

Agnieszka Palion-Musioł

Uniwersytet Bielsko-Bialski
apalion@ubb.edu.pl
ORCID: 0000-0003-4244-7866

Między tekstami. Interferencje sztuk jako przykład relacji intertekstualnej

Czym jest tekst?

Rozważania nad intertekstualnością należy rozpocząć od definicji tekstu. Tekst określa bowiem cele badawcze, przyjętą postawę teoretyczną oraz nawiązania międzytekstowe, które współcześnie nie są ograniczone ani wewnątrzliterackimi odniesieniami, ani też kodem semiotycznym, o których pisał R. Nycz¹.

W lingwistycznej teorii tekstu, reprezentowanej m.in. przez Z. Wawrzyniaka² i W. Heinemanna³, tekst definiowany jest jako podstawowa (zamknięta) jednostka komunikacyjna służąca celom komunikatywnym oraz pragmatycznym uczestników. Jak dodaje W. Heinemann⁴, jedną z jego cech jest językowo-zmaterializowana struktura stanowiąca prototypową jednostkę wypowiedzi, która została użyta intencjonalnie oraz tematycz-

¹ R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, [w:] *Między tekstami*, red. J. Ziomek, J. Sławiński, W. Bolecki, Warszawa 1992, s. 11.

² Z. Wawrzyniak, *Lingwistyka tekstu w Polsce i Niemczech – geneza, stan i perspektywy*, [w:] *Lingwistyka tekstu w Polsce i Niemczech. Pojęcia, problemy, perspektywy*, red. Z. Bilut-Homplewicz, W. Czachur, M. Smykała, Wrocław 2009, s. 19.

³ W. Heinemann, *Lingwistyka tekstu w Polsce i Niemczech...*, s. 19.

⁴ Tamże, s. 19.

nie. A zatem tekst sprowadza się do celowej wypowiedzi językowej będącej wynikiem interpersonalnego aktu komunikowania się.

Wyklarowane w ten sposób ujęcie komunikacyjne tekstu ukazuje, że postrzeganie werbocentryczne jego natury przez Heinemanna jest nieprzy-
stające do współczesnych praktyk komunikacyjnych, które są zdecydowa-
nie multimodalne i wielokodowe, co przywodzi na myśl badania G. Kres-
sa i T. van Leeuwena – „all texts are multimodal”⁵. Owa multimodalność
tekstu przejawia się we współwystępowaniu różnych kodów semiotycznych
oraz modalności obserwowanych w designie tekstu, kolorystyce pisma,
gestach, mimice, intonacji, obrazach oraz dźwiękach towarzyszących tek-
stowi. Rzeczywistość komunikacyjna nie jest rzeczywistością „czysto języ-
kową”⁶, ponieważ jest ona uwarunkowana społecznie i kulturowo, a tym
samym również przez „zmiennie konwencje użycia znaków i ich interpre-
tację”⁷. Jak zauważa B. Witosz, „Na dzisiejsze pojmowanie relacji intertek-
stualnych wpływa więc przede wszystkim zarówno stopniowe odchodzenie
od definiowania tekstu jako „ponadzdaniowej jednostki językowej” i (...)
krystalizowanie się myślenia o *tekście* w kategoriach semiotycznych, jak
i zniesienie dychotomicznego podziału między wewnętrzną strukturą
tekstu a jego kontekstem, co więcej, uznanie, że znaczenie *tekstu* ustalane
jest w wyniku aktywizacji wykładników pragmatycznych: wiedzy podmio-
tów, konwencji społecznych i kulturowych, stereotypów, tradycji itp., tym
samym „zewnątrze” *tekstu* staje się niezbywalnym składnikiem jego kate-
gorialnej charakterystyki”⁸. Zatem tekst jawi się wytworem kultury, któ-
rego wytwarzanie i recepcja warunkowana jest aktywną rolą uczestników
procesu komunikacyjnego, którzy z jednej strony są ograniczeni poprzez
kulturę, w której się komunikują, a z drugiej, są jej wytwórcami⁹. Zapro-
ponowane tu spojrzenie na tekst koresponduje z wcześniejszymi ustale-
niami szkoły tartusko-moskiewskiej. J. Łotman i B. Uspienski¹⁰ w swoich

⁵ G. Kress, T. van Leeuwen, *Reading images. The grammar of visual design*. Londyn 1996, s. 186.

⁶ Por. W. Holly, *Der Wort-Bild-Reißverschluss. Über die performative Dynamik der audiovisuellen Transkriptivität*, [w:] *Oberfläche und Performanz*, red. H. Feilke, A. Linke, Tübingen 2009, s. 389.

⁷ M. Klemm, H. Stöckl, *Lingwistyka obrazu – umiejscowienie dyscypliny, przegląd, dezcyderaty badawcze*, [w:] *Lingwistyka mediów. Antologia tłumaczeń*, red. R. Opilowski, J. Jarosz, P. Staniewski, Wrocław-Dresden 2015, s. 48.

⁸ Tamże, s. 25.

⁹ Por. rola interpretanta w rozumieniu Riffaterre’a w: M. Riffaterre, *Semiotyka intertekstualna: interpretant*, przeł. K i J. Falicy, „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 79/1, s. 297–314.

