

MEDIOWAĆ, RE-PREZENTOWAĆ, PRZECHOWYWAĆ O KILKU KWESTIACH ZWIĄZANYCH Z WIZUALNĄ REPREZENTACJĄ ZNAKOWĄ

KATARZYNA MACHTYL

Reprezentacja znakowa w literaturze przedmiotu bywa rozumiana na wiele sposób, raz wiąże się ją z referencją, raz z denotacją, innym znów razem z przedstawieniem. Samo semiotyczne jej ujęcie nie jest jednoznaczne i stosowane jest przez semiotyków w wielu znaczeniach. W założeniu niniejszy tekst nie ma traktować o terminologicznych niuansach i zawierać pojęciowych rozstrzygnięć. Nie ma też stanowić wyczerpującego przeglądu stanowisk zajmowanych przez badaczy w kwestii reprezentacji. Ma mieć raczej charakter szkicu prezentującego wybrane podejścia do tytułowego zagadnienia, jakim jest reprezentacja wizualna ujęta w perspektywie semiotycznej, co w prostej linii implikuje dalsze zagadnienia, takie jak problem przedstawienia, pośredniczenia czy symbolizowania. Interesować mnie zatem będą przede wszystkim zjawiska mediowania i przechowywania tekstów związane z obrazami i symbolami, które – w dalszej perspektywie – nawiązują do kwestii pamięci kultury i jej nośników.

MEDIOWAĆ: REPREZENTACJA JAKO ZAPOŚREDNICZENIE. CH.S. PEIRCE

Warto rozpocząć od klasycznej już propozycji amerykańskiego semiotyka Ch.S. Peirce'a. Rzecz jasna, nie miejsce tu, by referować całą myśl semiotyczną tego autora; odniosę się tylko do specyficznego ujęcia znaku jako mediacji i reprezentacji. O nowatorskim charakterze koncepcji Peirce'a stanowi przede wszystkim ujmowanie rzeczywistości i poznania w kategorii triady, za jej pomocą można, jak twierdził, wyjaśniać wszystkie zjawiska. Najczęściej jednak o Peirce'owskim umiłowaniu triady wspomina się w kontekście budowy znaku. „Naczelną kategorią Peirce'a – czytamy w pracy H. Buczyńskiej-Garewicz – jest pojęcie triady, czyli trójczłonowej relacji mediacyjnej. Triada jest z istoty swej

znakiem mediującym między przedmiotem a innym znakiem”¹. Konieczne podkreślenia są pojęcia relacji i mediacji, użyte w przytoczonym fragmencie. Relacyjność była dla Peirce’a zasadą konstytuującą wszelkie rozumowanie, jak i zależności wewnątrzznakowe, semiotyk za prawidłowe prowadzenie rozumowań i przesądzanie o prawdziwości lub fałszywości stwierdzeń uznaje tylko takie, które opiera się na relacji; tylko odnosząc dwa przekonania do jakiegoś trzeciego, choćby jedynie potencjalnego, można o nich rozstrzygać. Kwestie metodologiczne i prowadzenie postępowania naukowego jednak nas tu nie interesują, dlatego przejdźmy do drugiej domeny relacji, a więc do budowy samego znaku. Ten ostatni, wedle autora², jest triadyczną relacją znakową łączącą środek przekazu, przedmiot zewnętrzny i znaczenie. Triada ta stanowi nierozdzielną całość, a jej istotą jest zjawisko zapośredniczenia dwóch elementów przez trzeci, czyli zjawisko mediacji i reprezentacji poprzez mediację.

Zanim rozwiniemy pojęcie samej mediacji, omówmy krótko budowę znaku, na który składają się trzy elementy: reprezentamen (środek przekazu, nośnik znaczenia), przedmiot (w domyśle zewnętrzny, odniesienie przedmiotowe) i interpretant (znaczenie), przy czym żaden z nich z osobna nie jest znakiem, a jedynie w relacji do pozostałych dwóch nim się staje. „Reprezentamen – pisze semiotyk – jest podmiotem relacji triadycznej, będącym w stosunku do drugiego, zwanego jego przedmiotem, dla trzeciego, zwanego jego interpretantem. Ta triadyczna relacja polega na tym, że reprezentamen określa swój interpretant w taki sposób, by znajdował się w takiej samej triadycznej relacji wobec tego samego przedmiotu dla innego interpretanta”³. Dla porządku dodajmy, że elementy znaku Peirce określa także za pomocą kategorii liczb porządkowych. Pierwszy jest znak, a więc reprezentamen, który znajduje się w relacji do Drugiego, a więc do swojego przedmiotu i tym samym określa Trzecie – swój interpretant⁴.

