

# Zbigniew Kloch

---

## Słowa i obrazy : kilka uwag o związkach i zależnościach

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 81/4, 183-208

---

1990

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ZBIGNIEW KLOCH

## SŁOWA I OBRAZY

### KILKA UWAG O ZWIĄZKACH I ZALEŻNOŚCIACH

Sztuce znane są dobrze przypadki tworzenia różnokodowych wypowiedzi artystycznych oraz sytuacje, gdy jednorodny od strony użytych znaków tekst apeluje o odbiór w kontekście przekazów zbudowanych ze znaków innego rodzaju. Wiadomo również, iż bez względu na indywidualne predyspozycje psychiczne i przeciętni odbiorcy, i znawcy w wypadku tekstów plastycznych korzystają z kodów o charakterze werbalnym (albo z wiedzy rozpowszechnianej za pomocą języka), czytelnicy zaś tekstów literackich — z utrwalonych przez sztukę obrazowych stereotypów lub z potocznej wiedzy o wizualnym aspekcie rzeczywistości.

Co różni, a co łączy te dwa podstawowe dla naszej kultury rodzaje znaków i utrwalone za ich pomocą przekazy? Oto sprawa, nad którą chcielibyśmy się tu zastanowić, nie łudząc się jednak wcale, że na postawione pytanie damy wyczerpującą odpowiedź.

#### 1

Znakom słownym przypisuje się cechę arbitralności, o znakach zaś ikonicznych mówi się, że są umotywowane. Koncepcja znaku językowego, zgodnie z którą stanowi on połączenie *signifiant* i *signifié*, wywodzi się z prac Ferdinanda de Saussure'a, gdzie wyrazom języka przypisuje się cechę arbitralności, co oznacza, że pomiędzy sekwencją dźwięków składającą się na wyraz a określonym fragmentem rzeczywistości nie ma innego związku niż ten, jaki wynika z umowy społecznej. Jednakże, jak dowiódł przed laty Emile Benveniste, relacja pomiędzy planem wyrażania a planem treści znaku jest z kolei zależnością konieczną, gdyż nie można jej zmienić na mocy arbitralnej decyzji<sup>1</sup>.

Pomiędzy nośnikiem znaku a jego treścią istnieje pewna zauważalna zależność. Jeżeli zatem w przypadku znaku językowego pomiędzy

---

<sup>1</sup> E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*. 1. Paris 1966, s. 49—55.

uksztaltowaniem elementu znaczącego a oznaczonym obiektem nie ma zazwyczaj żadnego podobieństwa (wydaje się, że onomatopeje w większym stopniu potwierdzają tę tezę niż jej zaprzeczają, skoro są one konwencjonalnym składnikiem mowy, silnie związanym z językiem etnicznym<sup>2</sup>), to w przypadku znaku przedstawiającego podobieństwo takie istnieje i uważane jest za jedną z cech odróżniających ten rodzaj znaków od innych.

Zadomowiony w dzisiejszej semiologii podział znaków na umowne i przedstawiające ma dwóch fundatorów. Dychotomiczna koncepcja znaku językowego wywodząca się z językoznawstwa spotyka się tu z koncepcją triadyczną, której twórcą był Charles S. Peirce. W rozbudowanej typologii, jaką skonstruował amerykański filozof, znaki ikoniczne tworzą wraz z indeksami i symbolami odrębną podgrupę, wydzieloną ze względu na sposób powiązania znaczącego elementu znaku z przedmiotem oznaczonym. Tak więc ikoniczność oparta jest na relacji podobieństwa, indeksalność — na stosunku styczności w czasie, symboliczność zaś na nawykowym, wyuczonym stosunku instytucjonalnym. W klasie ikon Peirce wyróżnił obrazy i diagramy, czyli znaki stanowiące obrazową ekspresję swej treści, ugruntowaną dzięki zależności podobieństwa jakościowego lub relacyjnego. Zarówno znak ikoniczny, jak i znak językowy pełnią właściwe im funkcje semiotyczne poprzez zastępowanie obiektu, lecz pierwszy z nich „pokazuje” (obrazuje) zastępowany przedmiot, a drugi nazywa go. Fakt „bycia znakiem” jest w rozumieniu lingwistycznym właściwością sekwencji dźwięków języka, podczas gdy zgodnie z teorią Peirce’a, aby jakkolwiek obiekt mógł pełnić funkcję oznaczania, musi być percypowany w tej właśnie funkcji, co dokonuje się za sprawą interpretacji. W tym miejscu warto przypomnieć, że koncepcja Peirce’a powstała na gruncie zupełnie innych założeń teoretycznych i celów badawczych niż lingwistyka Saussure’a, uważa się przy tym, że wybitny Amerykanin nie znał prac nie mniej wybitnego Szwajcara<sup>3</sup>.

Peirce nie zajmował się opisem konkretnego języka, lecz budową takiego systemu filozoficznego, w którym semiologia ogólna miała być jednym z elementów teorii, dlatego też wypracowana przez tego uczonego koncepcja znaku jest bezsprzecznie silnie związana z przyjętą uprzednio teorią ontologiczną. Filozof wyróżniał trzy podstawowe pojęcia, jakie pozwala wyprowadzić analiza logiczna myśli, odnoszące się również do

<sup>2</sup> Zob. L. Pszczołowska, *Instrumentacja dźwiękowa*. Wrocław 1977, rozdz. 4.

<sup>3</sup> Zob. D. Savan, *La Sémiotique de Charles S. Peirce*. „Langages” t. 58 (1980). Koncepcję filozoficzną Peirce’a szczegółowo i interesująco omawia H. Buczyńska-Garewicz (do której prac wielokrotnie będziemy nawiązywać): *Znak i interpretacja. Semiotyka Peirce’a i hermeneutyka Heideggera*. „Studia Filozoficzne” 1985, nr 8/9; *Słowo wstępne: Semiotyka i filozofia znaku*. W: M. Benise, *Świat przez pryzmat znaku*. Przełożył J. Garewicz. Warszawa 1980.

kategorii bytu, za pomocą których wyraża się myślenie o świecie. Chodzi tu o pojęcia natury ontologicznej, które określały: właściwość bezwzględnego pierwszeństwa („Pierwsze”), relacyjnej wtórności („Drugie”) oraz relacyjnego następstwa („Trzecie”) <sup>4</sup>.

Wedle koncepcji Peirce’a człowiek poznaje świat nie w sposób bezpośredni, lecz za pomocą znaków, które wzajemnie się interpretują i wyjaśniają, tworząc tym samym pomiędzy myślą a rzeczywistością strefę „symbolicznej mediacji”. Znak jest tu rozumiany jako pewna całość składająca się z elementów, które pozostają — powiedzmy tak — w stanie równowagi dynamicznej. Znaczenie tak rozumianego znaku nie jest czymś danym, jest bowiem wynikiem nieustającej interpretacji wielkości składających się na znak, jednakże interpretacji tej nie należy po prostu utożsamiać z odbiorem znaków składających się na wypowiedź. Znaczenie znaku powstaje w wyniku przekładu, wiąże się z tłumaczeniem, z wzajemnym wyjaśnianiem się treści znaków, która nigdy nie jest sama przez się zrozumiała, gdyż ujawnia się dopiero w semiotycznych relacjach. Triadyczność ontologii semiotycznej sprawia, że znak pojmowany jest przez Peirce’a nie jako twór dwuelementowy, lecz jako triada, w której skład wchodzi: *r e p r e z e n t a m e n*, czyli środek albo zjawisko mogące stać się znakiem, jeśli w tej właśnie funkcji zostanie odebrane, *p r z e d m i o t* (obiekt), którego znak dotyczy i na który wskazuje, oraz *i n t e r p r e t a n t*, a więc znak interpretujący znaczenie innego znaku.

<sup>4</sup> H. Buczyńska-Garewicz, *Słownik terminów* w: Bense, *op. cit.*, s. 188: „[Definicja Peirce’a:] »Pierwsze« jest sposobem bycia tego, co jest tym, czym jest, niezależnie od odniesienia do czegokolwiek innego, bezwzględnie. »Drugie« jest sposobem bycia tego, co jest tym, czym jest, ze względu na coś innego, lecz niezależnie od czegokolwiek »Trzeciego». »Trzecie« jest sposobem bycia tego, co jest tym, czym jest, przez połączenie »Drugiego» i »Trzeciego» we wzajemną relację«. Inaczej mówiąc. »Pierwsze« jest po prostu monadą, czymś istniejącym poza relacjami i stwarzającym dopiero możliwość relacji. Monadą jest jakość, uczucie, doznanie. Monada jest możliwością bytu, lecz sama nie jest jeszcze istnieniem. »Drugie« jest związkiem dwóch elementów, z których każdy jest monadą. »Drugie« istnieje jako fakt, jest związkiem przyczynowym, percepcją, efektem czegoś, czyli jest wszystkim, co jest empirycznym, rzeczywistym oddziaływaniem. Monada i diada są podstawą triady, czyli »Trzeciego«. Triada jest związkiem trzech elementów, w których występowanie trzeciego jest uwarunkowane przez pierwszy, ustalający odniesienie trzeciego do drugiego. »Trzecie« konstytuuje się więc przez mediację; czynnikiem pośredniczącym jest tu monada, która wchodząc w relację diadyczną z innym elementem ustanawia zarazem związek z nim elementu trzeciego. W każdej relacji triadycznej zawsze coś jest »Pierwsze«, coś »Drugie« i coś »Trzecie«. Znak jako triada obejmuje zatem wszystkie kategorie. Triadyczno-trychotomiczny podział znaków powstał właśnie w wyniku kategoryjnej analizy struktury znaku. Środek przekazu jest »Pierwszym« w znaku, przedmiot »Drugim«, a znaczenie »Trzecim«. Każdy jednak z tych członów znaku podlega potrójnemu różnicowaniu ze względu na to, którą kategorię sobą przedstawia”.

