyć uczestnictwo w kulturze osób niewidomych i niedowidzących warto zadbać o wielosensualne doświadczenia, w których słowo będzie uzupełniane przez dotyk, a w przyszłości może też przez zapach i smak, trzeba jednak pamiętać, zwłaszcza w odniesieniu do młodszych odbiorców, że

audiodeskrypcja nie powinna stanowić głównej i samodzielnie stosowanej techniki zapoznawania uczniów z niepełnosprawnością wzroku [...] z wytworami i dziełami

⁷⁶³ M. Trzeciakiewicz, op.cit., Wrocław 2010.

⁷⁶⁴ Cf. I. Kucharczyk, op.cit., w przygotowaniu.

⁷⁶⁵ Cf. K. Miller-Zdanowska, op. cit., w przygotowaniu.

⁷⁶⁶ Cf. Ibidem.

wizualnymi, gdyż najprawdopodobniej nie przyczyni się do osiągnięcia celów dydaktycznych z uwagi na stosunkowo jeszcze ubogi aparat pojęciowy i niemożność odniesienia dokładniejszych treści przekazywanych drogą werbalną do własnych doświadczeń poznawczych. Konieczna jest wprowadzenie w ramach przygotowania do odbioru lub uzupełnienia AD pokazów i demonstracji obiektów, do których będą odnosiły się opisy, m.in.: dotykowe zapoznanie się uczniów z naturalnymi okazami, makietami, modelami przestrzennymi, aktywne badanie przestrzeni sceny teatralnej, scenografii, rekwizytów, kostiumów, itp.⁷⁶⁷

Podobnie w sytuacji samodzielnego poruszania się w jakiejś przestrzeni. Coraz częściej niewidomi otrzymują możliwość skorzystania z makiet i map dotykowych czy różnych programów zainstalowanych na urządzeniach mobilnych, które wraz z dodatkową audiodeskrypcją sprzyjają prężnemu rozwijaniu się turystyki kulturowej⁷⁶⁸, czyli

Przemieszczaniu osób do atrakcji kulturowych z miejsc ich codziennego zamieszkania w celu zdobycia nowych informacji i doświadczeń dla zaspokojenia ich potrzeb kulturalnych⁷⁶⁹.

Niewidzący i niedowidzący odbiorcy mogący uczestniczyć w kulturze, dzięki takim udogodnieniom (*touch tours*⁷⁷⁰) otrzymują szansę poznania sztuki, która wcześniej była dla nich nieosiągalna. Warto przy tym pamiętać, by udogodnienia stwarzane dzięki AD nie były tylko bezemocjonalną relacją, zwłaszcza w odniesieniu do sztuki malarskiej i w ramach jej praktyki warto

różnicować przedstawienia, wyodrębniać te statyczne i narracyjne [...] ważnym elementem okazuje się wielozmysłowość, gdyż w audiodeskrypcji, równie ważne jak wrażenia związane z widzeniem, staje się także doznawanie sztuki, za rodzaj idealnej formy może uchodzić ta uaktywniająca „oczy skóry”. Nie chodzi zatem jedynie o odtworzenie w słowie struktury reliefowej płytki⁷⁷¹.

⁷⁶⁷ K. Czerwińska, *Audiodeskrypcja w edukacji inkluzyjnej uczniów z niepełnosprawnością wzroku*, w przygotowaniu.

⁷⁶⁸ K. Miller-Zdanowska, op.cit., w przygotowaniu.

⁷⁶⁹ Ibidem.

⁷⁷⁰ Ibidem.

⁷⁷¹ Cf. A. Grodecka, *Opowieść o Ślepcach. Pomiędzy audiodeskrypcją a ekfrazą, opisem a narracją, zapisem a reliefem...*, w przygotowaniu.

W AD, także malarstwa chodzi o coś więcej niż poprawność zapisu i obiektywność. Odbiorcy oczekują od niej tego, co oferuje ten rodzaj sztuki. Chcą ją przeżywać, dzięki słuchaniu o iskrzeniu barw, ruchliwości, kontrastach, o ruchu oraz o zmienności⁷⁷². Realizację tych możliwości może dawać również obrazowe i plastyczne mówienie nie tylko o świetle, ale także o cieniu.

Cień, będący kolejnym środkiem artystycznego wyrazu także nie jest przypadkowo umieszczany na powierzchni malowidła. Dzięki niemu powstaje głębia obrazu, powstaje wrażenie przestrzeni. Analiza cieni utrwalonych w dziele to proces niejednoznaczny, gdyż mogą one być rzucające lub przywiązane⁷⁷³.

Te pierwsze spowijają przedmioty bezpośrednio, tworzone ich kształtem, orientacją przestrzenną i odległością od źródła światła. Te drugie padają z przedmiotu na przedmiot, bądź też jedna część przedmiotu rzuca je na inne części tego samego przedmiotu. Pod względem fizycznym oba rodzaje cieni są identyczne oba powstają w tych miejscach układu, gdzie światła jest mało. Pod względem postrzeżeniowym rodzaje cieni różnią się całkowicie. Cień przywiązany stanowi nieodłączną część przedmiotu, należy doń tak ściśle, że w potocznym doświadczeniu nie jest na ogół dostrzegany, służy jedynie do zaznaczenia wolumenu. Natomiast cień rzucający sprawia wrażenie, jakby przedmiot wdzierał się na przedmiot, i anektuje powierzchnię, którą pokrywa⁷⁷⁴.

Artysta tworząc ma świadomość tego, że ma moc stworzyć dzieło, w którym „dzięki cieniem rzucającym dom sięga przez ulicę i muska sąsiada z naprzeciwka, a góra osłania wioskę w dolinie wizerunkiem własnego kształtu”⁷⁷⁵. Cienie na obrazie posiadają „czarodziejską moc wysyłania ciemności. Lecz symbolika ta zaczyna działać artystycznie dopiero wtedy, gdy oko jest w stanie uchwycić sytuację postrzeżeniową”⁷⁷⁶. Nie zawsze jednak ma się do czynienia z magiczną mocą cienia, który może zaciemniać przestrzeń, stwarzać wrażenie głębi, niebezpieczeństwa, wynaturzenia. Cień rzucający, np. przez budynki podczas słonecznego, jasnego dnia nie stworzy takich emocji, ponieważ w takiej sytuacji nie ma nasycenia tajemniczością, którą epatuje ciemność i mrok. Oko ludzkie musi zrozumieć, że cień nie jest własnością

⁷⁷² Cf. Ibidem.

⁷⁷³ R. Armheim, op.cit., s. 336.

⁷⁷⁴ Ibidem, s. 336.

⁷⁷⁵ Ibidem.

⁷⁷⁶ Ibidem.

przedmiotu, na który pada oraz, że należy do tego przedmiotu, którego nie okrywa. Jeśli postrzeganie cieni jest tak złożone dla widzącego odbiorcy, odbiorca niewidomy może mieć z tym znacznie większy kłopot. Oznacza to, że w tekście AD może nie wystarczyć, jak ma to miejsce w klasycznych audiodeskrypcjach, poinformowanie o oświetlonych miejscach i tych zacienionych. Trzeba dodać treści, które pozwolą wizualizować cienie w wyobraźni odbiorcy. Co więcej, trzeba zrobić to w taki sposób, by oddana została owa wyjątkowa moc cieni. Ewoluujące AD nadają znaczenia cieniom, tak by oddziaływały na emocje odbiorcy.

Również w literaturze nie bez znaczenia jest światło i cień. Także dzięki niemu może być budowana przestrzeń wybranej sceny. Światłocień⁷⁷⁷ to technika różnicująca natężenie światła i eksponująca kontrasty. Istotne jest zwracanie uwagi na wartości malarskie oświetlenia wybranych części kompozycji. Jej oświetlenie zależy od tego, gdzie znajduje się źródło światła oraz co jest ów źródłem. Dzięki zastosowaniu efektu światłocienia artysta może otrzymać w swoim dziele efekt trójwymiaru przestrzeni oraz prezentowanych przedmiotów. Ponadto dzięki temu efektowi artysta może realistycznie ukazać jakieś wybrane wnętrza i tak zakomponować przestrzeń dzieła, by główne jej elementy były podkreślone właśnie przez światło. Ponadto, wśród dodatkowych funkcji różnicowania światła i cienia na obrazie można wymienić potęgowanie dramatyzmu przedstawionych scen i odnieść wrażenie tajemniczości danej sceny.

Czy audiodeskrypcja wykorzystuje te możliwości światłocienia? Otóż przyglądając się realizacjom wzorca kanonicznego trzeba powiedzieć, że nie. Charakterystyka światłocienia zostaje ograniczona do rzeczowych informacji o tym, które elementy znajdują się w cieniu, a które w świetle bez nawiązań symbolicznych i znaczenia semantycznego dla dzieła. Nie buduje też nastroju, co odbiera możliwość oddziaływania na odbiorcę i pobudzania jego wyobraźni czy uzyskaniu wrażenia tajemniczości w tych dziełach, w których jest to pożądane.

AD, które zaczynają ulegać przekształceniom, jednak nie są jeszcze z grupy tych nowych, pisanych z myślą o konkretnym, niewidomym odbiorcy, zawierają informacje na temat światła i cienia nie zawsze wprost, np. poprzez opis miejsc na obrazie, które sprawiają wrażenie zacienionych oraz sposób, w jaki ów cień uzyskano, np.:

⁷⁷⁷ Inaczej nazywany *chiaroscuro*.

Na prawym boku, obok i poniżej piersi, **drżące poziome linie odzwierciedlające cień. Cienie zaznaczone są także pod obiema piersiami, na karku i prawym, nagim ramieniu. Widoczna również pionowa plama cienia** wzdłuż lewego ramienia kobiety. Najjaśniejsze fragmenty ciała pozostają czyste, odsłaniają strukturę papieru
[Guercino, *Półnaga czarownica z kagankiem*]

gdzie nastrój budują drące, poziome linie, sprawiające wrażenie poruszenia. Co znamienne, zacienione fragmenty ciała kobiety, w tym przykładzie nie mają charakteru tajemniczości. Autor charakteryzuje po prostu zjawisko fizyczne, którym jest występowanie cienia, podobnie jak w przykładzie poniższym:

na lewo za stołem i starszą kobietą, **oceniona ciemna ściana**. Z prawej strony za mężczyzną i kobietą **jaśniejszy, oświetlony sufit**
[Rembrandt, *U rajfurki*].

Jeśli obraz przedstawia element, który rzuca cień na inny ukazany na obrazie, AD zawierają również informacje o tym oraz o kierunku padania cienia (lub światła), np.:

[mężczyzna] **rzuca cień za siebie** lekko w lewą stronę na ścianę, pod którą odbywa się egzekucja
[A. Wróblewski, *Rozstrzelanie surrealistyczne*].

Innym razem zastosowano czasowniki sugerujące, że dana partia dzieła jest zacieniona, np.:

Nad modelem, w głębi kompozycji, **wyłania się** oko szerokości torsu z niewyraźnie zarysowaną źrenicą
[K. Podsadecki, *Wenus A*, fotomontaż symultaniczny].

W powyższym przykładzie cień „wyłania się”, czyli stopniowo ukazuje się przed oczyma widzącego odbiorcy. Efekt ten powinien zostać oddany słowami przez autora AD. *Wyłaniać się* jest definiowane w SJP jako:1. «stać się widocznym»;

2. «wziąć początek, powstać»⁷⁷⁸, a zatem w odniesieniu do cienia oddaje wrażenia jego stopniowego ukazywania się, a jednocześnie procesu dynamicznego, tzn. cień *wylaniając się*, zwiększa swoje natężenie. Użyte określenie jest bogatsze pod względem semantycznym niż gdyby autor AD poinformował odbiorcę, że cień po prostu *jest*.

Światłocień może być w AD różnicowany poprzez nadawanie mu różnych odcieni kolorystycznych. Czasami w jej treści pojawiają się sugestie dotyczące natężenia barwy, np.

[...] niepofałdowany zawój z ciemnego materiału **o ton jaśniejszego** od tła, [skrawek białej koszuli – przyp. B.J.] to **najjaśniejszy** element kompozycji, [fragment czarnego płaszcza] to **najciemniejsza część** obrazu
[F.S. Jasiński, *Portret mężczyzny w zawoju, stan ostateczny*].

W zacytowanym fragmencie charakterystyka efektów świetlnym odbywa się poprzez odwołanie do tła i kontrastów. Odbiorca, wiedząc że tło utrzymane jest w beżach, otrzymuje informację o tym, że zawój bohatera jest jeszcze jaśniejszy, natomiast najjaśniejsza jest biała koszula. Jednocześnie, w tym samym zdaniu otrzymuje wiedzę, na temat tego, który element obrazu jest najciemniejszy, czyli że z bielą kontrastuje czarny płaszcz.

Wybrane fragmenty pokazują, że ewoluujące AD stwarzają odbiorcy większe możliwości uruchamiania wyobraźni. Ich autorzy starają się oddać efekty cieniowania poprzez dobór odpowiednich czasowników, sprawiając, że cień otrzymuje cechy zjawiska dynamicznego, obecnego na obrazie i często mającego wpływ na sposób jego odbioru.

Poznając kolejne teksty audiodeskrypcji zauważa się, że ich autorzy opisują nie tylko cień, jako efekt budowania nastroju. Obok niego, uwagę poświęcają również na prezentację wrażeń świetlnych. W zebranych materiale znajdują się fragmenty, w których wprost zostaje wskazane źródło padającego światła, np.:

w porównaniu z ukazanymi na pierwszym planie gospodarzami pracowni, postacię klientów i ich **otoczenie rozjaśnione światłem wpadającym przez okna** są w mniej

⁷⁷⁸ <https://sjp.pwn.pl/slowniki/wy%C5%82ania%C4%87%20si%C4%99.html> [dostęp: 5.03.2018]

nasyconych odcieniach szarości. W ten sposób, **wykorzystując efekt światłocienia, artysta stworzył wrażenie głębi**

[A. Bosse, *Rytownicy*],

natomiast gdy źródło światła nie jest jednoznaczne, w opisie stosuje się sugestię:

Prawdopodobnie z tej strony **twarz oświetla słońce. Czerwono-błękitna część twarzy jest schowana w cieniu**

[P. Picasso, *Popiersie kobiety w kapeluszu*].

Niektórzy autorzy AD piszą nie tylko o istniejącym na obrazie efekcie światłocienia, ale także wyjaśniają, w jaki sposób został on osiągnięty, np.:

zróznicowanie kolorystyczne i efekty światłocieniowe uzyskano za pomocą różnego kreskowania. W najciemniejszych miejscach kreskowanie jest kratkowane, gęste. W jaśniejszych kreski są luźniejsze, nieprzecinające się, poziome, pionowe albo skośne lub powierzchnia papieru zostaje gładka

[G.B. Pasqualini, *Aurora*]

Wrażenie światłocienia uzyskano zagęszczeniem drobnych kreseczek w jednym miejscu, które z odległości tworzą ciemną plamę. Dzięki takiej rysunkowej technice, kompozycja sprawia wrażenie rozedrganej jakby oświetlonej płochym płomieniem lampy naftowej albo brudnej, przykrytej sadzą

[B. Schultz, *Bestie*]

gdzie poprzez werbalny opis audiodeskryptor oddał efekty światłocienia, które malarz uzyskał za pomocą zagęszczonego kreskowania, a przy tym wyjaśnił, w jaki sposób i za pomocą jakiej techniki, otrzymał takie wrażenia. Jednocześnie autor odwołuje się do skojarzenia, że światłocień w dziele Schultza jest poruszony i niestabilny właśnie tak, jakby przestrzeń oświetlał słaby ognek naftowej lampy. Porównanie to ma pobudzić wyobraźnię odbiorcy i przenieść go myślami do ciemnego pomieszczenia, w którym jedynym źródłem światła jest słaby płomień palącej się lampy.

Kolejnym, wykorzystywanym przez twórców AD jest pojęcie *refleks*, np.:

Dwa jego elementy: **jasnoszara, prawie biała z żółtawymi refleksami**, gładka jak lustro tafla rzeki, w której odbijają się ostatnie promienie słońca i oglądana pod światło bryła łodzi ze spiczastym cieniem na wodzie stanowią największy kontrast

[A. Gierymski, *Święto trąbek*].

Fragment ten jednocześnie zawiera informacje na temat sposobu padania promieni świetlnych oraz tego, co na obrazie stanowi kontrast kolorystyczny. Poza refleksami i kontrastem, wrażenia świetlne oddają też, „odblaski” oraz „przebłyśki”, np.:

[...] widać na niej też **żółtawe przebłyśki promieni słońca**, niebieskozielone odblaski wody [...]

[P. Signac, *Antibes, (Ranek)*]

Oraz czasowniki budujące akcję, np. „mienić się” i „skrzyć się”:

[altana] cała **skrzy się i mieni w letnim słońcu** zielonościami roślin oraz złoceniami i błyszczącymi brązami drewna

[A. Gierymski, *W altanie*].

Dostrzegalny na obrazach kontrast⁷⁷⁹ w AD prezentowany jest bezpośrednio poprzez nazwanie tego efektu *kontrastem* np.:

niektóre postaci mają, **kontrastującą ze złotym tłem**, ciemnobrązową barwę

[J. Brandt, *Portret weneckiego admirała*],

dzięki czemu wyobrażenia odbiorcy zostają ukierunkowane na temat postrzegania danego zestawienia kolorystycznego (tu złoto i ciemny brąz). Czasami, gdy charakterystyka światła lub cienia pojawia się w UG lub zakończeniu AD, w treści sugerowany jest także nastrój wywołany wprowadzeniem do obrazu danego rozwiązania świetlnego, np.:

⁷⁷⁹ Czasami zaznaczona zostaje siła kontrastu, np. „ostro kontrastujące [twarz i lewa dłoń modelki]” [K. Krzyżanowski, *Portret Pelagii Witosławskiej*].

odpowiedni dobór jasnych i nieco ciemniejszych odcieni szarości **wywołuje wrażenie głębi, ludzi oko**

[F. Smuglewicz, *Cesarz Tytus nadaje prawa Rzymianom*].

Ciekawym rozwiązaniem jest wplecenie do AD cytatów z zapisków autora deskrybowanego dzieła, w którym artysta ustosunkowuje się do efektów światłocienia. Zabieg ten wykorzystano, np. w AD obrazu Mehoffera:

zostaje jeszcze pracownia Laszczki przy wieczornym oświetleniu, którą chciałbym zrobić koniecznie. Jest to bardzo surowe, bardzo ponure wnętrze, oświetlone światłem dobywającym się z pieca, które pada na drewniane stolki do modelowania, czerwoną firankę, przy tym on sam, siedząc przy piecu, mającżeje jako uosobienie smutku i cienia

[J. Mehoffer, *Portret Laszczki*].

Od początku istnienia AD, już w jej klasycznej postaci, autorzy zwracali uwagę na podstawowe elementy każdego obrazu, tj.: barwę, światło, cień, kontrast. Sposób przedstawiania tych wrażeń zależał od doświadczeń i kompetencji językowych twórcy AD. To audiodeskryber wybiera formę, tzn. podejmuje decyzję, czy skorzysta ze schematów, czy z rozwiązań bardziej oryginalnych.

3.2.3. Ruch i ekspresja w audiodeskrypcjach

W kolejnej części pracy uwaga skupia się na tym, że audiodeskrypcje to teksty dynamiczne. Stają się takimi przede wszystkim za sprawą czasowników budujących akcję, a dotyczących ruchu i różnych form wyrażania ekspresji. Czasowniki w audiodeskrypcjach pojawiają się z różną częstotliwością. Istnieje grupa klasycznych tekstów, np. przygotowanych na potrzeby wystawy *Pięć zmysłów*, w których autorzy dokonali wyboru konstrukcji składniowych będących równoważnikami zdań⁷⁸⁰. Elipsa orzeczeń była świadomym wyborem redakcyjnym autorów. Można jednak zastanawiać się czy zawsze takie rozwiązanie jest właściwe. AD, w których wypowiedzenia nie mają orzeczeń są uboższe pod względem budowania akcji. Sprawiają też wrażenie, że punktują po prostu wizualną treść dzieła nie zawsze różnicując czy postaci biegną

⁷⁸⁰ Np. Z prawej, przy pianinie, Fryderyk Chopin [T. Kwiatkowski, *Polonez Chopina*], Poniżej kolana – koźle nogi [H. Makart, *Faun grający na syrindze*], W głębi obrazu, po lewej, wiejska chata [W. Pruszkowski, *Przy studni*].

czy idą, itd. W grupie audiodeskrypcji, które ulegają częściowym przekształceniom występują czasowniki, dzięki czemu narracje nabierają charakteru opowiadania z fabułą. Przykładowe czasowniki zaprezentowano w Aneksie nr 2. Uwzględniono porządek alfabetyczny, a każdy z wyrazów pochodnych, różniący się formą, aspektem czy powstały za pomocą dodania afiksów oraz jego formę zaprzeczoną, traktuje się jako oddzielną jednostkę leksykalną. W analizie wzięto pod uwagę jedynie orzeczenia słowne, ponieważ to przede wszystkim one dodają dynamiki narracji i tworzą akcję.

Czasowniki, które pojawiają się w AD można podzielić ze względu na to, do której części obrazu się odnoszą. W audiodeskrypcjach można mówić o dwóch rodzajach przestrzeni. Pierwsza, czyli „okołobrazowa” dotyczy prezentacji tematu globalnego, a także odniesienia do interpretowania i sugerowania odczytania. Druga to „wewnątrzobrazowa”, która dotyczy sceny, w tym ukazanych bohaterów, krajobrazów oraz pozostałych elementów widocznych na obrazie.

Słownictwo klasycznych audiodeskrypcji, w tym czasowniki, nie są na tyle skomplikowane, by nie zostały zrozumiane przez przeciętnego użytkownika niebędącego ekspertem, np. z zakresu malarstwa. Przy wyrazach specjalistycznych pojawiają się krótkie wyjaśnienia mające przybliżyć wyobrażenie odbiorcy na temat danego elementu dzieła.

Czasowniki zawarte w Aneksie nr 2⁷⁸¹. pozwalają zauważyć, że te z nich, które dotyczą wewnętrznej przestrzeni obrazu tworzą akcję i są formułowane w czasie teraźniejszym⁷⁸², np.:

Wierzchowiec wjeżdża na wzgórze w pędzie. Prawe kopyto wysuwa daleko w przód
[A. Grottger, *Ucieczka Henryka Walezego*]

Wodze konia ściąga lewą dłoń odzianą w szarą rękawicę
[A. Grottger, *Ucieczka Henryka Walezego*]

Chłopiec i, podobna do lalki, dziewczynka **pędzą** na koniu przez ogród z doniczkowymi kwiatami. Koń **przypomina** kucyka zabawkę. W pościg za nimi ruszyło dwoje starych ludzi. [...] W oddali, od strony dworku, **biegnie** siwowłosa mężczyzna

⁷⁸¹ Innym cieniowaniem zaznaczono formy zaprzeczone oraz czasowniki zwrotne.

⁷⁸² Wspominano o tym krótko podczas omawiania ramy kompozycyjnej audiodeskrypcji.

[W. Wojtkiewicz, *Uciezka*]

i odnoszą się w przeważającej większości do czynności wykonywanych przez bohaterów. Z kolei czasowniki znajdujące się najczęściej w zakończeniach narracji, skupione są wokół wyrazów takich jak, np. „wydawać się”, „uosabiać”, „oznaczać”, np.:

W obrazach Andrzeja Wróblewskiego kolorem niebieskim malowane są postaci umarłe. Niebieski **oznacza** śmierć

[A. Wróblewski, *Rozstrzelanie surrealistyczne*]

Na te pasy, szerokimi pociągnięciami pędzla naniesione zostały plamy i smugi innych barw. Te na dolnym, zielonym pasie są brązowe, **wyobrazają** prawdopodobnie krzewy

[F. Ruszczyk, *Orka*].

Wyróżnione czasowniki zaczerpnięte z fragmentów zakończeń AD dotyczą możliwych sposobów interpretowania. Ich wykorzystanie zależy także od rodzaju deskrybowanego obrazu. Dzięki czasownikom w AD przedstawiona jest dynamiczna akcja, która w zależności od doboru słów i ukształtowania stylistycznego, może trzymać niewidomego odbiorcę w napięciu, a on sam nie będzie mógł doczekać się informacji czy Henryk Walezy zbiegł z Polski, kto ukradkiem spoglądał na Bretonki z jabłkami, itd. Ta część mowy daje wiele możliwości autorom AD różnicowania subtelnych różnic, określania, np. czy coś *rozpościera się* czy *swobodnie opada*. O ile autorzy klasycznych AD nie korzystają z tej możliwości, o tyle ci, którzy zaczynają wprowadzać zmiany do swoich tekstów, chętniej sięgają po te części mowy.

3.3. Usterki w audiodeskrypcjach

Zdarza się, iż w klasycznych AD pojawiają się różnego rodzaju błędy i usterki, najczęściej o charakterze stylistycznym oraz interpunkcyjnym. Zauważono, że stosowanie pauz w tekstach AD odbiega od przyjętych zasad i z reguły dostosowane jest do tempa czytania tekstu przez lektora. Co więcej, sporadycznie pojawiają się usterki logiczne, jak np. we wspominanej już audiodeskrypcji obrazu da Vinci *Mona*

Lisa, gdzie odbiorca ma do czynienia z niejednoznaczną prezentacją, której sam nie zweryfikuje, jeśli nie posługuje się zmysłem wzroku. Kolejnym błędem jest sformułowanie użyte w AD obrazu *Gra w szachy*, gdzie odbiorca słucha:

Lewa dłoń oparta na krawędzi szachownicy. Prawa zgięta w łokciu, uniesiona na wysokość twarzy
[S. Anguissola, *Gra w szachy*].

Z powyższego fragmentu wynika, że prawa dłoń jest zgięta w łokciu, ponieważ poprzednie zdanie opisywało ułożenie dłoni. W kolejnym natomiast nie sprecyzowano podmiotu, dlatego można domniemywać, że jest on taki sam jak w zdaniu poprzednim⁷⁸³.

Widzący odbiorca w kontakcie z obrazem nie musi korzystać z kodu audialnego. Może jednak wzbogacić w ten sposób własny kontakt z dziełem, gdy muzeum oferuje możliwość skorzystania, np. z audioprzewodników. Jest to różnica w odbiorze sztuki malarskiej przez niewidomych i niedowidzących, którzy doświadczają sztuki malarskiej tylko w ten sposób, widzący natomiast mogą, lecz nie muszą korzystać z takiej formy poznania, która dla nich będzie poznaniem uzupełniającym kontakt wizualny ze sztuką. Jest to sygnał ku temu, by w charakterystyce gatunkowej AD zwrócić uwagę na wykonanie lektora oraz jego intonację. Wysłuchanie klasycznych audiodeskrypcji pozwala stwierdzić, że teksty czytane są płynnie i poprawnie. Lektorzy są z reguły wzorowymi mówcami jednak w przeważającej części sposób, w jaki czytają nie koresponduje z charakterem dzieła. Wszystkie AD czytane są spokojnie i bezemocjonalnie, bez względu na to czy AD dotyczy dzieła tak dynamicznego jak *Bitwa pod Grunwaldem* Matejki czy tak statycznego jak, co może wydawać się w pierwszym kontakcie, np. *Imieniny babuni*⁷⁸⁴ Boznańskiej. Wysłuchanie takiej AD nie wzbogaca odbiorcy w estetyczne przeżycie dzieła, co być może powinno zastanawiać i sugerować, że wprowadzanie zmian powinno odbywać się także na płaszczyźnie werbalnego wykonania.

Dotychczasowe rozważania miały na celu pokazać przede wszystkim schematyzm kompozycyjny i stylistyczny klasycznych AD. Obserwacja rozwoju

⁷⁸³ Inne usterki to np.: **wmieściłoby się** [J.P. de la Gourdiaine, *Ecce homo*], *ilość* zamiast *liczba* [B. Nowak, *Żniwa*] oraz **wwiewa** [K.W. Stattler, *Portret Alfreda i Adama Potockich*].

⁷⁸⁴ Dzieło jest statyczne w warstwie powierzchniowej, lecz w warstwie głębszej, zgodnie z niektórymi interpretacjami, może okazać się dynamiczne, ponieważ być może właśnie w taki sposób przebiegają myśli w głowie bohaterki, szczególnie wycofanej dziewczynki.

gatunku pokazała, że klasyczne teksty audiodeskrypcji dały silną bazę do redagowania tych tekstów. Nawet w takich, które ulegają modyfikacjom i ewoluują, w większości zachowano czteroczęściową ramę kompozycyjną, która w poszczególnych segmentach zawiera określone informacje na temat obrazu. Z tego powodu uważa się, że pod względem tworzenia ramy nie odbiegają od tradycyjnych AD, co pozwala na niewydziałanie ostrej granicy pomiędzy grupą klasycznych AD i tych późniejszych, w których dostrzegalne są pewne zmiany w obrębie warstwy językowej. Chociaż nie różnią się diametralnie od pierwszych, to zawierają częściowe modyfikacje na poziomie formy wyrażania. Pozwala to z jednej strony traktować je jako jedną grupę, z drugiej natomiast dzielić AD w tych częściach, gdy mowa o ich warstwie głębokiej.

3.4. Poszukiwanie nowej formy

Audiodeskrypcja, podobnie jak pozostałe gatunki zmienia się i ewoluuje, ponieważ jak się okazało, istnieje potrzeba opisywania niewidomym sztuki wizualnej. W związku z tym forma ta nie wyginęła, lecz zaczęła doskonalić się uwzględniając rozmaite punkty widzenia. Dotyczy to zarówno sztuki dynamicznej, jak i statycznej.

Popularyzacja AD sprawiła, że coraz częściej autorzy zastanawiali się nad tym, jak opisywać sztukę, by potencjalny odbiorca z dysfunkcją wzroku czerpał z niej jak najwięcej korzyści, które wykraczają poza funkcję informacyjną i jej warstwę powierzchniową. Pierwsze modyfikacje, dostrzegalne przede wszystkim na płaszczyźnie stylistycznej, zostały wprowadzone przez Izabelę Künstler i Urszulę Butkiewicz początkowo do filmowych audiodeskrypcji. Künstler odważnie formułuje swoje podejście do AD i słusznie podkreśla, że należy dążyć do tego, by z formy tej uczynić rodzaj sztuki, która będzie dostarczać odbiorcy indywidualnych przeżyć. Autorka tekstów nie zaznacza w publikacjach teoretycznych, że zmienia podejście do redagowania AD, jednak innowacje te są dostrzegalne w reprezentacjach, które redaguje sama bądź we współpracy z Butkiewicz.

AD Künstler i Butkiewicz nadal są realizując pewien schemat, czyli są skupione przede wszystkim na tym, by uwzględnić to, co widać na obrazie i w większości są pozbawione emocji⁷⁸⁵, jednak coraz chętniej czerpią z literackich środków wyrazu.

⁷⁸⁵ Dlatego część przykładów z ich AD cytowano przy analizie klasycznych AD, szczególnie w odniesieniu do stosowanych rozwiązań kompozycyjnych.

Szczególnie wyraźnie prezentują się zmiany w AD powstających dla sztuki filmowej, gdzie autorki odchodzą od postulatu obligatoryjnego obiektywizmu i swobodnie zaczynają wplatać informacje o emocjach bohaterów i komentować prezentowane zdarzenia i zjawiska w nieszablonowy, a raczej humorystyczny, ironiczny, a nawet poetycki sposób⁷⁸⁶. Przekształcanie filmowej AD skłoniło niektórych twórców do przededefiniowania założeń i funkcji tych tekstów oraz traktowania ich jako użytkowej odmiany sztuki. Ewolucja AD filmowych zaczęła wpływać także na zmiany AD malarstwa.

Poniżej przedstawiono przykład AD zakwalifikowanej do, częściowo omawianej już, drugiej grupy tekstów, w których dostrzeżono zmiany zmierzające do tego, by AD stały się tekstami mniej szablonowymi, za to czerpiącymi bardziej z literackich środków wyrazu. Mimo że teksty te nie są diametralnie różne od klasycznych AD, to jednak zauważa się w nich próby i dążenia do tego, by poruszyć odbiorcę:

J. Chełmoński, *Bociany*

Olejny obraz na płótnie z 1914 roku. Wymiary: 67cm w pionie i 100 cm w poziomie.

Na zielonej, ukwieconej łące, dojrzały mężczyzna i chłopiec w jednakowych, jasnych strojach. Obserwują lecące nad ich głowami bociany. Płótno namalowane zamaszystymi pociągnięciami pędzla, bez odtwarzania szczegółów, ma pastelową kolorystykę.

Mężczyzna ukazany jest w centrum. Siedzi z wyprostowanymi nogami skierowanymi w stronę lewego dolnego rogu obrazu. Zwrócony jest do nas półbokiem, lewym ramieniem. Lewą dłonią podtrzymuje spoczywające na kolanach, gliniane naczynia, dwójaki. W prawej, na wysokości brzucha trzyma łyżkę. Głowę unosi kierując wzrok ku niebu. Ma ogorzałą, pobrużdżoną głębokimi zmarszczkami, twarz. Oczy niewielkie, nos duży, czerwonawy, usta lekko rozchylone. Na czoło i policzki opadają, sięgające ramion szpakowate włosy. Mężczyzna ma na sobie długi do kolan, biały kaftan, płócienny albo lniany i spodnie z tej samej tkaniny. Z nogawek wystają białe stopy o ciemnych, pobrudzonych podeszwach. Tuż obok, na prawo od mężczyzny stoi podobnie ubrany chłopak. Ma około dziesięciu lat. Jego obfity kaftan jest przewiązany pasem zielonej tkaniny. Malarz ukazał grę światła na białych strojach bohaterów. Ubrania mają kremowo-różowawy odcień z szaro-niebieskimi partiami cienia

⁷⁸⁶ Takie zabiegi językowe zostały wykorzystane przez Izabelę Künstler w AD w serialu animowanym pt. *Jaimi Mamacki*, emitowanej na kanale teleToon+. Humorystyczność tej AD jest dostrzegalna przy jednoczesnym zapoznawaniu się z treścią kreskówki. Czytanie samego tekstu AD pozbawia projekcję humorystycznego efektu.

w załamaniach materii. Widzimy lewy profil różowawej twarzy chłopca. Jego kręcone, bardzo jasne włosy przykrywa częściowo płaska, brązowa czapka. Chłopiec także zwraca się w lewo, patrzy wysoko zadzierając głowę. Rysy twarzy są przedstawione niewyraźnie. Podążając za wzrokiem chłopca, dostrzeżemy klucz bocianów. Ukazane blisko górnej krawędzi obrazu od lewej strony do środka. Kilkanaście ptaków leci w szyku zbliżonym do litery „V”. z ustawienia głowy mężczyzny można wnioskować, że on sięga wzrokiem dalej, ponad obraz, jakby dopiero szukał wzrokiem bocianów albo patrzył na inne przelatujące ptaki. Na drugim planie, na prawo od dziecka widać zaorany fragment pola. Stoi na nim para chudych wołów zaprzęgniętych do pług. Linie horyzontu, biegnącą nisko, na wysokości jednej trzeciej obrazu zasłania ciąg chałup o zbrązowiałych, słomianych strzechach, które opadają nisko tuż nad ziemię. Chałupy stoją jedna przy drugiej. Między dwiema z nich, na lewo od mężczyzny widać uschnięte drzewo, kształtem przypominające topolę, a na czubku drzewa bocianie gniazdo. Chałupy, woły i zaorane pola z odsłoniętą ziemią mają podobny kolor, jasnobrązowy o lekko różowym odcieniu. Różowawe jest również niebo w najniższej partii przy ziemi jak przy wschodzie albo zachodzie słońca. W wyższych partiach przybiera jasnoniebieską barwę. Odkryte ciała obu bohaterów obrazu, gliniane naczynia i łyżka są zbliżone w kolorze do chałup, wołów i zaoranej ziemi, mają jednak rudobrązowy, a nie różowy odcień. Najciemniejszy akcent kompozycji to szarobrunatny kapelusz z rondem, leżący w trawie obok mężczyzny, po lewej.

Na wstępnym etapie przekształceń wprowadzonych przez wspomniane autorki do AD malarstwa⁷⁸⁷ zmienia się przede wszystkim forma wyrażania. Co znamienne, teksty te są z reguły trzyczęściowe (jeden z wariantów alternacyjnych). Pominięto w nich element finalny, natomiast treści, które powinny (zgodnie z praktyką klasycznych AD) znaleźć się w zakończeniu, występują nieregularnie w ujęciu szczegółowym albo ujęciu globalnym. Wplata się je płynnie do całej narracji, np. tłumaczy symbolikę przy okazji opisywania danego elementu, np.:

Sposób jego namalowania, zastosowanie czarnych konturów, przypomina witraże, których projektowaniem zajmował się artysta. Może w ten sposób pragnął on zaznaczyć ślad swojej obecności na obrazie. Złota ważka może też budzić skojarzenia ze złotnictwem, z broszą albo zawieszka w modnej, w latach secesji,

⁷⁸⁷ Np. <http://www.mnw.art.pl/multimedia/audiodeskrypcje/dziela-ze-zbiorow-muzeum/malarstwo/> [dostęp: 17.07.2017].

formie. Wygląd i proporcje owada można wytłumaczyć tylko wyobrażając sobie, że pojawił się tuż przed oczami artysty malującego swoich bliskich
[J. Mehoffer, *Dziwny ogród*]

Maria podtrzymuje go prawą dłonią, Jezus zwraca się ku Katarzynie. Unosi ręce w kierunku jej dłoni, uniesionej wysoko i skierowanej wnętrzem ku górze, gotowej do przyjęcia, niewidocznego na obrazie, daru. To gest nakładania pierścienia. Zaślubiny ze świętą Katarzyną, a jednocześnie symboliczne zaślubiny z Kościołem
[H. Memling, *Mistyczne zaślubiny św. Katarzyny*].

Jest to uzasadnione i funkcjonalne rozwiązanie, jednak mimo to teksty powinny zawierać przynajmniej krótkie podsumowanie, ponieważ audiodeskrypcje zakończone ujęciem szczegółowym pozostawiają niedosyt i wrażenie niepełności.

Na płaszczyźnie wyrażania nadal są to teksty drobiazgowo, jednak bardziej plastyczne, kładące nacisk na pobudzanie wyobraźni. Nadal służą przede wszystkim dostarczeniu informacji i nie eksponują treści budujących wrażenia estetyczne, np. związane z przestrzenią. Te ewoluujące AD wykorzystują większy wachlarz środków stylistycznych, poszerzając go o szeroko rozumiane metafory, w tym porównania i symbole. Oczywiście stosowane metafory nie zawsze mają charakter poetycki, jest to środek stylistyczny, który wykorzystywany jest w codziennym języku i nie po to, by nadać plastyczności wypowiedzi⁷⁸⁸.

Do najczęściej wykorzystywanych w audiodeskrypcjach środków stylistycznych należą porównania, które według definicji zawartej w *Stylistyce polskiej* dają podstawę do utworzenia przenośni. Zgodnie z tym rozumieniem metafory to skrócone porównania⁷⁸⁹. Nieco inne rozróżnienie prezentuje Barbara Grzeszczuk, wskazując różnice pomiędzy tymi dwoma tropami⁷⁹⁰. W niniejszej pracy nie rozstrzyga się trafności powyższych ustaleń i przyjmuje się, że porównania, te o charakterze poetyckim, są metaforami.

Porównania są tu traktowane za *Słownikiem terminów literackich* jako zabiegi językowe uwydatniające właściwości opisywanego zjawiska przez wskazanie na podobieństwo między danymi obiektami i przez znalezienie wspólnej cechy semantycznej, czyli *tertium comparationis*. Są to zarazem figury słowno-

⁷⁸⁸ Vide: G. Lakoff, M. Johnson, op.cit.

⁷⁸⁹ H. Kurkowska, S. Skorupka, *Stylistyka polska. Zarys*, Warszawa 2001, s. 201-203.

⁷⁹⁰ B. Grzeszczuk, *Konstrukcje porównawcze i ich rozwój w języku polskim*, Rzeszów 1988.

wyobrażeniowe⁷⁹¹, które mogą przybliżać obiekty odległe czasowo, przestrzennie czy kulturowo⁷⁹². Porównania mogą być łatwe do zidentyfikowania, jednak zdarzają się też takie, których odczytanie nie jest oczywiste dla odbiorcy w pierwszym kontakcie. Z kolei w odniesieniu do objętości, porównania mogą być proste i złożone. Wśród tych drugich można wskazać również porównania homeryckie⁷⁹³. W *Stylistyce polskiej* wyróżnia się jeszcze porównania utarte, inaczej potoczne oraz poetyckie⁷⁹⁴. Ważna dla tego środka stylistycznego jest to, że porównanie zbliża do innego obiektu, lecz nie jest z nim tożsame⁷⁹⁵. Konstrukcje te mają znaczny potencjał wyrażania⁷⁹⁶, Stanisław Mikołajczak wymienia tylko niektóre możliwości wyrażania nastroju za pomocą porównań, do których włącza współkreowanie poetyckości i epickości, uplastycznianie, uszczegóławianie, nadawanie zmysłowości, a także spowalnianie akcji, budowanie nastroju i nadawanie tekstowi charakteru baśniowego⁷⁹⁷.

Porównania w AD nie są rozbudowane, najczęściej są jednoskładnikowe, zbudowane w oparciu o klasyczny schemat: **X jest jak Y pod względem Y(1)**, gdzie X oznacza element porównywany, natomiast Y to obiekt o cesze przypisywanej X. Łącznikiem między tymi elementami najczęściej jest funktor „jak” pochodzący od pierwotnego „jako”, z którym tworzy parę synonimiczną⁷⁹⁸. Schemat ten jednak w zebranych AD ulegał modyfikacjom, przyjmując inne formy powstałe na bazie powyższego. Co widać w poniższych przykładach, są to zarówno porównania wewnątrztekstowe, jak i asocjacyjne⁷⁹⁹, w których autorzy sięgają po klasyczne wskaźniki zespolenia.

⁷⁹¹ S. Mikołajczak, *Porównania w powieściach historycznych Henryka Sienkiewicza*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Językoznawcza” 2001, t. VIII (XXVIII), s. 87.

⁷⁹² Ibidem, s. 88.

⁷⁹³ Cf. *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Warszawa 2007, s. 411.

⁷⁹⁴ H. Kurkowska, S. Skorupka, *Stylistyka polska. Zarys*, Warszawa 2001, s. 201-203.

⁷⁹⁵ Ibidem.

⁷⁹⁶ O porównaniach pisał m.in. Stanisław Mikołajczak w tekstach: *Porównania w „Quo vadis” Henryka Sienkiewicza – nierocznicowe uwagi w stulecie wydania*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Językoznawcza” 1996, t. III (XXIII), s. 67-91; *Porównania w powieściach historycznych Henryka Sienkiewicza*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Językoznawcza” 2001, t. VIII (XXVIII), s. 87-112; *Porównania w „Nad Niemnem” Elizy Orzeszkowej*, w: *Język polski w perspektywie diachronicznej i synchronicznej*, red. K. Maćkowiak, C. Piątkowski, Zielona Góra 2004, s. 163-172.

⁷⁹⁷ Cf. S. Mikołajczak, *Porównania w „Nad Niemnem” Elizy Orzeszkowej*, w: *Język polski w perspektywie diachronicznej i synchronicznej*, red. K. Maćkowiak, C. Piątkowski, Zielona Góra 2004, s. 169-170.

⁷⁹⁸ Vide: B. Grzeszczuk, *Konstrukcje porównawcze i ich rozwój w języku polskim*, Rzeszów 1988, s. 76.

⁷⁹⁹ Ibidem, s. 167.

Do alternatywnych konstrukcji należą, np.:

X tak jak Y, np.:

[Maryja] **Tak jak** dzieciątko, ma kędzierzawe, jasnobrązowe włosy
[G. de la Tour, *Sen Św. Józefa*]

[szarawy odcień] **Taki jak** ocienione skały po prawej i lewej
[F. Lessing, *Krajobraz Gór Eifel*]

Leżą na nim [...] i [...] tkanina **taka sama jak ta**, z której uszyto kaftanik kobiety
[P.J. Code, *Kobieta przed lustrem*]

Budynki mają **ten sam koloryt, co skały**
[F. Lessing, *Krajobraz Gór Eifel*]

lub X jak Y, np.:

Mężczyzna wychyla się przez otwór **jak** przez okno
[plakat do filmu *Miś*]

Drobne fałdy układają się **jak** bransolety
[nieznany malarz polski, *Portret Jadwigi z Tarłów Mniszchowej*]

Jak można się domyślić z układu światełek w oknach odległych chałup, w oddali przy linii horyzontu droga skręca w prawo. Chłopiec jest ubrany podobnie **jak** starszy brat, tyle że w jaskrawoczerwonej sukience
[K.W. Stattler, *Portret Alfreda i Adama Potockich*],

Z czepka spływa welon z kremowo-białej przezroczystej materii. **Jak** zwiewna peleryna okrywa sylwetkę do samego dołu, nadając jej kształt trójkąta, którego zaokrąglonym wierzchołkiem jest głowa
[nieznany malarz polski, *Portret Jadwigi z Tarłów Mniszchowej*],

Scena **jak** z zabawy, w której dzieci odgrywają rolę baśniowych bohaterów
[W. Wojtkiewicz, *Ucieczka, porwanie królowny*].

Kolejną grupą porównań są wypowiedzenia z łącznikiem „podobne do” (X podobne do Y), np.:

Dłoń trzymająca kapelusz jest bezkształtną plamą. **Podobnie jak** cały dolny róg kompozycji, który pokrywa rozmazany brązowy pigment

[P. Michałowski, *Studium chłopca wiejskiego*]

Dzięki precyzji i dbałości o szczegóły, malarz osiągnął łudzące **podobieństwo do** prawdziwego drewna

[J.Ch. Oudry, *Martwy zając*]

Saul jest ubrany **podobnie jak** Dawid

[A. Brodawski, *Gniew Saula*]

Chłopiec i, **podobna do** lalki, dziewczynka pędzą na koniu przez ogród z doniczkowymi kwiatami

[W. Wojtkiewicz, *Ucieczka, porwanie królowny*]

[nieefektywne szukanie detali] **Podobnie jest** w przypadku głów jeźdźców

[P. Michałowski, *Defilada przed Napoleonem*].

Pojawiające się w AD porównania często zawierają łączniki „tak jakby” (X tak jakby Y), np.:

Stopy są zwrócone do widza, ale nogi zgięte w kolanach namalowano **tak jakby** mężczyzna stał do nas tyłem

[A. Wróblewski *Rozstrzelanie surrealistyczne*]

Wygląda **tak, jakby** właśnie otrzymał złą wiadomość

[plakat do filmu *Wymyk*]

lub samo „jakby” (X jakby Y)

Ciało mężczyzny jest **jakby** przecięte na wysokości pasa

[A. Wróblewski, *Rozstrzelanie surrealistyczne*]

Most otacza różowa **jakby** luna, ale jej źródło nie jest oczywiste

[A. Gieryski, *Wieczór nad Sekwaną*]

Oprócz zasłony przy prawej krawędzi na obrazie znajdują się inne **jakby** kotary, pasy pionowe i poziome tworzące nierzeczywisty układ przestrzenny, w którym ciało kobiety zostaje pokawałkowane na części

[Witkacy, *Akt*]

Skóra śniada i zapadnięte policzki są suche, ale małe, szkliste oczy wyglądają **jakby** miały zaraz uwolnić kolejną łzę

[A. Gieryski, *Trumna chłopska*]

Wzrok kieruje w ziemię, **jakby** miał ochotę coś podnieść albo próbował się skupić niepewnie trzymając się na nogach

[J. Mehoffer, *Dziwny ogród*]

Ciężar ciała przenosi nieco na prawą rękę opartą łokciem na blacie i z wzniesioną dłonią **jakby** zastygła w pół gestu

[A. Brodawski, *Gniew Saula*]

Kompozycja utrzymana jest w bogatej, różnorodnej kolorystyce, lekko **jakby** zamglonej

[A. Gieryski, *Sjesta włoska*].

Ta grupa wypowiedzeń ma charakter subiektywny i sugeruje wrażenie odbioru uruchamiając skojarzenia z konkretną rzeczywistością, do której autor AD się odnosi. Podobnie zachowują się porównania z łącznikiem „niczym” (X niczym Y), np.:

Pióro wylatuje z ust mężczyzny **niczym** wymioty zwane potocznie pawiem

[plakat do filmu *Transpotting*]

Wokół twarzy, **niczym** kaptur, układają się proste czarne włosy

[T. Kantor, *Ambalaze, przedmioty, postaci*]

oraz „przypomina” (X przypomina Y), np.:

Po prawej stronie obrazu jasnobrązowa plama **przypominająca** wycinek ćwierci koła
[T. Kantor, *Ambaláže, przedmioty, postaci*]

Wizerunki **przypominają** rysunki dzieci lub rysunki satyryczne
[E. Dwurnik, *Mecz bokserski*]

Niektóre czerwone **przypominają** róże albo maki
[W. Wojtkiewicz, *Ucieczka, porwanie królowny*]

Odziane w powłóczyście szaty w większości białe, niektóre bardzo skąpe
przypominają uczestników rzymskiej zabawy
[H. Siemiradzki, *Kurtyna teatru krakowskiego*].

Pojawia się także taka część porównań, która zawiera łącznik „przypomina”, ale zawsze w towarzystwie dookreślenia „kształtem”, uruchamiającego skojarzenie z konkretną reprezentacją dotyczącą kształtu (X kształtem przypomina Y), np.:

Między dwiema z nich, na lewo od mężczyzny widać uschnięte drzewo, **kształtem przypominające** topolę, a na czubku drzewa bocianie gniazdo
[J. Chełmoński, *Bociany*]

[bukłak po winie] **Kształtem przypomina** dorodny owoc dyni
[A. Gieryski, *W altanie*]

Pień sekwoi jest gruby, pokryty długimi, pionowymi pasmami ciemnobrązowej kory,
przypominającymi kształtem nieregularne wałki
[A. Bierstadt, *Sekwoja*]

Fałdy **przypominają kształtem** łezki ułożone w dwa rzędy spiczastymi czubkami do środka [nieznany malarz polski, *Portret Jadwigi z Tarłów Mniszchowej*]

Splecione palce są przekrzywione, **kształtem przypominają** nieco luźny warkocz
[J. Siemler, *Studium rąk*].

Zbliżone pod względem składniowym do powyższej grupy porównań są te, które zawierają łącznik „wygląda jak” (X wygląda jak Y), np.:

Bryły budynków i daszki widzianych z góry straganów mają uproszczone kształty.

