

Teksty Drugie 2006, 4, s. 47-71



CENTRUM
HUMANISTYKI
CYFROWEJ

Na styku kodów. O literackich użyciach znaków ikonicznych.

Grzegorz Grochowski

Grzegorz GROCHOWSKI

Na styku kodów.

○ literackich użyciach znaków ikonicznych

I.

Kategoria ikoniczności, od dawna dobrze zadomowiona w semiotycznie zorientowanej poetyce, ostatnio zaś robiąca dużą karierę za sprawą językoznawstwa kognitywnego, nie jest pojęciem jednolitym i obejmuje na gruncie wiedzy o literaturze różne, niewspółmierne obszary zagadnień¹. Najbardziej tradycyjne, nieco już może staroświeckie ujęcie, utożsamia ikoniczność z obrazowością, ze zdolnością słowa do tworzenia plastycznych wyobrażeń pobudzających wrażliwość odbiorcy². Z kolei uczeni spod znaku strukturalizmu szczególną uwagę w swych badaniach poświęcali problematyce motywacji znaku poetyckiego, analizie operacji i strate-

^{1/} Przykładem wzmożonego zainteresowania fenomenem ikoniczności, a jednocześnie świadectwem zróżnicowania sposobów rozumienia tej kategorii, może być na przykład cykl zbiorowych publikacji *Iconicity in Language and Literature (Form Miming Meaning)*, ed. O. Ficher, M. Nänny, Amsterdam – Philadelphia, Benjamins 1999; *The Motivated Sign*, ed. O. Ficher, M. Nänny, Amsterdam – Philadelphia, Benjamins 2001; *From Sign to Signing*, ed. O. Ficher, W.G. Müller, Amsterdam – Philadelphia, Benjamins 2003). Na polskim gruncie omówienie różnych interpretacji samego terminu oraz przegląd odpowiadających mu zjawisk można znaleźć w pracach Z. Mitosek np. *Ikoniczność i Słowo ikoniczne?*, w: tejsze *Mimesis. Zjawisko i problem*, Warszawa 1997.

^{2/} Zob. na przykład Z. Kopczyńska *Malowanie słowami*, w: tejsze *Język a poezja*, Wrocław 1976; *Słowo i obraz*, red. A. Morawińska, Warszawa 1982; B. Sienkiewicz *Literackie „teorie widzenia”*, Poznań 1992; S. Wysłouch *O malarstwie literatury*, w: tejsze *Literatura i semiotyka*, Warszawa 2001.

gii artystycznych zmierzających do przekształcenia układów arbitralnych symboli w rozpoznawalne odpowiedniki zjawisk pozatekstowych (tu przede wszystkim wypada wspomnieć prace Romana Jakobsona)³. W badaniach nad komunikacją literacką chyba najbardziej uprzywilejowaną pozycję zyskała ikoniczność rozumiana jako mimetyzm formalny bądź jako „cudzysłowowość” wypowiedzi⁴. Chodziło wówczas o relację podobieństwa między danymi segmentami narracji literackiej a naśladowanymi przez nie wzorcami tekstowymi odpowiednich tekstów użytkowych. I wreszcie ostatnio, głównie za sprawą inspiracji płynących z kognitywizmu, sporym zainteresowaniem cieszy się kwestia diagramatyczności wypowiedzi, analizowanej na wielu różnych poziomach tekstowych i w różnych aspektach⁵. Trzeba przyznać, że szczególnie ta ostatnia sprawa otwiera obiecujące perspektywy, gdyż odnosi się zarówno do tekstów użytkowych, jak i artystycznych, przejawia się na poziomie lokalnej (na przykład szyk zdania) i globalnej (kompozycja całości) organizacji wypowiedzi, a wreszcie prowokuje zarówno do badania empirycznych danych językowych, jak i do refleksji nad percepcją odbiorcy, nad mechanizmami wychwytywania różnorakich analogii i paralelizmów.

Doceniając rangę wszystkich tych ujęć, a także deklarując szczególną sympatię do ostatniego z wymienionych stanowisk, tu jednak chciałbym zwrócić uwagę na inną kwestię i zająć się jeszcze jednym możliwym sposobem pojmowania fenomenu ikoniczności w literaturze. Chodzi mi bowiem nie tyle o – tak czy inaczej rozumiane – „słowo ikoniczne”⁶, ale o użycie znaków *stricte* ikonicznych w przekazie językowym, a zatem o ikoniczność w literaturze, nie zaś ikoniczność literatury. Pozostawiam więc poza swoim polem widzenia tak istotne aspekty relacji werbalno-wizualnych, jak opis, ekfrazy, przekład intersemiotyczny, estetyzacja znaku językowego (jaką reprezentują na przykład *carmina figurata* bądź kaligramy) czy też tekstowa ekwiwalentyzacja obrazu. Nie analizuję tu takich sytuacji, w których utwór literacki odnosi się do jakiegoś dzieła plastycznego, traktowanego jako temat, bezpośrednio nazwany bądź aluzyjnie przywołany. Przedmiotem

3/ Można tu przywołać chociażby uwagi o symbolizmie dźwiękowym i wielopoziomowej motywacji znaków poetyckich, sformułowane w klasycznej pracy R. Jakobsona *Poetyka w świetle językoznawstwa*, przeł. K. Pomorska, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 2, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1976.

4/ Zob. na przykład M.R. Mayenowa *Pojęcie wyrażenia cudzysłowowego a sytuacja komunikacyjna literatury*, w: teże *Poetyka teoretyczna*, Wrocław 1974; J. Lalewicz *Mimetyzm formalny i problem naśladowania w komunikacji literackiej*, w: *Tekst i fabuła*, red. Cz. Niedzielski i J. Sławiński, Wrocław 1979; M. Głowiński *Mimesis językowa w wypowiedzi literackiej*, „Pamiętnik Literacki” 1980 z. 4).

5/ Zob. na przykład *Iconicity in Syntax*, ed. J. Haiman, Amsterdam – Philadelphia, Benjamins 1985; A. Duszak *Tekst naturalny*, w: teże *Tekst, dyskurs, komunikacja międzykulturowa*, Warszawa 1998; *Zasada ikoniczności w języku*, w: *Kognitywne podstawy języka i językoznawstwa*, red. E. Tabakowska, Kraków 2001.

6/ Formułę tę pożyczam z tytułu przywołanego szkicu Z. Mitosek *Słowo ikoniczne?*

niniejszego omówienia chciałbym uczynić jednostki, które za historią sztuki można by określić jako „enklawy semantyczne”, występujące we współczesnych tekstach artystycznych. Mieczysław Wallis, od którego sformułowanie pożyczam, określa w ten sposób „część pewnego dzieła sztuki, złożoną ze znaków innego rodzaju lub innego systemu niż całe dzieło”⁷, a więc pewną względnie niezależną całość, rządzącą się swoistymi prawami i wyposażoną w odrębny potencjał semantyczny. Jako przykład takiego zjawiska uczyony przywołuje tzw. *verba visibila*, czyli sekwencje słowne, napisy umieszczane w dziełach malarskich, poczynając od banderoli z dialogami i sentencjami na obrazach średniowiecznych, a kończąc na inskrypcjach wklejanych w awangardowe kolaże Pabla Picassa czy Maxa Ernsta. Analiza i porównanie wielu zróżnicowanych przykładów wykazuje, jak dynamicznie kształtują się relacje między obrazem a słowem w różnych epokach, formacjach kulturowych, kierunkach artystycznych. W zależności od czasu i miejsca powstania danego dzieła zmieniają się formy „cytowania”, czyli łączenia niewspółmiernych znaków, hierarchie obowiązujące między kodami, światopoglądowe i estetyczne uzasadnienia użycia napisów, a także funkcje przypisywane takim znaczeniowym wtrętom.

Mnie wszakże interesuje sytuacja odwrotna, choć także odwołująca się do relacji między słowem a obrazem. Sprawa dotyczy takich utworów, w których obrazy – rozumiane nie jako poetyckie wizje, figury retoryczne bądź realistyczne opisy, ale dosłownie jako rysunki, fotografie, mapy, diagramy – są wprowadzane w obręb tekstu literackiego. Tradycyjnie obecność takich elementów wizualnych w książce wiąże się z kategorią ilustracji, służącej jako element ułatwiający rozumienie treści przekazywanych językowo, jako ozdoba, mająca podnosić estetyczną atrakcyjność danego woluminu. Obraz rozumiany w podobny sposób kojarzy się głównie z popularnymi edycjami, z literaturą dydaktyczną bądź użytkową (obejmującą na przykład książki kucharskie i turystyczne przewodniki), a wreszcie z książkami dla dzieci. Można chyba uznać, że zjawisko ilustracji raczej rzadko przykuwało uwagę lingwistyki tekstu, teorii literatury, a nawet semiotyki, o czym zapewne decyduje fakultatywność werbalno-wizualnych relacji w takich układach⁸. Sprawa nieco komplikuje się, gdy przechodzimy do zagadnienia ilustracji stworzonych przez samego autora książki. Nasuwa się bowiem wówczas dość oczywiste pytanie, na ile można je traktować jako nieusuwalną część dzieła, jako „świadcstwo autorskiej interpretacji”⁹. Nawet jednak w takich sytuacjach przeważnie pada odpowiedź negatywna, o czym świadczyć może chociażby edytorska praktyka,

7/ M. Wallis *Napisy w obrazach*, w: tegoż *Sztuki i znaki. Pisma semiotyczne*, Warszawa 1983, s. 191.

8/ Ciekawą próbę opisu takich więzi można znaleźć w szkicu F. Daneša *Text a jeho ilustrace*, „Slovo a slovesnost” 1995 nr 56, s. 174-189. Zob. też: S. Wysłouch *Tekst i ilustracja*, w: tejsze *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994. Łatwo zauważyć, że w tym miejscu zbliżamy się już do spraw, będących przedmiotem naszego zainteresowania.

9/ S. Wysłouch *Ilustracja autorska – casus Brunona Schulza*, „Teksty Drugie” 1992 nr 5, s. 120.

w której takich rysunków z reguły nie włącza się do kanonicznej postaci danego tekstu¹⁰.