Pisze Hanna Buczyńska-Garewicz:

Znak jako triada jest mediującą reprezentacją. Peirce odkrył tę istotną cechę reprezentacji, jaką jest jej triadyczność. Reprezentacja nie jest po prostu zwykłym zastępowaniem czegoś przez coś innego, lecz jest zastępowaniem dla kogoś. Środek przekazu zastępuje przedmiot oznaczany i ten fakt utworzony przez znaczenie znaku musi być odczytany za pomocą innego znaku. Ta triadyczna koncepcja znaku jako mediującej reprezentacji odbiega znacznie od przyjmowanej często diadycznej koncepcji znaku, pojmującej go jako funkcję zastępowania. Znak zastępuje przedmiot — taka koncepcja znaku jest zasadniczo odmienna od teorii znaku Peirce'a, która głosi, że znak zastępuje dla innego znaku swój przedmiot pod pewnym tylko względem<sup>5</sup>.

Pojęcie ikonu (znaku ikonicznego) przyjęte z dzieł Peirce'a przystosowane zostało w badaniach strukturalno-semiotycznych do najczęściej tam obowiązującej diadycznej koncepcji znaku, wywodzącej się z tradycji lingwistyki Saussure'a. Znak przedstawiający zachował przy tym podstawowe właściwości Peirce'owskiego ikonu, takiej więc klasy znaków, w przypadku których pomiędzy tym, co znaczące, a tym, co oznaczane, zachodzi relacja podobieństwa.

Zagadnienie podobieństwa łączącego nośnik znaku ikonicznego z treścią doczekało się wielu różnych interpretacji. Wiadomo, że różnice wynikające z porozumiewania się za pomocą słów i obrazów sprowadzane są w swych najogólniejszych zarysach do odrębności, jakie zachodzą pomiędzy oznaczaniem (nazywaniem), które uzależnione jest od praw obowiązującego kodu, a przekazywaniem (prezentowaniem), gdzie znaczenie określone jest właśnie na podstawie podobieństwa: rysunek człowieka oznacza człowieka dlatego, że jest do człowieka podobny, lecz stopień owego podobieństwa może być bardzo różny, a mimo to znak postrzegany będzie jako ikona przedmiotu. Prezentacja wiąże się nieuchronnie z „wpisanym” w znak ikoniczny punktem widzenia, z którego oglądany jest przedmiot, a więc z przedmiotu tego interpretacją. Jak się niekiedy twierdzi, w obrazie zawarty jest zawsze czyjś punkt widzenia, słowo natomiast może być słowem wszystkich lub słowem niczym. Jeśli, z kolei, obraz (dzieło sztuki) przedstawia równocześnie kilka punktów oglądu przedmiotów, co zdarza się np. w sztuce staroruskiej, to i tak nie mamy tu do czynienia ze wskazaniem na określoną klasę denotatów, jak to ma miejsce w przypadku słowa, lecz z interpretacją przedstawianego obiektu. Jak pisał Jurij Łotman: „Znak przedstawiający lub iko-

---

<sup>5</sup> Buczyńska-Garewicz, *Słowo wstępne*, s. 11. Przeciwno sprowadzaniu triadycznej koncepcji Peirce'a do diadycznej teorii znaku, typowej dla Saussure'a, protestują m.in. C. Bruzy, W. Bruzaft, R. Marty, J. Rethore w artykule: *La Sémiotique phéneroscopique de Ch. S. Peirce*. „Langages” t. 58 (1988).

niczny zakłada, że znaczeniu odpowiada jedyne, z natury mu właściwe wyrażenie”<sup>6</sup>.

Wiadomo także, iż znaki przedstawiające zdają się być zrozumiałe na podstawie elementarnego doświadczenia życiowego, bez potrzeby odwoływania się do reguł kodu, i choć jest to odbiorcze złudzenie, gdyż:

W każdym znaku ikonicznym tkwią bardziej lub mniej przez nas uświadamiane konwencjonalne zasady jego generowania i odczytywania<sup>7</sup>.

— to „kodowości” wypowiedzi złożonej ze słów języka przeciwstawia się zazwyczaj „analogiczność” wypowiedzi, w skład której wchodzi znaki ikoniczne. Na poziomie izolowanego znaku zatem słowa opisywane są w kategoriach arbitralności, asertywności i digitalności (termin określający kodowanie informacji na zasadzie znaczących opozycji binarnych), czemu przeciwstawia się umotywowanie, niemożliwość formułowania twierdzeń i analogiczność jako właściwości znaków przedstawiających.

Badacze kultury poszukują nie tylko cech różnicujących, lecz coraz częściej wskazują na podobieństwa, które łączą te dwa typy znaków, oraz na ich konieczną koegzystencję. Sądzi się, że w procesie tworzenia i odbioru tekstów, szczególnie zaś dzieł artystycznych, człowiek musi nieuchronnie korzystać z informacji kodowanych za pomocą nietożsamyh semiotycznych systemów. W kulturze wzajemne obcowanie słów i obrazów wyznacza dziedzinę różnorodnych zależności:

Światy znaków ikonicznych i umowych nie współistnieją tak całkiem po prostu, lecz stale na siebie oddziałują — niekiedy nakładają się na siebie, niekiedy się odpychają. Proces ich wzajemnego przechodzenia w siebie jest jednym z najistotniejszych aspektów kulturowego opanowania świata przez człowieka za pomocą znaków. Szczególnie jaskrawo ujawnia się on w sztuce<sup>8</sup>.

Jak wiadomo, język obrazów nie jest bynajmniej prostym odpowiednikiem języka naturalnego. W odniesieniu do tekstów plastycznych wygodniej i bezpieczniej jest mówić nie o języku, lecz o kodzie, do obrazu bowiem nie stosuje się zasada podwójnej artykulacji, tak charakterystyczna dla mowy. W przedstawieniach ikonicznych nie można wyróżnić stałych i zawsze tych samych dla wszelkich odmian jednego choćby tylko gatunku wypowiedzi — elementów znaczących, którym odpowiadałyby uwarunkowane przez kod znaczenia. Dlatego też gdy mówimy o języku tekstów ikonicznych, warto pamiętać, że mamy do czynienia raczej

<sup>6</sup> Łotman, *Semiotyka filmu*. Z języka rosyjskiego tłumaczyli: J. Faryno, T. Miczka. Warszawa 1983, s. 17. Na temat perspektywy w malarstwie staroruskim zob. W. Lichaczowa, D. Lichaczow, *Artystyczna spuścizna dawnej Rusi a współczesność*. Przełożyła P. Lewin. Warszawa 1977.

<sup>7</sup> M. R. Mayenowa, *Porównanie niektórych możliwości tekstów słownych i wizualnych ikonicznych*. W zbiorze: *Semiotyka i struktura tekstu*. Warszawa 1973, s. 48.

<sup>8</sup> Łotman, *op. cit.*, s. 22.

z idiolektycznym użyciem języka niż z jego systemową odmianą. Pisał Janusz Lalewicz:

Rysunek nie jest zbudowany ze znaków — niepodobna w nim wyróżnić kresek o ustalonej formie i ustalonym znaczeniu, które tworzyłyby inwentarz („kod”) elementów powtarzających się we wszystkich rysunkach i pozwalających je „odczytać”. Każdy rysunek byłby z tego punktu widzenia tworem nowym, posługującym się nowym, jednorazowego użytku „kodem”.

Stąd wniosek:

Mimetyczność czy ikoniczność tworzonego układu kresek czy plam nie jest w żaden sposób dana automatycznie; przeciwnie, może być tylko zadaniem: czymś, co trzeba stworzyć. Stworzyć w mocnym sensie tego słowa — wynaleźć i skonstruować<sup>9</sup>.

Autorzy prac o ikoniczności wskazują coraz częściej na fakt, że te charakterystyki znaków przedstawiających i słownych, które pozwalają spostrzegać izolowane znaki tego rodzaju jako dokładnie przeciwstawne, w stosunku do zakodowanych w tych systemach wypowiedzi tracą po części swą ostrość. W artykule wprowadzającym do numeru „Communications” poświęconego w całości problemom analizy tekstów ikonicznych Christian Metz przypomina, odwołując się do przykładu malarstwa niefiguratywnego, że przekaz wizualny nie musi być wcale absolutną analogią przedmiotu przedstawianego, a podobieństwo znaku i obiektu bywa uwarunkowane kulturowo. Werbalność i ikoniczność nie tworzą zatem ani absolutnej opozycji, ani też nie istnieją w doskonałej izolacji; jak powszechnie wiadomo, „nie można niczego powiedzieć o wizualności [*visuel*], jeśli nie ma języka, który by na to pozwalał”<sup>10</sup>. Pomimo sugerowanego przez intuicję i podtrzymywanego przez elementarne doświadczenie empiryczne przekonania o słuszności rozróżnienia znaków słownych i ikonicznych jako zjawisk należących do odrębnych światów, słowa i obrazy wydają się raz sobie bliższe, a innym razem bardziej od siebie odległe, przy czym taka niejednoznaczność uzależniona jest w dość dużym stopniu od przyjętej optyki badawczej i od języka opisu. Zdaniem Eliseo Veróna opozycja digitalności i analogiczności, opozycja, która rozgranicza znaki słowne i przedstawiające, jest dość względna, czego dowodzi obserwacja powiększonej znacznie fotografii: staje się ona wówczas zbiorem punktów, nie zaś analogonem przedmiotu<sup>11</sup>, choć w doświadczeniu potocznym traktowana jest jako tożsama z nim. Ciągłość, czyli właściwość znaków ikonicznych, która oznacza, że „nie istnieje

✓ <sup>9</sup> J. Lalewicz, *Próba analizy semiologicznej rysunku. Przedstawianie i znaczenie*. „Sztuka” 1979, nr 4, s. 43; nr 5, s. 29.

<sup>10</sup> Ch. Metz, *Au-delà l'analogie, l'image*. „Communications” 1970, nr 15, s. 7.

<sup>11</sup> E. Veron, *L'Analogique et contigu. (Note sur les codes non digitaux)*. Jw., s. 55—58.

wspólny dla wszystkich przedstawień obrazowych raz na zawsze ustanowiony rejestr wizualnych momentów jakościowych”<sup>12</sup>, przeciwstawiana nieciągłości znaków słownych potraktowana być może jako kategoria stopniowalna. Uważa się, że w przypadku znaków przedstawiających relacja znaczeniowa budowana jest dzięki analogii; jednakże badacze nie są wcale zgodni co do tego, czego dotyczy analogia, o której się tutaj wspomina? Czy chodzi właśnie po prostu o podobieństwo między nośnikiem znaku a fragmentem oznaczonej rzeczywistości, czy też wystarczy, aby analogia łączyła znak i wyobrażenia komunikujących się na temat wyglądu świata?

