

# Maria Renata Mayenowa

---

## Diagram, mapa, metafora

---

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5 (11), 45-64

---

1973

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.

*Maria Renata Mayenowa*

## **Diagram, mapa, metafora**

Nie umiemy dostatecznie daleko poprowadzić analizy znaków, w szczególności wizualnych znaków ikonicznych tak, aby w jednolitym języku opisać zarówno konstrukcje znakowe poetyckie, jak konstrukcje zawierające w całości lub w części elementy niejęzykowe. Mimo to próby wstępnego opisu niektórych znakowych całościowych konstrukcyj (niektórzy chętnie użyliby tu terminu „tekst”) mogą być pożyteczne, nawet dla uświadomienia sobie znakotwórczych operacji na terenie poezji. Zarówno w tej intencji, jak w intencji sformułowania niektórych przynajmniej pytań dotyczących możliwości informacyjnych elementów niejęzykowych dokonujemy próby opisu kilku różnych z punktu widzenia semiotycznego typów znakowych całości<sup>1</sup>.

Wydaje się, że dostatecznie rygorystyczny opis może być dokonany na kilka różnych sposobów.

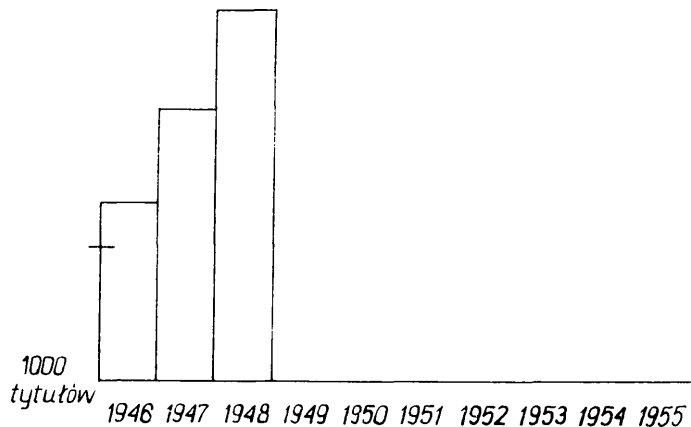
Wyobraźmy sobie, że widzimy reprodukowany tu przedmiot bez żadnego napisu. Dla członków naszej wspólnoty kulturowej jest z pewnością spełniony

Kłopoty  
ze  
znakami  
wizualnymi

---

<sup>1</sup> Analiza mapy i diagramu zawdzięcza wiele rozmowie z A. Bogusławskim.

pewien zasadniczy warunek, wymieniany często w definicjach znaku ikonicznego, jeśli warunek ten będziemy rozumieli bardzo ogólnie: członek naszej wspólnoty kulturowej, widząc reprodukowany tu przedmiot, sformułuje sąd, że ma przed sobą przedmiot, nadający się na część przekazu zwanego diagramem. Znajomość określonej konwencji pozwala



Produkcja książek belewtrystycznych w Polsce w latach 1946—1954

Zagadka  
diagramu

zidentyfikować ów przedmiot jako diagram, względnie niejęzykową część diagramu, obrazujący jakieś stosunki wielkości (coś mierzalnego) — czy to jednej jakiejś substancji lub właściwości mierzalnej w określonej sekwencji czasowej, czy to stosunki wielkości wielu substancji lub właściwości w tej samej chwili. Możemy powiedzieć, patrząc na nasz przedmiot, że stosunki wysokości naszych prostokątów są takie same (nie „podobne”, lecz takie same!) jak stosunki ilościowe, panujące w czymś, czego nie jesteśmy w stanie określić, w stosunku do czego ów przedmiot funkcjonuje jako diagram. Znajomość konwencji funkcjonującej w naszej kulturze jest zatem w naszym wypadku niezmiernie istotna, choć mamy do czynienia ze znakiem lub przed-

miotem, którego konkretna część informacyjna, tzn. część dotycząca owych stosunków ilościowych, „odwzorowuje” strukturę rzeczywistości. Dopiero tekst językowy wprowadzony do diagramu jako jego tytuł lub wyjaśnienie pozwala na uzyskanie informacji o tym, jakie to przedmioty, względnie cechy pozostają do siebie w takim stosunku liczbowym jak wysokość owych kwadratów w analizowanym rysunku.

Ikoniczność znaku-diagramu lub przedmiotu-diagramu (jeśli w ogóle uznamy, że mamy do czynienia ze znakiem) jest zatem absolutnie niesamodzielna. Bez znaków typu symbolicznego diagram nie może funkcjonować, nawet jeżeli skądinąd, z uczestnictwa w pewnym typie kultury rozpoznajemy reprodukowany rysunek jako diagram właśnie.

Jakie stosunki mierzalne są przedstawione na naszym rysunku, dowiemy się dopiero po odczytaniu napisów językowo-cyfrowych. Od sposobu odczytania komunikatu będą zależały różnice w propozycji opisu jego struktury znakowej względnie informacyjnej. Zauważmy, że napis jest z reguły jakby dwustopniowy.

