

ROLA POLA

SEMANTYCZNEGO

W OBRAZIE

MAREK KULIG

NA PRZESTRZENI DZIEJÓW MYŚLI LUDZKIEJ WIELOKROTNI PODEJ-
MOWANO PRÓBY DEFINIOWANIA ZNAKU. PROBLEMATYKA ZWIĄZANA
Z TYM POJĘCIEM, JAK RÓWNIEŻ CAŁY SZEREG POCHODNYCH KWESTII
SZCZEGÓŁOWYCH ZAJMOWAŁY UMYSŁY WIELU WYBITNYCH ZNAWCÓW
- PRZEDSTAWICIELI ROZMAITYCH DZIEDZIN NAUKI: FILOZOFÓW, SE-
MIOLOGÓW, PSYCHOLOGÓW CZY PSYCHOGRAFOLOGÓW; LECZ TAKŻE
I PRZEDSTAWICIELI SZTUKI, W TYM TEORETYKÓW, JAK RÓWNIEŻ SA-
MYCH TWÓRCÓW. ISTOTNYM JEDNAKŻE WYDAJE SIĘ FAKT, IŻ WIELU
SPOŚRÓD NICH DOKONYWAŁO ANALIZY ZNAKU PRZEWAŻNIE NIE BIO-
RĄC POD UWAGĘ OTOCZENIA W JAKIM ON SIĘ ZNAJDOWAŁ LUB TEŻ
SYTUACJI W JAKIEJ WYSTĘPOWAŁ. TYMCZASEM - CO NALEŻY PODKRE-
ŚLIĆ - ZNAK NABIERA PEŁNEGO ALBO WŁAŚCIWEGO ZNACZENIA DO-
PIERO WÓWCZAS, GDY UWZGLĘDNI SIĘ RÓWNIEŻ JEGO OTOCZENIE.
INNymi SŁOWY SEMANTYKA ZNAKU UWARUNKOWANA JEST NIE TYL-
KO JEGO WŁAŚCIWOŚCIAMI, ALE NADTO PEWNYMI ELEMENTAMI JEGO
OTOCZENIA¹.

Mieczysław Wallis owe elementy otoczenia znaków, współokreślające jego znaczenie, nazywa „okolem znaku”. Rozróżnia również trzy rodzaje takiego okola: „*okole semantyczne*”, czyli otoczenie innych znaków – to, co zwykle nazywa się kontekstem; „*okole pragmatyczne*”, czyli splot spraw i czynności, w jakie dany znak jest uwikłany, sytuację, w jakiej występuje. Do okola pragmatycznego wypowiedzianego zwrotu językowego należy m.in. to, co zwykle nazywamy towarzyszącą mu „ekspresją” – intonacja głosu, siła i tempo wypowiedzania, mimika i gest. Trzeci rodzaj owego okola to „*okole fizyczne*” – elementy otoczenia fizycznego, w którym ten znak się znajduje – stale lub czasowo – które współokreślają jego znaczenie². Właściwie każdy znak otoczony jest wymienionymi okolami – współokreślającymi w różnym stopniu jego znaczenie.

W obrazach – dziełach malarskich – funkcję okola znaku i rodzajów tego okola pełni cały *entourage*, w jakim gest graficzny występuje: forma, kompozycja, koloryt, samo użycie gestów graficznych, np. w konwencji tekstu, w związku z tym i sąsiedztwo poszczególnych znaków – gestów graficznych. Rolę tą pełni również emocja, jaka towarzyszy stawianiu poszczególnych śladów, gestów, ekspresja, nacisk, wybór narzędzia, forma czy konwencja samego obrazu. *Ten sam wyraz może np. mieć różne znaczenie, w zależności od zdania w jakim występuje, w zależności od epoki, kraju, środowiska społecznego, itd. w zależności od tego, kto, gdzie i kiedy go wypowiada (tzw. „zwroty okazjonalne”), w jakich okolicznościach i w jakim otoczeniu fizycznym*³. Znak zatem może wywołać w odbiorcy określoną myśl o przedmiocie innym niż on sam, zarówno dzięki pewnym swym własnościom, jak również dzięki pewnemu okolu.

Jednym ze szczególnych przypadków wspomnianego wcześniej okola semantycznego (czyli kontekstu) jest „pole semantyczne”. M. Wallis wyjaśnia, że jest to [...] *taki układ – przestrzenny lub czasowy, lub jeszcze jakiś inny, w którym pewien znak przybiera różne znaczenia w zależności od miejsca, jakie on lub pewne jego elementy zajmują w tym układzie*⁴. Inaczej mówiąc, znaczenie pewnego znaku zależy nie tylko od jego kształtu i znaków sąsiadujących, ale także od miejsca, jakie on albo pewne jego elementy zajmują w danym układzie⁵.