W tym miejscu można już przejść do drugiego interesującego mnie tu pojęcia, a mianowicie do mediacji: „Peirce utożsamia triadę z reprezentacją, a później z mediacją, co jednak znaczy to samo”⁵ – pisze Buczyńska-Garewicz, zauważając, że to rozróżnienie jest jedynie na poziomie czysto werbalnym. Całkowicie pełna, autentyczna triada nie należy ani do świata jakości, ani do

¹ H. Buczyńska-Garewicz, *Semiotyka Peirce’a*, Warszawa 1994, s. 15–16.

² Podaję za: *ibid.*, s. 41–43.

³ *Collected Papers of Charles S. Peirce*, t. 1–6 ed. by Ch. Hartshorne & P. Weiss, 1931–1935, Harvard University Press, Cambridge, t. 1, par. 541, cyt. za: H. Buczyńska-Garewicz, *op.cit.*, s. 43.

⁴ H. Buczyńska-Garewicz, *op.cit.*, s. 44.

⁵ *Ibid.*, s. 43.

świata faktów, a istnieje jedynie w świecie reprezentacji. Co więcej, ma ona zdolność samoreprodukcji, jest to możliwe dzięki Trzeciemu, a więc dzięki interpretantowi, to on – w łańcuchu znaków – staje się reprezentamenem znaku kolejnego i tak konstryuuje się nieskończony proces semiozy. Stwierdzić zatem można, że tylko triada (w odróżnieniu od monady i diady) jest mediacją, gdyż zbudowana jest z trzech odnoszących się wzajemnie elementów, mediujących między sobą, a to z kolei przesądza o reprezentacji. Gdy więc mamy do czynienia z pewnym zapośredniczeniem, z mediowaniem między elementami, możemy mówić o reprezentacji. Taki model znaku, niejako dynamiczny, bo implicytnie zakładający ruch między elementami, jest swego rodzaju *novum* w semiotyce tamtego okresu. Założenie zjawiska pośredniczenia, a nie jedynie, jak miało to miejsce choćby w koncepcji F. de Saussure’a, prostego odniesienia: znaczące–znaczone, choć być może jeszcze na tym etapie nie jest to wystarczająco jasne, jest tym fragmentem myśli Peirce’a, który pozwoli nam kontynuować prowadzone tu rozważania nad zjawiskiem reprezentacji.

RE-PREZENTOWAĆ: RUCH OBRAZU JAKO PRZEDMIOTU.

FRANCUSKA SEMIOLOGIA PIKTURALNA

Przejdę w tym miejscu do całkiem odmiennego obszaru prowadzenia refleksji semiotycznej nad reprezentacją, a mianowicie do naszkicowania charakterystyki swoistej formacji intelektualnej, jaką jest francuska semiologia pikturalna. Przedmiotem jej zainteresowań jest obraz *sensu stricto*, a więc wąsko rozumiana reprezentacja wizualna. Namysł nad tą propozycją intelektualną warto, jak sądzę, rozpocząć od przytoczenia ustaleń dokonanych przez A. Leśniaka w pracy *Ikonofilia. Francuska semiologia pikturalna*. Obszarem zainteresowań autora jest znalezienie i omówienie możliwości „pomyślenia obrazu jako fenomenu generującego teorię; nie tylko domagającego się ujęcia historycznego czy teoretycznego, ale tworzącego historię i teorię”⁶. Już w tym pierwszym przytoczonym stwierdzeniu widać wyraźnie, ku czemu zmierzają te wysiłki: oto obrazowi zostaje niejako przydana sprawczość i aktywność, nie tyle należy go ujmować historycznie (jak czyniła klasyczna historia sztuki), lecz raczej pozwolić mu tworzyć historię i teorię. Leśniak, zauważając postępującą dezintegrację historii sztuki jako dyscypliny, z powodzeniem wskazuje na te fragmenty w dziejach refleksji nad obrazem, które pozwalają pomyśleć go jako przedmiotu generującego myśl. „Chodzi mi o ponowne przemyślenie – w polu studiów nad obrazami