Identyfikacja  
dzięki  
napisom  
językowo-  
cyfrowym

1. Podpis pod diagramem brzmi: Produkcja książek beletrystycznych w Polsce w latach 1946—1954. Pod poziomym bokiem każdego prostokąta podpisane są cyfry, które w związku z napisem i znanymi nam zwyczajami identyfikujemy jako kolejne daty roczne. Na boku pionowym pierwszego kwadratu identyfikujemy znak jakiejś skali, której jednostka odpowiada 1000 tytułom. Odczytujemy nasz komunikat tak: w roku 1946 w Polsce wyprodukowano 1300 tytułów książek beletrystycznych, w roku 1947 w Polsce wyprodukowano 2000 tytułów książek beletrystycznych, w roku 1948 w Polsce wyprodukowano 2670 tytułów beletrystycznych itd. Przy takim odczytaniu każdy prostokąt znaczy tyle, co „tyle a tyle tytułów książek w ciągu roku”. Ile tytułów książek, na to odpowiada instrukcja zawar-

Prostokąt —  
zdaniem  
czy nazwą?

ta w oznaczeniu skali: tyle tysięcy, ile razy jednostka naszej skali mieści się w boku pionowym naszego prostokąta. Data roczna jest wyznaczona podpisem, dana w znakach najprościej przekładalnych na znaki ludzkiego języka. Nasz komunikat mógłby być przedłużony o informacje dotyczące lat nie objętych diagramem. Wiemy, jak budować prostokąty przekazujące jednostki naszej informacji. Zarówno ich plan ekspresji, jak plan treści są dyskretne. Istotną trudność nastęrcza pytanie o poziom tych elementarnych jednostek z punktu widzenia języka naturalnego. Wolno twierdzić, że każdy prostokąt jest elementarnym komunikatem, tj. zdaniem. Wolno jednak także myśleć o każdym prostokącie jako o nazwie. Owe prostokąty funkcjonują jako znaki określonej wielkości produkcji książkowej tylko w tym właśnie komunikacie. Poza tym komunikatem nie funkcjonują w ogóle jako znaki. Są zatem elementami systemu znaków zbudowanego *ad hoc*, dla jednorazowego komunikatu, choć zasada budowy tego systemu znaków niewątpliwie się w naszej kulturze powtarza. Opisując ów system znaków przy użyciu pojęć, jakie wypracowało językoznawstwo, moglibyśmy powiedzieć, że rozporządzamy a) jedną zasadą derywacyjną, służącą do budowania znaku wielkości produkcji czegoś w jakichś jednostkach, i b) jedną zasadą składniową, służącą do układu następstwa elementarnych zdań (względnie nazw) komunikatu. Trzeba przyznać, że ten opis nastęrcza wiele kłopotów: arbitralne wydaje się rozstrzygnięcie pytania, czy nasze kwadraty chcemy traktować jako nazwy, czy jako zdania. Bez pomocy znaków języka naturalnego możemy mówić tylko o rysunkowych znakach ikonicznych obrazujących wielkość. Może zatem poprawniejszy byłby opis inny, do którego chcielibyśmy przejść teraz.

2. Rysunek złożony z szeregu prostokątów włączony w napis słowny nie jest sam w sobie znakiem.

Jest modelem określonych stosunków wielkości określonej rzeczywistości. Nasz komunikat jest zbudowany z elementów znakowych, ze znaków języka naturalnego i z przedmiotu nie będącego znakiem, lecz modelem odwzorowującym pewne cechy rzeczywistości. Odczytanie komunikatu brzmiałoby tak: stosunki ilościowe produkcji książek beletrystycznych w Polsce w latach 1946—1956 są takie, stosunki wysokości sekwencji prostokątów, jak na załączonym rysunku (modelu). Ten typ komunikatu zbudowany ze znaków języka i z przedmiotów-modeli ma tę właściwość, że pozwala na szybkie derywowanie różnych informacji, dla których przedmiot (model) jest podstawą.

Bertin<sup>2</sup>, opisując budowanie takich modeli, mówi w sposób dostatecznie niejasny o monosemiczności znaków wchodzących w skład tego typu komunikatu. Znakami monosemicznymi są znaki niezależne od całości kontekstu, takie znaki, którym wartości znaczeniowe są przypisane z góry. Otóż chcielibyśmy tę tezę Bertina zachować dla naszego opisu. Będzie ona ważna także w tym wypadku, w którym za właściwy uznalibyśmy drugi opis. Tyle, że dotyczyć będzie znaków języka. Przedmioty liczalne muszą być tak zdefiniowane, by znaczenie ich nazw było niezależne od miejsca w kontekście. W naszym wypadku należy przypisać stałą wartość zarówno terminowi „tytuł beletrystyczny”, jak terminowi „produkcja”. W tym sensie znaki języka są w tych szczególnych użyciach monosemiczne, przeciwstawione wielu innym użyciom polisemicznym, takim, w którym znaczenie znaku jest zależne od znaczenia całości.

Naszą dwoistą propozycję analizy kończymy następującą uwagą: jakkolwiek interpretację komunikatu-diagramu byśmy przyjęli, musimy uznać, że komunikat o takiej strukturze pozwala na wie-

Znak monosemiczny

<sup>2</sup> Zob. J. Bertin: *La graphique*. “Communications” 1970 nr 15.