Wyglądają jak zbudowane z barwnych dziecięcych klocków

[J. Pankiewicz, *Ulica w Madrycie*]

Ważka **wygląda jak** nałożona na obraz, nie wtapia się w przestrzeń, nie stanowi elementu obrazu

[J. Mehoffer, *Dziwny ogród*]

Wygląda na zaniepokojonego toczoną naprzeciwko rozmową

[A. Gieryski, *W altanie*]

To sprawia, że łódkowate kształty z oddali **wyglądają jak** dwoje żółtawych gadzich oczu o świetlistych źrenicach

[A. Gieryski, *Noc*]

Woalka uniesiona powiewem wiatru **wygląda jak** przedłużający rondo wielki daszek, kilkakrotnie większy od samego kapelusza

[W. Gerson, *Cmentarz w górach*]

oraz „zbliżony do” (X zbliżony do Y), np.:

Przed nimi czarny stół **w formie zbliżonej** do trapezu

[Z. Waliszewski, *Uczta u Benvenuto Celliniego, tak zwana renesansowa*]

Kilkanaście ptaków leci w szyku **zbliżonym do** litery „V”

[J. Chełmoński, *Bociany*]

Podaje mu przedmiot **kolorem zbliżony** do poćwiartowanych, złotych posągów

[P. Veronese, *Krystyna rozdająca ubogim kawałki bożków pogańskich*]

Odkryte ciała obu bohaterów obrazu, gliniane naczynia i łyżka **są zbliżone w kolorze** do chałup, wołów i zaoranej ziemi, mają jednak rudo-brązowy, a nie różowy odcień

[J. Chełmoński, *Bociany*].

Wśród pozostałych, rzadziej występujących porównań można wymienić następujące przykłady, np.:

Ozdobą są białe dekoracje architektoniczne **stylizowane na** antyczne

[K.W. Stattler, *Portret Alfreda i Adama Potockich*]

Plecami opiera się o filar **stylizowany na** antyczny

[Autor nieznany, *Św. Franciszek słuchający muzyki anielskiej*]

Jeszcze dalej rozciąga się łąka o nieco jaśniejszym odcieniu zieleni, **niż** trawa porastająca cmentarz [W. Gerson, *Cmentarz w górach*]

Mają średnice większe niż głowy dzieci

[W. Wojtkiewicz, *Ucieczka*]

Jej sylwetka **niemal dorównuje** wielkością postaci uciekającego chłopca

[W. Wojtkiewicz, *Ucieczka*]

[czerwony, różowy] **Te same** kolory znaleźć można na roślinie

[plakat do filmu *Amelia*]

Cała grupa namalowana jest niemal **w tych samych** brązowych **barwach, co** pole

[F. Ruszczyk, *Ziemia*]

Są one nieproporcjonalnie duże **w stosunku do** rozmiarów kartek

[Z. Waliszewski, *Uczta u Benvenuto Celliniego, tak zwana renesansowa*]

Noszą **identyczne** błękitne suknie wcięte w talii o długich obszernych rękawach

[K.W. Stattler, *Portret Alfreda i Adama Potockich*]

Mężczyzna **powtarza** układ ciała i wyraz twarzy poprzednika

[A. Wróblewski, *Rozstrzelanie surrealistyczne*]

Najbardziej **zbliżona kształtem** do łabędzia wydaje się skrajna lewa forma

[J. Pankiewicz, *Nokturn*].

Najważniejszą funkcją porównań jest zestawienie dwóch elementów, w celu wywołania u odbiorcy zamierzonego wrażenia (f. impresywna), czasami w taki sposób, by go zaskoczyć. Nie są to jednak konstrukcje o szczególnych walorach stylistycznych, które mają dodać tekstom poetyckości. Mają przede wszystkim podkreślić wspólne cechy pomiędzy składnikami i odwołać się do świadomości niewidomego odbiorcy, przywołując w jego obrazie mentalnym, konkretne wyobrażenia. Jednocześnie od odbiorcy oczekuje się stałej uwagi, ponieważ w porównaniach wewnątrz tekstowych autorzy odwołują się do wcześniej scharakteryzowanych elementów. Porównania w AD mogą również określać w pewien sposób myśli i doznania autora tekstu, które mają udzielić się niewidomemu odbiorcy. Ich twórca może za ich pomocą wyrazić, np. urodę prezentowanych bohaterów, ich charakterystyczne cechy, a także atrybuty fizyczne i duchowe⁸⁰⁰. Jako że obecne AD to teksty bez dialogów, porównania w nich zawarte nie charakteryzują języka bohaterów obrazu, co jest istotne z punktu widzenia powieści, w których bohaterowie posługują się tymi środkami poetyckimi, jak np. postaci należące do świata przedstawionego w *Krzyżakach*, *Quo vadis*, *Ogniem i mieczem*, itd.

Poza porównaniami, wśród sugestii interpretacyjnych ukierunkowujących odczytanie można wymienić zdania z elementem „zdaje się/wydaje się”, np.:

Brązowy wół **zdaje się** patrzeć na widza

[F. Ruszczyk, *Ziemia*]

Obok, przy prawej krawędzi rysunku duża, lewa dłoń, której trzy smukłe palce **zdają się** wykonywać skomplikowany taniec

[Witkacy, *Akt*]

[woły] I one **zdają się** stanowić element krajobrazu

[J. Szermentowski, *Odpoczynek oracza*]

Postawiona z boku trumna **wydaje się** całkiem niepozorna i gdyby nie jej jaskrawy kolor łatwo można by ją przeoczyć

[A. Gierymski, *Trumna chłopska*]

⁸⁰⁰ S. i B. Mikołajczakowie, op.cit., s. 91.

Twarze i dłonie kobiet, pień drzewa i jabłka w koszu malarz obwiodł cienkim, błękitnym konturem co sprawia, że formy **wydają się** bardziej wyraziste
[W. Ślewiński, *Bretonki z koszem jabłek*]

Głęboko osadzone oczy, które **zdają** przyglądać się nam ze smutkiem
[A. Gieryski, *Żydówka z pomarańczami*]

Wzrok **zdaje się** kierować przed siebie w kierunku jazdy
[W. Wojtkiewicz, *Ucieczka*]

oraz z komponentami: SPRAWIA/ WYWOŁUJE WRAŻENIE JAKBY/ PRZYWODZI
NA MYŚL/ NASUWA SKOJARZENIA, np.:

Obraz **przywodzi na myśl** twórczość dziecięcą – rysunek jest uproszczony, farba nakładana licznymi drobnymi pociągnięciami pędzla
[Z. Waliszewski, *Uczta u Benvenuto Celliniego, tak zwana renesansowa*]

Całość tworzy lekko psychodeliczny obraz **nasuwający skojarzenia** z narkomanią, o której jest niniejszy film
[plakat do filmu *Transpotting*].

Wśród wykorzystywanych w AD zabiegów pobudzania wyobraźni znajdują się także wskazówki ukierunkowujące interpretację poprzez skłonienie odbiorcy do refleksji i pozwalające zastanowić się nad przesłaniem dzieła. Takie zdania nie dają jednoznacznej odpowiedzi, ponieważ obraz jednoznacznie ich nie wskazuje. To po stronie odbiorcy znajduje się odczytanie dzieła. Należą tu zdania z elementami: „albo”, „może”, „lub”, np.:

Wóz oddala się od nas, zapewne wkrótce dogoni dwóch **a może dwoje** piechurów idących przed nim prawym skrajem drogi
[M. Gieryski, *Noc*]

Jeździec ma na sobie błękitny **strój, może mundur żołnierza**, może listonosza i niebieską czapkę z daszkiem i ciemnym otokiem
[F. Lessing, *Krajobraz Gór Eifel*]

Dwie kropki to oczy, usta trzecia kropka albo niekiedy kółko, usta otwarte, krzyczące
lub śmiejące się

[E. Dwurnik, *Mecz bokserski*]

Może to glisty ranek, **może** szary, pochmurny dzień

[A. Gieryski, *Żydówka z pomarańczami*].

Podobną funkcję pełnią pytania retoryczne, które „nie są wyrazem postawy badawczej nadawcy wypowiedzi”⁸⁰¹, tworzą zatem składnię emocjonalną, ponieważ „stosowane są przede wszystkim dla informacyjnego ożywienia wypowiedzi oraz jako pewne formy zwrotu do [...] słuchacza”⁸⁰², dzięki czemu mają skłonić odbiorcę do refleksji i zastanowienia się nad ewentualnymi odpowiedziami na postawione pytania. Ponadto mogą pełnić szereg innych funkcji, wśród których można wymienić dezaprobatę nadawcy wypowiedzi, wyrażenie wątpliwości, zdziwienia oraz żalu, itd.⁸⁰³. Konstrukcje te „pod względem znaczeniowym nie są pytaniami”⁸⁰⁴, jednak ich budowa przypomina pytania właściwe, do których należą zarówno pytania o rozstrzygnięcie, jak i o uzupełnienie⁸⁰⁵. W zbiorze AD dominują, choć zdarzają się pytania o uzupełnienie, pytania retoryczne o charakterze pytań o rozstrzygnięcie, rozpoczynające się modulantem pytajnym „czy?”. Wśród przykładowych pytań retorycznych pojawiających się w audiodeskrypcjach można wskazać:

Czego dotyczy to spotkanie?

[B. Cybis, *Spotkanie*]

Czy mężczyzna przedstawiony w pomniejszeniu podlega tej samej egzekucji?

[A. Wróblewski, *Rozstrzelanie surrealistyczne*]

Czy może został rozstrzelany już wcześniej i w pewnym sensie tworzy historię miejsca zbrodni?

[A. Wróblewski, *Rozstrzelanie surrealistyczne*]

⁸⁰¹ M. Rybka, *Zamieszkać w zdaniu*, s. 107.

⁸⁰² Ibidem.

⁸⁰³ Ibidem.

⁸⁰⁴ Ibidem.

⁸⁰⁵ Ibidem.

Historię danej ściany?

[A. Wróblewski, *Rozstrzelanie surrealistyczne*].

Pytania retoryczne nie pojawiają się często, jednak warto podkreślić, że są jednymi ze środków, które najbardziej pobudzają wyobraźnię. Jest zatem uzasadnione ich wprowadzenie do tych tekstów AD, które w przyszłości mają zyskać status sztuki.

W tekstach audiodeskrypcji choć rzadko, ale można spotkać się z tłumaczeniem symboliki, np.:

Trzy kropki, które oznaczają literę S, trzy kreski **oznaczające** O i znowu trzy kropki

[J. Zieliński, *SOS*]

Natchnienie to uskrzydłony mężczyzna z obnażonym torsem, wyciągnięte dłonie trzyma nad głowami dwóch kobiet

[H. Siemiradzki, *Kurtyna teatru krakowskiego*]

Morderstwo i występna miłość uosabiają: zwrócona do nas plecami naga kobieta i ukryty w mroku mężczyzna

[H. Siemiradzki, *Kurtyna teatru krakowskiego*]

[Psyche] Spogląda w górę ku stojącym nad nią **postaciom symbolizującym muzykę i śpiew** [H. Siemiradzki, *Kurtyna teatru krakowskiego*]

Na nocnym niebie rysuje się nieznacznie ciemniejsza sylwetka wieży wawelskiej katedry, a nad nią jasna **smuga komety symbolizującej nadchodzące nieszczęście**

[J. Matejko, *Stańczyk*]

Kobieta **uosabia naród** rzymski

[F. Smuglewicz, *Cesarz Tytus nadaje prawa Rzymianom*]

Alegoryczną treść dzieła sam malarz opowiedział następująco: **grupa środkowa – natchnienie kojarzy piękno z prawdą, grupa z lewej strony – przed postacią tragedii roztacza się obraz niedoli i zbrodni widma i furia uosabiające wyrzuty sumienia i zemstę, ścigają morderstwo i występna miłość, Ero płacze nad urną z prochami drogiego serca. W głębi u stóp sfinksa – przeznaczenie, pierwiastki dobrego i złego walczą o panowanie nad światem. Grupa na pierwszym planie –**

komedia, przygląda się z uśmiechem ucieszonym figurkom, którymi potrząsa przed nią trefniś. Grupa ze strony prawej – psyche, dusza uwalnia się z więzów zmysłowości, usiłując za muzyką i śpiewem, wznieść się ku niebu

[H. Siemiradzki, *Kurtyna Teatru Krakowskiego*]

Jest to bardzo surowe, bardzo ponure wnętrze oświetlone światłem dobywającym się z pieca, które pada na drewniane stołki do modelowania, czerwoną firankę. Przy tym on sam, siedząc przy piecu mającże **jako uosobienie** smutku i ciemna

[J. Mehoffer, *Portret Laszczki*].

Tłumaczenie symboliki ma miejsce przeważnie w zakończeniach narracji, sporadycznie pojawia się przy okazji opisywanego elementu symbolicznego widniejącego na obrazie. W pracy przyjmuje się, że tłumaczenie symboliki ukrytej w obrazie jest bardziej funkcjonalne, jeśli zostanie zaprezentowane przy okazji mówienia o danym elemencie. W podsumowaniu natomiast można jeszcze raz przytoczyć globalny sens dzieła tworzony przez dane symbole.

W AD pojawiają się także uosobienia⁸⁰⁶ oraz ożywienia/ animizacje⁸⁰⁷, które podobnie jak porównania, można zakwalifikować w szerokim rozumieniu do grupy metafor. Przykłady tych zabiegów prezentuje poniższa tabela:

<p style="text-align: center;">UOSOBNIENIE (charakterystyczne dla osób)</p>	<p style="text-align: center;">OŻYWIENIE (charakterystyczne dla organizmów żywych)</p>
<ul style="list-style-type: none"> - plamy pigmentu [...] sugerują odbicie światła [P. Michałowski, <i>Defilada przed Napoleonem</i>], - wyglądające spod serwet drewno blatu [R.K. Witkowski, <i>Banany</i>], - od niebieskości odcina się żółta farba [R.K. Witkowski, <i>Banany</i>], -brunatna ziemia odcina się od [...] obłoków [F. Ruszczyc, <i>Ziemia</i>], - zawieszona nisko nad ziemią obłoki [...] zdają się 	<ul style="list-style-type: none"> - fragment ściany [...] ukośnie biegnącej [O. Boznańska, <i>Imieniny babuni</i>], - rzeczka zmierza w stronę ... [J. Fałat, <i>Pejzaż zimowy z rzeką i ptakiem</i>], - linię horyzontu biegnącą nisko [...] zasłania ciąg chałup [J. Chełmoński, <i>Bociany</i>], - fragment masy chmur [...] przechodzi w świetlistą biel [F. Ruszczyc, <i>Ziemia</i>], - rzeka wznosi się [L. da Vinci, <i>Mona Lisa</i>],

⁸⁰⁶ «wyobrażenie, wcielenie w jakiejś osobie, istocie pewnych cech, pojęć, zjawisk; też: osoba, istota uosabiająca coś» (SJP PWN); personifikacja - «postać uosabiająca coś», 2. «**przypisywanie przedmiotom, zjawiskom, pojęciom abstrakcyjnym cech ludzkich; też: przedstawianie w postaci ludzkiej pojęć, zjawisk przyrody itp.**».

⁸⁰⁷ «rodzaj metafory polegającej na **przypisywaniu przedmiotom, zjawiskom przyrody lub pojęciom abstrakcyjnym właściwości istot żywych**» (SJP PWN).

<p>dociskać zwierzęta i człowieka do ziemi [F. Ruszczyc, <i>Ziemia</i>],</p> <p>- kontur obrysowuje się i modeluje [W. Ślewiński, <i>Sierota z Poronina</i>],</p> <p>- rozciąga się niebo [B. Canal, <i>Widok wejścia do Cannaregio z kościołem San Geremia w Wenecji</i>],</p> <p>- długie warkoczce sięgają kolan [T. Kwiatkowski, <i>Polonez Chopina</i>],</p> <p>- usta [...] ukazują zęby [S. Anguissola, <i>Gra w szachy</i>],</p> <p>- [pomidor] ukazuje połyskliwe wnętrze [J. Pankiewicz, <i>Targ na jarzyny</i>],</p> <p>- prawa krawędź ucina jego prawą (nogę?) [W. Ślewiński, <i>Sierota z Poronina</i>],</p> <p>- drobne zmarszczki na spokojnej powierzchni wody oddają [...] smugi [J. Fałat, <i>Pejzaż zimowy z rzeką i ptakiem</i>],</p> <p>- w niebo strzelają dwie iglice [A. Gieryski, <i>Wieczór nad Sekwaną</i>],</p> <p>- niesforne kędziory [H. Siemiradzki, <i>Portret kobiety na palecie malarza</i>],</p> <p>- ciemne grube brwi powtarzają łuk wykroju brwi [H. Rodakowski, <i>Portret Leonii Bluhdorn</i>],</p> <p>- majaczy kilka czarnych kresek i esów-floresów [Witkacy, <i>Portret Heleny Białyńskiej-Biruli</i>],</p> <p>- okręty ostrzeliwują zamek z dział [J. Brandt, <i>Czarniecki pod Koldyngą</i>],</p> <p>- jasna wstęga rozwija się i sięga dołu obrazu [F. Bissolo, <i>Mistyczne zaślubiny św. Katarzyny</i>],</p> <p>- brwi utworzyły trójkątną zmarszczkę [A. Gieryski, <i>Trumna chłopska</i>],</p> <p>- rękawy sięgają do łokci [A. Gieryski, <i>W altanie</i>],</p> <p>- Ściana zyskuje jakąś nierealną głębię [A. Wróblewski, <i>Rozstrzelanie surrealistyczne</i>],</p> <p>- tańczą cienie [A. Gieryski, <i>Opera paryska w nocy</i>],</p> <p>- fasada już tylko majaczy w ciemnościach [A. Gieryski, <i>Opera paryska w nocy</i>],</p> <p>- Kamienica lewej, zachodniej pierzei rzucają na</p>	<p>- kręta ścieżka biegnie w głąb i opada [L. da Vinci, <i>Mona Lisa</i>],</p> <p>- zamglone kontury krajobrazu zatopione w cieniu [L. da Vinci, <i>Mona Lisa</i>],</p> <p>- [ćwierć koła] L. da Vinci, <i>Mona Lisa</i> wychodzi ku środkowi obrazu [T. Kantor, <i>Ambalaze, przedmioty, postacie</i>],</p> <p>- korzenie rozchodzą się w obie strony ukazując mroczną szczelinę [A. Bierstadt, <i>Sekwoja</i>],</p> <p>- poświęta, w której skąpane są drzewa [A. Bierstadt, <i>Sekwoja</i>],</p> <p>- ciągnie się pasmo brył wieżowców [K. Sosnowski, <i>Spacer na Bielany</i>],</p> <p>- kreski zmierzających ku otwartym ustom chłopca [E. Zak, <i>Pijący chłopiec</i>],</p> <p>- długa trąba przechodzi przez całą szerokość grafiki [plakat do filmu <i>Witaj Słoni</i>],</p> <p>- liście przechodzą w rozłożysty różowo-czerwony kwiat [plakat do filmu <i>Amelia</i>],</p> <p>- plamy daszków układają się [J. Pankiewicz, <i>Ulica w Madrycie</i>],</p> <p>- fragment masy chmur [...] przechodzi [F. Ruszczyc, <i>Ziemia</i>],</p> <p>- widać wyglądające spod serwet drewno blatu [R.K. Witkowski, <i>Banany</i>],</p> <p>- linię horyzontu biegnącą nisko [J. Chełmoński, <i>Bociany</i>],</p> <p>- rzeczka zmierza w stronę [...] narożnika [J. Fałat, <i>Pejzaż zimowy z rzeką i ptakiem</i>],</p> <p>- dwie tonące w roślinności chałupy [M. Gieryski, <i>Noc</i>],</p> <p>- kompozycja dzieła jest wyraźnie dwudzielna, wyznacza ją biegnący [...] most [A. Gieryski, <i>Wieczór nad Sekwaną</i>],</p> <p>- usta [...] posługują się [J. Zieliński, <i>SOS</i>],</p> <p>- [główna arteria] zakręca w lewo [...] potem pnie się pionowo w górę [E. Dwurnik, <i>Miasto fabryczne</i>],</p> <p>- rozchodzą się [...] kręgi światła i proste promienie [E. Dwurnik, <i>Miasto fabryczne</i>],</p>
---	--

<ul style="list-style-type: none"> ulicę długie cienie [W. Podkowiński, <i>Ułina Nowy Świat</i>], - majaczących w oddali zabudowań [J. Szermentowski, <i>Odpozynek oracza</i>], -budują trzy poziome pasy [W. Wojtkiewicz, <i>Orka</i>], - pozycję modelki wymusiło położenie [...] fotela [K. Krzyżanowski, <i>Portret Pelagii Witosławskiej</i>]. 	<ul style="list-style-type: none"> - przekątną obrazu biegnącą [A. Gierymski, <i>W altanie</i>], - wydłużone piersi dynamicznie zwracają się ku sobie [Witkacy, <i>Akt</i>].
---	--

Tabela nr 7. Uosobienia i ożywienia stosowane w AD.

Nie są to oczywiście wszystkie możliwe przykłady zastosowania ożywienia i uosobień, jednak taki zbiór uznaje się za reprezentatywny dla skomentowania funkcji tych środków, którymi są przede wszystkim upoetycznienie opisu, nadanie mu plastyczności oraz pobudzenie wyobraźni tak, by odbiorca chciał zastanowić się nad tematem obrazu oraz jego przesłaniem. W tym miejscu trzeba jednak podkreślić płynność granicy pomiędzy tymi przykładami oraz, co istotniejsze, że nie zawsze funkcją tych metafor jest upoetycznienie i nadanie plastyczności. Ponownie należy przywołać książkę Lakoffa i Johnsona, gdzie autorzy podają przykłady metafor o charakterze potocznym, używanym w codziennym języku, a zatem dalekim od czegoś oryginalnego i poetyckiego. Charakter oryginalności zyskują, np. te zdania, w których wykorzystano konstrukcje: „drzewa skąpane w poświacie”, „niesforne kędziory”, „majaczące kreski”, a które nie pojawiają się w przypadkowych konwersacjach i charakteryzują się antropocentrycznym sposobem postrzegania świata.

Wśród innych, mniej regularnych zabiegów ukierunkowujących interpretację dzieła zawartych w USz audiodeskrypcji, można wymienić: przypuszczenie (ewentualnie domysły), np.:

Szarawo-biała płaszczyzna to **prawdopodobnie** narożnik ściany z wysokim cokołem [W. Ślewiński, *Sierota z Poronina*]

W tle rudawo-brązowa płaszczyzna, **zapewne** ściana [O. Boznańska, *Imieniny babuni*]

Po obu stronach z wodą graniczą grube czapy śniegu, **gdyby** stanął w nich człowiek, zapadłby się pewnie po kolana, jednak śnieżna pierzyna jest nietknięta, biel ciągnie

się po horyzont i jedyna rysa na jej powierzchni to niewielka szczelina w śnieżnej skorupie przy lewym brzegu rzeki

[J. Fałat, *Pejzaż zimowy z rzeką i ptakiem*]

Prawą rękę kobieta opiera o, sięgającym jej bioder, postumencie **będącym prawdopodobnie** częścią balustrady zwieńczającą podest, na którym stoi

[A. Gieryski, *Sjesta włoska*]

Widoczna na jego powierzchni biaława nieregularna plama to, **jak można się domyślać**, odbijająca postać stojącej tuż obok dziewczynki

[O. Boznańska, *Imieniny babuni*]

odwołanie do wyobraźni odbiorcy, np.:

[rzeczka] Patrząc na nią **łatwo wyobrazić sobie**, że stoimy pośrodku leniwego nurtu [J. Fałat, *Pejzaż zimowy z rzeką i ptakiem*]

bezpośrednią wskazówkę na temat odbioru dzieła, np.:

Korony drzew **pochyla wiejący z prawej strony wiatr**

[W. Gerson, *Cmentarz w górach*]

Na próżno jednak szukać innych detali

[P. Michałowski, *Defilada przed Napoleonem*]

Patrząc na owoce, **mamy wręcz pokusę** sięgnięcia po nie

[R.K. Witkowski, *Banany*]

bezpośrednie wyjaśnienie danego przedstawienia, np.:

Białą powierzchnię ringu przecinają brązowe kreski pionowe i jedna pozioma.

Oznaczają deski

[E. Dwurnik, *Mecz bokserski*]

Na górze pośrodku **prawa, długa i chuda ręka, której dłoń z nienaturalnie długimi i reumatyczne powyginanymi palcami, ze szponiastymi, nieco zwierzęcymi**

paznokciami, sięga połowy lewej krawędzi obrazu, znajdując się tuż nad prawym kolaniem

[Witkacy, *Akt*]

Na ciele zwierząt, zwłaszcza na ich łbach widać szaro-bure **plamy, które mogą być zarówno umaszczeniem, łatami, jak i refleksami nieba** na spoczonej sierści

[F. Ruszczyc, *Ziemia*]

wrażenie wywołane dziełem/ jego oddziaływanie, np.:

Takie zestawienie wypukłych faktur z gładkimi i sąsiedztwo kontrastowych barw **wywołują u odbiorcy nieodparte wrażenie trójwymiarowości**, głębi, namacalności, mimo że rysunek jest uproszczony, daleki od naturalizmu

[R.K. Witkowski, *Banany*]

podpowiedź jak patrzeć na fakturę i dzieło w ogóle (pomocne raczej widzącym, niewidomym po prostu wzbogaca to o wiedzę na temat tego „jak patrzeć”), np.:

Na szczycie głowy para szpiczastych uszu, **raczej zwierzęcych niż ludzkich**

[Witkacy, *Akt*]

Kiedy podejdzie się do obrazu bardzo blisko można dostrzec, że malarz nakładał farby grubymi warstwami i gdzieś tam na powierzchni płótna pozostawił grudki

[F. Ruszczyc, *Ziemia*]

Wyjaśnienie zastosowanej przez artystę perspektywy, np.:

Ukazana pośrodku obrazu **ulica**, zwężająca się zgodnie z zasadą perspektywy, **jest przedstawiona jako trójkąt o ostrym wierzchołku**, wznoszący się od dołu, do niemal dwóch trzecich wysokości obrazu

[J. Pankiewicz, *Ulica w Madrycie*]

wartościowanie (w znaczeniu: poddawać coś ocenie?) i ocena (np. wyrazu twarzy, nastroju dzieła/ zdjęcia), np.:

Raczej naszkicowana niż realistycznie odwzorowana

[A. Gierymski, *Wieczór nad Sekwaną*]

Twarz Leona jest **poważna**

[plakat do filmu *Leon Zawodowiec*]

Matka ma **smutny wyraz twarzy, zamyślona patrzy** w przestrzeń

[plakat do filmu *Dziecko Rosemary*]

Rozwichrzone siwe włosy i grymas ust **nadają jej niesympatyczny wygląd**

[W. Wojtkiewicz, *Ucieczka*]

Kobieta na obrazie Tamary Łepickiej pochyla głowę do przodu, patrzy przed siebie,
jest zamyślona

[T. Łepicka, *Znużenie*]

Jacek Malczewski jest **jednym z najważniejszych** artystów polskich przełomu
dziewiętnastego i dwudziestego wieku

[J. Malczewski, *Thanatos*]

[...] uwagę szczególną zwraca wzrok zabójców – **nienawistny i złowieszcy** –
wyrażający **tragizm sytuacji**

[F.T. Hildebrandt, *Zamordowanie synów Edwarda IV*]

Doskonałą charakterystykę lichwiarza o opisywanym obrazie osiągnął Pęczarski
przede wszystkim poprzez skupienie się na oczach mężczyzny, których wyraz łączy
w sobie zachłanność z zimnym wyrachowaniem

[F. Pęczarski, *Lichwiarz*]

[...] **surowy** wyraz twarzy mężczyzny współgra z zimną, **perfekcyjnie wykonaną**
zbroją

[A. Bronzino, *Portret Cosimo I dei Medici*]

zdają się kierować ku **lepszemu, ciekawszemu, bardziej kolorowemu** przyszłości.
Jest to nie tylko przyszłość zmodernizowana, nowoczesnej architektury

i samochodów, lecz także taka, która tchnie oparami współczesnej cywilizacji, spalin i asfaltu

[K. Sosnowski, *Spacer na Bielany*]

osobliwą i skomplikowaną kolorystykę płótna można potraktować jako wyraz wyrafinowania ceremoniału dworskiej uczty, w jakiej uczestniczą bohaterowie obrazu [Z. Waliszewski, *Uczta u Benvenuto Celliniego, tak zwana renesansowa*]

obraz przedstawia **wytworną** scenę rodzajową

[A. Gierymski, *W altanie*]

[...] gdy miał **zaledwie** 19 lat

[Witkacy, *Pejzaż*]

Szkoda, że nie znamy tytułów wszystkich zachowanych ujęć

[Witkacy, *Akt*]

wyjaśnienie przesłania filmu⁸⁰⁸, np.:

To piękna choć smutna historia, która uzmysławia widzowi, że w skorumpowanym i złym świecie nie wszystko jest zawsze czarno-białe. To co z pozoru wydaje się dobre może kryć największe zepsucie, zaś osoby, które uważamy za złe mogą być aniołami pomagającymi innym w trudnościach

[plakat do filmu *Leon Zawodowiec*]

oraz wskazówka kontekstowa, np.:

Artysta realistycznie oddał oznaki starości. **O zaawansowanym wieku Elżbiety świadczą bruzdy wokół oka, na policzkach, podbródku i szyi**

[B. Strozzi, *Nawiedzenie*].

W audiodeskrypcjach z tej grupy także dominuje funkcja informacyjna, jednak częściowo, dzięki scharakteryzowanym powyżej literackim środkom wyrazu, zostaje

⁸⁰⁸ Zacytowany fragment dotyczy fabuły filmu, został tu jednak zacytowany, ponieważ pojawił się jako uzupełnienie do AD plakatu promującego film *Leon Zawodowiec*.

spełniona dzięki nim funkcja estetyczna. Jest to istotne, ponieważ pierwsze AD jedynie zakładały jej realizację. Takie przekształcenia są ważne z punktu widzenia odbiorcy, który otrzymuje szansę, dzięki bardziej estetycznym, przyjemniejszym w odbiorze audiodeskrypcjom, głębszego przeżycia danego obrazu i jego osobistego doświadczenia. Pierwsze teksty o tym charakterze, co pokazano we wcześniejszych analizach, były pod tym względem znacznie uboższe.

Dalsze refleksje nad funkcjami oraz niedoskonałość dotychczas redagowanych AD jeszcze silniej utwierdziły w przekonaniu, że niewidomym odbiorcom potrzeba takiej formy tłumaczenia sztuki wizualnej, w tym także malarstwa, która będzie jednocześnie dostarczać informacji o obrazie, sprawiać przyjemność słuchania tekstu oraz umożliwiać przeżycie estetyczne podobne do tego, którego doświadczają widzący odbiorcy malarstwa. W związku z tym potrzeba takich tekstów, które dążą do tego, by same stały się formą sztuki, najpierw użytkowej, a w przyszłości może nawet pięknej. Dodatkowym uzasadnieniem takiego założenia są opinie potencjalnych odbiorców, którzy pytani o to, jakiej AD chcieliby słuchać odpowiadają, że takiej, która nie zatrzymuje się tylko na tym, co widać, lecz tłumaczy i wyjaśnia sztukę pięknym językiem i estetyczną formą.

Spostrzeżenie to potwierdza potrzebę przededefiniowania myślenia o AD i skłania ku temu, by redagować je tak, aby móc traktować je jako sztukę użytkową. Być może dalszy rozwój tej formy doprowadzi do tego, że teksty AD będą miały rangę sztuki pięknej, jednak w obecnym kształcie podkreśla się jej charakter użytkowości, gdyż nie powstaje (jak klasyczne dzieło) pod natchnieniem audiodeskrybera-autora. Audiodeskryber ma za zadanie wiernie opowiedzieć obraz⁸⁰⁹. Sam może wybrać tylko, a zarazem „aż”, sposób w jaki to zrobi, przy czym może poruszać się jedynie na płaszczyźnie językowej.

Aby móc traktować AD jak sztukę istotne wydaje się zastanowienie nad kwestiami: do kogo kierowany jest konkretny tekst oraz co, za jego pomocą chce się osiągnąć. Refleksja nad nimi prowadzi do rozpoczęcia pierwszego, właściwego etapu poszukiwań takiej AD, która pretenduje do określenia ją „sztuką użytkową”. Zanim jednak uwagę poświęci się charakterystyce AD, które należą do tego (trzeciego) zbioru, trzeba zastanowić się nad tym, jak w kontekście malarstwa, audiodeskrypcji oraz pracy, rozumie się pojęcie „sztuka”.

⁸⁰⁹ W przeciwieństwie do autora i podmiotu lirycznego w ekfrazach, autor AD nie ma swobody decyzji jak wierny obrazowi będzie tekst.

Pojęcie sztuki, w szerokim rozumieniu, w pracy jest stosowane w odniesieniu do kilku aspektów. Po pierwsze jest to klasyczne, ukute w tradycji rozumienie terminu. Następnie na podstawie zaobserwowanych zmian w zakresie estetyki, refleksji na temat śmierci sztuki oraz przedefiniowaniu tego pojęcia w czasach współczesnych, pomocny okaże się zwrot w kierunku sztuki użytkowej, do której poza tradycyjnie rozumianymi wytworami służącymi odbiorcy, zalicza się właśnie audiodeskrypcję, która ewoluując aspiruje do tego, by jak najbardziej zbliżyć się do tekstów, które poruszają zmysł estetyczny odbiorcy.

Współczesny badacz kategorii estetycznych i sztuki staje przed trudnym zadaniem przede wszystkim definicyjnym, ponieważ obecnie „sztuka tonie w powodzi słów”⁸¹⁰. Co więcej

z rzadka stajemy wobec nowego okazu czegoś, co skłonni jesteśmy uważać za prawdziwą sztukę, a przecież zalewa nas potok książek, artykułów, rozpraw, przemówień, wykładów, przewodników tłumaczących chętnie i ze swadą, co sztuką jest, a co nią nie jest, co kto zrobił, kiedy i dlaczego. Prześladuje nas wizja małego, delikatnego ciała, nad którym znęcają się tłumy gorliwych, choć niewprawnych chirurgów i jeszcze gorszych analityków. Pojawia się poczucie niebezpieczeństwa, które grozi dziś sztuce – być może dlatego, że myślimy i mówimy o niej za wiele⁸¹¹.

Wraz z przedefiniowaniem rozumienia sztuki, coraz trudniej jest stanąć z nią twarzą w twarz i wejść z nią w dialog, także dlatego, że nie zawsze jasno można sprecyzować właśnie istotę sztuki i dalej, zachowanie się wobec niej. Jak pisze Armheim:

samo oglądanie dzieł sztuki nie wystarczy. Zbyt wiele osób odwiedza muzea i gromadzi albumy z reprodukcjami, nie zyskując przez to dostępu do sztuki. Uśpiona została wrodzona zdolność rozumienia przez oczy i tę zdolność trzeba na nowo rozbudzić⁸¹².

Rozbudzić zarówno wśród widzących, jak i niewidomych odbiorców. Widzących po to, by świadomie tworzyli teksty AD, niewidomych dlatego, by świadomie teksty te odbierali i chcieli zatrzymać się przy nich, by poddać głębszej refleksji. Problem

⁸¹⁰ R. Armheim, op.cit., s. 11.

⁸¹¹ Ibidem.

⁸¹² Ibidem.

jednak rodzi się wówczas, gdy widzący obserwator odczuwając i spostrzegając właściwości dzieła, nie potrafi ich zwerbalizować nawet w odniesieniu do siebie. Jak zatem może być w stanie oddać te emocje odbiorcy niewidomemu? Przyczyną tego niepowodzenia

nie jest to, że posługujemy się językiem, lecz to, że nie nauczyliśmy się jeszcze przekładać postrzeżonych cech na odpowiednie kategorie. Język nie może wykonywać zadania bezpośrednio, gdyż nie jest bezpośrednią drogą do zmysłowego obcowania z rzeczywistością; dostarcza jedynie nazw temu, co zobaczyliśmy, usłyszeliśmy lub pomyśleliśmy⁸¹³.

Poznanie dzieła jest procesem stopniowym i złożonym. Na początku trzeba określić, „jakiego rodzaju rzeczy widzimy i jakie mechanizmy postrzeżeniowe stanowią wytłumaczenie dla faktów wzrokowych”⁸¹⁴. Proces należy zwieńczyć odkryciem, że „widzenie nie jest mechaniczną rejestracją elementów, lecz chwytaniem i pojmwaniem istotnych cech struktury”⁸¹⁵, w której każdy element ma swoje znaczenie i czemuś służy. Dopiero odkrycie całościowego sensu dzieła pozwala podjąć trud wykonania jego werbalnego przekładu dla odbiorcy z dysfunkcją wzroku.

Najnowsza estetyka wykazała bezowocność sporu o sztukę, pozostawiając nas w niepewności, zdezorientowanych, z arbitralnym poglądem na definicję sztuki i różnicę pomiędzy sztuką i nie-sztuką. Pozostajemy bezsilni wobec niemożności rozszerzenia zdolności umysłu i wzroku na tyle, by przystosowały się do innowacji w technice, stylu, materiałach oraz koncepcjach, bez konieczności wyrzeczenia się wszystkiego, za co sztuka jest uznawana⁸¹⁶.

Przedefiniowanie współczesnego myślenia o sztuce zwraca ją w kierunku jej użyteczności. Postawiona została granica pomiędzy sztukami pięknymi, sztuką użytkową oraz rzemiosłem. Ale to nie jedyny podział. Obecnie oddziela się sztukę wysoką od ludowej i kultury masowej, ale jednocześnie podkreśla, że żadna jej forma nie istnieje w izolacji⁸¹⁷, przez co nie można dotrzeć do jej obiektywnej, czystej

⁸¹³ Ibidem, s. 12-13.

⁸¹⁴ Ibidem, s. 14.

⁸¹⁵ Ibidem, s. 16.

⁸¹⁶ M. Bryl, *Suwerenność dyscypliny: Polemiczna historia sztuki od 1970 roku*, s. 148-149.

⁸¹⁷ Ibidem, s. 199.

formy⁸¹⁸. W takim układzie malarstwo „jest nadrzędne w stosunku do projektowania, architektura dominuje nad budownictwem, literatura nad dziennikarstwem, sztuki piękne nad użytkowymi, a sztuka wysoka nad ludową i popularną”⁸¹⁹. Wraz z rozwojem świadomości społecznej oraz z powstaniem, tzw. nowej estetyki, rozumienie pojęcia sztuki zaczęło ulegać rozmyciu. Z jednej strony głoszono śmierć sztuki, z drugiej – przeciwnie – włączano do niej wszystkie rodzaje działalności człowieka uznając, że nawet masowo wytwarzane przedmioty codziennego użytku mogą aspirować do tego, by nią być. W związku z tym wyznacznikiem estetyki stał się brak reguł. Trzeba w tym miejscu podkreślić, że „zależność sztuki od uznania (czy, jak można to inaczej wyrazić, od uświadomienia) prowadzi do całkowitego rozpadu przedmiotu”⁸²⁰. Oznacza to, że jeśli, na przykład stojak na butelkę potraktowany zostanie jako przedmiot sztuki, to równie dobrze za taki można uznać dom handlowy, w którym ów stojak jest prezentowany. I dalej zgodnie z teorią sylogizmu, miasto, w którym jest ów dom handlowy, cały kraj, i tak dalej⁸²¹.

W związku z tym, że obecnie wszystko może być uznane za sztukę, artystą również może być każdy. Twórca jest wolny, nie obowiązują go żadne kanony ani przymus. Jedyne istotne jest to, by ich twórczość była o czymś i ucieleśniała swe znaczenia oraz powstawała jako wynik autorskiej inspiracji⁸²². Sztuka nie ma być piękna, lecz szokująca. Nie musi dostarczać wrażeń estetycznych, lecz jej celem stało się skłanianie odbiorców do refleksji nad kondycją współczesnego świata. Nowa estetyka ma być po pierwsze – dostosowana do potrzeb różnorodności, po drugie ma na celu wykształcić normy i kryteria oceny sztuki. Co znamienne, trzecim novum jest to, że negatywna opinia publiczności nie dyskwalifikuje danej pracy jako sztuki i nie stawia jej poza granicami dzieł⁸²³. Czy w związku z tym, że „wszystko jest widzialne”⁸²⁴ należałoby mówić o śmierci sztuki? Zagadnieniem tym zajmował się nie tylko Didi-Huberman⁸²⁵ podając jako argumenty przemawiające za końcem sztuki dzieła takie jak: *Czarny kwadrat na białym tle* Malewicza, *Ostatni obraz* Rodczenki, *Ready-made* Duchampa. Bliższe teoretykom sztuki jest twierdzenie, że jako forma

⁸¹⁸ Co stanowi kolejny argument przemawiający za tym, że AD nie musi być obiektywna.

⁸¹⁹ A. Berleant, op.cit., s. 5.

⁸²⁰ M. Bryl, op.cit., s. 165.

⁸²¹ Ibidem.

⁸²² Cf. G. Dziamski, *Sztuka po końcu sztuki*, „Sztuka i Filozofia” 1998, nr 15, s. 178.

⁸²³ A. Berleant, op.cit., s. 8-9.

⁸²⁴ G. Didi-Huberman, op.cit., s. 33.

⁸²⁵ Obok niego trzeba również wymienić choćby Mariusza Bryła (op.cit.) oraz Dariusza Dziamskiego (op.cit.).

artystycznego wyrazu nie skończyła się, lecz znalazła inne sposoby wyrażania i przekazu jakże odległe od klasycznego jej definiowania. Nie czyni jej to martwą, lecz wręcz przeciwnie – nieśmiertelną⁸²⁶.

Sztuka XX wieku, która po przełomie około 1910 roku wytworzyła całkiem „nowe formy”, zmusza historyka sztuki do zmiany perspektywy badawczej. Ocenie należy obecnie poddać „całą sztukę”, a nie, tak jak dawniej oryginalność pojedynczego wielkiego artysty oraz jego dzieło. Wiek XX, zapoczątkowujący „techniczną erę” cywilizacji, przyniósł bowiem „największe i najgłębiej sięgające przemiany, jakie kiedykolwiek miały miejsce w historii ludzkiej kultury”⁸²⁷ [...]. Obecnie przedmioty wykonane ręką wydają się – w obliczu perfekcyjnego, szybko wytwarzanego, masowego produktu przemysłowego – niedoskonałe, zapóźnione i bezwartościowe. Pod względem wartości użytkowej nie mogą one konkurować z wytworami technicznymi⁸²⁸. Jest to podejście diametralnie różne od klasycznego, w którym dominowało przekonanie, że sztuka musi naśladować naturę w tym, co piękne przez co sama staje się piękna⁸²⁹. Wśród sztuk pięknych znajdowały się malarstwo, rzeźba, architektura, muzyka, poezja, sztuka mówienia i taniec, lecz wraz z upływem czasu, po rozszerzeniu jej rozumienia, za sztukę uznaje się także ogrodnictwo, fotografię, kulturę materialną, film, media oraz sztukę popularną. W ten sposób, w postmodernistycznym świecie zatarły się granice, np. między eksponatem a kartonem, gdy Andy Warhol w 1964 roku pokazał *Blillo Boxes*, wystawę z opakowań po płatkach mydlanych udowadniając w ten sposób, że dzieło sztuki nie musi wyglądać w żaden sposób i może nim być kartonowe pudło, a nawet metalowa puszka po zupie⁸³⁰. Dzieje się tak dlatego, że „sztuka współczesna nie musi dostarczać przyjemności, lecz sądów na temat treści i środków wyrazu. W związku z tym obecnie wszystko może być sztuką właśnie dlatego, gdyż osiągnęła już ona swoją dojrzałość”⁸³¹.

Tradycyjna teoria sztuki, czyli ta, „której uroczyście nadano prawa”⁸³² w renesansowej Italii i, która wykształciła elitę społeczną, stawiała sobie za cel określenie „czym sztuka różni się od innych rzeczy i jak ją od nich odróżnić. Bez krytyczne, całkowite odrzucenie tradycyjnej estetyki może być zbędnym

⁸²⁶ M. Bryl, op.cit., s. 38.

⁸²⁷ Ibidem.

⁸²⁸ Ibidem, s. 109.

⁸²⁹ Autorem pojęcia „sztuka piękna” jest Charles Batteux.

⁸³⁰ Cf. G. Dziamski, op.cit., s. 178.

⁸³¹ B. Jerzakowska, *Posłuchać obrazów*, Poznań 2016, s. 8.

⁸³² Ibidem, s. 41.

pośpiechem, ponieważ w entuzjastycznym dążeniu do wolności ryzykujemy utratę tego, co nadaje estetyczności znaczenie”⁸³³. Metody dotychczas stosowane w sztuce miały na celu „pomóc widzowi w uwolnieniu przeżyć od jakiegokolwiek praktycznego kontekstu i umieszczeniu doświadczenia sztuki w specyficznej, autonomicznej przestrzeni”⁸³⁴. Obecnie zadania te również zostały przedefiniowane. Nacisk został przeniesiony z uniwersalności postrzegania na, z jednej strony indywidualizm, z drugiej uwarunkowania doświadczeń grupy⁸³⁵. Jakże zatem są obecne wyróżniki estetycznego wartościowania?

Współczesna estetyka to proces integrujący działania twórców oraz odbiorców. Dzieło przestało być gotowym artefaktem. Obecnie „dzieło sztuki to artysta tworzący swoim działaniem obiekt, który jest jego lub jej dziełem. Ale praca dzieła sztuki jeszcze się nie kończy. Pracują też przy nim inni ludzie, podziwiając je. Reakcja na sztukę jest też jego ponownym tworzeniem, otwieraniem nas na doświadczenie, drogą, którą wskazał nam twórca”⁸³⁶. Najistotniejsze zmiany, które miały wpływ na zmiany we współczesnym myśleniu o sztuce miały: wzrost produkcji przemysłowej, „który spowodował przekształcenia charakterystycznych cech, których spodziewamy się po przedmiotach artystycznych, prowadzących do użycia nowych materiałów, przedmiotów i technik w praktyce artystycznej”⁸³⁷ oraz zmiany społeczne „łączące się z rozwojem kultury masowej, generującej nowe sposoby percepcji i ponownie podkreślającej społeczną funkcję sztuki”⁸³⁸. W ten sposób zaczęto szczególną uwagę przykładac do rozróżnienia przedmiotów pięknych i użytecznych, przy czym doszły do łask te drugie⁸³⁹.

Dzięki takim działaniom „sztuka współczesna niepomierne poszerzyła skalę tradycyjnych zmysłów estetycznych oraz dzieł sztuki: odwołują się one do naszych możliwości percepcyjnych w sposób wcześniej uznany za niedopuszczalny (a przynajmniej znany). Z pewnością odwoływanie się do zmysłu dotyku czy zmysłu kinestetycznego dowodzi ogromnego przesunięcia w rozszerzaniu granic percepcji

⁸³³ A. Berleant, op.cit., s. 57.

⁸³⁴ Ibidem, s. 63.

⁸³⁵ Ibidem, s. 69.

⁸³⁶ Ibidem, s. 10.

⁸³⁷ Ibidem, s. 80.

⁸³⁸ Ibidem.

⁸³⁹ Ibidem, s. 82-84.

estetycznej”⁸⁴⁰. Skutkowało to złamaniem zakazów, zwłaszcza przedstawień zmysłowych i erotycznych dotychczas uznawanych za tabu.

Malarstwo to szczególnego rodzaju sztuka. Jakie wyznaczniki mają wpływ na taki jego status? Najważniejszym argumentem przemawiającym za tym, że malarstwo można uznawać za sztukę jest stwarzany przez nie przywilej przed odbiorcą, że ma wywoływać szczególne, a przy tym indywidualne emocje. Przez każdego odbiorcę ten sam obraz może zostać różnie odebrany i zrozumiany, może wywoływać skrajne emocje, które wynikają z indywidualnych doświadczeń każdego oglądającego dzieło bądź słuchającego jego AD. Jest to możliwe, ponieważ „obraz może zaznaczyć w jakimś stopniu, jak wyglądają przedmioty lub też wyrazić nastrój albo odczucie; stąd też może opowiedzieć o świecie zewnętrznym albo wewnętrznym, lub też obu zarazem”⁸⁴¹. Podobnie dzieje się w AD. Taki tekst także może opowiadać o obu światach, jednak jego symultaniczność musi zostać zaprezentowana według jakiejś kolejności, nawet gdy akcja jest dynamiczna, a bohaterowie w tym samym czasie wykonują różne czynności. W wypowiedzi werbalnej prezentacja każdego ze światów odbywa się w, przyjętej przez autora, kolejności. Przyjmuje się jednak w większości audiodeskrypcji, że pierwszeństwo otrzymuje prezentacja świata zewnętrznego, czyli tego, który widać na obrazie. Współcześnie, w przeciwieństwie do wieków przeszłych, gdy jedną z najważniejszych cech sztuki był mimetyzm, obraz nie służy jedynie wiernemu oddaniu jakiegoś elementu rzeczywistości. Obecnie „słowo *obraz* ma złą sławę, ponieważ sądzono [...], że rysunek jest kalką, kopią rzeczą wtórną, a *obraz* mentalny – tego rodzaju rysunkiem w naszej prywatnej gracji”⁸⁴². Trzeba jednak dostrzec, że faktycznie „nie jest on niczym podobnym, to rysunek i malowidło nie należą bardziej niż on do tego, co jest samo w sobie. Są wewnątrz zewnątrz i zewnątrz wewnątrz, co możliwą czyni dwoistość czucia, doznawania, a bez czego nie zrozumie się nigdy quasi-obecności i czegoś, co zbliża się do widzialności, a co stanowi cały problem wyobrażonych istotności”⁸⁴³.

Temat wyjątkowości malarskich dzieł sztuki podjął również Georges Didi-Huberman, których wyraz dał w publikacji *Przed obrazem*. Zwracał on uwagę na to, że o obrazach nie można mówić w tonie pewności, a jedynym właściwym zachowaniem kontemplacyjnym dzieła malarskie jest milczenie. Trzeba zgodzić się z autorem, że jest

⁸⁴⁰ Ibidem, s. 85.

⁸⁴¹ Ibidem, s. 140.

⁸⁴² Ibidem, s. 98.