Również w dziele malarskim znaczenie znaków – gestów graficznych – ich interpretacja, a także interpretacja całego układu, może zmienić się niekiedy radykalnie, w zależności od położenia danego

gestu graficznego na całej płaszczyźnie obrazu. Istotna wydaje się tutaj grafologiczna interpretacja położenia poszczególnych gestów w danym układzie, jak również symboliczny wymiar zwłaszcza automatycznego wyboru miejsca dla pewnego gestu graficznego na płaszczyźnie – w tym wypadku obrazu. Należałoby w tym miejscu wspomnieć także o hipotetycznym istnieniu szczególnego języka, nazwijmy pozaludzkiego, jak również o przekazie, jaki wyrażany mógłby być w tym języku – zwłaszcza w paratekstualnych kompozycjach. Patrząc na gest graficzny i jego położenie w kontekście istnienia takowego języka i przekazu, widać, że miejsce danego gestu odgrywa znaczącą rolę.

Jeśli zespół automatycznie nakreślonych gestów graficznych lub pojedynczy gest będziemy interpretować w kategoriach jakiegoś określonego i szczególnego tekstu, to przekaz, jaki zawarty jest w tym tekście i jego oddziaływanie – możemy założyć – w jakimś stopniu uwarunkowane jest położeniem danych części składowych tegoż „tekstu”, czyli gestów graficznych. Zatem ten sam znak znaczy coś innego w różnych częściach obrazu i to, można powiedzieć, właściwie niezależnie czy wybór tego miejsca następuje automatycznie, czy też z udziałem woli autora. Wpływ podświadomości na racjonalne i świadome wybory człowieka jest niezaprzeczalny i tzw. świadome wybory, w tym wypadku miejsca dla danego gestu, również otwierają szerokie pole analiz dla grafologów.

Innymi przykładami pól semantycznych mogą być: układ dziesiętny lub szóstkowy, lub **n**-owy w arytmetyce, w którym cyfra przesunięta o jedno miejsce na lewo zyskuje wartość dziesięć lub sześć, lub **n** razy większą. Kolejnym polem jest szyk wyrazów w zdaniu języków analitycznych, który może zmienić zasadniczo ich sens, lub pozbawić go w ogóle. Przykładem pola semantycznego było także „pole” tarczy herbowej w heraldyce średniowiecznej. Dzieleno je zazwyczaj na kilka części: dwie, cztery lub dziewięć, z których każda miała swoją nazwę i wśród których istniała określona, ścisła hierarchia. Zazwyczaj przy podziale na dziewięć części pole środkowe było najbardziej uprzywilejowane i najdostojniejsze. W nim to umieszczano zwykle herb ojcowski.

Wiele pól semantycznych można spotkać również w malarstwie, rzeźbie i architekturze średniowiecznej. Zasadniczo można je określić jako pola „góra – dół”, „środek – boki”, „strona prawa – strona lewa”, „południe – północ”, „wschód – zachód”, „głębia – powierzchnia”⁶.

W sztuce okresu średniowiecza istniał cały kod symboli związanych również z przestrzenią i umiejscawianiem poszczególnych elementów, także ich hierarchia w tejże przestrzeni, czy to w malarstwie, czy w architekturze. Tworzone były nawet całe księgi zawierające spisy takich kodów.

Wszystkie wymienione pola semantyczne można podzielić na dwie grupy. W pierwszej z nich znak umieszczony w pewnym miejscu pola współokreśla jego znaczenie, lecz nie ma charakteru wartościującego. W drugiej grupie znajdują się np. pola tarcz herbowych lub pola sztuki średniowiecznej, w których to umieszczenie znaku w określonym miejscu pola jest wyrazem oceny, mówi o większej lub mniejszej wartości albo kwalifikuje je jako pozytywne lub negatywne. Dzieła malarskie kwalifikują się do jednej lub drugiej grupy lub też do obu grup jednocześnie.

Jak widzimy – znaku (w tym również gestu graficznego), nie należy rozpatrywać jako odosobnionego elementu lecz – jak pisze Pierre Giraud – należy [...] *ujmować go w jego różnorodnych związkach z innymi znakami*⁷. Dodać należy, iż w naszym wypadku mowa jest tutaj nie tylko o znakach umownych, zwłaszcza znanych systemów językowych, ale także o całym spektrum znaków ikonicznych.

W świetle tego, co do tej pory zostało powiedziane na temat roli pól semantycznych i ich wpływu na znaczenie samego znaku, w tym również i gestów graficznych w kompozycjach malarskich, właściwym wydaje się stwierdzenie, że w zasadzie każdy ślad gestu człowieka, wykonany w określonym polu lub przestrzeni, ma charakter semantyczny. Dla psychologów, psychiatrów, filozofów, a zwłaszcza tej grupy znawców zajmujących się grafizmem człowieka, wartość pól semantycznych i ich wpływ na sam znak – jego znaczenie – jest niemal zasadnicza. Wzięcie pod uwagę również tego aspektu podczas analizy (np. grafologicznej) daje szansę na uzyskanie pełniejszego obrazu danej osoby, jej osobowości, pewnych i szczególnych jej skłonności i w ogóle całej kondycji. Ponadto poszczególne ślady nabierają również charakteru liter tego specyficznego i wyjątkowego języka, jakim może być całe „wnętrze” człowieka, jego osobowość, temperament i duchowość.