Czytanie  
mapy

le różnorodnych cząstkowych odczytań. Jeśli nasz komunikat zawiera informację o następstwie w czasie i tę właśnie informację chcemy odczytać, kierunek odczytywania jest z góry wyznaczony. Jeśli takiej informacji brak, możemy czytać w dowolnym kierunku i z dowolnego miejsca.

Spójrzmy teraz na inny typ znaku ikonycznego diagramu, a mianowicie na tzw. fizyczną mapę terenu. Analiza mapy jest znacznie bardziej skomplikowana<sup>3</sup>.

Mapa uchodzi potocznie za znak ikoniczny — diagram tej części Ziemi, do której się odnosi. Przyjrzyjmy się np. mapie Europy. Informuje ona o następujących danych: o miejscu Europy na kuli ziemskiej, o granicach między lądem a wodami, o przebiegu rzek, o strukturze wysokościowej terenu i o głębokości takich zbiorników wody jak jeziora, morza i oceany. Lektura mapy jak lektura obrazów lub niektórych kolistych diagramów nie ma właściwego początku ani końca. Mapę można „czytać” od dowolnego punktu.

Jak opisać mapę z punktu widzenia, który przyjęliśmy przy opisie diagramu? Wydaje się, że w zależności od rozumienia pojęcia „znak” można przyjmując dwa typy opisu.

Geograficzne  
„zaimki  
wskazujące”

1. W skład kodu mapy wchodzi przede wszystkim pewne czysto konwencjonalne znaki o całkiem szczególnym charakterze, które pokrywają płaszczyznę mapy siatką południków i równoleżników, złożoną z cienkich linii o szczególnym przebiegu. Nie odwzorowują one żadnych cech terenu. Stanowią siatkę ułatwiającą właściwe rozmieszczenie znaków, które bezpośrednio odwzorowują wymienione przedtem właściwości terenu. Nie mają one charakteru

<sup>3</sup> Zob. opis mapy dokonany z innego punktu widzenia i w innym języku, jakkolwiek w ramach semiotyki, przez A. A. Reformatskiego w szkicu: *Semiotika geograficzeskoj karty*. W: *Lingwisticzeskaja terminologija i prikladnaja toponomastika*. Moskwa 1964, s. 45—58.

ikonicznego. Może wolno je rozumieć jako szczególnego typu indeksy. Wszystkie południki wskazują swoimi końcami bieguny Ziemi, jeden zaś oznaczony odpowiednią cyfrą przechodzi przez Greenwich. Podobnie dadzą się opisać równoleżniki. Pełniłyby one w skomplikowanym systemie mapy rolę indeksów, tj. takich znaków jak zaimki wskazujące w systemie języka naturalnego.

Wszystkie inne wyrazy naszego słownika są złożone ze znaku językowego [imienia własnego: Wisła, Bałtyk, Babia (Góra)...] oraz ze znaku, oznaczającego „rzeczność”, „bycie morzem”, „bycie górą”... Wszystkie znaki mapy są zatem złożone w specyficzny sposób. Składają się z wyrazów języka naturalnego (imion własnych) i ze znaków wizualnych, których charakter jest złożony. Jest rzeczą wartą podkreślenia, że owa ogólna część treści, część mówiąca o tym, że mamy do czynienia z rzeką, jeziorem, niziną itp. jest zawarta w niej językowej części znaku, językowa część znaku ma charakter imienia własnego.

Przyjrzyjmy się każdemu typowi znaków z osobna. Wiele czarnych krzywych o różnej grubości i kształcie, wraz z przypisanymi im nazwami własnymi, znaczy przebiegi rzek i względną szerokość koryt. Każda z tych krzywych jest znakiem ikonycznym rzeki; odwzorowuje jej przebieg. Znak ten jest jednostkowy i niepowtarzalny, oznacza jeden desygnat. Mamy zatem tyle znaków w słowniku naszego kodu, ile rzek w danym terenie. Każda taka krzywa znaczy jedną daną rzekę tylko pod warunkiem, że jest ona umieszczona w określonym miejscu mapy. Zarówno kształt krzywej, jak jej grubość i jej umiejscowienie odwzorowują właściwości oznaczanego przedmiotu — rzeki. Nie wszystkie jednak właściwości są odwzorowane. Przebieg rzeki jest odwzorowany inherentnymi cechami krzywej, natomiast jej szerokość jest odwzorowana przez relacyjną właściwość krzywej, uwidocznioną przez

O czarnych  
rzekach...



...i niebieskich  
morzach

grubość tej krzywej w stosunku do grubości krzywych, znaczących szerokość innych rzek lub innych odcinków tej samej rzeki. Z mapy odczytać możemy tylko tyle: jej koryto jest w jednym miejscu szersze, w innym węższe. Jej położenie zaś jest w ogóle właściwością, dającą się opisać tylko w stosunku do czegoś innego. Innych podobieństw między znakiem rzeki a rzeką nie ma. Zabarwione niebieskim kolorem fragmenty mapy, tym intensywniejszym im większa jest głębokość wody, oznaczają jeziora, morza i oceany. Kształty i położenie tych fragmentów czyni z nich jednostkowe znaki jednostkowych desygnatów. Są one dokładnym odwzorowaniem wielkości, kształtów i położenia przypisywanego rzeczywistym jeziorom, morzom i oceanom. (W opisie naszym nie bierzemy oczywiście pod uwagę skałi pomniejszenia wszystkich znaków mapy).