We współczesnej literaturze, a zwłaszcza w prozie, da się jednak wyodrębnić takie utwory, w których zadanie obrazu nie ogranicza się już do ilustrowania uprzedniego, autonomicznego przekazu językowego. Można więc przyjąć tezę, że na naszych oczach zmienia się semiotyczny status znaków wizualnych w komunikacji literackiej. Obraz przestaje być estetycznym naddatkiem, służącym unaocznianiu treści zawartych w warstwie słownej, a staje się integralną częścią narracji bądź monologu lirycznego, znajdując swoje miejsce w określonym układzie relacji nadawczo-odbiorczych i stając się elementem zróżnicowanych napięć znaczeniowych. Interesujące mnie zjawisko wypada więc potraktować jako szczególnie przypadek – może nieco osobliwy, ale też znamienny i pouczający – w obrębie szerszej problematyki opisywanej w kategoriach korespondencji, powinowactw, oddziaływań, transpozycji czy też interferencji sztuk¹¹. Wypada przy tym zauważyć, że ostatnia z wymienionych kategorii wydaje się najbardziej odpowiednia w danym kontekście, gdyż nie chodzi tu o relacje wynikające z porównania immanentnych właściwości poszczególnych dziedzin, ale raczej o skutki przygodnie ustanowionego zespolenia, prowadzącego do nakładania się dwóch różnych porządków znakowych w przestrzeni jednego tekstu¹².

Oczywiście nie mamy do czynienia ze zjawiskiem całkiem nowym, z jakąś wielką rewolucją w sposobach konstruowania wypowiedzi, a raczej z narastającą tendencją. Przez kilka dekad zabiegi tego rodzaju były rzadkością i mogły się wydawać odosobnioną ekstrawagancją bądź jednorazowym eksperymentem, nie zyskując pozycji szerszego trendu czy też rozpoznawalnej tendencji. Taki uprzywilejowany status odosobnionego przedsięwzięcia, umotywowanego szczególnie poetyką i tematyką utworu, zyskało na przykład w latach czterdziestych literackie wykorzystanie autorskich rysunków w *Małym Księciu* Antoine de Saint-Exupéry'ego, nieco zaś później – w latach siedemdziesiątych – inkrustowanie narracji obrazkowymi wstawkami w *Śniadaniu mistrzów* Kurta Vonneguta. Oddzielna – i także niezbyt liczna – grupę stanowili twórcy, którzy byli profesjonalnymi rysownikami, karykaturzystami, ilustratorami (jak na przykład Roland Topor czy Edward Gorey) i próbowali wykorzystać swoje doświadczenia plastyczne w tworzeniu eksperymentalnych, zabawnych tekstów narracyjnych (Gorey wręcz uczynił błahość jednym

10/ W tej sprawie zob. na przykład: S. Wysłouch *Tekst i ilustracja*; J. Szyłak *Poetyka komiksu. Warstwa ikoniczna i językowa*, Gdańsk 2000, s. 154-157.

11/ Zob. na przykład O. Walzel *Wzajemne naświetlanie się sztuk*, w: *Teoria badań literackich za granicą*, red. S. Skwarczyńska, t. 2, cz. 1, Wrocław 1974; *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślakowska, J. Sławiński, Wrocław 1980; M. Porębski *Obrazy i znaki*, Kraków 1986; M.A. Caws *The Art of Interference*. Princeton 1990; M. Hopfinger *W laboratorium sztuki XX wieku. O roli słowa i obrazu*, Warszawa 1993; A. Dziadek *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004.

12/ W sprawie kategorii interferencji sztuk por. A. Dziadek *Obrazy i wiersze*, s. 14-16.

z głównych założeń programowych swojej estetyki, tzw. „Goreygraphy”¹³. Ostatnie lata przynoszą jednak coraz więcej utworów literackich bądź paraliterackich, włączających elementy ikoniczne w obręb struktur artystycznych. W polskiej literaturze wdzięcznych przykładów zastosowania takiej strategii dostarczają zwłaszcza niektóre dokonania z kręgu tzw. „młodej prozy”, choć pojedyncze realizacje można także odnaleźć na gruncie twórczości poetyckiej i to czasem w dorobku autorów nienależących do najmłodszego pokolenia (można tu przywołać chociażby Witolda Wirpszę i jego *Komentarze do fotografii*, które wiążą w jedną całość wiersze, zdjęcia oraz inskrypcje, tworząc swoistą parafrazę dawnych emblematów, czy też Jacka Durskiego, którego tomik *Uderza Ziemia* można właściwie zaklasyfikować zarówno jako tomik wierszy, jak i jako album grafik). Oczywiście, biorąc pod uwagę stan faktyczny, trzeba przyznać, że książki tego rodzaju wciąż jednak pozostają w mniejszości, ustępując – zarówno pod względem liczebności, jak i popularności – homogenicznym przekazom językowym, literaturze utrwalanej jedynie za pomocą słowa. Mimo powszechnie podzielanego przeświadczenia o dominacji obrazu w kulturze współczesnej, trudno byłoby znaleźć wielką obfitość utworów utrzymanych w takiej multimedialnej poetyce. Nie musi to automatycznie przeczyć ogólnym, socjologicznym bądź antropologicznym diagnozom stanu dzisiejszej cywilizacji. Można na przykład założyć, że przewaga wizualności manifestuje się w obniżaniu społecznej rangi literatury i w równoległej karierze innych mediów, nie zaś w przekształceniach wewnątrz samego dyskursu literackiego. Z drugiej jednak strony świadomość zarówno potoczna, jak i naukowa, zdaje się przypisywać istotne znaczenie różnym przekazom wielokodowym – nawet w licznych projektach teoretycznoliterackich wyraźnie dochodzą do głosu opinie krytyczne wobec „werbocentryzmu” poetyki oraz postulaty stworzenia multimedialnej genologii bądź stylistyki¹⁴. Chociaż utwory korzystające ze znaków ikonicznych są nadal rzadsze niż powieści czy zbiory opowiadań utrwalonych wyłącznie w materii języka, to nawet te pojedyncze, rozproszone teksty są miejscem uobecniania się istotnych napięć dynamizujących współczesną literaturę, a nawet całą przestrzeń komunikacji społecznej. Kwestia takiej wewnątrztekstowej interakcji różnorodnych znaków nie doczekała się jednak dotychczas dogłębnego, pełnego wyjaśnienia teoretycznego (przy sporej obfitości wartościowych ujęć częściowych, aspekto-

^{13/} Z polskich artystów młodszego pokolenia najbliższy tej grupie byłby chyba Maciej Sieńczyk jako autor urokliwej *Hydrioli* (Warszawa 2005), gdzie przestylizowana maniera zarówno narracji słownej, jak i warstwy wizualnej służy wytworzeniu groteskowej rzeczywistości z pogranicza onirycznej gry skojarzeń, surrealistycznej makabreski oraz pastiszu staroświeckiej literatury popularnej. Autonomia obrazu jest tu jednak tak daleko posunięta, że pojawia się wątpliwość, czy można jeszcze mówić o tekście literackim.

^{14/} Zob. na przykład S. Wysłouch *Werbocentryzm – uzurpacje i ograniczenia*, w: *też: Literatura i semiotyka*; E. Balcerzan *W stronę genologii multimedialnej*, w: *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, Warszawa 2000; B. Szczyńska *Opowiadanie i media*, „Pamiętnik Literacki” 2002 z. 2.

wych) ani weryfikacji ogólnych tez w konkretnych analizach, dlatego też niniejszą analizę, w którym będę się starał możliwie jak najczęściej opierać na omówieniach konkretnych przykładów, może być jedynie powierzchownym rekonesansem¹⁵.

2.

Zacznijmy zatem od wskazania zjawisk tekstowych, które mają być interpretowane jako ikony, oraz od określenia, jak w punkcie wyjścia rysuje się znaczeniowy potencjał takich jednostek. Jak doskonale pamiętamy, znak ikoniczny – wedle definicji Charlesa S. Peirce’a – to element, który pod jakimiś względami zastępuje dany przedmiot dla określonego odbiorcy ze względu na swoje podobieństwo do samego przedmiotu, dzięki posiadaniu pewnych cech podzielanych z tym, co oznaczane (jak w relacji – by sięgnąć po jeden z najczęściej używanych, banalnych przykładów – między rysunkiem konia a oznaczanym koniem)¹⁶. Bywa zatem określanym jako znak przedstawiający (gdyż jego głównym walorem jest możliwość reprezentowania poprzez imitację, zdolność aktualizowania wybranych właściwości denotatu) bądź jako znak umotywowany, przeciwstawiany arbitralnemu, konwencjonalnemu symbolowi (obejmującemu m. in. jednostki kodu werbalnego)¹⁷. Przede

15/ O wiele częściej rozpatrywano różne formy nadawania jednej grupie znaków właściwości charakteryzujących inną klasę zjawisk, chociażby na przykładzie wspomnianej już w szkicu estetyzacji słowa, dostrzegalnej między innymi w *carmina figurata*, a zwłaszcza w poezji konkretnej (zob. na przykład P. Rypson *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*, Warszawa 1989; T. Sławek *Między literami. Szkice o poezji konkretnej*, Wrocław 1989; S. Wysłouch *Od słowa do ornamentu. Semiotyczne problemy poezji konkretnej*, w: teże *Literatura i semiotyka*).

16/ Szczegółowe przedstawienie tez Peirce’a można znaleźć w książkach H. Buczyńskiej-Garewicz *Wartość i fakt. Rozważania o pragmatyzmie*, Warszawa 1970 oraz *Znak – znaczenie – wartość. Szkice o filozofii amerykańskiej*, Warszawa 1975. Epistemologiczne aspekty tej koncepcji zostały wyeksponowane w książce M. Bense *Świat przez pryzmat znaku*, przeł. J. Garewicz, Warszawa 1980. Z kolei krytyczne omówienie kategorii podobieństwa jako podstawy oznaczania można znaleźć w studium W. Ławniczaka *Uwagi o pojęciu znaku ikonicznego*, „*Studia Semiotyczne*” 1971, t. 2.