Powiada się, że w ikonie za pomocą obrazu wyrażana jest treść znaku. Próby precyzyjnego określenia tej zależności prowadzą zainteresowanych problematykę znaków przedstawiających do wyspecyfikowania etapów pośrednich znaczeniowego procesu. Mówi się zatem, że znak ikoniczny nie tyle reprodukuje właściwości prezentowanego obiektu, co odtwarza niektóre warunki jego typowej percepcji, odtwarza poprzez odwołanie się do kodów percepcyjnych wypracowanych w kulturze określonej społeczności; że istnieją przy tym osobliwe kody ikoniczne, które ustanawiają ekwiwalencję pomiędzy znakami graficznymi a kodami percepcyjnymi; i wreszcie — że znak tego typu może być zdefiniowany jako zapis graficzny (świadomościowe utrwalenie) schematów percepcyjnych. Umberto Eco, autor tych poglądów, stwierdza:

A zatem znak ikoniczny tworzy pomiędzy zjawiskami graficznymi pewien model relacji, homologiczny wobec tych relacji postrzeżeniowych, które tworzymy w naszej świadomości, gdy przywołujemy obiekt. Jeżeli znak ma właściwości wspólne z tym, co oznacza, to wspólność odnosi się tu nie tyle do obiektu, ile do związanego z nim kodu postrzeżeniowego<sup>13</sup>.

Dalsze próby uchwycenia istoty znaków przedstawiających prowadzą do określenia charakteru tkwiących w naszej świadomości kodów postrzeżeniowych lub też, jak wolą inni — modeli percepcyjnych. Mówi się przeto, że mają one właściwości językopodobne albo że wchodzą tu w grę żyjące w języku i rozpowszechniane przez język stereotypowe wyobrażenia o rzeczywistości, składające się na tzw. „świat zdrowego rozsądku” (określenie Łotmana).

W niektórych pracach z ostatniego 10-lecia daje się zauważyć tendencja do ujmowania problematyki znaku w kontekście wiedzy o pracach percepcji oraz o neurofizjologicznych aspektach funkcjonowania ludzkiego mózgu. Rozpatrywana z takiego właśnie punktu widzenia iko-

<sup>12</sup> H. Książek-Konicka, *Semiotyka i film*. Wrocław 1980, s. 115.

<sup>13</sup> U. Eco, *Sémiologie des messages visuels*. „Communications” 1970, nr 15, s. 21. Zob. też U. Eco, *Peirce et la sémantique contemporaine*. „Langages” t. 58 (1980), s. 78 n.



niczność polegałaby na odwzorowywaniu przez znak istotnych właściwości schematów mentalnych rządzących percepcją człowieka, co z kolei prowadzi do uściślenia definicji znaku przedstawiającego — poprzez wskazanie, że chodzi tu o podobieństwo „między *signifiants* a percepcyjnym modelem przedmiotu utrwalonym w tzw. jednostce mózgu w postaci wzorca pobudzeń sensorycznych”<sup>14</sup>.

Henryk Markiewicz nawiązał tu do modelu opisującego działanie postrzegawczych układów człowieka, zawartego w rozprawie Jerzego Konarskiego *Integracyjna działalność mózgu* (Warszawa 1969). Ta właśnie koncepcja, szczegółowo referowana przez Książek-Konicką, stanowi punkt wyjścia twierdzeń autorki o naturze znaków ikonicznych. Konorski zakłada istnienie wielopoziomowego układu percepcyjnego, w którym bodźce niższego rzędu (np. wzrokowe) przełożone przez mózg na impulsy elektryczne znajdują symboliczną reprezentację w korze mózgowej pod postacią tzw. „jednostek gnostycznych”, definiowanych w taki oto sposób:

poszczególne komórki najwyższego piętra układu postrzegawczego, w których reprezentowane są takie jednorazowe akty percepcyjne, w których zwracając uwagę na określony, znany już przedmiot rozpoznajemy go od razu, bez specjalnego analizowania poszczególnych elementów<sup>15</sup>.

Stąd wniosek, że aby znak mógł być postrzegany jako ikona przedmiotu, jego obraz nie musi być wcale tego przedmiotu izomorficznym lub homologicznym odwzorowaniem, wystarczy bowiem, iż w swych cechach istotnych porównany zostanie z wzorcem zakodowanym w jednostce gnostycznej, sam zaś proces percepcji ma, ogólnie rzecz biorąc, charakter binarny bez względu na rodzaj odbieranych znaków.

Zreferowana tu pobieżnie koncepcja nie znalazła, o ile mi wiadomo, szerszego zainteresowania wśród badaczy systemów znakowych. Autorzy prac z neurosemiotyki, dyscypliny zajmującej się zarówno semiotycznym, jak i neurofizjologicznym aspektem wymiany informacji między człowiekiem a światem, odwołują się w swych przemyśleniach dotyczących języka i kultury przede wszystkim do prowadzonych przez neurofizjologów badań empirycznych. Jak się okazuje, można skonstruować taką koncepcję semiotycznej działalności człowieka, zgodnie z którą kultura może być potraktowana jako odpowiednik „społecznego mózgu” lub „ponadindywidualnego intelektu”, ponieważ zarówno ludzkim myśleniem, jak i kulturą rządzi zespół podobnych mechanizmów. Łotman, autor takiego poglądu, uważa przy tym, iż semiotyczna różnorodność jest warunkiem, który umożliwia funkcjonowanie jakiegokolwiek twórczości (chodzi tu o szerokie rozumienie tego słowa):

<sup>14</sup> H. Markiewicz, *Obrazowość a ikoniczność literatury*. W: *Wymiary dzieła literackiego*. Kraków—Wrocław 1984, s. 38.

<sup>15</sup> Książek-Konicka, *op. cit.*, s. 123.

żaden mechanizm intelektualny nie może być strukturalnie jednorodny, monojęzykowy; musi on zawierać wiele języków oraz mechanizmy semiotyczne nie dające się wzajemnie od siebie sprowadzić<sup>16</sup>.

Różnorodność, o której mowa, powstaje przynajmniej częściowo w wyniku współlistnienia w kulturze kodów opartych na znakach przedstawiających i języków dyskretno-słownych, które — jak twierdzą inni badacze — z kolei same w sobie są również zróżnicowane.

Język naturalny pozostaje w opozycji do pozajęzykowych [czyli pozawypowiedzeniowych — Z. K.] działań sfery psychicznej jako jedyny system semiotyczny wewnątrznie poliglotyczny, zawierający całą gamę przejść od środków ikonicznych do znakowych. Te dwa bieguny semiotyczne języka naturalnego są przedłużeniem semiotycznej specyfikacji pracy lewej i prawej półkuli [mózgu]<sup>17</sup>.

Jak się wydaje, uczeni reprezentujący różne dziedziny wiedzy oraz rozmaite orientacje metodologiczne zgodni są w przekonaniu, że problematyka wzajemnych związków znaków przedstawiających i słownych stanowi ważne zagadnienie badawcze. Ponadto, jak wynika z wrywkowego przeglądu stanowisk, zajmujący się problemami teorii czy historii komunikowania uważają, że znaki tych dwóch rodzajów są wzajemnie do siebie niesprowadzalne, że każdy z nich posiada sobie właściwe możliwości informacyjne, że — wreszcie — współlistnienie znaków słownych i przedstawiających jest w sztuce źródłem znaczeniowego bogactwa przekazu.

## 2

Przyjrzyjmy się, jak funkcjonują interesujące nas tu kategorie znaków w konkretnych wypowiedziach artystycznych.

Porównajmy dwa teksty plastyczne: obraz Jean-Auguste-Dominique'a Ingresa (il. 1) i kolaż Ryszarda Cieślewicza (il. 2). Każda z tych wypowiedzi jest przekazem utrwalonym za pomocą znaków przedstawiających (ikonicznych) — co do tego nie ma chyba wątpliwości. Jednakże odczytanie znaczeń tych tekstów nie jest możliwe w pełni bez odwołania się do kodów werbalnych i informacji przekazywanych za ich pomocą. Myślmy tu o takiej lekturze tekstu plastycznego, która nie zatrzymuje się na interpretacji prostych opozycji binarnych dających się wy-

<sup>16</sup> J. Lotman, *Fienomien kultury*. „Trudy po znakovym sistiemam” t. 10 (Tartu 1978), s. 5. Autor ten przestrzega przed zbyt dosłownym rozumieniem kategorii, którymi się posługuje — zob. J. Lotman, *Assimietrija i dialog*. Jw., t. 16 (1983), s. 21: „Analogia jest metodą naukowego myślenia, które umożliwia odkrycie i zrozumienie niepoznawalnych w inny sposób zjawisk. Nieostrożnie użyta analogia może stać się źródłem pomyłek lub pochopnych wniosków. Całkowicie odnosi się to do analogii między osiągnięciami w dziedzinie badania asymetrii mózgu i semiotycznej asymetrii kultury”.

<sup>17</sup> W. L. Dieglin, L. J. Bałonow, I. B. Dolina, *Jazyk i funkcjonalna assimietrija mozga*. Jw., s. 41.