Jaki jest stosunek barw mapy do znaczeń, które one wprowadzają? Wody nie są w rzeczywistości niebieskie, niziny nie muszą być zielone, wyżyny nie są żółte, ani góry brązowe. A jednak zdajemy sobie sprawę z tego, że te cztery kolory zostały wybrane na oznaczenie wód, nizin, wyżyn i gór nie całkiem arbitralnie. Wybór kolorów jest w jakiś sposób umotywowany. Być może, częste we frazeologii europejskiej wyrażenia „lazurowe wody”, „zielone niziny” dostarczyły owej motywacji. Ta nie dosyć bezpośrednia motywacja została wzmocniona przez konwencję, zresztą bynajmniej nie odwieczną (jeśli się nie mylę, dzisiejsze kanoniczne barwy mapy obowiązują od drugiej połowy XIX w.).

Stopnie nasycenia barwą poszczególnych fragmentów mapy stanowią znak dwoisty. Legenda mapy przypisuje poszczególnym barwom odpowiednie znaczenie. W tym sensie barwa jest znakiem inherentnym dla danej przestrzeni. Zarazem jednak stała konwencja, niegdyś ustalona, pozwala przy pomocy legendy odczytywać przestrzeń pokrytą in-

tensywniejszą zielenią jako niższą od przestrzeni pokrytej mniej intensywną zielenią. W tym sensie wewnątrz danej mapy stopnie intensywności barwy stają się znakami relacyjnymi. Kod naszej mapy ma zatem bogaty słownik. Znaczenie każdego wyrazu tego słownika można scharakteryzować poprzez cztery wartości: wielkość terenu, względnie długość przebiegu rzeki, wysokość terenu w stosunku do poziomu morza, jego położenie w stosunku do wybranego punktu lub do siatki równoleżników i południków, kształt terenu. Wszystkie wyrazy naszego słownika z punktu widzenia wyliczanych cech stanowią znaki jednostkowe o jednym, niepowtarzalnym desygnacie. Powtarzalne jest to, co dotyczy samej istoty desygnatu: bycia rzeką, bycia morzem, bycia niziną itp. Jeżeli położenie wyróżnionych fragmentów przestrzeni mapy jest cechą znaku-wyrazu, mapa nie może mieć żadnych praw składni. Wartości jej słownika wykluczają jakiegokolwiek reguły gramatyczne.

Cztery wartości „wyrazu” mapy

Mapa, zaliczana potocznie do diagramów, jest więc strukturą znakową zupełnie innego typu niż klasyczny diagram. Odwzorowuje nie tylko — a nawet nie przede wszystkim — relacje, ale i cechy inherentne. Jej kod składałby się zatem wyłącznie ze słownika, ale ten słownik zawiera znaki dwóch różnych typów: 1) znaki równoleżników i południków zinterpretowane przez nas jako indeksy oraz 2) wszystkie pozostałe.

Kod mapy: słownik bez gramatyki

Tak jak i nasz diagram mapa nie może funkcjonować bez legendy, tj. bez napisów słownych. Kto jednak raz widział mapę Europy, rozpozna ją i szereg jej znaków (ale nie wyczyta pełnej informacji) nawet wtedy, kiedy zobaczy ją bez legendy, a to ze względu na jednostkowość wielu znaków, na elementy ikoniczności znaków, na brak właściwych praw derywacji słownika.

2. Możliwy jest jednak inny typ opisu, operujący węższym pojęciem znaku. Ten typ opisu, dla które-

go mamy więcej sympatii, mówiliby o wszelkich odległościach, a więc i kształcie wyróżnionych w terenie „przedmiotów” (gór, rzek, jezior itp.) jako o modelu danym w odpowiedniej skali. Znakowy charakter w ścisłym znaczeniu tego słowa przypisywalibyśmy liniom południków i równoleżników, rozumianych przez nas jako indeksy, oraz barwom (w wypadku rzek — także linearności), znakom wody i ładu o różnym wzniesieniu ponad poziom morza.

Barwy te, jak widzieliśmy, są znakami — jeśli nawet konwencjonalnymi, to wyraźnie na ogół motywowanymi. W wypadku rzeki motywowana jest z pewnością linearność. Być może rację mają ci, którzy wskazują na to, że znaki konwencjonalne najczęściej są w jakiś sposób umotywowane i w tym sensie — niearbitralne.

Przejdźmy teraz do tego typu znaków ikonicznych, które Peirce nazywa metaforami. W licznych już dzisiaj referatach typologii Peirce'a tej podgrupy znaków ikonicznych na ogół się nie uwzględnia. Jeśli trafnie rozumiemy jego wywód, odnajdziemy je w takich oto przykładach: mamy rysunek, na którym rozpoznajemy postać kobiecą z zawiązanymi oczyma i wagą w ręku. Otóż kobieta z zawiązanymi oczyma i wagą w ręku jest z kolei znakiem sprawiedliwości. Tym razem ikonycznym znakiem metaforycznym.