⁸⁴³ Ibidem.

to postawa pełna szacunku dla tego rodzaju sztuki, jednak z perspektywy niniejszej pracy, nie może zostać w pełni zastosowana. Celem pracy jest bowiem pokazanie jak przenieść estetyczne walory sztuki wizualnej na słowo po to, by umożliwić uczestniczenie w odbiorze malarstwa tym, którzy są wyłączeni z milczącej kontemplacji sztuki. Czyli poniekąd ustosunkowanie się do pytania „w jaki sposób to, co widzialne, zostało ograniczone do tego, co czytelne, i do dającej się komunikować wiedzy?”⁸⁴⁴. Trzeba wyraźnie zaznaczyć, że prezentuje się tu polemiczne stanowisko, gdyż nie uznaje się mówienia o obrazach jako „ograniczenie”, lecz jako możliwość rozszerzonego, bardziej kompetentnego patrzenia, które oczywiście musi być poparte wiedzą źródłową osoby opowiadającej temat dzieła, czyli tutaj autora AD. Nie uznaje się zatem, że wizualność i tworzenie figur zostały podporządkowane tyranii czytelności⁸⁴⁵, choćby dlatego, że to audiodeskrypcja musi oddać treść obrazu. Ten zawsze jest przed słowem.

Zgodzić jednak wypada się ze stwierdzeniem, że „obrazy nie zawdzięczają swojej mocy jedynie transmisji wiedzy – czytelnej czy niewidzialnej. Ich moc splata się i wikła z przekazywaną i ulegającą przemieszczeniu wiedzą, wytwarzaną i przekształcaną niewiedzą”⁸⁴⁶. Proces poznania obrazu jest niezwykle złożony. Nie wystarczy tylko spojrzeć na obraz, by dotrzeć do głębi jego przesłania, gdyż w pierwszym kontakcie „obraz konfrontuje nas z niewiedzą”⁸⁴⁷ o nim. Co więcej „celem malarstwa (...) nie powinna być w końcowym efekcie przyjemność dla oka (...) obraz czy rzeźba jest wiarygodna na tyle, na ile jest w stanie pogłębić naszą tak zwaną wiedzę w sposób właściwy”⁸⁴⁸. Oznacza to, że AD malarstwo może służyć nie tylko odbiorcom z dysfunkcjami wzroku, ale także jako tekst stymulujący odbiór osób widzących. Oczywiście tylko taka jej forma, która będzie wykraczała poza warstwę powierzchniową dzieła, a stylistycznie będzie korespondowała z literaturą, która pozwoli „powiązać duchowe znaczenie z konkretnym, zmysłowym znakiem i wewnątrznie przypisać temu znakowi”⁸⁴⁹, czyli będzie łączyła doświadczenia zmysłowe z wiedzą o dziele. Powyższa teza pozwala znaleźć podobieństwo między audiodeskryberem a historykiem sztuki. Przejawia się ono w tym, że obaj są świadomi swoich działań na obrazie, ponieważ zdobyli pewną niezbędną wiedzę o dziele.

⁸⁴⁴ G. Didi-Huberman, op.cit., s. 8.

⁸⁴⁵ Ibidem, s. 11.

⁸⁴⁶ Ibidem, s. 16.

⁸⁴⁷ Ibidem, s. 19.

⁸⁴⁸ Ibidem, s. 140.

⁸⁴⁹ G. Didi-Huberman, op.cit., s. 88.

Poprzez tę świadomość różnią się od naiwnego widza zarówno widzącego, jak i niewidomego. Co więcej, także różną wiedzą dysponuje autor dzieła i autor AD. Ten pierwszy wie, co pokazuje, natomiast nie wie, co zdradza⁸⁵⁰. Autor AD natomiast wie, co zdradza odbiorcy, ponieważ sam decyduje o tym, co chce powiedzieć. Indywidualny pozostaje odbiór sztuki.

Audiodeskrypcja bez wątpienia spełnia postulat użyteczności, ponieważ percepcja wzrokowa nie jest dostępna niewidomym odbiorcom sztuki. Fakt ten pozwala traktować AD jako formę, która dąży do upodobnienia się do literatury. W pracy audiodeskrypcję rozumie się, z jednej strony, jako formę wkraczającą w obszar werbalnej sztuki użytkowej, która dąży do tego, by jak najbardziej zbliżyć odbiorcę do indywidualnego przeżywania sztuki. Z drugiej strony audiodeskrypcja to forma, która zyskując w przyszłości cechy sztuki, może też stać się przekładem intersemiotycznym obrazu na słowo. Nadawcą w audiodeskrypcji jest widzący autor, którego figura istnieje, w znacznym stopniu, w sposób intuicyjny. To właśnie intuicyjność nadawcy stwarza przed nim możliwość stania się w pewnym sensie artystą, od którego zależy czy i na ile odbiorca zainteresuje się danym dziełem. Co prawda, w przeciwieństwie do malarza, rzeźbiarza lub innego artysty, autor audiodeskrypcji nie tworzy dzieła sztuki pod natchnieniem. Jego zadaniem jest zwerbalizować sztukę stworzoną przez innego autora, a zatem zostaje w pewnym sensie ukierunkowany na temat. Swoboda audiodeskryptora zostaje zredukowana do werbalnych środków wyrazu, za pomocą których może tworzyć tekst [artystyczny] o sztuce. Tekst, który może zostać wcześniej zaplanowany i przygotowany, nie jak obraz, o którym Picasso mówił, że „nie bywa wymyślany i określany wcześniej, a raczej w trakcie powstawania podąża za ruchem myśli”⁸⁵¹.

Autor AD może poruszać się jedynie, a zarazem aż na płaszczyźnie słowa. To za jego pomocą ma zbliżyć odbiorcę do podobnych, indywidualnych wrażeń, jakich doświadcza się podczas kontemplacji obrazu. W związku z tym uzasadnione jest twierdzenie, że AD to sztuka słowa. Jakiego zatem języka używać tworząc AD? W odniesieniu do językowej formy wyrażania, audiodeskrypcja może czerpać również z poezji, będzie zatem nową formą językowego wyrazu, która bazuje na środkach wykorzystywanych w tradycyjnej sztuce słowa. W związku z tym, że poezja nie jest

⁸⁵⁰ Ibidem, s. 113.

⁸⁵¹ A. Berleant, op.cit., s. 130.

własnością tylko poetów⁸⁵², także autor AD w swojej twórczości może korzystać z jej sposobów wyrażania, zwłaszcza jeśli ma to służyć pełniejszemu doświadczeniu estetycznemu dzieła przez odbiorcę. Zostaje on niejako schwytyany w dzieło, zaproszony do jego doświadczenia. Sprawia to, że w audiodeskrypcji można doszukiwać się podobieństwa z happeningiem, zwłaszcza w figurze odbiorcy. Zarówno w happeningu, jak i AD wymagane jest aktywne uczestnictwo odbiorcy po to, by doprowadzić akcję do końca. W obu formach odbiorca przestaje być biernym obserwatorem, a staje się aktywnym uczestnikiem⁸⁵³, od którego zależy sposób zakończenia akcji, tj. w AD sposób zinterpretowania dzieła.

W zależności od przyjętej teorii, dzieło sztuki można rozpatrywać jako całość albo jako twór złożony z drobniejszych elementów, z których każdy niesie własne znaczenie. Wówczas, zgodnie z koncepcją Arystotelesa całość staje się czymś więcej niż sumą części. Poznanie obrazu poprzez AD następuje jakby przez połączenie tych teorii. Z jednej bowiem strony rozpoczynając słuchanie AD poznajemy rzut globalny, z drugiej natomiast w procesie zagłębiania się w nią, odbiorca zostaje wtajemniczony w detale tworzące ogólne wrażenie. Co istotne, poznanie rozpoczyna się od spojrzenia całościowego. Dopiero następnym krokiem jest zgłębienie detali, które prowadzą do wydobycia sensu oraz konkluzji. Jak to ma miejsce w postrzeganiu Armheima, który pisze, że

człowiek, który pragnie obcować z dziełem sztuki, musi przede wszystkim spojrzeć na nie jako na całość. Czym promieniuje dzieło? Jaki jest nastrój jego barw i jaka dynamika kształtów? Zanim zdążymy zidentyfikować jakikolwiek element, cała kompozycja wywrze wrażenie, na które nie wolno pozostać obojętnym. Będziemy szukać tematu, klucza, od którego wszystko zależy. Jeśli istnieje przedstawiony przedmiot, postaramy się poznać go jak najlepiej, gdyż widz nie może zlekceważyć bezkarnie żadnej rzeczy, którą artysta umieścił w dziele. Prowadzeni pewną ręką przez strukturę całości, spróbujemy potem wydobyć główne cechy i przyjrzeć się ich dominacji nad podrzędnymi szczegółami. Stopniowo dzieło ukaże się w pełnej swej krasie, a każdy element właściwy, jego idea ogarnie wszystkie władze naszego umysłu⁸⁵⁴.

⁸⁵² Ibidem, s. 204.

⁸⁵³ Ibidem, s. 159.

⁸⁵⁴ Ibidem, s. 19.

Autor AD także powinien wziąć pod uwagę wszystkie środki wyrazu zawarte w obrazie: perspektywę, światło, barwy i dynamikę, czyli to wszystko, co tworzy globalne wrażenie, a z czym odbiorca jest zapoznawany wraz z rozwojem narracji audiodeskrypcji. Teksty dotychczasowych AD dają podstawy, by uznać, że autorzy przystępowali do ich redagowania w izolacji od teorii sztuki i wiedzy na temat jej postrzegania. W tekstach, które aspirują do stania się sztuką o sztuce, aspekty te nie mogą być pomijane.

Czytanie powieści jest opowiadaniem historii, podobnie w odniesieniu do audiodeskrypcji, słuchanie jej będzie sprzyjało budowaniu opowieści utrwalonej na obrazie. Tym natomiast, co różni literaturę od AD jest fakt, iż „w doświadczeniu literackim nie rozumiemy metafory, lecz raczej postrzegamy obraz”⁸⁵⁵, który powstaje w wyobraźni. W odniesieniu do tekstu audiodeskrypcji to obraz jej pierwszym ogniwem procesu. Na jego podstawie powstaje tekst, który dążenie do obrazowości może osiągać również za pomocą plastycznych metafor.

By jeszcze bardziej zbliżyć się do uzyskania statusu sztuki, audiodeskrypcja powinna korzystać z obrazowych synonimów⁸⁵⁶, które niosą znaczenie i pobudzają wyobraźnię. Słowa winny być adekwatne do tematu prezentowanego dzieła, mają budzić zróżnicowane emocje. Z jednej strony oczekuje się od nich by były dźwięczne, puszyste i szeleszczące, z drugiej ostre, skrzypiące i dynamiczne, czyli krótkie, zwarte i zbudowane z wycieńczy czytanych w energiczny sposób z uwzględnieniem metrum, rymów i rytmiki.

Refleksje nad językiem AD doprowadziły do wniosku, że jest to język nieprzezroczysty, który znaczy swoją formą i nie odrywa się od wypowiadającego, czyli z jednej strony autora AD, z drugiej czytającego ją, lektora. Język to narzędzie, które w audiodeskrypcji odgrywa największą rolę, dlatego uzasadnione są wszelkie dążenia mające sprawić, że forma ta osiągnie taki kształt językowy, który w wyniku dalszych przekształceń, uczyni z niej sztukę.

Prowadzone obecnie analizy tego gatunku skłoniły autorów i badaczy do kontynuacji refleksji nad tym, jak redagować AD, by osiągały one styl, który pozwoli traktować je w pierwszej kolejności jako jedną z odmian sztuki użytkowej, czyli ogólnie takiej, która będzie nie tylko posiadać walory estetyczne i stylistyczne,

⁸⁵⁵ Ibidem, s. 213.

⁸⁵⁶ Snyder o nich wspomina, jednak istnieje potrzeba większego podkreślenia tego problemu, także na gruncie malarstwa.

ale będzie również służyć odbiorcy z dysfunkcjami wzroku w poznawaniu malarstwa. W kolejnej części zaprezentowano przykład takich adaptacji, które zostały napisane dla konkretnego, niewidomego bądź niedowidzącego odbiorcy.

3.5. Konkretny odbiorca – adaptacje

Działania ilustrujące nowatorskie podejścia, które zmieniają dotychczasowe podejście do AD zaprezentowano w *Posłuchać obrazów*, podręczniku do języka polskiego powstałym z myślą o konkretnym niewidomym odbiorcy, którym w tym przypadku jest niewidomy uczeń III oraz IV etapu edukacyjnego⁸⁵⁷. Publikacja powstała jako efekt pracy nad projektem, otrzymanym w ramach I edycji Diamentowego Grantu, pt. „Podręcznik do języka polskiego z audiodeskrypcją reprodukcji malarskich, uzupełniający kształcenie literackie i językowe uczniów niewidomych” (nr 0199/DIA/2012/41). Jest pierwszą w Polsce taką pomocą dydaktyczną opracowaną z myślą nauczania o malarstwie na lekcjach języka polskiego wśród niepełnosprawnych wzrokowo uczniów. Zawiera ona 70 audiodeskrypcji (po 35 do gimnazjum i szkoły średniej), reprodukcje dzieł oraz zestawy sześciu zadań do każdego obrazu. Poza tradycyjną wersją drukowaną zawiera także płytę z nagraniem audiodeskrypcjami oraz pliki do pobrania w wersji do wydruku, co umożliwia ich sprawniejsze wykorzystanie na lekcjach⁸⁵⁸.

Podejmując temat zastosowania AD w edukacji polonistycznej trzeba odwołać się do nazwisk tych badaczy, którzy zajmują się pedagogiką uczniów niewidomych. Temat tyflopedagogiki jest podejmowany przez Izabellę Kucharczyk pracującą przy Akademii Pedagogiki Specjalnej im. Marii Grzegorzewskiej w Warszawie w Zakładzie Pedagogiki Specjalnej. O niepełnosprawności pisze szerzej⁸⁵⁹ w swoich pracach, natomiast w obszarze niewidomych i niedowidzących skupia się na wyobrażeniach surogatowych, którymi niewidomi kompensują sobie brak wrażeń

⁸⁵⁷ Prace nad publikacją trwały w czasie, gdy funkcjonowało gimnazjum jako III etap edukacyjny. Po reformie podręcznik nie traci swojej wartości, ponieważ może być wykorzystywany w starszych klasach szkoły podstawowej, np. VI-VIII.

⁸⁵⁸ Obecnie trwają prace nad przekładem publikacji na język angielski i wydanie jej w Stanach Zjednoczonych.

⁸⁵⁹ Np. I. Kucharczyk, *Wpływ choroby przewlekłej na funkcjonowanie systemu rodzinnego. Padaczka u dziecka jako czynnik dezorganizujący życie rodziny*, *Annales, Sectio D*, Lublin 2006, s. 97-100 (współautor: V. Tuszyńska – Bogucka); *Zdrowie a przystosowanie społeczne dzieci przewlekle chorych*, *Annales, Sectio D*, Lublin, 2005, s. 147-151, *Psychospołeczne skutki cywilizacyjnej choroby przewlekłej na przykładzie cukrzycy*, w: *Styl życia a zdrowie. Wybrane zagadnienia*, red. V. Tuszyńska–Bogucka, J. Bogucki, Lublin 2005, s. 65-74.

wizualnych⁸⁶⁰, na analogiach semantycznych⁸⁶¹ i liczbowych⁸⁶² oraz na kompetencjach niewidomych absolwentów szkoły podstawowej⁸⁶³.

Drugą osobą pracującą przy APS w Warszawie jest Kamila Miler-Zdanowska, która w obszarze tyflopedagogiki zajmuje się zagadnieniami takimi jak rozwój kompetencji językowej u małych dzieci z dysfunkcjami wzroku⁸⁶⁴, znaczeniu tyflopedagogiki w edukacji⁸⁶⁵ oraz, szczególnie, orientacją przestrzenną osób niewidomych⁸⁶⁶.

Trzeba wspomnieć także o badaniach Kornelii Czerwińskiej, która w tym temacie zajęła się zagadnieniem społecznym wymiarem tej niepełnosprawności⁸⁶⁷ oraz, co warte szczególnej uwagi z punktu widzenia niniejszej

⁸⁶⁰ *Wyobrażenia surogatowe jako jeden ze sposobów wyobrażania sobie świata przez niewidomych (komunikat z badań)*, w: *Miejsce Innego we współczesnych naukach o wychowaniu. Wyzwania dla praktyki*, red. I. Chrzanowska, B. Jachimczak, Łódź 2006, s. 164-170.

⁸⁶¹ *Wykorzystywanie analogii semantycznych w pracy z uczniem niewidomym*, w: *Życie z niepełnosprawnością – wyzwania edukacyjne, rehabilitacyjne i normalizacyjne*, red. A. Krause, K. Materna, J. Rzeźnicka-Krupa „Dyskursy Pedagogiki Specjalnej 9”, Gdańsk 2010, s. 95-103.

⁸⁶² *Rozumowanie przez analogie liczbowe u uczniów niewidomych*, w: *Dzieci i młodzież ze specjalnymi potrzebami edukacyjnymi w realizacji zadań rozwojowych*, red. B. Witkowska, K. Bidziński, K. Kurtek Kielce 2010, s. 92-101.

⁸⁶³ *Kompetencje uczniów z uszkodzonym wzrokiem kończących szkołę podstawową*, w: *Miejsce Innego we współczesnych naukach o wychowywaniu. W poszukiwaniu pozytywów*, red. I. Chrzanowska, B. Jachimczak, P. Pawlczak, Poznań 2013, s. 285-302.

⁸⁶⁴ K. Miler-Zdanowska, *Specyfika rozwoju komunikacji językowej u dzieci z dysfunkcją wzroku*, w: *Wybrane aspekty rozwoju małego dziecka z niepełnosprawnością wzroku*, red. K. Czerwińska, Warszawa 2014, s.121-138.

⁸⁶⁵ K. Czerwińska, K. Miler-Zdanowska, *Tyflopedagog we współczesnej przestrzeni edukacyjnej*, w: *Tyflopedagogika we współczesnej przestrzeni edukacyjno – rehabilitacyjnej*, red. K. Czerwińska, M. Paplińska, M. Walkiewicz-Krutak Warszawa 2015, s.12-44.

⁸⁶⁶ K. Miler-Zdanowska, *Ocena funkcjonalna umiejętności z zakresu orientacji przestrzennej u dzieci niewidomych w wieku wczesnoszkolnym – doniesienia z przeprowadzonych badań pilotażowych*, w: *Teoria i praktyka oddziaływań profilaktyczno-wspierających rozwój osób z niepełnosprawnością*, t. 3.1, red. G. Gunia, D. Baraniewicz, Kraków 2014, s.181-194; K. Miler-Zdanowska, *Orientacja przestrzenna dzieci z dysfunkcją wzroku – droga do niezależności*, w: *Wspomaganie uczniów z dysfunkcją wzroku w szkołach ogólnodostępnych*, red. J. Witczak-Nowotna, Warszawa 2010; K. Miler-Zdanowska, *Zastosowanie planów w nauczaniu orientacji przestrzennej*, „Szkoła Specjalna” 2008, nr 4, s. 293-298.

⁸⁶⁷ K. Czerwińska, *Uczeń z niepełnosprawnością wzroku we współczesnej przestrzeni edukacyjnej*, w: *Podmioty, środowiska i obszary edukacyjne. Wyzwania i zagrożenia połowy XXI wieku*, red. M. Suświłło, N.A. Fechner, Poznań 2014, s. 229-242; K. Czerwińska, *Zajęcia ruchowe dla uczniów z dysfunkcją wzroku – wskazówki metodyczne*, „Niepełnosprawność i Rehabilitacja” 2014, nr 3, s. 24-36; K. Czerwińska, *Wizerunek osób niewidomych w literaturze dziecięcej – przelamywanie czy kształtowanie stereotypów?*, „Wychowanie Na Co Dzień” 2014, nr 1, s. 27-33; K. Czerwińska, *Niepełnosprawność wzrokowa a samowychowanie – wybrane aspekty psychospołeczne*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska Lublin-Polonia, Sectio J” 2014, vol. XXVII; K. Czerwińska, *Osoby niewidome według dzieci w wieku wczesnoszkolnym*, „Niepełnosprawność i Rehabilitacja” 2011, nr 1, s. 42-54; K. Czerwińska, *Uczeń z dysfunkcją wzroku w szkole ogólnodostępnej –wybrane aspekty społeczne i dydaktyczne*, w: *Uczeń ze specjalnymi potrzebami edukacyjnymi w szkole ogólnodostępnej. Wybrane zagadnienia teoretyczne, diagnostyczne i metodyczne*, red. J. Głódowska, Warszawa 2011, s. 156-172; K. Czerwińska, *Funkcjonowanie adolescentów z niepełnosprawnością wzrokową*, w: *Aktualne problemy edukacji i rehabilitacji osób niepełnosprawnych w biegu życia*, red. Z. Palak, A. Bujnowska, A. Pawlak, Lublin 2010, s. 111-118; K. Czerwińska, *Osoby z niepełnosprawnością wzrokową w środowisku pracy*, w: *Poradnictwo zawodowe dla osób niepełnosprawnych – ku możliwościom przeciw ograniczeniom*,

pracy, adaptacją pomocy dydaktycznych wspierających edukację uczniów niewidomych i niedowidzących⁸⁶⁸. Ustalenia teoretyczne przywołanych autorek w sposób pośredni, zostały częściowo wykorzystane i przeniesione na pomoc stworzoną z myślą o języku polskim dla uczniów w szkołach ponadpodstawowych.

Zamieszczone w podręczniku audiodeskrypcje rewolucjonizują dotychczasowe podejście do redagowania takich tekstów i pokazują, że nie jest to koniec zmian, lecz przeciwnie, uświadamiają, że potrzeba dalszych, dzięki którym dotrze się do takiej AD, być może uniwersalnej, werbalnej formy wyrazu prezentowania malarstwa, która niewidomym dostarczy przeżyć estetycznych, a widzącym posłuży jako, np. stymulacja odbioru oglądanego dzieła⁸⁶⁹. Teksty te mają nie tylko informować, ale poprzez profilowanie obrazu świata i estetykę języka sprawiać niewidomym odbiorcom przyjemność obcowania z usłyszonym dziełem sztuki, a przy tym doprowadzić do indywidualnych doświadczeń estetycznych. Odwołują się one do szeroko rozumianego kontekstu, który mógł mieć wpływ na ostateczny kształt dzieła i jego interpretację, jednak wykorzystują je w sposób uzasadniony, a nie jak w dotychczasowych AD po to, by wypełnić miejsce. Sięgnięcie do warstwy głębszej, a nawet egzegezy dzieła jest konieczne, gdyż w wypadku malarstwa „zatrzymanie się na [...] zewnętrznej stronie pozbawiłoby jednak znaczenia cały zamiar i nadmiernie go okroiło. Nie ma powodu, żeby oddzielać widzialne kształty od tego, o czym nam mówią”⁸⁷⁰.

Redagowanie AD nie dla wszystkich niewidomych odbiorców, lecz dla konkretnej grupy (w tym wypadku uczniów poznających sztukę na lekcjach języka polskiego) pozwoliło znacznie poszerzyć wachlarz funkcji, które stawia się tym specyficznym tekstom. Nie są to już tylko funkcje: informacyjna oraz ludyczna,

red. M. Wolan-Nowakowska Kraków 2009, s. 143-153; K. Czerwińska, *Depresyjność młodzieży z niepełnosprawnością wzrokową – komunikat z badań*, w: *Relacje i doświadczenia społeczne osób z niepełnosprawnością*, red. Cz. Kosakowski, A. Krause, M. Wójcik, „Dyskursy pedagogiki specjalnej”, nr 8 (s. 279-285). Toruń-Olsztyn 2009, s. 279-285.

⁸⁶⁸ K. Czerwińska, *Pomoce dydaktyczne jako istotny element w edukacji uczniów z dysfunkcją wzroku*, „Człowiek – Niepełnosprawność – Społeczeństwo” 2013, nr 4 (22), s. 173-196; eadem, *Przygotowanie pomocy dydaktycznych dla dziecka z dysfunkcją wzroku w wieku wczesnoszkolnym*, w: *Edukacyjne konteksty rozwoju dziecka w wieku wczesnoszkolnym*, red. K. Kusiak, I. Nowakowska-Buryła, R. Stawinoga, Lublin 2009, s. 448-456; eadem, *Adaptacja pomocy w nauce języków obcych osób niewidomych i słabo widzących*, Warszawa 2008; eadem, *Języki obce a osoby z dysfunkcją wzroku*, Warszawa 2008.

⁸⁶⁹ Nawet widzący odbiorcy nie zawsze mają świadomość tego, jakie tajemnice dzieło w sobie skrywa; nowa forma przekładu malarstwa, poza walorami estetycznymi, może zawierać informacje sprzyjające pełnemu poznaniu dzieła, dzięki czemu odbiorca nie będzie musiał sięgać dodatkowo po przewodnik malarstwa (co nie jest częstą praktyką u odbiorców, którzy nie pasjonują się malarstwem), by w pełni zrozumieć obraz.

⁸⁷⁰ R. Arnheim, op.cit., s. 14.

które początkowo zakładano, natomiast ich realizacja pozostawiała wiele do życzenia. Pierwszy etap poszukiwań zaowocował stworzeniem audiodeskrypcji dla konkretnej grupy odbiorców (tu niewidomych i niedowidzących uczniów), które zakładają realizację szeregu funkcji:

- poznawczą**, polegającą na dostarczaniu wiedzy zarówno na temat treści danego obrazu, czasu i kontekstu jego powstania, intencji twórcy, użytej techniki malarskiej, obowiązujących konwencji, reprezentowanej szkoły czy prądu w sztuce, jak i na temat samego autora; a ponadto – na zwróceniu uwagi na związki i zależności zachodzące między wymienionymi elementami;
- estetyczną** – audiodeskrypcje mają m.in. otwierać ucznia na sztukę, odsłaniać wartości estetyczne dzieła, uwrażliwiać na nie, a w konsekwencji doprowadzić do przyjęcia przez odbiorcę postawy estetycznej umożliwiającej odczytywanie wartości w doświadczeniu estetycznym⁸⁷¹;
- wychowawczą** – otwierając na m.in. malarstwo, AD kształtuje osobowość, poszerza wiedzę ucznia o samym sobie, swoich reakcjach, odczuciach, gustach; wywiera również wpływ na formowanie się społecznych, moralnych i światopoglądowych przekonań u niedojrzałego odbiorcy sztuki;
- kulturotwórczą**, mianowicie audiodeskrypcja czyni młodego człowieka odbiorcą sztuki, rozwija jego zdolności poznawcze i umiejętności interpretacyjne, kształtuje jego świadomość kulturową, wyrabia upodobania artystyczne, zachęca do uczestnictwa w dyskusjach np. na temat malarstwa; daje podstawy do zrozumienia kulturowej i językowej tożsamości Polaków, Europejczyków oraz do wykształcenia własnej tożsamości kulturowej, otwiera na różnorodności kultur; uświadamia znaczenie czynników estetycznych i wartości, które przekazuje sztuka, co staje się podstawą do działań mających na celu zachowanie ciągłości kultury;
- edukacyjną** – przez realizację założeń *Podstawy Programowej* z zakresu wiedzy o malarstwie AD mają być nie tylko źródłem wiedzy, ale także przygotować ucznia do wykonania zadań z obrazem podczas lekcji języka

⁸⁷¹ R. Ingarden, *Wykład XI z 10 maja 1960 r.*, w: *Wykłady i dyskusje z estetyki*, Warszawa 1981, s. 173-180; M. Gołaszewska, *Fakt i teoria w estetyce (z metodologii estetyki zorientowanej empirycznie)*, „Studia Estetyczne” 1970, t. VII, s. 13-14; *Ingardenowska koncepcja wartości estetycznej w świetle teorii systemów względnie izolowanych*, eadem, „Studia Estetyczne” 1985, t. XXII, s. 89-107.

polskiego oraz egzaminów kończących III i IV etap edukacyjny⁸⁷²; audiodeskrypcje poszerzają horyzonty myślowe, doskonalą umiejętności językowe odbiorców, dając narzędzia do tworzenia interpretacji dzieła sztuki m.in. przez uruchamianie rozległych kontekstów;

–**ludyczną** – AD poprzez odkrywanie sztuki może dostarczać przyjemności obcowania z nią, zwłaszcza gdy jej treść i kompozycja są podane w atrakcyjnej dla ucznia formie;

–**stymulującą**, tzn. pobudzającą do poznawania sztuki, do aktywnego uczestnictwa w kulturze, jednocześnie zachęcając do rozwijania własnych zainteresowań, a być może także do podjęcia działań twórczych, wyrażania siebie środkami artystycznymi;

–**terapeutyczną** – obcowanie ze sztuką za pomocą AD ma wpływ na stan emocjonalny, może leczyć, oczyszczać, uspokajać, ale też i integrować ze społeczeństwem, niwelując czy choćby zmniejszając bariery komunikacyjne, a przez to czyniąc odbiorcę wolną osobą; otwiera na innych ludzi, pomaga rozwiązywać różnego typu problemy⁸⁷³.

Powyższe funkcje dowodzą, że audiodeskrypcje malarstwa⁸⁷⁴ są formami, które mogą zostać funkcjonalnie wykorzystane także przez widzących odbiorców sztuki. Co więcej, z czasem mogą być rozumiane nie jako teksty pisane jedynie dla grupy niewidomych i niedowidzących, lecz właśnie jako wspomniane wcześniej teksty stymulujące odbiór sztuki plastycznej znoszący podział na niewidomych i widzących. Audiodeskrypcje powstałe na potrzeby podręcznika *Posłuchać obrazów* różnią się od dotychczasowych zarówno kompozycją, jak i stylem. Poniżej prezentowany jest przykład tekstu AD zamieszczonego w *Posłuchać obrazów*:

J. E. Millais

Ofelia

czas powstania: 1852 rok

wymiary: 76 x 112 cm

⁸⁷² Po wygaśnięciu gimnazjów II i III etap edukacyjny.

⁸⁷³ B. Jerzakowska, *Posłuchać obrazów*, Poznań 2016, s. 19-20.

⁸⁷⁴ Nie dotyczy to AD filmowych, chyba że telewizor znajduje się w innym miejscu niż osoba, która chciała coś oglądać. Wówczas w takiej sytuacji dodatkowa ścieżka dźwiękowa pozwoli nadażyć za fabułą i ewentualną zmianą miejsca i czasu akcji.

technika: olej na płótnie

własność: Tate Britain, Londyn

Obraz przedstawia scenę rodzajową w plenerze: ciało martwej kobiety pływające wraz z nurtem potoku. Brzegi strumienia porasta bujna roślinność. Dzieło utrzymane jest w stonowanych barwach. Dominują zielenie i brązy, z delikatnymi akcentami czerwieni, bieli, żółcieni, fioletu i niebieskiego. Millais na biały podkład nakładał cienkie warstwy farb, dzięki czemu uzyskiwał barwy ostre i świetliste.

Na pierwszym planie strumień przedstawiony równolegle do dolnej krawędzi obrazu. W nim martwa kobieta. Leży w sztucznej pozie na wznak, ma odwiedzione od tułowia ręce. Lewą unosi do góry, prawą dłoń otaczają kolorowe kwiaty. Płynie zgodnie z prądem rzeki zanurzając się coraz bardziej i bardziej... Głowę, znajdującą się jeszcze ponad taflą wody wydobywa światło. Jej twarz zastyga w wyrazie spokoju, jest gładka i blada; usta rozchylone, oczy półotwarte, bez wyrazu, martwo patrzą przed siebie. Długie brązowe, rozpuszczone włosy rozplývają się swobodnie wokół głowy. Tors i blade dłonie kobiety znajdują się także ponad taflą rzeki. Niewiasta ubrana jest w kosztowną, szaro-srebrzystą suknię z koronkową, dopasowaną górą. Suknia jest tak długa, że zakrywa nawet stopy kobiety.

To tytułowa Ofelia, bohaterka dramatu Szekspira. Dzieło odwołuje się do sceny VII z aktu IV *Hamleta*. W scenie tej królowa Gertruda rozmawia z bratem Ofelii, Leartesem o samobójstwie jego siostry. Młoda kobieta rzuciła się do rzeki na wieść o tym, że jej ojciec zginął z rąk jej ukochanego. Ofelia tonęła cały czas śpiewając. W dramacie Szekspir uwydatnił obłęd bohaterki, opisując jak zdobyła się różnymi kwiatami. Millais pozostał wierny tej konwencji i z wiernością botanika namalował roślinność porastającą brzegi strumienia, skorzystał też z wiktoriańskiej mowy kwiatów. Postać kobiety otaczają porzrzucone na powierzchni wody, bratki symbolizujące nieodwzajemnioną miłość, fiołki świadczące o wierności, niezapominajki – znak pamięci, róże, także białe – symbol miłości, niewinności i piękna oraz maki symbolizujące śmierć. Brzeg porastają pokrzywy nawiązujące do cierpienia oraz stokrotki – symbol czystości. Uważny obserwator dostrzeże też kwiaty miłka jesiennego, symbol smutku. Dodane przez malarza kwiaty, które nie występują w dramacie, ale mają także symboliczne znaczenie, to niezapominajka, bratek – symbol powagi, miłek, mak i narcyz.

Na drugim planie, zarośla, które z prawej strony dzieła tworzą zarys czaszki. To nie tylko symbol śmierci Ofelii, ale również nawiązanie do sceny z *Hamleta*, w której tytułowy bohater stojąc na cmentarzu, przemawia do czaszki Yoricka. Patrząc na obraz, może się zdawać, że słyhać plusk wody, trzask łamanych gałęzi,

szum trzciny, zapach trawy i przeszywający grozą chłód. Tło stanowią różnokształtne liście o zróżnicowanych, dzięki padającemu na nie światłu, odcieniach zieleni. Także o znaczeniu symbolicznym: złamany konar – przerwane życie, wierzba płacząca jako symbol smutku. Wśród jej gałęzi usiadł drozd, którego w dramacie wspomina Ofelia.

Korespondujące z duchem epoki dzieło Millaisa, w pierwszym kontakcie, bez znajomości Szekspirowskiego dramatu, zdaje się być nieczytelne. Modelką do postaci Ofelii była Elizabeth Siddall, przyszła żona Dantego Rossettiego, poety i tłumacza angielskiego, którego rodzice przyjaźnili się z Byronem. Pozowała leżąc w wannie wypełnionej wodą, podgrzewaną od spodu lampami. Wielogodzinne leżenie w wannie doprowadziło ją do przeziębienia i choroby. Zarośla natomiast artysta namalował w plenerze. Źródła podają, że Millais chcąc, aby jego dzieło wiernie odzwierciedlało rzeczywistość, dopracowując tło, spędził ze sztalugami, nie zważając na niepogodę, cztery miesiące nad rzeką Hogsmill w Surrey, by obserwować naturę. Wykonane zdjęcia rentgenowskie wykazały, że malarz nanosił niewiele poprawek na swoją pracę.

Wszystkie realizują schemat kanoniczny ramy, czyli są czteroczęściowe⁸⁷⁵ i mają układ zstępujący: ogólne – mniej ogólne – szczegółowe – komentarzowa konkluzja⁸⁷⁶. Oznacza to, że składają się z dwudzielnego wprowadzenia zawierającego metryczkę z informacjami pozwalającymi zidentyfikować dzieło:

J. E. Millais

Ofelia

czas powstania: 1852 rok

wymiary: 76 x 112 cm

technika: olej na płótnie

własność: Tate Britain, Londyn

oraz prezentację makrotematu

Obraz przedstawia scenę rodzajową w plenerze: ciało martwej kobiety pływające wraz z nurtem potoku. Brzegi strumienia porasta bujna roślinność. Dzieło utrzymane jest w stonowanych barwach. Dominują zielenie i brązy, z delikatnymi akcentami

⁸⁷⁵ Wcześniejsze teksty co prawda często były czteroczęściowe, jednak nie było to regularną praktyką.

⁸⁷⁶ A. Wilkoń, op.cit., s. 144.

czerwieni, bieli, żółcieni, fioletu i niebieskiego. Millais na biały podkład nakładał cienkie warstwy farb, dzięki czemu uzyskiwał barwy ostre i świetliste,

następnie rozwinięcia, czyli najbardziej rozbudowanej części zawierającej szczegółowy opis segmentu:

Na pierwszym planie strumień przedstawiony równolegle do dolnej krawędzi obrazu. W nim martwa kobieta. Leży w sztucznej pozie na wznak, ma odwiedzione od tułowia ręce. Lewą unosi do góry, prawą dłoń otaczają kolorowe kwiaty. Płynie zgodnie z prądem rzeki zanurzając się coraz bardziej i bardziej... Głowę, znajdującą się jeszcze ponad taflą wody wydobywa światło. Jej twarz zastyga w wyrazie spokoju, jest gładka i blada; usta rozchylone, oczy półotwarte, bez wyrazu, martwo patrzą przed siebie. Długie brązowe, rozpuszczone włosy rozplývają się swobodnie wokół głowy. Tors i blade dłonie kobiety znajdują się także ponad taflą rzeki. Niewiasta ubrana jest w kosztowną, szaro-srebrzystą suknię z koronkową, dopasowaną górą. Suknia jest tak długa, że zakrywa nawet stopy kobiety.

To tytułowa Ofelia, bohaterka dramatu Szekspira. Dzieło odwołuje się do sceny VII z aktu IV *Hamleta*. W scenie tej królowa Gertruda rozmawia z bratem Ofelii, Leartesem o samobójstwie jego siostry. Młoda kobieta rzuciła się do rzeki na wieść o tym, że jej ojciec zginął z rąk jej ukochanego. Ofelia tonęła cały czas śpiewając. W dramacie Szekspir uwydatnił obłęd bohaterki, opisując jak zdobyła się różnymi kwiatami. Millais pozostał wierny tej konwencji i z wiernością botanika namalował roślinność porastającą brzegi strumienia, skorzystał też z wiktoriańskiej mowy kwiatów. Postać kobiety otaczają porzucane na powierzchni wody, bratki symbolizujące nieodwzajemnioną miłość, fiołki świadczące o wierności, niezapominajki – znak pamięci, róże, także białe – symbol miłości, niewinności i piękna oraz maki symbolizujące śmierć. Brzeg porastają pokrzywy nawiązujące do cierpienia oraz stokrotki – symbol czystości. Uważny obserwator dostrzeże też kwiaty miłka jesiennego, symbol smutku. Dodane przez malarza kwiaty, które nie występują w dramacie, ale mają także symboliczne znaczenie, to niezapominajka, bratek – symbol powagi, miłek, mak i narcyz.

Na drugim planie, zarośla, które z prawej strony dzieła tworzą zarys czaszki. To nie tylko symbol śmierci Ofelii, ale również nawiązanie do sceny z *Hamleta*, w której tytułowy bohater stojąc na cmentarzu, przemawia do czaszki Yoricka. Patrząc na obraz, może się zdawać, że słyhać plusk wody, trzask łamanych gałęzi, szum trzciny, zapach trawy i przeszywający grozą chłód. Tło stanowią różnokształtne

liście o zróżnicowanych, dzięki padającemu na nie światłu, odcieniach zieleni. Także o znaczeniu symbolicznym: złamany konar – przerwane życie, wierzba płacząca jako symbol smutku. Wśród jej gałęzi usiadł drozd, którego w dramacie wspomina Ofelia,

a kończą je podsumowania, które z jednej strony mają charakter subiektywny, z drugiej natomiast są nastawione na szeroko rozumiany dialog nie tylko z odbiorcą, ale także z innymi tekstami⁸⁷⁷:

Korespondujące z duchem epoki dzieło Millaisa, w pierwszym kontakcie, bez znajomości Szekspirowskiego dramatu, zdaje się być nieczytelne. Modelką do postaci Ofelii była Elizabeth Siddall, przyszła żona Dantego Rossettiego, poety i tłumacza angielskiego, którego rodzice przyjaźnili się z Byronem. Pozowała leżąc w wannie wypełnionej wodą, podgrzewaną od spodu lampami. Wielogodzinne leżenie w wannie doprowadziło ją do przeziębienia i choroby. Zarośla natomiast artysta namalował w plenerze. Źródła podają, że Millais chcąc, aby jego dzieło wiernie odzwierciedlało rzeczywistość, dopracowując tło, spędził ze sztalugami, nie zważając na niepogodę, cztery miesiące nad rzeką Hogsmill w Surrey, by obserwować naturę. Wykonane zdjęcia rentgenowskie wykazały, że malarz nanosił niewiele poprawek na swoją pracę.

W takich audiodeskrypcjach nie prezentuje się w sposób szczegółowy bohaterów tworzących tłum, jedynie na ich tle wyróżnia się postaci, które w jakiś sposób wyłamują się z niego, np.:

Na płótnie panuje chaos; **ludzie tłoczą się**, niektórzy dosiadają koni. Walczą na śmierć i życie, kłębią się w bitewnym kotle. Są przerażeni. Nad żołnierzami rozciąga się błękitne niebo zasnute ciemnymi chmurami

[J. Matejko, *Bitwa pod Grunwaldem*]

Reszta słuchaczy niezidentyfikowana, wśród nich kobiety. Reakcja i emocjonalność żadnej z postaci nie może równać się z ekspresyjnością i dynamiką duchownego

[J. Matejko, *Kazanie Skargi*]

⁸⁷⁷ Starają się realizować założenia zakończeń zawierających informacje uzupełniające oraz ciekawostki.

Po prawej stronie, **kołujący się tłum** żywych, uciekających ludzi. Zaganiani przez jeźdźca z kosą dosiadającego wychudzonego, brązowego konia, zdają się wciskać do widocznego otworu i znikają w nim

[H. Bosch, *Triumf śmierci*]

Niemal całą powierzchnię obrazu, poza jedną trzecią od górnej krawędzi, zajmuje **tłum Żydów**: mężczyzn i chłopców. Postaci pierwszoplanowe widoczne są tylko do pasa. Ukazane w taki sposób, że zasłaniają żałobników przedstawionych na dalszych planach. **Wszyscy**, bez względu na wiek, w jednakowych, czarnych, kapeluszach na głowie. Kroczą przed siebie. Dojrzały mężczyźni mają obfite bokobrody, starcy długie siwe brody

[S. Hirszenberg, *Czarny sztandar*].

Język tekstów także uległ modyfikacjom w porównaniu z klasycznymi AD oraz tymi, w których dostrzeżono wstępny etap zmian. Jedną z nich jest identyfikowanie bohaterów przy okazji ich opisu, a nie wracanie do tego w części podsumowującej, po wcześniejszym, detalicznym opisie z USz. Rozwiązanie takie jest bardziej funkcjonalne, ponieważ nie rozbija tekstu AD i nie dezorientuje odbiorcy wymagając od niego wracania do obiektu, którego prezentacja pojawiła się kilka minut wcześniej. Przykładowe rozwiązania prezentują się następująco:

Najwyżej, u szczytu **Chrystus**, a za nim złota poświata. Niżej, po lewej **Maryja**, jedyna kobieta ukazana na obrazie. W czerwonej sukni i niebieskim płaszczu, za nią dusza świętego **Piotra**, w prawej dłoni trzyma klucze. Jeszcze dalej, bliżej lewej krawędzi, kolejni święci: król **Dawid**, **Mojżesz** trzymający kamienne tablice z Dekalogiem, **Noe z Arką** oraz aniołowie. Przed Maryją, na lewym kolanie klęczy **Jan Chrzciciel**. Jest przedstawiony jako nagi mężczyzna z białą przepaską na biodrach. Lekko unosi się ku Chrystusowi

[El Greco, *Pogrzeb Hrabiego Orgaza*]

Bliżej lewego krańca w fotelu wygodnie zasiadł książę **Michał Fryderyk Czartoryski**. Obok, między nim a **Szczęsnym-Potockim**, siedzi **Michał Jerzy Poniatowski**, brat króla, późniejszy prymas

[J. Matejko, *Rejtan*]

Kobieta stoi naprzeciw męża, po prawej stronie. **To prawdopodobnie Giovanna Cenami**. Jest delikatna i spokojna, zdaje się być nieśmiała; delikatnie uśmiecha się [J. van Eyck, *Małżeństwo Arnolfinich*]

Z lewej strony obrazu nadlatują dwie skrzydlate, nagie mitologiczne postaci. To **Zefir**, bóg wiatru i jego żona, nimfa **Chloris** [S. Botticelli, *Narodziny Wenus*]

Wojujący ukazani są jakby w polu trójkąta, którego podstawą jest dolna krawędź obrazu, a wierzchołek stanowi umieszczony w centrum, wyróżniony **ojciec Kordecki**. To starszy, siwobrody mężczyzna w białym habicie przewiązanym czarnym pasem, z kapturem na głowie [J. Suchodolski, *Obrona Jasnej Góry*]

Malarz portretuje parę królewską, **Filipa IV wraz z żoną Marianną** [D. Velazquez, *Panny Dworskie*]

Obok sztalugi, po prawej stronie od stojącego płótna, przed artystą, młoda dwórka **Dona María Agustina Sarmiento** i około pięcioletnia dziewczynka – **Infantka Malgorzata** [D. Velazquez, *Panny Dworskie*].

Analiza przytoczonych fragmentów z audiodeskrypcji zawartych w *Posłuchać obrazów* pozwala zatem wskazać różnice w stosunku do poprzednich zarówno merytoryczne jak i kompozycyjne. W powyższych cytatach pojawiają się antroponimy, toponimy, hydronimy i chrematonimy, które w poprzednich AD występowały sporadycznie i, jeśli się pojawiały, to przeważnie w zakończeniu, a nie przy okazji prezentowania obiektu. Co ważne, zarówno w obszarze fitonimów, jak i zoonimów, AD w *Posłuchać obrazów* charakteryzują się większą szczegółowością. Dotychczasowe teksty o tym charakterze zatrzymywały się albo na poziomie hiperonimów, albo hiponimów, jednak tylko dla tych elementów, które są powszechnie znane. Drobiazgowość w prezentowaniu, np. gatunków roślin, z którą można spotkać się słuchając AD z podręcznika, może budzić wątpliwości czy jest sens mówienia niewidomemu odbiorcy o tym, że na obrazie jest, np. miłek. Celem tej pomocy jest jednak jak najpełniejsze poznanie dzieła przez niewidomego bądź niedowidzącego

uczni. Zakłada się, że ewentualne, niezrozumiałe pojęcia zostaną wyjaśnione przez nauczyciela, najlepiej jeszcze na etapie przygotowawczym przed prezentacją dzieła. Ponadto interesującym, a jednocześnie wielosensualnym doświadczeniem obrazu byłoby stworzenie odbiorcom możliwości dotknięcia choćby wybranych elementów prezentowanych na obrazie⁸⁷⁸. Spośród zbioru nazw własnych w pierwszych tekstach AD pojawiały się antroponimy i toponimy, jednak jak wspomniano, w zakończeniach i sporadycznie, gdy identyfikacja nie stwarzała problemu autorowi.

Nazwanie obiektu przy okazji opisywania go daje odbiorcy szansę jego wcześniejszego poznania i ewentualnego przywołania indywidualnych skojarzeń, które mógł zyskać, jeśli z daną nazwą spotkał się już wcześniej, także w innym kontekście. Ponadto bohaterowie przestają być anonimowi, nie są jedynie kobietą i mężczyzną lecz od razu zyskują tożsamość, stając się np. *królem Filipem VII* oraz *Marianną, jego żoną*. Podobnie dzieje się w pozostałych przykładach, także tych, gdzie jest mowa o przestrzeni geograficznej. W AD z podręcznika odbiorca dowie się, że obraz przedstawia ruiny *Warszawy*, zamiast *miasta*. Dzięki temu od razu w obrazie mentalnym przywołuje swoje: wiedzę i emocje, które wiążą się z tym miejscem, tym samym nie pozostaje obojętny, lecz z większym zaangażowaniem będzie poznawał dane dzieło.

Takie samo rozwiązanie zastosowano podczas tłumaczenia symboliki zawartej w dziele. Konkretny element o wartości symbolicznej zostaje zdekodowany przy okazji mówienia o nim. Są to krótkie wyjaśnienia, które mają uchwycić sens symbolu, a następnie zostać wykorzystane przez odbiorcę w osobistym doświadczeniu dzieła, np.:

Millais pozostał wierny tej konwencji i z wiernością botanika namalował roślinność porastającą brzegi strumienia, skorzystał też z wiktoriańskiej mowy kwiatów. **Postać kobiety otaczają porożrucane na powierzchni wody, bratki symbolizujące nieodwzajemnioną miłość, fiołki świadczące o wierności, niezapominajki – znak pamięci, róże, także białe – symbol miłości, niewinności i piękna oraz maki symbolizujące śmierć. Brzeg porastają pokrzywy nawiązujące do cierpienia**

⁸⁷⁸ Taki eksperyment został z powodzeniem przeprowadzony przez autorkę niniejszej pracy wśród widzących uczniów szkoły podstawowej w klasach IV-VI na zajęciach, na których omawiano obraz S. Botticelliego, *Narodziny Wenus*. Na początku lekcji, uczniowie z zawiązanymi oczyma mieli możliwość dotknięcia pomarańczy, wody, włosów, muszli oraz poczucia podmuchu powietrza z suszarki do włosów. Doświadczenie to miało skłonić uczniów do refleksji na temat tego, co przedstawia obraz, któremu poświęcone będą zajęcia. Takie wprowadzenie okazało się dobrym pomysłem, dzięki któremu odbiorcy zostali zaintrygowani tematyką obrazu i aktywnie uczestniczyli w lekcji poświęconej analizie i interpretacji obrazu Botticelliego.

oraz stokrotki – symbol czystości. Uważny obserwator dostrzeże też kwiaty milka jesiennego, symbol smutku. Dodane przez malarza kwiaty, które nie występują w dramacie, ale mają także symboliczne znaczenie, to niezapominajka, **bratek – symbol powagi**, miłek, mak i narcyz

[J.L. Millais, *Ofelia*]

Po lewej stronie płótna, bliżej centrum, **przewrócone krzesło. Symbolizuje upadek Polski**

[J. Matejko, *Rejtan*]

Obraz jest **alegorią obrazującą ludzką głupotę**. Choć w odzwierciedleniu pejzażu widoczna jest umiejętność obserwowania świata i precyzyjne malowanie detalu, to Bosch inspirował się także własną wyobraźnią. Niewykluczone, że dzieło ma ukazywać jak szarlatani oszukują ludzi. **Kwiat, w który zmienił się kamień usuwany z głowy mężczyzny jest, m.in. symbolem kobiecości i bogini miłości – Wenus, przedstawia głupotę jako źródło grzechu i rozpusty.** Czy zatem irracjonalny zabieg to leczenie nadmiernego popędu seksualnego?