¹⁰ J. Łotman, B. Uspienski, *O semiotycznym mechanizmie kultury*, tłum. J. Faryno, [w:] *Semiotyka kultury. Wybór i opracowanie*, red. E. Janus, M. R. Mayenowa, Warszawa 1975, s. 150–201.

pracach definiowali przecież kulturę jako zbiór tekstów oraz generator do ich wytwarzania. Zdaniem badaczy „pojęcie tekst, używane jest w specyficznym semiotycznym znaczeniu i z jednej strony odnosi się nie tylko do komunikatów w języku naturalnym, lecz także do jakiegokolwiek jednolitego (tekstowego) znaczenia – obrzędu, dzieła sztuk plastycznych lub sztuki muzycznej”¹¹. W tym miejscu rodzi się jednak pewne zagrożenie potraktowania wszystkich przejawów kultury jako znaków semiotycznych do odczytania. Konieczne jest zatem wskazanie, które wytwory kultury mają charakter znakowy, a zatem wskazanie nadawcy komunikatu, czasu powstania tekstu oraz jego intencji. Istotna w tym kontekście jest również praktyka społeczna, która utrwała pewne zbiorowe wzorce lektury i interpretacji tekstu. Zdaniem Żółkiewskiego warunek ten jest realizowany poprzez „aktywne uczestnictwo operujących znakami poprzez historyczną praktykę społeczną w danej zbiorowości znakowej, zbiorowości semiotycznej”¹². Wzmiankowane tu wzorce lekturowe i interpretacyjne tekstów kultury są jedynie pewnymi drogowskazami, gdyż trzeba zaznaczyć, że wiedza podmiotu oraz jego kompetencja kulturowa może być różna, a zatem bezpośrednio może wpływać na odczytanie tekstu. Dlatego też rozpoznanie wytworu kultury jako tekstu znakowego jest kwestią społecznej praktyki semiotycznej, a jego lektura i interpretacja jest skażona oglądem wpisanym w praktykę kulturową, pozostając otwarta na zindywidualizowane odczytania warunkowane pojedynczą, nie zbiorową, praktyką odbiorcy.

Intertekstualny i intersemiotyczny charakter tekstu

Zdaniem S. Gajdy każdy tekst „pozostaje w odniesieniu do tekstów uprzednich i następczych oraz zawiera ślady (sygnały) tych odniesień”¹³. Stwierdzona przez Gajdę sieć powiązań i relacji międzytekstowych wskazuje na intertekstualność wpisaną niejako z natury w każdy rodzaj tekstu. Tezę tę jako pierwsi w badaniach lingwistycznych wprowadzili w latach osiemdziesiątych: K. Zimmermann¹⁴ pisząc o tekście jako świadomym lub

¹¹ W. W. Iwanow, *Semiotyczne badanie kultur. Tezy (w odniesieniu do tekstów słowiańskich)*, tłum. Z. Kłakówna, [w:] *Od formalizmu do strukturalizmu. Antologia prac badaczy radzieckich. Wybór i opracowanie*, red. J. Pluta, Kraków 1980, s. 240.

¹² Tamże, s. 243.

¹³ S. Gajda, *Intertekstualność a współczesna lingwistyka*, [w:] *Intertekstualność we współczesnej komunikacji językowej*, red. J. Mazur, A. Małycka, K. Sobstyl, Lublin 2010, s. 13.

¹⁴ K. Zimmermann, *Erkundungen zur Texttypologie*, Tübingen 1978.

nieświadomym odwołaniu do istniejących już tekstów, a następnie R. de Beaugrande i W. Dressler¹⁵. Zdaniem badaczy intertekstualność jest ontyczną właściwością tekstu, a zatem z powodzeniem może być badana w tekstach nieartystycznych, które wraz z narodzinami teorii intertekstualności zaproponowanej przez J. Kristevę¹⁶ w 1967 r., były wyłączone z kręgu badań pozaliterackich. To głównie poststrukturalistyczne literaturoznawstwo uzurpowało sobie prawo do intertekstualności, które za Kristevą rozwijali R. Barthes, J. Derrida, G. Genette, M. Riffaterre, H. Bloom czy J. Culler. Na gruncie polskim były to opracowania naukowe S. Balbusa, M. Głowińskiego, H. Markiewicza, R. Nycza i in.¹⁷. Wyprowadzenie kategorii intertekstualności poza obszar tekstów artystycznych, a zarazem badań literaturoznawczych, pozwoliło na rozszerzenie pojęcia znaczeniowego intertekstualności, którą trafnie opisywał J. Culler jako „(...) nie tyle nazwę relacji między dziełem a wcześniejszymi dziełami, ile (...) relację między tekstem a rozmaitymi językami lub praktykami znaczeniowymi danej kultury oraz relacji między danym tekstem a tekstami, które artykułują dla niego możliwości kultury”¹⁸. Ukazane przez Cullera związki intersemiotyczne, a zarazem intertekstualne stanowią jawny i podstawowy wymiar każdej kultury i jej tekstowych przejawów. Badacz mówi wprost o różnych językach kultury, a zatem stawia znak równości pomiędzy tekstami słownymi oraz wizualnymi lub dźwiękowymi. Tak samo postrzega relacje intertekstualne R. Nycz, określając je „(..) intersemiotycznymi powiązaniem z pozadyskursywnymi mediami sztuki i komunikacji (plastyka, muzyka, film, komiks, etc.)¹⁹, uznając przy tym, że związki intertekstualne oznaczają „ogół właściwości i relacji tekstu, który wskazuje na uzależnienie jego wytwarzania i odbioru od znajomości innych tekstów oraz „architektów” przez uczestników procesu komunikacyjnego”²⁰.

Obserwowana przez Cullera i Nycza wielojęzyczność semiotyczna tekstów pozwala na ich interkodowy dialog, ale też ekwiwalencję praktyk komunikacyjnych oraz sztuk, a co za tym idzie, sensów w nich wyrażonych.

¹⁵ R. A. de Beaugrande, W. U. Dressler, *Einführung in die Textlinguistik*. Tübingen 1981.

¹⁶ J. Kristeva, *Słowo, dialog, powieść*, [w:] *Dialog – język – kultura*, red. E. Czaplewicz, E. Kasperski, Warszawa 1983 [1967], s. 394–418.

¹⁷ Por. S. Gajda, *Intertekstualność a współczesna lingwistyka...*, s. 5–6.

¹⁸ J. Culler, *Presupozycja i intertekstualność*, przeł. K. Rosner, „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 3, s. 297–299.