GEST GRAFICZNY KOJARZONY Z LITERĄ



Pierwszą i zasadniczą myślą wywołaną obrazem automatycznie nakreślonych gestów graficznych w dziełach malarskich – zwłaszcza tych o charakterze paratekstualnym – jest myśl o jakimś tajemniczym i niezrozumiałym piśmie. Patrząc na nie myśli się o piśmie. Czym jest to uwarunkowane? Otóż całość rozgrywa się w sferze skojarzeń i one wydają się być tutaj podstawą. Zwyczaj i umowa wyznaczają w tym miejscu zakres dokonującego się skojarzenia. *Z punktu widzenia psychologicznego, znak wywołuje u odbiorcy myśl o przedmiocie, innym niż on sam, dzięki skojarzeniu przez styczność. Nie jest to jednak indywidualne, dowolne, luźne skojarzenie, lecz skojarzenie wyróżnione, ustalone przez zwyczaj panujący w danej grupie społecznej...*⁸.

Kompozycje paratekstualne wywołują myśl i skojarzenie – u pewnej grupy ludzi – o piśmie i literze, gdyż dla tejże grupy ludzi gesty graficzne użyte w takich kompozycjach posiadają cechy, które klasyfikują je w tych skojarzeniach jako litery, a całość jako tekst zapisany w jakimś – choć nieznanym – systemie pisma. Zwyczajem panującym w danej grupie jest kojarzenie pewnych kształtów i ciągów tych kształtów z literami, tekstem i pismem. Wspomniane dzieła malarskie wywołują reminiscencję pisma, choć nie są pismem w konwencjonalnym znaczeniu. Można powiedzieć, że dla pewnej grupy jest to pismo, choć nie pojmowane w tradycyjnym znaczeniu, jest bowiem niezrozumiałe albo nie dające się zrozumieć lub odczytać konwencjonalnymi metodami. Zbiory gestów graficznych oznaczają zatem pismo, a gesty graficzne oznaczają litery, gdyż wywołują myśl o piśmie i literze. Oczywiście mowa jest tutaj o geście graficznym użytym w konkretnej konfiguracji w określonym okolicy semantycznym, o którym mowa była wcześniej.

Pamiętać należy także i o tym, że stopień poznania odgrywa bardzo ważną rolę w świadomym przyjęciu znaku (gestu graficznego),

czyli w tym wypadku myślowego przybliżenia go do kształtu litery i skojarzenie jej (pojęcia litery, rozumienia go i wyobrażenia) z obserwowanym gestem graficznym. Pochodzenie, intelekt itd. mają tu swój wpływ, jak również: *Silna stylizacja znaku, poprzez swoje ograniczenia pomaga w odnalezieniu formy istniejącej w podświadomości*⁹.

Gest graficzny użyty w konkretnym, szczególnym kontekście, zestawieniu i *entourage'u* (konkretne okole semantyczne), przestaje być jedynie gestem. Traci on wówczas swój referencyjny charakter i staje się literą, niejako nabierając jej znaczeń.

Istotnym w tym miejscu jest również stwierdzenie, że odbiór ciągów gestów graficznych w kategoriach pisma uzależniony może być także od środowiska. O powstawaniu wyobrażenia decyduje układ linii i plam, sposób spostrzegania przez odbiorcę, ale także jego znajomość tradycji i konwencji, nastawień percepcyjno-intelektualnych panujących w danym środowisku społecznym i w danej epoce. Badania z zakresu psychologii spostrzegania, zwłaszcza te przeprowadzone w ostatnich latach, potwierdzają coraz pełniej i jednoznacznie określają zachodzące tu procesy¹⁰. Wiadome jest także to, że proces przechodzenia od pewnego spostrzeżenia do pewnego wyobrażenia dokonuje się nie tylko w wyniku prostego skojarzenia przez podobieństwo.

ZNAKI IKONICZNE - ICH KRĄG A GESTY GRAFICZNE

Znakami ikonicznymi są wszelkiego rodzaju podobizny, w pełnym tego słowa znaczeniu. Są to podobizny malarskie, rzeźbiarskie, graficzne, fotograficzne, filmowe, więc konsekwentnie także podobizny liter, podobizny wszelkiego rodzaju tekstów itd. Za jedną z pierwszych postaci pisma powszechnie uznawane jest pismo obrazkowe (piktografia), składające się w większości z uproszczonych znaków ikonicznych. W widowiskach teatralnych określamy tym terminem również zarówno same ciała aktorów, jak i ich stroje, mimikę i ruchy, a także dekorację. Wiele spośród tańców ma charakter ikoniczny – tzw. „tańce obrazowe”, np. naśladujące ruchy zwierząt.

Elementy ikoniczne, zwłaszcza w postaci gestów naśladujących określone czynności, zawierają się w praktykach magicznych, obrzędowych, religijnych, zabawach dziecięcych. Zatem samo wykonanie gestu (sam gest, ale jeszcze nie gest graficzny – choć i on także) klasyfikuje się jako znak ikoniczny. Oprócz sfery wzrokowej znaki ikoniczne spotykamy także w sferze słuchowej. Wszelkiego rodzaju zwroty onomatopeiczne – czyli dźwiękonaśladowcze – w językach etnicznych pełnią funkcję elementów ikonicznych. Znajdują się wśród nich wyrazy nieodmienne typu: „bęć”, „buch”, „trach”, „ciach” albo naśladujące głosy różnych zwierząt, np.: „miau”, „kukuryku”; a także wyrazy takie jak np. wyraz polski „kukułka” i wyraz łaciński „cuculus”, które to są znakami umownymi, powstałymi ze znaków ikonicznych przez dodanie właściwej dla danego języka końcówki (przyrostka).