⁶ A. Leśniak, *Ikonofilia. Francuska semiologia pikturalna*, Warszawa 2013, s. 9.

– relacji teorii i przedmiotu, [...] o próbę nakreślenia takiego projektu teoretycznego, w ramach którego teoria będzie się opierała na postulatcie powrotu do przedmiotu”⁷. Pojęcie obrazu zostaje zatem dowartościowane jako przedmiot, a ten staje się „teoretyczną dominantą”. Takie poważne – jak sam autor je określa – podejście do obrazu możliwe jest dzięki specyficznym epistemologicznym transformacjom, jakim podległa na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku „inspirowana strukturalizmem semiologia pikturalna”. Ta ostatnia, będąca projektem badań zainicjowanym pytaniem o znaczenie w malarstwie klasycznym, oparta jest na językoznawstwie strukturalistycznym, które jednak – w miarę swego rozwoju – przepracowała i zaczęły się w jej ramach pojawiać koncepcje z nim sprzeczne⁸. Istotą, przesądzającą o wyjątkowości tego projektu naukowego, jest skupienie badawczych wysiłków na „wizualnych konkretach generujących znaczenia, pojedynczych obrazach niemieszczących się w jakichkolwiek uniwersalnych ramach”⁹. Obraz jest tu zatem rozumiany jako pojedynczy, materialny obiekt artystyczny, jako wyjątkowy model generujący znaczenie. Ujmując rzecz bardzo krótko: pierwotnie celem semiologii pikturalnej miało być „unaukowanie historii sztuki, wypracowanie uniwersalnego modelu tworzenia znaczeń w sztuce”¹⁰, co niejako koresponduje z pojawiającymi się we wschodniej Europie próbami unaukowania humanistyki, proponując, z inspiracji cybernetyką i teorią informacji, semiotykę jako system teoretyczny obiektywizujący namysł nad rzeczywistością kulturową¹¹. Wyjściowe założenia autorów skupionych wokół projektu pikturalnej semiologii przekształciły się z czasem w „praktykę opisu historycznie zmiennych form reprezentowania. Konkretnie obrazy – wyjaśnia Leśniak – w początkowej fazie rozwoju nurtu odgrywające rolę jedynie wcieleni domniemanego ogólnego modelu, zaczęły być pojmowane jako obiekty teoretyczne, konkretne materialne przedmioty, będące same w sobie jednostkowymi modelami produkcji sensu”¹². Warto w tym miejscu zauważyć pewną interesującą tendencję: ujmowanie obrazu jako przedmiotu materialnego zdaje się paralelne z pojawieniem się tzw. filozofii ontologizujących czy – inaczej mówiąc – zorientowanych ontycznie, na przedmiot właśnie. Taki powrót do rzeczywistości, zwrócenie uwagi na materialny konkret, jawi się tu jako alternatywa – w przy-

⁷ Ibid., s. 14.

⁸ Ibid., s. 14–15.

⁹ Ibid.

¹⁰ Ibid., s. 22.

¹¹ Cf. B. Żyłko, *Semiotyka kultury. Szkoła tartusko-moskiewska*, Gdańsk 2009, rozdział *Początki szkoły, Od sygnału do symbolu*.

¹² A. Leśniak, op.cit., s. 22.

padku uniwersalistycznie zorientowanych nurtów refleksji nad wizualnością i – gdy wziąć pod uwagę filozofie ontyczne – jako odpowiedź na popularne swego czasu w humanistyce pojęcie wirtualności.