¹⁹ R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, [w:] *Między tekstami*, red. J. Ziomek, J. Sławiński, W. Bolecki, Warszawa 1992, s. 11.

²⁰ Tamże, s. 12.

Rozpoznanie interkodowych powiązań tekstów polega na dostrzeżeniu przez odbiorcę pewnych analogii, powtórzeń czy nawet deformacji pomiędzy znakiem językowym a znakiem ikonycznym stanowiącym tekst obrazowy. Przy czym, jak wskazuje U. Eco²¹, znak ikoniczny powinien odwzorowywać pewne elementy postrzeżenia odbiorcy tekstu, ale już niekoniecznie właściwości oznaczanego przedmiotu. Jedynie w ten sposób odbiorca może rozpoznać znak ikoniczny jako znak znaczący i tym samym dostrzec cechy wspólne z modelem przedmiotu, a nie z obiektem oznaczanym. W rezultacie znak ikoniczny dostępny jest odbiorcy poprzez selekcję danych i ich częściową eliminację, a relacja intertekstualna dostępna jest poprzez dostrzeżenie tożsamyh operacji myślowych obserwowanych pomiędzy znakiem językowym a ikonicznym, przedstawieniowym.

Propozycja U. Eco ma ważne przesłanki, których rozumienie wpływa na postrzeganie i czytelność tekstów obrazowych oraz ich odniesienia do tekstów językowych. Po pierwsze, znak ikoniczny jest rezultatem operacji myślowych (wydzielenia, selekcji i abstrahowania) i nie jest zwykłą kopią przedmiotu rzeczywistego. Po drugie, znak odnosi się do postrzeżenia lub jego składnika i sprowadza go do formy językowej. Po trzecie, postawa artysty wobec tekstu jest rezultatem jego konwencji graficznej. Po czwarte, konwencja graficzna, a nie odwzorowywanie przedmiotów rzeczywistości wpływa na rozpoznawalność znaków ikonicznych²². Biorąc pod uwagę powyższe, znak ikoniczny powstaje jako rezultat operacji myślowej i postrzeniowej, a zatem jest intencjonalnym działaniem komunikacyjnym, które da się przenieść i odtworzyć w każdym tekście i jest ono niezależne od formy i w pełni zależne od znaczenia odtwarzanego znaku.

Interferencje literatury i malarstwa

Obraz i tekst stanowią znaki, które należą do dwóch różnych języków: ikonicznego oraz werbalnego, o których pisał J. Łotman²³. Tego samego zdania jest S. Wysłouch, która uważa, że „nie ma bowiem powodu, by przyjmować, że istnieje tylko jeden język prymarny, który stanowi podstawę wszystkich innych systemów komunikacyjnych i że jest nim język

²¹ U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. J. Gałuszka, L. Eustachiewicz, A. Kreisberg, M. Oleksiuk, Warszawa 1994, s. 14.

²² Tamże, s. 41.

²³ J. Łotman, *Semiotyka filmu*, przeł. J. Faryno, T. Miczka, Warszawa 1982, s. 31.

werbalny. Znacznie więcej argumentów przemawia za tezą, że istnieją co najmniej dwa systemy prymarne: werbalny i wizualny, oparte na różnych receptorach, reagujące na inne bodźce i kształtujące odmienne mechanizmy percepcji”²⁴. Pierwszy ważny wniosek, jaki można na tej podstawie sformułować, dotyczy przyznania tekstowi wizualnemu rangi tekstu, który nie jest nadbudowany na systemie językowym, ale ma swój własny kod wizualny. Dlatego też nie ma podstaw, żeby badać teksty wizualne poprzez pryzmat języka i jego reguł i struktur. Po drugie, każdy tekst i jego postrzeżenie warunkowane jest procesami kognitywnymi i neurobiologicznymi, a co za tym idzie, każda forma znakowa aktywuje inne obszary mózgu, a ten w odmienny sposób ją przetwarza. Wspomniane receptory pobudzają prawą lub lewą półkulę, które odpowiadają za mechanizmy postrzegania oraz rozkodowywania znaków werbalnych i wizualnych. Prawa półkula zawiera receptory odpowiedzialne za przetwarzanie bodźców wizualnych i dźwiękowych, lewa natomiast aktywuje swoje receptory pod wpływem bodźców językowych. S. Wysłouch stwierdza, że aktywność obserwowana w prawej i lewej półkuli doprowadziły do powstania oddzielnych systemów komunikacyjnych, które stanowi kod werbalny przetwarzany przez lewą półkulę oraz kod wizualny, procesowany przez prawą półkulę. Zdaniem badaczki wzorce wzrokowe, które służą do rozpoznawania i identyfikacji konkretnych reprezentacji jako referentów znaków są przekazywane genetycznie i przechowywane w postaci słownika języka wizualnego. Słownik ten zawiera zbiór wyobrażeń dotyczących rzeczywistości. Jest on nierozzerwalnie związany z percepcją, która ustawia odbiorcę wobec tekstu i, poprzez praktykę społeczną, narzuca sposób jego oglądu, nie zamykając drogi do indywidualnych odczytań i skojarzeń intertekstualnych.

Myśląc o języku werbalnym, można wskazać reguły łączenia słów, które zostały spojone gramatyką danego języka naturalnego. Zdecydowanie trudniej wskazać reguły łączące znaki stanowiące kod wizualny. H. Gombrich pisał, że „nie istnieje system, który by się nadawał do przedstawienia świata »tak jak wygląda«, ale za pomocą ortodoksyjnej perspektywy otrzymujemy przynajmniej uchwytne i wymierny układ stosunków”²⁵. To właśnie rygorystycznie zachowywana zasada perspektywy pozwala odbiorcy na śledzenie historii opowiedzianej w postaci obrazów. Jeśli owa perspektywa

²⁴ S. Wysłouch, *Literatura i semiotyka...*, s. 22.