By przyjrzeć się bliżej relacjom w obrębie tego rodzaju znaków, wygodnie jest posłużyć się XVI-wieczną *Iconologią* C. Ripy<sup>4</sup>. Zbiór jest tak skonstruowany: pod jedno- lub dwuwyrzową nazwą, pełniącą także funkcję tytułu, umieszczony jest schematyczny rysunek, a obok i pod nim duży stosunkowo tekst wyjaśniający. Przyjrzyjmy się jednemu z pierwszych rysunków pt. *Akademia*.

Metafory  
(wedle  
Peirce'a)

<sup>4</sup> Zob. C. Ripa: *Iconologia...*, 1593.



Rysunek  
Akademii

Fot. H. Balcerzak

Opis wyjaśniający brzmi:

Pani w dojrzałym wieku w złotej koronie na głowie, ma w prawej ręce ostrze, na którym wstęga z napisem „*Detrahit atque polit*”, w lewym zaś rękę girlandę... itd.

Rozpoznanie na rysunku kobiety, drzew i niektórych innych przedmiotów następuje w zasadzie na podstawie uchwycenia pewnego podobieństwa, jakkolwiek postać ludzka ani żadne drzewo nie są płaskie, obrysowane czarną kreską i nie są barwy szarego papieru. To, co przypomina nam owe przedmioty w schematycznym rysunku Ripy, to najogólniejsze stosunki poszczególnych brył, które dadzą się zidentyfikować jako głowa, szyja, ramiona, ręce itp. Co więcej, nasza wiedza o sposobach ikonicznego przedstawiania i typach rysunku każe nam od tego typu rysunku, z którym się spotykamy

Schematy  
Ripy z  
obrazu  
Rubensa

w dziele Ripy, nie oczekiwać złudzenia bryłowatości znaczących przedmiotów. Przyjmujemy, że kulisty kształt głowy może być odwzorowany przez płaską, zbliżoną do koła figurę.

Podkreślmy to jeszcze raz: uczestnicy określonej kultury są skłonni wymagać od znaku ikonicznego pewnych podobieństw lub rezygnować z takich podobieństw w zależności od tego, do jakiego gatunku znaków dany znak zaliczą. Schematy Ripy nie muszą stwarzać konsekwentnej iluzji bryłowatości przedmiotów, podczas gdy treści obrazów Rubensa są identyfikowane m.in. także ze względu na bryłowatość lub płaskość rysunku.

Są przedmioty na rysunku Ripy, które muszą być odczytane jako niejednoznaczne. Na przykład wieńiec na rękę pani jest wieńcem z jakichś ziół, okrągłe przedmioty w tym wieńcu mogłyby być uznane za owoce tyleż na zasadzie wiedzy o świecie, co znajomości konwencji rysunkowych. Oba te rodzaje wiedzy pozwalają w okrągłym kształcie związanym z liśćmi domyślić się owoców. O tym, że są to owoce granatu, możemy się już tylko dowiedzieć w załączonym tekście. Tak więc w tym rysunku, który jest na granicy znaku ikonicznego diagramu, splecione są ze sobą elementy podobieństwa przedmiotu znaczącego do przedmiotu oznaczonego i wieloraka wiedza o konwencjach, obowiązujących w wytwarzaniu i interpretacji tego typu znaku. Ta wiedza pozwala nam skupić się tylko na pewnych właściwościach rysunku, eliminując wszystkie inne cechy zarówno realnego przedmiotu, jak i naszego sposobu widzenia.

Tekst dokładnie wyjaśnia wszystkie relewantne właściwości rysunku, ustalając odpowiedniość między nimi a tymi właściwościami, które przysługują *Akademii*. I, co więcej, tekst wskazuje na bogatą literaturę, która motywuje znaczenie poszczególnych elementów rysunku. Tak np. trzymane przez kobietę w rękę ostrze jest umotywowane cytatami

z Kwintyliana, Horacego, Petrarcki i zbioru Adagiów, w których wyraz „ostrze” występuje jako metaforyczne określenie mowy starannie wykończonej.

Motywacje poszczególnych elementów obrazu są różne. Opis mówi o wielobarwności sukni pani przedstawionej na obrazie i motywuje tę wielobarwność wielością nauk uprawianych w akademii. Opis słowny mówi zatem o takich cechach przedmiotów przedstawionych na obrazie, które w istocie są tylko postulowane. Obraz jest biało-czarny i wielobarwności sukni z samego obrazu nikt by się domyślić nie mógł. Wiele zresztą rzeczy jest nie do rozpoznania w przedstawieniu ikonicznym, załączonym przez Ripę. I, co więcej, nie do rozpoznania są relewantne z punktu widzenia semantycznego elementy obrazu. Praktycznie rysunek ten jest schematyczną propozycją czy zbiorem wskazówek dla malarza, który może wypełnić go wieloma relewantnymi i nierelwantnymi z punktu widzenia komunikatu szczegółami. Rola literackiego, mitologicznego, a nawet czysto językowego elementu w ustaleniu słownika ikonicznego, o którym tu mowa, jest ogromna. Podstawowe, prymarne *signifiés* naszego słownika nie mogą się obejść bez elementu słownego, ponieważ nie wszystkie elementy mogą być jednoznacznie rozpoznane jako czysto ikoniczne. Ale sekundarne znaczenia mające charakter alegoryczny są przyporządkowane naszym znakom ikonicznym już tylko przy pomocy formuły językowej. Alegoryczność lub może metaforyczność całego słownika jest możliwa oczywiście tylko dzięki przypisaniu przy pomocy językowych sformułowań określonych wartości poszczególnym elementom obrazu. Sformułowania te nie są indywidualną wynalazczością słownikarza. Różnorodne tradycje kulturowe składają się na przywołane motywacje znaczeń drugiego stopnia przysługujących elementarnym znakom ikonicznym.