W swojej pracy Leśniak dużą część rozważań poświęca epistemicznej nieefektywności historii sztuki i tzw. studiom nad kulturą wizualną, które miały być odpowiedzią na ten kryzys. Autor prezentuje kolejne nurty pojawiające się w ramach tych ostatnich i zauważa, że wciąż jest w nich obecny porządek tekstualny: lingwistyka jako dyscyplina modelowa – mimo zmian na poziomie pojęć (np. pojęcie znaku zastąpione pojęciem znaczącego) wciąż jest obowiązującą perspektywą teoretyczną. Leśniak odnosi się także do przemian w myśleniu nad obrazem wyznaczonych retoryką zwrotów, w tym zwłaszcza do zwrotu obrazowego (*pictorial turn*¹³). Co warto podkreślić, autor, za Mitchellem, szkicuje czasowe usytuowania zwrotu, którego początki odnajduje – co znamienne dla naszych rozważań – już w semiotyce Peirce’a, a następnie w jego ramy wpisuje m.in. fenomenologiczne badania nad wyobraźnią, dekonstrukcję czy myśl M. Foucaulta i L. Wittgensteina¹⁴. Autor *Ikonofilii...* zdecydowanie odmawia jednak metaforze zwrotu nośności: „Choć zwrot obrazowy miał stanowić zerwanie z wszechobecnym tekstualizmem, z redukcją wizualności do systemów znaczących, modele epistemologiczne nowej dyscypliny nierzadko powtarzają strukturę modelu tekstualnego”¹⁵. Jediną zmianą – kontynuuje – jest wprowadzenie obrazów-zapośredniczeń w miejsce tekstów w roli reprezentacji umożliwiających doświadczenie¹⁶.

W kontekście prowadzonych tu rozważań warto wspomnieć przywołanie przez Leśniaka Latourowskiej koncepcji ikonofilii, wyłożonej przez tego ostatniego w eseju *How to Be Iconophilic in Art, Science and Religion?* Zgodnie z nią tym, co odpowiada za mediację między umysłem a światem, są reprezentacje. „W odróżnieniu od dyscyplin skupiających się na Umyśle i Świecie – dwóch biegunach poznania – historia sztuki zajmuje się obrazami, wizerunkami, odbiciami, jednym słowem reprezentacjami, a zatem tym wszystkim, co odpowiada za mediację między tymi biegunami”¹⁷. Zauważmy to niezwykle wyraźne uprzywilejowanie pojęcia reprezentacji i wskazanie mediacji jako celu jej istnienia. Mamy oto dwa zbiory, świat i umysł, jakąś rzeczywistość zewnętrzną i percypującą ją myśl, między którymi pośredniczą reprezentacje. Jest to kon-

¹³ Cf. W.J.T. Mitchell, *Zwrot piktorialny*, „Kultura Popularna”, 2009, t. 1(23), *passim*, szczególnie s. 4–19.

¹⁴ A. Leśniak, *op.cit.*, s. 36.

¹⁵ *Ibid.*, s. 52.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*, s. 62.

statacja analogiczna do Peirce'owskiej, choć zbudowana w zasadniczo odmiennej tradycji intelektualnej i aparacie pojęciowym. Umysł i Świat są ze sobą w relacji dzięki istnieniu trzeciego, mediującego między nimi zjawiska – reprezentacji. Nakreślona w pierwszej części tekstu triadyczność fundująca myśl Peirce'a zdaje się tu przykładem podobnego myślenia o rzeczywistości, nobilitującego zapośredniczenia i mediowanie. „Ikonofilia – rozwija dalej Leśniak – to szacunek wobec sytuacji, w której mediatorami są obrazy”¹⁸, i celem sprecyzowania przywołuje słowa Latoura: „Ikonofilia nie jest szacunkiem wobec obrazu, lecz wobec ruchu obrazu. Uczy nas, że zatrzymanie obrazu w praktykach naukowych i religijnych, skupienie się na tym, co wizualne, zamiast na ruchu, przejściu od jednej formy obrazu do innej, sprawia, że nie ma na co patrzeć. Z kolei idolatrię można określić jako uwagę skierowaną na to, co wizualne”¹⁹. Ten niezwykle interesujący fragment uświadamia nam, że ikonofilia, w odróżnieniu od idolatrii, jest umiłowaniem nie tyle obrazu jako wizualności, lecz jego ruchu, dynamiki, przekształceń. Idąc dalej, powiedzieć można, że ikonofilia, w tym rozumieniu, koncentruje się na transformacjach reprezentacji, na ich historycznym ujęciu, ale z zastrzeżeniem o nietraktowaniu ich jako biernych przedstawień.