²⁵ E. H. Gombrich, *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawienia obrazowego*, przeł. J. Zarański, Warszawa 1981, s. 251.

naśladowąca rzeczywistość i ludzkie postrzeganie zostaje zniekształcona, odbiorca czuje się zagubiony, a odbiór dzieła utrudniony. Wówczas czytelność tekstu nie jest przezroczysta, ale też nie jest niemożliwa do odkodowania dzięki kompetencji kulturowej i hermeneutycznej odbiorcy, który potrafi zauważyć jakąś zasadę sugerującą identyczność lub nawiązanie do innego tekstu bądź jego wymiaru. Stąd też perspektywa i postrzeganie przestrzenne elementów obrazu stanowi o regułach kodu wizualnego. Jak dodaje badaczka, kategoria przestrzeni jest dynamiczna i operacyjna, co odpowiada właściwościom przestrzeni: góra-dół, prawo-lewo, które są opozycyjne i aksjologiczne, a przez to stwarzają wiele możliwości zastosowań malarskich i literackich²⁶. W tym też nurcie wypowiada się B. Uspiński pisząc „(...) jeżeli wszystkie inne plany, w których może się manifestować punkt widzenia, są w większym lub mniejszym stopniu charakterystyczne właśnie dla sztuki słowa, to problematyka czasu i przestrzeni jest wspólna dla literatury i sztuk plastycznych”²⁷.

Elementy przedstawione na obrazie mogą stanowić pojedyncze znaki, ale też tworzyć całe syntagmy znaków wizualnych. Jako przykład podaje Wysłouch historyjki obrazkowe, w których dostrzegana jest zasada addycji. Polega ona na wykorzystaniu podobieństwa postaci przedstawionej (np. w różnych wcieleniach, przebraniach etc.), ale także ukazania jej w innym wymiarze czasowym i przestrzennym, co spowoduje w czytelniku wrażenie sekwencyjności przedstawionych zdarzeń i porządku chronologicznego. Postrzegając w ten sposób narrację tekstów wizualnych, trudno nie zgodzić się z badaczką, że mamy do czynienia z regułami łączenia znaków i syntagm wizualnych. Te ostatnie są pozbawione charakteru werbalnego, gdyż są zakorzenione w znakach ikonicznych, stąd też warunkuje je upodobnienie do przedmiotu znaczonego i przestrzenna forma znaków. Wysłouch wiąże je z *mimesis*, dzięki której możliwe jest odczytanie znaku i postrzeganie „jedności przestrzeni przedstawieniowej oraz jedności zasad perspektywy”²⁸. Zatem *mimesis* za sprawą przestrzeni i perspektywy stwarza w odbiorcy wrażenie naśladowania rzeczywistości. A co się z tym łączy, imituje rzeczywistość, jest jej reprezentacją w znaku ikonicznym, którą tworzy „świat życia codziennego, rzeczywistość kulturowo zinterpretowana a współkształtowana przez pojęciowojęzykowe formy organi-

²⁶ Tamże, s. 62–63.

²⁷ B. Uspiński, *Poetyka kompozycji*, przeł. P. Fast, Katowice 1997, s. 118.

²⁸ Por. S. Wysłouch, *Literatura i semiotyka...*, s. 27.

zacji doświadczenia”²⁹. Wspomniana reprezentacja obrazowa (malarska) lub językowa (literacka) jest przedstawieniem wyrażonym w dowolnym znaku semiotycznym, które ujmuje i przekazuje to, co jest odniesieniem reprezentacji, jej pojęciem, sensem. Służy do przedstawienia reprezentacji, jak i może stanowić reprezentację możliwych „form organizacji doświadczenia”³⁰. A te ostatnie korespondują i materializują się w postaci różnych tekstów, które zostały nazwane w niniejszym artykule tekstami kultury, uporządkowanymi strukturami znakowymi, które są współdzielonym doświadczeniem społecznym. W tym też względzie można zaobserwować zbieżność kategorii *mimesis* z kategorią intertekstualności, która również ujawnia się w reprezentacji imitującej fragment doświadczenia społecznego i może przybrać formę dowolnego kodu znakowego: wizualnego lub werbalnego. Stąd też pozostaje zgodzić się z R. Nyczem piszącym „z jednej strony bowiem intertekstualność staje się ukrytym wymiarem *mimesis* (wymiarem jej retorycznych strategii i całej iluzjonistycznej maszynerii). Z drugiej zaś *mimesis* jawi się jako ideał, skryty cel intertekstualnej aktywności”³¹. W tak rozumianym sprzężeniu tych dwóch kategorii chodzi o reprezentację, ustalenie relacji, dialogu pomiędzy reprezentacją rzeczywistości lub jej obiektem a dowolną znakową reprezentacją, która jest naznaczona intertekstualnym postrzeganiem społecznym i kulturowym oraz odbiorcą, który dekoduje ową reprezentację i daje się jej porwać i podążać wyznaczonym tropem. J. Culler uważa, że relacje mimetyczne są intertekstualne pod warunkiem uznania ich za powiązania dostrzegane nie tyle między tekstualną imitacją a nietekstualnym oryginałem, ile pomiędzy każdą kolejną reprezentacją³². Przytoczony pogląd Cullera przywodzi na myśl wypowiedź Derridy, który podkreślał, że tekst złożony z systemu znaków zyskuje swoją czytelność dzięki powtórzeniowej i cytatowej strukturze dostrzeganej w reprezentacji. Dekonstrukcja reprezentacji literackiej lub malarskiej polega na rozpoznawaniu w niej powtórzeń, cytatów właśnie, które w trakcie dekompozycji czytelniczej/odbiorczej stają się niezależne od autora tekstu i jego intencji, i zaczynają żyć życiem czytelnika/odbiorcy. Stąd też są czytane i rozumiane w innym kontekście niż dzieło oryginalne i są rozpatrywane

²⁹ R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, [w:] *Między tekstami*, red. J. Ziomek, J. Sławiński, W. Bolecki, Warszawa 1992, s. 33.