1. J.-A.-D. Ingres, *L.-F. Bertin*  
2. R. Cieślęwicz, *Gâteaux aux bas dim*

znaczyć w przekazie (np. figura—tło, scena—dekoracje), lecz uwzględnia również historyczne konteksty i sytuacje komunikacyjne, w jakich obraz uczestniczył. Zależności najprostsze to te, które wyznaczają relację obrazu i tytułu, relację dzieła i wiedzy niezbędnej do jego odbioru. Teksty plastyczne „czytane” są przecież przy wyraźnym udziale języka, bez którego możliwe jest jedynie wskazanie obiektu przedstawionego na obrazie, lecz i same mogą być, dzięki swej aluzyjności i cytatowości, wypowiedziami wzajemnie się interpretującymi. Chociaż rozpatrywany w swej warstwie prymarnej (denotacyjnej) „komunikat czysto ikoniczny nie jest w stanie przekazać informacji metatekstowej”<sup>18</sup>, to może

<sup>18</sup> Mayenowa, *op. cit.*, s. 46. Określeń „warstwa denotacyjna” i „warstwa konotacyjna” używam za M. Porębskim, który pisze (*Czy metaforę można zobaczyć?* „Teksty” 1980, nr 6, s. 65—66): „Każdy komunikat, niezależnie od użytego *medium* i od uwarunkowanej odpowiednią technologią jego struktury morfologicznej, ma swą stronę czy warstwę »pierwszą« — »przedmiotową«, »praktyczną«, »referencyjną«, »denotacyjną«, czyli — mówiąc inaczej — podejmuje pewien temat, wprowadza określone przedmiotowe motywy, rozwija takie czy inne wątki opisowe czy narracyjne, sugeruje właściwe mu — choćby nawet najbardziej » prywatne« — tło historyczne bądź mitologiczne, stawia odbiorcę w obliczu pewnego prezentowanego właściwymi sobie środkami uniwersum. My, historycy sztuki, warstwę tę nazywamy ikonograficzną, badają ją ikonologowie. Każdy komunikat ma jednak również i stronę czy warstwę »drugą« — »podmiotową«, »de-

on z powodzeniem wskazywać i komentować inną wypowiedź plastyczną, dzięki takiej lub innej organizacji swej warstwy konotacyjnej. Skoro zaś elementarnym warunkiem zrozumienia tekstu ikonicznego jest identyfikacja obiektu prezentowanego przez dzieło, trzeba zacząć od opisu tego, co przedstawia obraz Ingesa znany historykom sztuki jako portret Louis-François Bertina<sup>19</sup>.

Na obrazie widnieje otyły mężczyzna ubrany w czarny surdut, spodnie i kamizelkę, spod której wyłania się biała koszula z wysokim kołnierzykiem. Model siedzi zwrócony bokiem, rozparty na krześle ustawionym pod niejednolicie brązową ścianą. Mężczyzna może mieć lat 60 lub więcej, ma siwe przerzedzone włosy, grube, zakończone stożkowymi palcami ręce opiera na rozwartych kolanach. W lewym górnym rogu obrazu widnieje napis: „J. Ingres pinxit. 1832”, w rogu prawym: „L.-F. Bertin”. Ten właśnie Bertin przenikliwie patrzy na widza. Postać mężczyzny wypełnia większą część powierzchni obrazu. Głowa Bertina, usytuowana powyżej przecięcia się przekątnych płótna, wyznacza, wraz ze śnieżną bielą kołnierza i rękami, najjaśniejsze znajdujące się na obrazie plamy barwne. Denotacyjne znaczenie portretu może być językową parafrazą znaków przedstawiających w postaci takiego oto zdania: „Stary, otyły mężczyzna, który prawdopodobnie nazywa się Bertin, siedzi na krześle w jasno oświetlonym pokoju”.

Zrozumienie prymarnych znaczeń obrazu Ingesa nie powinno nastrożać trudności nikomu, kto ma elementarną wiedzę o tym, jak ubierano się 150 lat temu. Sprawa nie jest już tak oczywista w przypadku kolażu Romana Cieślewicza — *Gâteux aux bas dim* (1976)<sup>20</sup>. Kogo bowiem przedstawia to dzieło? Zastanawiająca postać z torsem mężczyzny i nogami kobiety siedzi pod ścianą domu, na błękitnym chodniku, pośród czegoś, co może być identyfikowane jako ciemnozielone krzewy. Oczy postaci zakryte są krążkami z matowego szkła. W lewym górnym rogu kolażu znajduje się okno, z którego wyłania się psi pysk. Nogi biseksualnej postaci, w czerwonych pończochach i w czerwonych zapinanych na pasek pantoflach, podciągnięte są pod brodę. Prawa noga powyżej kolan objęta jest ręką z pierścieniem na palcu. Postać siedzi pod murem w pozie, którą określa się zazwyczaj eufemistycznie jako wyzywająco-erotyczną.

Jeśli przeniesiemy się teraz z płaszczyzny opisu tego, co obraz przedstawia, na płaszczyznę znaczeń innych niż czysto dosłowne, to konieczne stanie się włączenie przekazów w sieć relacji intertekstualnych, bez cze-

---

koratywną«, »konotacyjną«, tzn. jest przekazywany w taki a nie inny sposób, za pośrednictwem takich a nie innych formuł, wygląków i konfiguracji”.

<sup>19</sup> Ilustracja 1 reprodukowana z: *Ingres. Tout l'oeuvre peint d'Ingres. Les classiques de l'art*. Paris 1971, s. XXXIX.

<sup>20</sup> Ilustracja 2 reprodukowana z: R. Cieślewicz, *Plakate — Afiches — Posters — Collages*. Heidelberg 1984, s. 107.

go sens dzieła nie może być w pełni rozumiany. W grę wchodzi nie tylko inne teksty plastyczne, lecz także wiedza o tekstach oraz o konwencjach rządzących ich konstruowaniem.

Portret Bertina, utrwalony zgodnie z zasadami typowej dla twórczości Ingesa statycznej kompozycji plastycznej, bywa najczęściej interpretowany w odwołaniu do obowiązujących reguł gatunku. Uwzględnia się wówczas takie znaczenia, które związane są z odstępstwem od obowiązującego upozowania modelu, z jego wyrazem twarzy oraz z wiedzą o samej postaci. Oddajmy głos znawcom sztuki.

Michaił Ałpatow:

W portrecie Bertina z późniejszego okresu (1832, Luwr) wyzywająca postawa potężnego ciała doskonale uzmysławia zarozumiałstwo człowieka interesów. Wszakże cudowną siłą pędzla Ingres przekształcił wulgarność swego modelu w prawdziwie wspaniałe dzieło sztuki<sup>21</sup>.

Hans Ebert:

Jak wynika z rysunku z Montauban, Ingres pierwotnie miał zamiar sportretować Luis-François Bertina, twórcę i dyrektora „Journal des Débats”, w postawie stojącej. Ostatecznie jednak artysta ukazał sześćdziesięcioletniego mężczyznę siedzącego z twarzą skierowaną do widza. Przed nami siedzi „budą burżuazji” (E. Manet): masywny mężczyzna o szerokich ramionach, świadomy swej władzy i pozycji społecznej. Napięte rysy twarzy, potężne dłonie zdradzają energiczne usposobienie i przedsiębiorczość portretowanego przedstawiciela francuskiej bogatej burżuazji z czasów monarchii lipcowej.

Godny podziwu, szczególnie w oddaniu detali — jest bliski dawnym mistrzom holenderskim sposób malowania portretu. Mistrzowsko namalowany, oszczędny w detalach obraz Ingesa tchnie głębią psychologiczną, mamy tu do czynienia z jednym z najwybitniejszych portretów w sztuce europejskiej<sup>22</sup>.

Wiedza o obrazie Ingesa — a przynajmniej wiedzy tej elementy — będzie z pewnością przydatna przy interpretacji powstałego wiele lat później kolażu.

Cieśliewicz cytuje w swej wypowiedzi plastycznej znaczący fragment dzieła Ingesa: mężczyzna z jego portretu i mężczyzna z kolażu muszą być bez wątplenia zidentyfikowani jako ta sama postać (uwzględniamy w tym miejscu jedynie prymarne znaczenie cytowanego tekstu). Odbiorca, który nie uświadomi sobie tej zależności (i tożsamości), a więc nie rozpozna cytatu, nie będzie w stanie odczytać wielu znaczeń przekazu, cytowanie bowiem jako najprostsza z technik wprowadzania wypowiedzi w przestrzeń intertekstualną określa „horyzont lektury”<sup>23</sup>. Podstawowy warunek identyfikacji cytatu plastycznego polega na rozpozna-

<sup>21</sup> M. W. Ałpatow, *Historia sztuki*. T. 2. Przełożyła z niemieckiego M. Kurecka. Warszawa 1969, s. 248.

<sup>22</sup> H. Ebert, *Jean-Auguste-Dominique Ingres*. Tłumaczyła z niemieckiego A. Kilijańczyk. Warszawa 1982, opis poz. 20.

<sup>23</sup> Zob. A. Compagnon, *La Seconde main, ou le travail de la citation*. Paris 1979, s. 72.

niu fragmentu przytaczanego tekstu jako „ciała obcego”, jako wypowiedzi innego podmiotu, jako „cudzego słowa”. Cieślewicz cytuje i postać Bertina, i — tym razem z nie określonego być może nazwiskiem autora tekstu reklamowego — nogi modelki zachwalającej pończochy znanej firmy, zestawiając w ten sposób zupełnie nową wypowiedź. Teksty cytowane nie muszą być koniecznie rozpoznane jako wypowiedzi konkretnego autora, wystarczy, że będą one spostrzegane jako „już widziane”. Warto przypomnieć — za Antoinem Compagnonem — że zwyczaj graficznego oznaczania cytatu za pomocą cudzysłowu pochodzi z w. XVII i był wynalazkiem drukarza Guillaume'a, wcześniej zaś o przytoczeniu informowano w najlepszym razie za pomocą wyrażen typu „powiedziano, że...” albo „jak mówi X”. Gwarantem rozpoznania przytaczanego tekstu była więc bardzo często erudycja czytelnika. Warunek ten warto podkreślić, gdyż zdaje się i dziś obowiązywać podczas odbioru tekstów plastycznych zbudowanych tak jak kolaż, a więc gatunek, z którego definicji wynika, iż mamy tu do czynienia z cytowaniem innych wypowiedzi. Rozpoznanie zasady rządzącej konstrukcją gatunku (obraz jako mozaika fragmentów innych obrazów) wystarcza, aby odbiorca potraktował wypowiedź jako tekst spójny, znajomość zaś oryginału pozwala na interpretację nowej jakości plastycznej zbudowanej z cytatów.

Struktura kolażowa jest w przypadku tekstów plastycznych podstawową i wyraźną odznaką cytatowości. Przekonanie to potwierdza się w odniesieniu do prac Cieślewicza z lat siedemdziesiątych, do niektórych kolaży i reklam powstałych we Francji, a także do tworzonych za pomocą tej samej techniki ilustracji do wydania polskiego książki Ann Radcliffe *Tajemnice zamku Udalrho* (Warszawa 1977).