*Znaki umowne samodzielne mogą reprezentować przedmioty: spostrzegane zmysłowo i te, które nie są postrzegane zmysłowo, fizycznie i psychicznie, jednostkowe i ogólne, konkretne i abstrakcyjne. Natomiast znaki ikoniczne mogą reprezentować tylko przedmioty postrzegane zmysłowo (wzrokowo lub słuchowo)*¹¹.

PRZEMIANA GESTÓW GRAFICZNYCH ZE ZNAKÓW IKONICZNYCH W ZNAKI UMOWNE



Jak już wspomniano wcześniej, prosty gest może być klasyfikowany jako znak ikoniczny. W wyniku użycia go w określonej konfiguracji, a także skojarzeń, o których również już była mowa, gesty graficzne współtworzące określone dzieła malarskie mogą zatracić swój ikonyczny charakter i stać się znakami umownymi. *Na mocy zwyczaju lub umowy znaki ikoniczne, zwłaszcza schematy, mogą funkcjonować w pewnym kontekście jako znaki umowne*¹². Schematy, funkcjonujące jako znaki umowne (np. uproszczony rysunek łóżka w kolejowym rozkładzie jazdy, zastępuje wyrażenie „wagon sypialny”) zatracają niekiedy swój charakter ikoniczny i stają się znakami umownymi.

W wypadku zapisów złożonych z ciągów automatycznych gestów graficznych można mówić o pewnego rodzaju schematyzacji lub jej próbie. Forma znaków automatycznych, wyrażających np. konkretną cechę osobowości, zostaje poddana pewnemu przekształceniu, w wyniku którego przybiera formę zbliżoną w swym wyglądzie do czcionki bądź pieczęci i tym samym sugeruje znormalizowany już wcześniej przez kogoś kształt litery – jest on kojarzony z takowym, przez co dodatkowo wskazuje na umowny charakter gestu graficznego, także tego wykonanego automatycznie. Wygląd pieczęci lub czcionki staje się więc jakby typograficznym odpowiednikiem swobodnie nakreślonego śladu. Sam natomiast gest graficzny – automatyczny, patrząc z innego punktu widzenia – ma poniekąd już schematyczny charakter. Jest niejako literą wcześniej wspomnianego, hipotetycznego „poza-ludzkiego pisma”, a także schematem samej cechy np. osobowości.

Kolejnym aspektem znaczącym dla sposobu odczytywania i interpretowania zespołów gestów graficznych w obrazie w kategoriach tekstu jest fakt, że wobec tychże zespołów gestów możemy zająć postawę bądź asemantyczną, a więc traktować je jako przedmioty, nie będące

znakiem, bądź postawę semantyczną, a więc traktować je jako znak. Gdy zajmujemy wobec nich postawę asemantyczną, wówczas stają się one jedynie nic nie znaczącym deseniem. Jednak gdy zajmujemy wobec nich postawę semantyczną, możemy je interpretować i „odczytywać” na wielu płaszczyznach, w tym również w kategoriach litery bądź symbolu; a w przypadku zespołu gestów w kategoriach pisma czy tekstu. Należy dodać, że prace malarskie, w tym także kompozycje paratekstualne, które dają się interpretować na wiele sposobów, stanowią poniekąd analogie do wyrazów homonimicznych w dziedzinie znaków językowych. [...] *kierunek plastyki nowoczesnej, dla którego utarła się nazwa „sztuki optycznej” (op-art) operuje nieraz wieloznacznościami tego typu. W związku z tym zwrócono też uwagę na operowanie wieloznacznymi deseniami w mozaikach antycznych*¹³.



**WARTOŚĆ INFORMACYJNA
ZNAKÓW IKONICZNYCH.
WARTOŚĆ INFORMACYJNA GESTÓW
GRAFICZNYCH UŻYTYCH W OBRAZIE**

Wiemy już, że między znakiem ikonicznym a jego reprezentantem – przedmiotem, który reprezentuje znak ikoniczny, ale także i samodzielny znak umowny (inaczej przedmiot reprezentowany) zachodzi podobieństwo wyglądu. Polega ono na podobieństwie układu elementów – linii, plam barwnych, brył, tonów, niekiedy nadto na podobieństwie samych elementów. Dzięki takiemu podobieństwu znak ikoniczny może zapoznawać odbiorcę z własnościami (konkretnymi cechami) swego reprezentowanego obiektu. Innymi słowy: może mieć wartość informacyjną. Analogicznie gest graficzny – jako znak ikoniczny – obrazuje np. określoną formę ekspresji, a przez to także cechy osobowości, nadto informuje nas o pewnej cesze charakteru osoby wykonującej ów gest.