[H. Bosch, *Leczenie głupoty*]

Poniżej sceny, grupa świętych. Wśród nich Piotr i Paweł. Św. Piotr trzyma **klucze: złoty i srebrny, symbol władzy papieskiej**

[M. Anioł, *Sąd Ostateczny*]

Pod nimi skrzydlaty anioł otoczony złocistą szatą. To on niesie duszę hrabiego ku niebu. Dusza została przedstawiona jako **nagie dziecko, symbol powtórnych narodzin**. Jest to swego rodzaju dominanta kompozycyjna, w której chmury stanowią granice oddzielająca dwie rzeczywistości

[El Greco, *Pogrzeb Hrabiego Orgaza*].

Podręcznikowe AD są tekstami opisowymi, w ramach których aktualizuje się fabuła obrazu. Dzieje się tak dlatego, że pojawiają się w nich czasowniki ruchu, które w większości eliminowano w poprzednio powstających tekstach. W USz czasowniki występują w czasie teraźniejszym i przede wszystkim w aspekcie niedokonanym, natomiast odbiorca słuchający AD bierze w niej czynny udział i zaczyna emocjonalnie ustosunkowywać się do niej. Osobowe formy czasownikowe sprawiają, że tekst audiodeskrypcji staje się dynamiczny, a nie jak w znakomitej większości

wcześniejszych tekstów, szablonowy. Dzięki formom czasownikowym zostaje oddane działanie obiektów. Niezależnie od tego czy są to postaci czy obiekty uwiecznione na obrazach abstrakcyjnych, stają się one aktywnymi uczestnikami akcji toczącej się na obrazie, a nie jedynie podmiotami, o których mówi się za pomocą równoważników zdań.

Znamienną różnicą jest to, że audiodeskrypcje pisane z myślą o konkretnym odbiorcy, swoją formą i językiem zbliżają się do deskrypcji literackich, zatem przestają być jedynie relacjami z tego, co malarz utrwalił na powierzchni dzieła. W przyszłości natomiast jeszcze bardziej mogą zbliżyć się do ekfrazy poetyckiej, by „stworzyć słowną reprezentację estetycznego doświadczenia wizualnego [...], by uobecnić w nim fakt i efekty obcowania z dziełem sztuki”⁸⁷⁹. Trzeba pamiętać, że:

zarówno ekfaza, jak i audiodeskrypcja, to formy szczególne, o oralnym rodowodzie. Ekfaza funkcjonowała w czasach drugiej sofistyki jako rodzaj ćwiczenia przygotowawczego. Umiejętność opisu przedmiotu, obrazu, pory roku należała do zakresu ważnych kompetencji „dobrego mówcy”⁸⁸⁰.

Ekfaza, oznaczała retoryczną sztukę udzielania głosu niemym przedmiotom dla pobudzenia u słuchacza pełnej wyrazistości postrzegania⁸⁸¹, był to w retoryce greckiej „dokładny opis”/ „plastyczny opis”, który pozwalał na mentalną wizualizację przedmiotu⁸⁸², który nie musiał istnieć w rzeczywistości, np. tarcza Achillesa (Homer, *Iliada*), zbroja Agamemnona (Homer, *Iliada*) czy pałac Alkinoosa (Homer, *Odyseja*). Takie formy wypowiedzi Juszcak nazywał ekfrazą imaginacyjną⁸⁸³. Obecnie terminem tym określane są, m.in. deskrypcje poetyckie, które korespondują z faktycznymi dziełami sztuki i tworzy ich, tzw. „obraz wyobrażeniowy”⁸⁸⁴. Współczesna ekfaza poetycka nie zakłada wiernego opisu dzieła, lecz korespondencję z nim,

⁸⁷⁹ P. Juszkiewicz, *Między słowem a obrazem*, w: *Twarzą w twarz z obrazem. Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Nieborów 24-26 października 2002*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 2003, s. 174. Vide: O ekfrazach pisali m.in.: A. Dziadek, *Obrazy i wiersze*, Katowice 2011 oraz A. Grodecka, *Wiersze o obrazach. Studium z dziejów ekfrazy*, Poznań 2009.

⁸⁸⁰ A. Grodecka, *Opowieść o Ślepcach. Pomiędzy audiodeskrypcją a ekfrazą, opisem a narracją, zapisem a reliefem...* (w przygotowaniu).

⁸⁸¹ R. Popowski, *Starożytny przewodnik po neapolitańskiej pinakotece*, w: Filostrat Starszy, *Obrazy*, przeł. i oprac. idem, Warszawa 2004, s. 33.

⁸⁸² Cf. S. Balbus, *Rozwiązywanie ekfrazy. Prywatna historia interpretacji jednego wiersza Zbigniewa Herberta*, w: *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, red. A. Dziadek, W. Bolecki, Warszawa 2010, s. 117.

⁸⁸³ Cf. A. Grodecka, *Wiersze o obrazach. Studium z dziejów ekfrazy*, Poznań 2009, s. 27.

⁸⁸⁴ Cf. Ibidem.

poprzez uzupełnienie. Takie teksty pisali współcześnie, m.in. Wisława Szymborska⁸⁸⁵, Zbigniew Herbert, Czesław Miłosz czy Stanisław Grochowiak. Jeśli przyjąć, że obecnie ekfraz poetycka nie ma zastępować, lecz wchodzić w relację z obrazem, jako swego rodzaju intertekst, a przez to uzupełniać ją, można stwierdzić, że pierwotną jej funkcją było zastępowanie artefaktów⁸⁸⁶. Na marginesie tych rozważań warto dodać, że istotą audiodeskrypcji, której odbiorcą jest osoba z dysfunkcją wzroku lub niewidoma, jest zastąpienie wrażeń wzrokowych poprzez doświadczenia sensualne, które niejako wypełnią brak wzroku i dostarczą zbliżonych przeżyć poprzez zwerbalizowanie treści. W niniejszej pracy przyjmuje się, że ekfraz, mimo że nie zawsze stanowi autonomiczną część, to jednak jest oddzielnym gatunkiem o cechach prototypowych⁸⁸⁷ z odmianami peryferyjnymi⁸⁸⁸, który można z powodzeniem wykorzystać jako wzbogacenie audiodeskrypcji.

Ekfrastyczne ewokowanie może odbywać się wprost, czyli zostać wskazane deiktycznie, np. w tytule lub treści utworu, a może być też aluzyjne, nierzadko przysparzając błędów w jej dekodowaniu⁸⁸⁹. Dziadek słusznie zauważa, że odmiana poetycka, w przeciwieństwie do ekfrazy ikonograficznej (retoryczny model: alegoria), nie musi (a nawet nie dąży do tego), by być dokładnym odzwierciedleniem dzieła sztuki. Obok wspomnianych dotąd odmian, Balbus⁸⁹⁰ mówi o ekfrazach niejawnych⁸⁹¹,

⁸⁸⁵ Malowidło było dla niej przestrzennym punktem zaczepienia, który pozwalał ukonkretnić czasowość jej świata poetyckiego (Cf. M. Delapièrièrre, *Między ekfrazą a figuracją*, w: *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, red. A. Dziadek, W. Bolecki, Warszawa 2010, s. 205).

⁸⁸⁶ S. Balbus nazywa to wchodzenie w relację intersemiotyczną semiozą, natomiast Dziadek mówi o wzajemnej interferencji i znaczeniorodnym rezonansie. Cf. S. Balbus, *Rozwiązywanie ekfrazy. Prywatna historia interpretacji jednego wiersza Zbigniewa Herberta*, w: *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, red. A. Dziadek, W. Bolecki, Warszawa 2010, s. 117.

⁸⁸⁷ Witosz przyjmuje, że w centralnym miejscu prototypu ekfrazy znajdowałyby się forma wskazująca na konkretny przedmiot odniesienia (obiekt sztuki) w tytule lub wewnętrznej przestrzeni tekstu. Vide: B. Witosz, s. 168-169.

⁸⁸⁸ Na obrzeżach Witosz umieszcza tekstowe nawiązania do malarstwa i innych dziedzin sztuki wizualnej, których nie można jednoznacznie zidentyfikować ze względu na autora, styl czy wytwór, jednak modelują sposób lektury tekstu. Vide: B. Witosz, s. 169.

⁸⁸⁹ O trudnościach, na które napotykają interpretatorzy ekfraz w swojej publikacji pisze, np. Aneta Grodecka. Vide: A. Grodecka, *Wiersze o obrazach*, Poznań 2009, s. 19-22.

⁸⁹⁰ Cf. S. Balbus, op.cit., s. 118.

⁸⁹¹ Czyli takie, które nie zostały zidentyfikowane.

utajonych⁸⁹², sfingowanych⁸⁹³, zmistyfikowanych⁸⁹⁴, synkretycznych⁸⁹⁵ oraz zagadkach⁸⁹⁶.

Dostrzeżenie, że AD i ekfrazą poetycką posiadają wspólne cechy (jednak nie są tym samym) profiluje dalsze myślenie dotyczące modyfikowania tych tekstów i poszerza ich zastosowanie poza granicami literatury. Dla literaturoznawców ekfrazą jest „werbalną reprezentacją reprezentacji graficznej lub wizualnej”⁸⁹⁷, czyli „sztuką ukazującą inną sztukę”⁸⁹⁸. W takim rozumieniu obejmuje formy takie jak: hypotypozę⁸⁹⁹, wariację słowną na temat obrazu, opis obrazu, interpretację dzieła sztuki, przekład intersemiotyczny, aluzję na temat obrazu oraz inspirację obrazem, stylem, konwencją. Ponadto ekfrazą może ulec „odnowieniu”⁹⁰⁰ i dzięki temu stać się składnikiem innej, większej wypowiedzi, np. wiersza lirycznego, eseju, rozprawy o sztuce, bedekera oraz gatunku narracji osobistej⁹⁰¹.

I ekfrazą, i audiodeskrypcją są transpozycją obrazu na tekst. W obu tych formach odbiorca ma do czynienia z uprzedniością obrazu i w obu chodzi o to, by opowiedzieć obraz⁹⁰². Jeśli przyjąć, że „obraz opowiada, czyli zawiera w sobie historię oraz dyskurs, czyli sposób, w jaki tę historię wytwarza”⁹⁰³, to warto pamiętać ustalenia Todorowa⁹⁰⁴, że „obraz ma rdzeń fabularny, czyli skupia w sobie cztery jednostki składowe: sytuację [...]; wydarzenie [...]; akcję [...], bohatera [...]”⁹⁰⁵ jednak w AD odesłanie do konkretnego dzieła sztuki zawsze jest jednoznaczne i nie stanowi rodzaju gry z odbiorcą. Audiodeskrypcja również nie jest formą wyobrazeniową, gdyż powstaje jako opis dla konkretnie istniejącego dzieła malarskiego, co zbliża ją do antycznego

⁸⁹² Tworzone bez celu ich zdekodowania.

⁸⁹³ Jawnie dotyczące wymyślonego obiektu sztuki.

⁸⁹⁴ Fingujące obiekt, który ma uchodzić za rzeczywisty.

⁸⁹⁵ Czyli takie, które odwołują się do różnych obiektów czasami tworząc z nich sfingowaną całość lub pozostawiając wirtualny obiekt w rozproszeniu, inaczej: ekfrazy zbiorcze lub kombinatoryczne.

⁸⁹⁶ Takie, które pozostawiają identyfikację w zawieszeniu, ale nie wykluczają autentyczności obiektu, prowadzą grę z czytelnikiem poprzez wprowadzenie niepewności oraz wieloznaczności identyfikacyjnej.

⁸⁹⁷ S. Balbus, op.cit., s. 171.

⁸⁹⁸ Ibidem.

⁸⁹⁹ Zgodnie z SJP **hypotypoza** (gr. *hypotyposis* ‘zarys, wzór’) lit. figura retoryczna polegająca na obrazowym opisywaniu czegoś, odwoływaniu się szczególnie do skojarzeń wizualnych, aktualizowaniu treści wypowiedzi.

⁹⁰⁰ Witosz przyjmuje to określenie za Bachtinem. Zob. M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Warszawa 1970, s. 186.

⁹⁰¹ Cf. B. Witosz, *Ekfrazą w tekście użytkowym – w perspektywie genologicznej i dyskursywnej*, w: *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, red. A. Dziadek, W. Bolecki, Warszawa 2010, s. 170-173.

⁹⁰² A. Dziadek, op.cit., s. 8.

⁹⁰³ A. Grodecka, *Opowieść o Ślepcach. Pomiędzy audiodeskrypcją a ekfrazą, opisem a narracją, zapisem a reliefem...* (w przygotowaniu).

⁹⁰⁴ T. Todorow, *Kategorie opowiadania literackiego*, przeł. W. Błońska, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4, s. 295.

⁹⁰⁵ A. Grodecka, op.cit.

rozumienia pojęcia „ekfrazja”. Deskrypcje poetyckie mogą wzbogacać AD, co wykorzystano w *Posłuchać obrazów*, dostarczając jej środków wyrazu lub sugerując nowy sposób patrzenia na dzieło. Nigdy natomiast nie dzieje się tak, by AD wzbogacała ekfrazję. Wynika to ze specyfiki tych form, funkcji oraz tego, że jest ona gatunkiem powstałym wcześniej niż AD. Wśród tropów wykorzystywanych w ekfrazach szczególnie można wymienić metaforę, metonimię, synekdochę oraz ironię⁹⁰⁶. Forma ta powinna na płaszczyźnie stylistycznej budować zgodę i harmonijną więź pomiędzy opisywanym przedmiotem, a samym opisem⁹⁰⁷. Taki sposób myślenia o stylistyce ekfraz jeszcze silniej łączy je z nową AD, która odłącza się od stylu klasycznych.

Obraz, ekfrazja poetycka i AD to trzy różne style wypowiedzi dotyczących tego samego tematu. Obraz, jako forma piktoralna, stanowi inspirację dla powstania ekfrazy oraz AD, czyli werbalnej reprezentacji obrazu. Każda z tych form rządzi się własnymi prawami prezentowania tematu, przy czym w pracy zakłada się zilustrowanie współistnienia ekfrazy i AD w nowych tekstach audiodeskrypcyjnych pisanych z myślą o konkretnym odbiorcy.

Podczas tworzenia tekstu AD, podobnie jak w przypadku ekfrazy można powiedzieć o trzech fazach fascynacji, którymi są: obojętność, nadzieja oraz strach⁹⁰⁸.

Obojętność względem ekfrazy wynika z powszechnego przekonania, w myśl którego pragnienie przekształcenia języka w medium wizualne jest po prostu niemożliwe. U podstaw tego przeświadczenia leżą teoretyczne formuły, podkreślające materiałowe różnice pomiędzy językiem i obrazem. Słowo i obraz są przeciwstawnymi modelami reprezentacji, rządzą się swoimi własnymi prawami i wymuszają odmienny sposób percepcji. Nie można niczego zobaczyć poprzez język. [...] metafora języka jako okna, poprzez które oglądamy świat jest niezwykle myląca⁹⁰⁹.

Dotychczasowe AD starały się wiernie opowiedzieć treść obrazu wpadając przy tym nie rzadko w przesadzoną drobiazgowość. Bardzo szczegółowe opisy, choć oddające treść dzieła, wprowadzały chaos, były pozbawione emocji, a przy tym męczyły odbiorcę swoją obszernością. Nowe AD tworzone są w zgodzie z tym, że nigdy nie

⁹⁰⁶ Vide: D. Pawelec, *Tropy ekfrazy. Na przykładzie utworu, pt. Melancholia I Witolda Wirbszy*, w: *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, red. A. Dziadek, W. Bolecki, Warszawa 2010, s. 161.

⁹⁰⁷ Cf, s. 161.

⁹⁰⁸ G. Jankowicz, *Nieobecna ekfrazja*, w: *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, red. A. Dziadek, W. Bolecki, Warszawa 2010, s. 211.

⁹⁰⁹ D. Davidson „język nie odzwierciedla ani nie reprezentuje rzeczywistości”, cf. Jankowicz, op.cit., s. 212.

opowie się obrazu tak, by odbiorca stworzył obraz mentalny identyczny z rzeczywistością⁹¹⁰. Słuszne zatem wydaje się odejście od przesadnej drobiazgowości w celu stworzenia takiej AD, która będzie oddawała treść dzieła, a jednocześnie będzie formą sztuki dostarczającą niewidomemu odbiorcy przyjemności słuchania i doświadczania malarstwa. Nie będzie to jednak świadczyło o obojętności względem tekstu, a raczej o tym, że autor dołożył starań ku temu, by każde zdanie w danej AD było potrzebne, a nie pojawiało się bez przemyślenia, jako treść nic niewnosząca.

Audiodeskrypcje także są tekstami, względem których odbiorca żywi konkretne nadzieje. W odniesieniu do ekfrazy druga faza to taka, gdzie:

wąskie rozumienie ekfrazy jako poetyckiego czy retorycznego opisu dzieła sztuki ustępuje miejsca formule, zgodnie z którą ekphrasis jest [...] ogólną zasadą poetyki, podstawą każdego tekstu poetyckiego. To już nie pomniejsza figura dyskursu lub osobne ćwiczenie retoryczne, to nie pomocniczy środek podawczy, ale fundament poetyckiej estetyki. [...] W tym skrajnym przypadku ekfrastycznej nadziei tekst jest werbalną ikoną, obrazem, nieruchomą i milczącą formą przestrzenną⁹¹¹.

Nadzieja w AD, podobnie jak w ekfrazie, wyraża się w tym, by jej tekst stanowił z jednej strony integralną, a zarazem autonomiczną figurę doświadczenia estetycznego, u której podłoża znajduje się dzieło malarskie, z drugiej natomiast by był werbalną ikoną.

Także ekfrastyczny *strach* jest częściowo obecny w AD, jest on związany z tym, że „oko i ucho kłamią”⁹¹², gdzie chodzi o

opór, który rodzi się w momencie, gdy uświadamiamy sobie, że nadzieja na uobecnienie w języku tego, co pozajęzykowe, na transformację języka w medium wizualne, może się spełnić. [...] Kiedy pojawia się ekfrastyczny strach, różnice między językowymi i obrazowymi sposobami reprezentacji stają się „moralnym imperatywem”. Pojawiają się zakazy i nakazy, kontrolujące pole przedstawień, ustalające nieprzekraczalne granice pomiędzy różnymi rodzajami mediów, sztuk i trybów przedstawienia⁹¹³.

⁹¹⁰ Wiele spojrzeń, wielu nadawców i indywidualności Odbiorców.

⁹¹¹ G. Jankowicz, op.cit., s. 212-213.

⁹¹² Ibidem, s. 213.

⁹¹³ Ibidem, s. 213-214.

Celem AD jest taka prezentacja dzieła, by odbiorca był w stanie je sobie wyobrazić, przeżyć na swój sposób oraz zinterpretować. W tym miejscu warto zastanowić się czy rzeczywiście szczegółowy i wiarygodny tekst klasycznych AD ułatwia odbiorcy przeżycie dzieła i wyobrażenie go sobie? Czy może warto skupić się, jak w tekstach z *Posłuchać obrazów* na zaprezentowaniu najważniejszych części, bez zagłębiania się w szczegóły, ale za pomocą narzędzi poetyckich pobudzających wyobraźnię, wzmocnionych intonacją oraz muzyką w tle?

Obraz można opowiedzieć bądź opisać⁹¹⁴. Z kolei odbiorca może przyjąć względem dzieła postawę kontemplacyjną bądź aktywną⁹¹⁵. Bez wątplenia można przyjąć, że ekfraz może wzbogacić AD, jednak trzeba pamiętać o pojawiających się, podczas takich prób, trudnościach. Istotnym spostrzeżeniem jest fakt, że

audiodeskryber, planujący przełożyć na słowo „obraz czasowo rozpięty”, staje wobec bariery, która przebiega pomiędzy czasem utrwalonym na obrazie [...], a czasem widza (współczesność). Poczucie dystansu czasowego staje się wyzwaniem, ale to nie jedyny element trudno przekładalny, gdyż czas łączy się ściśle z aspektem przestrzeni. W tekście AD ważna staje się kolejność rekonstruowanych aspektów, elementy dynamiki wysuwają się na plan pierwszy, w dalszej części można rozbudowywać elementy przedstawione⁹¹⁶

Odbiorca, gdy patrzy na obraz zapoznaje się z całą przestrzenią. Kolejne elementy tworzące ją podane są od razu, w całości, natomiast AD wymaga przemyślanej i uporządkowanej kolejności prezentowania poszczególnych elementów przestrzeni.

Zastanawiając się nad jeszcze innymi ograniczeniami obrazu spowodowanymi przez AD można uznać, że pierwsze, schematyczne AD ograniczały znaczenia dzieł próbując wpisać je w szablon percepcyjny pozbawiony głębszej refleksji. Z kolei audiodeskrypcje z *Posłuchać obrazów*, posiadają cechy ekfraz, m.in. dlatego, że podobnie jak one, poszerzają je. Znaczenie to biegnie równoległe obok obrazu, a nie wypowiada się w jego imieniu⁹¹⁷. Oznacza to, że AD do osiągnięcia kompletności potrzebuje zarówno znaczenia powierzchniowego, jak i głębokiego, ponieważ tak jak ekfraz, de-monstruje to, co obraz pokazuje⁹¹⁸, np.:

⁹¹⁴ A. Grodecka, *Opowieść o Ślepcach...* (w druku).

⁹¹⁵ Ibidem.

⁹¹⁶ Ibidem.

⁹¹⁷ T. Kubiak, *Wiersze i obrazy*, Warszawa 1973, s. 6.

⁹¹⁸ A. Dziadek, op.cit., s. 15.

W. Szymborska, *Dwie małpy Bruegla*

Tak wygląda mój wielki maturalny sen:

siedzą w oknie dwie małpy przykute łańcuchem,

za oknem fruwa niebo

i kąpie się **morze**.

Zdaję z historii ludzi.

Jąkam się i brnę.

Małpa, wpatrzona we mnie, ironicznie słucha,

druga niby to drzemie –

a kiedy po pytaniu nastaje milczenie,

podpowiada mi

cichym brząkaniem łańcucha⁹¹⁹.

albo:

W. Oszejca, *Syn Marnotrawny – Rembrandt*

szedłeś okrężną drogą i

przyszedeś za późno

kiedy ojciec twój wypatrył

za tobą oczy i ogłuchł od ciszy

teraz usiłuje cię zobaczyć opuszkami

na próżno

palce zdrętwiały od różańców

za ciebie⁹²⁰

Wyróżniono w utworze te części, które odnoszą się do warstwy wizualnej dzieła Breugela i Rembrandta. Szukając powiązań pomiędzy AD a ekfrazą zanalizowano więcej tekstów, które nawiązują do danego dzieła. Poniżej w tabeli zebrano te części ekfraz, które bezpośrednio nawiązują do tego, co widać na obrazie:

⁹¹⁹ W. Szymborska, *Dwie małpy Bruegla*, <http://wiersze.kobieta.pl/wiersz/wislawa-szymborska/dwie-malpy-bruegla-80> [dostęp: 17.07.2016].

⁹²⁰ W. Oszejca, *Syn marnotrawny – Rembrandt, ...Ty za blisko, my za daleko...*, Lublin 1985, s. 49.

OBRAZ	EKFRAZA	CYTAT	KOMENTARZ
Rembrandt, <i>Lekcja anatomii doktora Tulpa</i>	S. Grochowiak, <i>Lekcja anatomii doktora Tulpa</i>	- Panowie człowiek ten Ozdobny barwą rzeczy Dostojny niby owoc zdjęty delikatnie Uprzejmie Poda wam Świecenie swego wnętrza	Opisanie sytuacji na obrazie, na którym ukazani są obserwatorzy skupieni wokół ciała.
S. Dali, <i>Płonąca żyrafa</i>	S. Grochowiak, <i>Płonąca żyrafa</i>	- Biedna konstrukcja człowieczego łęku Żyrafa kopcząca się pomaleńku [...] - Ta mordka podobna do roztrzaskanego kulomiotu [...] - A ONA SIĘ PALI [...]	Jedynymi nawiązaniem do obrazu jest implikowana wskazówka odczytania, że żyrafa jest konstrukcją łęku zobrazowanego w pierwszoplanowej postaci obrazu oraz charakterystyka pyska żyrafy (choć jego wyraźnie nie widać na obrazie) oraz informacja o tym, że coś płonie (na obrazie żyrafa, w ekfrazie mięso).
W. Wojtkiewicz, <i>Ucieczka (porwanie królowny)</i>	S. Dąbrowski, <i>Porwanie królowny</i>	- nagie stopy oparł na strzemionach papierowy, jajogłowy chłopiec - uciekają spomiędzy doniczek - a za nimi wiedźma przez krajobraz pochylona sięga gałązką - biegnie jeszcze od	Odbiorca dowiaduje się z tekstu, że na obrazie są doniczki i jest chłopiec z towarzyszką (tytuł), którzy uciekają na koniu przed wiedźmą i jakimś mężczyzną wspartym laskami

		niskiego domu sługa wsparty na laskach dwóch - dziobie konia we wklęsły brzuch	
E. Munch, <i>Krzyk</i>	J. Kaczmarek, <i>Krzyk</i>	- dlaczego drżą w światle ciemne korytarze? - smugi w powietrzu i mój bieg - zatykam uszy swoje - kim jest ten człowiek, który ciągle za mną idzie?	Na obrazie Muncha jest postać zasłaniająca uszy, a kolory zdają się wibrować [drzeć]; za postacią, mostem spacerują niezidentyfikowani ludzie
Rembrandt, <i>Krajobraz z miłosiernym Samarytaninem</i>	P. Klimczak, <i>Krajobraz z miłosiernym Samarytaninem</i>	- półmrok się kłębi, kłębi - pomruk chmur się wyplątuje spod stóp - cień się klei do ciała - półumarłego, nagiego na bydłym grzbiecie spod burzy on wyprowadza [...]	Obraz w barwach mrocznych, jeden bohater obrazu wiezie na grzbiecie osła wycieńczonego mężczyznę
A. Gierzyński, <i>Brama na Starym Mieście</i>	S. Grochowiak, <i>Brama na Starym Mieście</i> (kopia obrazu <i>Aleksandra Gierzyńskiego</i>)	- jest mocna. Kamienna. Zwieńczona portykiem - dwa szyldy na skrzydłach [...] jeden ten polski [...] rugi prawidłowy - rozcięty na dwoje Marcelę Taszyńską - kubitki pędzą po niewieścim śniegu - A Żydzi stoją. To są znaczne Żydzi: brodami [...] pejsami [...] - handlarka owoców - dołem przemyka staruszka	Charakterystyka bramy, zawieszona tabliczki (+ nazwisko), postaci przechodzące przed bramą, Żydzi i handlarka owoców [w AD – wymienione zostały owoce]

Witkacy, <i>Autoportret</i>	J. Kaczmarek, <i>Autoportret Witkacego</i>	- mam zaciśnięte wargi - mam odstające uszy - mam typowy cień nosa skrzywdzonych - dość sztywną mam szyję [patrzę na świat z nawyku; gdy trzeba będzie sam odbiorę światu Witkacego]	Wygląd (usta, uszy, nos, szyja) oraz aluzje biograficzne (nałogi i samobójstwo)
A. Gierzyński, <i>Trumna chłopska</i>	J. Brzostowska, <i>Gierzyński – Chłopska trumna</i>	-----	Sposób patrzenia, płacz matki, pies, trumna wystrugana przez ojca
J. Chełmoński, <i>Bociany</i>	N. Chadzinikolau, <i>Bociany – Chełmońskiego</i>	- jeszcze zieleń pod stopami, a już bociany odlatują	Fakt zilustrowania odlatujących bocianów
	T. Kubiak, <i>Odlot bocianów</i>	- brak odesłania do obrazu	Utwór jest symulowanym dialogiem bocianów
Rembrandt, <i>Powrót syna marnotrawnego</i>	W. Oszejca, <i>Syn Marnotrawny - Rembrandt</i>	- teraz usiłuje cię zobaczyć opuszkami	Gest dotykania syna
J. Mehoffer, <i>Dziwny ogród</i>	L. Staff, <i>Mehoffer: Dziwny ogród</i>	- źle oświetlony. Tylko więc złota secesyjna mucha bardzo wyraźna na pierwszym planie. I maleńkie, nagi, także złote dziecko, z dwiema malwami w uniesionych rękach [...] za tym ogrodem, girlandą, jabłkami, dwiema kobietami [...]	Mucha, małe dziecko o świetlistym ciele z kwiatami w rękach, dwie kobiety, girlandy i jabłka
J. Matejko, <i>Stańczyk</i>	W. Michalski, <i>Stańczyk</i>	- Trzeba było pędzla mistrza Jana aby ożywić królewskiego błazna. - Stańczyk? Kto to taki?	Fakt namalowania błazna królewskiego – stańczyka, przez Jana Matejkę

<p>J. Matejko, <i>Rejtan</i></p>	<p>J. Kaczmarek, <i>Rejtan</i> czyli <i>Raport</i> <i>Ambasadora</i></p>	<p>- [Rejtan] z szaleństwem w oczach wszerek wyciągnął się na progu i nie chciał puścić posłów w uchylone drzwi - koszulę z piersi zdarł, zupełnie jak w teatrze - wzniesione ręce, z głów powyrywany kłak - ksiądz Prymas siedział bokiem, nie widziałem twarzy - Poniński wezwał straż – to łajdak jakich mało - Szczęsnyj-Potocki był zupełnie comme il faut - niech eksceleńca spojrzysz jaki owłosiony! - tuż obok łoża, gdzie wśród dam zająłem miejsce / szaleniec jakiś (niezamożny sądząc z szaty) trójbarwną wstążkę w czapce wznosił i szablę w pięści - [...] portret Waszej Wysokości - [król] wszystko, co mógł – to ręce do kieszeni schować - skłócony naród, król niepewny, szlachta dzika</p>	<p>Rejtan zdzierający koszulę i barykadujący przejście, uchylone drzwi, Prymas siedzący bokiem, tłum wznoszący ręce, Poniński, Szczęsny-Potocki, damy w łożu, szaleniec z czapką i szablą, portret carycy Katarzyny, król z rękoma w kieszeniach</p>
----------------------------------	--	---	--

P. Breughel, <i>Upadek Ikar</i>	Z. Herbert, <i>Kilka uwag o „Śmierci Ikar” – Breughla</i>	- - -	- brak nawiązań do warstwy wizualnej (treści obrazu są implikowane)
	Z. Herbert, <i>Dedal I Ikar</i>	- widzą rolnika który odwala tłuste skiby robaka który wije się w bruzdzie - teraz Ikar głową w dół upada ostatni obraz po nim to widok dziecinnie małej pięty którą połyka żarłoczne morze	- rolnik z pługiem, pięta tonącego Ikar
	S. Grochowiak, <i>Ikar</i>	- Oto Ikar upada. Kobieta nad balią napręży kark - Brueghel malował wołu – ten był w pierwszym planie, wykląć Brueghla, bo w drugim dopiero Ikar jak mucha	- perspektywa przedstawienia na pierwszym planie oracza z wołem, a na drugim, tonącego Ikar
	J. Kaczmarek, <i>Upadek Ikar</i>	- pług rozgryza grudy bure, karnie dźwiga brzemień wół, szumne drzewa rosną w górę, szumne rzeki płyną w dół, tłustą ziemią oracz kroczy, płytki w niej odciska ślad [...] ociężały wołu zad [...] morze marszczy się beztrąsko, [...] wodzi pasterz bierne owce [...], miasto blasku, port wytchnienia,	Pług, oracz, wół, drzewa, rzeki, morze, ziemia, morze, pasterz i owce, miasto, port, kolory obrazu, załoga statku

		szmaragd, błękit, róż i biel [...] mrówczy ruch na wantach statku w słońce godzi masztu gron	
--	--	--	--

Tabela 8. Wyrażanie w ekfrazie poetyckiej a w AD.

Wszystkie uwzględnione fragmenty w ekfrazach pojawiają się również w treści klasycznych AD, jednak z pominięciem funkcji poetyckiej. W AD prezentacja odbywa się z uwzględnieniem szczegółów, które można zobaczyć. Ekfrazy natomiast nie pozwalają na dokładne wyobrażenie sobie, co przedstawia dzieło. Często tylko wspominają jakiś element po to, by zainspirować odbiorcę do dalszej refleksji na jego temat. Równie często ekfrazy odbiegają od wartości wizualnych dzieła, jakby pozostawiając odbiorcy samodzielne przywołanie go w pamięci, a same czynią dzieło ważnym pretekstem do jej powstania. Tutaj obraz jest punktem wyjścia do powstania ekfrazy, której celem jest poruszenie odbiorcy i wywołanie w nim emocji, których doświadcza na skutek kontaktu z ekfrazą inspirowaną jakimś obrazem. Rodzaj emocji płynących z kontaktu z utworem prawdopodobnie przełoży się na emocje i ewentualną chęć bądź niechęć w stosunku do obrazu, który był inspiracją dla ekfrazy.

Treści podane bezpośrednio w AD są poniekąd ukryte w opisach literackich, np.: A. Gierymski, *Brama na Starym Mieście*:



Źródło: artyzm.com [dostęp: 5.04.2018]

a) audiodeskrypcja

Obraz: *Brama na starym mieście*

Autor: Aleksander Gierymski

Rok powstania: 1883

Olej na płótnie

Wymiary: Wysokość 64 cm, szerokość 48 cm

Ze zbiorów Muzeum Sztuki w Łodzi

Opis ogólny:

Na obrazie fasada kamienicy, w centralnej części otwarta brama. Przy niej, na brukowanym chodniku, kilkanaście osób. Scena handlu ulicznego. Kolorystyka stonowana, w brązach i beżach, ożywiona kolorami: białym, czerwonym, zielonym, błękitnym i pomarańczowym.

Opis szczegółowy:

Brama to kamienny portal. Zwieńczony tympanonem. Wierzchołek tympanonu ścięty, w jego miejscu kartusz. Nad kartuszem, i po jego obu stronach, parapety i fragmenty okien pierwszego piętra. W oknie po prawej, z parapetu zwisa intensywnie czerwony dywanik. Na nim orientalne, barwne wzory. Po obu stronach bramy, na portalu pod tympanonem, niebieskie szyldy. Na szyldzie, po prawej, skrzyżowane klucze. Pod nimi biały napis:

M. TASZYŃSKA. Na szyldzie po lewej, rozmyte napisy w języku polskim i cyrylicą. Nad nim, zawieszony bokiem kuty metalowy szyld. Pod niebieskim szyldem, dwie tabliczki, jedna pod drugą z numerami 38. Na parterze, po obu stronach bramy, fragmenty witryn sklepowych. W bramie, po lewej, siedzi stara kobieta. Jej głowę i ramiona, okrywa ciemna chusta. Spod niej, na czole, wystaje rąbek białej tkaniny. Przed kobietą, na zydłu, duży, wiklinowy kosz z dojrzałymi pomarańczami. Do kosza, z prawej, sięga mężczyzna. W białej, rozpiętej koszuli, z zakasnymi rękawami, i w długim, zielonym fartuchu. Przy nim mały chłopiec, w przydużym, burym płaszczu i czapce. Zagląda do kosza. Z lewej, o bramę opiera się siedząca dziewczyna w czerwonej spódnicy i białym fartuszk. Na ramiona opadają brązowe, długie włosy. Przy niej, z lewej, wiklinowy kosz z jajkami. Przed koszem, tyłem do nas, stoi mężczyzna w długim, burym płaszczu. Ręce założone z tyłu. Na głowie ciemna, filcowa czapka. Naprzeciwko niego, w witrynie sklepu, mężczyzna w białej koszuli. W kąciu rozchylonych ust papieros. Przed bramą, z prawej, o portal opiera się stary mężczyzna. Długa ciemna broda, filcowa czapka z daszkiem. Długi, bury płaszcz, przewiązany powrozem. Przez prawą rękę przerzucona szara tkanina. Kciuk wsunięty za pas. Lewa ręka wsparta na kiju. Przed witryną, w prawo przechodzi kobieta w czarnej chuście. Biały fartuch, czarna spódnica, w dłoniach wiklinowy koszyk. Przed nią, z prawej, jasnowłosa dziewczynka. Warkoczyk związany niebieską wstążką. Na ciemnej sukience, biały fartuszek bez rękawów. W rączkach pajda chleba i jabłko. Przed bramą, na pierwszym planie, przygrabiona staruszka o lasce. Idzie w prawo, brukowanym chodnikiem. Ubrana w biały czepek, ciemny kubrak, długą marszczoną spódnicę i fartuch. Na ramionach chusta. Na skraju chodnika, po lewej, siedzi chłopiec. Biała koszula, ciemna kamizelka i spodnie. Prawa noga podwinięta. Chłopiec patrzy na nas. Po lewej rzucona miotła. Przed nim, w rynsztoku, przewrócony pusty kosz. W rynsztoku, w prawym dolnym rogu obrazu, mała papierowa biała łódka.

Po prawej stronie obrazu, poniżej dywanika w orientalne wzory, sygnatura artysty: Gierymski (kropka) 83 (kropka). W wielką literę G wpisane wielkie A. Obraz ukazuje scenę zakomponowaną w sposób charakterystyczny dla Gierymskiego. Gwar ulicy zatrzymany w kadrze. Scenografią jest brama kamienicy. Tytułowa brama mieści się na rynku Starego Miasta w Warszawie, po północnej stronie nazywanej stroną Dekerta.

Skrypt stworzyła grupa na warsztatach w Muzeum Sztuki w Łodzi w dniach 18-21 czerwca 2012

b) ekfrazja

Jest mocna. Kamienna. Zwieńczona portykiem
Jak głowa lwa. Albo wołu. (Tu wół bardziej pokrewny.)
Ma w sobie czeluść tak gęstą jak syrop
Lub kancelaria adwokata zmarłego na piersi.
Wzbudza szacunek. Bo w takim tunelu
Nie róża pachnie, nie dzwonek wiatyku,

Lecz młotek szewca – na końcu spłaszczony
Jak pieczęć kanclerska – lub całus obleśnika.
Dwa szyldy na skrzydłach pionowych uniosła:
Jeden jest polski, więc ozdobny w klucze –
Drugi prawdziwy: rozcięty w dwujęzyk
Zaborczej zmił.
Bo też carskie Mochy Rozcięły na dwoje Marcelę Taszyńską,
I w czułym rowku biustu ślusarzowej
Kibitki pędzą po niewieścim śniegu.

A Żydy stoją. To są znaczne Żydy;
Brodami pion znaczą – zamiast sznurowadłem
Pejsami wiążą wargi swych trzewików
I – choć tego nie widać – pięty mają blade.
Zbladło w nich wszystko pod zębami wieków;
Zwiotczało – zwilgło – pachnie mchem i postem.
Handlarka owoców się Żydami brzydzi:
Bo Żydzi – jak baby – przed snem się podmywają.

A Ona ma piaskarza. Tenże: chłop niemyty,
Przynosi co wieczór piwonie gorzalki,
Którą słońcem zakąsił. Wąsy też prawieczne
Rozkłada na zupie jak konopne włóki.
I ma wolę w portkach. To jest Boża wola –
Więc od Świętej Anny, od Sakramentek, od Jana:
Zanim ją spełnisz, trzy razy się żegnaj,
Zanim ją uśpisz, kładź się na wznak: krzyżem.
I będziesz mocna. Kamienna. Zwieńczona portykiem
Jak tułów lwa. Albo wołu. (Tu byk bardziej pokrewny.)
Otwierasz w sobie czeluść tak czułą jak zakrystia
Lub jak cienie dzieci, biegnących na wietrze.

**Dołem przemyka staruszka. Hajże, to przemyka
Ma w sobie tyle prawdy, ile śnieg w kostnicy.
Lat sześćdziesiąt osiem, primo voto: Zgorzel;
Na voto secundo Ksiądz Proboszcz nie przystał.
Więc na co ten pośpiech? Na co to drapieżne
Rozgarnianie laską staromiejskich cebul?
A jest w tym zarówno upór nosorożca
I mdłość skazańca wiedzionego na szafot...**

**„Wszak zięć Bartłomiej przywieźli od Obór
Śliwki na placek. Ja mu niesę wełnę –
Będzie pończochy miał bielsze niż Żyd,
A latoś w baranki
Tylko niebo obrodziło.”**

O rynnne osobno. Bo rynna osobna
Nigdy w moich wierszach nie stała tak naprzeciw
Słowom jak krosnom w Gierymskiego płótnach;
Więc rynnę na bok;
Niech ją pies obwąszy.
Ale po prawej: tuż ponad portykiem
Dywan dźwiga kurze Dwóch Insurekcji,
Takoz i Powstania:
Jest to dywan bagnisty, w którym się kłasko
Topielczyk zsunął, a Patrol czmychnęła.
Tylko Polacy z kurzu plotą wojsko,
Ze śladów gliny na dywanie – dzieła.

Zapach rynsztoka. Gierymski tu stał,
Tutaj ocierał flanelową chustą
Spoconej grdyki obrotowe lustro:
Tu Boga się bał.
Zmalał Gierymski. Siedzi w pierwszym planie,
Na szpicach kolan wsparł palce chłopięce:
Wzniósł nasze twarze. W dziecięcej udreće
Spogląda na nie.
Czy zrozumiemy? Czy ten bramy pomnik
Wniesiemy w siebie jak odmę, jak klimat
Widziany wonią, wachany oczyma:
Nie jak potomni.
Aromat cytryn. Gierymski go brał
W roślinne palce plebejskiego dziecka –
I ręka dziecka jak kolebki niecka
Huśtała szal:
Ani miniony, ani przepłacony,
Ni w dzwonka śledzi, ni też strojny w dzwony
Lecz tam przytomny, kiedy kto szalony
Rozgarnia śmierci pluszowe zasłony.

Zacna Taszyńska zmarła w progu zimy.
To rak kobiecy wyгнаł ją przed bramę
Wokół nie było ni księdza, ni Żyda.
Śnieg leżał na dachach.
Skwierczał gaz w latarni.
I stoi mocna. Kamienna. Zwieńczona protykiem.
Jak głowa kobiety w strzałach papilotów,
Która wżgardliwym objawia śmierć,
Mężnym zaś tarczę – z koroną Gorgony.

Analizując te dwa przykłady różnych gatunków tekstów, dla których inspiracją było dzieło Gierymskiego, nie trudno zauważyć, że są między nimi znaczne różnice. Podczas gdy audiodeskrypcja skupia się wokół jak najwierniejszego zaprezentowania tego, co dzieło przedstawia i pomija genezę jego powstania, kontekst historyczny, a także emocjonalność obrazu i ewentualne wrażenia, które może wywoływać u odbiorcy. Ekfrazą Grochowiaka czyni dzieło punktem wyjścia do stworzenia obszernego tekstu, opowiedzenia jakiejś historii, w której malarz został ukryty pod postacią małego, wrażliwego chłopca z fotograficzną pamięcią, przypatrującego się mieszkańcom Warszawy i przedstawiającego ich bez idealizacji w sposób naturalistyczny. W utworze Grochowiaka wykorzystane zostały niektóre elementy z dzieła Gierymskiego, np. postać chłopca, kamienny portyk, Żydzi, staruszka, zgiełk ulicy, Taszyńska, które posłużyły do nadbudowania dodatkowej opowieści wykraczającej poza to, co widać (np. AD nie nawiązuje do postaci Taszyńskiej, natomiast w ekfrazie jest mowa o tym, że zmarła) i mającej skłonić odbiorcę do refleksji nie tylko na temat ekfrazy, lecz również realiów dziewiętnastowiecznej Warszawy zaprezentowanej na obrazie i oddanej w utworze Grochowiaka (wyróżniona część).

Poszukiwanie zależności pomiędzy obrazami, ekfrazami i audiodeskrypcjami można by uczynić przedmiotem osobnej analizy. Tutaj jednak prezentuje się jeden przykład takiej zależności po to, by zilustrować jego mechanizm i pojawiające się różnice pomiędzy tymi dwoma gatunkami wypowiedzi, dla których tematem jest to samo dzieło malarskie. Obecnie dąży się, m.in. dzięki tekstom zawartym w *Posłuchać obrazów* do tego, by w warstwie stylistycznej audiodeskrypcje zbliżyć właśnie do ekfrazy, by dostarczyć odbiorcy jak największej przyjemności obcowania ze sztuką, zachęcić go do interpretowania sztuki i stworzyć nastrój, który emanuje z obrazu. Teksty AD redagowane są dla niewidomych i niedowidzących, zatem to przez ich pryzmat należy poszukiwać rozwiązań, które będą funkcjonalne dla takiego tekstu, jakim jest audiodeskrypcja, a dzięki temu poza poznawczą i edukacyjną funkcją, będą też skupiały się na funkcji estetycznej, kulturotwórczej, stymulującej i terapeutycznej po to, by kontakt odbiorcy z obrazem był jak najpełniejszy i jak najbardziej dla niego satysfakcjonujący zarówno pod względem wartości merytorycznej, jak i estetycznej.

Powyżej zanalizowany przykład, a także tabela nr 8. pokazują sposoby, jak oddaje się w ekfrazach poetyckich i w AD treści przedstawione na obrazach.

W tabeli wyróżniono te fragmenty, które dotyczą tych samych elementów obrazu, a które wprost wskazano w ostatniej kolumnie. W zacytowanych fragmentach widać, że w ekfrazach bohaterowie obrazu czasem dochodzą do głosu, np. do dzieła Rembrandta *Lekcja anatomii doktora Tulpa*, co nie zdarza się w dotychczasowych AD. Ponadto ekfrazy wybiórczo akcentują dane elementy bądź ich cechy po to, by wokół nich stworzyć, oddziałującą na wyobrażenia, formę wyrazu, np. w ekfrazie do obrazu Muncha *Krzyk* obiektami obrazu wykorzystanymi w ekfrazie jest pulsujące tło, krzycząca postać i ludzie na moście. Można odnieść wrażenie, że ekfrazy mają też wstrząsnąć odbiorcę, jak np. w lapidarnym utworze *Oszajcy*, w którym podmiot liryczny przedstawił Rembrantowską scenę spotkania ojca z niewiernym synem za pomocą jednego zdania, w którym stary ojciec stara się „zobaczyć opuszkami palców” swojego syna.

Autorzy ekfraz swobodnie traktują związek tekstu z obrazem, np. w ekfrazie do obrazu Matejki *Stańczyk*, autor wykorzystał postać błazna po to, by za pomocą pytań retorycznych sprawić, że odbiorca nie przejdzie obojętnie obok tego dzieła, lecz spróbuje zastanowić się nad zawartą w nim odpowiedzią.

Interesujące są również animizacje pojawiające się, np. w ekfrazach do obrazu Breugle’a *Upadek Ikarą*. Zamieszczone w tabeli przykłady, w porównaniu z pozostałymi, są dość wierne tematyce obrazu. Jego akcja została w nich ożywiona. W AD Ikar po prostu topi się, natomiast w ekfrazie jest pożerany przez „żarłoczne morze”, a jego tragedii nie zauważa ani kobieta z balią, ani rolnik odcinający „tłuste skiby” ziemi. Co ciekawe, wydaje się, że takie sformułowania mogłyby okazać się efektowne, gdyby pojawiły się w audiodeskrypcjach. Sumując rozważania na temat elementów wspólnych i różnych dla obu tych form, należy stwierdzić, że oba rodzaje wypowiedzi łączy dzieło sztuki, pod wpływem którego powstają, przy czym

audiodeskrypcja jest formą dyskursu rozpiętą pomiędzy opisem a narracją, gdzie opis przywołuje stosunki przestrzenne, a opowiadanie – relacje przyczynowo-skutkowe (fabułę). W ramach praktyki audiodeskryptywnej warto różnicować przedstawienia, wyodrębniać te statyczne i narracyjne, przy założeniu, że opowieść o wydarzeniach jest bardziej znacząca niż opis. Ważnym elementem okazuje się wielozmysłowość, gdyż w audiodeskrypcji, równie ważne jak wrażenia związane z widzeniem, staje się także doznawanie sztuki⁹²¹.

⁹²¹ A. Grodecka, op.cit.

Dzieli je natomiast forma wyrażania oraz wierność tekstu z obrazem. Sikorski⁹²² zależności obrazu i wiersza tłumaczy w następujący sposób:

Poezja wkracza do obrazu nie po to, by o nim opowiadać. Nie po to, by klasyfikować. I nie po to, by błyskotliwym refleksem mowy odzwierciedlać niuanse kompozycji oraz sploty barw i kształtów. W tej konfrontacji – niczym zabytki piśmienne nad skalnymi malowidłami – zdaje się mieć przewagę język, lecz jakże łatwo porządek gramatyki zmienia się tu w lingwistyczny kolonializm, jak szybko – w zgodzie z istotą języka – dominować zaczyna schematyczna symbolika oraz misyjność nawykowych znaczeń. Oto zagrożenie w obliczu którego poezja musi wstrzymać oddech i powstrzymać automatyzm właściwy psychologizmowi. I zacząć używać słowa niemo. Jak śladów na szlakach, które łączą ze sobą miejsca naszego zadomowienia⁹²³.

Postęp w redagowaniu audiodeskrypcji dostrzeżono także w sposobie wyrażania emocji. Teksty tworzące podręcznik *Posłuchać obrazów* uwzględniają czasami nawet trzy rodzaje emocji:

– emocje bohaterów, które widać w pierwszym kontakcie z dziełem, np.:

Z lewej strony obrazu Matka Boska. Ich policzki zbliżają się; kobieta podtrzymuje ciało syna, **jakby w czułym matczynym objęciu**. Twarz Maryi o ostrych rysach, ma ziemisty kolor. **Smutna i cierpiąca kobieta** przymyka oczy, które skrywają obrzmiałe powieki; zagląda w oczy swojego syna. **Bije z niej przeogromne cierpienie. Boleje nad umierającym synem**, jednocześnie z pokorą przyjmuje swój bolesny los, wiedząc, że to musi się stać

[G. Bellini, *Pieta*]

Na twarzach słuchaczy **zindywidualizowane emocje – zasluchanie, zrozumienie, trwoga i strach, aż po zlekceważenie, znudzenie i roztargnienie**

[J. Matejko, *Kazanie Skargi*]

⁹²² C. Sikorski, *O poezji, obrazie i ekfrazie*, w: <http://lyzkamleka.poezja-art.eu/wp-content/uploads/2013/07/ekfrazja-O-poezji-ekfrazie-i-obrazie.pdf> [dostęp: 24.07.2017].

⁹²³ Ibidem, s. 8-9.