A zatem w siedzącej pod ścianą postaci rozpoznajemy z pewnym może zdziwieniem Luis Bertina, „przedstawiciela francuskiej bogatej burżuazji”. Odbiorca kolażu musi z kolei postawić pytanie: dlaczego przesłonięte są oczy modela, dlaczego ma on nogi ustrojone w pończochy, dlaczego — wreszcie — Bertin, nie zaś jakkolwiek inny tors męski, których tak wiele w europejskim malarstwie, wykorzystany (zacytowany) został przez Cieślewicza? Będzie to więc pytanie o motywację cytatu, nie cytuje się bowiem czegokolwiek, lecz wypowiedź powiązaną z tekstem przytaczającym tym samym najczęściej tematem dlatego, aby z wypowiedzią wcześniejszą polemizować, aby potwierdzić jej ważność tekstem własnym lub aby dodać splendoru naszemu tekstowi.

Można sądzić, że Cieślewicz wybiera obraz Ingesa dlatego, aby „zacytować” portret Bertina wraz z historycznym kontekstem i towarzyszącymi temu obrazowi komentarzami, przytacza fragment takiego tekstu ikonicznego, z którym wiążą się określone świadectwa recepcji, wyznaczające właściwą motywację cytatu. Wiadomo, że Ingres, który po wielu wahaniach zdecydował się na uwidocznioną w swym dziele pozę modela, spotkał się z żarliwym oburzeniem widzów paryskiego „Salonu 1833”,

gdzie po raz pierwszy wystawił publicznie swój obraz. Widzowie uznali pozę przemysłowca za niezwykle wulgarną (wydawca „Journal des Débats” rozkraczony, rozparty na krześle, zamiast w postawie stojącej — konwencjonalnej, odpowiadającej pozycji społecznej modela). Wulgarność i brzydotę modela zaczęto z czasem interpretować jako metaforę charakteru portretowanej postaci<sup>24</sup>. Kryterium wulgarności czy wyuzdania uległo od czasów Ingesa daleko idącym przemianom: ubrany na czarno Bertin był dla współczesnych postacią wyzywającą w stopniu większym niż postać z kolażu Cieślewicza, która nie jest już w stanie szokować XX-wiecznego odbiorcy, obeznanego ze środkami masowego przekazu.

Cytowanie — jak twierdzi Compagnon — ustanawia relację intertekstualną nie tylko pomiędzy dwoma tekstami, przytaczającym i przytaczanym, lecz również, pośrednio, między systemami, do których teksty te należą. Jeśli więc potraktujemy obie wypowiedzi plastyczne jako reprezentujące (na zasadzie *pars pro toto*) kultury, w jakich powstały, to kolaż Cieślewicza można zinterpretować jako wypowiedź o czasach, do których należy dzieło Ingesa. Zabiegi, jakim poddano pierwowzór, a zatem skojarzenie torsu finansisty z nogami modelki w pończochach znanej firmy francuskiej, sprowadzenie postaci siedzącej na krześle do poziomu ulicznego chodnika, zmiana gatunku wypowiedzi z portretu psychologicznego na wyrażnie ironiczny kolaż — to wszystko sprawiło, że tekst Cieślewicza może być odczytywany jako komentarz do ewolucji obyczaju, do zmian zachodzących w kulturze. Trop taki potwierdza z pewnością analiza tytułu: *Gâteux aux bas dim* — tytuł tłumaczony jest w znanych mi katalogach polskich jako *Zdziecinniały w pończochach dim*. Trzeba jednak przypomnieć, że francuski wyraz „*gâteux*”, który odpowiada polskim przymiotnikom: „zdziecinniały”, „zniedołężniały”, „zidiociały”, używany jest również w geriatrici jako termin medyczny określający kogoś, kto nie panuje już nad odruchami fizjologicznymi<sup>25</sup>. Takie znaczenie tytułu degraduje całkowicie postać Bertina, sprawia, że z osoby groźnej, której postawa może wywołać oburzenie, staje się on kimś godnym politowania. „*Gâteux*” znaczy też „zaślepy”. To z kolei znaczenie wydobywa Cieślewicz poprzez przysłonięcie oczu modela krążkami przypominającymi okulary. Posunięcie to można interpretować jako konieczne z takiego oto powodu, że bystre i butne spojrzenie bankiera nie mogło znaleźć się w kolażu — tak bowiem nie patrzy z pewnością ktoś zdziecinniały.

Bertin cytowany przez Cieślewicza to równocześnie Bertin na nowo zinterpretowany, ktoś oślepy w sensie dosłownym, zdziecinniały i zdzi-

<sup>24</sup> Zob. D. Ternais, wstęp w: *Ingres*, s. 8.

<sup>25</sup> Zob. *Dictionnaire du français contemporain*. Paris 1966, s. 557. — P. Robert, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. T. 3. Paris 1980, s. 235.

waczały, a zatem źle widzący również w znaczeniu metaforycznym, w dodatku postaci z pewnością biseksualna, pozbawiona dawnej siły, męskości, dla niektórych odbiorców być może nawet perwersyjna. Motyw oślepienia koresponduje także z nogami modelki, gdyż interpretowany psychoanalitycznie znalazłby z pewnością wykładnię jako znak lęku przed kastracją:

Materiał snów, fantazji i mitów uczy, że obawa o oczy, strach oślepienia jest częstym substytutem lęku przed kastracją. Freud przypomina karę, którą wymierza sobie Edyp. Stanowi ona złagodzoną formę samej kastracji, która według prawa odwetu stanowiła odpowiednią karę za zbrodnie Edypa<sup>26</sup>.

Przerywamy w tym miejscu wyjaśnianie motywacji cytatów plastycznych, których zrozumienie nie byłoby, rzecz jasna, możliwe bez odwołań do wskazanych pozaikonicznych kontekstów. Cieślewicz, który interpretuje i komentuje w swym tekście dzieło innego twórcy przede wszystkim poprzez znaczące zestawienia znanych skądinąd wypowiedzi plastycznych (choć nie sposób zapomnieć tu o znaczeniu tytułu dla interpretacji całości), apelując do wiedzy o recepcji obrazu Ingres'a, wprowadza w ikoniczność tekstu własną werbalność „cudzych komentarzy”, do których odsyła w istocie odbiorcę kolażu. Zabieg to z pewnością zamierzony; ten znany w świecie grafik uważał w okresie, kiedy powstała analizowana praca, że istota twórczości graficznej, a z pewnością w głównej mierze twórczości o charakterze reklamowym, polega na „wizualizacji słów”<sup>27</sup>.

W tekście powstającym w wyniku tej procedury znaczenia słowne istnieją jak gdyby obok znaczeń ikonicznych, są wobec nich równoległe, są z nimi nierozzerwalnie związane: „w ikonie nie wszystko jest ikoniczne”<sup>28</sup>.

Formułę Cieślewicza rozumieć można również dosłownie i wąsko. Wizualizacja słów to nie tylko transpozycja (przekład) sensu słowa na znak przedstawiający, lecz działanie, które graficznej postaci tekstu językowego nadaje właściwości charakterystyczne dla obrazu oraz dodatkowe wartości informacyjne. Praktyki tego rodzaju doskonale są znane zajmującym się reklamą i propagandą oraz twórcom tzw. wizualnej poezji konkretnej.

### 3

Poezja konkretna interesuje nas przede wszystkim jako zjawisko semiotyczne, nie zaś jako fakt historyczny, a więc jeden z wielu przejawów awangardowych praktyk literackich w. XIX — toteż przesta-

<sup>26</sup> W. Grajewski, *Jak czytać utwory fabularne?* Warszawa 1980, s. 58.

<sup>27</sup> Roman Cieślewicz *regarde défiler les choses*. Interview par I. Sadowska - Guillon, „Art Press” nr 71 (juin 1983), s. 32.

<sup>28</sup> Metz, *op. cit.*, s. 7.



niemy na przypomnieniu elementarnych wiadomości o tym gatunku poetyckim, pozostawiając poza zasięgiem zainteresowania ewolucję i różne odmiany nurtu, takie np. jak eksperymenty z dźwiękowym materiałem słowa (wokalna poezja konkretna).

Poezja konkretna to awangardowy nurt w dzisiejszej poezji, który pojawił się w pięćdziesiątych latach naszego wieku i łączony jest zazwyczaj z nazwiskiem Szwajcara Eugena Gomringera (publikacja *Konstellationen* w r. 1953), z prezentacjami dzieł brazylijskiej grupy „Noi-handres”, którą tworzą Decio Pignatari, Augusto i Horlando de Campos, oraz z Öyvidem Fahlstromem, autorem wydanego w 1953 r. w Sztokholmie *Manifest für Konkrete Poesie*<sup>29</sup>. Dość powszechnie uważa się, że na tradycję poezji konkretnej składają się doświadczenia dadaistów i surrealistów (np. Marinettiego *Bitwa pod Tripolis*) lub szerzej — doświadczenia poetów zainteresowanych wizualno-graficznym aspektem twórczości słownej. Założyciele grupy „Noiandres” wymieniali w swym programowym manifestie jako prekursorów: Mallarmégo (*Un coup de dés*), Pounda (*Cantos*) i Joyce’a, mało znanych u nas poetów brazylijskich (Oswald de Andrade, Joao Cabral de Melo Neto) oraz Apollinaire’a. Teoretycy i komentatorzy wskazują ze swej strony na dziedzictwo pewnych swoistych odmian poezji barokowej, średniowiecznej i starożytnej (starogrecka *technopaegnia*, łacińskie *carmina figurata*) oraz na dalekie związki z poezją chińską, w której, co wynika ze struktury języka chińskiego, postać graficzna znaku ma walor ideograficzny. Uwzględniany tu obszar literackiej tradycji jest, jak widać, rozległy i niejednorodny.

Poezja konkretna wraz z grupą pokrewnych jej zjawisk artystycznych należy z pewnością do grona tych literackich przekazów, które wykorzystują możliwości semantyczne, jakie przynosi graficzne utrwalenie wypowiedzi. Skłonni jesteśmy jednak (podobnie jak Max Bense, teoretyk nurtu i autor wielu utworów konkretnych) sytuować ten rodzaj twórczości raczej w kontekście takich zjawisk kultury masowej, jak reklama, plakat czy komiks, tam więc gdzie słowo łączy się w nierozzerwalny związek z obrazem, niż dopatrywać się np. tradycji dzisiejszych eksperymentów twórczych w średniowiecznych *carmina figurata*, które pomimo pewnych podobieństw powstały, jak wiadomo, w innej kulturze i pełniły inne niż poezja konkretna funkcje<sup>30</sup>.