Jest on lub może być także częścią osobliwego pisma, o którym parokrotnie była już mowa. Obrazuje wówczas jakąś wyjątkową, odmienną literę, taką, która posiada wszystkie z cech klasyfikujących ją jako przedmiot, który jest literą. Można powiedzieć, że jest to obraz powstały na bazie jedynie pewnych jej cech, które ją jako taką klasyfikują. Kontynuując, litera kompozycji paratekstualnych obrazuje te właśnie pewne cechy, a przez to poniekąd samą ideę litery. Zatem, rozpatrując właściwości obrazujące gestu graficznego, już w tym aspekcie można stwierdzić, że posiada on wartość informacyjną. Należy jedynie dodać, że stopień podobieństwa znaków do reprezentowanego przez nie przedmiotu jest w poszczególnych przypadkach różny, więc i wartość informacyjna znaków ikonicznych będzie także różna.



KAROL AUGUST
PRZEŻUWAJĄCY ŚNIADANIE
2007

Raport graficzny „Dyskurs” 12, 2011
32 x 84 cm
© for this edition by CNS

OBRAZ SACRUM ZAWARTY W GEŚCIE GRAFICZNYM

Silne działanie sugestywne znaków ikonicznych prowadziło u wielu ludów do utożsamiania wszelkiego rodzaju podobizn bóstw do nich samych, a w konsekwencji do oddawania im także czci. W obawie przed tzw. bałwochwalstwem, jak wiadomo, zwłaszcza w niektórych religiach monoteistycznych (np. judaizm, czy islam) zakazano wykonywania podobizn postaci ludzkich lub zwierzęcych, a to w konsekwencji doprowadziło do całkowitego wyeliminowania ich ze sztuki, zwłaszcza ze sztuki sakralnej. Odnosząc ten aspekt do samych automatycznych gestów w kompozycjach malarskich, w tym również o charakterze paratekstualnym i próbując znaleźć choć dalekie, bądź jakiegokolwiek analogie, warto pokusić się o pewną refleksję i hipotezę. Otóż można założyć, że gest – czy automatyczny zapis – w jakimś stopniu dotyka, lecz w nieco odmienny sposób, zjawiska obrazowania tego, co, powiedzmy, jest choć częścią boskiej natury. Cała teologia religii monoteistycznych, w tym także chrześcijańska, określa sacrum człowieka jako przestrzeń należącą do Boga i przez niego ukonstytuowaną, zawierającą Jego żywy obraz. Człowiek jest obrazem Boga. Mówiliśmy również, że już w prostym geście, w tym także graficznym, może kryć się i zawierać informacja o „wnętrzu” człowieka wykonującego gest, więc analogicznie również i informacja o przestrzeni sacrum tegoż człowieka. Zatem hipotetycznie możliwe jest, że kompozycje utworzone z gestów graficznych – automatycznych – i poszczególne gesty graficzne w nich zawarte, poniekąd przekazują nam – oczywiście w sposób niedosłowny – informację również o przestrzeni samego Boga, więc także i o Jego obrazie.

SYMBOL. GEST GRAFICZNY JAKO SYMBOL



Pod pojęciem „symbol” kryje się jeden z najbardziej wieloznacznych terminów filozofii, estetyki i teorii sztuki. Był on różnie pojmowany i różnie interpretowany, nawet tak szeroko, że za symbol uznawano każdy twór kultury¹⁴. To, co jedni brali za symbol, inni nazywali znakiem i analogicznie – to, co dla jednych było symbolem, dla drugich znakiem umownym (Janina Kotarbińska).

Ja zaś skłaniam się ku rozumieniu terminu „symbol” – zresztą podobnie jak pozostałych terminów – w takim znaczeniu, w jakim używają ich Mieczysław Wallis. Symbolem w jego rozumieniu [...] *jest przedmiot spostrzegany zmysłowo, istniejący w przyrodzie, albo wytworzony lub używany przez człowieka i mający zdolność wywoływania w odbiorcy myśli o przedmiocie innym niż on sam, nie na podstawie podobieństwa, jak znak ikoniczny, i nie na podstawie zwyczaju lub umowy, jak znak umowny, lecz na podstawie pewnej analogii między nim, a tamtym przedmiotem, analogii często dalekiej i trudno uchwytnej*¹⁵. Na przykład lew może wywołać w odbiorcy myśl o sile lub męstwie, zatem może być dla odbiorcy symbolem siły lub męstwa. Pomiędzy lwem a męstwem lub siłą nie ma podobieństwa wyglądu, ani również więź między nimi nie jest sprawą jedynie zwyczaju lub umowy. Lwa nie da się w tym wypadku zastąpić np. komarem, który symbolem siły lub męstwa raczej być nie może.

Jak pisze Wallis, symbole mogą być ustalone przez zwyczaj lub umowę, zbliżają się one wówczas do znaków umownych (symbole ustalone) lub mogą być nieustalone, chwiejne (nazywamy je wówczas symbolami nieustalonymi). Kontynuując, symbol może być przedstawiony za pomocą znaku ikonicznego albo też wymieniony, względnie opisany, za pomocą znaków umownych. W sztukach plastycznych, zwłaszcza w malarstwie lub rzeźbie, spotykamy się nie z samymi symbolami, ale ze znakami ikonicznymi symboli.