³⁰ Tamże, s. 33.

³¹ Tamże, s. 34.

³² J. Culler, *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*, New York 1982, s. 187.

i rozumiane poprzez inne teksty, z którymi świadomie lub nieświadomie spotkał się odbiorca. S. Czekalski pisze „Cytatowość jest immanentną cechą zapisu odciętego od autorskiej intencji, cechą ujawniającą się i aktywizowaną w lekturze; to sam zapis, nie podlegający kuratelii autora i pozostawiony do dyspozycji czytelnika, przechwytywany przez jego interpretację, pozwala na rozpoznanie siebie jako cytatu z już znanego zapisu”³³. Owa powtarzalność, będąca iterowalnością znaku, ujawnia się w różnych systemach znakowych i może przybrać zarówno formę językową, jak i wizualną. Derrida uważa, że iteracja „łączy powtórzenie z innością”³⁴ co oznacza, że znak jest częścią jakiegoś systemu semiotycznego, w którym znaczy przez to, co współdzieli z podobnymi w tym systemie znakami, ale też przez to, co go odróżnia, „oddziela od bycia samym sobą: niepowtarzalnym idiome”³⁵. Znak stanowiący tekst jest więc odtwórczym i kreatywnym powtórzeniem innego znaku wyrażonego w tym samym kodzie semiotycznym, przez co rozpoznawalnym w umyśle odbiorcy, ale jednocześnie autonomiczną kreacją powstałą zgodnie z zamysłem autora, a uwolnioną interpretacyjnie przez czytelnika rozumianego jako odbiorcę dowolnego tekstu znakowego. Derrida w swoim wnioskowaniu ujawnia krytykę Sausurre’owskiego pojęcia znaku, który jest dwupłaszczyznowym *signifié* i *signifiant* i przypomina obraz. Znaczące reprezentuje znaczone, stąd też obraz jest reprezentacją, znaczącym, uaktualniającym i uobecniającym znaczone, którego sens jest przechowywany w słowniku mentalnym odbiorcy. Reprezentacja zatem naśladuje przedstawienie tych znaków, które są zawarte w słowniku mentalnym odbiorcy, stanowiąc tym samym kopię reprezentacji, którą Czekalski określa „iluzją wertykalnego, mimetycznego podporządkowania *signifié/signifiant* przezroczyści obrazu na źródłową obecność, na widok pozaobrazowego pierwowzoru, jest w istocie efektem wytwarzanym przez poziomą strukturę repetycji: *signifiant* – *signifiant*, czyli obraz-obraz”³⁶. Lektura znaczenia obrazu jest zatem odwrotnością propozycji de Sausurre’a i przebiega od jednego znaczącego do drugiego, które je imituje. W tej

³³ S. Czekalski, *Intertekstualność i malarstwo. Problemy badań nad związkami międzyobrazowymi*, Poznań 2006, s. 28.

³⁴ J. Derrida, *Marginesy filozofii*, przeł. J. Margański, Warszawa 2002, s. 385.

³⁵ Tamże, s. 385.

³⁶ S. Czekalski, *Intertekstualność i malarstwo...*, s. 21.

sytuacji to znaczące aktywuje znaczenie w trakcie lektury tekstu, a zatem, jak dodaje Czekański, „znaczenie to tyle, co czytelność”³⁷.

Przywołana przez Czekańskiego czytelność znaczącego oznacza dialog między tekstami lub obrazami, które dają się odczytać poprzez podobieństwo jednego znaczącego do innego. Jak w innym miejscu dodaje, „znaczenie znaku, o ile jest czytelne, o tyle nie podlega ograniczeniu ze strony źródłowego znaczonego, może się plenić w nieskończoność, „dyseminować”³⁸. Dyseminacja ta może ujawnić się poprzez indywidualną wizję malarską artysty, twórczą koncepcję, w której ma swój początek, jej podlega i, w której skupia się znaczenie znaku i sens tekstu. Dyseminacja ta nie może być jednak przypadkowa i pozostaje podporządkowana perspektywie oglądu tekstu i wymiarowi przestrzennemu, które stanowią swoistą gramatykę tekstu obrazowego. Co za tym idzie, można wskazać, że zarówno teksty werbalne, jak i wizualne są podporządkowane pewnym regułom łączenia znaków i to właśnie te reguły zapewniają czytelność tekstów oraz są podstawą dla systemów wtórnych, które natomiast wykształciły swój własny sposób reprezentacji, swój własny plan wyrażania stanowiący *signifiant*. Toteż R. Barthes³⁹, badając tekst literacki, stwierdził, że charakteryzuje go różnorodność planów wyrażania i stosunkowy do nich minimalizm *signifié*, i tym samym zwracał uwagę na powiązania pomiędzy znakami i dyseminującymi konotacjami. Dominacja konotacji nad denotacją znaku wynika z dwóch przesłanek. Po pierwsze, zarówno tekst językowy, jak i tekst malarski są systemami wtórnymi, które pasożytują na języku i kodzie wizualnym. Po drugie, jak słusznie zauważa S. Wysłouch⁴⁰, systemy wtórne cechuje relacyjny charakter znaków, który nadaje im indywidualnego charakteru, a tym samym pobudza projekcję znaczeń konotacyjnych znaku nad denotacyjnymi. W rezultacie znak językowy i kod wizualny stają się planem wyrażania wtórnego planu treści, który jest generatorem nowych znaczeń. W tym miejscu ważne jest zastrzeżenie, które dodaje badaczka. Znakiem literackim lub znakiem ikonycznym (malarskim) staje się jedynie ten znak, który posiada poetyckość i malarskość jako szczególne nacechowanie⁴¹. Ponadto wydaje się konieczne uzupełnienie tej uwagi o kontekst, w którym znaki

³⁷ Tamże, s. 21.