17/ Warto oczywiście uświadamiać sobie różne zastrzeżenia zgłaszane wobec zasadności wyodrębniania takiej kategorii, a zwłaszcza krytykę Umberto Eco, który pojęcie naturalnego podobieństwa znaku traktował jako relikty naiwnej świadomości magicznej i starał się wykazać, że uchwycenie wizualnej analogii jest uwarunkowane opanowaniem konwencji percepcyjnych. Obrazy nie stanowią zatem – w myśl przywołanej argumentacji – oddzielnej klasy reprezentacji motywowanych przeciwstawionej arbitralnym sygnałom językowym, ale wraz z symbolami tworzą spójny repertuar skonwencjonalizowanych znaków. Nie musi to jednak prowadzić do odrzucenia samego pojęcia – na przykład Eco proponuje jego reinterpretację i uznaje, że znak ikoniczny odsyła nie do rzeczy samej, lecz do jej schematu postrzeżeniowego (U. Eco *Nieobczna struktura*, przeł. A. Weinsberg, P. Bravo, Warszawa 1996, s. 136). Zob. też S. Wysłouch *Znak ikoniczny w koncepcji Umberto Eco – nowatorstwo i niekonsekwencje*, w: teże *Literatura i semiotyka*.

wszystkim zatem w takiej roli występują włączane w obręb tekstu rysunki, najczęściej autorskie lub przez autora wybrane (tu trzeba jednak od razu przypomnieć, że nie każdy obraz daje się odczytać jako znak ikoniczny, często z założenia symbolicznie oznaczając treści abstrakcyjne – wystarczy przywołać chociażby klasyczny przykład „gołąbka pokoju”). Następną grupę tworzą ikony, które prowizorycznie określiłbym jako „ryciny użytkowe”, a więc różnorakie przekroje techniczne bądź anatomiczne, mapki i plany, a także instrukcje obsługi, w których element wizualny reprezentuje odpowiednią czynność, unaocznia zalecany tryb postępowania. I wreszcie, choć z pewnym wahaniem, można by do tej listy obrazkowych inkrustacji dodać fotografie. Trzeba oczywiście pamiętać, że semiotyczny status zdjęcia pozostaje kwestią sporną i że na przykład sam Peirce nie traktował fotografii jako ikonu¹⁸. Uważał bowiem, że jako produkt optycznego procesu reprodukcji pozostaje ona w bezpośrednim, fizycznym związku ze swym przedmiotem, zyskując tym samym – mimo widocznego podobieństwa – przede wszystkim charakter indeksalnego śladu, sytuacyjnego wskaźnika¹⁹. Istnieją jednak przesłanki, które pozwalają w pewnej mierze osłabić kategorię tego rozstrzygnięcia. Warto na przykład zauważyć, że twórca pragmatyki skupiał się głównie na obrazach migawkowych, automatycznie rejestrujących przygodne stany rzeczy, gdy tymczasem w późniejszych pracach nieraz pokazywano mechanizmy intencjonalnej obróbki zdjęcia, wielorakie formy autorskich ingerencji w przebieg automatycznej rejestracji oraz różne poziomy semiotycznych transformacji fotograficznego obrazu, prowadzące do osłabienia owej bezpośredniej, indeksalnej więzi z rzeczą²⁰. Nawet jednak jeśli uznamy, że obraz taki jest mechaniczną kopią, repliką wyglądu, a nie wizualną reprezentacją przedmiotu i jednostką semiozy, to zapewne może on zmienić swą znakową charakterystykę pod wpływem kontekstu, użyty w danej wypowiedzi, wyposażony w intencję komunikacyjną i przypisany danej instancji podmiotowej. Niewątpliwie bowiem fotografie zintegrowane z tokiem wypowiedzi zaczynają obrastać w asocjacje znaczeniowe i pobudzają interpretacyjną aktywność czytelnika, a jednocześnie odsyłają do potencjalnego przedmiotu odniesienia właśnie dzięki relacji podobieństwa, uwypuklając swoją ikonyczną potencję²¹. Takie poszerzenie zakresu pojęcia wydaje się zresztą zgodne z głównym

18/ Forma ta może budzić pewne wątpliwości natury stylistycznej, ale podążam tu za tradycją już utrwaloną w polskich przekładach i omówieniach prac Peirce'a. Takie tłumaczenie pojęcia *icon* przyjmuje też *Słownik terminów literackich* pod red. J. Sławińskiego (wyd. 2. Wrocław 1988, s. 191).

19/ Ch.S. Peirce *What Is a Sign?* (1894), w: *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings. Volume 2 (1893-1913)*, ed. S. Peirce, Edition Project, Indiana University Press, Bloomington 1998, s. 5-6.

20/ Zob. na przykład M. Hopfinger *O roli słowa i obrazu*, s. 69.

21/ Klasyfikację taką już zresztą przyjmuje część badaczy. Na przykład przywoływany już tu M. Wallis uznaje, że „znakami ikonicznymi są wszelkie podobizny w najszerszym znaczeniu: rzeźbiarskie, malarskie, rysunkowe, graficzne,

nurtem semiotyki Peirce'a, wiążącej znaczenie z pragmatycznym celem znaku i dynamiczną performancją, z procesualnie rozumianą semiozą i oddziaływaniem interpretanta, nie zaś ze stabilnym układem relacji systemowych²².

Sprawa semantycznej wydolności znaków wizualnych była już niejednokrotnie przedmiotem uwagi semiotycznej teorii literatury. Wskazywano m.in., że wśród różnych odmian znaczenia przekazy ikoniczne zdecydowanie wysuwają na pierwszy plan funkcję referencyjną, odniesienie do oznaczanej rzeczy. Z tego powodu można by nawet zakładać, że znak ikoniczny sytuuje się gdzieś na pograniczu oznaczania i przedstawiania, gdyż o ile znak symboliczny profiluje wskazany przedmiot za pomocą nazwy i włącza go w sieć rozpoznawalnych klasyfikacji, o tyle znak ikoniczny w jakiejś mierze powtarza ambiwalencję obiektu, nie zawsze rozstrzygając jego aktualizowaną przynależność kategorialną. Charakteryzuje go pewne zawieszenie pomiędzy biegunami improwizacji i kodyfikacji. Z jednej strony bowiem wiadomo, że przekazy wizualne nie mają jednoznacznie zdefiniowanego słownika ani gramatyki, nie odsyłają do zamkniętego repertuaru dyskretnych jednostek ani nie korzystają ze skodyfikowanych reguł selekcji i kombinacji. Ani rysunek, ani zdjęcie nie poddają się – ze względu na swą ciągłość – rygorystycznej analizie morfologicznej²³. Zarazem jednak – nie możemy sprawić, by dowolny obraz znaczył, cokolwiek zechcemy (o ile nie narzucimy mu arbitralnie całkowicie zewnętrznego i obcego sensu na przykład za pomocą słownej inskrypcji). Przekazy ikoniczne, jak pokazują różne prace z zakresu semiotyki, opierają się na ogólnych kodach postrzeżeńiowych (choć nie poddanych tak ścisłej gramatyzacji jak system językowy i przyjmujących raczej postać rozmytych repertuarów konotatywnych), wybierających pewne cechy przedmiotu jako istotne i decydujących o warunkach uchwycenia jego tożsamości. To właśnie odniesienie do stereotypów wyobrażeńiowych umożliwia pewne wzbogacanie znaków wizualnych w bardziej

f o t o g r a f i c z n e, filmowe” (*O znakach ikonicznych*, w: tegoż *Sztuki i znaki*, s. 35; podkr. moje – G.G.). Zob. też na przykład S. Sontag *O fotografii*, przeł. S. Magala, Warszawa 1986; K. Olechnicki *Antropologia obrazu. Fotografia jako metoda, przedmiot i medium nauk społecznych*, Warszawa 2003; S. Sikora *Fotografia: między dokumentem a symbolem*, Izabelin 2004.

22/ Peirce przyznawał na przykład, że „jeden i ten sam znak może oznaczać jednocześnie poprzez podobieństwo i wskazywanie” (*What Is a Sign?*, s. 8), a tym samym praktycznie otwierał drogę do ujmowania ikonizacji, indeksalności i symboliczności jako aspektów znaku aktualizowanych w odbiorze, zamiast używania ich w roli rozłącznych kategorii klasyfikacyjnych, odnoszonych do substancjalnej postaci przekazu. Dzięki temu możliwa i atrakcyjna wydaje się na przykład propozycja (T. Hristov *Peirce's Eco. Iconicity as Interpretative Procedure*, maszynopis) związania ikonizacji z trybem lektury i zastąpienia przedmiotowej charakterystyki znaku pytaniem o decyzje podmiotu, dzięki którym dany element staje się ikonem.

23/ W tej sprawie zob. na przykład J. Lalewicz *Przedstawianie i znaczenie. Próba analizy semiologicznej rysunku (I-2)*, „Sztuka” 1979 nr 4-5.

szczegółowe treści, a eliminacja lub redukcja jednych cech oraz eksponowanie innych pozwala w jakimś stopniu modyfikować charakter odniesienia, ukazując coś jako takie bądź inne. Drugim środkiem cieniowania znaczeń jest stylistyka i kompozycja przedstawienia – na przykład schematyzacja wizerunków na ogół prowadzi do uniwersalizacji ich odniesienia; redukcja cech uznawanych za wyznaczniki negatywnych bądź pozytywnych konotacji pozwala natomiast na degradację lub nobilitację przedmiotu; z kolei w sferze cech suprasegmentalnych pewne rozwiązania graficzne mogą konotować na przykład precyzję i dokładność odtworzenia bądź pospieszne wykonanie i szkicowość ujęcia; i wreszcie na poziomie kompozycji umieszczenie przedmiotu w lewej lub prawej części pola sugeruje podział na to, co znane i nowe²⁴. Wszystkie te mechanizmy opierają się jednak na fakultatywnych cechach obrazów i pozostają raczej w sferze poznawczych skłonności bądź preferencji, nigdy nie osiągając pozycji obligatoryjnych reguł i zaledwie nieznacznie zbliżając się do statusu ewentualnej gramatyki widzenia. W rezultacie ikon – zdaniem przywoływanego już Eco – „choć rozpoznawalny, jest zawsze obciążony pewną niejasnością i łatwiej denotuje rzeczy ogólne niż szczegółowe”²⁵.