Wróćmy do podstawowego problemu tej części mojego szkicu, a więc do nakreślenia istoty francuskiej semiologii pikturalnej. Leśniak jej początki upatruje w końcu lat sześćdziesiątych, a fazę schyłkową w latach siedemdziesiątych XX wieku. Do najważniejszych przedstawicieli zalicza L. Marina – uznającego (w wyniku ewolucji swych naukowych poglądów) naukę o sztuce za praktykę badawczą skoncentrowaną na odkrywaniu warunków możliwości tworzenia się znaczeń w pojedynczych obiektach wizualnych, i H. Damischa, którego późniejsze prace opierają się na koncepcji uprzywilejowującej badania nad sztuką jako miejsce myślenia²⁰. Jak zauważa Leśniak, „wprowadzenie modelu semiológicznego do historii sztuki pozwoliło umieścić obraz w centrum praktyki dyscyplinarnej”²¹. Miał zajmować się sztuką i uniwersalnymi wzorcami tworzenia sensu w dziele, dyscyplina ta za swój przedmiot badań obiera „konkretne przedmioty artystyczne, obrazy lub ich fragmenty, mające zdolność wytwarzania znaczeń i traktowane jako posiadające wartość teoretyczną, jako miejsca gene-

¹⁸ Ibid., s. 64.

¹⁹ B. Latour, *How to Be Iconophilic in Art, Science and Religion?*, [w:] C.A. Jones, P. Galison (ed.), *Picturing Science, Producing Art*, New York–London 1998, cyt. za: A. Leśniak, op.cit., s. 65.

²⁰ A. Leśniak, op.cit., s. 86.

²¹ Ibid., s. 88.

rowania myśli”²². Obraz znajdujący się w centrum rozważań ujmowany jest antyesencjalnie, przez pryzmat efektywności, jako programujący odbiór.

Nie sposób pominąć w tym miejscu pewnej bardzo istotnej uwagi, a mianowicie faktu, że projekt semiologii piktoralnej budowany był na językoznawstwie de Saussure’a. Marin poszukiwał – na wzór wyróżnionych przez genewczyka *langue i parole* – języka malarzkiego i języka konkretnego malarza, a obraz malarzski traktował jako syntagmę, wprowadzając pojęcie syntagmatyki piktoralnej²³. Koncepcja Marina, jak można zauważyć, jest w pewnym sensie sprzeczna: z jednej strony, odnosząc się do języka, do *langue i parole*, przejawia dążenia do uniwersalizacji, właściwe strukturalizmowi i ufundowanej na nim semiologii, z drugiej – w odniesieniu do obrazu – dąży do partykularyzacji, koncentracji na konkretnym obrazie. Semiologia bada więc relacje łączące malowidło z malarstwem. Leśniak, broniąc koncepcji Marina, przestrzega przed redukowaniem jej tylko do prostej aplikacji modelu de Saussure’a w obszarze badań nad wizualnością. Wyróżniając syntagmę ikonyczną i narracyjną, wskazuje, że dzieło traktować trzeba jako całość generującą sens wyniku sensotwórczych relacji elementów wyższego i niższego rzędu. Obraz jest tu więc ujmowany jako tekst figuratywny i system lektury²⁴. Semiologia w wydaniu Damischa, drugiego przedstawiciela omawianej formacji, nieco różni się od tej Marinowskiej. Damisch pokazuje, jak można w jej ramach odejść od ścisłego związania z koncepcją de Saussure’a – obraz zyskuje tu autonomię i sprawczość, wynikającą m.in. z jego charakteru materialnego. To swoisty „zwrot ku przedmiotowi w jego materialności. [...] Modelami stają się same obrazy pojmowane jako jednostkowe, materialne źródła sensu”²⁵.