W przeciwieństwie do znaku, który zawsze jest wytworzony lub używany przez pewną istotę żyjącą, symbol może być wytworzony lub używany przez pewną istotę żyjącą lub nie. Znak ma zwykle funkcję trojaką: reprezentuje pewien przedmiot inny niż on sam (funkcja reprezentacyjna), wywołuje myśl o tym przedmiocie (funkcja komunikatywna) i wyraża myśl swego wytwórcy lub użytkownika (funkcja ekspresyjna). Symbol ma funkcję reprezentacyjną i komunikatywną. Funkcję ekspresyjną ma natomiast tylko wtedy, gdy jest wytworem istoty żyjącej, objawem czyjejś psychiki¹⁶. Gest graficzny w obrazie – dzieło malariskim – jak najbardziej posiada funkcję ekspresyjną. Zgodnie z tym pojęciem symbole nie są znakami. Mają one jednak pewne cechy wspólne ze znakami. Są czymś pośrednim między znakami a „nieznakami”, między przedmiotami semantycznymi a przedmiotami asemantycznymi¹⁷.

Seweryna Wysłouch natomiast w swoich opracowaniach – w wyniku nieco odmiennego od prezentowanego do tej pory (jakkolwiek w moim odczuciu, dopowiadającego i uzupełniającego) rozumienia pojęcia „znak ikoniczny” – konstruuje także znaczenie terminu symbol. Stwierdza ona, że nie podobieństwo do reprezentowanego przedmiotu, lecz konwencja decyduje o ikoniczności znaku. Według niej *Aby można było mówić o znaku ikonicznym, konieczne jest nadanie przedmiotowi pewnej funkcji semantycznej „wskazania na”, „odwzorowywania”, a to odwzorowywanie dokonuje się nie na zasadzie podobieństwa, lecz oparte jest na przyjętej przez nadawcę i odbiorcę konwencji*¹⁸. Również rozważania Umberto Eco dotyczące definicji znaku ikonicznego kształtowały się w podobny sposób. Autor ten akcentował rolę kodów rozpoznawczych i kodów graficznych¹⁹.

Seweryna Wysłouch pisze [...] *co intuicyjnie określamy jako podobieństwo, jest w gruncie rzeczy określoną konwencją nadania czy konwencją odbioru. Spostrzeżenia te potwierdza fakt, że podobieństwa rysunku i modelu nie potrafią odczytać małe dzieci oraz ludzie, którym obce są kanony sztuki europejskiej* [...] ²⁰. J. Lalewicz natomiast, zdaniem S. Wysłouch, udowodnił [...], że *znak ikoniczny przedstawia jedynie pośrednio, wyposażony jest wyłącznie w cechy niezbędne, konieczne do identyfikacji przedmiotu*²¹. Znak ikoniczny za pomocą kresek narysowanych na płaszczyźnie tylko wyznacza przedmiot odwołując się do określonych konwencji i do wiedzy odbiorcy. W tym ujęciu zanika tradycyjna przepaść między znakiem ikonicznym, a znakiem symbolicznym²² [...] *znak ikoniczny może*

reprezentować szerszą całość, sugerować wieloznaczny i abstrakcyjny „plan treści”, a zatem może stać się symbolem rozumianym jako specyficzna „interdyscyplinarna” figura, która nie jest jednostką leksykonu języka naturalnego, ale została wtórnie wymodelowana²³.

Kończąc, chciałbym wskazać na jeszcze jeden ważny aspekt, mianowicie na tzw. „utekstowanie” przedmiotu i procesy, które temu towarzyszą, powodując, tym samym, że przestaje on pełnić funkcję instrumentalną i nabiera znaczeń również symbolicznych. Krzesło jest przedmiotem codziennego użytku, lecz gdy odpowiednio bogato zostanie wyposażone, stanie się tronem, który to jest symbolem władzy. Aby przedmiot pełnił funkcję symbolu, musi zostać wydobyty z naturalnego otoczenia i zostać swoiście wyposażony. Idąc za tym tokiem rozumowania, znak – gest graficzny użyty np. w konwencji litery, w obrazie – staje się symbolem, gdy zaczyna coś więcej dodatkowo oznaczać. Staje się utekstowany, zsemiotyzowany, a więc wyposażony w te cechy, które dodają mu znaczeń i wartości, np. odmienność, niewyjaśnialność czy tajemniczość. *Symbol bowiem może powstać i funkcjonować tylko jako zsemiotyzowany przedmiot czy fragment przedmiotu tudzież jego obraz, tudzież jego nazwa*²⁴. Ponadto gest graficzny oznacza cechy „człowieka wewnętrznego” (termin teologiczny), a także jego cały rozwój, duchową kondycję, predyspozycje fizyczne, kulturowe, bagaż doświadczeń. Jest zatem najbardziej autentyczną „literą człowieka”. Mówi o cechach indywidualnych konkretnej osoby, lecz także o tych uniwersalnych, wspólnych dla pewnej grupy ludzi, a być może i dla każdego. Jest symbolem tego obszaru istniejącego w człowieku, który – zwłaszcza według teologów – jest określany fundamentem człowieczeństwa.