Skoro poezja konkretna w swych zamierzeniach programowych tworzona jest jako zaprzeczenie poezji tradycyjnej, skoro — jak uważają teoretycy i twórcy — nie posługuje się ona tradycyjną syntagmą gra-

<sup>29</sup> Zob. J. Bujnowski, *Poezja konkretna*. „Poezja” 1976, nr 6. — J. Wesołowski, *Konkretna poezja*. Hasło w: *Materiały do „Słownika terminów literackich”*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich” t. 17 (1974), z. 2.

<sup>30</sup> Zob. analizę *carmina figurata* Rabana Maura: P. Zumthor, *Langue, texte, enigme*. Paris 1975, rozdz. 1.

matyczną, lecz wykorzystuje przede wszystkim izolowane słowa, skoro dąży do budowy takich układów typograficznych, których celem nie są (jak je nazywa Bense) „łańcuchy tekstu”, ale „płaszczyzny tekstu”, to zrozumiałe jest, że lingwistyczne pojęcie tekstu jako realizacji reguł systemu językowego traci tu zastosowanie, przydatne zaś staje się semiotyczne rozumienie tej kategorii, rozumienie możliwie szerokie, traktujące tekst jako przedmiot o charakterze znakowym, obejmujące takie zjawiska, jak film, dzieło literackie czy zespół architektoniczny.

Teksty poezji konkretnej zalicza się zazwyczaj do klasy ideogramów, lecz nie wyróżnia jej to bynajmniej z grona gatunków pokrewnych, w których waloryzacja wizualna wypowiedzi odgrywa ważną rolę, takich np. jak *carmina figurata*, które różnią się dość znacznie pod względem stopnia ideograficzności. Przypomnijmy, że — ogólnie rzecz biorąc — ideogram przeciwstawiany jest słowu z punktu widzenia sposobu, w jaki znaki tego rodzaju realizują funkcję znaczeniową: pierwszy prezentuje pojęcie za pomocą konfiguracji elementów znaczących, drugi zaś za pomocą głosek, które składają się na wyraz.

Julian Tuwim, który zestawił — jak pisał — „maleńką antologię figuratów, z różnych czasów i w różnych językach”, uważał, że *carmina figurata* „polegają na takim graficznym układzie wyrazów, że tworzą one podobiznę przedmiotów, o których w treści mowa”<sup>31</sup>. To samo można w zasadzie powiedzieć o kaligramach, choć ta definicja nie obejmuje wielu realizacji reguł gatunku, nie w każdym bowiem przypadku układ graficzny wypowiedzi może być potraktowany jako prezentacja treści, a jeżeli nawet sytuacja taka zachodzi, to różne teksty czynią to we właściwy sobie sposób. Nie stanowi prostej prezentacji treści reprodukowany przez Tuwima wiersz Publiliusza Optatianusza Porfiriusza *Mirum opus* (il. 3), dzieło w kształcie kwadratu utworzonego z 37-literowych linijek, które może być z powodzeniem odczytywane poziomo lub ukośnie. Ta misterna konstrukcja rozpoczyna się poetyckim sądem na temat tworzenia tego rodzaju wierszy, a więc, jak by dziś powiedziano, informację metatekstową — pierwszy wers brzmi: „*Mirum opus iunctos et tales edere versus*”, co Tuwim przekłada: „Dziwną rzeczą jest tworzyć wiersze tak połączone”; lecz układ graficzny wersu żadnej metatekstowości przecież nie przedstawia. Natomiast prezentacja treści zachodzi w przypadku tekstu o Chamberlainie (il. 4), który wybrawszy się na przechadzkę zapomniał zabrać parasola (Tuwim zaliczył ten tekst do „wierszy-obrazków”, gdzie znalazły się zarówno *carmina figurata*, jak i klasyczne, rzecz można, kaligramy). Co jednak należy uznać za treść zabawnej dykteryjki — czyżby parasol, którego kształt odwzorowany

<sup>31</sup> J. Tuwim, *Pegaz dęba, czyli Panopticum poetyckie* [...]. Warszawa 1950, s. 239, 237. Z tej książki reprodukuje się tu ilustracje 3—5.

I                    III                    VII                    XI

M t e m o p v e s t i v n c t o s e t t a l e s E d e t e v e r a v s  
 c l e q v e l o c A r E b e d e r l s P a v l v m T v D i e r a g a t V s  
 m o N a d e s e N q v o R a v m R a p i E s q v l p r a e b e o f i X a s  
 s y m T v s E t p r i m l s T v a d i a C i M v s v t t R i a f e l i x  
 n e e f A l l a x t r i b v E u s a v d a c i i n m v h e r E c L a r y m  
 a e q v i P e r e s a n i M v M v n c e l i O c a r m i n a F i r m e t  
 q v i p O t K r u n t p A n g i P o n a M c e v S t a m i n A n O r m a s  
 q v a E v e r R a n t S e s e q v A e V i n c v l A m i t l a c v h e n t  
 t v D a b i s b A s V i r e s t v a R v r a v m c o S e R e p r a e m i a  
 A v s i b v s i i M a g n i s l a E t A a d c o n t r A a r i a c u r A s  
 X I  
 N o n i d v m s A m F o n t e g R a v i M i c a t a R s N o v a v e n i s  
 I V  
 i m m a n e s T p r o R s v m A m p l e x V a v t T o t o C i v s o r A s  
 p r O s p i C e r e p l A n T a r e m o d o S i N m i t t a T v t i T v m  
 e t p R o l i e c t a n e C e t c o n s v m t O i n g l o r i A l l i b r o  
 s i s a P i v n t e t a O s T r a c v i s v C c R e s c e r e a C v m e n  
 p r a E s O l i d v m D e n s V m q v e a N i m i D e d v c e R e V i v a  
 c o N g r v E r e c E r n a n t S t v d l o s e q v l b o n A c a l l e s  
 I E g i b a b S t R v s i s q v o D c A r m i n a c o N s P i c o r a T e  
 V I I  
 B l a n d e a n I m i i v d e x q v l m o r i b o m n i A g i s a v c t V  
 I X  
 p R a e m i r O o S t e n d i s s T v D i a i n r e c T o R e p o l i T a  
 t r E v s i C o l a S q t v o s A v c t V a l a c t A b i l E s v m E n s  
 a n t V i T v m q v o P r o s P e r a f a C t a a C g a v d i A d O n e s  
 p u b l i c a n i l p r I v S e s t q v o d V i E t n o m i n e C v r a s  
 f a s S i T s i d o n i i S e n s v m i n p e N e t r a l e p A t R o n i  
 o N e e r E q v a e p O s S i s i l l i c N i T o r o c i T e r e l v s  
 c o n d i t v R a b s T r v s A g e n e r O s v m C o g e R e c e n s V m  
 V  
 P a y p e r i e P l A g r a n t G e m i N i s n o v A g A v d i a v o d S  
 X I I I  
 d l v e s a p o l l i n e i s d e A v H a t f o e d e R a p l e c t r i s  
 h i C n o v i t l a V d e s d o c t V s q v a e q v E o M i n e t a n t o  
 s v n T p r a E v i s A b o n i s T v D e x t e r P r o t l v s E s t o  
 c v m s A n G t i s i n S i s t e f i d E f e s T i n v s i N a m p l e x  
 o l e m e n t i h a e c n V t V a g g v s T v S t i b i b o n A b e a t a  
 i a v d A t O t r i b v e t T e r o n s v l E p r a e m i a C o m p l e t  
 h i n c t v a T v n c f e s t l a n o t i S e X n o m i n A p l a V s v s  
 p l V r i m v s A c p r V d e n S r e r V m q v l s t o R e p e a t v S v s  
 d E g e n e r i a B s P e m o l i T a P l v s i n t i r V i t h i n c i A m  
 N e x c i p e v o t O a l a c r i h O c m v n v a v l r h o n e c l a r K  
 V I                    X                    X I V

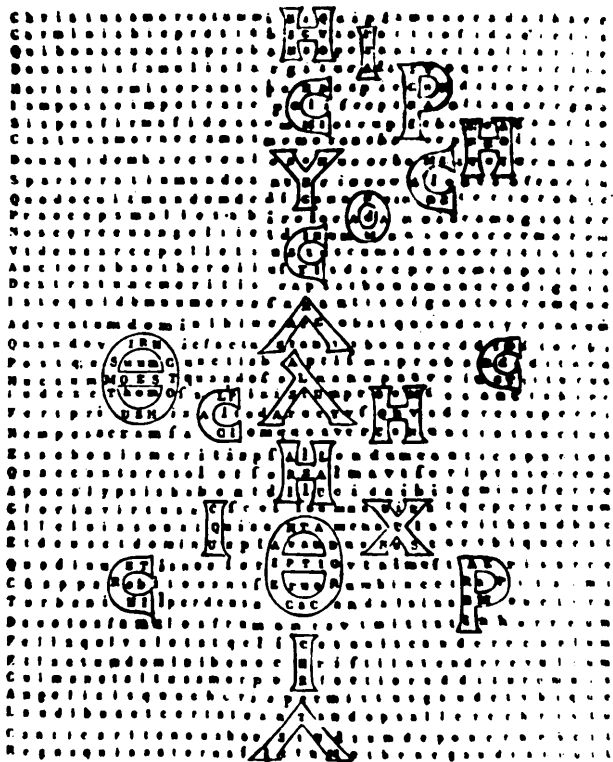
3. P. Optatianus Porphyrius, *Mirum opus*

One  
 day in May when Chamberlain  
 went out for exercise, he blithely strolled  
 down Oxford Street, beneath sun-brightened skies. But  
 suddenly he felt a qualm—what was it he forgot? Could he  
 have failed to tell the king about the Irish plot; or could he  
 have some conference set for this very hour; and did he warn the  
 royal guards to double guard the Tower? Now while he pondered many  
 things, a cloud shut out the sun, but Chamberlain kept wondering what  
 he had or hadn't done; until a downpour dashed all thoughts of state  
 and protocol. "By Jove! I recollect," he cried, "I left my parasol!"  
 "Ah!"                    "Ah"                    "Ah"                    "Ah"                    "Ah"  
 !                    !                    !                    !                    !  
 "                    "                    "                    "                    "  
 C                    C                    C                    C                    C  
 h                    h                    h                    h                    h  
 e                    e                    e                    e                    e  
 w                    w                    w                    w                    w  
 !                    !                    !                    !                    !  
 Ah                    Ah                    Ah                    Ah                    Ah  
 !                    !                    !                    !                    !  
 Ch-                    Ch-                    Ch-                    Ch-                    Ch-

## 4. Angielska dykteryjka satyryczna o Chamberlainie i jego historycznym parasolu

jest w układzie graficznym druku, czy może roztargnienie bohatera tej opowieści?