Element  
słowny  
konieczny

Analiza  
znaku  
ikonicznego  
— obrazu

Bardzo trudno odpowiedzieć na pytanie, jaka jest w owych obrazach proporcja czystej ikonizacji, podobieństwa między tym, co widzimy na rysunku, a naszą wiedzą o sposobach rysowania. Nie wchodząc głębiej w zasady owego podobieństwa, które jest na wskroś przesiąknięte konwencjonalnymi regułami przedstawiania ludzi i przedmiotów, przejdźmy do analizy klasycznego znaku ikonizacji — obrazu.

Posłużę się opisem znanego pejzażu z człowiekiem zabitym przez węża, pędzla Poussina. Obraz ten prawdopodobnie nie jest malarskim przedstawieniem żadnej literackiej lub mitologicznej „historii”. W wielu punktach korzystam z gotowego opisu L. Marina<sup>5</sup>. Jesteśmy w obliczu czystego znaku ikonizacji, o tyle, o ile nie towarzyszy mu żaden słowny napis. Rozpoznajemy w bezpośrednim ujęciu podobieństwa elementy letniego krajobrazu, drzewa, zarośla, strumień wody, ściekający ze skały, zarys architektury na horyzoncie, rzekę, ludzi kąpiących się, ludzi w łodzi z jedną osobą wychylającą się i ciągnącą linkę wędki itd. W centrum obrazu, mniej więcej pośrodku, jest postać kobiety, która przysiadła z ramionami rozwartymi, tak że jedno z nich kieruje wzrok patrzącego odbiorcy ku grupie ludzi kąpiących się, a drugie ku grupie ludzi w łodzi. Twarz kobiety ma wyraz przestraszony i skierowana jest ku prawnej dolnej partii obrazu. W tej części obrazu jest postać mężczyzny, patrzącego w lewą dolną partię obrazu. Twarz wyraża przestraszony, postawa zatrzymanie się w miejscu (może przerwanie poprzedniego ruchu przed siebie) lub chwilę odwracania kierunku ruchu. W lewej dolnej części obrazu leżąca postać mężczyzny opleciona zwojami ogromnego węża. Jedno ramię i jedna noga w wodzie.

<sup>5</sup> L. Marin: *La description de l'image*. „Communications” 1970 nr 15. Powtarzamy w wielu punktach jego analizę.

Obraz był odczytywany kilkakrotnie przez różne osoby. Marin umożliwia nam porównanie tych odczytań, wskazujące na to, które z elementów obrazu nie mogą być odczytane jednoznacznie. Postać leżąca, opleciona przez węża, raz jest rozumiana jako człowiek zabijany przez węża, raz jako martwe ciało oplecione przez węża. Człowiek, który zbliża się w kierunku leżącego, jest rozumiany raz jako ktoś, kto szedł i zatrzymał się przestraszony, raz jako ktoś, kto ucieka z przerażeniem w twarzy, raz jako ktoś, kto ucieka z przerażonymi oczyma i stojącymi z przerażenia włosami. Kobieta, o której się raz mówi, że nie widzi postaci oplecionej przez węża, ponieważ zasłania ją ukształtowanie terenu, jest w rozumieniu jednych zdziwiona i przestraszona, w rozumieniu drugich zdziwiona i przestraszona widokiem uciekającego, wreszcie w rozumieniu trzecich krzycząca z przestachu.

Konflikt  
interpretacji

Ktokolwiek zechce opisać sytuację, dziejącą się na najbliższym widza planie obrazu, musi wyjść poza to, co jest namalowane na obrazie, musi bowiem wprowadzić przyczynowo-czasowe związki, których na obrazie nie ma i być nie może. Obraz posługujący się czystymi znakami ikonicznymi nie zawiera i nie może zawierać narracji. „W istocie obraz przedstawia zawsze tylko jedno zdarzenie uchwycone jako niepodzielna chwila”<sup>6</sup>.

Zestawione przez Marina opisy posuwają się, zaczynając od różnych punktów obrazu. Obraz bowiem nie zawiera wskazówki, zmuszającej do rozpoczęcia oglądu od określonego punktu i przesuwania się w określonym kierunku. Wydaje się, że jest to także wynik atemporalności obrazu.