³⁸ Tamże, s. 21.

³⁹ R. Barthes, *Literatura i znaczenie*, przeł. J. Lalewicz, [w:] tegoż, *Mit i znak*, Warszawa 1970.

⁴⁰ S. Wysłouch, *Literatura i semiotyka...*, s. 36.

⁴¹ Tamże, s. 30.

wtórne się znajdują, gdyż to on decyduje, czy znak wtórny będzie traktowany jako znak znaczący i jakie skojarzenia, a tym samym znaczenia będzie projektował w odbiorcy. Warto tu również zwrócić uwagę na funkcje, jakie posiada znak ikoniczny, który może konotować znaczenia ogólne poprzez funkcję referencyjną oraz znaczenia indywidualne, subiektywne, uzyskane przez zabieg artystyczny, stanowiąc tym samym funkcję symboliczną w tekście obrazowym. Znaki wtórne, nawet jeśli zostają wyrwane z ogólnie przyjętych schematów kulturowych i zostają użyte w funkcji symbolicznej, są podporządkowane zbieżnej perspektywie, konwencjonalnie przyjętym regułom, które decydują o czytelności danego dzieła. Te, które celowo deformują przyjęty porządek perspektywiczny, zakłócają odbiór, mogą być traktowane jako błąd oraz stawiają odbiorcę przed koniecznością zrozumienia nowego kodu, który jest kluczem do znaczenia obrazu. Ta ostatnia uwaga również świadczy o istnieniu reguł łączących znaki wizualne, tak jak jesteśmy do tego przyzwyczajeni w przypadku znaków językowych, bo w przeciwnym wypadku nie sposób mówić o pogwałceniu utartej perspektywy i kompozycji wynikających z teorii widzenia. Zatem wydaje się w pełni uprawnione poszukiwanie relacji intertekstualnych pomiędzy tekstami o różnych kodach semiotycznych, gdyż różni je jedynie znak, konwencjonalne reguły jego łączenia oraz kontekst, w którym występuje. W celu podsumowania różnic pomiędzy językiem i znakiem wizualnym odwołam się do ustaleń S. Wyśłouch⁴²:

1. Język posiada swój leksykon zawierający znaki konwencjonalne i arbitralne, natomiast kod wizualny, będąc podporządkowanym percepcji wzrokowej, zawiera leksykon obrazowy, który przechowywany jest w polu gnostycznym mózgu, w którym zdaniem J. Konorskiego formują się wzorce wzrokowe decydujące o rozpoznawaniu znaków.
2. Język operuje gramatyką, która stanowi arbitralne i obligatoryjne reguły łączenia znaków, kod wizualny zaś posiłkuje się mimetycznymi regułami łączenia znaków, którymi są perspektywa zbieżna, prawo addycji (dodawanie elementów) w jednej przestrzeni.
3. Literatura i malarstwo pasożytują na języku i kodzie wizualnym, stąd też posiadają własne znaki i rządzące nimi reguły. Literatura operuje relacyjnym charakterem znaków, który jest niestabilny.

⁴² Tamże, s. 25, 35–36.

Malarski znak ikoniczny może cechować różny stopień ikoniczności, którego znaczenie jest relacyjne.

4. Literatura posługuje się konwencjonalnymi i fakultatywnymi regułami o różnym stopniu systemowości, tj. gatunki, prądy, prawa kompozycji literackiej. Malarstwo cechują zasady łączliwości znakowej wynikające z założonej przez artystę teorii widzenia, tj. prawa malarskiej perspektywy i kompozycji.

Ukazanie różnic pomiędzy systemem prymarnym i wtórnym prowadzi do wniosku, że nie można postrzegać malarstwa poprzez pryzmat językowej wypowiedzi, gdyż posiada ona swoje własne zasady łączenia znaków i tworzenia syntagm wizualnych. Ponadto literatura i malarstwo operują znakami relacyjnymi, a to oznacza, że są one względem siebie przekładalne i mogą być rozpatrywane pomiędzy nimi związki intertekstualne⁴³. Chodzi przecież nie o sam znak, który tworzy tekst, a o relacje między znakami i wytwarzane w ten sposób znaczenia, niezależnie od użytego kodu semiotycznego. Relacje te mają charakter reguł operacyjnych, obowiązujących w danym systemie znakowym (językowym lub wizualnym), a to oznacza, że są wynikiem operacji myślowych komunikującego. Zatem należy stwierdzić, że zasady operacyjne pozwalające na łączenie znaków i odtwarzanie i generowanie sensów są niezależne od znaku semiotycznego, który tworzy tekst.

Intertekstualny dialog sztuki

Chcąc wykazać intertekstualny dialog pomiędzy literaturą i obrazem należy wspomnieć o obrazowości, która, jak pisze S. Wysłouch, jest kategorią ogólną i denotuje doświadczenia zmysłowe w lekturze tekstu literackiego⁴⁴. Willems jest zdania, że obrazowość jest cechą ontyczną tekstu literackiego, ale równocześnie podkreśla, że jest ona również cechą ontyczną wymowności obrazu⁴⁵. Jeśli obrazowość tekstowa pobudza wrażenia zmysłowe czytelnika, to tekst ma kreacyjny charakter i pobudza do dalszych przekształceń, którymi mogą być malarskie obrazy. Starając się zrozumieć, w jaki sposób literatura ewokuje wrażenia zmysłowe w czytelniku, war-

⁴³ Tamże, s. 36.

⁴⁴ S. Wysłouch, *Literatura i semiotyka...*, s. 77.