EPILOG**MECHANIZM POWSTAWANIA SYMBOLU.****WARUNKI PRZEMIANY ZNAKU IKONICZNEGO -
GESTU GRAFICZNEGO - W SYMBOL**

Istnieją cztery sposoby, jakie wyróżnia Seweryna Wysłouch, inicjujące proces przekształcania znaku ikonicznego w symbol. Pierwszym z nich jest tzw. szczególne „wyizolowanie” przedmiotu, wyrwanie go z naturalnego kontekstu. Wyizolowanie pojedynczego gestu graficznego powoduje, że przestaje on być zwykłym automatycznie nakreślonym śladem na płaszczyźnie. Poprzez zwrócenie na niego szczególnej uwagi i w wyniku tegoż wyizolowania gest graficzny nabiera wagi symbolu, więc dodatkowych wartości i znaczeń. Już nie jest to zwykły gest graficzny, użyty w paratekstualnej konwencji; staje się literą – tajemniczą, sugerującą i sygnalizującą istnienie jakiejś ukrytej informacji, wprowadza niepokój, intryguje, pobudza chęć rozszyfrowania i odczytania go. Innym rodzajem takiego wyszczególnienia, zwłaszcza w obrazach o charakterze paratekstualnym, może być wydobywanie i przekształcanie w pieczęć bądź czcionkę pewnego pojedynczego gestu lub zespołu gestów – o czym była mowa już wcześniej.

Kolejną i najczęstszą zarazem metodą, o której pisze Wysłouch, przekształcania znaku ikonicznego w symbol jest takie „zderzenie” go z innymi znakami, które tworzy całość znaczącą. Inaczej mówiąc umieszczenie znaku w określonym kontekście powoduje, że nabiera on wartości symbolu. Wcześniej była mowa także o tzw. okolu semantycznym, jak również o szczególnym rodzaju tegoż okola, mianowicie o polu semantycznym i ich wpływie na znaczenie znaku. Terminami tymi posługuje się M. Wallis w swoich opracowaniach. S. Wysłouch natomiast wskazuje, że zarówno okole semantyczne, jak i pole semantyczne mogą mieć zasadniczy wpływ na przemianę znaku ikonicznego w symbol. Zderzenie gestu graficznego lub zespołu gestów z ich otoczeniem – a więc kolorytem, formą, fakturą, strukturą oraz współistnienie z innymi znakami, wreszcie umieszczenie go w określonej

konwencji otoczenia – tworzy całość znaczącą i wywołuje w odbiorcy myśl, w której następuje kojarzenie gestu graficznego z coś symbolizującym znakiem, ze znakiem będącym symbolem, wreszcie np. z literą.

Często mamy do czynienia z symbolami utworzonymi dzięki szczególnej konfiguracji całkowicie neutralnych znaków ikonicznych. Pewien gest graficzny, jak i pewne otoczenie nie muszą nieść ze sobą symbolicznych, skomplikowanych znaczeń, natomiast w zestawieniu nabierają rangi symbolu. Ta konfiguracja i oczywiście przyjęcie postawy semantycznej, stają się kluczem do stawania się, nawet prostych znaków, symbolami. Na plakacie chopinowskim Trepkowskiego (1955) zestawione zostały dwa znaki: wierzby stojące w pustym pejzażu oraz – u dołu – schematycznie narysowana klawiatura. Zestawienie tych znaków „znaczy” coś więcej niż ‘pejzaż’ i ‘muzyka’, symbolizuje polski rodowód i atmosferę muzyki Chopina²⁵.

Jako trzecia wymieniona jest przez S. Wysłouch metoda, w której znak ikoniczny może stać się symbolem w wyniku deformacji. *Deformacja odbiera znakowi referencyjny charakter, sygnalizuje widzowi, że nie o zwykłe przedstawienie tu chodzi, każe mu szukać znaczeń symbolicznych*²⁶. Poprzez doprowadzenie gestu, jego kształtu, do uproszczonej, niemal piktogramowej formy (np. pieczęć) sam automatyczny gest graficzny ulega nieznacznej deformacji, jednak pozwalającej odczytać go w ewidentnie literniczym kontekście (typograficznym). Wydaje się, że taki znak jest częścią konkretnego, wcześniej znormalizowanego, a przez co komuś (obserwatorowi) już znanego alfabetu – kodu językowego czy literniczego (o czym także była mowa). Możliwości tego rodzaju deformacji i przekształceń, jak można się domyślać, jest bardzo wiele, tak dużo, jak np. liczne są odmiany krojów pism w różnych alfabetach i co więcej, ich liczba stale rośnie, w zależności od potrzeb i kontekstu użycia danego kroju. Rzecz jasna, tak przekształcony gest graficzny przestaje już być swobodnym, automatycznym gestem, jednak znaczną część pierwotnego kształtu zachowuje (tzw. rdzeń), a nabierając, powiedzmy, znormalizowanego charakteru, w zestawieniu ze swobodnymi gestami graficznymi nabiera także dodatkowych znaczeń i spotęgowanego wyrazu.