Wskazane uprzywilejowanie referencji prowadziło niekiedy do zakwestionowania sprawności znaków ikonicznych w wypełnianiu innych zadań komunikacyjnych. Maria Renata Mayenowa twierdziła na przykład, że „komunikat czysto ikoniczny nie jest w stanie przekazać informacji metajęzykowej”, skutkiem czego miałyby być „zasadnicza niemetaforyczność znaków ikonicznych”²⁶. Twierdzenie to być może pozostaje prawdziwe, o ile zawężamy perspektywę oglądu jedynie do prymarnych znaczeń ewokowanych przez odizolowane znaki ikoniczne, wyabstrahowane z kontekstu komunikacyjnego. Dla mnie jednak najbardziej interesująca jest kwestia artystycznej reinterpretacji wizualnych elementów, określenie funkcji przypisywanych im w dyskursie literackim oraz pokazanie sposobu ich włączania w znaczeniową strukturę wypowiedzi. Niewątpliwie najprostszą i podstawową operacją znaczeniową pozostaje rekontekstualizacja

24/ Zob. na przykład R. Arnheim *Visual Thinking*, University of Berkeley Press, Berkeley 1971; G. Kress, T. van Leeuwen *Reading Images: a Grammar of Visual Design*, Routledge, London 1996. Wypada też wspomnieć tu klasyczną już – choć nie odwołującą się do kategorii semiotycznych – pracę E.H. Gombricha *Sztuka i złudzenie*, przeł. J. Zaraniski, Warszawa 1981. Poczesne miejsce w rozwoju tej problematyki zajmują także prace R. Barthes'a (na przykład *Retoryka obrazu*, przeł. Z. Kruszczyński, „Pamiętnik Literacki” 1985 z. 3; *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1995).

25/ U. Eco *Nieobecna struktura*, s. 135.

26/ M.R. Mayenowa *Porównanie niektórych możliwości tekstów słownych i wizualnych ikonicznych* (1973), w: tejsze *Studia i rozprawy*, wybór i red. Axer, T. Dobrzyńska, Warszawa 1993, s. 176. Zob. też: M. Porębski *Czy metaforę można zobaczyć?*, „Teksty” 1980 nr 6.

ikonu, tzn. umieszczenie znaku wizualnego w nieszablonowym kontekście komunikacyjnym, zestawienie go z systemem oczekiwań nastawionych na wydobywanie określonych treści²⁷. Przy takim potraktowaniu nawet najprostszy, najbardziej dosłowny wizerunek może nasycać się sensami figuratywnymi, alegorycznymi czy metaforycznymi. Nasz aparat percepcyjny, o ile zostanie uprzednio ukierunkowany, wykazuje sporą aktywność w wyszukiwaniu takich cech odbieranego przekazu, które mogą okazać się odpowiednie w danej sytuacji. Oczywiście, w przypadku utworu literackiego rolę takiego regulującego kontekstu odgrywa przede wszystkim językowa tkanka wypowiedzi, obejmująca zarówno propozycjonalne znaczenia kolejnych sekwencji werbalnych, jak i konwencje gatunkowe bądź stylistyczne, zaktualizowane w danym utworze. Z tego też powodu ikony wykorzystane w dyskursie literackim traktować należy – przy niewątpliwej „komunikacyjnej nobilitacji obrazu”²⁸ – jako znaki nieautonomiczne. Raz pobudzone do życia, w poszczególnych przypadkach mogą okazywać się stroną aktywną, dokonując reinterpretacji bądź nawet kompromitacji treści niesionych kanałem werbalnym, ale w globalnym planie podlegają silnej presji ze strony werbalnej warstwy wypowiedzi. To głównie materiał słowny wyzwala semantyczny potencjał obrazu, nadaje kierunek znaczeniorodnym procesom i pozostaje nadrzędnym poziomem komunikacji, decydując o całościowym charakterze i tożsamości przekazu. Taką strukturę dominacji dostrzegał już Peirce, który podkreślał, że sam obraz – poza odniesieniem do rzeczy – ma do dyspozycji niewielkie możliwości w zakresie przenoszenia informacji. W każdym akcie semiozy musimy więc łączyć znaki ikoniczne, indeksalne i werbalne, ale „złożona całość może być określona jako symboliczna, ponieważ to właśnie symboliczny, żywy charakter zyskuje przewagę w jej obrębie”²⁹.

27/ Warto tu podkreślić generalne dążenie semiotyki do wiązania znakowego statusu obrazu z jego komunikacyjnym użyciem. Na przykład I. Dąbska twierdzi, że „przedmioty będące obrazami innych przedmiotów nie są *eo ipso* tych przedmiotów znakami. [...] Nawet najbardziej podobne do przedstawianych w nich przedmiotów obrazy stają się znakami tych przedmiotów dopiero wtedy, gdy zostaną wyposażone w funkcje ich wskazywania, oznaczania czy symbolizowania.” (*O konwencjach semiotycznych*, „Studia Semiotyczne” 1973, t. 4, s. 38-39).

28/ M. Hopfinger *O roli słowa i obrazu*, s. 57.

29/ Ch.S. Peirce *What Is a Sign?*, s. 10 (przekł. G.G.). Charakterystyczne, że także w tekstach substancjalnie zdominowanych przez obraz często można zauważyć funkcjonalną przewagę słowa. Na przykład Z. Kloch (*Słowa i obrazy. Kilka uwag o związkach i zależnościach*, „Pamiętnik Literacki” 1990 z. 4), analizując „teksty plastyczne” (obraz i kolaż), przyjmuje, że „odczytanie znaczeń tych tekstów nie jest możliwe bez odwołania się do kodów werbalnych i informacji przekazywanych za ich pomocą” (s. 191) i wymaga „włączenia przekazów w sieć relacji intertekstualnych” (s. 193).

3.

Prawidłowość ta zdaje się zyskiwać potwierdzenie, nawet jeśli sięgniemy po tak radykalną propozycję, jak niedawno opublikowany *Produkt polski* Sławomira Shutego³⁰. Książka ta, będąca jednym wielkim kolażem, obszernym zestawem krótkich manifestów, wycinków gazetowych, fragmentów komiksowych, ankiet, rysunków, fotografii sytuuje się już niemal na pograniczu dzieła literackiego i plastycznego, utrzymanego w tonacji żartu surrealistycznego, nierzadko doprawionego dozą czarnego humoru. Autor rzadko (o ile w ogóle) mówi wprost, *expressis verbis*; posługuje się ironią, tworzy parodie i pastisze, desemantyzuje słowo i autonomizuje warstwę ikoniczną, ale nawet tutaj warstwa słowna w jakiejś mierze nadaje kierunek naszej lekturze – i to zarówno w planie globalnym, jak i lokalnym. Przede wszystkim takie elementy, jak tytuł, zasygnalizowana werbalnie odautorska kwalifikacja gatunkowa (*recycling*) oraz otwierający całość odautorski *Wstęp do konsumpcjonizmu* stanowią swoistą instrukcję koherencyjną, określającą zawartość woluminu jako groteskową kolekcję klisz wyobrażeniowych, symptomatycznych dla mentalności dzisiejszego społeczeństwa polskiego. To samo powtarza się na poziomie zjawisk szczegółowych, kiedy słowna etykieta często prowadzi do funkcjonalnego przekształcenia ikonu. Nie znaczy to, by taki czy inny napis miał być prostym ugruntowaniem, tautologicznym powtórzeniem albo dosłownym objaśnieniem sensu obrazu. Sekwencja werbalna pełni raczej rolę katalizatora, prowokującego do formułowania semantycznych hipotez i uruchamiającego ruch skojarzeń, nie zyskuje zaś statusu autorytatywnego komentarza, jednoznacznie rozstrzygającego sens danego układu znakowego. Sensy ewokowane w ten sposób mogą zaś już daleko odbiegać od zakładanej przez Mayenową dosłowności kodu ikonicznego, często oscylując w stronę przekazu cudzysłowowego. Tworzywem takich znaczeń wydają się zaś przede wszystkim zespoły utrwalonych w kulturze konotacji, przypisywanych danym konwencjom wizualnym. Pewne sposoby tworzenia obrazków, rycin, diagramów często bowiem stabilizują się w obrębie jakiejś praktyki społecznej, dzięki czemu bywają postrzegane jako swoiste synekdochy obsługiwanej przez siebie sfery komunikacji. Tym samym wybrane znaki wizualne przestają oddziaływać jedynie w oparciu o relację podobieństwa, pozwalając na uobecnienie porządku ikonograficznego. Porządek taki prowadzi zaś do kolejnego przewartościowania odniesień obrazu, gdyż – jak zauważa Eco – „dla kodu ikonograficznego, zbudowanego na ikonicznym, znaczenia kodu podstawowego stają się oznacznikami”³¹, konotującymi pewne złożone, „zlokalizowane kulturowo”³² układy o umownym, właściwie symbolicznym charakterze (obraz traktowany jako ikonogram staje się więc rodzajem heraldycznego atrybutu określonych zjawisk). Poszczególne znaki ikoniczne są tu więc reprodukowane, cytowane i poddane rekontekstualizacji w taki sposób, że tracą swój wymiar referencyjny,

30/ S. Shuty *Produkt Polski (recycling)*, Kraków 2005 (brak numeracji stron).

31/ U. Eco *Nieobecna struktura*, s. 155 <http://rcin.org.pl>

32/ Tamże, s. 158.

zyskując przede wszystkim walor metatekstowy, funkcjonując nie tyle jako ikony przedstawianych przedmiotów, ile raczej jako egzemplaryczne cytaty z danych potyk, stylów, rejestrów dyskursu (poszczególne obrazki ewokują na przykład stylistykę ulotek reklamowych, schematów technicznych, pism ilustrowanych, kiczowatych broszur religijnych).