Jak zostało powiedziane wyżej, Marin z czasem odszedł od uniwersalistycznych założeń strukturalizmu i skłonił się w swoich rozważaniach ku analizie diachronicznej, zwracając się ku historii mechanizmów reprezentowania, ku sposobom badania modalności i procedur uobecniania reprezentacji. Ta ostatnia nie polega na dosłownie rozumianym prezentowaniu obiektu; „reprezentacja oznacza prezentować siebie, reprezentując coś innego”. Wyróżnia przy tym dwa wymiary reprezentacji: refleksyjną (prezentowanie siebie) i przechodnią-transytywną (reprezentować jakąś rzecz). „Reprezentacja zawsze działa dwutorowo – pisze Leśniak – wskazując nie tylko na to, co nieobecne, ale też na siebie samą, na swoją własną obecność. Odtąd Marin będzie mówił o reprezentacji [...], odwołując się do par pojęć: refleksyjności i przechodniości, nieprzejrzystości

²² Ibid., s. 92.

²³ Cf. ibid., s. 103–106.

²⁴ Ibid., s. 107–115.

²⁵ Ibid., s. 131–148.

i przezroczystość, nietranzytywności i tranzytywności”. Reprezentacja odnosi się więc do tego, co nieobecne, ale też – jednocześnie – odnosi się do swego własnego odnoszenia się, odsłaniając jego mechanizm²⁶.

Z uwagi na wspomniane przeze mnie we wstępie częste mylenie obu pojęć, ciekawe są także relacje referencji i reprezentacji na gruncie semiologii pikturalnej. Ta druga „z jednej strony umożliwia referencję, z drugiej – reprezentuje tylko wtedy gdy równocześnie reprezentuje proces reprezentacji”²⁷. Konkludując, autor stwierdza, że: „Reprezentacja jest traktowana jako miejsce tworzenia referencji będącej jednym z efektów siły obrazu”²⁸. Przewycięzenie czy wręcz wyzwolenie się projektu semiologii pikturalnej z opresji strukturalizmu i zwrócenie się ku obiektowi sprawiło, że stała się fundamentem współczesnej ikonofilii. Uprzywilejowując obraz jako materialny, konkretny przedmiot i przyznając mu sprawczość i bycie w ruchu, całkiem zmieniła klasyczne myślenie o nim. Włączając do swego słownika pojęcie reprezentacji jako pośredniczenia i odnosząc je do referencji, choć wyrosła z inspiracji de Saussure’owskim strukturalizmem, w zaskakujący sposób koresponduje z przedstawioną wyżej koncepcją Peirce’a.

PRZECHOWYWAĆ: ZNAK SYMBOLICZNY JAKO MECHANIZM PAMIĘCI KULTURY.

J. ŁOTMAN

Spójrzmy na tytułowy problem z innej strony. Semiotyka kultury, wyrosła w znacznej mierze na fundamentach strukturalistycznych, za swój przedmiot badań uznawała tekst i wszelkie zjawiska o tekstowym charakterze. Znanе są wysiłki semiotyków zgromadzonych w ośrodkach w Tartu i Moskwie, podejmowane w celu odnajdywania w zjawiskach i wytworach kultury znamion obecności struktur językowych. Członkowie tej formacji proponowali ujmować kulturę jako zjawisko o charakterze znakowym, którego ośrodkiem jest język naturalny. Ten ostatni to inaczej język etniczny, najbardziej powszechny środek komunikacji. Uznany – wobec powyższego – za prymarny system modelujący, niejako za bazę uniwersum kultury, stanowi podstawę dla „zbudowanych” na jego fundamentach wtórnych systemach modelujących, takich jak na przykład sztuka czy mitologia. U ich podstaw leży więc język naturalny, a znaczenia powstające w ich ramach mogą zarówno konstytuować się tak, jak ma to miej-

²⁶ Ibid., s. 162–165.

²⁷ Ibid., s. 167.