Innym, czwartym w kolejności, sposobem przemiany znaku ikonycznego w symbol – wymienianym przez S. Wysłouch – jest opatrzenie

go „komentarzem językowym” [...], który uchyla referencje, skutkiem czego znak traci charakter jednostkowy i staje się wieloznaczny, kieruje uwagę na problemy ogólne, często abstrakcyjne²⁷. Opatrzanie obrazów tytułem *Zapis*, a także podtytułem, np. *Inskrypcja czy Epitafium* (Marek Kulig, *Zapis-Epitafium*, rok 2006), jednoznacznie określa kontekst użytych znaków – gestów graficznych. Wówczas, gdy tytuł bezpośrednio sugeruje odbiorcy tekstualny charakter obrazu, niemal automatycznie gesty graficzne, zwłaszcza w kompozycjach paratekstualnych, zostają zinterpretowane, skojarzone i odczytane jako jakiś szczególny rodzaj litery, a w całości – jako nieznane albo niezidentyfikowane symbole.

Zapis, który w pozawerbalnym języku z pewnością znaczy coś konkretnego (oznacza), a także przez swój kursywny charakter, użyty w określonym entourage'u – okolu semantycznym, w naoczny sposób staje się symbolem osoby piszącej (grafologia). Również osoba pisząca wyraża, poprzez gesty graficzne, symbole nieznanego pisma – pisma wewnętrznego, najbardziej autorskiego. Artur Wójtowicz w swojej książce *Grafologia dla zaawansowanych* pisze: *Główną zasadą grafologiczną jest umiejętność wykorzystywania w analizie pisma świadomej wiedzy o symbolu, również w aspekcie liniowym i przestrzennym. Pismo jest znakomitym zapisem myśli w sposób liniowy, czyli od – do, w którym umiejętnie łączy się symboliczne odniesienia. Każda forma komunikacji jest komunikacją symboliczną. Pisząc jakiegokolwiek zdanie, nie potrafimy równocześnie oddać wszystkich swoich myśli. Możemy je natomiast zapisać po kolei. Z drugiej strony każde słowo jest niczym innym jak symbolem i można je analizować symbolicznie, czyli wielowymiarowo*²⁸. Ten tok rozumowania przenieść można w zasadzie bezpośrednio na sposób interpretacji zarówno pojedynczego gestu, jak i całych ciągów gestów graficznych. Ponadto wspomniany już tytuł *Zapis – Epitafium* sugeruje, że sam, powiedzmy, „tekst” w obrazie o charakterze paratekstualnym, mimo że wyrażony w niezrozumiałych znakach, powinien i na pewno coś znaczyć. Tytuł wraz z podtytułem sugeruje odbiorcy interpretowanie (odczytywanie) obrazu w kategoriach tekstu, a interpretacja ta również odbywać się może na płaszczyźnie symbolicznej. Inaczej mówiąc, jednostkowe znaczenie znaku ikonicznego – gestu graficznego – zostaje rozszerzone (zmienione) przez tytuł. Komunikat językowy sprawia, że gest graficzny może znaczyć więcej niż przedstawia, staje się częścią „planu treści” sugerowanego tytułem i faktycznie „znaczy” więcej niż tylko to, że jest gestem graficznym.

1 Na podst.: M. Wallis, *Sztuki i znaki – Pisma semiotyczne*, Warszawa 1983, s. 13.

2 Tamże, s. 13.

3 Tamże.

4 Tamże, s. 14.

5 Tamże, s. 14.

6 Tamże, s. 16.

7 Pierre Giraud, cyt. za: M. Wallis, dz. cyt., s. 20.

8 Tamże, s. 22.

9 A. Frutiger, *Człowiek i jego znaki*, Warszawa 2003, s. 55.

10 M. Wallis, *Sztuki i znaki – Pisma semiotyczne*, Warszawa 1983, s. 24.

11 Tamże, s. 37.

12 Tamże, s. 39.

13 Tamże, s. 43.

14 E. Cassirer, na podst. M. Wallis, dz. cyt., s. 56.

15 Tamże, s. 56.

16 Tamże, s. 58.

17 Tamże.

18 S. Wyśłouch, *Znak ikoniczny jako symbol*, [w:] *Posługiwanie się znakami*, red. S. Żółkiewski i M. Hopfinger, s. 132.

19 U. Eco, *Pejzaż semiotyczny*, Warszawa 1972, s. 163, cyt. za: S. Wyśłouch, dz. cyt., s. 132.

20 Cyt. za: S. Wyśłouch, dz. cyt., s. 132.

21 Tamże, s. 132.

22 Tamże, s. 133.

23 J. Ziomek, cyt. za: S. Wyśłouch, dz. cyt., s. 133.

24 Tamże, s. 133.

25 Tamże, s. 135.

26 Tamże, s. 136.

27 Tamże.

28 A. Wójtowicz, *Grafologia dla zaawansowanych*, Bytom 2008, s. 10.



GET
2008
Tusz
25 x 17,5 cm

MAREK KULIG

The Role of Semantic Field in Image

The text entitled *The Role of Semantic Field in Images* includes both basic and derived ideas connected with signs considered as graphic gesture used in images. Kulig uses his intuition in order to find out when free-hand signs placed on surface can be interpreted as iconic signs, codes and as symbols. Also, he tries to find out in what conditions we can interpret particular signs. Kulig analyses the influence of surrounding areas of signs, surrounding semantic areas (and graphic gesture) and semantic fields on the meaning of signs.

The text is based on a part of Kulig's PhD thesis entitled *Inscription - gestures as letters and symbols in pictures* (2010).