Wiadomo, że malarstwo średniowieczne przedstawiało przepływ czasu. Oto np. na ikonie, reproduktowanej przez Uspienskiego, widzi się jednocześnie postać z mieczem w ręku w geście, który mówi o tym, że miecz za chwilę spadnie na szyję stojącego

<sup>6</sup> *Ibidem.*



Głowa  
Jana  
Chrzciela

obok człowieka<sup>7</sup>. Tym człowiekiem jest Jan Chrzci-  
ciel, którego głowa za chwilę zostanie ucięta, a tuż  
obok jest jego już ucięta głowa. Jest jednak rzeczą  
oczywistą, że właściwa interpretacja jednocześnie  
widocznej głowy Jana Chrzciela przed jej ucię-  
ciem i głowy uciętej może być dokonana tylko, je-  
śli się przyjmie do wiadomości konwencjonalny  
związek ustalony w kulturze okresu.

To czym zajmowaliśmy się dotąd nie wyczerpuje  
oczywiście analizy naszego przekazu. Umieliśmy  
dotąd zaledwie rozpoznać warstwę obrazu, którą Pa-  
nofsky nazywa warstwą ikonograficzną, tzn. umie-  
liśmy rozpoznać przedmioty, które na obrazie zo-  
stały przedstawione i wskazać na niemożliwość  
szczegółowych rozstrzygnięć.

Słowna  
narracja  
scala  
obraz

Identyfikacja warstwy ikonograficznej nie wyczer-  
puje analizy komunikatu ikonicznego. Co więcej,  
gdybyśmy chcieli nie przekraczać jej granic, nie  
umielibyśmy scalić poszczególnych elementów iko-  
nograficznych obrazu. Scalenie obrazu wymaga  
wprowadzenia słownej narracji. Dalsza interpreta-  
cja wymaga jednego jeszcze zabiegu, który uważa-  
my za szczególnie istotny.

Elementarnym znakiem warstwy ikonograficznej  
jest fragment odwzorowujący jeden przedmiot. Ale  
ten sposób segmentacji obrazu na znaki pojedyn-  
czych przedmiotów nie jest jedynym możliwym  
z punktu widzenia semantyki przekazu, choć jest  
niewątpliwie pierwszym obowiązującym zabiegiem.  
Istnieje konieczność innej jeszcze segmentacji,  
podpowiedzianej przez kulturową tradycję. Gdy-  
byśmy spojrzeli na obraz, dzieląc go na część, która  
obejmuje dolną partię obrazu, otrzymalibyśmy  
część górną bogatą w elementy pejzażu i część dol-  
ną bogatą w przeżywające postaci ludzi. Otrzyma-  
libyśmy przeciwstawienie między pejzażem a „hi-  
storią”.

Otóż część nazwana pejzażem, i stanowiąca pewien

<sup>7</sup> Zob. B. Uspienski: *Poetika kompozycji*. Moskwa 1970.

złożony znak, jest znakiem pejzażu idyllicznego. Może być rozpoznana jako transformacja starego *locus amoenus* z charakterystycznymi cechami słonecznego światła, świeżej zieleni wiosennej lub letniej i lustra wody. U kolebki tego znaku niewątpliwie stała literatura, ale znak ten ma już swoją długą tradycję malarską i może być rozpoznany przez każdego, kto zna tę tradycję, jako znak idyllicznego pejzażu. Wydzielenie znaku: pejzaż idylliczny i przeciwstawienie go dramatycznej sytuacji ludzkiej odbywa się oczywiście na innym piętrze niż analiza ikonograficzna.

Dalsza analiza stawia przed nami nowe i trudne problemy. Problemy te wynikają z takiego oto układu: trzy postaci ludzkie, objęte dramatyczną narracją, stanowią układ trójkątny. Trzy postaci w łodzi w górnej partii obrazu również stanowią układ trójkątny. Wreszcie trzy postaci bawiących się w górnej partii obrazu po przeciwnej stronie dają również układ trójkątny. Ramiona kobiety, stanowiącej wierzchołek dramatycznego trójkąta, kierują wzrok widza ku tym trójkątnym układom, które znajdują się w górnej partii obrazu. Owe trójkąty, których dostrzeżenie jest sprawą wysiłku, wrażliwości odbiorcy, prowadzą interpretatora do takich przeciwstawień: zabawa — śmierć. Owe trójkąty należą do planu formalnego, planu, który nazywamy planem ekspresji, do struktury *signifiant* i prowadzą do pewnych interpretacji w planie treści. Jesteśmy tu w obliczu wytwarzania wtórnych znaków wewnątrz ikonicznej struktury znakowej. Podobieństwo, paralelizm form narzuca odbiorcy porównywanie treści. Wyraża się w tym ogólna postawa człowieka wobec struktur znakowych. Owo zestawienie: zabawa — śmierć należy do sekundarnej siatki znaczeń obrazu. Bogactwo tego zestawienia nie jest z góry dane. Zależy od wrażliwości i kultury odbiorcy tyleż, co od ewentualnych składników samego obrazu.