Różnice, jakie dzielą *carmina figurata* i kaligrama, wynikają z założeń artystycznych, które stawiali przed sobą twórcy gatunków, oraz z pełnionych przez te formy wypowiedzi funkcji, co wiąże się przede wszystkim z faktem, że formy te powstały w kulturach o zasadniczo odmiennym stosunku do pisma (druku). Paul Zumthor, który bez Tuwimowskiego humoru, z powagą właściwą uczonemu, analizuje dzieło Rabanusa Maura *De laudibus sanctae Crucis* (815 r. n.e.), dowodzi, że *carmina figurata* tworzone przez tego autora należy rozpatrywać w kontekście sakralnej funkcji słowa (liter) okresu Karolingów, którą straciło pismo wraz z upowszechnieniem się druku. W tekstach omawianego gatunku rysunek wyłania się z mozaiki liter (dla ułatwienia lektury używano różnych kolorów atramentu), układa się w ornament, który ma również wyraźną wartość symboliczną, tak np. jak w dziele Maura, gdzie litery tworzą wzór składający się na znak powstały w wyniku połączenia greckich X i P (tzw. *chrismon*), stanowiący monogram Chrystusa (il. 5). Pewna figura graficzna, ornament, wpisana zostaje w ten sposób w całość o charakterze lingwistycznym. *Carmen figuratum* przekształca jakby literę w obraz, kaligram zaś obraz układa z liter.



5. Rabanus Maurus, *De laudibus sanctae Crucis*

W kaligramie rysunek stanowi w istocie o zewnętrznej formie poematu, trwałość związku, który spaja znaczenie, zależy od talentu autora, nie jest to bowiem wynik tekstualnej konieczności; rysunek pełni funkcję tytułu, obramowania, w które wpisuje się dyskurs, inaczej niż w *carmen figuratum* okresu Karolingów. Tu rysunek wynurza się z wnętrza, sam staje się tekstem wcielonym w makrotekst poetycki, jest z nim nierozzerwalnie połączony, dzięki znaczącej materialności liter jest obdarzony znaczeniem głębszym niż to, które zawiera w sobie architektura znaków<sup>32</sup>.

Kaligram jako gatunek poetycki wyrósł, jak wiadomo, z potrzeby literackiego eksperymentu, z dążenia artystów słowa do przełamania granic tworzywa literackiego, z chęci skonstruowania takiej sytuacji odbioru wiersza, w której tekst musi być czytany w kilku płaszczyznach równocześnie, co z kolei nie może pozostać bez wpływu na bogactwo znaczeniowe przekazu budowanego z wykorzystaniem możliwości, jakie niesie nietradycyjny układ graficzny wiersza na karcie książki. Apollinaire wskazywał, iż jego kaligrama należy łączyć, po pierwsze, z rozwojem wersyfikacji poetyckiej (*vers libre*), po drugie zaś z powstaniem i doskonaleniem się wizualnych nośników przekazu (film, fotografia) i technik typograficznych. Ideogram ewokowany przez układ graficzny tekstu jest umotywowany tematem utworu *Krawat i zegarek*, stanowi ilustrację metafory, tworząc równocześnie dodatkową wartość metaforyczną, wprowadza wizualny aspekt do rytmiki wiersza *Pada deszcz*<sup>33</sup>.

Jednakże ani *carmina figurata*, ani też kaligrama nie prowadziły do bezpośredniej destrukcji języka, do złamania tradycyjnie obowiązujących reguł mowy, do przekształcenia tekstu w przedmiot-obraz, który może istnieć poza kartą książki, w galerii plastycznej obok grafiki lub plakatu. Programowej destrukcji językowych konwencji dokonuje dopiero poezja konkretna. Zgodnie z przekonaniem twórców nurtu zamierzenie to realizowane jest przede wszystkim poprzez odrzucenie szeregu podstawowych konwencji obowiązujących poezję tradycyjną, m.in. tych, które określają prymarne zasady spójności tekstu literackiego. Jak dowodzi Siegfried J. Schmidt, teoretyk poezji konkretnej:

Analogicznie do malarstwa konkretnego poezja konkretna zajmuje się czystym materiałem językowym, z którego skądinąd buduje się teksty, i czyni je tematycznym przedmiotem tekstu poetyckiego. Językowe elementy tworzenia tekstu — litera, sylaba, słowo, wzory i reguły składni — przedstawione są same w sobie, nie w charakterze środków przekazywania semantycznej wia-

<sup>32</sup> Zumthor, *op. cit.*, s. 27—28; zob. też s. 25—27.

<sup>33</sup> Zob. J. Kwiatkowski, wstęp w: G. Apollinaire, *Wybór poezji*. Wrocław 1975, s. CXXX. BN II 176. — G. Gazda, *Kaligram*. Hasło w: *Materiały do „Słownika terminów literackich”*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich” t. 17 (1974), z. 2. — M. Butor, wstęp w: G. Apollinaire, *Calligrammes*. Paris 1966.

domości; nie są już po to, aby służyć celom, są odpragmatyzowane, przedstawione same w sobie, jako elementy języka i pisma<sup>84</sup>.

Oslabieniu lub zaburzeniu zasad spójności, jakie obowiązują wypowiedź słowną, towarzyszy najczęściej wyeksponowanie reguł spójnościowych charakterystycznych dla tekstu plastycznego Mihai Nadin, który sytuuje poezję konkretną w kontekście sztuki abstrakcyjnej oraz plastycznych zjawisk paraartystycznych o charakterze ludycznym (*grafitti*), sądzi, że jest ona czymś pośrednim między obrazem a pismem<sup>85</sup>. Słowo użyte w tym rodzaju twórczości może w skrajnych przypadkach nie respektować zasady podwójnej artykulacji. Poddany transformacjom graficznym znak słowny modeluje swe znaczenia dzięki informacjom o charakterze ikonycznym, lecz nie dzieje się to przecież w oderwaniu od semantyki języka. Wydaje się, że znak graficzny w poezji konkretnej podlega prawom podobnym do tych, które rządzą pismem w „dymkach” komiksu:

ewolucja, jaką przejść musi litera i system znaków alfabetu fonetycznego, aby stać się znakiem komiksowym, polega na zaczerpnięciu przezeń cech przedstawienia rysunkowego<sup>86</sup>.

Tendencja do przekształcania znaku arbitralnego w umotywowany, pisma w ikonę lub ideogram, a zatem realizowanie znaczeniowych funkcji przekazu w sposób właściwy tekstom plastyki, dominuje w wizualnej odmianie poezji konkretnej. Spójrzmy z tego właśnie punktu widzenia na utwór Bogusława Michnika (il. 6)<sup>87</sup>, składający się z jednego tylko słowa. Tekst zaliczyć można do tzw. konstelacji, czyli tej grupy utworów, w których semantycznie wykorzystuje się niekonwencjonalny układ typograficzny przekazu. Deformacja graficznej postaci słowa staje się w tym przypadku podstawową przyczyną metaforyzacji komunikatu; słowo „czas” zapisano (wydrukowano) tu w taki sposób, aby tekst mógł zostać zinterpretowany jako wypowiedź na temat destruktywnej roli czasu. Układ typograficzny przekształca znak konwencjonalny w znak o charakterze ideograficznym, co z kolei prowadzi do metaforyzacji i zmiany znaczenia. Ten proces dokonuje się dwuetapowo: po pierwsze, czytelnik musi rozumieć sens słowa oraz znać związane z nim konotacje, po drugie, powinien poradzić sobie z interpretacją prostego zabiegu graficznego, którym posłużył się nadawca ko-

<sup>84</sup> S. J. Schmidt, *Ästhetische Prozesse*. Cyt. za: Bujnowski, *op. cit.*, s. 46.

<sup>85</sup> M. Nadin, *Sur le sens de la poésie concrete*. „Poétique” nr 42 (1980), s. 250—264.

<sup>86</sup> K. T. Toeplitz, *Sztuka komiksu. Próba definicji nowego gatunku artystycznego*. Warszawa 1985, s. 100.

<sup>87</sup> Ilustracje 7 i 8 reprodukowane tu są z: *Poezja konkretna. Wybór tekstów polskich oraz dokumentacja z lat 1967—1977*. Zebrał i opracował S. Drózdź. Wrocław 1978, ilustracje 6 i 9 — z: Bujnowski, *op. cit.*

3263

bogusław michnik

Wtorek

6. B. Michnik, [Bez tytułu]

7. P. de Vree, [Bez tytułu]

zapominanie

zapominani

zapominan

zapomina

zapomin.

zapomi.

zapom

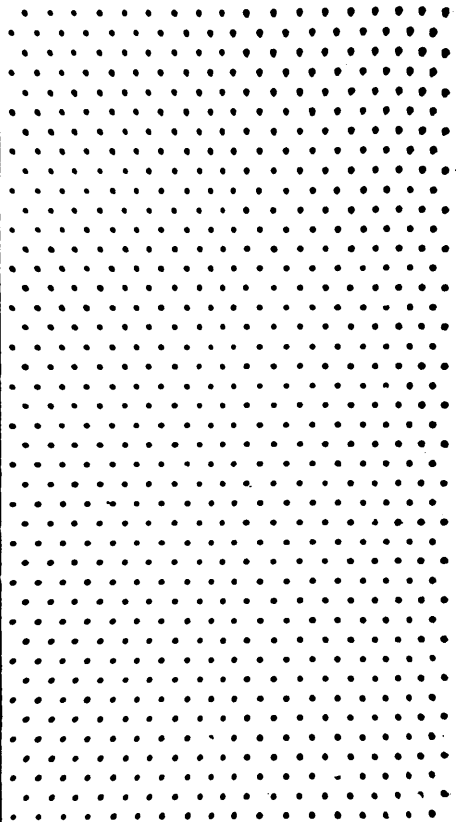
zapo

zop

zo

z

józef andrzej grochowina



8. S. Drózdź, *Zapominanie*

9. J. A. Grochowina,  
*Gdy dzień po dniu taki sam...*

munikatu. Tekst sugeruje odbiorcy pożądaną konwencję lektury, dzięki temu, że ma właściwości przedstawienia rysunkowego.