Czule spogląda na Stasia ssącego mleko z jej prawej piersi. **Troskliwie obejmuje** go rękoma

[S. Wyspiański, *Macierzyństwo*]

Chłopiec kieruje oczy w dół, zdaje się być nieobecny wzrokiem. Jego wydatne usta są przymknięte i sine. Stoi boso, jego postać rzuca ciemnogrnatowy cień na ścianę

[A. Wróblewski, *Rozstrzelanie*]

Nad ciałem pochyla się dojrzały mężczyzna. Jego prawa ręka obejmuje poduszkę, na której spoczywa główka dziecka. W swoją lewą dłoń uchwycił prawą dłoń zmarłej. Usta ukryte pod gęstym zarostem zbliżają się do włosów dziewczynki, **jakby w czułym pocałunku**

[J. Matejko, *Jan Kochanowski nad zwłokami Urszulki*].

Kolejne pojawiają się przede wszystkim w zakończeniu audiodeskrypcji:

–emocje lektora, które słyhać w jego intonacji (przez co lektor staje się pośrednio współautorem audiodeskrypcji, którą wykonuje),

–fakultatywnie potencjalne emocje odbiorców i ich reakcje na dane dzieło. Jeśli są one uwzględniane w tekście, pojawiają się zawsze w podsumowaniu jako jedna z części kontekstowych, np.:

Obserwator **musi skonfrontować się z tragedią**, na jego oczach giną ludzie

[A. Wróblewski, *Rozstrzelanie surrealistyczne (V)*]

Panny z Awinionu to wyzwanie dla odbiorcy, przez niektórych określane jako arcydzieło brzydoty. Dzieło **wprawia w zakłopotanie** nie tylko swoją erotyczną wymową i scenerią, lecz także wielością punktów widzenia. Jest to przełomowy obraz, zapowiadający zwrot Picassa w stronę kubizmu i dający inspirację dla dwudziestowiecznych twórców awangardowych domagających się wolności twórczej, wzorowanej na kontynencie afrykańskim i Ameryce Łacińskiej

[P. Picasso, *Panny z Avignon*]

– czy wyrażone implicite, które należy wywnioskować z kontekstu, jak w przykładzie:

Ogrom śniegu **przywodzi na myśl trwanie i niezmiennosc** pory roku, dominację mroźnej zimy. Jednak **podświadomie wiemy, że kiedyś nastanie wiosna**

[J. Fałat, *Pejzaż zimowy z rzeką*]

Dzięki temu, że postać przedstawiona jest do widza plecami, obserwujący **może wyobrazić sobie, że sam stoi na skalistej skarpie**, czuje dmący wiatr i wilgoć mgły na twarzy; podziwia potęgę natury, której jednocześnie jest częścią

[C.D. Friedrich, *Wędrowiec*]

Gillés to obraz duży i nietypowy, jak dla twórczości Watteau, pod względem formatu. Pozornie pogodny, **skrywa melancholię i smutek**. Tematykę dzieła malarz zaczerpnął z komedii dell' arte. Być może w osobie głównego bohatera można widzieć samego Watteau, równie melancholijnego jak gilles. „Gillés” jako określenie klauna we Francji, pochodzi od akrobaty i komedianta z XVII wieku, Gillesa le Niais. W czasach Watteau Gillés przypominał Pierrota, równie naiwnego komedianta. Zafascynowanie artysty teatrem widoczne jest także na innych jego dziełach

[J. Watteau, *Gilles*]

a także

To obraz tworzony etapami, w prawym dolnym rogu znajduje się sygnatura artysty i rok 1955, pod nim lata 1959-1961. Trzeba pamiętać, że ze względów politycznych, dzieło było zastrzeżone przez wiele lat w polskim społeczeństwie; **budowali je ludzie strudzeni, znękan i zniewoleni, pogrążeni w letargu i zbiorowej malignie**, jak na płótnie Linkego

[B. Linke, *Autobus*].

Podobnie jak w literaturze, także w audiodeskrypcji słowo ożywa dopiero wówczas, gdy zostanie wypowiedziane⁹²⁴. I choć z jednej strony uważa się, że słowo mówione nie jest literaturą⁹²⁵, to poniekąd mają jej cechy, ponieważ powstają najpierw jako tekst pisany. Nowością w sposobie tworzenia AD jest to, że w *Posłuchać obrazów* wykorzystano w nich zdobyte radio, jedyne medium dostępne na równi widzącym i niewidomym. Treści audycji radiowej, bez względu na to czy odwołują się one do wrażeń wzrokowych, czy nie, w pierwszym kontakcie są poznawane przez

⁹²⁴ A. Berleant, op.cit., s. 205.

⁹²⁵ Ibidem, s. 207.

wszystkich odbiorców za pomocą słuchu. Oczywiście, gdy w słuchowisku mowa o obrazie, widzący odbiorca może zweryfikować te treści poszukując go w innych źródłach, np. albumach malarstwa czy w Internecie. Jest to jednak działanie następujące z założenia dopiero wysłuchaniu audycji. Można zatem przyjąć, że w sytuacji gdy widzący odbiorca nigdy wcześniej nie widział danego dzieła, poznaje je na równi z niewidomym. Wiadomo, że dźwięki oraz muzyka w tle stymulują odbiór audycji radiowych. Fakt ten przeniesiono do AD starając się za pomocą zmysłu słuchu i odpowiednio dobranych słów, uruchomić odbiór wielozmysłowy, np.:

P. Picasso, *Panny z Avignon*– Cztery kobiety stoją, jedna siedzi. Wszystkie w wyzywających pozach; nagie kobiety zajmują całą powierzchnię płótna. Prowokacyjnie i niespokojnie patrzą na widza

J. Matejko, *Bitwa pod Grunwaldem*– Walczą na śmierć i życie, kłębią się w bitewnym kotle

J. Matejko, *Kazanie Skargi* – Po prawej stronie, na audytorium ksiądz Skarga. Góruje nad znieruchomiałymi, zgromadzonymi słuchaczami; ubrany jest w sutannę, przez którą przerzucona jest jasna stuła. Bohater ma rozwichrzone siwe włosy sięgające szyi, pod nosem siwy wąs. Unosi ręce wysoko nad głowę, dynamicznie gestykulując.

Podobnie jak treści przekazywane przez radio, tak i AD są komunikatami, którym odbiór warunkowany jest estetycznym, emocjonalnym i poprawnym odczytaniem. Znamienne jest to, że nawet najlepsza pod względem kompozycyjnym audiodeskrypcja, która będzie zarówno plastyczna, jak i bogata w ważne konteksty, nie spełni swoich funkcji, jeśli jej przekaz nie będzie współgrał z treścią. Znaczący to, że o powodzeniu AD oraz zainteresowaniu odbiorcy obrazem, decyduje w znacznej mierze talent lektora. Co prawda wszystkie powstałe dotychczas AD cechują się poprawnością wykonania, jednak dopiero w *Posłuchać obrazów* lektor czyta w taki sposób, by w głosie dało się dostrzec emocje korespondujące z charakterem i dynamiką obrazu, gdyż

dzięki dźwiękowi słowo mówione zyskuje rzeczywistość, fizyczną obecność [...]. Dźwięk [...] wypełnia przestrzeń wokół nas sprawiając, że słuch staje się receptorem

kontakty, nadając słowu mówionemu status obiektu fizycznego. Tak więc poprzez swą wielostronną obecność słowo mówione uzyskuje pełną i równoważną realność⁹²⁶, np.:

– wibrujące tło → E. Munch, *Krzyk* – Obraz zdaje się falować, formy i barwy zniekształcone w sposób charakterystyczny dla ekspresjonizmu. Plany przechodzą płynnie jeden w drugi, scena jak z koszmaru;

– J. Malczewski, *Melancholia* – Obraz symboliczny, przedstawia scenę w realistycznej pracowni malarskiej: tłum bohaterów, który zdaje się, że wystrzelili z płótna malarza siedzącego na drewnianym krześle z oparciem przy lewej krawędzi dzieła.

Wiadomo, że brzmienie i dźwięczność słów mogą przekazywać wyobrażenia o ruchu. Sprawdza się to w głośnym czytaniu poezji i literatury, a zatem w *Posłuchać obrazów* przeniesiono je także na grunt AD, ponieważ w nich także „słowa gładkie i melodyjne płyną łatwo, słowa lekkie, biegną szybko, słowa ostre, szorstkie i ciężkie poruszają się z trudem, wymawia się je z przerwami”⁹²⁷. Wyobrażenie o ruchu osiągnięto także za pomocą innych środków wykorzystywanych w literaturze, np. dzięki metrum, które staje się rytmicznym wzorcem ruchu nadającym tempo narracji czytanej przez lektora⁹²⁸ oraz rytmice, jednak nie w klasycznym rozumieniu jako rymujące się wersy, lecz z czerpaniem z prozy, w której „następstwo fraz, stosowanie zasad gramatyki i następujące po sobie obrazy tworzą podobną energię ruchu”⁹²⁹. W takim głośnym i emocjonalnym wykonaniu lektora „poruszający się oddech staje się wiatrem, wiejącym niczym łagodna bryza albo szalejąca burza”⁹³⁰ w zależności od tego, jaki obraz staje się podmiotem AD. Lektor wówczas jak żeglarz „musi pozostać całkowicie czujny, reagować na kierunek, w którym wieje wiatr, jego siłę, jego kaprysy i regularności, i kształty fali dźwięku, jakie daje”⁹³¹, czyli na treści uwzględnione przez autora AD.

Co więcej, odbiór audiodeskrypcji oraz wykonanie lektora w *Posłuchać obrazów* są stymulowane podkładem dźwiękowym korespondującym z tematem dzieła, który

⁹²⁶ Ibidem, s. 209.

⁹²⁷ Ibidem, s. 224.

⁹²⁸ Ibidem.

⁹²⁹ Ibidem, s. 227.

⁹³⁰ Ibidem, s. 228.

⁹³¹ Ibidem.

dobrany zgodnie z charakterem obrazu, współgra z emocjonalnością lektora i dostarcza muzycznego kontekstu. Jest to zabieg dotychczas nie wykorzystywany w AD malarstwa. Warto jednak pamiętać, że

muzyka jest sztuką wielowymiarową. Jej liczne tradycje, formy, gatunki i style, wielka różnorodność instrumentów i brzmień, jej liczne zastosowania i sytuacje, w których jest wykonywana, sprawiają, że trudno jest mówić o muzyce jako o jednorodnej formie sztuki⁹³²,

dzięki czemu za jej sprawą, podobnie jak w słuchowiskach, można uzyskać jeszcze silniejsze wrażenia estetyczne. Nagrania do *Posłuchać obrazów* wyposażone są w rozmaite ścieżki, np. do scen batalistycznych – dźwięki pełne grozy i budujące napięcie, do pejzażów – odgłosy natury korespondujące z, przedstawioną na obrazie, porą roku itd.

Jedną z najbardziej dostrzegalnych różnic między pierwszymi AD, a tymi, które powstały z nastawieniem na konkretnego odbiorcę, jest sposób prezentowania barw. Kolory przestały być tylko barwnymi plamami, lecz odzyskały swoje znaczenia dosłowne i metaforyczne, a dodatkowo indywidualne z punktu widzenia odbiorcy. Stają się rodzajem gry z odbiorcą, w wyniku której ma on na podstawie barwnych wskazówek i ich nacechowania odkodować globalne znaczenie dzieła oraz przeżyć je w sposób, który do niego przemawia.

Słowa zatem można traktować jak pudełka, które istnieją w doświadczeniu odbiorców. Klasyczna definicja znaczenia głosi, że słowa odwołują się do doświadczeń i wyobrażeń istniejących w umyśle danej osoby. Te z kolei odwołują się do przedmiotów istniejących w rzeczywistości. Traktując je jako pudełka trzeba dodać, że zawartość każdego z nich jest uzależniona właśnie od osobistych doświadczeń odbiorcy. Według filozofii Kanta⁹³³, Humboldta⁹³⁴ i Cassiera⁹³⁵ zakres ludzkich doświadczeń jest determinowany przez słowa, a nigdy na odwrót. Oznacza to, że zawartość takiego pudełka (słowa) może być zróżnicowana w zależności od tego, kto posługuje się danym wyrazem. Każdy odbiorca może włożyć do swoich pudełek inne określenia (doświadczenia). Dotyczy to zarówno wieku, doświadczenia

⁹³² Ibidem, s. 232.

⁹³³ Np. I. Kant, *Krytyka czystego rozumu*, t. 1, Warszawa 1957.

⁹³⁴ Np. E. Cassier, *Esej o człowieku*, Warszawa 1977.

⁹³⁵ Np. W. v. Humboldt, *Natura i właściwości języka*, w: B. Andrzejewski, *Wilhelm von Humboldt*, Warszawa 1989.

i wykształcenia odbiorcy, ponadto zawartość pudełek jest determinowana i relatywizowana ze względu na różnorodność językową⁹³⁶.

Natomiast nieco inaczej kwestia ta przedstawiona jest z punktu widzenia filozofii Ludwiga Wittgensteina. Zgodnie z przyjętą przez niego koncepcją, pudełka mogą być również puste. Mimo to będą znaczyć właśnie poprzez ich używanie i okoliczności. Przenosząc tę teorię na grunt niewidomych odbiorców można wnioskować, że choć nie posiadają oni doświadczenia wzrokowego, mogą zdobyć, chociażby w drodze nauki czy wiedzy stereotypowej, pojęcie o znaczeniach i zrozumieć słowa, które odnoszą się do wrażeń wzrokowych. Teoria Wittgensteina przeczy klasycznej koncepcji, według której niewidomi nie rozumieją słów, ponieważ nie mają pojęcia o ich znaczeniu⁹³⁷.

Badania na temat percepcji, które przeprowadzono wśród niewidomych pokazały, że w takim kontekście jak najbardziej sprawdza się teoria Wittgensteina, ponieważ badani często, choćby w odniesieniu do wspomnianych wcześniej kolorów, w swoje pudełka (czyli nazwy kolorów) wkładali indywidualne skojarzenia, które nie rzadko okazywały się zbieżne pod względem prototypów poznanych w drodze uczenia się o świecie. Co więcej, podobne zakresy dostrzeżono również między grupą badanych, a grupą kontrolną widzących użytkowników języka.

Podobnie dzieje się w przypadku światłocienia. Nie jest on, jak w klasycznych audiodeskrypcjach, tylko informacją o jego obecności, lecz wskazanie go czemuś służy. Zarówno gra światłem, jak i kolory na obrazie mają swój cel. Tak samo audiodeskrypcje w *Posłuchać obrazów* starają się uchwycić te cele sprawiając, że barwy przestają być pustymi plamami i nawiązują do wybranych funkcji światłocienia, np. tworzenie nastroju tajemniczości:

⁹³⁶ Cf. E. Klimczuk, *Hipoteza Sapira-Whorfa – Przegląd argumentów zwolenników i przeciwników. Kultura – Społeczeństwo – Edukacja*, nr 1 (3), Poznań 2013, s. 165-181.

⁹³⁷ Cf. M. Karaś, *Żuk w chińskim pokoju. Język jako substytut doświadczenia*, „Lingua ac communitas” 2013, v. 2, s. 135-149 (file:///C:/Users/Beata/Downloads/2054-61.pdf [dostęp: 30.01.2017]), oraz M. Karaś, *Co mówi autyzm? Spojrzenie filozofii języka w oparciu o myśl Ludwiga Wittgensteina i Johna Searle’a*, „Ogrody Nauk i Sztuk” 2014, nr 4, s. 54-61, (<http://yadda.icm.edu.pl/yadda/element/bwmeta1.element.desklight-b9d90a78-fa2a-4836-8880-04a350e0ebe2> [dostęp: 30.01.2017]).

Ostro oświetlona postać Narcyza wydobywa się z mroku i tworzy głębię dzieła. Artysta udramatyczył scenę stosując, charakterystyczny dla siebie światłocien i skupił się jedynie na relacji głównego bohatera ze swoim odbiciem. Tło dzieła jest czyste i ciemne, jego zimne odcienie kontrastują z ciepłymi barwami głównego bohatera

[Caravaggio, *Narcyz*].

Albo poprzez ukryte, wymagające odczytania z kontekstu, nawiązanie do symboliki kolorów

Za kobietą, po prawej stronie dzieła, ogromne łoże nakryte czerwoną materią. Na parapecie okna, po lewej, jabłko. Poniżej niego, za mężczyzną, skrzynia, a na niej pomarańcze. **Czy czerwień spowijająca łoże oznacza miłość fizyczną, jabłko grzech pierworodny, a pomarańcze czystość i niewinność, czyli powołanie małżeńskie?**

[J. van Eyck, *Małżeństwo Arnolfinich*]

Okręt i światło odbijające się w szczycie fal na pierwszym planie to najjaśniejsze elementy płótna. Potężne żagle są ognistoczerwone, kadłub złoto-brązowy. Barwy te subtelnie odbijają się na powierzchni morza nadając tafli kolor miodowo-bursztynowy. **Okręt płonie? A może to krew?**

[F. Ruszczyk, *Noc mergitur*]

Krwistoczerwone, ogniste niebo zajmujące całą szerokość obrazu i prawie jedną trzecia wysokości od góry, **zdaje się falować i wibrować**

[E. Munch, *Krzyk*]

Przed kolumną fragment jasnej ławki, przez której poręcz przewieszono czerwoną materię. **Czy może ona symbolizować przelaną na wojnie krew? Cierpienie? Śmierć? A być może to porzucenie czerwieni na korzyść czerni, czyli przyjęcie postawy patriotycznej**

[A. Grottger, *Pożegnanie*]

Niebo szaro-sine, zachmurzone, po prawej zza drzew wynurzają się szare, kłębiaste chmury. **Jakby nawet natura nie sprzyjała bohaterowi**

[A. Watteau, *Gilles*]

Gillés, czyli po francusku „klaun” ubrany w błyszczący, być może atlasowy, przyduży biały kostium. **Kolor ubrania symbolizuje niewinność i nieskazitelność pierrota** [A. Watteau, *Gilles*].

Wyniki analizy zacytowanych przykładów pozwalają stwierdzić, że zarówno barwy, jak i światłocien uplastyczniają i dodają poetyckości audiodeskrypcjom, zwłaszcza, gdy odwołują się do stereotypów. Istotne w tym kontekście jest również odwoływanie się do doświadczeń odbiorcy oraz wiedzy, którą przekazuje mu społeczeństwo, którego jest częścią. Nie bez znaczenia jest również pośrednie wprowadzanie ocen, gdyż użycie stereotypu jest wartościowaniem pozytywnym bądź negatywnym. Wartościowanie natomiast wiąże się z subiektywnością AD, która pojawia się i po stronie nadawcy/ autora tekstu, i po stronie odbiorcy. W ten sposób w audiodeskrypcji uwidacznia się zarówno funkcja impresywna, jak i ekspresywna tego gatunku.

Kolejna kwestia, która wymaga komentarza w obszarze stylistyki tej grupy AD to środki stylistyczne. Jak pokazano we wcześniejszych częściach, dotychczasowe audiodeskrypcje raczej oszczędnie korzystają z możliwości budowania plastyczności tekstu właśnie przy ich użyciu. Teksty w *Posłuchać obrazów* również nie korzystają z rzadkich tropów poetyckich. Wynika to z tego, że jako teksty do wykorzystania na lekcjach języka polskiego, muszą być podporządkowane Podstawie Programowej⁹³⁸, a co za tym idzie, mogą wybierać jedynie z wachlarza środków znanych uczniom na III i IV etapie edukacyjnym⁹³⁹. Spośród nich najbardziej funkcjonalne okazały się:

–epitety, np.:

doskonały warsztat malarski artysty

[B. Linke, *Autobus*]

⁹³⁸ <https://men.gov.pl/wp-content/uploads/2016/11/podstawa-programowa-%E2%80%93-jezyk-polski-%E2%80%93-szkola-podstawowa-%E2%80%93-klasy-iv-viii-.pdf> [dostęp: 21.07.2017].

⁹³⁹ Są to przede wszystkim: aliteracja, anafora, neologizm, apostrofa, inwersja, elipsa, paralelizm, metafora, oksymoron, paradoks, synekdocha, personifikacja, ironia, animizacja, epitet, hiperbola, onomatopeja, peryfrazja, porównanie, przerzutnia, pytanie retoryczne, symbol, alegoria, archaizm, rym, rym.

Widać jego **potężne i umięśnione plecy**

[F. Goya (naśladowca), *Kolos*]

Ciemnogrnatowe fale zaznaczone dynamicznymi, **wyraźnymi uderzeniami** pędzla.

[C. Monet, *Impresja, wschód słońca*]

Krwistoczerwone, ogniste niebo zajmujące całą szerokość obrazu i prawie jedną trzecią wysokości od góry, zdaje się falować i wibrować

[E. Munch, *Krzyk*]

Pomarszczoną twarz kobiety wydobywa światło

[A. Gieryski, *Żydówka z pomarańczami*]

–pytania retoryczne nadające składni charakteru emocjonalnego, np.:

Czy to sugestia, że Ikar powinien lecieć jeszcze wyżej, ponieważ zbliżenie z palącą ziemią jest znacznie groźniejsze? A może to zachęta dla ludzi, by na wzór mitologicznego Ikara, marzyć, gdyż tylko w ten sposób można osiągnąć wielkość? Albo sugestia, by dowartościować Ikara jako postać mile widzianą na ziemi? Ikar to przecież marzyciel... Jakże wyglądałby świat bez marzeń? Czy byłby przyjazny?

[M. Chagall, *Upadek Ikara*]

Czy natura ukazana na tym dziele także odzwierciedleniem nastroju i charakteru bohatera? Czy Wędrowiec jest pogrążony w rozmyślaniach nad bezkresem roztaczającego się przed nim krajobrazu? A może to emocje samego artysty? Uchwycenie chwili?

[C.D. Friedrich, *Wędrowiec*]

Sztuka miała umożliwiać widzowi wejście w głąb dzieła i stać się jego integralną częścią. **Jak współczesny człowiek może odnaleźć się w tym przedstawieniu?**

[W. Kandinsky, *Akwarela*]

Może to chusta, a może szerokie rękawy sukni?

[Tycjan, *Alegoria życia ludzkiego*]

Dlaczego starość i dzieciństwo przedstawiono po tej samej stronie? Czy to podkreślenie cech wspólnych dziecięctwa i starości? Natomiast putto, będący symbolem miłości, ukazany przy dzieciątkach zaznacza, że są one owocem miłości pary zakochanych ukazanej na pierwszym planie dzieła?

[Tycjan, *Alegoria życia ludzkiego*]

–przemilczenia i niedopowiedzenia, np.:

Na pierwszym planie dzieła strumień przedstawiony równolegle do dolnej krawędzi obrazu. W nim martwa kobieta. Leży w sztucznej pozie na wznak, ma odwiedzione od tułowia ręce. Lewą unosi do góry, prawą dłoń otaczają kolorowe kwiaty. **Płynie zgodnie z prądem rzeki zanurzając się coraz bardziej i bardziej...**

[J.E. Millais, *Ofelia*]

[...] **żołnierz i... Stalin**

[B. *Autobus*]

oraz

Bohaterowie zmierzają do otwartego okna, jednak zbliżając się do niego, **napotykają na framugę albo podłogę i... usypiają**

[J. Malczewski, *Melancholia*]

a także szeroko rozumiane metafory, wśród nich personifikacje, animizacje symbole, porównania, np.:

Część pasażerów siedzi z przewieszonymi na zewnątrz nogami, inni wystawiają ręce.

To przekrój pojazdu. Czyżby metafora przekroju społecznego?

[B. Linke, *Autobus*]

Jej twarz i ciało wyglądają jakby były z plastiku, **charakterystyczne dla lalki-kukielki sterowanej pociągnięciami sznurków**

[B. Linke, *Autobus*]

Na obrazie Chagalla widoczny jest indywidualny, wyraźnie poetycki styl artysty. Zdaje się, że odwraca naturalny rytm. **Wzrost postaci i przedstawionych elementów jest uzależniony od ich ważności w dziele. Tu ziemia zdaje się być gorąca,**

natomiast niebo jest zimne. Pojawiająca się na nim plama żółci nie wystarcza, by poczuć ciepło. Czy to sugestia, że Ikar powinien lecieć wyżej, bo zbliżenie z palącą ziemią jest znacznie groźniejsze?

[M. Chagall, *Upadek Ikara*]

oraz

Autobusem jedzie pijak w krakusce na głowie, jego ciało stało się butelką, robotnik, zginający ramię w geście „tu się zgina dziób pingwina”, urzędnik, który stracił głowę siedzący na stercie dokumentów, ksiądz z oczami-monetami, dźwigająca zakupy kobieta ze sklepowej kolejki, żołnierz i... Stalin. Zamyka korowód wynaturzonych postaci, przymyka oczy, ma na sobie mundur generalissimusa. Ma zamurwane serce i kratę w piersi

[B. Linke, *Autobus*]⁹⁴⁰.

Wymienione przykłady pozwalają stwierdzić, że środki stylistyczne w AD zredagowanych na potrzeby podręcznika decydują o zmianie stylu tych tekstów w porównaniu z pierwszymi, gdzie ich liczba była zredukowana do około dwóch potocznych, powtarzających się w utartych sformułowaniach. W nowych natomiast metafory są bardziej wyszukane, odwołują się do rzeczywistości pozatekstowej, która może być znana odbiorcy. Co istotniejsze, nie są wplatane do tekstu po to, by dać wyraz elokwencji autora, lecz w sposób przemyślany i funkcjonalny po to, by odbiorca nie tylko poznał dzieło (jak w klasycznych), lecz również doświadczył go estetycznie, ponieważ wpływają na to, że audiodeskrypcje stają się oryginalne. Nie trudno zauważyć, że część z tych środków występowała, jeśli nie w klasycznych, to w audiodeskrypcjach, które jako pierwsze zaczęły uwzględniać jakiegokolwiek modyfikacje. Jednak analiza tekstów z *Posłuchać obrazów* pokazała, że tropy poetyckie pojawiają się w nich znacznie częściej i mają silniejszy ładunek emocjonalny, tzn. nawet epitety konotujące barwy niosą nacechowanie, które nie pozwala odbiorcy pozostać obojętnym na treść AD. Tym, co nowe, w porównaniu z pierwszymi realizacjami wzorca kanonicznego AD, jest wprowadzanie przemilczeń i niedopowiedzeń, które również służą wyrażaniu emocji. Mimo że charakterystyczne dla nich jest to, że „im większe emocje przeżywa nadawca, tym mniejszą zwraca uwagę na formalną stronę wypowiedzi, skupia się wówczas na tym, co przeżywa, na przyczynach swego poruszenia lub adresatach swoich uczuć”⁹⁴¹, to w zacytowanych

⁹⁴⁰ A. Berleant, op.cit., s. 221.

⁹⁴¹ M. Rybka, *Zamieszkać w zdaniu...*, s. 113.

przykładach mają nieco inny charakter. Są wprowadzane celowo po to, by stworzyć wrażenie, że czegoś w tekście brakuje, a tym samym skłonić odbiorcę do refleksji na temat tego, czego brakuje i dlaczego autor tekstu przemilczał jakąś kwestię. W przyszłości, wraz z rozwojem świadomości autorów AD paleta tropów stylistycznych może poszerzy się także o metonimie, synekdochy, geminacje, anadiplozy i jeszcze bardziej rozbudowaną synonimikę.

Ewoluuujące teksty audiodeskrypcji nie wystrzegają się ukierunkowywania odbiorcy na odczytanie dzieła. AD w *Posłuchać obrazów* jako teksty stymulujące poznanie malarstwa podczas lekcji języka polskiego, zdradzają klasyczne odczytanie dzieła, o którym mowa w PP, np.:

Pierwszoplanowa, wyeksponowana para, to znaczy: kolor skóry kobiety, jej lśniąca suknia, karty zapisu nutowego i kostium kochanka stanowią najjaśniejszą część dzieła. Barwy ich strojów kojarzą się z słodyczą, zdają się pachnieć. Z tego pozornie pogodnego dzieła bije smutek i melancholia. O Watteau mówi się, że „znajdował się w stanie wiecznej pogoni za tym, co ulotne” stawia się go obok Mozarta i Keatsa jako tego, który dobrze znał tajemnicę przemijania

[J. Watteau, *Muzykamilości*]

Innym razem:

Dzieło Goi powszechnie jest interpretowane jako alegoria Wojny Napoleońskiej. *Kolos* to dzieło należące do cyklu nazwanego „czarnym malarstwem”, oddającego wizję świata przepełnionego nienawiścią, bezsensownym okrucieństwem i wojną. W takim odczytaniu Napoleon jawi się jako potężny Kolos wkraczający do Hiszpanii, siejący popłoch, przerażenia i zniszczenia. W innych odczytaniach, przedstawionego olbrzymia uosabia się ogólnie z bezmyślną, niszczycielską siłą. Goya, będący nadwornym malarzem Karola IV, żył w burzliwych dla Hiszpanii czasach

[F. Goya (naśladowca), *Kolos*]

Dzieło Ruszczyca, jak większość jego prac, jest inspirowane naturą i potęgą żywiołów. Scala w sobie ogrom sił natury, kosmosu i historii. Czy żywioł wody, który jest tak niebezpieczny, na obrazie uosabia skomplikowaną i zawirowaną historię? **Podążając tym tropem można przypuszczać, że wrak symbolizuje Polskę, ponad którym rozciąga się gwieździste niebo odsyłające w sferę mistyki i duchowości.**

Obraz można łączyć z nowelą Henryka Sienkiewicza, pt. *Legenda żeglarska*, w którym burzliwe dzieje Polski ukazano pod postacią statku nazwanego „Purpura”. Polska dryfuje po wzburzonym morzu historii, tak jak wrak dryfuje po wzburzonym morzu na obrazie Ruszczyca

[F. Ruszczyca, *Noc Mergitur*]

oraz

Co symbolizuje Eros? Do czyich uczuć się odnosi? Czy do samouwielbienia Narcyza? A może nimfy Echo, która jako jedyna rozpacziała po śmierci Narcyza?

[N. Poussin, *Narcyz i Echo*]

Obraz emanuje nieprzyjazną, mroczną i dramatyczną pustką. To wyzwanie do odbiorcy, które prowokuje a jednocześnie zaskakuje przekazem, który dotyczy absurdu niszczycielskiej siły śmierci oraz jej nonsensu. [...]. To przygnębiające i pesymistyczne w przekazie dzieło jest charakterystyczne dla twórczości Zdzisława Beksińskiego. **Bije z niego cierpienie, ból i frustracja. Przeraza, gdyż uświadamia, że od śmierci nie ma ucieczki. Jest uniwersalne w swojej wymowie prezentując zagładę i świat zniszczony wojną**

[Z. Beksiński, *Pelzająca śmierć*]

a także

Kobieta trzymająca dziecko jest szczupła i wysoka. **To prawdopodobnie matka niemowlęcia**

[G. Klimt, *Trzy okresy życia kobiety*].

Jednocześnie pozostawiają one uczniowi możliwość zaproponowania własnej interpretacji, która zrodziła się w jego wyobraźni dzięki usłyszanemu tekstowi. Jak pokazują teksty umieszczone w podręczniku, ukierunkowywanie to może odbywać się na dwa sposoby. Po pierwsze, za pomocą sugestii interpretacyjnych lub poprzez interpretacje. Pierwsze z nich, obecne przede wszystkim w ujęciu szczegółowym mają za zadanie naprowadzić odbiorcę na właściwy, jego zdaniem, trop. Sugestie mają też wzbudzić w niewidomym bądź niedowidzącym odbiorcy emocje wynikające z kontaktu z dziełem przez AD i skłonić go do zastanowienia, dlaczego podejmuje właśnie taką ścieżkę odczytania. W sugestiach interpretacyjnych zdania zawierają w sobie człony takie jak: *przypomina, jakby, wygląda jak, podobne do*, itd.

Jednocześnie pokazuje to, że środkiem stylistycznym, który jest najliczniej stosowany do ukierunkowania odczytania, jest porównanie, które również często obecne było w tekstach Künstler i Butkiewicz.

Sugestie interpretacyjne są inną formą wyrazu w AD niż interpretacja. W AD za interpretacje uznaje się te zdania i fragmenty narracji audiodeskrypcyjnej, które w sposób bezpośredni wyjaśniają znaczenie najpierw symbolu i koloru, potem całego dzieła. Co ważne interpretacja nie daje możliwości nie przyjęcia danego odczytania w tej konkretnej części. Wyjaśnia, że X znaczy Y i nie pozwala z tym dyskutować, np.:

Pomiędzy liniami ornamentu, u góry i na dole deski, widoczny jest zapisany gotycką czcionką tekst: „Meester snijt die keje ras, Mijne name Is lubbert das”, którego tłumaczenie brzmi: „Mistrzu, usuń kamień szybko. Moje imię kastrowany borsuk”. Trzeba pamiętać, że określeniem „lubbert das”, czyli „wykastrowany borsuk”, nazywano bohaterów holenderskiej literatury sowizdrzalskiej, dla których głupota była cechą dość charakterystyczną. Warto przypomnieć sobie także, że frazeologizm „mieć kamień w głowie” w czasach Boscha oznaczał szaleństwo

[H. Bosch, *Leczenie głupoty*]

Dzieło utrzymane w klimacie sielankowości i spokoju. **Zdaje się, że podwórze jest przestrzenią bezpieczeństwa, sielskiego i beztróskiego dzieciństwa**

[W. Podkowiński, *Dzieci w ogrodzie*]

Dzieło *Dzieci w ogrodzie* jest jednym z wielu, namalowanych podczas pobytu Podkowińskiego w Chrzęstnem u Miłosza i Ewy Kotarbińskich. **Artysta namalował ich dzieci: sześciolatniego Tadeusza (przyszłego filozofa światowej sławy) podlewającego kwiaty i jego młodszego brata Mieczysława, który wyrósł na artystę malarza**

[W. Podkowiński, *Dzieci w ogrodzie*]

Dla Watteau natura jest niezwykle istotnym elementem, jednak nie jest to natura dzika i wroga człowiekowi, lecz wygląda jak dekoracja teatralna

[J. Watteau, *Muzyka miłości*].

Interpretacje w takiej formie obecne są głównie w zakończeniu, ale również w ujęciu szczegółowym, gdy zamiarem autora nie jest wzbudzenie refleksji u odbiorcy, lecz poinformowanie go o danym symbolu, który będzie mógł wykorzystać w dalszym procesie globalnego odczytania dzieła, np.:

Nastrój przygnębienia i rozpacz widoczny na obrazie sprawia wrażenie, że jego wydźwięk jest pesymistyczny. Jednak z drugiej strony otwarta Tora i chłopiec przynoszą nadzieję i pozwalają na wiarę w to, że tradycja Żydów nie zginie, lecz zostanie przekazana dalej przez młodych

[S. Hilszenberg, *Czarny sztandar*]

Każdej z pięciu postaci odpowiada jeden okręt. Największy, ukazany w centrum obrazu, dobija do brzegu, kończy rejs. Ma wysoki maszt w kształcie krzyża, poprzez który malarz być może eksponuje swoją religijność. Przed największym okrętem dwie łodzie. Mają taką samą wielkość i równe żagle, nieco różniące się od żagli środkowego. W oddali, po prawej stronie obrazu, dwa mniejsze statki ukazane zgodnie z zasadą perspektywy. Ukazane postaci symbolizują poszczególne etapy życia: mężczyzna w płaszczu – starość, mężczyzna w kapeluszu – dojrzałość, guwernantka – młodość, a bawiący się malcy – dzieciństwo

[C.D. Friedrich, *Etapy życia*]

To tytułowa Ofelia, bohaterka dramatu Szekspira. Dzieło odwołuje się do sceny VII z aktu IV *Hamleta*. W scenie tej królowa Gertruda rozmawia z bratem Ofelii, Leartesem o samobójstwie jego siostry. Młoda kobieta rzuciła się do rzeki na wieść o tym, że jej ojciec zginął z rąk jej ukochanego. Ofelia tonęła cały czas śpiewając. W swoim dziele Szekspir uwydatnił obłęd bohaterki, opisując jak zdobiła się różnymi kwiatami

[J. Millais, *Ofelia*]

Wokół stołu, na ziemi leżą upojeni biesiadnicy. Jeden w czerwonym stroju stoi w rozkroku, zwrócony w lewo. Jakby był gotów zaatakować i wystraszyć przeciwnika. Jednak jest bezbronny wobec przeciwnika, którym jest śmierć. **Młodzieniec może uosabiać głupotę i naiwność, bowiem nie zdaje sobie sprawy z czyhającego nań zagrożenia. A może to diabeł w ludzkiej skórze...?**

[P. Breugel, *Triumf śmierci*].

Obecnie nie ma reguły, która w konkretnych miejscach dla konkretnych dzieł zalecałaby stosowanie sugestii interpretacyjnych czy interpretacji. Tę decyzję także pozostawia się autorowi. Audiodeskrypcje w *Posłuchać obrazów*, zgodnie z założeniami klasycznych tekstów AD, wiernie przedstawiają to, co znajduje się na obrazie w warstwie powierzchniowej, jednak cechują się większym stopniem ogólności. Szczegółowo opisują tylko te detale, które są istotne dla zrozumienia globalnego dzieła. Dzięki temu teksty są funkcjonalne i służą poznaniu, jednocześnie nie będąc przeładowane detalami, których użycie nie jest potrzebne, a może jedynie rozbijać tok tekstu.

Na obrazie każdy element ma swój cel, nie pojawia się przypadkowo po to, by zaprezentować umiejętności plastyczne artysty. Podobnie, co starają się pokazać teksty w *Posłuchać obrazów*, w audiodeskrypcji każde wypowiedzenie i konteksty mają swój cel w przekładzie audiowizualnym.

Audiodeskrypcję traktuje się jako językową reprezentację malarstwa, jednak czy w związku z tym malarstwo jest językiem? Niewątpliwie jest, ponieważ swoją formą coś ma na celu sobą zakomunikować odbiorcy. Jest to jednak język specyficzny, gdyż odbiorca sam, na podstawie przekazu ikonicznego, jest zobowiązany do zbudowania znaczenia obrazu. W tym kontekście można postawić kolejne pytanie – jak opisywać język tak szczególny, jakim jest malarstwo? Adam Dziadek w jednej ze swych publikacji zauważył, że

odpowiedź na to pytanie jest szczególnie trudna, bo nie da się tak łatwo stworzyć leksyki czy gramatyki ogólnej malarstwa ani usystematyzować reguł ich substytucji i kombinacji; sztuki nie da się zredukować do systemu, jest on bowiem wrogiem sztuki i wszelkiej artystycznej działalności człowieka⁹⁴².

W związku z tym, że celem pracy nie jest próba (być może wcale nie niemożliwa i skazana na niepowodzenie⁹⁴³) stworzenia opisu języka malarstwa w szerokim rozumieniu, kwestię tę pozostawia się poza obszarem niniejszych rozważań.

Warto pamiętać, że autorem klasycznej audiodeskrypcji mógł być właściwie każdy, kto widzi, kto potrafi komunikatywnie posługiwać się językiem pisanym oraz, kto wykazuje chęci redagowania takich tekstów. Od audiodeskryptora nie wymaga

⁹⁴² A. Dziadek, op.cit., s. 18.

⁹⁴³ Język malarstwa, analogicznie do języka komunikacji językowej, cechuje się swoistą gramatyką, którą tworzą efekty plastyczne, np. barwa, kształt, dynamika, światło i cień.

się obecnie żadnych szczególnych umiejętności, które byłyby charakterystyczne właśnie dla tej szczególnej profesji, jaką jest pisanie tekstów, dzięki którym odbiorcy z dysfunkcjami wzroku i niewidomi otrzymują szansę poznawania malarstwa czy szerzej, sztuki wizualnej. Audiodeskrypcje pisze się zarówno pod sztandarem działalności gospodarczej, w ramach różnego rodzaju warsztatów i kursów, ale również jako działania związane z wolontariatem.

Właśnie ten uderzający dostęp do możliwości redagowania takich tekstów zaowocował tym, że pierwsze teksty tak szablonowe, dały bazę do dalszych, którym trudno jest zrewolucjonizować podejście do AD i zaproponować nowe rozwiązania. Obecnie audiodeskryberzy są szkoleni, pomijając studia z tłumaczeń audiowizualnych, w ramach kilkugodzinnych warsztatów⁹⁴⁴, podczas których prowadzący mają przekazać jak najwięcej wiedzy o samej technice, jak i jej specyfice w odniesieniu do konkretnej sztuki oraz z zakresu działań praktycznych.

Pożądaną sytuacją byłoby, gdyby autorzy AD mogli wykonywać wpisany do rejestru⁹⁴⁵ zawód, do którego zdobyliby rozległe kompetencje, np. w ramach specjalności na studiach filologicznych. Tacy redaktorzy mogliby zyskać w ramach programów studiów kompleksową wiedzę lingwistyczną oraz retoryczną, natomiast tę specyficzną dla AD zdobywaliby w ramach specjalności z podziałem na rodzaj sztuki czy np. z przekładu intersemiotycznego⁹⁴⁶. Dzięki temu profesja ta byłaby świadomie wybierana przez pasjonatów sztuki słowa, którzy na poszczególnych etapach edukacji zdobyliby wiedzę merytoryczną z rozróżnieniem, np. na: sztukę filmową, teatralną, muzealną i, np. wydarzenia sportowe, itd. Wdrożenie takiego pomysłu oraz potrzeba redagowania tekstów AD, które wykraczałyby znacznie poza poziom powierzchniowy byłaby tym bardziej możliwa, gdyby znaleźć sposób i fundusze na pokrycie kosztów takich działań oraz, gdyby wydarzenia z audiodeskrypcją nie były jak dotychczas, jedynie sporadycznymi wydarzeniami, lecz standardami, których spełnianie jest wymagane od wszystkich instytucji kultury. W takiej sytuacji każda z nich powinna zatrudniać zespół składający się z twórczego audiodeskrybera o rozległych umiejętnościach i zdolnościach językowych oraz niewidomego eksperta, który pełniłby

⁹⁴⁴ Np. organizowanych w Krakowie, Wrocławiu, Katowicach i Warszawie.

⁹⁴⁵ [http://psz.praca.gov.pl/documents/10240/54723/Alfabetyczny%20indeks%20zawod%C3%B3w%20do%20KZiS%20\(Dz.%20U.%2028.08.14,poz.1145\)st.22.12.%202014.pdf/c602f182-2779-498b-8724-4866ac7e6e4f?t=141933948800](http://psz.praca.gov.pl/documents/10240/54723/Alfabetyczny%20indeks%20zawod%C3%B3w%20do%20KZiS%20(Dz.%20U.%2028.08.14,poz.1145)st.22.12.%202014.pdf/c602f182-2779-498b-8724-4866ac7e6e4f?t=141933948800) [dostęp: 30.01.2017].

⁹⁴⁶ Oczywiście przy założeniu, że audiodeskrypcje będą przekształcać się w kierunku ekfrazy. Jednak w takiej sytuacji powstaje pytanie czy taka forma nadal będzie AD i, ewentualnie, gdzie są granice między nimi.

funkcję komentatora i konsultant propozycji autora AD. Zawężenie możliwości redagowania audiodeskrypcji zaowocowałyby ich lepszym poziomem i wartością merytoryczną, a także wyeliminowałyby masowe redagowanie tekstów przez niespecjalistów, którzy często stawiają na ilość zamiast jakość.

Audiodeskrypcje zatem powinny być nie tylko literaturą użytkową, lecz literaturą piękną (tekstami artystycznymi). Dążą do tego teksty podręcznikowe, posiadają bowiem bohaterów, narratorów-deskryptorów, fabułę budowaną przez świat przedstawiony będący werbalnym odzwierciedleniem świata plastycznego. Do literatury zbliżają je ponadto funkcje: estetyczna, poznawcza i wychowawcza. Proces ten nie jest jednak zakończony, a poszukiwania idealnej formy przekładu nadal trwają.

Tworzenie AD jest wynikiem pracy lektury obrazu, która materializuje się w postaci tekstu⁹⁴⁷. Obrazy zatem, podobnie jak i inne teksty, można czytać. Czym jest „czytanie obrazów”?

Pierwotnie było to pojęcie pojawiające się w kontekście „odczytywania znaków” oraz „czytania tekstów kultury”, obecnie na skutek przesunięcia znaczeniowego powstał nowy termin, który „nie tylko przyjął się, ale też skutecznie zastąpił inne sprawdzone pojęcia typu: odbiór, patrzenie, oglądanie i percepcja. Jest to termin „sugerujący interpretację, dużo uboższy niż odbiór, który rozumienie łączy z przeżyciem estetycznym. W przypadku sztuk plastycznych to właśnie odczuwanie zmysłowe i postrzeganie stanowią etap wstępny i warunek dalszego wnioskowania”⁹⁴⁸. Czy „czytanie obrazów” należy traktować jako synonim powyżej wymienionych terminów? A może łączy on w sobie specyfikę odbierania, patrzenia, oglądania i percypowania? Jeśli tak, to odbiorca, *czytając obraz*, powinien: poznać jego treść, potrafić zdekodować uwzględnione na powierzchni dzieła symbole, zrozumieć ich sens i potrafić opisać emocje, które wywołuje w nim obcowanie z danym dziełem, a zatem doświadczyć estetycznego poruszenia. W nowych audiodeskrypcjach zaproponowanych w podręczniku *Posłuchać obrazów* połączono znaczenia powyższych terminów, traktując „czytanie obrazów” właśnie jako pogłębioną analizę tematu dzieła i jego symboliki, która będzie prowadziła do interpretacji oraz indywidualnego doświadczenia sztuki⁹⁴⁹.

⁹⁴⁷ A. Dziadek, op.cit., s. 19.

⁹⁴⁸ A. Grodecka, *Czytanie czy patrzenie? O różnych stylach odbioru malarstwa*, w: *Czytanie tekstów kultury. Metodologia, badania, metodyka*, Lublin 2007, s. 357.

⁹⁴⁹ B. Jerzakowska, op.cit., s. 26.

Prowadzone analizy tekstów AD doprowadziły do wniosku, że nie są one tekstami obiektywnymi. Zakładanie stworzenia obiektywnej AD jest skazane na niepowodzenie. Audiodeskrypcje jako teksty opisujące sztukę łączą w sobie projekcję i wiedzę o niej zarówno autora opisu, wykonawcy (lektora) oraz odbiorcy (osoby z dysfunkcją wzroku). Ponadto każde spojrzenie na obiekt i jego opis są dokonywane przez pryzmat własnej wiedzy i doświadczeń, a człowiek poznaje świat „jednocześnie go interpretując”⁹⁵⁰ i wartościując. Co więcej, w AD spojrzenie na dzieło jest podwójnie subiektywne i takie prezentowane odbiorcy, który jako trzeci spogląda na dzieło oczami audiodeskrybera i lektora, którym musi zaufać.

Posłuchać obrazów, jako zbiór audiodeskrypcji, które zbliżają się do sztuki użytkowej, częściowo powracają do oświeceniowego rozumienia opisu, gdzie poprzez opisanie rozumiano werbalne wyobrażenie malarstwa, naśladowanie i stosowność, a nie pojęciowość i konceptualizm. Tutaj opis był synonimem malowania i obrazu⁹⁵¹, kreślenia portretu⁹⁵², który w mowie miał zastępować dzieła plastyczne⁹⁵³. Z kolei „opisać” znaczyło „rysować” lub „malować”⁹⁵⁴. Podobnie z audiodeskrypcją, którą uznaje się za malowanie słowem, dlatego uzasadniona dla niej będzie teza, że jest ona (tak jak opis) „malowaniem rzeczy dla uszu za pomocą dźwięku”⁹⁵⁵.

4. Zakończenie

Przeprowadzone analizy nie pozostawiają wątpliwości, że audiodeskrypcja jest nowym, wciąż kształtującym się i ewoluującym gatunkiem wypowiedzi. Wykorzystane narzędzia genologiczne pozwoliły na szczegółowe analizy tych tekstów. Spostrzeżenie to jest zasadne zarówno dla światowej AD, jak i dla znacznie młodszej, polskiej.

Pierwsze audiodeskrypcje były tekstami schematycznymi, potocznie określane również opisami. Zgromadzony materiał pozwolił uporządkować definicje AD i w oparciu o istniejące teksty, dokonać ich charakterystyki gatunkowej. Dzięki temu określono jej wzorzec kanoniczny, który w pewnym sensie kształtował się

⁹⁵⁰ B. Witosz, *Genologia lingwistyczna*, Katowice 2005, s. 63.

⁹⁵¹ F.N. Golański, *O wymowie i poezji*, wyd. 3., Wilno 1808, s. 321.

⁹⁵² L.J. Daubenton, *L'Encyclopédie ou dictionnaire*, t. 3, Nowy Jork 1772, s. 828.

⁹⁵³ E. Słowacki, *Prawidła wymowy i poezji*, wyd. J. Zawadzki, Wilno 1826, s. 108-112.

⁹⁵⁴ A. Vessiot, *De l'enseignement a l'école et dans les classes élémentaires des lycées et colleges*, cz. XIII i XIV.

⁹⁵⁵ A.P. Piss de, *Harmonie imitative de la langue francaise*, Paryż 1875, s. 3.

wraz z pojawianiem się kolejnych postulatów światowych, następnie polskich pionierów AD. Jak pokazał dalszy rozwój tej formy, założenia te wymagały i wymagają dalszych modyfikacji, gdyż dotychczas powstałe teksty kierowane dla niewidomych i niedowidzących odbiorców nie spełniają wszystkich funkcji, które by mogły, by odpowiedzieć na potrzeby potencjalnych odbiorców.

W niniejszej dysertacji próbowano wyróżnić wyznaczniki gatunkowe nowego typu wypowiedzi, jaką jest AD, uznając ją za formę dedykowaną osobom z dysfunkcjami wzroku i niewidomym, jednak rozwijającą się w takim kierunku, by w przyszłości stała się przekładem intersemiotycznym i sztuką, z której korzystać mogą także odbiorcy widzący. Przewiduje się, że stanie się ona również dodatkowym komentarzem do oglądanego dzieła, otwierającym przed widzącymi kolejne ścieżki interpretacyjne prowadzące do osobistego przeżywania dzieła sztuki.

Uwzględniając specyfikę sztuki dynamicznej, jaką jest film i teatr, a przede wszystkim statycznej, jaką jest malarstwo, fotografia i rzeźba, pokazano, że audiodeskryberzy coraz częściej, z korzyścią dla tych tekstów, wychodzą poza początkową zasadę W.Y.S.I.W.Y.S., zalecającą mówienie w audiodeskrypcji tylko o tym, co widać na powierzchni dzieła. Wraz z dążeniami do poszukiwania najlepszej formy wyrazu autorzy coraz chętniej sięgają do źródeł informujących o powstania dzieła i nie wahają się mówić o emocjach, które towarzyszą kontaktowi z obrazem, a także przestają unikać nazywania emocji (np. przedstawionych bohaterów), które widać na obrazie. Co więcej, sięgają po indywidualne wyjaśnienia, proponując odbiorcy gotową formę odczytania, a jednocześnie zachęcając do wejścia z nim w polemikę i refleksję na jego temat.