⁴⁵ G. Willems, *Anschaulichkeit: zu Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils*, Tübingen 1989, s. 13.

to sięgnąć po propozycję Romana Ingardena, który poznanie zmysłowe przedstawia w formie uschematyzowanych wyglądnów będących doznaniem w spostrzeżeniu⁴⁶. Wygląd ma naturę psychiczną i całkowicie podporządkowaną zmysłom, i przyjmuje on w literaturze postać schematu, który służy naocznemu przedstawieniu przedmiotu, aby to, co jest spostrzeżone, mogło przybrać formę cielesnej samoprezentacji. W literaturze przedmiotu znane są krytyczne uwagi m.in. H. Markiewicza⁴⁷, R. Wellka i A. Warrena⁴⁸ w stosunku do teorii wyglądnów Ingardena, jednakże filozof ten jako jeden z nielicznych odwoływał się do przeżycia estetycznego, właściwości metafizycznej, która powstaje w trakcie lektury tekstu. Przykładem wyglądnów może być tekst hymnu odśpiewany podczas patetycznej uroczystości państwowej oraz w kontekście meczu piłkarskiego. Wówczas mamy do czynienia z dwoma różnymi scenariuszami odbioru tego tekstu, które sugerują wysoki i niski styl wypowiedzi, a co za tym idzie, dwa różne wyglądnów spowodowane różną reakcją estetyczną odbiorcy. Wyglądnów sprowadzają się zatem do dwóch funkcji w tekście, o których tak pisze S. Wysłouch: „umożliwiają naoczne przedstawienie przedmiotów oraz przeżycie estetyczne”⁴⁹. Co się z tym łączy, pozwalają na „kreację przedmiotu” (termin S. Wysłouch) stworzoną za pomocą środków językowych, aby następnie przedstawić ją w postaci dowolnego tekstu (w tym malarskiego), który może być wynikiem postrzeżenia zmysłowego, które nastąpiło w trakcie lektury. Tak rozumiana obrazowość oznacza, że teksty literackie oraz malarskie mogą wchodzić ze sobą w intertekstualne relacje, a także służyć jako semiotyczne dopełnienie tekstu literackiego.

Dialog intertekstualny między literaturą a malarstwem wybrzmiał w pracach naukowych wielokrotnie za sprawą ekfrazy. Znane doskonale w literaturze są ekfrazy S. Grochowiaka, T. Różewicza, W. Szyborskiej, M. Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej i wielu innych. J. Sławiński definiuje ekfrazę jako utwór poetycki stanowiący opis dzieła malarskiego⁵⁰. Nie jest to jednak zwykły opis poprzez wyliczenie elementów na obrazie, ale interpre-

⁴⁶ R. Ingarden, *O dziele literackim: badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, przeł. M. Turowicz, Warszawa 1960, s. 328.

⁴⁷ Zob. H. Markiewicz, *Jeszcze o budowie dzieła literackiego. W związku z artykułem prof. R. Ingardena*, „Pamiętnik Literacki” 1964, 55/2, str. 429-434 oraz H. Markiewicz, *Sposób istnienia i budowa dzieła literackiego (Główne problemy wiedzy o literaturze)*, „Pamiętnik Literacki” 1962, 53/2, s. 331-352.

⁴⁸ Zob. R. Wellk, A. Warren, *Teoria literatury*, przeł. M. Żurowski, Warszawa 1970, s. 194-195.

⁴⁹ S. Wysłouch, *Literatura i semiotyka...*, s. 82.

⁵⁰ J. Sławiński, *Ekfrazy*, hasło w: *Słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński, Wrocław 1998, s. 122.

tacja obrazu malarskiego, jego słowna reprezentacja, która z jednej strony ma zastąpić dzieło oryginalne, a z drugiej właśnie na nie wskazać. Operacje intertekstualne ujawniają się w ekfrazie w postaci ekwiwalentów słownych, które zastępują słowem wizualne kształty, kolory, technikę malarską, perspektywę, przestrzeń, warsztat malarski, stając się malarskością, czyli obrazowością bezpośrednią, rozumianą jako uobecnienie i interpretacja przywoływanego obrazu. Są zatem werbalnym opisem świata przedstawionego na obrazie, a tym samym stanowią przekład intersemiotyczny, o którym pisał R. Jakobson⁵¹.

Malarsko-literacki dialog, jaki toczą obrazy i ekfrazy, uwypukla cztery funkcje intertekstualności, które nazywa S. Wysłouch „polemiczną interpretacją malarskiego pierwowzoru, wirtuozowskim popisem, pretekstowym nawiązaniem oraz dysputą o sztuce”, podając kolejno ich przykłady⁵². Przykładem intertekstualno-językowej interpretacji obrazu jest *Lekcja anatomii* Grochowiaka, który uwagę koncentruje nie na biologicznym wymiarze śmierci człowieka, a na jego egzystencji. Mistrzowski opis poetycki dostrzec można w utworze *Olejne jabłko* M. Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, która poprzez epitety, porównania, przerzutnie, wyliczenia i metafory odmalowała piórem obraz P. Cézanne’a zatytułowany *Martwa natura z dzbanem i owocami*. Jeśli chodzi o nawiązanie intertekstualne, można posiłkować się *Płonącą żyrafą* Grochowiaka, dla której pretekstem staje się znany obraz Dalego. Obraz będący pre-tekstem jest właściwym pretekstem do rozważań poety na temat ludzkiego życia i przemijania. Ostatnia wyróżniona przez Wysłouch funkcja intertekstualności może być zobrazowana *Kobietami Rubensa*, które stają się ironią poetyki barokowej, jej przerysowaniem i deformacją⁵³.

Pokazane w formie skrótovej relacje intertekstualne, jakie zachodzą pomiędzy literaturą i malarstwem, ukazały, że malarskość może stanowić podstawę tych relacji i być rozpatrywana na różnych poziomach tekstu. Po pierwsze, poprzez struktury językowe może ona naocznie przedstawiać rzeczywistość literacką, która wizualizuje się odbiorcy za sprawą wyglądków, które zaproponował R. Ingarden. Po drugie, w ekfrazach dla przykładu, realizuje się jako wykładnik tekstu i może wskazywać na powiązania malarsko-literackie, w których obraz jest pre-tekstem oraz podstawą do dalszych

⁵¹ R. Jakobson, *O językoznawczych aspektach przekładu*, tłum. L. Pszczołkowska, [w:] *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Kraków [(1959) 2009], s. 41–49.