Tezy te mogą brzmieć nieco zbyt abstrakcyjnie, spróbujmy więc zilustrować je tekstowymi konkretami. Tak więc na przykład w pewnym miejscu napotykamy w książce anachroniczną mapę, obejmującą terytorium Polski i krajów sąsiedzkich (w tym także część rozpadającego się ZSRR). Strzałki przebiegające przez poszczególne obszary nadają mapie charakter strategiczny i upodabniają ją do rycin znanych nam z atlasów historycznych, a demonstrujących przebieg sławnych batalii prowadzonych w toku dziejów. Dopiero tytuł i legenda przynoszą objaśnienie, iż mamy do czynienia z planem, który ukazuje *Kierunki zalewu taniej odzieży z Chińskiej Republiki Ludowej oraz państw byłego ZSRR z ważniejszymi placami handlowymi* jako miejscami przełomowych potyczek. To tekst językowy ustala zatem referencję układu, a część ikoniczna – poprzez kulturowe konotacje – wnosi do całości żartobliwą interpretację denotowanego zjawiska w kategoriach heroikomicznych. Z kolei w miniaturze *Karate po polsku*³³ seria rycin przedstawiających człowieka siedzącego bądź stojącego w różnych pozycjach daje się odczytać w planie denotacji na przykład jako ikoniczne odwzorowanie cyklu jakichś niezbyt skomplikowanych ćwiczeń fizycznych, w sferze konotacji przywołując skojarzenie popularnych instrukcji i broszur dotyczących utrzymania zdrowia, sprawności i higieny³⁴:



33/ Tamże.

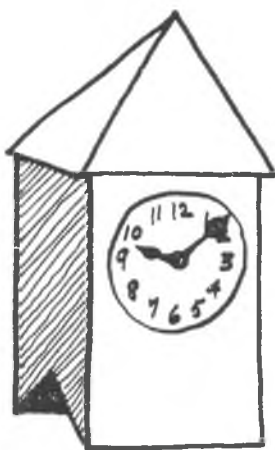
34/ S. Shuty *Produkt polski*.

Dopiero ciąg podpisów każe postrzegać te piktogramy jako ilustracje cierpień, które przeżywa typowy Polak na skutek nadużycia napojów wysokokowych, co pozwala traktować całość jako ironiczno-satyryczną wariację na temat obyczajowych stereotypów. Tak, jak sugerowałem, bez językowego dopełnienia nie byłibyśmy w stanie doszukiwać się w prezentowanej serii rycin żadnego obyczajowego podtekstu, a dopiero werbalny komentarz narzuca tę więź schematycznym obrazkom, każąc nam je postrzegać w nowym kontekście. Zarazem jednak wizerunki te nie pozostają plastyczną masą, bezwładnie poddającą się językowym instrukcjom. To właśnie konotacyjny potencjał warstwy ikonicznej podsuwa myśl o standardowości, normatywności przedstawianych zachowań. Analityczne rozbitcie prostej, trywialnej – by nie rzec wstydlivej – czynności na szereg obrazkowych emblematów staje się jednym ze źródeł komizmu wypowiedzi, spotęgowanego jeszcze przez kontrast między antycypowanym dynamizmem (*karate*) a statycznością przedstawień. Protokolarny, instruktażowy charakter publikacji posługujących się podobną konwencją ikonograficzną stwarza zaś pozór scjentystycznej powściągliwości, pozwalając na budowanie ironicznego dystansu. W sumie zaś elementy wizualne funkcjonują tu przede wszystkim jako charakterystyczne *exempla* poszczególnych – powiedzmy – subkodów ikonograficznych, jako prefabrykowane klisze i konotacyjne nośniki utrwalonych mitologii społecznych.

4.

U Shutego niezborność tekstu jest programowa i – jako taka – paradoksalnie łatwa do zredukowania, poprzez uchwycenie rządzącej całością zasady kolekcji klisz, parafraz i cytatów. Możliwe jest jednak ściślejsze zintegrowanie ikonicznych enklaw z głównym tokiem wypowiedzi, przyznające im poczesne miejsce w całościowej organizacji znaczeniowej. Rozwiązanie takie wydaje się szczególnie ciekawe, ponieważ prowadzi poza granicę pojedynczego znaku i pozwala obserwatorowi rekonstruować wpisane w tekst strategie sensotwórcze³⁵. Możliwość taką chciałbym zilustrować sięgając po wspomniane już *Śniadanie Mistrzów* Vonneguta. Wykorzystane w tej powieści rysunki są wplecione w tok opowieści, ściśle zintegrowane z warstwą językową (nie na zasadzie paralelnego uszeregowania, ale poprzez hipotaktyczną hierarchizację) i każdorazowo poprzedzone in-deksalnym gestem narratora, na przykład: „Za oknem widniała wieża biblioteki i zegar na wieży. Wyglądał tak:

^{35/} Z braku miejsca jedynie zasygnalizuję możliwość występowania przypadków pośrednich, jak na przykład wtedy, gdy mamy do czynienia z oddzielnym rysunkowym aneksem włączonym do dygresyjnego tekstu narracyjnego. W powieści Manuela Gretkowskiej *Podręcznik do ludzi* (Warszawa 1996) główny tok narracji jest przetykany ilustracjami z kartami Tarota i reprodukcjami kilku dzieł malarskich, a także poprzedzony małym cyklem żartobliwych rysunków autorki.



Profesor był rozebrany do gatek w paski, skarpet z podwiązkami i biretu...”³⁶.

We wszystkich tych wypadkach mamy więc do czynienia z oczywistą duplikacją oznaczenia, z wykorzystaniem dwóch kodów do uobecnienia tych samych fragmentów świata przedstawionego. Dwie rzeczy zwracają uwagę już na pierwszy rzut oka – po pierwsze, swoista tautologiczność takiego układu, nieprowadząca do jakiegos uszczegółowienia referencji, a ograniczająca się do intersemiotycznego przełożenia odniesień; po drugie zaś – przygodność stosowania tego zabiegu, brak wyraźnie uchwytnych kryteriów decydujących o doborze przedmiotów poddanych podwójnej sygnifikacji. Nie możemy powiedzieć, by jakaś szczególna kategoria zjawisk wymuszała sięganie po elementy wizualne, ani też nie umiemy wskazać jakiegos powtarzalnego, stypizowanego kontekstu, który by prowokował do wykorzystania znakowych dubletów.

Ostentacyjne zakłócenie zasad tekstowej ekonomii poprzez komplikowanie przekazu, nieprzynoszące żadnego namacalnego przyrostu informacji, a więc prowadzące do naruszenia Grice’owskiej maksymy ilości, skłania do szukania motywacji układu w sferze znaczeń implikowanych (podobnie więc jak w poprzednich przykładach, uchwycenie sensu danej konfiguracji wymaga pomysłowości oraz interpretacyjnej aktywności czytelnika). Jeśli szuka się takich domniemyanych uzasadnień, warto odnotować deziluzyjne oddziaływanie ikonicznych enklaw, w których zderzenie kodów unaocznia konwencjonalność opowiadania i materialność tekstu (jako układu znaczących grafemów), dezorganizując przepływ znaczeń oraz otwierając przestrzeń dla alternatywnych sposobów ujmowania przedmiotu. Takie – jak mógłby powiedzieć Paul de Man – parabazy wprowadzają do

spójnej wypowiedzi językowej elementy wieloznacznego, ambiwalentnego kodu wizualnego, niejako unaoczniając odstęp między słowem a rzeczą, dokumentując opór faktyczności wobec semiozy. Dodawanie ikonicznych suplementów sugeruje, że język będący narzędziem narracji nie jest w stanie rzeczywiście i definitywnie korespondować ze swym przedmiotem, gdyż na peryferiach przekazu przez cały czas rozciągają się obszary plastyczności i niedokończenia³⁷. Innymi słowy, arbitralny szereg znaków ikonicznych w tekście powieściowym zachęca do zawieszenia wiary w prawomocność fundujących narrację kategoryzacji i buduje ironiczny dystans wobec zastanych struktur, wskazując poznawcze ograniczenia opowieści. Vonnegut za pomocą takich niezdarnych rysunków niejako „obiera” przedmioty ze znaczeń, by zdystansować się wobec usankcjonowanych przez kulturę znaków, niezdolnych do wyrażenia treści krytycznych. Nie ma tu oczywiście mowy o unieważnieniu, destrukcji sensu, ale raczej o ironicznej ambiwalencji – aby zaistnieć, wypowiedź musi potwierdzić i zasymilować utrwalony w języku model świata, ale zarazem wyraża świadomość krytyczną, zachowując pewien margines swobody, sygnalizowany przez nieprzewidywalne zmiany semiotycznego rejestru³⁸. W takim ujęciu także wspomniana nieregularność, okazjonalność obrazowych wtretów – nieukładających się w żadne serie – zyskuje swoje uzasadnienie jako szczególny makroznak, powtarzający w układzie tekstu przygodność bycia, wymykającą się kontroli porządku symbolicznego. Można powiedzieć, że podmiot zachowuje tu sceptyczną nieufność wobec autorytetu dyskursu, nie dysponując jednak żadną propozycją przeciwstawnego ładu, opierając się zaś jedynie na swym niedopasowaniu, wynikającym właśnie z przygodności i pojedynczości konkretnego istnienia.