Bogaty materiał, który zanalizowano pozwolił uzupełnić obszar genologii o jeszcze jeden gatunek wypowiedzi pisanej, wtórnie mówionej, określić jego wzorzec oraz osadzić w kontekście, w którym odbiorca może spotkać się z takimi formami prezentowania sztuki. Pokazano rozkwit AD, m.in. to, że obecnie jest to forma, która może z powodzeniem być stosowana w edukacji nie tylko jako pomoc do prowadzenia dyskusji na temat sztuki, lecz również w procesie kształcenia językowego, a także do nauki języka obcego.

W pracy pokazano i poparto odpowiednimi przykładami, że audiodeskrypcja nie jest opisem w rozumieniu klasycznym, lecz wykracza poza jego obszar, jest formą pojemniejszą, która poza partiami deskrypcyjnymi jest zbudowana również ze struktur komentująco-rozwijających. Udowodniono, że nazywanie AD przekładem

intersemiotycznym także nie jest uzasadnione, ponieważ malarstwo to sztuka, natomiast klasyczna AD nią nie jest. Dopiero te najnowsze dążą do tego, by stać się sztuką o charakterze użytkowym.

Refleksji na temat relacji między proponowanym wzorcem organizacji tekstu (wariantem kanonicznym), czyli klasyczną formą AD, składającą się z metryczki, ujęcia globalnego, ujęcia szczegółowego i zakończenia, praktyką – jej wariantami alternacyjnymi, adaptacyjnymi i realizacjami indywidualnymi, a oczekiwaniami odbiorców towarzyszyło nieustanne myślenie o kierunku dalszych zmian. Obok cech sprzyjających wstępnej identyfikacji wzorca omówiono także wyznaczniki nowych realizacji AD, które wyraźnie odchodzą o tych postulowanych na początku, które były cechami konstytutywnymi wariantu kanonicznego AD. Są to: rezygnacja z bezwzględnego dążenia do obiektywizmu, wyzbycie się strachu przed nazywaniem emocji i przez wprowadzaniem sugestii interpretacyjnych, a przede wszystkim indywidualne podejście do niewidomych i niedowidzących odbiorców, zmienił się zatem potencjał illokucyjny. Co oznacza, że zauważono istotną rolę aspektu pragmatycznego, zależności formy od zwiększającej się świadomości na temat nie tylko potrzeb odbiorcy, ale także jego wieku, stanu zdrowia i wykształcenia czy zakładanego celu oraz sytuacji komunikacyjnej, teksty AD warto różnicować. Innych bowiem form potrzebuje niewidomy, który odwiedza muzeum i chce kontemplować sztukę dla przyjemności, inne natomiast funkcje powinna spełniać audiodeskrypcja, której uczeń wysłucha na lekcji języka polskiego, na podstawie której ma wykonać przewidziane w programie nauczania zadania do danego dzieła. Wynika z tego, że sytuacja komunikacyjna, typ potencjalnego odbiorcy, a przede wszystkim zakładane funkcje AD, czyli poznawcza, estetyczna, wychowawcza, kulturotwórcza, edukacyjna, ludyczna, stymulująca, terapeutyczna, które mogą być realizowane w większym lub mniejszym stopniu w danej audiodeskrypcji, a zatem dominacja jednej z nich czy ich wiązki mają niewątpliwy wpływ na sposób obcowania z dziełem malarskim poprzez tekst AD, ale także różnicują realizacje AD.

W pracy pokazano, jak zmieniała się ta forma począwszy od klasycznych audiodeskrypcji, bardzo schematycznych i skupionych jedynie na warstwie powierzchniowej obrazów, poprzez te, które starają się wprowadzać zmiany w warstwie językowej, np. poprzez zastosowanie środków stylistycznych, aż do najnowszych pisanych z refleksją o konkretnym niewidomym bądź niedowidzącym odbiorcy, uczniu szkoły ponadpodstawowej. Teksty należące do tej ostatniej z wymienionych grup

rozwinęły zakres swoich funkcji, pisane były według wzorca kompozycyjnego pierwszych, czteroczęściowych audiodeskrypcji, natomiast poprzez czerpanie inspiracji z innych form wyrażania, np. z ekfraz poetyckich, stały się wyrazem dążenia do przeobrażenia wzorca kanonicznego gatunku, dzięki czemu niewidomi odbiorcy nie tylko poznają temat obrazu, lecz także wyposażeni są w wiedzę kontekstową. Język realizacji wzorca alternacyjnego stroniący od schematyzmu ma na celu pomóc odbiorcy przeżyć w sposób indywidualny dane dzieło, a ponadto zachęcić do samodzielnego poznawania i interpretowania innych obrazów.

Sposób zapoznawania odbiorców z dziełem malarskim za pośrednictwem AD będzie nadal pozostawał w gestii autora⁹⁵⁶ AD kierującego się celem, jaki chce osiągnąć oraz specyfiką grupy niewidomych i niedowidzących odbiorców.

Refleksja nad funkcjami audiodeskrypcji przybliżyła do odpowiedzi, jaki zatem kształt powinna mieć audiodeskrypcja, by niewidomi i niedowidzący odbiorcy sztuki nie tylko nie pozostawali wykluczeni z uczestnictwa w życiu kulturalnym, lecz także mieli zapewniony osobisty kontakt z dziełem. Trzeba przede wszystkim brać pod uwagę, jakimi możliwościami percepcyjnymi dysponują odbiorcy, w jakim są wieku i na jakim znajdują się poziomie językowym. Istotny jest także cel tworzonej AD, oraz fakt, że obcowanie z takim tekstem ma zbliżyć do estetycznego doświadczenia, jak również pełnić inne ważne ze względów społecznych funkcje, np. stymulującą czy terapeutyczną.

Obecny stan rozwoju AD pozwala wyróżnić trzy warianty tego gatunku, które są przeciwieństwem sztywnych, oschłych, beznamiętnych audiodeskrypcji, które uznaje się za wzorzec kanoniczny, a określa w niniejszej pracy synonimicznie jako audiodeskrypcje klasyczne, dziś wydające się jako posiadające najbardziej trwałe kwantyfikatory strukturalne, pragmatyczne i stylistyczne. Należy dodać, że choć ciągle występują realizacje tego wariantu, coraz częściej zostają zastępowane przez wzorce alternacyjne i adaptacyjne, tzn. audiodeskrypcjami subiektywnymi, kreatywnymi⁹⁵⁷ oraz autorskimi. Zanalizowane tu przekształcenia i modyfikacje pozwoliły wskazać również cechy alternatywnej AD, na skutek inspiracji autorską audiodeskrypcją filmową powstaje bowiem autorska audiodeskrypcja malarska, czerpiąca z klasycznych

⁹⁵⁶ Być może zechce on stworzyć AD na wzór audycji radiowych jak, np. ANDYMATERIA, gdzie gość-ekspert opowiada o obrazie, a może teksty te rozwiną się w takim kierunku, że przekaz werbalny będzie wzbogacany doświadczeniami zmysłowymi płynącymi innymi kodami niż tylko słuchowy.

⁹⁵⁷ Vide: A. Walczak, *Creative description: The impact of audio description style on presence in visually impaired audiences*, w: <http://www.vues-interieures.eu/public/0264619616661603.pdf> [dostęp: 7.04.2018].

AD, jednak przez poszerzenie struktury i zanegowanie klasycznej bezemocjonalności zmieniająca wzorzec gatunkowy. Podobnie, jak w wypadku gatunków prasowych, nie ma tu mowy o łamaniu reguł, lecz „zmiany mają charakter elastyczny”⁹⁵⁸. Starano się też wskazać perspektywy dalszego rozwoju omawianego gatunku i uznano za właściwe dążenie do tego, by adaptować schematy obcych gatunków, a wówczas „audiodeskrypcja, jako przekazywany drogą słuchową opis językowy treści wizualnych, może być postrzegana jako rodzaj użytkowej (użytkarnej) ekfrazy”⁹⁵⁹. W takim wzorcu gatunkowym obok struktury, ukształtowania stylistyczno-językowego istotną rolę musi odgrywać dźwięk, ponieważ:

jest plastyczny w tym sensie, że może podlegać zmianom. Jest też „[...] polisemiczny, gdy mamy jego emocjonalny efekt: wystarczy tylko przypomnieć sobie, jak różnie reagujemy na jego intensywność. Nawet same definicje okazują się mocno ambiwalentne: dźwięk to jednocześnie materiał, gdyż to materii zawdzięcza swoje istnienie [...]. Dźwięk „zadaje” pytanie o przestrzeń, a obraz odpowiada, że „to dzieje się tu i teraz”⁹⁶⁰.

Przyjmuje się zatem, że obecny kształt AD, którą traktuje się jako osobny gatunek wypowiedzi, realizowany jako czteroczęściowy wariant kanoniczny wraz z wariantami alternacyjnymi, w których dochodzi albo do redukcji zakończenia, albo płynnego przejścia pomiędzy ujęciem globalnym i szczegółowym, nie zatrzyma się na takim etapie rozwoju. Przewiduje się, że audiodeskrypcja nadal będzie ulegała przekształceniom, a jej autorzy, bardziej świadomi jej cech gatunkowych i funkcji, będą dążyć w stronę podniesienia jej statusu ze sztuki użytkowej, do której można włączyć najnowsze teksty, do sztuki pięknej. Trzeba jednak postawić pytanie, czy teksty, które wówczas będą powstawały, przynależą jeszcze będą do wzorca gatunkowego audiodeskrypcji. Audiodeskryberzy, rozpoczynając pracę nad audiodeskrypcjami, powinni pamiętać o funkcjach tych tekstów. Wydaje się też, że przedstawione wcześniej funkcje: poznawcza, estetyczna, wychowawcza, kulturotwórcza, edukacyjna, ludyczna, stymulująca, terapeutyczna można uznać za uniwersalne dla wszystkich realizacji tego gatunku, a uczynienie któreś z nich główną, spowoduje nie tylko w powstałych

⁹⁵⁸ M. Wojtak, *Gatunki prasowe*, s. 8.

⁹⁵⁹ I. Grodź, *Oko i ucho*, w przygotowaniu.

⁹⁶⁰ *Ibidem*.

wariantach AD, ale także stanie się czynnikiem motywującym do kolejnych przekształceń.

Myśląc o AD jako formie, która ewoluuje i w przyszłości może się stać uniwersalnym sposobem prezentowania malarstwa, z której na równi, jak z radia, będą korzystali odbiorcy widzący oraz niewidomi i mający dysfunkcje wzroku, nie można pominąć takiej gałęzi lingwistyki jak przekładoznawstwo. Nie będzie oczywiście AD czerpać z translatoryki w klasycznym rozumieniu, ale być może okaże się, że jeszcze silniej narzędzia opracowane z myślą o tradycyjnych, interlingwalnych tłumaczeniach da się zastosować podczas pracy nad audiodeskrypcjami. Uzasadnione wydaje się rozwinięcie rozumienia teorii „przekładu audiowizualnego”. Aktualnie termin ten jest stosowany głównie w kontekście kina, które wiezie prym pod względem tworzonych AD. W odniesieniu do filmu, który korzysta zarówno z kodu werbalnego, jak i wizualnego pojęcie „przekład” nie jest do końca trafne. Odbiorca, także niewidomy, percypuje w sposób tradycyjny dialogi bohaterów i dźwięki z tła. AD nie służy tu temu, by tłumaczyć te treści na inny kod, jej zadaniem jest zwięźle zreferować to, co dzieje się na ekranie, a o czym odbiorca nie dowie się ani z wypowiedzi postaci, ani w żaden inny sposób. W związku z tym AD filmów jest tekstem dodatkowym wspomagającym odbiór tego rodzaju sztuki. Wykorzystuje się w nim dwa rodzaje kodu – werbalny oraz wizualny, jednak niedowidzący bądź niewidomy odbiorca w pełni może korzystać tylko z tego pierwszego. Innymi słowy odbiorca z dysfunkcją wzroku w kontakcie ze sztuką dynamiczną (szczególnie filmem, ale też spektaklem teatralnym) korzysta z dodatkowej, wspomagającej ścieżki dźwiękowej, gdyż cały film zostaje przełożony na tekst mówiony.

Inaczej w sytuacji kontaktu z obrazem, gdzie obiór odbywa się tylko kanałem wzrokowym. Jest to odgórnie narzucona sytuacja, nie można bowiem dzieł malarskich i eksponatów w muzeach dotykać. Ponadto nawet jeśli korzystanie z kanału haptycznego byłoby możliwe, to dotykanie obrazu dostarczyłoby ewentualnie wyobrażenia na temat kierunku pociągnięć pędzla czy stawiania kresek, a także faktury. Pozostałe treści wizualne nadal pozostałyby niesprecyzowane i wymagające dookreślenia. Dzieło malarskie wymaga takiej audiodeskrypcji, która nie tylko będzie przekładem kodu wizualnego na werbalny, czyli właściwym „przekładem audiowizualnym”, lecz także tłumaczeniem obrazu, stąd funkcjonalne w niej jest wykorzystanie wspomnianych wcześniej narzędzi stosowanych w przekładoznawstwie.

Wraz z rozwojem krytycznego podejścia do teorii AD oraz jej odbioru trafnym może okazać się podejście percepcyjne, czyli takie, które w jej redagowaniu będzie silniej wykorzystywać teorię percepcji i wiedzę nie tylko o tym jak widzący percypują sztukę, ale także jak proces ten przebiega wśród odbiorców niewidomych i niedowidzących.

Niewykluczone, że dla przyszłych AD formą, z której będą czerpać wzorce stylistyczne i kompozycyjne, okaże się esej, czyli „szkic filozoficzny, naukowy, publicystyczny lub krytyczny, zazwyczaj pisany prozą, swobodnie rozwijający interpretację jakiegoś zjawiska lub dociekanie problemu, eksponujący podmiotowy punkt widzenia oraz dbałość o piękny i oryginalny sposób przekazu (...)”⁹⁶¹. W tym wypadku AD jako forma czerpiąca z eseju byłaby na pozór swobodna pod względem kompozycji, jednak wyposażałby odbiorcę w niezbędne informacje na temat obrazu. Ponadto taka audiodeskrypcja byłaby tak sformułowana, by dawała odbiorcy satysfakcję z odkodowania interpretacji oraz znaczenia. Nawet, gdyby audiodeskryber zdecydował podać takie informacje wprost, byłby na tyle kompetentny, by zrobić to tak umiejętnie, że odbiorca będzie miał wrażenie uczestniczenia w akcie twórczym nadawania znaczenia dziełu.

Ewoluująca forma AD, im bardziej będzie ulegała modyfikacjom, tym odleglejsza będzie AD w rozumieniu klasycznym. Nie jest to zagrożeniem dla istnienia AD, lecz działaniem, którego celem jest opracowanie jak najlepszej formy przekazu, która będzie nie tylko tłumaczyła sztukę wizualną, ale jednocześnie będzie w takim samym stopniu i z równym pożytkiem dostępna widzającym i niewidomym. Może okazać się, że podobnie jak AD powstała na bazie klasycznego opisu, tak forma, do której wciąż się dąży, będzie czerpała z AD, ale zostanie zmodyfikowana pod względem funkcji i stylistyki.

Trafnym mogłoby się okazać wspomaganie opisu obrazu przestrzennymi makietami, które dałyby globalną orientację w przestrzeni dzieła (gdyby makiety były wyskalowane) lub dokładne informacje na temat wymiarów poszczególnych elementów (gdyby odwzorowano dzieło w skali 1:1). Podobnie działał aparat Optacon, który pozwalał niewidomemu czytać zwykły tekst (nie w sześciopunkcie brajlowskim) dzięki wykorzystaniu kamery, która prowadzona po tekście przesyłała obraz litery do komputera, a ten przetwarzał dane na wibrację igiełek układającą się pod palcem

⁹⁶¹ *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 2007, s. 140.

czytającego. Wykorzystywano 140 igiełek na prostokątnym polu, natomiast w danym momencie wibrowały tylko te, które tworzyły kształt konkretnej litery. W przyszłości można zastanowić się nad wykorzystaniem większej kamery i bardziej zaawansowanego komputera po to, by w podobny sposób odwzorowywać kształty figur tworzących daną reprodukcję dzieła. Wówczas odbiór taki odbywałby się całą dłonią i dawał namacalne wyobrażenie na temat rozmieszczenia na powierzchni obrazu. Audiodeskrypcja byłaby zatem dodatkowym wsparciem mówiącym o barwach, cieniach i warstwie głębszej tworząc kompletną całość z obrazem odbieranym poprzez wibrację.

Każdy odbiorca, szczególnie ten najmłodszy, do odbioru sztuki potrzebuje stymulacji różnymi bodźcami. Wykorzystanie tyflografiki w odbiorze AD byłoby bodźcem uruchamiającym wrażenia dotykowe. Warto dążyć do tego, by odbiór sztuki wykorzystywał postrzeganie wielozmysłowe. Najważniejszym kanałem percepcji AD jest audialny. Osoby niedowidzące i niewidome z kanału wzrokowego nie mogą korzystać, ewentualnie w stopniu szczątkowym. Kanał haptyczny zastępuje osobom z dysfunkcjami wzroku patrzenie oczyma. Nieprzypadkowo mówi się o oczach skóry, ponieważ uruchamianie innych zmysłów, w tym dotknięcie przedmiotów w celu wycucia ich faktury i kształtu, kompensuje niewidomym brak wzroku. Warto zastanowić się czy dałoby się wykorzystać także kanał olfaktoryczny dostosowany odpowiednio do konkretnego dzieła. W takim wypadku, na wzór kina 4D, podczas słuchania AD i wodzenia palcami po grafikach przestrzennych odwzorowujących obraz, odbiorca miałby możliwość doświadczenia zapachów obrazu, korespondujących z jego treścią.

Powyżej wymienione dążenia mogłyby sprawić, że AD już nie tylko będzie bliska ekfrazie poetyckiej, ale także hypotypozie, o której mówi się, że jest to „opis, ale tak silnie sugestywny, że prawie namacalny”⁹⁶². W takiej odmianie AD nadal byłaby wierna zasadom mimesis, lecz ową „namacalność” wzmagałyby nie tylko dźwięki z jej tła, ale również wspomniana już tyflografika oraz zapachy. Wyposażenie tekstów w takie wielostronne i zróżnicowane bodźce pozwoliłoby wyeliminować z opisu treści przekazane innym kanałem, np. gdyby była mowa o zapachach jesieni, zamiast wymieniać je, odbiorca mógłby je poczuć⁹⁶³.

⁹⁶² A. Dziadek, op.cit., s. 71.

⁹⁶³ Oczywiście działania takie będą kosztowne i pracochłonne oraz nie do wdrożenia od razu, jednak mogłyby okazać się efektywne.

Bez wątpienia przekształcenia gatunku AD będą następować, co dotyczy nie tylko wykorzystania osiągnięć najnowszej techniki, ale także – ukształtowania językowo-stylistycznego audiodeskrypcji. Obecnie część realizacji odbiega od wzorca kanonicznego, który ukształtował się na gruncie polskim około dekady temu, dlatego można wnioskować, że gatunek ten będzie się dalej rozwijać. Ponadto wszelkie dążenia, by zbliżyć te teksty do ekfrazy czy hypotypozy i dalej do sztuki, wymagają kolejnych prób modyfikacji także, jeśli nie przede wszystkim w sferze stylu.

Autorom AD można zaproponować pisanie takich AD, które stylem będą oddawały czasy, w których powstało dzieło. W takim przypadku konieczne jest, by autor AD był kompetentny pod względem lingwistycznym. Najbardziej obrazowym oddaniem charakteru obrazu powstałego w jakiejś epoce w danym kraju jest właśnie zabarwienie języka AD cechami charakterystycznymi. Trzeba jednak pamiętać, że stylizacje na język historyczny mogą okazać się trudne do zrozumienia dla części odbiorców.

Innym zabiegiem, który byłby nowatorski, ale jednocześnie oddalał AD od jej wzoru kanonicznego, byłoby dawanie bohaterom dzieła możliwość wypowiedzi. Tu oczywiście potrzeba kompetencji nie tylko lingwistycznych, ale także związanych z historią sztuki i docierania do kontekstów. Nie można bowiem narzucać bohaterom dzieła ról, które nijak nie byłyby związane z historią uwiecznioną na obrazie. Ożywianie postaci z opisywanego obrazu oraz danie im możliwość wypowiedzi, sprawiłoby, że ewoluująca forma AD zyskałaby cechy z pogranicza reportażu czy opowiadania.

Kolejnym sposobem zaznaczenia obecności postaci obrazu w opisie obrazie, mogłoby być tworzenie AD z punktu widzenia bohatera. Byłby to jednak najbardziej uzasadnione w wypadku dzieł, w których jest jedna postać główna, np. *Stańczyk* z obrazu Jana Matejki. Wówczas bohater sam mógłby opowiadać o dziele oraz o kontekstach, tzn. o sobie samym, sytuacji, w której zastaje go odbiorca AD, ale o powstaniu obrazu. Podobnie dla obrazów, w których utrwalono motyw podróży, np. *Wędrowiec* Caspara D. Friedricha. Elementy wędrówki można byłoby spróbować oddać oczyma bohatera, z drugiej strony można uczynić z audiodeskrybera, który w pewnym sensie stwarza i kreuje narratora wszechwiedzącego, świadka wydarzeń toczących się na obrazie. Takie wypowiedzi zapewne pomogłyby przybliżyć sztukę najmłodszym odbiorcom i przygotować ich do kontaktu ze sztuką na lekcjach języka polskiego czy historii.

Warto zastanowić się czy funkcjonalne dla AD byłoby zastosowanie czasu teraźniejszego do relacjonowania wydarzeń z przeszłości, czyli praesens historicum, o którym mówi się, że jest to „[...] obrazowy sposób przedstawienia słownego apelujący szczególnie do wyobrażeń wizualnych, unaoczniający i aktualizujący treść wypowiedzi”⁹⁶⁴.

Być może z czasem poszerzy się również wachlarz tropów stylistycznych, które okażą się funkcjonalne dla budowania nastroju. Może audiodeskreberzy będą świadomie stosować inwersje, których celem będzie zaskoczenie odbiorcy, przykucie jego uwagi. W innych sytuacjach uzasadnione okaże się zastosowanie elipsy po to, by np. wprowadzić niepokój u odbiorcy. Oczywiście wykorzystanie różnego typu tropów nie powinno służyć pokazaniu, jak zdolnym lingwistycznie i świadomym stylistycznie jest audiodeskreber, lecz każdy środek użyty w AD powinien być funkcjonalny, korespondować z nastrojem obrazu i stymulować przeżycie estetyczne odbiorcy dzieła. Tyczy się to także werbalnego wykonania AD, co oznacza, że intonacja lektora, jak już mówiono, powinna współgrać z nastrojem dzieła, np. dla dzieł ironicznych czy sarkastycznych takimi właśnie emocjami powinna być nacechowana.

Proponowane innowacje, które można spróbować z czasem zastosować w AD, zaowocować powinny stworzeniem zupełnie nowej formy opisywania sztuki, z której mogliby korzystać w takim samym stopniu odbiorcy niewidomi i niedowidzący oraz widzący. Byłaby to forma, która silnie bazuje na wzorcu kanonicznym AD, ale wplata go do narracji, której odbiór byłby nie tylko wielozmysłowy, ale równy z doświadczeniami estetycznymi, których dostarcza obcowanie ze sztuką piękną.

Trzeba pamiętać, że bez względu na to, jakie działania podejmie się w celu tłumaczenia sztuki wizualnej, nigdy nie zostanie ona oddana w taki sposób, by w każdym odbiorcy opis wywoływał takie same wyobrażenia, nawet jeśli wrażenia audialne będą stymulowane także dodatkowymi zmysłami. Oczywiście nie znaczy to, że taki przekład jest pozbawiony sensu. Praktyka pokazała, że jeśli autor zakłada obiektywny oraz jak najbardziej wierny obrazowi przekład dzieła na słowo, powstają teksty pozbawione emocji, toporne i schematyczne, których słuchanie nie dostarcza przyjemności, wręcz przeciwnie ujmuje dziełu malarskiemu.

⁹⁶⁴ A. Dziadek, op.cit., s. 72.

W pracy powtarzano, że głównym założeniem AD lub innej formy, której celem jest prowadzić niewidomego odbiorcę przez sztukę piękną jest doprowadzenie go do przeżycia estetycznego, indywidualnego doświadczenia dzieła oraz wzbudzenie zainteresowania sztuką tak, by sam chciał nie tylko poznawać ją, ale także rozmawiać o niej w sposób świadomy, poparty wiedzą.

Żadna powstała do dziś forma opisu, a także prawdopodobnie żadna, która powstanie w przyszłości, nie rozwiąże problemu toposu nieopisywalności⁹⁶⁵. Specyfiką sztuki wizualnej jest przecież to, że jej odbiór odbywa się kanałem wzrokowym, z którego w pełni lub całkowicie nie mogą korzystać odbiorcy z różnymi dysfunkcjami wzroku. Trudności, przed którymi stają w kontakcie z obrazami stanowią wyzwanie dla widzących odbiorców sztuki. To oni właśnie mają szansę stworzyć im taką formę przekładu, która nie będzie zastępować dzieła sztuki, lecz będzie zupełnie inną techniką wyrazu malarstwa, z której być może z powodzeniem będą mogli korzystać osoby widzące.

Odbiór sztuki plastycznej nie dokonuje się tylko drogą wzrokową. Wrażliwemu odbiorcy każdy obraz dostarcza indywidualnych przeżyć, przywołuje w pamięci jakieś wspomnienia i zapachy, wywołuje zróżnicowane emocje. Można zatem powiedzieć, że obrazu doświadcza się różnymi zmysłami. Skoro dotyczy to widzących uczestników sztuki, tym bardziej jest bliskie tym, którzy ze wzroku nie mogą korzystać. Niewidomi i niedowidzący odbiorcy sztuki tym bardziej potrzebują stymulacji pozostałych zmysłów w odbiorze dzieła, a nie jedynie mechanicznego zreferowania tego, co jest na obrazie.

Gdyby obraz potraktować jako punkt wyjścia do dalszych przekształceń, przy jednoczesnym pamiętaniu o tym, by nie zakłamywać jego treści, ale też nie próbować za wszelką cenę być obiektywnym, autor AD będzie już nie tylko twórcą audiodeskrypcji, ale może stać się swego rodzaju artystą⁹⁶⁶. Takim, który inspirowany obrazem, niewykluczone, że pod natchnieniem, stworzy formę otwierającą nowe sposoby doświadczenia sztuki.

⁹⁶⁵ Topos jako powtarzający się, np. w kulturze, motyw (<https://sjp.pwn.pl/sjp/topos;2530053.html> [dostęp: 23.07.2017]) nawiązuje m.in. do tego, że rzeczywistość prezentowana na obrazie nie zostanie opowiedziana tak, jak ją ukazał artysta. Zawsze będą różnice w spojrzeniach nadawców i odbiorców, nawet na ten sam obraz.

⁹⁶⁶ Ponieważ w procesie redakcyjnym będzie towarzyszyć mu jakaś konkretna wizja ukształtowania języka i zawartości merytorycznej.

Być może trafnym okaże się tworzenie form na wzór słuchowisk radiowych, gdzie o obrazie będzie opowiadać ekspert-audiodeskryber⁹⁶⁷, a może lepsze okażą się makiety przestrzenne, dawanie bohaterom możliwości wypowiedziania się lub organizowanie happeningów z udziałem niewidomych i widzących odbiorców sztuki⁹⁶⁸, dzięki którym mogliby jeszcze bardziej wczuć się w nastrój obrazu i poznać to, co na nim przedstawiono. Oczywiście działania te znajdują się w sferze planów na przyszłość, wymagają licznych nakładów nie tylko finansowych, ale także edukacyjnych w celu wykształcenia jak najbardziej kompetentnych osób, które miałyby mówić o obrazach i tworzyć formy nimi inspirowane, a zarazem będące odzwierciedleniami ich treści oraz emocji, które wzbudzają.

Zanim jednak pojawią się zamiary podejmowania dalszych kroków związanych z zamianą obrazów na inne rodzaje kodów, warto zastanowić się i uporządkować stan obecny wiedzy o audiodeskrypcji, kompetencji audiodeskryberów oraz percepcji odbiorców z dysfunkcjami wzroku. Może zaowocuje to wykształceniem się oddzielnej gałęzi językoznawstwa, która będzie dziedziną interdyscyplinarną, łączącą specjalistów/ artystów różnych profesji⁹⁶⁹. Dzięki temu uniknie się sytuacji, w których AD będzie pisać każdy, kto ma dobre chęci, jednak nie ma wiedzy o sztuce i świadomości na temat potrzeb osób z dysfunkcją wzroku.

5. Wykorzystana literatura przedmiotu i źródła internetowe

1001 obrazów, które warto w życiu zobaczyć, red. S. Farthing, przeł. P. Lewiński, M. Szubert, J. Winiarski, Warszawa 2011.

Adamczykowa Z., *Literatura dla dzieci: funkcje, kategorie, gatunki*, Warszawa 2002.

⁹⁶⁷ Na wzór tego, jak ma to miejsce w audycjach radiowych z audiodeskrypcją *Obrazy słowem malowane* oraz ANDYMATERII emitowanej przez Radio TOK FM, gdzie przedmiotem słuchowiska staje się jakiś obraz, na temat którego rozmówcy prowadzą dyskusję.

⁹⁶⁸ Przykłady takiej sztuki prezentowane są, m.in. na stronach:

<http://www.kciuk.pl/Obrazy-odtworzone-przez-zwyklych-ludzi-pozujacych-na-zdjeciach-a69209>,

<http://www.booooooom.com/2011/10/04/remake-submissions/> [dostęp: 23.07.2017].

⁹⁶⁹ Vide: np. B. Jerzakowska, *Lingwistyka audiowizualna (audiolingwistyka) – czy można wyróżnić taką gałąź w językoznawstwie? Rozważania wstępne*, w: *Słowo we współczesnych dyskursach*, red. K. Jachimowska, B. Kudra, E. Szkudlarek-Śmiechowicz, Łódź 2014, s. 431-441. Autorka dokonuje wstępnej charakterystyki nowej gałęzi w językoznawstwie i wprowadza do specyfiki narzędzi, którymi warto byłoby się posługiwać w badaniach z zakresu audiolingwistyki, np. konkretna terminologia AD i jej podziały z uwzględnieniem specyfiki sztuki.

Adaptacja pomocy w nauce języków obcych osób niewidomych i słabo widzących, red. K. Czerwińska, Warszawa 2008.

Arandesem J., Arandes J., OreroP., *Pioneering audio description: an interview with Jorge Arandes*, „Jostrans– The Journal of Specialised Translation” 2007, nr 7, s. 179-189.

Arct M., *Słownik ilustrowany języka polskiego*, Warszawa 1916.

Armheim R., *Sztuka i percepcja wzrokowa*, przeł. J. Mach, Łódź 2004.

Audio Description Coalition, *Standards for audio description*, Stany Zjednoczone 2009.

Audiodeskrypcja w teorii i praktyce, czyli jak mówić o tym, czego nie można zobaczyć, red. M. Trzeciakiewicz, Wrocław 2010.

Axelsson M., *Kwietniowa czarownica*, przeł. H. Thylwe, Warszawa 2002.

Bachtin M., *Problem tekstu: próba analizy filozoficznej*, przeł. J. Faryno, Londyn 1977.

Bachtin M., *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982.

Bachtin M., *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, Warszawa 1986.

Badyda E., *Świat barw – świat znaczeń w języku poezji Zbigniewa Herberta*, Gdańsk 2008.

Balbus S., *Zagłada gatunków*, „Teksty Drugie” 1999, nr 6 (59), s. 25-39.

Balbus S., *Rozwiązywanie ekfrazy. Prywatna historia interpretacji jednego wiersza Zbigniewa Herberta*, w: *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, red. A. Dziadek, W. Bolecki, Warszawa 2010, s.117-154.

Balcerzan E., *W stronę genologii multimedialnej*, „Teksty Drugie” 1999, nr 6 (59), s. 7-24.

Baluchowa A., *Krytyka tematyczna*, „Polonistyka” 1992, nr 5, s. 277-280.

Bańkowska E., Jagodzińska J., Kozłowska E., i in., *Praktyczna stylistyka nie tylko dla polonistów*, Warszawa 2003.

Barthes R.T, *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadania*, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4, s. 327-359.

Barthes R.T., *Światło obrazu*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 2008.

Bartmiński J., *Podstawy lingwistycznych badań nad stereotypem – na przykładzie stereotypu ‘matki’*, w: *Stereotyp jako przedmiot lingwistyki : teoria, metodologia, analizy empiryczne*, Wrocław 1998, s. 63-83.

Bartmiński J., *Tekst jako przedmiot tekstologii lingwistycznej*, w: *Tekst: problemy teoretyczne*, red. J. Bartmiński, B. Boniecka, Lublin 1998, s. 9-25.

Bartmiński J., *Kontekst założony, historyczny czy kreowany?*, w: *Semantyka tekstu artystycznego*, red. A. Pajdzińska, R. Tokarski, Lublin 2001, s. 109-121.

Bartmiński J., *Jak opisywać gatunki mowy?*, „Język a Kultura” 2012, t. 23, s. 13-32.

Bartmiński J., *Językowe podstawy obrazu świata*, Lublin 2012.

Bartmiński J., Niebrzegowska-Bartmińska S., *Tekstologia*, Warszawa 2009.

Bartoszewicz A., *Z dziejów polskiej terminologii literackiej pierwszej połowy XIX wieku*, „Pamiętnik Literacki” 1963, z. 3., s. 133-180.

Bauby J.D., *Skafander i motyl*, przeł. opracowanie zbiorowe, Gdańsk 2007.

Bąkowska M., *Barwa w architekturze współczesnej – między globalizacją a identyfikacją miejsca*, „TeKa Komisji Architektury Urbanistyki i Studiów Krajobrazu OL PAN” 2007, nr 3, s. 15-23.

Bellantoni P., *Jeśli to fiolet, ktoś umrze. Teoria koloru w filmie*, przeł. M. Doniczyszyn, Warszawa 2010.

Benecke B., *Audiodescription*, „Meta” 2004, nr 49, s. 78-80.

Benecke B., *Audiodeskription als partielle Translation – modell und methode*, Berlin 2014.

Benecke B., *Audio description: with a little help from translation theory*, w: *Audiodescription*, red. M. Rogers, S. Brown, Amsterdam (w druku).

Benecke B., *Audio description: the art of translating the image*, „Forum Translationswissenschaft” 8, Frankfurt (w druku).

Berleant A., *Prze-mysleć estetykę*, przeł. M. Korusiewicz, T. Markiewka, Kraków 2007.

Białą laską po kinowym ekranie, red. I. Künstler, T. Reczek, R. Więckowski, Warszawa 2010.

Biblia Tysiąclecia, w: <http://biblia.deon.pl/> [dostęp: 23.02.2017], (tu przypowieści: *Uzdrowienie dwóch niewidomych*, **Mk 10,46-52; Mk 10,46-52; Jezus uzdrawia niewidomego, J 9, 1-41**).

Bielska-Krawczyk J., *Między widzialnym a niewidzialnym*, Kraków 2004.

Bloch A., *Specyficzne zagadnienia w nauczaniu polonistycznym dzieci niewidomych*, „Polonistyka” 2010, nr 8, s. 54-55 (dokument online: <http://www.eduteka.pl/doc/pedagogika-niewidomych-i-niewidzacych-przedmiot-i-zadania-tyflopedagogiki> [dostęp: 17.11.2017]).

Bollag F., *Wyszłam z krainy ciszy*, przeł. M. Dutkiewicz, Warszawa 2007.

Bogusławski A., *Słowo o zdaniu i o tekście*, w: *Tekst i zdanie. Zbiór studiów*, red. T. Dobrzyńska, E. Janus, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1983, s. 7-31.

Bourne J., Jiménez C., *From the visual to the verbal in two languages: a contrastive analysis of the audio description of the hours in English and Spanish*, w: *Media for all: subtitling for the deaf, audio description and sign language*, red. J.C. Díaz, P. Orero, A. Remael, Amsterdam 2007, s. 174-187.

Braun S., *Audio description from a discourse perspective: a socially relevant framework for research and training*, „LANS” 2008, nr 6, s. 357-372.

Braun S., Orero P., *Audio description with audio subtitling: an emergent modality of audiovisual localization*, „Perspectives: Studies in Translantology” 2010, nr 18 (wersja online: http://epubs.surrey.ac.uk/303023/1/Braun_Orero_2010_final_draft.pdf [dostęp: 17.11.2017]).

Bron A., James B., Chew Ch., *Wykłady z okulistyki*, przeł. W. Kocięcki, Wrocław 2012.

Bryl M., *Suwerenność dyscypliny: Polemiczna historia sztuki od 1970 roku*, Poznań 2008.

Burnett F.H., *Tajemniczy ogród*, przeł. J. Włodarkiewicz, Warszawa 1994.

Cassier E., *Esej o człowieku*, przeł. A. Staniewska, Warszawa 1977.

Chrząstowska B., *Autor – dzieło – poetyka. Problemy interpretacji w szkole*, w: *Metodyka Literatury*, t. 2, Warszawa 2002, s. 85-116.

Cudak R., Ostaszewska D., *Polska genologia literacka*, Warszawa 2007.

Czachorowska M., *Wyobrażenia pisarska Bolesława Prusa i Stefana Żeromskiego na przykładzie słownictwa topograficznego i nazw barw*, Bydgoszcz 2006.

Czapski J., *Świat w moich oczach*, Ząbki 2001.

Czerwińska K., *Audiodeskrypcja w edukacji inkluzyjnej uczniów z niepełnosprawnością wzroku*, w przygotowaniu.

Czerwińska K., *Języki obce a osoby z dysfunkcją wzroku*, Warszawa 2008.

Czerwińska K., *Depresyjność młodzieży z niepełnosprawnością wzrokową – komunikat z badań. Relacje i doświadczenia społeczne osób z niepełnosprawnością*, w: *Dyskursy Pedagogiki Specjalnej*, red. Cz. Kosakowski, A. Krause, M. Wójcik, Toruń-Olsztyn 2009, s. 279-285.

Czerwińska K., *Osoby z niepełnosprawnością wzrokową w środowisku pracy*, w: *Poradnictwo zawodowe dla osób niepełnosprawnych – ku możliwościom przeciw ograniczeniom*, red. M. Wolan-Nowakowska, Kraków 2009, s. 143-153.

Czerwińska K., *Przygotowanie pomocy dydaktycznych dla dziecka z dysfunkcją wzroku w wieku wczesnoszkolnym*, w: *Edukacyjne konteksty rozwoju dziecka w wieku wczesnoszkolnym*, red. K. Kusiak, I. Nowakowska-Buryła, R. Stawinoga, Lublin 2009, s. 448-456.

Czerwińska K., *Funkcjonowanie adolescentów z niepełnosprawnością wzrokową*, w: *Aktualne problemy edukacji i rehabilitacji osób niepełnosprawnych w biegu życia*, red. Z. Palak, A. Bujnowska, A. Pawlak, Lublin 2010, s. 111-118.

Czerwińska K., *Osoby niewidome według dzieci w wieku wczesnoszkolnym*, „Niepełnosprawność i Rehabilitacja” 2011, nr 1, s. 45-54.

Czerwińska K., *Uczeń z dysfunkcją wzroku w szkole ogólnodostępnej – wybrane aspekty społeczne i dydaktyczne*, w: *Uczeń ze specjalnymi potrzebami edukacyjnymi w szkole ogólnodostępnej. Wybrane zagadnienia teoretyczne, diagnostyczne i metodyczne*, red. J. Głodkowska, Warszawa 2011, s. 156-172.

Czerwińska K., *Pomoce dydaktyczne jako istotny element w edukacji uczniów z dysfunkcją wzroku*, „Człowiek – Niepełnosprawność – Społeczeństwo” 2013, nr 4 (22), s. 173-196.

Czerwińska K., *Niepełnosprawność wzrokowa a samowychowanie – wybrane aspekty psychospołeczne*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska Lublin-Polonia”, Sectio J 2014, nr XXVII/1, s. 71-86.

Czerwińska K., *Uczeń z niepełnosprawnością wzroku we współczesnej przestrzeni edukacyjnej*, w: *Podmioty, środowiska i obszary edukacyjne. Wyzwania i zagrożenia połowy XXI wieku*, red. M. Suświłło, N.A. Fechner, Poznań 2014, s. 229-242.

Czerwińska K., *Wizerunek osób niewidomych w literaturze dziecięcej – przełamywanie czy kształtowanie stereotypów?*, „Wychowanie Na Co Dzień” 2014, nr 1, s. 27-33.

Czerwińska K., *Zajęcia ruchowe dla uczniów z dysfunkcją wzroku – wskazówki metodyczne*, „Niepełnosprawność i Rehabilitacja” 2014, nr 3, s. 24-36.

Czerwińska K., Miler-Zdanowska K., *Tyflopedagog we współczesnej przestrzeni edukacyjnej*, w: *Tyflopedagogika we współczesnej przestrzeni edukacyjno-rehabilitacyjnej*, red. K. Czerwińska, M. Paplińska, M. Walkiewicz-Krutak, Warszawa 2015, s. 12-44.

Daubenton L.J., *L'Encyclopedieoudictionnaireraisonne 1751–1772*, t. 3, Nowy Jork 1772.

Dąbrowska A., *Symbolika barw i światła w Hymnach Jana Kasprowicza*, Bydgoszcz 2002.

Dąbrowski S., *Teoria genologiczna Stefanii Skwarczyńskiej*, Gdańsk 1974.

de Piis P.A., *Harmonie imitative de la langue fracaise*, Paryż 1785.

Delapièrièrre M., *Między ekfrazą a figuracją*, w: *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, red. A. Dziadek, W. Bolecki, Warszawa 2010, s. 199-210.

Díaz C.J., Orero P., Remael A., *Media for all: a global challenge*, w: *Media for all: subtitling for the deaf audio description and sign language*, Amsterdam 2007, s. 11-20.

Didi-Huberman G., *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, przeł. B. Brzezicka, Gdańsk 2011.

Dobrzańska T., *Tekst: próba syntezy*, Warszawa 1993.

Dobrzyńska T., *Tekst w perspektywie stylistycznej*, w: *Tekst i jego odmiany*, red. T. Dobrzyńska, Warszawa 1996.

Dobrzyńska T., *Tekst i styl*, w: *Styl a tekst*, red .S. Gajda, M. Balowski, Opole 1996, s. 21-28.

Draguła A., *Eucharystia zmediatyzowana: teologiczno-pastoralna interpretacja transmisji Mszy Świętej w radiu i telewizji*, Zielona Góra 2009.

Draguła A., *Liturgia, muzyka, język: o współczesnej komunikacji kościoła*, Szczecin 2017.

Duszak A., *Tekst, dyskurs, komunikacja międzykulturowa*, Warszawa 1998.

Dybiec-Gajer J., *Wyjść poza tekst – projekt tłumaczeniowy jako narzędzie samooceny i autorefleksji w dydaktyce przekładu specjalistycznego*, „Rocznik Przekładoznawczy” 2011, nr 6, s. 151-164.

Dybiec-Gajer J., *Tłumaczenie jako świadczenie usług tłumaczeniowych? Między realizmem zawodowym a dyktatem rynku w kształceniu tłumaczy*, „Między Oryginałem a Przekładem” 2013, nr 19/20, s. 169-187.

Dyszak A., *Językowe wyznaczniki przestrzeni wyznaczonej zjawiskami jasności i ciemności*, w: *Przestrzeń w języku i kulturze. Problemy teoretyczne*, red. J. Adamowski, Lublin 2005.

Dziadek A., *Obrazy i wiersze*, Katowice 2011.

- Dziamski G., *Sztuka po końcu sztuki*, „Sztuka i Filozofia” 1998, nr 15, s. 177-187.
- Dziechcińska H., *Proza staropolska: problemy gatunków i literackości*, Wrocław 1967.
- Encyklopedia języka polskiego*, red. S. Urbańczyk, Wrocław – Warszawa – Kraków 1992.
- Encyklopedia językoznawstwa ogólnego*, red. K. Polański, Wrocław 1999.
- Encyklopedia PWN w trzech tomach*, t. 3, Warszawa 2006.
- Fels D., Udo J. P., Diamond J.E., Diamond J.I., *A Comparison of alternative narrative approaches to video description for animated comedy*, „Journal of Visual Impairment and Blindness” 2006, nr 100 (5), s. 295-305.
- Foulcault M., *Słowa rzeczy*, przeł. T. Komendant, A. Tatarkiewicz, Kraków 2005.
- Funkcjonowanie osób niewidomych i niedowidzących*,
w: http://www.elstudento.org/articles.php?article_id=1207 [dostęp: 17.07.2017].
- Furdal A., *Genologia lingwistyczna*, w: *Współczesna polszczyzna – wybór opracowań*, t. 3. *Akty i gatunki mowy*, red. S. Niebrzegowska-Bartmińska, J. Bartmiński J. Szadura, Lublin 1982 (2004), s. 88-98.
- Gage J., *Kolor i znaczenie. Sztuka, nauka i symbolika*, przeł. J. Holzman, A. Żakiewicz, Kraków 2010.
- Gajda S., *Podstawy badań stylistycznych nad językiem naukowym*, Warszawa–Wrocław 1982.
- Gajda S., *Spoleczne determinacje nazw własnych tekstów (tytułów)*, „Socjolingwistyka” 1987, t. VI, s. 79–89.
- Gajda S., *Gatunkowe wzorce wypowiedzi*, w: *Współczesny język polski*, red. J. Bartmiński, Lublin 2001, s. 245-258.
- Gajda S., *Językoznawstwo w Polsce: stan i perspektywy*, Opole 2003.
- Gajda S., *Polonistyka wobec wyzwań współczesności*, Opole 2014.

Gajda S., *Spoleczno-kulturowy kontekst najnowszych przemian polszczyzny*, w: *Język polski 25 lat po przełomie. Die polnische sprache 25 jahre nach der wende*, red. D. Scheller-Boltz, Hildesheim-Zurich-Nowy Jork 2014.

Galle H., *Stylistyka i teoria literatury: wykład systematyczny oraz wypisy i ćwiczenia stylistyczne*, Warszawa 1908.

Galle H., *Teoria prozy i poezji w zarysie*, Warszawa 1910.

Gatunki literackie: tradycje a współczesne przemiany, red. D. Ossowska, Z. Chojnowski, Warszawa 2006.

Genette G., *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. A. Milecki, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 4, cz. 2, red. H. Markiewicz, Kraków 1992.

Genologia dzisiaj, red. W. Bolecki, I. Opacki, Warszawa 2000.

Genologia literatury ludowej: studia folklorystyczne, red. A. Mianecki, V. Wróblewska, Toruń 2002.

Głowiński M., *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej*, w: *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Kraków 1997.

Głowiński M., *Dzieło wobec odbiorcy*, Kraków 1998.

Głowiński M., *Świadectwa i style odbioru*, w: *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*, idem Kraków 1998, s. 136-154.

Golański F.N., *O wymowie i poezji*, Wilno 1808.

Gołaszewska M., *Fakt i teoria w estetyce (z metodologii estetyki zorientowanej empirycznie)*, „Studia Estetyczne” 1970, t. VII, s. 11-32.

Gołaszewska M., *Ingardenowska koncepcja wartości estetycznej w świetle teorii systemów względnie izolowanych*, „Studia Estetyczne” 1985, t. XXII, s. 89-107.

Górecka E., *Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego gry barwą z wyobraźnią i kulturą*, Bydgoszcz 2012.

Górska A., *Okrażanie ciszy*, Warszawa 2004.

Greening J., *Audio description: what can we learn from the UK experience?*, „Languages and the Media” 2006.

Greening J., Rolph D., *Accessibility: raising awareness of audio description in the UK*, w: *Media for all: subtitling for the deaf, audio description and sign language*, red. C.J. Díaz, P. Orero, A. Remael, Amsterdam 2007, s. 127-138.

Grodecka A., *Czytanie czy patrzenie? O różnych stylach odbioru malarstwa*, w: *Czytanie tekstów kultury. Metodologia, badania, metodyka*, Lublin 2007.

Grodecka A., *Wiersze o obrazach. Studium z dziejów ekfrazy*, Poznań 2009.

Grodecka A., *Opowieść o Ślepcach. Pomiedzy audiodeskrypcją a ekfrazą, opisem a narracją, zapisem a reliefem...*(w druku).

Gross R., *Dlaczego czerwień jest barwą miłości?*, przeł. A. Porębska, Warszawa 1990.

Grzegorzczukowa R., *O rozumieniu prototypu i stereotypu we współczesnych teoriach semantycznych*, w: *Stereotyp jako przedmiot lingwistyki: teoria, metodologia, analizy empiryczne*, red. J. Bartmiński, Wrocław 1998, s. 109-115.

Grzegorzczukowa R., *Głos w dyskusji o pojęciu tekstu i dyskursu*, w: *Tekst problemy teoretyczne*, red. J. Bartmiński, B. Boniecka, Lublin 1998, s. 37-43.

Grzeszczuk B., *Konstrukcje porównawcze i ich rozwój w języku polskim*, Rzeszów 1988.

Haddon M., *Dziwny przypadek psa nocną porą*, przeł. M. Grabowska, Warszawa 2004.

Handke K., *Hermeneutyka*, „Polonistyka” 1992, nr 5, s. 281-289.

Hammon Ph., *Introduction á l'analyse du descriptif*, Paryż 1981.

Hawkes T., *Strukturalizm i semiotyka*, przeł. I. Sieradzki, Warszawa 1988.

Hącia A., *Telefoniczna i Internetowa Poradnia Językowa Uniwersytetu Warszawskiego*, w: https://fil.ug.edu.pl/wydzial/instituty_i_katedry/institut_filologii_polskiej/porady_jezykowe/telefoniczna_poradnia_jezykowa [dostęp: 17.07.2017].

Hepp P., *Świat w moich dłoniach*, przeł. H. Kompf, Katowice 2008.

Holland A., *Audio description from the point of view of the describer*, „Viewpoint” 1999, nr 53, s. 73-75.

Holland A., *Audio description in the theatre and the visual arts: images into words*, w: *Audiovisual translation. Language transfer on screen*, red. A. Gunilla, C.J. Díaz, Basigtoke 2009, s. 170-185.