²⁸ Ibid., s. 176.

sce w językach naturalnych, jak i w sposób właściwy systemom „nadbudowanym”. Innymi słowy, można stwierdzić, że wtórne systemy modelujące zawierają w sobie bazę w postaci języków naturalnych, prymarnych systemów modelujących, jak i właściwe sobie „nadstruktury”²⁹. „Uprzywilejowanie języka naturalnego poprzez ulokowanie go w centrum kulturowego uniwersum i uczynienie zeń idealnego prawzoru dla pozostałych «języków kultury» spowodowało – wyjaśnia B. Żyłko – że zaczęto mówić o dominowaniu «językopodobnego» podejścia w badaniach nad kulturą uprawianych przez «Tartu–Moscow Group»”³⁰. W konsekwencji rozmaite niewerbalne wytwory kultury, w tym artefakty praktyki artystycznej, zaczęto uznawać za tekst. Ten ostatni, przypomnijmy, to pewien zorganizowany i ustrukturyzowany układ znaków mający granice umożliwiające odróżnienie go od pozostałych tekstów kultury. Wizualne reprezentacje, takie jak obrazy malarskie czy filmowe, zaczęto opisywać i interpretować w kategoriach ufundowanych przez strukturalizm dla namysłu nad zjawiskami *stricte* lingwistycznymi. Trzeba jednak wyraźnie zaznaczyć, że na przestrzeni trzech dekad poglądy przedstawicieli tej formacji semiotycznej ewoluowały, doprowadzając do wypracowania przez J. Łotmana dynamicznej koncepcji kultury i pojęcia semiosfery. Nie zamierzam jej w tym miejscu referować, zaznaczę tylko, że był to odwrót od rozumienia kultury jako „spetryfikowanej” całości, w której poszczególne systemy modelujące mają swoje stałe pozycje, w stronę kultury jako dynamicznego płynnego i zdecentralizowanego uniwersum, w którym teksty swobodnie się przenikają, ich granice się wzajemnie przecinają, a centra (bo jest wiele) mogą zamieniać się z peryferiami miejscami³¹. „Kultura – pisze Łotman – organizuje siebie w formie określonej przestrzeni-czasu i poza taką organizacją istnieć nie może. Organizacja ta realizuje się jako semiosfera i jednocześnie za pomocą semiosfery”³².

Nakreślona tu pobieżnie charakterystyka semiosfery i przejścia od statyki do dynamiki kultury stanowią interesujące tło dla zainteresowania się przedstawicieli szkoły tartusko-moskiewskiej symbolem. Zaznaczałam już wyżej, że próby unaukowania historii sztuki, podejmowane przez praktyków tej dyscypliny, były paralelne z podobnymi wysiłkami zmierzającymi do unaukowania humanistyki poprzez aplikację do niej semiotyki skonstruowanej na wzór matematyki czy cybernetyki i teorii informacji. Na gruncie tak rozumianej semiotyki znak ujmowano przez pryzmat jego funkcji przekazywania i odbierania komunikatów,

²⁹ Cf. B. Żyłko, *Słowo wstępne*, [w:] *Sztuka w świecie znaków*, red. id., Gdańsk 2002.

³⁰ Ibid., s. 7–8.

³¹ Cf. J. Łotman, *Uniwersum umysłu. Semiotyczna teoria kultury*, przedm. i przeł. B. Żyłko, Gdańsk 2008.

³² Ibid., s. 209.

a więc jako sygnału. Przejście od tak zredukowanego rozumienia znaku do symbolu, jako znaku o znacznie bardziej rozbudowanych funkcjach Łotman przedstawia jako przejście od kodu do języka: „zamiana terminu «język» na termin «kod» nie jest całkiem bez znaczenia, jak się wydaje. Termin «kod» zawiera wyobrażenie o strukturze dopiero co stworzonej, sztucznej i wprowadzonej na mocy zawartej w określonym momencie umowy. Kod nie zakłada historii, czyli psychologicznie orientuje nas na język sztuczny, który właśnie jest traktowany jako idealny model języka w ogóle. Natomiast «język» nieświadomie wzbudza w nas myśl o historycznej ciągłości istnienia. Język to kod plus jego historia”³³. Dochodzimy w tym miejscu do kluczowego dla prowadzonych tu rozpoznań zagadnienia, jakim jest reprezentacja i jej miejsce w systemie kultury. Rzecz jasna, symbolu nie można utożsamiać z reprezentacją, a jego istoty ograniczać wyłącznie do wizualności, wspominam jednak o tym, ponieważ specyficzne rozumienie symbolu na gruncie prezentowanej koncepcji Łotmana koresponduje z problemem obranym w niniejszym szkicu za przedmiot analiz.