I jeszcze krótkie dopowiedzenie w tej sprawie. W danym przypadku warto bowiem wskazać pewne dodatkowe okoliczności, które mogą posłużyć jako poszlaki znaczeniowe, wspierające proponowaną interpretację. Po pierwsze, chciałbym zwrócić uwagę, że ironiczna redukcja jest w ogóle jednym z głównych mechanizmów określających strategię retoryczną omawianej powieści. Poza wizualnymi reprezentacjami podobną rolę odgrywają na przykład fragmenty odsyłające do perspektywy naiwnego obserwatora, oparte na redukcji języka do behawioralnej rejestracji fizykalnych danych i – podobnie jak wizualne przedstawienia – prowa-

37/ Niektórzy krytycy (zob. na przykład Ch. Russell *Sklepienie języka: autorefleksyjność współczesnej literatury amerykańskiej* (1974), przeł. J. Wiśniewski, w: *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, wyb., opr. i wstęp Z. Lewicki, Warszawa 1983) skłonni byli uznawać „dystans między słowami a zjawiskami” (tamże, s. 364) za jeden z głównych wyznaczników formacji artystycznej reprezentowanej także przez Vonneguta.

38/ Por. ten fragment z odczytaniem powieści Vonneguta jako przykładów szczególnej, afirmatywnej praktyki parodystycznej, eksplorującej ograniczenia „form znaczącego działania” w szkicu I i H. Deef *Satyra jako gra retoryczna* (1977), w: *Nowa proza amerykańska*, s. 389-391.

dzące do oczyszczenia przedmiotu z postrzeżeńiowych naleciałości i znaczeń nadawanych w toku społecznej semiozy³⁹. Na przykład rewolwer zostaje wyrwany ze sfery moralistycznej retoryki oraz perwersyjnej estetyzacji zarówno poprzez ikoniczne przekodowanie, jak i poprzez naiwną definicję: „Rewolwer to przyrząd, którego jedynym przeznaczeniem było robienie dziur w ludziach”⁴⁰. Po drugie zaś, domysł o demitologizacyjnym walorze obrazu jest też stymulowany infantylną stylistyką autorskich rysunków. Rozchwianie narracyjnego kodu dokonuje się zatem przy wsparciu potencji kodowych, a kontestacja zastanych stereotypów sama pasożytuje na stereotypie, przyznającym dziecięcemu spojrzeniu zdolność odkrycia, że król jest nagi. Znaki ikoniczne wydają się jednak szczególnie predestynowane do prowadzenia takiej semiotycznej dywersji, gdyż należą do kodów „słabych” (zdaniem niektórych zachowujących raczej status semiotycznej hipotezy) i nie prowadzą do alternatywnej kategoryzacji zjawisk, ale – odwołując się do podobieństwa (choćby skonwencjonalizowanego), a nie klasyfikacji – jedynie wskazują znaczeniową potencjalność, otwierając pole dla wielu konkurencyjnych ujęć przedmiotu.

Obraz jest tu więc w znacznym stopniu uprzywilejowany jako znak pozostający bliżej faktyczności, bardziej neutralny niż słowo, a tym samym – mniej podatny na symboliczne nadużycia i zafałszowania. Takie nacechowanie różnych rodzajów znaków jest jednak uwarunkowane strategią narracyjną, przywiązaną do określonej perspektywy aksjologicznej. Powieści Vonneguta wyraźnie bowiem nobilitują sferę somatycznych doświadczeń pospolitego człowieka, który – pożyczając formułę ze szkicu Morrisa Dicksteina – „myśli brzuchem”⁴¹ i nieufnie odnosi się do wartości idealnych, traktując je jako abstrakcyjne hipostazy⁴². Wysublimowane idee i osiągnięcia „wysokiej” kultury są w tej prozie przeważnie ukazywane w tonacji burleskowej, natomiast naoczność potocznego, bezpośredniego doświadczenia traktuje się jako jedyną względnie skuteczną ochronę przed destrukcyjnym oddziaływaniem społecznych mitologii i kulturowych wyobcowań.

39/ Wspomniana właściwość została zauważona przez komentatorów i uznana za jedną z ważniejszych cech stylu tego pisarza. Zob. na przykład uwagi M. Dicksteina na temat „oschłego i rzeczowego” tonu powieści Vonneguta, służącego między innymi kreowaniu – niekiedy irytującego, jak przyznaje sam krytyk – wizerunku „mądrego prostaczka” (*Czarny humor a historia* [1976], przeł. J. Anders, w: *Nowa proza amerykańska*, s. 185-186).

40/ K. Vonnegut *Śniadanie mistrzów*, s. 58.

41/ M. Dickstein *Czarny humor a historia*, s. 177.

42/ Wydaje się nawet, że bez nadmiernego ryzyka można by Vonneguta zaliczyć do kręgu pisarzy pozytywnie waloryzujących obszary – sięgam po termin Bachtina – „dół materialno-cieleśnych” i odwołujących się do *quasi*-karnawałowego porządku odwróconych hierarchii. Przypuszczenie takie wspiera chociażby pierwszy z dwukodowych przerywników, zawierający niejako programową deklarację: „Aby dać pojęcie o dojrzałości moich ilustracji do tej książki, oto rysunek dziury w zadku” (K. Vonnegut *Śniadanie mistrzów*, s. 18).

Zupełnie inaczej kształtują się relacje między słowem a obrazem w utworze odsyłającym do nieco odmiennych preferencji światopoglądowych. W *Małym Księciu*⁴³ Antoine de Saint-Exupéry'ego specyficzne użycie rysunków prowadzi właściwie do zakwestionowania ikonizacji jako trybu reprezentacji⁴⁴. Narzucenie określonej referencji arbitralnym piktogramom odrywa tu relację podobieństwa od przedmiotowych utrwałeni i właściwie całkowicie uzależnia odniesienie od subiektywnej percepcji i swobodnych decyzji podmiotu. Analogiczność obrazu, stabilizującego daną postać zjawiska, ustępuje więc miejsca doraźnym przyporządkowaniom i dynamicznym relacjom symbolicznym. Pojedynczy znak może zaś, zachowując jednolitą postać substancjalną, stać się obszarem zderzenia alternatywnych interpretacji, na przykład jawiąc się jako wąż albo kapelusznik⁴⁵ (*notabene* autor powieści wykorzystuje tu ten sam mechanizm widzenia aspektowego i stopniowalnej ikonizacji, którego działanie zademonstrował Ludwik Wittgenstein w znanym rysunku kaczk-zajaca). Warto zauważyć, że obraz zachowuje się tu podobnie jak *signata* symboliczne, podlegając swoistej homonimii, uzależniającej semantyczne wypełnienie od działania kontekstu słownego i otoczenia komunikacyjnego.

Kontestacja oznaczania poprzez podobieństwa idzie jednak w *Małym Księciu* jeszcze dalej. W znanej sekwencji rysowania baranka kolejne wizerunki domnianego zwierzęcia zostają odrzucone – w toku negocjacji między narratorem a bohaterem – jako chybione, niefortunne reprezentacje, zamazujące swoistość oryginału i sztucznie włączające jego unikalne cechy w ramy utartych schematów postrzeniowych⁴⁶. Akceptację zyskuje zaś dopiero takie ujęcie, które obywa się bez sięgania po oczywiste analogie i zaledwie aluzyjnie wskazuje sam fakt istnienia swego modelu. Biorąc pod uwagę paraboliczną poetyką utworu, można poszukać ogólniejszych przesłanek takiego rozstrzygnięcia i zrozumieć opisaną grę semiotyczną jako pretekst do zarysowania pewnego projektu antropologicznego. Narracja powieści czerpie bowiem swą dynamikę z napięcia między pragnieniem znakowego przedstawienia Innego (w tym wypadku – baranka) a obawą przed alienującym zawłaszczeniem. Prawdziwe uobecnienie okazuje się zatem możliwe dopiero wtedy, kiedy rezygnujemy z tworzenia obrazów Innego, reifikujących jego właściwości w określonej wizualnej charakterystyce, a poprzestajemy na obrysowaniu przestrzeni, w której mógłby się samorzutnie uobecnąć, nie skrępowany przez nasze oczekiwania i wyobrażenia. W rezultacie kod wizualny zostaje – za sprawą komentarza narracyjnego – wprzęgnięty na służbę swoistego ikonoklazmu i paradoksalnie obrócony przeciw samemu sobie. Rozproszone elementy ikonizacji

43/ A. de Saint-Exupéry *Mały Książę* (1946), przeł. J. Szwykowski, Warszawa 1976.

44/ W tym fragmencie korzystam z inspirujących uwag prof. Teresy Dobrzyńskiej i prof. Albeny Chranovej.

45/ A. de Saint-Exupéry *Mały Książę*, s. 8.

46/ Tamże, s. 12.

tworzą zaś układ znaków zanegowanych, przywołanych niejako dla egzemplifikacji i poddanych krytyce jako toporne narzędzia związane z opresywną siłą spojrzenia.

5.

Można by więc przyjąć, że *Śniadanie mistrzów* i *Mały Książę* reprezentują biegunowo odległe strategie narracyjne – od uprzywilejowania obrazu jako substytutu doświadczenia do krytyki ikonicznych wizerunków jako swoistych form urzędowania. Między owymi wyraźnie spolaryzowanymi ujęciami można jednak również odnaleźć pewne rozwiązania pośrednie, oparte na bardziej ambiwalentnym sposobie traktowania wizualnych przedstawień. Jako przykład takiej niejednoznacznej postawy może posłużyć chociażby ostatnia (i – jak głosi podtytuł – „ilustrowana”) powieść Umberto Eco *Tajemny płomień Królowej Loany*⁴⁷, poddająca problematyzacji samo przeciwstawienie znaków ikonicznych i symbolicznych. Autor (powyżej cytowany jako znawca omawianej problematyki, a tym razem sam występujący w roli przedmiotu analizy) opowiada tu historię antykwarium Yambo, który na skutek wypadku doznaje częściowego uszkodzenia pamięci i zachowuje w świadomości jedynie wiedzę encyklopedyczną, tracąc więc ze sferą osobistych wspomnień. Dążąc do odzyskania zagubionej tożsamości spędza całe dnie na przeglądaniu lektur swojego dzieciństwa, szukając jakichś znajomych sygnałów, zdolnych uobecnić minione doświadczenia. Ponieważ zaś wśród czytanych przez bohatera tekstów dominują przekazy wizualne, włączone w postaci reprodukcji do samego utworu, narracja w pewnym momencie właściwie przekształca się w rozbudowany esej poświęcony rozważaniu wielorakich znaczeń przywołanych obrazów. Owa dyskursywna część książki została rozbudowana tak dalece, że wykorzystane wizerunki – encyklopedyczne ryciny, znaczki pocztowe, plakaty, pocztówki, komiksy, okładki powieści przygodowych, ulotki propagandowe itp. – przez dłuższy czas skupiają na sobie największą uwagę czytelnika i niemal awansują do pozycji głównego protagonisty rozwijanej opowieści (wskazany rozrost komentarza stał się zresztą powodem chłodnego przyjęcia książki przez część krytyków, którzy zarzucali pisarzowi mało spójne połączenie analizy z fabułą, uprzywilejowanie semiotyki kosztem narracji oraz niezbyt fortunne kamuflowanie domniemanego wymiaru autobiograficznego przedstawionych dociekań).