Podobnie jak utwór Michnika funkcjonuje wiele innych konstelacji poezji konkretnej. Tekst Paula de Vree (il. 7) odwołuje się do asocjacji łączących ruch (przemieszczanie, zmianę) z pojęciem rewolucji, utwór zaś autora pięciokształtów, Stanisława Drożdża, pt. *Zapominanie* (il. 8) może być potraktowany jako tekst oznaczający przy użyciu prostego zabiegu graficznego proces, o którym mowa w tytule. Przykładem kolejnego etapu ukonkretnienia wypowiedzi niech będzie tekst Józefa A. Grochowiny, *Gdy dzień po dniu taki sam...* (il. 9), gdzie powtarzający się motyw graficzny (kropki) daje się interpretować jako znak monotonii. Tytuł — tak w tym, jak i w wielu innych utworach tego rodzaju — jest niezbędny dla interpretacji tekstu jako znaczącego przekazu, pełni więc rolę zbliżoną do tej, jaką odgrywa w malarstwie niefiguratywnym. Sądzić wolno, że im dalej poezja konkretna odchodzi od reguł rządzących komunikacją językową, tym bardziej przekazy, o jakich tu mowa, zbliżają się do konwencji obowiązujących grafikę abstrakcyjną.

Semantyka poezji konkretnej opiera się w dużym stopniu na prostych, „oswojonych” kulturowo mechanizmach skojarzeń.

Wydaje się, że możemy sprawić, aby wszystko coś oznaczało.

Przyswajanie czy interpretowanie jakiegoś zjawiska polega na sprowadzaniu go do układów stworzonych przez naszą kulturę, a to dokonuje się zwykle drogą opisywania go za pomocą sformułowań, które jakaś kultura uznaje za naturalne<sup>38</sup>.

W skład elementarnych kontekstów interpretacyjnych, na których tle poezja konkretna staje się zrozumiała, wchodzi z pewnością konwencje dzisiejszej grafiki użytkowej i — szerzej — plastyki oraz znajomość założeń programowych nurtu. Ikoniczność tekstów należących do omawianego gatunku wypowiedzi powstaje w wyniku tendencji do przewyciężenia konwencji mowy, do przekształcenia słowa w schemat graficzny. Informacja jest tu przekazywana równocześnie za pomocą środków werbalnych i za pomocą środków o charakterze obrazowym.

Mozna z kolei zapytać, w jaki sposób teksty poezji konkretnej realizują właściwą wszelkim przekazom artystycznym funkcję poetycką, skoro ten, bądź co bądź, literacki gatunek zrywa programowo z konwencjami obejmującymi poezję tradycyjną. Sądzę, że poetyckość jako pochodna osobliwego zorganizowania wypowiedzi jest tu przede wszystkim wynikiem zabiegów graficznych, że powstaje ona dzięki przemieszczeniu, uporządkowaniu, zrytmizowaniu i zmianie funkcji utrwalonych

---

<sup>38</sup> J. Culler, *Konwencja i oswojenie*. Przełożył I. Sieradzki. W antologii: *Znak, styl, konwencja*. Wybrał i wstępem opatrzył M. Głowiński. Warszawa 1977, s. 156.



graficznie elementów języka, które nie pełnią na co dzień tych ról, jakimi obdarzono je w wierszu konkretnym — to zaś implikuje zmianę percepcyjnego nastawienia odbiorcy wobec tekstu<sup>39</sup>.

## 4

Strukturalnie ukierunkowana lingwistyka przypisuje językowi zdecydowanie nieikoniczny charakter. Podkreśla się również, iż komunikacja słowna zajmuje w naszej kulturze wśród innych sposobów komunikowania się uprzywilejowaną pozycję:

każdy z systemów komunikacyjnych człowieka wchodzi w korelację z językiem, gdyż to język właśnie zajmuje najważniejsze miejsce wśród systemów ludzkiego komunikowania się<sup>40</sup>.

Przyjęcie tego założenia pociąga za sobą stwierdzenie, że znaczenia tekstów przedstawiających ujawniają się wyraziście dopiero na tle albo, jeśli kto woli, w kontekście języka, który staje się dla nich urządzeniem translatorskim, systemem umożliwiającym dokonanie przekładu. Język pełni więc rolę interpretanta znaków przedstawiających, co — jeśli odwołać się do koncepcji Peirce'a — jest warunkiem koniecznym posiadania znaczenia.

Znaczenie znaku wyjaśniane jest przez inny znak, jest ono uchwytnie przez interpretację, przez przekład znaku na znak. Interpretant jest zarazem znaczeniem znaku i innym znakiem. [...] Rozumienie interpretacyjne dokonuje się przez przekład — żadna treść nie jest dla niego samodzielna, żadna treść nie jest autoteliczna ani sama przez się zrozumiała. Każda treść jest istotna jedynie jako element systemu, jako fragment ciągu translacji, w ten sposób też tylko jest ona dostępna umysłowi ludzkiemu<sup>41</sup>.

Możliwe są również takie sytuacje, gdy tekst zbudowany ze znaków przedstawiających występuje w roli interpretanta innej wypowiedzi ikonicznej (parafraza obrazu Ingresa w kolażu Cieślęwicza) lub gdy ikoniczne elementy tekstu zapisanego modelują interpretację znaczeniową tej wypowiedzi (przykładów dostarcza poezja konkretna).

Zupełnie inna grupa problemów wiąże się z zagadnieniem roli, jaką pełnią stereotypy wyobrazeniowe w organizowaniu aktywności odbiorczej czytelników dzieł literackich: chodzi tu o cykle obrazów, które

<sup>39</sup> O „poetyckości” jako wyniku zmiany funkcji obrazu i nastawień czytelnicych pisał R. Barthes w eseju *Les Planches de l'Encyclopédie* (w: *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris 1964), analizując pod tym kątem ryciny zawarte w *Encyclopedii* Diderota i d'Alemberta.

<sup>40</sup> R. Jakobson, *Relations entre la science du langage et les autres sciences*. W zbiorze: *Tendances principales de la recherche dans les sciences sociales et humaines*. Paris — La Haye 1970, s. 521.

<sup>41</sup> Buczyńska-Garewicz, Słowo wstępne, s. 21.

uksztaltowały trwale kompleksy wyobrażeniowe w świadomości społecznej, o „malowane dzieje” — aby posłużyć się aluzją do tytułu znanej książki Mieczysława Porębskiego. Można np. zaryzykować stwierdzenie, że w funkcji interpretanta pewnych fragmentów *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza występowały ryciny Michała Elwiro Andriollego, skoro rysownik ten stworzył na tyle trwałe obraz spotkania Tadeusza i Zosi z końcowych scen poematu, że konwencję ryciny z 1881 r. wielokrotnie powtórzono, także w wydaniu prawie 100 lat późniejszym, z rysunkami Jana Marcina Szancera (z r. 1970), wykonanymi za pomocą innych technik graficznych i odwołującymi się do innej stylistyki.

Warto w tym miejscu również zasygnalizować istnienie szeregu złożonych i interesujących zagadnień teoretycznych, które łączą się z pytaniem o ikoniczność tekstu literackiego. Problem można też sformułować następująco: w jaki sposób tekst złożony ze słów może tworzyć całości o charakterze ikonicznym? o jaki rodzaj ikoniczności tu chodzi? )  
Zazwyczaj twierdzi się, iż w przypadku dzieła literackiego mówić można jedynie o funkcjonalnym podobieństwie technik i sposobów oznaczania tekstów przedstawiających i artystycznych wypowiedzi słownych, kiedy to „znak umowny może być funkcjonalnie porównany do przedstawiającego”<sup>42</sup> albo o ikoniczności (mimetyczności — niekiedy kategorie te używane są zamiennie), która rozumiana jest jako naśladowanie, przedstawianie, obrazowanie w dziele literackim innej wypowiedzi lub określonych sposobów społecznego mówienia, co z kolei uważa się za wyróżnik pewnych gatunków lub nawet literatury w ogólności<sup>43</sup>, Jakkolwiek by było, mamy w tych przypadkach do czynienia z rodzajem ikoniczności innym niż prymarny, a więc ze zjawiskami różniącymi się od tych, którymi zajmowaliśmy się tu poprzednio.

Przypomnijmy na zakończenie podstawowe tezy odnoszące się do omawianych tu typów znaków. Ikoniczność i werbalność wyznaczają dwie dopełniające się sfery kulturowego komunikowania, których koegzystencja uważana jest nawet za „najbardziej uniwersalną cechę strukturalnego dualizmu kultury ludzkiej”<sup>44</sup>. Różnica w sposobie istnienia znaków przedstawiających i słownych bywa sprowadzana do różnic między pokazywaniem a nazywaniem, klasyfikacyjną rolę słów a demonstracyjną funkcją obrazów: znak przedstawiający komunikuje o cechach indywidualnych przedmiotu, znak słowny — przede wszystkim o cechach wspólnych określonej kategorii nazywanych obiektów.

<sup>42</sup> J. Łotman, *Struktura tekstu artystycznego*. Przekład A. Tanalska Warszawa 1984, s. 83.

<sup>43</sup> Na gruncie polskim różne warianty tej koncepcji reprezentują: M. Głowiński, *Mimesis językowa w wypowiedzi literackiej*. „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 4. — J. Lalewicz, *Uwagi o ikoniczności tekstu*. Jw. X

<sup>44</sup> Łotman, *Fienomien kultury*, s. 6.

Ani w sztuce, ani w systemach komunikowania, które nie stawiają przed sobą celów artystycznych, nie sposób jednak ani wszystkiego oznaczyć, ani też wszystkiego pokazać:

Zaden [...] relacjonujący opis, żadna nazwa, żaden znak nie uczynią nieobecnego — obecnym. Stąd stała i uparta konieczność dopełniania znaków obrazami, ustawicznego przechodzenia z jednej kategorii stosunków ilościowych w drugą <sup>45</sup>.

Zdaniem wielu jest to konieczność, która określa warunek istnienia i bogactwo sztuki.

---

<sup>45</sup> M. Porębski, *Sztuka a informacja*, Kraków 1986, s. 96.