Trzy  
trójkąty

Obraz jest  
przestrzenią  
ciągłą

Interpretacja obrazu w tej jego warstwie, która odrywa się od płaszczyzny czysto ikonograficznej, jest nią o tyle, o ile w ciągłą powierzchnię malarzką wprowadza puste miejsca, pozwalające ustalić relewantną siatkę relacji między określonymi punktami powierzchni, wymazać zaś inne punkty dla danej relacji nierелеwantne. Obraz jest przestrzenią ciągłą. Artykulacja tej przestrzeni, która wprowadza w nią znaczenie, wartość semantyczną wyższego niż ikonograficzny stopnia, polega na wykreśleniu, usunięciu z pola widzenia tych fragmentów przestrzeni, które nie mieszczą się w danej siatce relacji. W żadnym razie nie chcielibyśmy twierdzić, że jest to zabieg arbitralny. Przeciwnie, jesteśmy przekonani, że może on być przeprowadzony dobrze lub źle, tzn. w sposób uprawniony przez obraz lub nieuprawniony. Artykulacja może wprowadzać bardziej zasadnicze relacje lub mniej zasadnicze. Może dostrzegać więcej relacji lub mniej. Może je właściwie hierarchizować, lub nie hierarchizować, czy hierarchizować błędnie. Ale podstawą artykulacji nie jest nigdy wyłącznie ikonograficzna warstwa obrazu.

Analizę opozycji i zestawień wewnątrz obrazu Pousina można by ciągnąć dalej. Nie będziemy tego robić. Wskażemy na inne związki natury znakowej, które są dla nas istotne.

Otóż obraz jako całość uzyskał zresztą już w połowie XIX w. tytuł *Pejzaż z człowiekiem zabitym przez węża*. Ta nazwa, która mogłaby skądinąd nas nie interesować, jest kwalifikacją gatunkową. Wprowadza nasz obraz w całą klasę obrazów pejzaży, ściśle mówiąc w podgrupę tej klasy, w podgrupę pejzaży, zawierających „historię”. Odczytanie znaczenia obrazu nakłada zatem obowiązek spojrzenia nań jako na element takiej właśnie grupy, wchodzący w określone związki z innymi elementami danej grupy (w związku opozycji lub podobieństwa). Jednocześnie jako element danej pod-

grupy obraz nasz wchodzi w określone związki z innymi gatunkowymi klasami funkcjonującymi obok klasy „pejzaży z historią”.

Wszystkie znaczeniowe wartości, które się dadzą nadbudować na podstawie tego typu zestawień, są wartościami bardzo istotnymi dla charakterystyki znaczenia ikonicznego znaku, jakim jest obraz Pous-sina. Wielopiętrowość znaczeniowej organizacji, która tu występuje, nie pojawiała się (może: nie narzucała się) ani w wypadku diagramu, ani w wypadku mapy.

Zdanie sobie sprawy ze struktury i sposobów analizy wizualnych znaków ikonicznych wydaje się ważne z wielu punktów widzenia, z których jeden mówi o występowaniu znaków ikonicznych niewizualnych wprawdzie, lecz zachowujących właściwości ikoniczności w literaturze. Z punktu widzenia deklarowanego dziś często zainteresowania dla funkcjonowania sztuki literackiej w kulturze, jako mechanizmie przekazywania informacji, wydaje się rzeczą istotną także zdanie sobie sprawy ze specyficznych możliwości komunikatywnych związanych z charakterem znaków: ikonicznym względnie symbolicznym.

Mówimy o prymarnych znaczeniach, o tych znaczeniach, które należą do warstwy ikonograficznej lub do warstwy prymarnych językowych znaczeń. Wydaje się, że komunikat czysto ikoniczny nie jest w stanie formułować wypowiedzi metajęzykowych. Niemożliwy jest w języku znaków ikonicznych komunikat o takiej oto treści: „Prawdą jest, że...”, „Nieprawdą jest, że...”. Musimy zatem przyjąć niemożliwość w języku ikonicznym wszystkich struktur, w których *implicite* lub *explicite* tkwi wyrażenie metajęzykowe. Co więcej, zgodnie z analizą Peirce’a, każde wyrażenie ikoniczne jest rozpoznawalne przez nas jako wyrażenie ikoniczne na zasadzie naszego doświadczenia, doświadczenia, które zdołaliśmy zdobyć w przeszłości, a zatem jako

Obraz to  
wielopiętrowa  
konstrukcja  
znaczeniowa

Znakom  
ikonicznym  
są obce  
wątpliwości  
i dyskusje

w pewnym sensie prawdziwe. Stąd szczególna funkcja znaków wizualnych ikonicznych w propagandzie. „Teksty” ikoniczne są w sensie psychologicznym niejako uwierzytelnione. W przekładzie na znaki symboliczne języka nie mogą być zrównane z izolowanym słowem, lecz co najmniej ze zdaniem, a więc ze strukturą, która z punktu widzenia semantycznego zawiera sąd o istnieniu. Znaki ikoniczne ze swego charakteru nie pozwalają na zbudowanie komunikatu wyrażającego wątpliwości. Nie pozwalają też na zbudowanie struktury przekazującej wewnętrzną dyskusję w jakimkolwiek znaczeniu tego słowa. Nie da się w tych znakach zbudować formy odpowiadającej mowie pozornie zależnej, ani nie da się pokazać dwóch równorzędnych punktów widzenia.