W kolejnych rozdziałach Eco pokazuje więc swym czytelnikom kolejne ryciny, wycinki, reprodukcje tworzące domowe archiwum głównego bohatera (zarazem narratora, a chyba również *porte parole* samego autora), ale jednocześnie eksponuje kulturowe uwarunkowania obrazu, jego rozliczne uwikłania w sferę społecznych dyskursów i wyobrażeń. Znaczenie poszczególnych reprezentacji wizualnych nie daje się bynajmniej wprowadzić z czysto optycznych upodobnień, lecz oka-

47/ U. Eco *The Mysterious Flame of Queen Loana. An Illustrated Novel*, przeł. G. Brock, Secker & Warburg, London 2005.

zuje się – niemal w każdym przypadku – uzależnione od rozmaitych kodów, zwyczajów, stereotypów, ideologii, czy też wreszcie – od okoliczności odbioru⁴⁸. Proces semiotycznej reinterpretacji podobnych znaków zaczyna się już od pierwszego rysunku, za pomocą którego bohater na prośbę lekarza próbuje przedstawić Napoleona⁴⁹:



Jak się okazuje, wizerunek słynnego cesarza przypomina raczej swoisty piktoqram niż werystyczny portret, gdyż odwołuje się nie tyle do „naturalnego podobieństwa”, do widzialnych właściwości przedmiotu, ile raczej do cech wynikających z wiedzy podmiotu, utrwalonych w zasobach pamięci semantycznej. Mamy więc tu do czynienia ze wzorcowym przykładem ilustrującym teoretyczną tezę Eco, iż

jeśli znak ikoniczny ma właściwości z czymś wspólne, to nie z przedmiotem, ale z postrzegalnym modelem przedmiotu; jest konstruowalny i rozpoznawalny za pomocą tych samych zabiegów myślowych, jakich dokonujemy dla skonstruowania danego pojęcia – niezależnie od substancji, w której urzeczywistniają się odnośne relacje⁵⁰.

Autor ułatwia tu zresztą czytelnikowi zadanie, każąc jednej z postaci objaśnić wymowę epizodu: „Narysował Pan swój schemat poznawczy Napoleona – ręka wsunięta za poję płaszcza, trójgraniasty kapelusz”⁵¹.

W innym wypadku zmiana kontekstu lektury powoduje znaczące przesunięcie konotacji – na przykład motywowane wizualnie podobieństwo staje się wątpliwe

48/ Swoista „dyskursywizacja” obrazów wydaje się ułatwiona tym, że u Eco wszystkie wizualne wtręty są narracyjnie umotywowane sytuacją lektury i – tym samym – w pewnym stopniu upodrzędzone wobec mowy dekodującego ich sens narratora (inaczej niż na przykład u Vonneguta, gdzie obrazki wprowadzane są mocą arbitralnych decyzji autora i gdzie to modulacje kanału komunikacji warunkują reprezentację).

49/ U. Eco *The Mysterious Flame of Queen Loana*, s. 23.

50/ U. Eco *Nieobecna struktura*, s. 136.

51/ U. Eco *The Mysterious Flame of Queen Loana*, s. 22.

w przypadku kolekcji znaczków pocztowych. Reprodukowane na nich obrazy można by właściwie uznać za ikoniczne przedstawienia różnych egzotycznych miejsc czy krajobrazów („domy Bagdadu”, „pejzaż Gwatemali”, „mapy wysp Fiji”⁵²), za niemal wzorcowe realizacje znaków wizualnych. Narrator wyraźnie jednak podkreśla, że dla niego tworzyły one przede wszystkim fantazmatyczne imaginarium, „zbiór onirycznych obrazów”, zakorzenionych w osobistych obsesjach. Znaki, które nie przedstawiały żadnych przedmiotów znanych mu z doświadczenia, znaczyły głównie poprzez asocjacyjne powiązania z młodzieńczymi lekturami, ze światem przedstawionym powieści awanturnych, poprzez przynależność do rzeczywistości młodzieńczych marzeń i wyobrażeń bohatera. Wizerunki utrwalone na znaczkach odsyłają więc do tekstów pisanych, do popularnych opowieści i stereotypów egzotyczności, wreszcie do prywatnych skojarzeń i wyimaginowanych przedstawień. Odniesienia mnożą się, ale żadne z nich nie tworzy jakiejś stabilnej, motywowanej relacji, żadne nie zyskuje statusu obiektywnego modelu. Takie kontekstowe traktowanie znaczeń obrazu najwyraźniej dochodzi jednak do głosu w momencie, gdy narracja skupia się na przekazach propagandowych z czasów dominacji faszystowskiej ideologii. Pisarz pokazuje na przykład, jak pocztówki z karykaturami Żydów bądź Murzynów utrwalają rasistowskie przesady, pasyżując na powszechnym przekonaniu o naturalnym umotywowaniu obrazu⁵³:



52/ Tamże, s. 254, 256.

53/ Tamże, s. 188.

Dopiero w konfrontacji z określonymi doświadczeniami wojennymi i z sytuacją tuż po wojnie, powieściowe postaci weryfikują swoje wcześniejsze wyobrażenia, dostrzegając nieadekwatność znanych wizerunków, odkrywając właśnie uderzający brak podobieństwa między znakiem a domniemanym modelem. Rozpoznawalność obrazu okazuje się zatem nie tyle pochodną prostego, samorzutnego uchwycenia bodźców wzrokowych, ile raczej funkcją podzielania przekonań, modelujących rzeczywistość w określony sposób⁵⁴. Łatwo zauważyć, że – przy całym zróżnicowaniu – we wszystkich tych wypadkach uwaga pisarza rzadko kieruje się w stronę pojedynczych znaków ikonicznych (traktowanych wszakże jako „sematy” należące do różnych kodów postrzeżeńiowych, a nieodsyłające do jakiegoś domniemanego naturalnego podobieństwa), skupiając się raczej na ikonogramach, czyli skodyfikowanych układach ikonicznych oznaczników, konotujących określone spłoty wyobrażeń i przekonań. W trakcie ich deszyfracji dokonuje się zatem swoisty proces lekturowej „deikonizacji” obrazów, prowadzący do wyeksponowania ich skonwencjonalizowanego, *quasi*-symbolicznego statusu znaczeniowego.

6.

W trzech ostatnich przywołanych powieściach dochodzi niemal do zniesienia lub – mówiąc ostrożniej – neutralizacji prymarnych znaczeń ikonu, do marginalizacji odniesienia referencjalnego, które w obrębie danej opowieści staje się pretekstowe i drugorzędne. Ciąg wizualnych przedstawień zostaje natomiast użyty w taki sposób, że – nie zmieniając swej denotacji – staje się nośnikiem nowych znaczeń, wynikających z całościowej struktury przekazu. Można więc przyjąć, że to nie sam znak ikoniczny współtworzy sens wypowiedzi, ale raczej operacja jego użycia w danym kontekście. Podobna prawidłowość da się jednak zaobserwować – choć zapewne w mniejszym natężeniu – we wszystkich pozostałych utworach. Właściwie w żadnym z omawianych przypadków nie chodzi o czysto plastyczne walory ikonu, który bynajmniej nie służy tradycyjnie pojmowanej malarskości, nie oddziałuje poprzez swoje wizualne walory, lecz raczej włącza się do abstrakcyjnej gry pojęć, stając się nośnikiem kategoriaalnych kwalifikacji i stereotypowych charakterystyk kulturowych. Przywołane obrazy tylko na pozór przypominają tradycyjne ilustracje, gdyż w odróżnieniu od nich nie pełnią samodzielnej funkcji estetycznej ani unaoczniającej, i już z założenia są właściwie pozbawione jakiegokolwiek szczególnej wartości artystycznej. Nie tłumaczą się ani w mimetycznym planie

54/ Naturalnie nasuwa się myśl o interwencyjnej roli takiej strategii narracyjnej, która ma zapewne stanowić realizację postulowanej przez Eco „semiologicznej «wojny podjazdowej»: zmiany okoliczności, pod których wpływem adresaci wybierają kody odbioru” (*Nieobecna struktura*, s. 406-407). Przy takim odczytaniu można by traktować *Tajemniczy płomień królowej Loany* jako powieściową ilustrację teoretycznych tez autora. Sprawa jednak na tym się nie wyczerpuje, gdyż przywoływane przedstawienia zostały dodatkowo uwikłane w dynamizującą tę powieść dialektykę prawdy i pozoru, dekadencji i witalności, reprezentacji i niewyraźności. Z braku miejsca jednak tego wątku nie rozwijam.

reprezentacji, ani też w kontekście konwencji malarskich panujących w sztuce współczesnej, z trudem poddając się opisowi w kategoriach krytyki bądź historii sztuki. Wchodzą natomiast w skład większych kompleksów semantycznych, w których odniesienia przedmiotowe zostają zdominowane przez znaczenia metatekstowe i pragmatyczne. Kierunek takiej semantyzacji jest zaś wyznaczany głównie przez sposób połączenia rysunków z warstwą słowną, za pomocą treści wyrażanych *explicite*, środków stylistycznych i wyborów kompozycyjnych. To właśnie językowy kontekst ikonicznych wtretów – ich „werbalny interpretant”⁵⁵ – pozwala nam się domyślać, które z konotacji użytego wizerunku będą istotne i użyteczne w obrębie danego przekazu. Poprzez słowo dookreśla się też komunikacyjny status takich konotowanych treści, ich hierarchiczne usytuowanie i modalne nacechowanie (rozstrzygające na przykład o tym, czy dane znaki traktować jako autorytatywne nośniki narracji, ślady obecności samego autora, czy też jako poddane krytycznej refleksji cytaty z popularnej ikonosfery). Poddany takiej obróbce obraz przestaje być po prostu wizerunkiem, zwyczajnym „widokiem rzeczy”⁵⁶, a staje się nośnikiem zróżnicowanych informacji, swoistym zjawiskiem tekstowym.