Hyks V., *Audio description and translation: two related but different skills*, „Translating Today” 2005, nr 4, s. 6-8.

Hyks V., *Translation versus origination: creativity within limits*, w: http://www.ofcom.org.uk/tv/ifi/guidance/tv_access_serv/archive/audio_description_s tnds/ [dostęp: 17.11.2017].

Ingarden R., *Studia z estetyki*, t. III., Warszawa 1970.

Ingarden R., *Wykład XI z 10 maja 1960 r.*, w: *Wykłady i dyskusje z estetyki*, tegoż, Warszawa 1981.

Inny słownik języka polskiego, red. M. Bańko, Warszawa 2000.

Itani F., *Zanurzona w ciszy*, Warszawa 2005.

Jakobson R., *On linguistic aspects of translation*, w: *On translation*, red. R.A. Brower, Harvard University Press Chicago 1959, s. 232-239.

Jankowicz G., *Nieobecna ekfrazja*, w: *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, red. A. Dziadek, W. Bolecki, Warszawa 2010, s. 210-225.

Jankowska A., *Audiodeskrypcja – wzniosły cel w tłumaczeniu*, „Między Oryginałem a Przekładem” 2008, nr 14., s. 225-248.

Jankowska A., *Tłumaczenie jako alternatywna metoda tworzenia audiodeskrypcji*, „Przekładaniec” 2014, nr 28, s. 23-38.

Jankowska A., Szarkowska A., Wilgucka M., *Audio description for voiced-over films: the case study of big fish*, „Między Oryginałem a Przekładem” 2014, nr 23, s. 81-96.

Jankowska A., Szarkowska A., *Strategie opisu kulturemów w audiodeskrypcji*, „Między Oryginałem a Przekładem” 2016, nr 22, s. 136-152.

Jerzakowska B., *Percepcja hiperonimów i hiponimów u osób niewidomych. Zarys problemu*, „Socjolingwistyka” 2012, nr 26, s. 165-190.

Jerzakowska B., *Podobieństwa i różnice w polskiej i zagranicznej audiodeskrypcji malarstwa. Na przykładzie porównania opisów obrazów Pabla Picassa „Panny z Avignon” i „Dziewczyna z mandoliną”*, „Socjolingwistyka” 2013, nr 27, s. 169-177.

Jerzakowska B., *Zobaczyć słowo. Kilka uwag o technikach tworzenia audiodeskrypcji w malarstwie*, w: *Tekst– Kontekst– Intertekst na przełomie XX i XXI wieku*, red. O. Kielak, A. Kowalska, J. Szadura, Lublin 2013, s. 211-226.

Jerzakowska B., *Jak osiągnięcia współczesności mogą pomóc niewidomym poznać sztukę antyczną?*, w: *W kręgu antycznych fascynacji*, red. H. Kowalski, A. Bińkowska, M. Przybyszewska, Warszawa 2013, s. 7-15.

Jerzakowska B., *Ekfrazja poetycka a audiodeskrypcja*, „Polonistyka” 2013, nr 5., s. 10-13.

Jerzakowska B., *Jak opisywać akty? Próba odpowiedzi na podstawie przykładowego odbioru audiodeskrypcji obrazu Piotra Adamczyka „Z prochu powstałeś, w proch się obrócisz” i sceny z filmu Justa Jaeckina „Kochanek Lady Chatterlay”*, w: *Dydaktyka, edukacja i kultura w badaniach młodych naukowców*, red. Z. Dziemianko, Poznań 2013, s. 137-145.

Jerzakowska B., *Audiodeskrypcja jako tekst użytkowy. Propozycja wykorzystania techniki na lekcji języka polskiego pierwszym krokiem projektu edukacyjnego integrującego środowisko widzących i niepełnosprawnych wzrokowo*, w: *Diagnoza i terapia pedagogiczna w przestrzeni edukacyjnej*, red. J. Skibska, J. Wojciechowska, Kraków 2014, s. 229-239.

Jerzakowska B., *Ekfrazja poetycka i audiodeskrypcja jako formy opisu dzieła malarskiego (studium dla wybranych dzieł ze szczególnym uwzględnieniem sposobu nazywania i mówienia o kolorach)*, w: *Beatus, qui alumnos educavit*, red. M. Rybka, P. Wiatrowski, Poznań 2014, s. 53-69.

Jerzakowska B., *Lingwistyka audiowizualna (audiolingwistyka) – czy można wyróżnić taką gałąź w językoznawstwie? Rozważania wstępne*, w: *Słowo we współczesnych*

dyskursach, red. K. Jachimowska, B. Kudra, E. Szkudlarek-Śmiechowicz, Łódź 2014, s. 431-441.

Jerzakowska B., *Jak opisywać ikony osobom niewidomym? – próba odpowiedzi na przykładzie audiodeskrypcji ikony antycznej*, w: *Ikonografia antyczna jako zwierciadło życia codziennego*, red. I. Głuszek, J. Mosiejczyk, Toruń 2015, s. 134-152.

Jerzakowska B., *Niewidomi bohaterowie literaccy i problem języka. Jakim językiem mówi się o tajemnicy utraty wzroku i cudzie jego odzyskania?*, w: *Słowo, doświadczenie, tajemnica*, red. J. Kempa, M. Giglok, Katowice 2015, s. 249-258.

Jerzakowska B., *Sytuacje stresowe dla polonisty uczącego w szkole dla niewidomych*, w: *Szkoła bez barier*, red. A. Guzy, B. Nieszporek-Szamburska, M. Wójcik-Dudek, Katowice 2015, s. 255-262.

Jerzakowska B., *Percepcja kolorów: białego, czerwonego, błękitnego u osób niewidomych, niedowidzących i widzących a audiodeskrypcja*, w: <http://www.ogrodynauk.pl/doi/10-15503-onis2014-232-241/> [dostęp: 17.11.2017].

Jerzakowska B., *Posłuchać obrazów*, Poznań 2016.

Jurek K., *Znaczenie symboliczne i funkcje koloru w kulturze*, „Kultura, Media, Teologia” 2011, nr 3, s. 68-80.

Juszkiewicz P., *Między słowem a obrazem*, w: *Twarzą w twarz z obrazem. Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Nieborów 24–26 października 2002*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 2003, s. 173-190.

Kalaga W., *Tekst – wirtualność – interpretacja: w sprawie przybijania gwoździ*, „Teksty Drugie” 1997, nr 6, s. 83-92.

Kalbarczyk M., *Świat otwarty dla niewidomych. Szanse i możliwości*, Warszawa 2004.

Kałkowska A., *Struktura składniowa listu*, Wrocław 1982.

Kant I., *Krytyka czystego rozumu*, t. 1., przeł. R. Ingarden, Warszawa 1957.

Kański J.J., Kubicka-Trząska A., *Autoimmunologiczne choroby narządu wzroku*, Wrocław 2005.

Kapuścińska M., *Świat kolorów – świat emocji*, „Echo Życia. Magazyn Osób Niepełnosprawnych” PI/R25, s. 38-39.

Kapturek E., *Nazwy barw w powieściach Michała Choromańskiego*, Poznań 2018.

Karaszevska K., *Metody audiodeskrypcji i wpływ ich zastosowania na zrozumienie filmu przez odbiorców*, w:

<http://docplayer.pl/3465154-Metody-audiodeskrypcji-i-wplyw-ich-zastosowania-na-zrozumienie-filmu-przez-odbiorcow.html> [dostęp: 17.07.2017].

Karaś M., *Żuk w chińskim pokoju. Język jako substytut doświadczenia*, „Lingua Ac Communitas” 2013, nr 23, s. 135-149.

Karaś M., *Co mówi autyzm? Spojrzenie filozofii języka w oparciu o myśl Ludwiga Wittgensteina i Johna Searle’a*, „Ogrody Nauk i Sztuk” 2014, nr 4, w: <http://yadda.icm.edu.pl/yadda/element/bwmeta1.element.desklight-b9d90a78-fa2a-4836-8880-04a350e0ebe2> [dostęp: 1.08.2017].

Karaś M., *Niepełnosprawność – od spojrzenia medycznego do społecznego i Disability Studies*, w:

<https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/5758/1/Mateusz%20Kara%C5%9B.pdf> f. [dostęp: 1.08.2017].

Kasjan J.M., *Poetyka polskiej zagadki ludowej*, Toruń 2006.

Kata E., *Skrawek błękitu*, Warszawa 1993.

Kaziów M., *Gdy moim oczom*, Warszawa 1985.

Kielar B., *Zarys translatoryki*, Warszawa 2003.

Kilapsy H., *Audio description: what can we learn from the UK experience?*, <https://www.eaof.org/presentations2017/2017killaspy.pdf> [dostęp: 23.02.2018].

Kita M. (recenzja), *Genologia lingwistyczna: zarys problematyki*, Bożena Witosz, Katowice 2005, „Postscriptum” 2006, nr 2 (52), s. 190-196.

Kleberger I., *Rozmowy nocą*, Warszawa 1989.

Kleszczowa K., *Poradnia językowa w Instytucie Języka Polskiego Uniwersytetu Śląskiego*, w: <http://www.poradniajezykowa.us.edu.pl/> [dostęp: 17.07.2017].

Klimczuk E., *Hipoteza Sapira-Whorfa – Przegląd argumentów zwolenników i przeciwników*, „Kultura – Społeczeństwo – Edukacja” 2013, nr 1 (3), s. 165-181.

Kolor w kulturze, red. Z. Mocarska-Tycowa, J. Bielska-Krawczyk, Toruń 2010.

Kominek A., *O osobach, które nie rozumieją kłamstw, żartów i udawania. Zaburzenia komunikacji językowej w autyzmie*, w: *W przestrzeni języka. Prace ofiarowane profesor Elżbiecie Koniusz z okazji jej jubileuszu*, red. M. Marczevska, S. Cygan, Kielce 2012, s. 195-207.

Kominek A., *Rain Man w codziennej komunikacji*, Kraków 2013.

Kominek A., *Co wspólnego ma rozmowa z myśleniem? Refleksje na kanwie historii „Pamiętliwego Funesa” Jorge Luisa Borgesa*, w: *Aspi-racje. Naukowy obraz osób z zespołem Aspergera w aspekcie kulturowym, terapeutycznym i komunikacyjnym*, red. idem, Kielce 2016, s. 143-152.

Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 2001.

Krauz M., Litwin J., *Delimitatory początku opisu*, w: *Tekst i jego odmiany: zbiór studiów*, red. T. Dobrzyńska, Warszawa 1996, s. 31-39.

Krzywy R., *Od hodoeporikonu do eposu peregrynackiego: studium z historii form literackich*, Warszawa 2001.

Kucharczyk I., *Zdrowie a przystosowanie społeczne dzieci przewlekle chorych*, w: *Psychospołeczne skutki cywilizacyjnej choroby przewlekłej na przykładzie cukrzycy*, red. V. Tuszyńska-Bogucka, J. Bogucki, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska”, Sectio D 2005, s. 147-151.

Kucharczyk I., Tuszyńska-Bogucka V., *Wpływ choroby przewlekłej na funkcjonowanie systemu rodzinnego. Padaczka u dziecka jako czynnik dezorganizujący życie rodziny*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska”, Sectio D, Lublin 2006, s. 97-100.

Kucharczyk I., *Wyobrażenia surogatowe jako jeden ze sposobów wyobrażania sobie świata przez niewidomych (komunikat z badań)*, w: *Miejsce Innego we współczesnych*

naukach o wychowaniu. Wyzwania dla praktyki, red. I. Chrzanowska, B. Jachimczak, Łódź 2006, s. 164-170.

Kucharczyk I., *Wykorzystywanie analogii semantycznych w pracy z uczniem niewidomym*, w: *Życie z niepełnosprawnością – wyzwania edukacyjne, rehabilitacyjne i normalizacyjne. Dyskursy Pedagogiki Specjalnej 9*, red. A. Krause, K. Materna, J. Rzeźnicka-Krupa, Gdańsk 2010, s. 95-103.

Kucharczyk I., *Rozumowanie przez analogie liczbowe u uczniów niewidomych*, w: *Dzieci i młodzież ze specjalnymi potrzebami edukacyjnymi w realizacji zadań rozwojowych*, red. B. Witkowska, K. Bidziński, K. Kurtek, Kielce 2010, s. 92-101.

Kucharczyk I., *Kompetencje uczniów z uszkodzonym wzrokiem kończących szkołę podstawową*, w: *Miejsce Innego we współczesnych naukach o wychowywaniu. W poszukiwaniu pozytywów*, red. I. Chrzanowska, B. Jachimczak, P. Pawelczak, Poznań 2013, s. 285-302.

Kucharczyk I., *Rola wyobrażeń surogatowych w procesie audiodeskrypcji* (w druku).

Kulturowe i społeczne aspekty niepełnosprawności, red. P. Tomaszewski, K. Bargiel-Matusiewicz, E. Pisula, Warszawa 2015.

Kur E.M., *Uniwersalizm i partykularyzm języka sztuk pięknych – uwagi na marginesie czytania dzieł malarskich jako tekstów kultury*, w: *Czytanie tekstów kultury. Metodologia, badania, metodyka*, red. B. Myrdzik, I. Morawska, Lublin 2007, s. 99-110.

Kurkowska H., Skorupka S., *Stylistyka polska. Zarys*, Warszawa 2001.

Kurson R., *Odzyskać wzrok*, Warszawa 2008.

Künstler I., *Cel uświęca środki*, „Przekładaniec” 2014, nr 28, s. 140-152.

Lakoff G., Johnson M., *Metafory w naszym życiu*, przeł. T.P. Krzeszowski, Warszawa 2010.

Liberatura, czyli literatura totalna: teksty zebrane z lat 1999–2009, red. K. Bazarnik, Kraków 2010, „Liberatura”, t. 12.

Linde B., *Słownik Języka Polskiego*, Warszawa 1857.

Listy Stanisława Wyspiańskiego różne – do wielu adresatów, red. M. Rydlowa, Kraków 1998.

Lodge D., *Skazani na ciszę*, przeł. J. Kozłowski, Poznań 2008.

Lodge N.K., Slater J.N., *Helping blind people to watch television: the AUDETEL project, proceedings of the international broadcasting convention, IEE Conference 358*, Amsterdam 1992.

Lodge N.K., Green N.W., Nuun J.P., *Audetel, audio described television: the launch of national trials, proceedings of the international broadcasting convention, IEE Conference 397*, Amsterdam 1994.

Ludwin K., *Barwy architektury – o kolorze w architekturze czas zacząć*, Kraków 2008, s. 401-403.

Majewski T., *Psychologia niewidomych i niedowidzących*, Warszawa 1953.

Malinowska E., *O stałości i zmienności gatunków urzędowych*, w: *Gatunki mowy i ich ewolucja*, t. I, red. D. Ostaszewska, Katowice 2000.

Mały słownik języka polskiego PWN, red. E. Sobol, Warszawa 2000.

Mały słownik teorii tekstu, red. K. Wyrwas, K. Sobańska-Sobisz, Warszawa 2005.

Markiewicz H., *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, Warszawa 1989.

Markiewicz H., *Staroświeckie głosy*, „Teksty Drugie” 1997, nr 6 (48), s. 45-49.

Markowski M.P., *Interpretacja i literatura*, „Teksty Drugie” 2005, nr 5 (70), s. 50-66.

Markiewicz H., *Jeszcze raz o poetyce, teorii literatury i interpretacji*, „Teksty Drugie” 2007, z. 4, s.153-164.

Mastre Le P., *Principes de litterature, style, composition poetique, historiелiteraire des genres*, Paryż 1885.

Matamala A., *Live audio description in Catalonia*, „Translating Today” 2005, nr 4, s. 9-11.

Matamala A., *Audio description in Catalonia*, „Translation Watch Quarterly” 2007, nr 3, s. 37-48.

Matamala A., Orero P., *Designing a course on audio description: main competencies of the future professional*, „Linguistica Antverpiensa” 2005, nr 6, s. 329-344.

Matamala A., Orero P., *Accessible opera in Catalan: opera for all*, w: *Media for all: subtitling for the deaf, audio description and sign language*, red. J.C. Díaz, P. Orero, A. Remael, Amsterdam 2007, s. 201-214.

Matlin M., *Głucha jesteś?*, przeł. A. Wolnicka, Toruń 2006.

Matuszewska A., *Ta trzecia. Problem literatury popularnej*, Gdańsk 1997.

Mela J., *Poza horyzonty*, Warszawa 2010.

Michałowski P., *Granice poezji i poezja bez granic*, Szczecin 2001.

Miczka E., *Prototyp w lingwistyce tekstu*, w: *Gatunki mowy i ich ewolucja*, red. D. Ostaszewska, Katowice 2000, s. 20-32.

Miejsca wspólne: szkice o komunikacji literackiej i artystycznej, red. E. Balcerzan, S. Wysłouch, Warszawa 1985.

Mikołajczak S., *Porównania w „Quo vadis” Henryka Sienkiewicza – nierocznicowe uwagi w stulecie wydania*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Językoznawcza” 1996, t. III (XXIII), s. 67–91.

Mikołajczak S., *Porównania w powieściach historycznych Henryka Sienkiewicza*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Językoznawcza” 2001, t. VIII (XXVIII), s. 87–112.

Mikołajczak S., *Porównania w „Nad Niemnem” Elizy Orzeszkowej*, w: *Język polski w perspektywie diachronicznej i synchronicznej*, red. K. Maćkowiak, C. Piątkowski, Zielona Góra 2004, s. 163–172.

Mikołajczyk-Matyja N., *Umiejętność wyszukiwania określeń nadrzędnych/hiperonimów/ przez niewidomych uczniów szkół ponadpodstawowych*, „Szkoła Specjalna” 2004, nr 5, s. 323-336.

Miler-Zdanowska K., *Zastosowanie planów w nauczaniu orientacji przestrzennej*, „Szkola Specjalna” 2008, nr 4, s. 293–298.

Miler-Zdanowska K., *Orientacja przestrzenna dzieci z dysfunkcją wzroku – droga do niezależności*, w: *Wspomaganie uczniów z dysfunkcją wzroku w szkołach ogólnodostępnych*, red. J. Witczak-Nowotna, Warszawa 2010, s. 44-60.

Miler-Zdanowska K., *Ocena funkcjonalna umiejętności z zakresu orientacji przestrzennej u dzieci niewidomych w wieku wczesnoszkolnym – doniesienia z przeprowadzonych badań pilotażowych*, w: *Teoria i praktyka oddziaływań profilaktyczno-wspierających rozwój osób z niepełnosprawnością*, t. 3.1, red. G. Gunia, D. Baraniewicz, Kraków 2014, s.181-194.

Miler-Zdanowska K., *Specyfika rozwoju komunikacji językowej u dzieci z dysfunkcją wzroku*, w: *Wybrane aspekty rozwoju małego dziecka z niepełnosprawnością wzroku*, red. K. Czerwińska, Warszawa 2014, s. 121-138.

Miller-Zdanowska K., *Audiodeskrypcja narzędziem zwiększającym dostępność przestrzeni społeczno-kulturowej dla osób z niepełnosprawnością wzroku* (w druku).

Mistřík J., *Frekvencia tvarov a konstrukcií v slovenčine*, Veda 1985.

Moisan K.S., *Ikongrafia maryjna w polskiej sztuce XIX wieku*, „Studia Theologica Varsaviensia” 1989, nr 27/2, s. 129-147.

Morawski S., *O zdradliwej swobodzie interpretacji*, „Teksty Drugie” 1997, nr 6 (48), s. 51-62.

Mowa rozświetlona myślą. Świadomość normatywno-stylistyczna współczesnych Polaków, red. J. Miodek, Wrocław 1999.

Nash T., *Oślepienia*, przeł. E. Ratajczyk, Warszawa 2013.

Nęcki Z., *Komunikowanie interpersonalne*, Kraków 2000.

Nowak T., *Przymyki lokatywno-inkluzywne we współczesnym języku polskim*, Katowice 2008.

Nycz R., *Sylwy współczesne: problem konstrukcji tekstu*, Wrocław 1984.

- Nycz R., *Intertekstualność i jej zakresy*, w: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, idem, Warszawa 1995.
- Nycz R., *Teoria interpretacji*, w: *Metodyka Literatury*, t. 2, s. 117-144.
- Okopień-Sławińska A., *Sztuka interpretacji jako przedmiot nauczania*, w: *Metodyka Literatury*, t. 2, s. 145-157.
- Orero P., *Audio description: professional recognition, practice and standards in Spain*, „Translation Watch Quarterly” 2005, nr 1, s. 7-18.
- Orero P., *Teaching audiovisual accessibility*, „Translating Today” 2005, nr 4, s. 12-15.
- Orero P., *Jorge Arandes, audio description pioneer*, „JosTrans” 2007, nr 7, 190-194.
- Orero P., Matamala A., *Accessible opera: overcoming linguistic and sensorial barriers*, „Perspectives. Studies in Transatology” 2007, nr 15 (4), s. 427-451.
- Orero P., *Three different receptions of the same film. The pear stories applied to audio description*, „European Journal of English Studies” 2008, nr 12 (2), s. 179-193.
- Orero P., *The audio description of a Spanish phenomenon: Torrente 3*, w: http://jostrans.org/issue07/art_orero_wharton.pdf [dostęp: 27.08.2017].
- Orzeszkowa E., *Nad Niemnem*, w: <http://literat.ug.edu.pl/niemen/001.htm> [dostęp: 17.07.2017].
- Ossowski R., *Pedagogika niewidomych i niedowidzących*, w: *Pedagogika specjalna*, red. W. Dykcik, Poznań 2001.
- Ostaszewska D., *Polska genologia lingwistyczna*, Warszawa 2008.
- Palomo A., *Audio description as language development and language learning for blind and visual impaired children*, w: *Thinking translation: perspectives from within and without*, red. P. Hyde, R. García, K.G. García, Boca Raton 2008, s. 113-134.
- Pawelec D., *Tropy ekfrazy. Na przykładzie utworu, pt. „Melancholia I” Witolda Wirpszy*, w: *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, red. A. Dziadek, W. Bolecki, Warszawa 2010, s. 155-164.
- Pawson D., *Klucz do Biblii*, Warszawa 2016.

Pettit B., Sharpe K., Cooper S., *AUDETTEL: enhancing television for visually impaired people, journals. British Journal of Visually Impairment*, w: <http://jvi.sagepub.com/content/14/2/48.full.pdf+html> [dostęp: 17.11.2017].

Piasecki M., Besowski S., Czech R., *Spoleczny model niepełnosprawności*, „Problemy Rehabilitacji Społecznej i Zawodowej” 1998, nr 1, s. 43-54.

Piętkowa R., *Funkcje wyrażen werbalizujących kategorie przestrzenne (na materiale współczesnej poezji polskiej)*, Katowice 1989.

Piętkowa R., „*A przestrzeń jaka jest?... Czy lotna przestrzeń Einsteina, relatio ruchu i ruchu*” – zmiany w języku i obrazowaniu poetyckim w poezji lat dziewięćdziesiątych, w: *Przestrzeń w języku i kulturze*, red. J. Adamowski, Lublin 2005, s. 123-134.

Pijol J., Orero P., *Audio description precursors: ekphrasis, film narrators and radio journalists*, „Translation Watch Quarterly” 2007, nr 3 (2), s. 49- 55.

Piotrowska M., *Proces decyzyjny tłumacza. Podstawy metodologii nauczania przekładu pisemnego*, Kraków 2007.

Piss A.P. de, *Harmonie imitative de la languefrancuise*, Paris 1875.

Pistorius M., *Chłopiec-Duch*, przeł. R. Śmietana, Kraków 2015.

Polska genologia literacka, red. D. Ostaszewska, R. Cudak, Warszawa 2007.

Pontiggia G., *Urodzeni dwa razy*, Warszawa 2002.

Popek S., *Barwy i psychika*, Lublin 2012.

Porozmawiajmy o gatunkach artystycznych i użytkowych, red. E. Bulisz, M. Wojtak, Lublin 2015.

Praktyczna stylistyka nie tylko dla polonistów, red. E. Bańkowska, A. Mikołajczuk, Warszawa 2003.

Prawdy wiary w przepowiadaniu, red. W. Przyczyna, Kraków 2002.

Principles of Critical Discourse Analysis, red. T.A. van Dijk, „Discourse & Society” 1993, nr 2, s. 249-283.

- Profilowanie w języku i tekście*, red. J. Bartmiński, R. Tokarski, Lublin 1998.
- Przybylska R., *Strategie konceptualizacji wymiaru przestrzennego przód – tył*, w: *Przestrzeń w języku i kulturze. Problemy teoretyczne*, red. J. Adamowski, Lublin 2005, s. 61-71.
- Przybyszewski W., *Poznawanie przez dotyk*, „Spotkania z Zabytkami” 2009, nr 6, s. 12-17.
- Przyczyna W., *Kaznodziejski przekaz opowiadań biblijnych*, Kraków 2000.
- Psychologia*, red. T. Tomaszewski, Warszawa 1979.
- Puigdoménech L., Matamala A., Orero P., *Audio description of films: state of the art. And a protocol proposal*, „Actas Intermedia” 2007, Conference on Audiovisual Translation and Interpreting, 13-14 kwietnia 2007.
- Puzynina J., *Kontekst a rozumienie tekstu*, „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Językoznawczego” 1997, nr LIII, s. 15-31.
- Remael A., *Audio description or recorded TV, cinema and DVD: an experimental style sheet for teaching purposes*, www.hivt.be [dostęp: 17.11.2017].
- Remael A., Vercauteren G., *Audio describing the exposition phase of films, teaching students what to Choose*, „Trans” 2007, nr 11, s. 73-93. Wersja online: http://www.trans.uma.es/pdf/Trans_11/T.73-93RemaelyVercauteren.pdf [dostęp: 23.02.2018].
- Remael A., *For the use of sound. Audio description and film sound: a few key issues and a brief case study*, „Proceedings of the Surrey Conference” (w druku).
- Retoryka dziś: teoria i praktyka*, red. R. Przybylska, W. Przyczyna, Kraków 2001.
- Rewers E., *Granice etyki interpretacji*, „Teksty Drugie” 1997, nr 6 (48), s. 75-80.
- Rogozińska M., *Polowanie na matkę*, Częstochowa 2017.
- Rosner K., *Hermeneutyczny model obcowania z tekstem literackim*, w: *Metodyka Literatury*, t. 2, s. 164-174.

Rutkowska H., *Terminologia literacka w wypowiedziach o powieści w XVIII w.*, Wrocław-Gdańsk 1975.

Rybka M., *Zamieszkać w zdaniu. O składni tekstów poetyckich Czesława Miłosza*, Poznań 2002.

Rybka M., Sławek J., *Językowe środki perswazji w listach pasterskich kardynała Augusta Hlonda*, „Język, Szkoła, Religia” 2008, t. 4, s. 334-351.

Rybka M., *Kształtem jest miłość*, Poznań 2011.

Rybka M., Sławek J., *Dyskurs religijny w reklamie*, w: *Wort semantik zwischen säkularisierung und (re)sakralisierung öffentlicher diskurse*, red. A. Nagórko, Hildesheim–Zürich–Nowy Jork 2012, s. 449-461.

Rychter J., *Językowa kreacja barw w poezji Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, Szczecin 2014.

Rytel J., *Studia z dziejów prozy staropolskiej*, Warszawa 1990.

Rzepińska M., *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1983.

Sadowska A., *Ku edukacji zorientowanej na zmianę społecznego obrazu osób niepełnosprawnych*, Toruń 2005.

Sadowska A., *Learning English vocabulary from film audio description: a case of Polish sighted students*, „Roczniki Humanistyczne” 2015, t. LXIII, z. 11, s. 101-123.

Sadowski W., *Litania i poezja: na materiale literatury polskiej od XI do XXI wieku*, Warszawa 2011.

Sahaj T., *Niepełnosprawność i niepełnosprawni w mediach*, Warszawa 2013. Wersja online:

<http://docplayer.pl/1833285-Tomasz-sahaj-niepelnosprawni-i-niepelnosprawnosc-w-mediach.html> [dostęp: 27.08.2017]).

Salway A., *A corpus-based analysis of audio description*, w: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.139.1116&rep=rep1&type=pdf> [dostęp: 26.03.2018].

Salway A., Graham M., *Extracting information about emotions in films*, „Proceedings of 11th ACM Conference on Multimedia” 2003, s. 299-302.

Saramago J., *Miasto ślepców*, przeł. Z. Stanisławska-Kocińska, Warszawa 1999.

Sarnowska-Giefing I., *Od onimu do gatunku tekstu: nazewnictwo w satyrze polskiej do 1820 roku*, Poznań 2003.

Sękowska Z., *Pedagogika specjalna – zarys*, Warszawa 1985.

Sikorski C., *O poezji, obrazie i ekfrazie*, w: *Wyimki z elegii duinejskich R.M. Rilkego*, idem, Szczecin 2011, s. 81-88.

Siwiec A., Wojtak M., *Świadomość stylistyczna na tle wybranych składników jej kontekstu pojęciowego*, w: *Mowa rozświetlona myślą. Świadomość normatywno-stylistyczna współczesnych Polaków*, red. J. Miodek, Wrocław 1999, s. 45-57.

Skarżyński M., *Poradnia Językowa Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego*, w: <http://poradnia.polonistyka.uj.edu.pl/> [dostęp: 17.02.2017].

Skwarczyńska S., *Teoria listu*, Lwów 1937.

Skwarczyńska S., *Rodzaj literacki a ogólna problematyka genologii*, Warszawa 1965.

Slaughter K., *Zaślepienie*, przeł. P. Kuś, Poznań 2003.

Sławiński J., *Analiza, interpretacja i wartościowanie dzieła literackiego*, w: *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, red. J. Sławiński, H. Markiewicz, Kraków 1976.

Sławiński J., *Analiza, interpretacja i wartościowanie dzieła literackiego*, Warszawa 1992.

Sławiński J., *O problemach „sztuki interpretacji”*, w: *Dzieło – Język – Tradycja*, idem, Kraków 1998, s. 148-158.

Słowa, style, metody, red. H. Pelcowa, M. Wojtak, Lublin 2012.

Słowacki E., *Prawidła wymowy i poezji*, Wilno 1826.

Słownik języka polskiego, red. M. Szymczak, Warszawa 1978-1981.

- Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, Warszawa 1996-1997.
- Słownik pojęć i tekstów kultury*, red. T. Dobrzyńska, E. Szczęsna, Warszawa 2002.
- Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Warszawa 2002.
- Słownik gatunków literackich*, red. M. Bernacki, M. Pawlus, Warszawa 2008.
- Snyder J., *Audio description: access for all*, „Disability World” 2004, nr 25, s. 935-939.
- Snyder J., *Audio description. The visual made verbal across art disciplines – across the globe*, „Translating Today” 2005, nr 4, s. 15-17.
- Snyder J., *The visual made verbal*, w: *The didactics of audiovisual translation*, red. J.D. Cintas, Amsterdam 2008, s. 191-198.
- Snyder J., *Audio description: an aid to literacy*, „The International Journal of the Book” 2009, nr 6, s. 19-22.
- Snyder J., *The visual made verbal*, Stany Zjednoczone 2014.
- Snyder J., *Przekuć obraz w słowo*, Stany Zjednoczone 2016/2017.
- Sobolewska A., *Cela. Odpowiedź na Zespół Downa*, Warszawa 2009.
- Sobolewska K., *Słownictwo dotyczące przestrzeni w pismach Stefana Żeromskiego*, Warszawa 2004.
- Stabryła S., *Problemy genologii antycznej*, Kraków 1982.
- Steinbeck J., *Myszy i ludzie*, przeł. Z. Batko, Warszawa 2012.
- Styl a tekst*, red. S. Gajda, M. Balowski, Opole 1995.
- Styl życia a zdrowie. Wybrane zagadnienia*, red. V. Tuszyńska-Bogucka, J. Bogucki, Lublin 2005.
- Synowiec J.S., *Gatunki literackie w Starym Testamencie*, Kraków 2003.
- Szarkowska A., *Wywiad z Tomaszem Strzymińskim, pomysłodawcą pierwszego w Polsce pokazu filmowego z audiodeskrypcją*, „Przekładaniec” 2008, nr 20, s. 125-130.

Szarkowska A., Künstler I., *Audiodeskrypcja w kinie, teatrze i muzeum. Wprowadzenie do działań praktycznych*, w: *Audiodeskrypcja w teorii i praktyce, czyli jak mówić o tym, czego nie można zobaczyć*, red. M. Trzeciakiewicz, Wrocław 2010, s. 64-106.

Szarkowska A., Wasylczyk P., *Audiodeskrypcja autorska*, „Przekładaniec” 2014, nr 28, s. 48-62.

Szeląg M., Drażkowska E., *Pięć zmysłów. Katalog wystawy*, Poznań 2011.

Szymańska B., Strzymiński T., *Obraz słowem malowany*, Białystok 2006.

Szymańska B., Strzymiński T., *Audiodeskrypcja sztuk wizualnych. Materiały szkoleniowe*, Białystok 2010.

Szyborska W., *Uprzejmość niewidomych*, w: *Dwukropek*, eadem, Kraków 2005.

Tatarska J., *Rola koloru w reklamie prasowej*, w: *Reklama wizualna*, red. A. Wiśniewska, A. Frontczak, Warszawa 2013, s. 24-61.

Tekstologia, cz. 1, cz. 2., red. J. Bartmiński, S. Niebrzegowska-Bartmińska, Lublin 2004.

Terakowska D., *Poczwarka*, Kraków 2001.

Todorow T., *Kategorie opowiadania literackiego*, przeł. W. Błońska, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4, s. 293-325.

Tokarski R., *Biała brzoza, czarna ziemia czyli o miejscu stereotypu w opisie języka*, w: *Stereotyp jako przedmiot lingwistyki: teoria, metodologia, analizy empiryczne*, red. J. Bartmiński, Wrocław 1998, s. 124-134.

Tradycja i przyszłość genologii, red. D. Kulesza, Białystok 2013.

Turner J., *Some characteristics of audio description and the corresponding moving image, information access in the global information economy*, „Proceedings of the 61st ASIS [American Society for Information Science] Annual Meeting” 1998, nr 35, s. 108-117.

Udo J.P., Fels D., *Horatio audio describes Shakespeare's Hamlet: blind and low-vision theatre-goers evaluate an unconventional audio description Strategy*, „British Journal of Visual Impairment” 2009, nr 28, s. 139-156.

Udo J.P., Fels D., *The rogue poster-children of universal design: closed captioning and audio description*, „The Journal of Engineering Design” 2009, nr 21 (2-3), s. 207-221.

Udo J.P., Fels D., *“Suit the action to the word, the word to the action”:* *the unconventional approach to describe Shakespeare's Hamlet*, „The Journal of Visual Impairment and Blindness” 2009., nr 1, s. 1-14.

Udo J.P., Fels D., *Re-fashioning fashion: an exploratory study of a live audio described fashion show*, „Journal of Universal Access in the Information Society” 2010, nr 9/1, s. 63-75.

Ulicka D., *Narracyjna i nienarracyjna koncepcja dyskursu literaturoznawczego*, „Przestrzenie Teorii” 2004, nr 3-4, s. 21-42.

van Haele J., *Morze ciche*, przeł. J. Jędryas, Warszawa 2007.

Vessiot A., *De l'enseignant a l'école et dans les classes de grammaire des lycées et des collèges*, Paryż 1886.

Vessiot A., *De l'enseignement a l'école et dans les classes élémentaires des lycées et collèges*, cz. XIII i XIV., Paryż 1983.

von Humboldt W., *Natura i właściwości języka*, w: *Wilhelm von Humboldt*, red., przeł. B. Andrzejewski, Warszawa 1989.

Walczak A., *Creative description: the impact of audio description style on presence in visually impaired audiences*, w:
<http://www.vues-interieures.eu/public/0264619616661603.pdf> [dostęp: 17.07.2017].

Wayssenhoff A., *Preferencje barw w diagnozowaniu stanów emocjonalnych osób zdrowych i chorych*, Lublin 1991.

Wdówik P., *Zasady adaptacji materiałów dydaktycznych do potrzeb osób niewidomych*, Warszawa 2008.

- Wharton W., *Spóźnieni kochankowie*, przeł. K. Fordoński, Warszawa 2000.
- Wiatrowski P., *O strukturalnych składnikach spójności listów Marii Konopnickiej do Ignacego Wasiłowskiego*, „Język, Kominikacja, Informacja” 2006, red. P. Nowakowski, nr I, 2006, s. 127-142.
- Wielka ilustrowana encyklopedia powszechna*, t. 11, Kraków 1995.
- Wielki słownik etymologiczno-historyczny języka polskiego PWN*, red. K. Długosz-Kurczabowa, Warszawa 2008.
- Wierzbicka A., *Genry mowy*, w: *Tekst i zdanie. Zbiór studiów*, red. T. Dobrzyńska, E. Janus, Wrocław 1983, s. 125–137.
- Wierzbicka A., *Akty i gatunki mowy w różnych językach i kulturach*, w: *Język – umysł – kultura*, Warszawa 1999, s. 228-269.
- Wierzbicka A., *Semantyka: jednostki elementarne i uniwersalne*, Lublin 2010.
- Więckowski R., *Audiodeskrypcja piękna*, „Przekładaniec” 2014, nr 28, s. 48-62.
- Wilde O., *Portret Doriana Graya*, tł. M. Feldmanowa, Warszawa 2010.
- Wiliński M., *Modele niepełnosprawności: indywidualny – funkcjonalny – społeczny*, w: *Diagnoza potrzeb i modele pomocy dla osób z ograniczeniami sprawności*, red. A. I. Brzezińska, R. Kaczan, K. Smoczyńska, Warszawa 2010.
- Wilkoń A., *Spójność i struktura tekstu*, Kraków 2002.
- Williams D., *Nikt nigdzie: niezwykła autobiografia autystycznej dziewczyny*, Warszawa 2005.
- Witosz B., *Opis w najnowszych francuskich pracach tekstologicznych*, „Stylistyka” III, red. S. Gajda, Opole 1994, s. 183-187.
- Witosz B., *Anarchiczna struktura opisu?*, w: *Tekst i jego odmiany*, red. T. Dobrzyńska, Warszawa 1996, s. 19-31.
- Witosz B., *Opis w prozie narracyjnej na tle innych odmian deskrypcji*, Katowice 1997.

Witosz B., *Czy gatunek i styl są we współczesnej stylistyce pojęciami konkurencyjnymi*, „Stylistyka” VIII, 1999, s. 37-53.

Witosz B., Ostaszewska D., *Pragmatyczny wymiar opisu*, w: *Tekst. Problemy teoretyczne*, red. Witosz B., *Schematy, wzorce tekstowe, gatunki mowy... (O kategoryzacji, kategoriach wypowiedzi językowych i ich modelowaniu)*, „Przestrzenie Teorii” 2, Poznań 2003, s. 89-103.

Witosz B., *Tekst i /a gatunek. Jeden czy dwa modele?*, w: *Gatunki mowy i ich ewolucja. Gatunek a tekst*, t. 2, red. D. Ostaszewska, Katowice 2004, s. 39-49.

Witosz B., *Ekfrazy w tekście użytkowym – w perspektywie genologicznej i dyskursywnej*, w: *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, red. A. Dziadek, W. Bolecki, Warszawa 2010, s. 165-183.

Wittgenstein L., *Uwagi o kolorach*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1998.

Wojtak M., *Pragmatyczne aspekty analiz stylistycznych tekstów*, w: *Stylistyka a pragmatyka*, red. B. Witosz, Katowice 2001, s. 38-47.

Wojtak M., *Stilistika archipasterskich posłanij – k woprosu o stile bytowych tiekstow*, w: *Stiereotipnosti tworczestwo w tiekstie*, Perm 2001.

Wojtak M., *Indywidualna realizacja wzorca gatunkowego kazania*, „Stylistyka” 2002, nr XI, s. 413-431.

Wojtak M., *Konwencje gatunkowe a wybory leksykalne na przykładzie listów pasterskich*, w: *Studia Językoznawcze*, t. I, *Synchroniczne i diachroniczne aspekty badań polszczyzny*, Szczecin 2002, s. 429-442.

Wojtak M., *List pasterski – pragmatyczny aspekt wzorca gatunkowego*, w: *Znak językowy w pejzażu semiotycznym. Księga pamiątkowa ku czci Profesora Józefa Wierzchowskiego*, red. J. Gardzińska, A. Maciejewska, Siedlce 2003.

Wojtak M., *Gatunki prasowe*, Lublin 2004.

Wojtak M., *Styl religijny w perspektywie genologicznej*, w: *Język religijny dawniej i dziś*, red. S. Mikołajczak, ks. T. Węclawski, Poznań 2004, s. 104-113.

Wojtak M., *Gatunki urzędowe na tle innych typów piśmiennictwa użytkowego – zarys problematyki*, w: *Język – prawo – społeczeństwo*, red. E. Malinowska, Opole 2004, s. 131-141.

Wojtak M., *Genologia tekstów użytkowych*, „Postscriptum” 2004-2005, nr 2/1 (48-49), s. 156-171.

Wojtak M., *Współczesnej publicystyki prasowej oblicza różne*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Językoznawcza” 2008, t. 20 (40), z. 2, s. 205-220.

Wojtak M., *Genologiczna analiza tekstu*, „Prace Językoznawcze UWM” 2014, z. XVI/3, s. 63-71.

Wrześniewska-Pietrzak M., *Aksjologiczne wyznaczniki tożsamości w wypowiedziach głuchych i czasopiśmie środowiskowym „Świat Ciszy”*, Poznań 2017.

Współczesne analizy dyskursu: kognitywna analiza dyskursu a inne metody badawcze, red. M. Krauz, S. Gajda, Rzeszów 2005.

Wyrwas K., *Skarga czy podanie? Kontaminacja wzorców tekstowych w strukturze adaptacyjnej gatunku mowy*, w: *Stylistyka a pragmatyka*, red. B. Witosz, Katowice 2001, s. 369-377.

Wysłouch S., *Analiza strukturalno-semiotyczna*, w: „Polonistyka” 1992, nr 5, s. 262-265.

Wysłouch S., *Cztery wymiary ikoniczności*, „Teksty Drugie” 2009, nr 102, s. 140-146.

York G., *Verdi made visible. Audio-introduction for opera and ballet*, w: *Media for all: accessibility in audiovisual translation*, red. J.C. Díaz, P. Orero, A. Remael, Amsterdam 2007, s. 215-229.

Z problemów współczesnego języka polskiego, red. A. Wilkoń, J. Warchal, Katowice 1993.

Zabłocki S., *Antyczne epicedium i elegia żałobna: geneza i rozwój*, Wrocław 1965.

Zachwieja M., *Język listów pasterskich Episkopatu Polski z lat 1945–1966*, w: *Synchroniczne i diachroniczne aspekty badań polszczyzny*, t. V, red. M. Białoskórska, Szczecin 1999, s. 333-341.

Zagórski Z., Nauman G., Watson P., *Choroby rogówki, twardówki i powierzchni oka*, Lublin 2008.

Zasady adaptacji materiałów dydaktycznych dla potrzeb osób słabowidzących, red. R. Kończyk, Warszawa 2008.

Zaśko-Zielińska M., *Przez okno świadomości: gatunki mowy w świadomości użytkowników języka*, „Acta Universitatis Wratislaviensis”, nr 23-59, Wrocław 2002, s. 9-19.

Zawadowski L., *Lingwistyczna teoria języka*, Warszawa 1966.

Zeugner G., *Barwa i człowiek*, przeł. J. Rogaczewski, Warszawa 1965.

Zieliński M., *Języki prawne i prawnicze*, w: *Polszczyzna 2000: orędzie o stanie języka na przełomie tysiącleci*, Kraków 1999, s. 50-74.

Żydek-Bednarczuk U., *Typy, odmiany, klasy tekstów. W poszukiwaniu kryteriów*, w: *Stylistyka a pragmatyka*, red. B. Witosz, Katowice 2001, s. 114-123.