⁵² S. Wysłouch, *Literatura i semiotyka...*, s. 92.

⁵³ Tamże, s. 91.

transpozycji kodu wizualnego na inne kody. Po trzecie, jako zjawisko odwrotne do ekfrazy, stanowiąc tym samym infrazę, może być realizowana jako wizualna reprezentacja i uobecnienie tekstu literackiego. Ten ostatni rodzaj dialogu intertekstualnego jest zjawiskiem mało zbadanym i wartym opracowania.

Wnioski

Współczesna komunikacja opiera się na tekstach kultury złożonych z różnych kodów znakowych. Język, obraz i dźwięk tworzą złożone kompleksy semiotyczne, w których znaczenie współtworzone jest przez wszystkie te znaki oraz warunkowane ich odczytaniem i wzajemnym dialogiem wewnątrz- i zewnątrztekstowym. Z jednej strony każdy ze znaków posiada swój własny potencjał denotacyjny i konotacyjny, który podporządkowany jest społecznej praktyce semiotycznej, a z drugiej sytuacja pragmatyczna i kontekst, w których komunikat jest odbierany, narzuca pewien model odczytania tekstu i aktywuje w czytelniku przyjęte i zapamiętane z innych sytuacji i tekstów schematy i znaczenia. Odczytanie to jest możliwe dzięki kompetencji kulturowej i hermeneutycznej odbiorcy, który potrafi dostrzec zasadę sugerującą identyczność, powtarzalność i nawiązanie do tekstów, z którymi się wcześniej zapoznał. Odtworzenie przez czytelnika tych właśnie cytatów, parafraz oraz aluzji intertekstualnych jest możliwe niezależnie od kodu semiotycznego, który tworzy dany tekst. Stąd też jest w pełni zasadne rozpatrywanie związków intertekstualnych pomiędzy różnymi tekstami semiotycznymi, np. literaturą i malarstwem, kinem czy muzyką. Relacje intertekstualne pomiędzy tekstem językowym i płaszczyzną wizualną lub inną, są rozpoznawane na podstawie dostrzeżenia w obu tekstach tożsamyh operacji myślowych, które ze względu na relacyjny charakter znaku językowego i wizualnego są zindywidualizowane przez autora tekstu, a tym samym opierają się w znacznym stopniu na ich znaczeniu konotacyjnym. W tekście literackim znak ma zmienne i dość plastyczne znaczenie, z kolei na obrazie znak cechuje się różnym poziomem ikoniczności, a tym samym jest on podporządkowany przyjętej perspektywie malarskiej, która pozwala nadać znakowi ikonicznemu indywidualny i subiektywny charakter reprezentacji. Zdaniem U. Eco znak ikoniczny nie jest kopią przedmiotu, ale powstaje w wyniku aktywności umysłowej autora i odwzorowuje jedynie pewne elementy postrzeżenia przedstawianego przedmiotu.

Tak pisze: „(...) znaki ikoniczne odtwarzają wprawdzie pewne składniki postrzeżenia przedmiotu, ale dopiero po ich wyselekcjonowaniu na podstawie kodów rozpoznawczych oraz po ich zaobserwowaniu na podstawie konwencji graficznych, w myśl których dany znak bądź to denotuje arbitralnie dany składnik postrzeżenia, bądź też denotuje globalnie całe postrzeżenie, arbitralnie sprowadzone do uproszczonej postaci graficznej”⁵⁴.

Przyznanie systemowi językowemu i wizualnemu charakteru znaku relacyjnego ma jeszcze inny ważny wniosek. Porównywane teksty literackie i malarskie są względem siebie przekładalne, a nawet w szczególnych sytuacjach mogą stanowić wzajemny semiotyczny substytut. Co więcej, nie ma podstaw, aby traktować teksty wizualne jako nadbudowane na systemie językowym i poprzez reguły tego systemu je badać. Jak podkreślono w artykule, język i obraz są odrębnymi systemami wtórnymi, które wykształciły własne reguły łączenia znaków oraz przypisały tym znakom właśnie relacyjny charakter. Następstwem tych założeń są w przypadku literatury reguły konwencjonalne i optywne łączenia znaków wynikające z gatunku czy kompozycji literackiej, a w przypadku obrazu reguły wiążące znaki zgodnie z malarską perspektywą i kompozycją⁵⁵.

⁵⁴ Tamże, s. 163.

⁵⁵ Tamże, s. 35–36.

Agnieszka Palion-Musioł

Between texts. Interference of the arts as an example of an intertextual relationship

The article focuses on intertextual relationships observed between literature and painting. The visual and linguistic systems comprising these art forms belong to different semiotic codes, which materialise through secondary modelling systems. The modelling systems, in turn, consist of relational signs and are governed by rules allowing for alternative modes of combination. The relational signs are ontologically discrete and, as a result, have a greater connotative than denotative potential. The rules of combination are restricted by literary genres, composition, and a painting perspective that constitute the macrostructure of a text. The aim of the article is to present how languages and visual signs express the same mental operations and establish an intertextual dialogue in a literary and visual text. The premise of the study is the assumption that a word and a picture are equivalent and translatable. Therefore, the grounds for their description should be the composition of signs and its relationship with other texts of culture, not the form that constitutes them.

Keywords: transposition of arts, Semiotics, intertextual dialogue, texts of culture, interference of arts

Słowa kluczowe: transpozycja sztuk, semiotyka, intertekstualny dialog, tekst kultury, interferencje sztuk