Jenny w swoim znakomitym studium o intertekstualności, traktuje ikoniczne enklawy właśnie jako przykład nawiązań między wypowiedziami, a użyte w nich znaki uznaje po prostu za odpowiedniki elementów czysto językowych. Przyjmuje, że:

obrazy, nawet jeżeli istnieją w łonie tekstu – wśród ciągu wierszy – przyjmują charakter ideograficzny, który zbliża je do werbalności, i stają się namiastkami słowa bezpośrednio przetłumaczalnymi. [...] Obraz jest na miarę typografii i jej odczytywania. Jest ubogi nie tylko wizualnie, lecz także z tej racji, że wciśnięty został w zdanie, które odbiera mu wszelką wartość oprócz symbolicznej i włącza go w składnię.⁵⁷

Ujęcie takie – przy całej trafności rozpoznania dominującej roli kontekstu werbalnego oraz ideograficznego statusu znaków wizualnych – wydaje się jednak nadmiernie upraszczające i redukcjonistyczne. Przekonująca wydaje się teza o konieczności włączenia ikonu w syntagmę wypowiedzi oraz o tekstowym zbliżeniu semiotycznego statusu obrazu i słowa, ale nie sądzę, by (przynajmniej w większości przypadków) można było mówić o dosłownej, mechanicznej przekładalności. Odmienność substancji znaczących oraz funkcji znaczeniowych wymaga przeprowadzania nieco bardziej złożonych wnioskowań. Znaki ikoniczne stanowią niewątpliwie pewne utrudnienie w odbiorze, gdyż nie mieszczą się repertuarze standardowych środków służących budowaniu więzi w dyskursie – nie mają określonej zawartości propozycjonalnej, nie dokonują kwantyfikacji zdarzeń, właściwie nie podtrzymu-

55/ M. Poprzęcka *Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku*, Warszawa 1986, s. 67.

56/ To zgrabne określenie pożyczam z książki J. Szyłaka *Poetyka komiksu*, s. 23.

57/ L. Jenny *Strategia formy* (1976), przeł. K. J. Falicy, „Pamiętnik Literacki” 1988 z. 1, s. 283.

ją ciągłości odniesień koreferencyjnych, nie włączają się też automatycznie w tematyczno-rematyczny porządek przekazu. Kiedy więc w jakimś utworze pojawia się taki splot słów i obrazów, normalny tok lektury zostaje wstrzymany, a my jako odbiorcy napotykamy pewien opór, wobec którego niewystarczające okazują się standardowe kompetencje czytelnicze. Warunkiem zrozumienia napotkanego układu jest odnalezienie jego motywacji, odkrycie przesłanek uzasadniających wybór takiego trybu prezentacji i sformułowanie rozumowań prowadzących do ustalenia hipotezy uspójniającej niewspółmierne porządki znaczeń (tę płaszczyznę oddziaływania obrazu możemy za Eco określić jako entymematyczny poziom odbioru przekazów wzrokowych⁵⁸). Kombinacja kodów nie pozostaje więc jedynie prostą sumą obrazowych odniesień oraz informacyjnej zawartości sądów (jak to się może dziać na przykład w rebusie) powstaje jako skutek nałożenia się dwóch porządków i obejmuje treści sugerowane przez takie niecodzienne zespolenie. Ponieważ zaś nie istnieją rutynowe reguły deszyfracji podobnych układów, proces odbioru musi każdorazowo przejść przez tymczasową fazę kryzysu komunikacyjnego, wynikającego z kolizji niewspółmiernych płaszczyzn znaczeniowych i odmiennych sposobów lektury. Obraz, który oddziałuje w przestrzeni relacji paradygmatycznych, musi tu znaleźć sobie miejsce w syntagmatycznej strukturze tekstu i określić swą pozycję w linearnym przepływie kolejnych sekwencji⁵⁹. Czytelnik powinien więc wykroczyć poza granice symultanicznych więzi podobieństwa i zapytać o wkład, jaki przywołanie faktu istnienia takich stosunków może wnieść do sensu przyrastającej sukcesywnie opowieści. Co więcej, znak wizualny – jak się często podkreśla – nawiązuje do konkretnego i przeszłości, korzystając głównie z zasobów minionego doświadczenia, podczas gdy kod symboliczny opiera się na antycypacji możliwych stanów i pociąga za sobą racjonalizację myślenia. Istotnym krokiem prowadzącym do semantycznej interpretacji obrazowych enklaw w obrębie utworu literackiego może więc być przekład ikonicznych elementów na symboliczne znaki języka, nieograniczony jednak do izolowanej nazwy przedmiotu, lecz przyjmujący postać dyskursywnej eksplikacji przedstawień (tj. sądu, szerszego objaśnienia bądź ciągu wnioskowań)⁶⁰.

^{58/} U. Eco, *Nieobecna struktura*, s.183. Oczywiście termin ten jest oparty na – nie całkiem ścisłym – pojmowaniu entymematów jako „sylogizmów logicznych” (tamże, s. 101).

^{59/} Także Peirce podkreślał, że obraz może oznaczać, ale sam nie jest w stanie przekazać określonej informacji (Ch.S. Peirce *What is a Sign?*, s. 7), każdy zaś element znaczący może zyskać funkcję komunikacyjną dopiero po włączeniu w syntagmę wypowiedzi, po zespoleniu z predykatem, tworząc wraz z nim sąd o pewnej zawartości propozycjonalnej (tenże, *The Nature of Meaning*, w: *The Essential Peirce*, s. 220).

^{60/} Zob. na przykład R. Jakobson *W poszukiwaniu istoty języka*, w: *W poszukiwaniu istoty języka*, przekł. zb., wyb., red. i wstęp M.R. Mayenowa, t. 1, Warszawa 1989, s. 133; M.R. Mayenowa *Porównanie niektórych możliwości tekstów słownych i wizualnych ikonicznych*, s. 177; Z. Mitosek *Słowo ikoniczne?*, s. 45.

Charakterystykę powyższą należałoby jeszcze uzupełnić o – przynajmniej szkicowo zarysowaną – typologię wyspecjalizowanych funkcji semantycznych pełniących przez elementy wizualne traktowane jako składniki dzieła literackiego. W tej chwili chyba jednak trudno byłoby sporządzić taki katalog ze względu na daleko posuniętą kontekstualizację semantyki poszczególnych układów oraz ich silne powiązanie z osobliwościami danych strategii autorskich. Być może z czasem, w miarę ewentualnego narastania popularności heterogenicznych przekazów językowo-obrazowych, zaczną się stabilizować pewne rozpoznawalne odmiany takich międzykodowych relacji znaczeniowych, ale na razie rekonstrukcja znaczeń danych ikonów właściwie nie może obyć się bez uwzględnienia charakterystyki poszczególnych idiolektów i winna wskazywać różnorodne serie, często niezbieżne, względnie autonomiczne bądź skrzyżowane. Można natomiast zauważyć, że opisywane tu wizualne inkrustacje przeważnie funkcjonują przede wszystkim jako egzemplaryczne uobecnienia nacechowanych kulturowo subkodów, wyposażonych w określone charakterystyki personalne, społeczne, aksjologiczne, ideologiczne bądź historyczne. W rezultacie na dalszy plan zostają zepchnięte wartości referencjalne wynikające z ikonicznej struktury znaku, a główną rolę zaczynają odgrywać treści przypisywane zwykle znakom symbolicznym oraz sensy implikowane zderzeniem niewspółmiernych pól znaczeniowych. Odbiór przekazów wielokodowych okazuje się zatem tożsamy z integracją zakłóconej spójności tekstu, wymagającą od odbiorcy wnikięcia w niedopowiedziane motywacje podobnych zestawień oraz zaproponowania jakiejś hipotezy całościowego sensu wypowiedzi. Procesy znaczeniowótworcze, angażujące udział znaków obrazkowych, rzadko więc przebiegają na poziomie czysto ikonicznych odniesień, przeważnie zaś – choć zainicjowane przywołaniem takich elementów oraz relacji – wykraczają poza wąski zakres rozpoznań przedmiotowych i rozstrzygają się na polach ikonograficznych, tropologicznych oraz entymematycznych, czyli w sferze współdziałania warstwy wizualnej i językowej.

Abstract

Grzegorz GROCHOWSKI,
Institute of Literary Studies of the Polish Academy of Sciences (Warszawa)

A codes' meeting point

Combination of Word and Image has been recently made part of literary works, with increasing frequency (e.g. novel narratives or lyrical monologues). In such cases, image becomes part of the utterance itself, finding a place for itself in a certain sender-receiver

relationship arrangement, thus also becoming a pole of various meaning-generating tensions and an integral part of the entire work.

The article aims at discussing the role that images, i.e. iconic signs, play in the structure of artistic pieces of this sort. The main focus is on the multiple semiotic games whose basis is the clash of differing sign-based orders, world-representing forms and communicative conventions. Analysis of selected pieces aims at showing the multiplicity of possible functions ascribed to visual elements as part of verbal text. A comparison of the achievements of a few selected writers is also convincing of how mutually remote positions were assumed by artists against the significative value of iconic signs (from affirmation, criticism, through to problematisation).

The condition for the reader to understand the arrangement s/he comes across is, therefore, to find its suspected motivations, to discover the premises providing the grounds for such a course of presentation, and, to formulate a hypothesis restoring the coherency of a text being based upon two incommensurable orders of meaning.