<http://adapter.org.pl/>

<http://atlanty.pl/o-bibliotece/biblioteka-dla-niewidomych>

<http://avt.ils.uw.edu.pl>

<http://bajkabezbarier.pl/>

<http://chopin.museum/pl>

<http://clipflair.net>

<http://descriptionkey.org/>

<http://dzdn.pl/>

<http://emmyonline.com/academy>

<http://encyklopedia.pwn.pl/haslo/wiatr;3995323.html>

<http://fundacjakatarynka.pl/>

<http://fundacjakatarynka.pl/portfolio/obraz-slowem-malowany-wystawa-malarstwa-z-audiodeskrypcja/>

<http://fundacjakatarynka.pl/portfolio/wirtualne-muzea-malopolski-2>

<http://fundacjakatarynka.pl/projekty/festiwal-wyobrazni-film-bez-barier/>

<http://fundacjakatarynka.pl/projekty/sport-bez-barier-audiodeskrypcja-na-meczach-we-wroclawiu/>

<http://joelclark.org/access/description/ad-principles.html>

<http://joelclark.org/access/description/ad-principles.html>

<http://kulturabezbarier.org/container/Publikacja/Audiodeskrypcja%20-%20zasady%20tworzenia.pdf>

<http://main.wgbh.org/wgbh/pages/mag/description.html>

<http://muzea.malopolska.pl/malopolska-w-100- obiektach>

<http://muzeum-stargard.pl/pl/wystawy/basteja/>

<http://ninateka.pl/>

<http://obiektywizm.pl/cztery-filary-obiektywizmu/>

[http://psz.praca.gov.pl/documents/10240/54723/Alfabetyczny%20indeks%20zawod%C3%B3w%20do%20KZiS%20\(Dz.%20U.%2028.08.14,poz.1145\)st.22.12.%202014.pdf/c602f182-2779-498b-8724-4866ac7e6e4f?t=141933948800](http://psz.praca.gov.pl/documents/10240/54723/Alfabetyczny%20indeks%20zawod%C3%B3w%20do%20KZiS%20(Dz.%20U.%2028.08.14,poz.1145)st.22.12.%202014.pdf/c602f182-2779-498b-8724-4866ac7e6e4f?t=141933948800)

<http://sjp.pwn.pl/szukaj/opis.html>

<http://teoria-literatury.cba.pl/index.php/odmiany-transtekstualnosci-wg-g-genettea/>

<http://teoria-literatury.cba.pl/index.php/odmiany-transtekstualnosci-wg-g-genettea/>

http://tlumaczeniainternetowe.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=430:tlumaczenia-intersemiotyczne&catid=59&Itemid=33

<http://uab.es/english>

<http://uni-cat.jimdo.com>

<http://wa.amu.edu.pl/publications/biblio/author/Chmiel>

<http://wa.amu.edu.pl/publications/biblio/author/Mazur>

<http://wiersze.kobieta.pl/wiersz/wislawa-szymborska/dwie-malpy-bruegla-80>

<http://wlaczeniecyfrowe.widzialni.us.edu.pl/o-studiach,m,mg,1>

<http://www.1944.pl/>

<http://www.acb.org/adp/guidelines.html>

<http://www.acb.org/adp/index.html>

<http://www.adlabproject.eu>

<http://www.amu.edu.pl/>

<http://www.artesis.be/vertalertolk>

<http://www.audiodescriptioncoalition.org/history.html>

<http://www.audiodescriptioncoalition.org/history.html>

<http://www.audiodeskrypcja.org.pl/index.php/fundacja-audiodeskrypcja-definicje/81-audiodeskryptor-czy>

<http://www.audiodeskrypcja.org.pl/projekty-fundacji-audiodeskrypcja/52-projekt-drzwi-do-kultury-audiodeskrypcja-szansa-na-zwiekszenie-dostepu-osob-niewidomych-i-slabowidzacych-do-sztuk-wizualnych.html>

<http://www.audiodeskrypcja.org.pl/projekty-fundacji-audiodeskrypcja/75-zakonczyla-sie-realizacja-projektu-udostepniamy-muzeum-gosciom-niewidzacych-i-obcojezycznym.html>

<http://www.audiodeskrypcja.org.pl/projekty-fundacji-audiodeskrypcja/86-projekt-qteatr-bez-barierq.html>

<http://www.audiodeskrypcja.org.pl/projekty-fundacji-audiodeskrypcja/139-projekt-qkowa-zaklte-w-obrazie-czyli-o-tym-jak-tworzy-si-filmq.html>

<http://www.audiodeskrypcja.org.pl/projekty-fundacji-audiodeskrypcja/209-projekt-qbiaystok-sowem-malowanyq-przewodnik-audio-z-audiodeskrypcj-dla-osob-niewidomych-i-sabowidznych-po-szlaku-esperanto-i-wielu-kultur.html>

<http://www.audiodeskrypcja.org.pl/projekty-fundacji-audiodeskrypcja/211-projekt-qobrazy-sowem-malowane-radiowe-spotkania-z-audiodeskrypcj-sztuk-plastycznych-nie-tylko-dla-najmodszychq.html>

<http://www.audiodeskrypcja.org.pl/projekty-fundacji-audiodeskrypcja/247-dotkn-barw-usysze-perspektyw-i-zobaczy-obraz-czyli-sztuka-dostpna-osobom-niewidomym.html>

<http://www.audiodeskrypcja.org.pl/projekty-fundacji-audiodeskrypcja/254-projekt-kultura-przeciw-wykluczeniu-audiodeskrypcja.html>

<http://www.audiodeskrypcja.org.pl/projekty-fundacji-audiodeskrypcja/262-projekt-zilustruj-mi-slowem-swiat.html>

<http://www.avt.ils.uw.edu.pl>

<http://www.benecke.info/>

<http://www.biblioteka-pzn.org.pl/>

<http://www.br.de>

http://www.bracz.edu.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=1590&Itemid=100

<http://www.defacto.org.pl/galeria2.html>

<http://www.defacto.org.pl/index2.html>

<http://www.defacto.org.pl/kiosk2.html>

<http://www.ecs.gda.pl/ecs>

<http://www.epodreczniki.pl/reader/c/112048/v/latest/t/student-canon>

<http://www.erudit.org/revue/meta/2004/v49/n1/009022ar.html?vue=resume>

<http://www.galeriaklasyki.pl/173-rodzajowe>

<http://www.hbb4all.eu>

<http://www.ikfon.defacto.org.pl/festiwal.html>

<http://www.isztuka.edu.pl/i-sztuka/>

<http://www.miniminiplus.pl>

<http://www.mnw.art.pl/>

<http://www.mnw.art.pl/multimedia/audiodeskrypcje/wystawa-czasowa-guercino-triumf-baroku/>

<http://www.mnw.art.pl/multimedia/audiodeskrypcje/wystawa-czasowa-guercino-triumf-baroku/>

<http://www.movieguidedog.com/>

<http://www.muzeum-radom.pl>

<http://www.narrativetv.com/>

http://www.nina.gov.pl/instytut/projekty/projekty-internetowe/projekt/2014/09/30/www_ninateka_pl

<http://www.obiektywizm.pl/cztery-filary-obiektywizmu/>

<http://www.ofcom.org.uk/>

http://www.ofcom.org.uk/static/archive/itc/itc_publications/codes_guidance/audio_description/index.asp.html

<http://www.otwieramykulture.org/>

<http://www.pbs.org>

<http://www.psp-dtv4all.org>

<http://www.rnib.org.uk/>

<http://www.rynekzdrowia.pl/Uslugi-medyczne/W-Polsce-zyje-az-1-8-mln-niewidomych-lub-slabowidzacych,155889,8.html>

<http://www.senzabarriere.org>

<http://www.sp12.wroclaw.pl/pdf/stopnieniepelnosprawnosci.pdf>

<http://www.teletoonplus.pl>

<http://www.unesco.uj.edu.pl/>

<http://www.vrt.be/en>

<http://www.wgch.com>

<https://sjp.pl/obiektywno%C5%9B%C4%87>

<https://studenci.amu.edu.pl/studia/podyplomowe/wydzia-anglistyki2/studia-podyplomowe-tumaczenia-audiowizualnego>

<https://studenci.amu.edu.pl/studia/podyplomowe/wydzia-anglistyki2/studia-podyplomowe-tumaczenia-audiowizualnego>

https://werbalnik.xunil.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=163:opis-przedmiotu-jak-sie-za-niego-zabrac&catid=52&Itemid=116

https://werbalnik.xunil.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=163:opis-przedmiotu-jak-sie-za-niego-zabrac&catid=52&Itemid=116

<https://www.audiobook.pl/f/pl/audiomol.html>

<https://www.ore.edu.pl/wydzialy/specjalnych-potrzeb-edukacyjnych/7135-polecamy-%E2%80%9Epos%C5%82ucha%C4%87-obraz%C3%B3w%E2%80%9D>

<https://www.sites.google.com/site/napisyaudiodeskrypcja/>

<https://www.zamek-krolewski.pl/zwiedzanie/zamek-bez-barrier/audiodeskrypcje-pokoj-marmurowy-i-sala-tronowa>

6. Aneksy

Aneks 1. Lista dzieł

6.1. Lista wykorzystanych dzieł i ich audiodeskrypcji

Andriolli Michał Elwiro, *Polonez*

Anguissola Sofonsiba, *Gra w szachy*

Anioł Michał, *Polonez*

Anioł Michał, *Sąd Ostateczny*

Anioł Michał, *Stworzenie Adama*

Arcimbaldo Giuseppe, *Jesień*

Autor nieznany, *Fragment reliefu (kanon postaci)*

Autor nieznany, *Fryz panatenajski*

Autor nieznany, *Malarstwo iluzjonistyczne – Willa Wettiuszów w Pompejach*

Autor nieznany, *Malowidła z Lascaux*

Autor nieznany, *Malowidło naskalne bizona ugodzonego dzidą*

Autor nieznany, *Malowidło w jaskini Lascaux*

Autor nieznany, *Mozaiki w prezbiterium kościoła San Vitale w Rawennie*

Antemios z Tralles, Izydor z Miletu, *Kościół Hagia Sophia w Konstantynopolu – plan i przekrój*

Autor nieznany, *Paleta króla Narmera*

Autor nieznany, *Posadzka w Wiślicy*

Autor nieznany, *Posąg konny Marka Aureliusza*

Autor nieznany, *Rekonstrukcja i plan wczesnochrześcijańskiej bazyliki św. Piotra w Rzymie*

Autor nieznany, *Relief asyryjski*

Autor nieznany, *Schemat porządków architektonicznych*

Autor nieznany, *Schemat systemu przyporowego*

Autor nieznany, *Schematy sklepień w architekturze gotyckiej (sklepienie krzyżowe-żebrowe, kryształowe, gwiaździste)*

Autor nieznany, *Sztandar z Ur*

Autor nieznany, *Święty Franciszek słuchający muzyki anielskiej*

Autor nieznany, *Tancerka i dwie muzykantki*

Autor nieznany, *Tryptyk św. Marii Magdaleny z Moszczenicy Niżnej koło Starego Sącza - schemat poliptyku*

Barbieri Giovanni Francesco, *Święty Franciszek słuchający muzyki anielskiej*

Bassano Francesco, *Kuźnia Wulkana*

Bayer Henryka, *Kwiaty w wazonie*

Beksiński Zdzisław, *Bez tytułu (Pelzająca śmierć)*

Bellini Giovanni, *Pieta*

Bellini Giovanni, *Madonna z Dzieciątkiem i fundatorem*

Bernieni Giovanni Lorenzo, *Ekstaza św. Teresy*

Bierstadt Albert, *Sekwoja*

Bissolo Francesco, *Mistyczne zaślubiny św. Katarzyny*

Blake William, *Stworzenie Adama*

Bosch Hieronim, *Leczenie głupoty*

Bosch Hieronim, *Przypowieść o synu marnotrawnym*

Bosch Hieronim, *Sąd Ostateczny*

Bosch Hieronim, *Tysiącletnie królestwo*

Bosch Hieronim, *Wóz z sianem*

Bosse Abraham, *Rytownicy*

Botticelli Sandro, *Narodziny Wenus*

Botticelli Sandro, *Wiosna (La primavera)*

Boznańska Olga, *Imieniny babuni,*

Brandt Józef, *Czarniecki pod Koldyngą*

Bretznader-Domagala Magdalena, *Człowiek – ciało ludzkie*

Breugel Peter, *Triumf śmierci*

Breugel Peter, *Upadek Ikara*

Breugel Peter, *Wieża Babel*

Bronzino Agnolo, *Alegoria z Wenus i Kupidynem*

Bronzino Angelo, *Portret Cosimo I dei Medici*

Canal Bernardo, *Widok wejścia do Cannaregio z kościołem San Geremia w Wenecji*

Caravaggio, *Narcyz*

Caravaggio, *Powołanie świętego Mateusza*

Cezanne Paul, *Martwa natura z kuchennym stołem*

Cézanne Paul, *Wielkie kąpiące się*

Chagall Marc, *Marc Chagall*

Chagall Marc, *Upadek Ikara*

Chelmoński Józef, *Babie lato*

Chelmoński Józef, *Bociany*

Chelmoński Józef, *Jesień*

Chwistek Leon, *Miasto fabryczne*

Code Pieter Jacobs, *Kobieta przed lustrem*

Cossiers Jan, *Pięć zmysłów*

Courbet Gustave, *Kominiarze*

Cybis Bolesław, *Spotkanie*

Czyżewski Tytus, *Akt z kotem*

Da Vinci Leonardo, *Mona Lisa*

Dali Salvador, *Płonąca żyrafa*

Dali Salvador, *Trwałość pamięci*

David Jacques Louis, *Śmierć Marata*

David Jacques Luis, *Przysięga Horacjuszy*

De Chirico Giorgio, *Niepokojące muzy*

De Koonig Willem, *Kobieta I*

De la Gourdiane Jean Pierre Norblin, *Ecce Homo*

De la Tour George, *Maria Magdalena pokutująca (z lustrem)*

De Toulouse-Laurec, *W salonie przy rue de Moulins*

Degas Edgar, *Primabalerina*

Delacroix Eugène, *Wolność wiodąca lud na barykady*

Della Francesca Piero, *Portrety Mnteeltrów*

Di Bondone Giotto, *Kazanie do ptaków*

Di Bondone Giotto, *Oplakiwanie Chrystusa*

Duda-Gracz Jerzy, *Wieża Babel*

Dürer Albert, *Autoportret (A. Durer jako Chrystus)*

Dürer Albrecht, *Hiob i jego żona*

Dwurnik Edward, *Katyń*

Dwurnik Edward, *Mecz bokserski*

Eksekias, *Achilles i Ajaks grający w kości*

Eksekias, *Waza w stylu czarnofigurowym (z przedstawieniem Achillesa i Ajaksa)*

Ewangeliarz Ottona III, *Miniatura z tronującym Ottonem III i personifikacjami ziem*

Fałat Julian, *Pejzaż zimowy z rzeką*

Fałat Julian, *Pejzaż zimowy z rzeką i ptakiem*

Fotograf nieokreślony, *Portret malarza Wincentego Wodzinowskiego w pracowni*

Friedrich Caspar David, *Opactwo w dębowym lesie*

Friedrich Caspar Dawid, *Etapy życia*

Friedrich Caspar Dawid, *Wędrowiec nad morzem mgły*

Garwatowski Stanisław, *Powstanie warszawskie*

Gauguin Paul, *Skąd przychodzimy? Kim jesteśmy? Dokąd zmierzamy?*

Gauguin Paul, *Tahitańskie kobiety na plaży*

Gennari Benedetti, *Portret Guercina obok obrazu przedstawiającego Giovanniego Battistę Mauziniego*

Géricault Théodor, *Tratwa meduzy*

Gerson Wojciech, *Cmentarz w górach*

Gieryski Aleksander, *Brama na Starym Mieście*

Gieryski Aleksander, *Opera paryska w nocy*

Gieryski Aleksander, *Sjesta włoska*

Gieryski Aleksander, *Święto trąbek*

Gieryski Aleksander, *Trumna chłopska*

Gieryski Aleksander, *W altanie*

Gieryski Aleksander, *Wieczór nad Sekwaną*

Gieryski Aleksander, *Żydówka z pomarańczami*

Gieryski Maksymilian, *Noc*

Gieryski Maksymilian, *Patrol powstańczy – pikieta*

Giorgone, *Burza (La Tempesta)*

Goya Francisco (naśladowca), *Kolos*

Goya Francisco, *Rozstrzelanie powstańców madryckich*

Goya Francisco, *Sen rozumu budzi potwory*

Greco El, *Pogrzeb hrabiego Orgaza*

Greco El, *Trójca Święta*

Grottger Artur, *Pożegnanie powstańca*

Grottger Artur, *Ucieczka Henryka Walezego z Polski*

Grunewald Matthias, *Niklaus von Hagenau, Ołtarz z Isenheim*

Guercino, *Madonna Della Ghiara*

Guercino, *Pasterze arkadyjscy (Et in Arcadia Ego)*

Guercino, *Pólnaga czarownica z kagankiem*

Hildebrandt Ferdinand Teodor, *Zamordowanie Synów Edwarda IV*

Hirszenberg Samuel, *Czarny sztandar*

Jasiński Feliks Stanisław (wg obrazu Jana van Eycka), *Portret mężczyzny w zawoju*
(*stan ostateczny, 3.*)

Kamocki Stanisław, *Pejzaż letni*

Kandinsky Wassily, *Bez tytułu (Akwarela abstrakcyjna/ szkic do Kompozycji VII)*

Kantor Tadeusz, *Ambaláže, przedmioty, postaci*

Kantor Tadeusz, *Multipart*

Kirchner Ernst Ludwig, *Pięć kobiet na ulicy*

Klimt Gustav, *Fryz Beethoven*

Klimt Gustav, *Pocałunek*

Klimt Gustav, *Trzy okresy życia kobiety*

Kokoscka Oskar, *Naręczona wiatru*

Kossak Juliusz, *Jan Henryk Dąbrowski na czele Legionów*

Kostis Aleksander, *Ostatnia chudoba*

Krzyżanowski Konrad, *Portret Pelagii Witosławskiej powinowatej artystki właściciela miasteczka Beresteczko na Ukrainie*

Krzyżanowski Konrad, *Przy świecy*

Kwiatkowski Teofil, *Polonez Chopina*

Légar Fernand, *Madonna z kluczami*

Lessing Friedrich, *Krajobraz Gór Eifel*

Linke Bolesław Wojciech, *Autobus*

Łepicka Tamara, *Lassiciutte (Znużenie)*

Magritte René, *Dola człowieka*

Makowski Tadeusz, *Maskarada*

Makowski Tadeusz, *Skąpiec*

Makart Hans, *Faun grający na syrindze*

Malczewski Jacek, *Autoportret w zbroi ze skrzypeczkami*

Malczewski Jacek, *Melancholia*

Malczewski Jacek, *Thanatos*

Malczewski Jacek, *Wiosna. Krajobraz z Tobiaszem*

Manet Edouard, *Olimpia*

Manet Edouard, *Śniadanie na trawie*

Mantegna Andrea, *Oplakiwanie zmarłego Chrystusa*

Martini Simone, *Zwiastowanie*

Massys Quentin, *Madonna z Dzieciątkiem i barankiem na tle krajobrazu*

Matejko Jan, *Bitwa pod Grunwaldem*

Matejko Jan, *Jan Kochanowski nad zwłokami Urszulki*

Matejko Jan, *Rejtan – upadek Polski*

Matejko Jan, *Rejtan na Sejmie Warszawskim*

Matejko Jan, *Stańczyk*

Matisse Henri, *Harmonia w czerwieni*

Matisse Henri, *Pani Matisse. Portret z zieloną smugą*

Mehoffer Józef, *Dziwny ogród*

Mehoffer Józef, *Portret Laszczki*

Memling Hans, *Sąd Ostateczny*

Michałowski Piotr, *Defilada przed Napoleonem*

Michałowski Piotr, *Studium chłopca wiejskiego*

Michałowski Piotr, *Szarża w wąwozie Somosierra*

Millais John Everett, *Ofelia*

Millet Jean François, *Anioł Pański*

Monet Claude, *Impresja, wschód słońca*

Munch Edvard, *Krzyk*

Nieznany malarz polski, *Portret Jadwigi z Tarłów Mniszchowej*

Nowak Bernadeta, *Czarodziejska kula*

Nowak Bernadeta, *Żniwa*

Nowosielski Jerzy, *Villa de Misteri*

Obraz nieznanego autora, *Portret trumienny Katarzyny Błociszewskiej*

Olechwirowicz Kamil, wystawa, pt. *Złote Jabłko*, 18 fotografii bez tytułu

Oudry Jacques Charles, *Martwe ptaki*

Oudry Jacques Charles, *Martwy zając*

Pankiewicz Józef, *Nokturn – łabędzie w ogrodzie saskim w Warszawie nocą*

Pankiewicz Józef, *Targ na jarzyny na placu Żelaznej Bramy w Warszawie*

Pankiewicz Józef, *Targ na kwiaty przed kościołem La Madeleine w Paryżu*

Pankiewicz Józef, *Ulica w Madrycie*

Pasqualini Giovanni Battista, *Aurora*

Paul Jan i Limbourg Herman, *Bardzo bogate godzinki księcia de Berry – malarstwo miniaturowe*

Pęczarski Feliks, *Lichwiarz*

Picasso Pablo, *Panny z Awinionu*

Picasso Pablo, *Popiersie kobiety w kapeluszu*

Piotrowicz Jerzy, *Muzykanci w pracowni Picassa*

Plakat, *Amelia*

Plakat, *Człowiek Słoń*

Plakat, *Diabeł*

Plakat, *Dziecko Rosemary*

Plakat, *Leon Zawodowiec*

Plakat, *Siekierozada*

Plakat, *Transpotting*

Plakat, *Witaj Słoni*

Podkowiński Władysław, *Dzieci w ogrodzie*

Podkowiński Władysław, *Ulica Nowy Świat w Warszawie w dzień letni*

Podsadecki Kazimierz, *Wenus A – fotomontaż symultaniczny*

Poussin Nicolas, *Et in Arcadia Ego*

Poussin Nicolas, *Narcyz*

Pruszkowski Witold, *Przy studni*

Quartin Enguerrand, *Pieta z Villeneuve-Iés-Avignon (zwana Pietą z Awinionu)*

Rembrandt van Rijn, *Krajobraz z miłosiernym Samarytaninem*

Rembrandt van Rijn, *Lekcja anatomii doktora Tulpa*

Rembrandt van Rijn, *Powrót syna marnotrawnego*

Renoir Auguste, *Huśtawka*

Rodakowski Henryk, *Portret Leonii Bluhdorn, pasierbicy artysty, późniejszej wicehrabiny de Romane*

Rodakowski Henryk, *Portret Matki Artysty*

Rubens Peter Paul, *Rubens*

Rublow Andriej, *Ikona Trójcy Świętej*

Ruszczyc Ferdynand, *Noc mergitur*

Ruszczyc Ferdynand, *Ziemia*

Santi Rafael, *Madonna ze szczygłem*

Santi Rafael, *Szkoła ateńska*

Schultz Bruno, *Bestie (Kobieta z biczem)*

Schultz Daniel, *Portret Jana Kazimierza*

Seurat Georges, *Niedzielne popołudnie na wyspie Grande Jatte*

Siemiradzki Henryk, *Kurtyna teatru krakowskiego*

Siemiradzki Henryk, *Portret kobiety na palecie malarza*

Siemiradzki Henryk, *Sielanka*

Siemler Józef, *Studium draperii*

Siemler Józef, *Studium rąk Zygmunta Augusta do obrazu „Śmierć Barbary Radziwiłłówny”*

Signac Paul, *Antibes (Ranek)*

Smuglewicz Franciszek, *Cesarz Tytus nadaje prawa Rzymianom*

Sosnowski Kajetan, *Spacer na Bielany*

Stattler Korneli Wojciech, *Portret Alfreda i Adama Potockich*

Strozzi Bernardo, *Nawiedzenie*

Stwosz Wit, *Ołtarz Mariacki*

Suchodolski January, *Obrona Jasnej Góry*

Szermentowski Józef, *Odpoczynek oracza*

Ślewiński Władysław, *Bretonki z koszem jabłek*

Ślewiński Władysław, *Martwa natura*

Ślewiński Władysław, *Sierota z Poronina*

Tiepolo Giovanni Battista, *Św. Maksymilian i św. Oswald*

Tintoretto Jacopo, *Portret weneckiego admirała*

Tour de La Georges, *Sen świętego Józefa*

Turner Wiliam, *Deszcz, para, szybkość*

Tycjan, *Alegoria życia ludzkiego*

Tycjan, *Madonna z Dzieciątkiem na tle pejzażu*

Van Bayeren Abraham, *Martwa natura z różą*

Van Bijlert Jan, *U rajfurki*

Van der Weyden Rogier, *Zdjęcie z krzyża*

Van Eyck Jan, *Małżeństwo Arnolfinich*

Van Gogh Vincent, *Pole pszenicy z krukami*

Van Gogh Vincent, *Sjesta (Południe – odpoczynek po pracy)*

Van Gogh Vincent, *Słoneczniki*

Velázquez Diego, *Panny dworskie*

Vermeer Jan, *Dziewczyna czytająca list*

Veronese Pablo, *Gody w Kanie Galilejskiej*

Veronese Paolo, *Święta Krystyna rozdająca ubogim kawałki bożków pogańskich*

Waliszewski Zygmunt, *Uczta u Benvenuto Celliniego, tak zwana renesansowa*

Wańkowicz Walenty, *Portret Adama Mickiewicza na Judahu Skale*

Warhol Andy, *Puszki z zupą firmy Campbell*

Watteau Jean Antoine, *Gillés*

Watteau Jean Antoine, *Muzyka miłości*

Watteau Jean Antoine, *Odjazd na Cyterę*

Weiss Wojciech, *Manifest*

Wierusz-Kowalski Alfred, *Wyjazd powozem*

Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Akt*

Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Autoportret (Bytom)*

Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Autoportret (Zakopane)*

Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Pejzaż włoski*

Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Portret Heleny Białynickiej-Biruli*

Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Portret Józefiny Konińskiej*

Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Portret Marii Zielińskiej*

Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Portret matki*

Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Portret Neny Stachurskiej*

Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Portret Tadeusza Boya-Żeleńskiego*

Witkowski Romuald Kamil, *Banany*

Wojtkiewicz Witold, *Orka*

Wojtkiewicz Witold, *Ucieczka (porwanie królowny) z cyklu dziecięcych pól*

Wróblewski Andrzej, *Rozstrzelanie surrealistyczne (V)*

Wróblewski Andrzej, *Rozstrzelanie surrealistyczne (VIII)*

Wyczółkowski Leon, *Rybak*

Wyspiański Stanisław, *Macierzyństwo*

Zak Eugeniusz, *Pijący chłopiec*

Zdjęcie, *Chrzest*

Zdjęcie, *Daas*

Zdjęcie, *Erratum*

Zdjęcie, *Jasminum*

Zdjęcie, *Kingsajz*

Zdjęcie, *Miś*

Zdjęcie, *Mój Nikifor*

Zdjęcie, *Popiół i diament*

Zdjęcie, *Pora umierać*

Zdjęcie, *Wymyk*

Zieliński Jerzy, *SOS – ratujcie nasze dusze*

6.2. Lista przykładowych czasowników oraz konteksty, z którymi wystąpiły w audiodeskrypcjach

FORMA PODSTAWOWA	WYSTĘPOWANIE W AUDIODESKRYPCJI	KONTEKST
biec	biegną biegnie	Linie kratki biegną Przyzba biegnie Rzeka biegnie Krowa biegnie truchtem
blednąć	blednie	Kępa drzew blednie
błyskać	błyska błyskają	Kilka owoców błyska Kartki błyskają
błyszcząć	błyszczą	Tkanina błyszczą
brać udział	brała udział	Praca brała udział
brzmieć	brzmi	Pełna wersja tytułu brzmi
budzić	budzą	Zainteresowanie budzą jabłka
chować się	chowają się	Obiekty chowają się w niedoświetleniach
chronić się	chroni się	Dama chroni się przed słońcem
chwytać	chwytają	Dziecko chwytają go
ciągnąć się	ciągnie się	Linia ciągnie się na 2/3 wysokości Dym ciągnie się w kierunku Ciągnie się wstęga Ściana ciągnie się Ciągnie się pas gruntu Kanał ciągnie się Kamienica ciągnie się Droga ciągnie się
czerpać	czerpie	Scena czerpie temat Miejsce, z którego czerpie się wodę
czesać	czesze	Kobieta czesze włosy
czuwać	czuwa	Madonna czuwa
dawać	dają	Kontury dają złudzenie
decydować się	decydowali się	Artyści decydowali się
dokonywać	dokonywał	Autor dokonywał zmiany
dominować	dominują	Na obrazie dominują barwy Dominują kolory
dopełniać	dopełnia	Strój dopełnia spódnicę
dorównywać	dorównują	Sylwetka dorównuje
dosiadać	dosiada	Towarzysz dosiada konia
dostrzec	dostrzeżemy	Dostrzeżemy klucz bocianów
dotyczyć	dotyczy	Historia dotyczy Scena dotyczy fauna.
dotykać	dotykają dotyka	Stopy dotykają Chłopiec dotyka piersi Kobieta dotyka dekoltu

dziać się	Dzieje się	Wszystko dzieje się
dzielić	dzieli	Linia dzieli
dzierżyć	dzierży	Kowal dzierży młot
fascynować	fascynował	Świat fascynował
ginać	ginie	Droga ginie
głaskać	głaszcze	Kobieta głaszcze kota
górować	góruje	Maria góruje Wieża góruje
graniczyć	graniczą	Czapy graniczą z wodą
gubić się	gubi się	Regularność gubi się
haftować	haftuje	Kobieta haftuje
inspirować się	inspirowali się	Członkowie inspirowali się sztuką ludową
iść	idą	Ludzie idą chodnikami Kobieta i dziecko idą
jaśnieć	jaśnieją	Plamy jaśnieją
	jaśnieje	Pasmo górskie jaśnieje
jechać	jedzie	Z prawej jedzie pociąg Kilka powozów jedzie ulicą Żołnierze jadą na koniach Mężczyźni i król jadą
	jadą	
kierować	kieruje	Chłopiec kieruje wzrok Rolnik kieruje pługiem Palec kieruje do ust [kobiety]
klęczeć	klęczy	Kobieta klęczy
kojarzyć	kojarzy	Natchnienie kojarzy
kontrastować	kontrastuje kontrastują	Biel kontrastuje Plany kontrastują
kończyć się	kończy się	Ściana kończy się gzymsem Balustrada kończy się za plecami
krzywić się	krzywi się	Zakonnik krzywi się
kształtować się	kształtował się	Realizm kształtował się
kwitnąć	kwitną	Rośliny kwitną
lecieć	leci	Kilka ptaków leci
leżeć	leży	Bukłak leży odrzucony Kobieta leży Leska leży na podłodze Pies leży
łączyć się	łączy się	Przyzba łączy się ze ścianą Kępa drzew łączy się
majaczeć	majaczeje	Laszczka majaczeje jako uosobienie
majaczyć	majaczy	Fasada majaczy w ciemnościach Wśród drzew majaczy sylwetka
malować	maluje	Rembrandt maluje go
mieć	mamy	W obrazie mamy trzy źródła światła
mienić się	mieni	Konstrukcja mieni się Murawa mieni się Biel mieni się
mieścić się	mieści się	Brama mieści się na rynku
modelować	modeluje	Kontur modeluje
nabierać	nabierają	Symbole nabierają wymiaru
nachylać się	nachyla się	Mężczyzna nachyla się ku damie
nakazać	nakazał	Anioł nakazał powrót

należeć	należy	Ręka należy do [...] J. Chelmoński należy do [...] Obraz należy do zbiorów
	należał	Tytus Czyżewski należał do ugrupowania formistów
	należała	Maria Zwolińska należała do kręgu
namalować	namalował	Autor namalował kobietę
napatrzeć się	napatrzymy się	Gdy napatrzymy się na blask
napotykać	napotyka	Krawędź napotyka
narzucić	narzuciła	Kobieta narzuciła chustę
naszkić	naszkić	Malarz naszkić
nawiązywać	nawiązywali	Członkowie nawiązywali do ugrupowania formistów
	nawiązuje	Obraz nawiązuje do idei odnowy
nie interesować	nie interesowały	Malarza nie interesowały detale
nie mieścić się	nie mieszczą się	Sylwetki nie mieszczą się
nie patrzeć	nie patrzy	Kobieta nie patrzy w lustro
nie podlegać	nie podlegają	Postaci nie podlegają egzekucji
nie prześwitywać	nie prześwituje	Nie prześwituje przez skrzydła
nie rysować się	nie rysuje się	Uśmiech nie rysuje się na jej twarzy
nie stanowi	nie stanowi	Ważka nie stanowi elementu obrazu
nie wtapiać się	nie wtapia się	Ważka nie wtapia się
nie znajdować	nie znajdują	Usta nie znajdują słów
niesić	niesie	Postać niesie półmiskę
niknąć	niknie nikną	Droga niknie Frędzle nikną
nosić	noszą	Mężczyźni noszą kapelusze Dziewczęta noszą sukienki
obejmować	obejmuje	Maryja obejmuje Elżbietę Eros obejmuje urnę
oblewać	oblewa	Policzki oblewa rumieniec
obrysowywać	obrysowuje	Kontur obrysowuje
obwieść	obwiódł	Malarz obwiódł konturem
odbijać się	odbijają się	Powóz i drzewa odbijają się
odbywać się	odbywa się	W porcie odbywa się obrzęd
odchodzić	odchodzi	Ścieżka odchodzi
odchyłać	odchyła	Baranek odchyła kark i łeb
odcinać	odcina	Krawędź odcina sylwetkę
odcinać się	odcina się	Ziemia odcina się Grzywka odcina się Skóra odcina się od tła
odcinać się	odcinają się	Szczyty odcinają się
odczytywać	odczytuje	Mężczyzna odczytuje manifest
oddalać się	oddala się	Koń oddala się
oddawać	oddają	Smugi oddają zmarszczki na wodzie Efekty oddają wrażenie
ogradzać	ogradzają	Tratwy ogradzają nas
odgrywać	odgrywają	Dzieci odgrywają rolę bohaterów
odnosić się	odnosi się	Cień odnosi się do doświadczenia
odpoczywać	odpoczywa	Rolnik odpoczywa

odprowadzać	odprowadzają	Mężczyźni odprowadzają kobiety
odslaniać	odslania	Obrus odslania blat Przetarcie odslania piętę
odslaniać	odslania	Płaszcz odslania suknię
odstawać	odstają	Kosmyki odstają
odsuwać się	odsuwają się	Oboje odsuwają się
okalać	okala okalają	Broda okala twarz Włosy okalają czoło
określać	określał	Artysta określał
okrywać	okrywa	Szata okrywa tunikę Chusta okrywa głowę
omijać	omija	Modelka omija wzrok
opadać	opada opadają	Woal opada na plecy Szarfa opada Rzeka opada Rączka opada Pasma opadają na czoło
opierać	oparła opiera	Kobieta oparła dłoń Muzyk opiera instrument
opierać się	opiera się opierają się	Mężczyzna opiera się Anioły opierają się
opisać	opisał	Artysta opisał
opłatać	opłatają	Rzemyski opłatają
opowiedzieć	opowiedział	Malarz opowiedział
oprzeć	oparł oparła	Mężczyzna rękę oparł na biodrze Kobieta oparła łokieć
opuszczać	opuszcza	Koń opuszcza głowę
osiągać	osiągają	Formy osiągają ekspresję
osłaniać	osłaniają	Włosy osłaniają szyję
ostrzeliwać	ostrzeliwują	Okręty ostrzeliwują zamek
otaczać	otacza	Kimantion otacza Chrystusa
otulać	otulają	Brzegi otulają [ją]
otwierać	otwiera	Para otwiera korowód
oznaczać	oznacza	Niebieski oznacza śmierć
padać	pada	Światło pada na część twarzy
panować	panuje	Mrok panuje
patrzeć	patrzą patrzy	Oczy patrzą w przestrzeń Kobieta patrzy w dal Chłopiec patrzy Kobieta patrzy na dziecko Chłopiec patrzy na nas
pełnić	pełniły	Autoportrety pełniły wyjątkową rolę
piąć się	pnie się	Arteria pnie się Droga pnie się
piętrzyć się	piętrzą się	Włosy piętrzą się
plątać się	plączą się	Brzegi plączą się
plakać	placze	Eros placze
pochodzić	pochodzi	Obraz pochodzi z kolekcji książąt Massimo

pochylać	pochyla	Dziewczynka pochyla głowę Wiatr pochyla koronę Kobieta pochyla głowę
pochylać się	pochyla się	Drugi pomocnik pochyla się Rolnik pochyla się Kobieta pochyla się nad robótką Krystyna pochyla się Sprzedawca pochyla się
pochylić się	pochyliła się	Kobieta pochyliła się
podawać	podaje	Krystyna podaje mu
podążać	podążają	Człowiek i zwierzę podążają Osoby podążają
podejmować	podejmuje	Komentarz podejmuje temat cenzury
podkulać	podkula	Wierzchowiec podkula łeb
podlegać	podlega	Mężczyzna podlega egzekucji
podnosić	podnosi	Kobieta podnosi go
podpierać	podpiera	Dłonią podpiera łokieć
podpisać	podpisał	Autor podpisał dzieło Artysta podpisał
podtrzymywać	podtrzymuje	Dłonią podtrzymuje girlandę Dłonią podtrzymuje dwojaki Nadgarstek podtrzymuje gryf Mężczyzna podtrzymuje fajkę Maria podtrzymuje Go
poganiać	pogania	Rolnik pogania zwierzę
pojawiać się	pojawiają się	Odniesienia pojawiają się
	pojawiały się	Parasole pojawiały się
pojawić się	pojawiły się	Portrety trumienne pojawiły się
pokrywać	pokrywa	Broda pokrywa dół twarzy Farba pokrywa Dywan pokrywa stopnie Głowę pokrywa chusta Warstwy farb pokrywają płótno
	pokrywają	Chmury pokrywają niebo
polerować	poleruje	Pomocnik poleruje
połączyć	połączyć	Gdyby postaci połączyć liniami
położyć	położył	Rękę położył na oparciu
	położyła	Kobieta położyła przedramię
połyskiwać	połyskują	Przedmioty połyskują
	połyskuje	Niebo połyskuje Obrączka połyskuje
pomagać	pomaga	Kilku mężczyzn pomaga
porastać	porasta	Trawa porasta most
posługiwać się	posługuje się	Autor posługuje się sfumato
	posługują się	Usta posługują się językiem
potęgować	potęgują	Kontrast potęgują odbicia Chmury potęgują nastrój
potrząsać	potrząsa	Trefniś potrząsa
powozić	powozi	Woźnica powozi końmi

powtarzać	powtarza	Mężczyzna powtarza układ
pozostawić	pozostawił	Malarz pozostawił grudki Malarz pozostawił widzowi pole do namysłu
pozwalać	pozwalają	Efekty pozwalają
pólleżeć	pólleży	Towarzyszka pólleży
pracować	pracuje	Pomocnik pracuje na prawo
próbować	próbuje	Chłopiec próbuje się skupić
przebiegać	przebiega	Ramięczko przebiega
przechodzić	przechodzi	Czerwień przechodzi w bordo Łeb przechodzi w tułów Dama przechodzi z prawej na lewo
przechwytywać	przechwytują	Korony drzew i fragment ściany przechwytują światło
przechylać	przechyla	Kobieta przechyla głowę
przechylać się	przechylają się	Książki przechylają się
przecinać	przecinają	Brwi przecinają czoło
przeczyć	przeczy	Ułożenie przeczy
przedstawiać	przedstawia	Obraz przedstawia plac Kobieta przedstawia zmysł
	przedstawiały	Parasole przedstawiały
przeglądać się	przegląda się	Kobieta przegląda się w lusterku
przeminać	przeminie	Kwiat przeminie
przeniknąć	przeniknęły	Ręce przeniknęły w głąb obrazu
przeplatać się	przeplatają się	Barwy przeplatają się
przeprawiać się	przeprawia się	Część wojsk przeprawia się
przerodzić się	przerodził się	Spór przerodził się w wojnę „dwóch róż”
przesłaniać	przesłania	Flaga przesłania połowę ciała
przesunąć się	przesunęło się	Słońce przesunęło się
prześwitywać	prześwituje	Trawa prześwituje przez gałęzie Skóra prześwituje
przetykać	przetykają	Punkty przetykają
przeważać	przeważają	Odcienie przeważają
przybierać	przybiera	Niebo przybiera
przyglądać się	przygląda się	Kobieta przygląda się marionetkom
przykrywać	przykrywa	Prostokąt przykrywa grzbiet
	przykrywają	Warzywa przykrywają stół
przykuwać	przykuwają	Detale przykuwają uwagę
przylegać	Przylega	Wycinek przylega do krzesła
przynosić	przynoszą	Kobiety przynoszą dary
przypaść	przypadł	Ich rozkwit przypadł [...]
przypatrywać się	przypatruje się	Kobieta przypatruje się
przypominać	przypomina	Sposób namalowania przypomina witraże
przypominać	Przypomina	Koń przypomina kucyka Rośliny przypominają
	przypominają	Palce przypominają litery
przytulać	przytula	Anioł przytula policzek do skrzydła
przywoływać	przywołuje	Dym przywołuje atmosferę
przyzwyczajając się	przyzwyczajają się	Wzrok przyzwyczajają się do ciemności
pulsować	pulsuje	Kolor pulsuje

ratować	ratujcie	Ratujcie nasze dusze
recytować	recytowała	Kobieta jakby recytowała
reprezentować	reprezentuje	Obraz reprezentuje nurt Mężczyzna reprezentuje zmysł
	reprezentowały	Portrety reprezentowały postać
rosnąć	rosną	Drzewa rosną
rozbłyskać	rozbłyska	Prostokąt [okna] rozbłyska
rozchodzić się	rozchodzą się	Poły rozchodzą się
Rozchyłać	rozchyła	Malarz rozchyła usta
rozchyłać się	rozchyła się	Płaszcz rozchyła się
rozciągać się	rozciąga się	Wstęga rozciąga się Łąka rozciąga się Pejzaż rozciąga się Niebo rozciąga się Teren rozciąga się
rozgrywać się	rozgrywa się	Scena rozgrywa się na kilku planach
rozjaśniać	rozjaśnia	Knieję rozjaśnia czerwień Odblask rozjaśnia wodę
rozjaśniać się	rozjaśnia się	Tafla rozjaśnia się
rozlewać się	rozlewa się	Plama cienia rozlewa się
rozpinać się	rozpinają się	Łuki rozpinają się [między ścianami]
rozpływać się	rozplywa się	Sylwetka rozplywa się w półmroku Port rozplywa się
rozpoczynać się	rozpoczyna się	Arteria rozpoczyna się
rozszerzać się	rozszerza się	Sukienka rozszerza się Suknia rozszerza się
roztaczać się	roztacza się	Obraz roztacza się Poświęta roztacza się
różnić	różni	Kolor różni przedmioty
rysować się	rysuje się	Rysuje się niepokój Rysuje się grupa
	rysują się	Sylwetki gór rysują się Podbródek rysuje się Cienie rysują się
rzucać	rzuca	Postać rzuca cień
	rzucają	Kamienice rzucają cienie
schować	schowała	Kobieta schowała włosy
siedzieć	siedzą	Cztery osoby siedzą
	siedzi	Kobieta siedzi Towarzyszka siedzi Rybak siedzi Maria siedzi Rolnik siedzi na ziemi Dzieciątko siedzi na kolanie
sięgać	sięga	Kobieta sięga po jabłko Aureola sięga [...]
	sięgają	Rękawy sięgają do łokcia
skręcać	skręca	Arteria skręca

skryć się	skryło się	Słońce skryło się za widnokregiem
skrywać się	skrywają się	Szczyty skrywają się
skrzyć się	skrzy się	Konstrukcja skrzy się
słuchać	słucha	Robotnik słucha
spać	śpi	Pies śpi Jezus śpi
spadać	spadają	Frędzle spadają na ziemię
spinać	spinają	Klamry spinają brzegi
splatać	splatają	Dziewczeta splatają dłonie
	splata	Stańczyk splata dłonie
splywać	Splywają	Brzegi splywają
	splywa	Blask splywa Woal splywa bokiem Płaszcz splywa
spoczywać	spoczywa	Madonna spoczywa
spoglądać	spoglądają	Oczy spoglądają Spoglądają na Nowy Świat
spowijać	spowija	Woal spowija biodra
sprawiać	sprawia	Migotliwość sprawia
sprzedać	sprzedali	Spadkobiercy sprzedali
spuszczać	spuszcza	Wierzchowiec spuszcza łeb
stać	stoją	Nogi stoją na ziemi Chłopiec i kobieta stoją na pierwszym planie Nieliczni stoją Chałupy stoją
	stał	Jakby mężczyzna stał do nas tyłem
	stoi	Kowal stoi
stać się	stała się	Stylizacja stała się znakiem rozpoznawczym
stanować	stanowi	Wnęka stanowi środek budowli
stawać się	stają się	Ojciec i syn stają się
sterczeć	sterczą	Uszy sterczą
strzelać	strzelają	Iglice strzelają
stworzyć	stworzył	Autor stworzył iluzję
stykać się	styka się	Błat styka się
sugerować	sugeruje	Znużenie sugeruje nastrój
	sugerują	Punkty sugerują obecność
sunąć	suną	Mnisi suną [w parach]
symbolizować	symbolizują	Postaci symbolizują pięć zmysłów
szybować	szybuje	Ptaka szybuje
szydełkować	szydełkuje	Kobieta szydełkuje
ściąć	ściął	Faun ściął trzcinę
Ściągać	ściąga	Malarz ściąga brwi
ściemniać się	ściemnia się	Jasna plama ściemnia się
śpiewać	śpiewała	Kobieta jakby śpiewała
świadczyć	świadczą	Bruzdy świadczą o wieku
tkać	tka	Żydówka tka robótkę

tracić	tracą	Obiekty tracą kształt
trzymać	trzyma	Mężczyzna trzyma fikę W dłoniach trzyma przedmiot Mężczyzna trzyma postać Dłoń trzyma Natchnienie trzyma dłonie [ponad głową] Mężczyzna trzyma łyżkę
tworzyć	tworzą	Falbany tworzą tren Muśnięcia tworzą
	tworzy	Reszta koni tworzy plamę
ucinać	ucina	Krawędź ucina Framuga ucina sylwetkę
uczestniczyć	uczestniczą	Bohaterowie uczestniczą w uczcie
uczynić	uczynił	Piotr Michałowski uczynił tematem Malarz uczynił tematem
ujmować	ujmuje	Jan Chrzciciel ujmuje
ujrzeć	ujrzałem	„ ujrzałem arcydzieło”
ukazać	ukazał	Malarz ukazał grę światła
ukazywać	ukazuje	Obraz ukazuje scenę Obraz ukazuje rysy
układać się	układa się	Układa się na posadzce
	układają się	Włosy układają się
ukończyć	ukończyła	Magdalena Bretznader-Domagala ukończyła Akademię Sztuk Pięknych w Łodzi
ułożyć się	ułożył się	Pies ułożył się
umrzeć	zmarł	Ojciec zmarł Weiss zmarł
uniemożliwić	uniemożliwia	Nić uniemożliwia mówienie
unosić	unosi	Kowal unosi głowę Mężczyzna unosi głowę
uUnosić się	unosi się	Nad postaciami unosi się wążka Ukosem unosi się dym
	uniosły się	Nogawki uniosły się
unosić się	unosi się	Postać unosi się
	unoszą się	Chmury unoszą się
uosabiać	uosabiają	Kobieta i mężczyzna uosabiają występna miłość
	uosabia	Kobieta uosabia naród rzymski
uśmiechać się	uśmiecha się	Kobieta uśmiecha się
utrwałać	utrwałała	Wystawa utrwałała
utrwalić	utrwalił	Józef Mehoffer utrwalił
utworzyć	utworzyły	Brwi utworzyły zmarszczkę
uwalniać się	uwalnia się	Dusza uwalnia się
uważać	uważa	Obraz uważa się za [...]
uwydatniać	uwydatniają	Wypukłości uwydatniają budowę
uzupełniać	uzupełniają	Strój uzupełniają spodnie Plamy uzupełniają masę
uzyskać	uzyskał	Artysta uzyskał efekt głębi

walczyć	walczą	Pierwiastki walczą
wiązać	wiążą	Mężczyźni wiążą w snopki
wibrować	wibrują	Pociągnięcia pędzla wibrują
widać	widzimy	Widzimy okno
	widać	Widać drzewo
widnieć	Widnieje	Powyżej widnieje sylwetka
	widnieją	Czubki chorągwi widnieją
widzieć	widzimy	Tych widzimy bokiem
	widzą	Twarz widzimy z profilu
	widzimy	Mężczyzna i kobieta widzą
	widzimy	Widzimy głaz
	widzimy	Widzimy dłoń
wieść	wiodła	T. Łępicka wiodła bujne życie
wisieć	wisi	Owad wisi w powietrzu
	wisi	Lustro wisi
wisieć	wiszą	Lampiony wiszą nad drzewami
wjeżdżać	wjeżdża	Powóz wjeżdża
	wjeżdża	Wierzchowiec wjeżdża
wkładać	wkłada	Chłopiec wkłada coś do ust
władać	władał	Cesarz władał prowincjami
włożyć	włożyła	Wenus włożyła spódnicę
wpadać	wpada	Struga światła wpada
wskakiwać	wskakuje	Postać wskakuje
wskazywać	wskazują	Proporcje wskazują
wspierać	wspierają	Bohaterki wspierają łokcie
wspierać się	wspiera się	Chłopiec ręką wspiera się
wspinać się	wspina się	Część wojsk wspina się
	wspina się	Grupa wspina się
współgrać	współgra	Wyraz twarzy współgra
współtworzyć	współtworzą	Współtworzą złudzenie
wtulać	wtula	Chłopak wtula głowę
wwiewać	wwiewa	Wiatr wwiewa firankę
wychylać się	wychyla się	Koń wychyla się
wyciągać	wyciąga	Zachariasz wyciąga rękę
	wyciąga	Krystyna wyciąga rękę
	wyciąga	Psyche wyciąga rękę
wydawać się	wydaje się	Trumna wydaje się niepozorna
	wydaje się	Kobieta wydaje się młodsza
	wydaje się	Materiał wydaje się
	wydają się	Formy wydają się bardziej wyraziste
wydobywać	wydobywa	Światło wydobywa sylwetki
	wydobywa	Światło wydobywa
wydobywać się	wydobywa się	Para wydobywa się z chrap
wydziałać	wydziała	Szachownica cesarska wydziała [przykrą] woń
wyglądać	wygląda	Ważka wygląda jak [...]
	wygląda	Woalka wygląda jak uniesiona wiatrem
	wygląda	Mężczyzna wygląda na zaciekawionego
	wyglądają	Oczy wyglądają [...]

wyjeżdżać	wyjeżdżają	Jeźdźcy wyjeżdżają
wykańczać	wykańcza	Ścianę wykańcza deska
wykształcić	wykształcił	Jacek Malczewski wykształcił
wykuwać	wykuwa	Kowal wykuwa strzałę
wyliczyć	wyliczyć	Elementy łatwo wyliczyć
wyłaniać się	wyłania się	Kolano wyłania się spod spódnicy Profil wyłania się Bark wyłania się
	wyłaniają się	Człowiek i zwierzę wyłaniają się
wymykać się	wymykają się	Loczki wymykają się
wynurzać się	wynurzają się	Frędzle wynurzają się
wyobrażać	wyobrażają	Plamy wyobrażają krzewy
wypełniać	wypełnia	Pięć postaci wypełnia całą kompozycję Pigment wypełnia kontur
wypełniać	wypełnia	Dekolt wypełnia bluzka Budowla wypełnia
	wypełniają	Wizerunek wypełniają
Wypływać	wypływa	Spódnica wypływa spod sukni
wyrastać	wyrasta	Kupa piachu wyrasta
	wyrastają	Kamienie i fragmenty skał wyrastają
wyrażać	wyrażały	Oczy wyrażały
wyrywać	wyrywa	Psyche wyrywa ręką Anioł wyrywa św. Franciszka ze skupienia
wystawać	wystają	Pukle wystają Stopy wystają z nogawek Kołnierzyk wystaje spod kurtki Dłonie wystają z rękawów Rękawy wystają
	wystaje	Fragment wystaje Kryza wystaje spod kaftana
wysuwać	wysuwa	Koń wysuwa kopyto Wysuwa nogi
wyznaczać	wyznacza	Linia wyznacza kontur Linia wyznacza horyzont
wzbijać się	wzbijają się	Kolumn wzbijają się
wzlatywać	wzlatuje	Płaszcz wzlatuje
wzmacniać	wzmacnia	Cień wzmacnia wrażenie przenikania
	wzmacniają	Kontury wzmacniają efekt
wznosić się	wznosi się	Krawędź wznosi się Rzeka wznosi się Dach wznosi się
	wznoszą się	Korony wznoszą się Kolumny wznoszą się
zaangażować się	zaangażował się	Weiss zaangażował się
zaburzać	zaburza	Umieszczenie [...] zaburza układ
zaczynać się	zaczyna się	Brzuch zaczyna się Zasłona zaczyna się
zadziwiać	zadziwia	Wiele malowideł zadziwia weryzmem

		przestawienia
zaglądać	zagląda	Chłopiec zagląda do kosza
zająć	zajął	Motyw zajął
zajmować	zajmuje	Rzeka zajmuje część Ściana zajmuje narożnik Fragment kotary zajmuje pierwszy plan Murawa zajmuje Sylwetka zajmuje
zajmować się	zajmował się	Artysta zajmował się projektowaniem
zakochać się	zakochał się	Faun zakochał się w nimfie
zakrywać	zakrywa	Materia zakrywa intymność Spódnica zakrywa stopy
zaliczać się	zalicza się	Dzieło zalicza się do kategorii
zamówić	zamówili	Potoccy zamówili portrety
zamykać	zamyka	Łuk zamyka kompozycję
zanurzać	zanurza	Mężczyzna zanurza rękę
zapadać się	zapada się	Skóra zapada się
zapaść się	zapadłby się	Człowiek zapadłby się
zapisać się	zapisało się	Nazwisko zapisało się
zarysowywać się	zarysowują się	Fale zarysowują się
zasłaniać	zasłania	Tramwaj zasłania konia Czapka zasłania twarz Linie horyzontu zasłania ciąg chałup Daszek czapki zasłania oczy
	zasłaniają	Książki zasłaniają dzban
zasłonić	zasłoniła	Plama zasłoniła
zasługiwać	zasługuje	Dym zasługuje na uwagę
zasłynąć	zasłynął	Cellini zasłynął jako złotnik
zastygnąć	zastygła	Twarz zastygła
zatapiać się	zatapiają się	Postaci zatapiają się
zauważyć	zauważymy	Zauważymy zarys
zawiesić	zawiesił	Przedramię zawiesił
zaznaczyć	zaznaczył	Malarz zaznaczył detale
zbliżać	zbliża	Kobieta zbliża kwiat
zbliżać się	zbliża się	Dama zbliża się do pojazdu Brzeg zbliża się
zbliżyć	zbliży	Dekoracyjność zbliży
zdawać się	zdaje się	Wół zdaje się patrzeć
zdobić	zdobią	Mankiety zdobią rękawy Pilastry zdobią ściany Rzędy pereł zdobią krawędzie [okładki] Malowidła zdobią ściany Włosy zdobią Frędzle zdobią grzywę
zerkać	zerka	Chłopiec zerka
zginać	zgina	Chłopiec zgina ramiona
zlewać się	zlewa się	Mężczyzna zlewa się z tłem Płaszcz zlewa się
złożyć	złożył	Mężczyzna złożył
zmieniać	zmieniał	Autor zmieniał kompozycję
zmierzać	zmierza	Procesja zmierza ku wejściu
znajdować się	znajduje się	Na szczycie znajduje się klosz

	znajdują się	Stolik znajduje się Kraż fontanny znajduje się Brzuch znajduje się Nad łukiem znajdują się okna Kotary znajdują się Matka Boska i Dzieciątko znajdują się w towarzystwie mężczyzny Skrzydła znajdują się
znikać	znika	Przedramię znika Noga znika
zrobić	zrobił	Faun zrobił puszczalkę
zsuwać się	zsuwa się	Szata zsuwa się z torsu
zweźać się	zweża się	Koryto zweża się
zwieńczyć	zwieńczone są	Bryły zwieńczone są
zwieszać się	zwieszają się	Wąsy zwieszają się nad kącikami ust
zwiędnąć	zwiędnie	Kwiat zwiędnie
zwinąć się	zwinął się	Pies zwinął się w kłębek
zwisać	zwisają	Tasiemki zwisają
	zwisa	Fartuch zwisa Dywanik zwisa z parapetu
zwracać się	zwracają się	Żydzi zwracają się w stronę rzeki
	zwraca się	Większość zwraca się w stronę rzeki Chłopiec zwraca się
zyskiwać	zyskuje	Ograniczenie zyskuje głębię Obraz zyskuje iluzję