Podkreślenie czynnika pamięci i historii jest charakterystyczne dla tego sposobu rozumienia symbolu³⁴: po pierwsze, zawiera w sobie zawsze jakąś archaiczność, przejawiającą się w zdolności do przechowywania obszernych i ważnych dla danej kultury tekstów. „Każda kultura – powie Łotman – potrzebuje warstwy tekstów, realizujących funkcję archaiki. Zagęszczenie symboli jest tu zwykle szczególnie zauważalne”³⁵. Po drugie, symbol nigdy nie przynależy do jednej epoki, przeciwnie – „migrując” między epokami, stanowi znakomity łącznik między nimi, przenosi twory semiotyczne (takie jak teksty czy schematy) z jednej warstwy kultury do drugiej, integrując ją, wzmacniając jej kohezję. Dzięki temu symbol jest ważnym mechanizmem pamięci kultury. Zgodnie ze stwierdzeniem Łotmana „symbol nigdy nie należy do jakiegoś jednego synchronicznego przekroju kultury – zawsze przeszywa ten przekrój pionowo, przybывая z przeszłości i odchodząc w przyszłość. Pamięć symbolu jest zawsze szersza niż pamięć jego niesymbolicznego tekstowego otoczenia”³⁶. Symbol poza tym jest giętki – ma zdolność do transformacji, zmiany w zależności od kulturowego kontekstu, przy zachowaniu jednak inwariantnej postaci. Symbol jest więc „posłańcem innych epok kulturowych (= innych kultur) i przypomnie-

³³ Id., *Kultura i eksplozja*, przeł. B. Żyłko, Warszawa 1999, s. 31–32.

³⁴ Cf. B. Żyłko, op. cit., rozdział *Od sygnału do symbolu*. Piszę o tym szerzej w artykule: K. Machtył, *Od znaku do interpretacji. O hermeneutycznej próbie poszerzenia granic semiotyki (na przykładzie pojęcia symbolu)*, „*Studia Kulturoznawcze*”, 2013, nr 1(3) (w druku).

³⁵ J. Łotman, *Uniwersum umysłu...*, s. 182.

³⁶ Ibid., s. 182–183.

niem o prastarych (= wiecznych) podstawach kultury”³⁷. Pełni zatem w kulturze funkcję integracyjną, utrzymując spójność jej chronologicznych warstw i umożliwiając komunikację między nimi, jest – jak mówi Łotman – reprezentantem „pamięci kultury”. Symbol ponadto, w świetle tej koncepcji, pełni funkcję organizacyjno-projektującą, co przejawia się w jego zdolności do organizowania doświadczenia historycznego i projektowania przyszłości. Semiotyzuje kulturą przeszłość i przekształca ją w tekst.

Z uwagi na przedmiot prowadzonych tu dociekań odnotować warto zastrzeżenie Łotmana, że oto „symbol może być wyrażony w synkretycznej werbalno-wizualnej formie, która z jednej strony podlega projekcji w płaszczyźnie rozmaitych tekstów, z drugiej zaś transformuje się pod zwrotnym wpływem tekstów. [...] Symbol różni się od znaku konwencjonalnego obecnością elementu ikonicznego, określonym podobieństwem pomiędzy planami wyrażania i treści”³⁸. Dodać jednak zaraz należy, że semiotyk odróżnia symbol od obrazu: w tym pierwszym mianowicie „treść jedynie migoce poprzez wyrażenie, wyrażenie zaś jedynie aluzyjnie wskazuje na treść”³⁹. To z kolei każe Łotmanowi stwierdzić, że w symbolu niejako następuje zrównanie czy nałożenie się znaku ikonicznego z indeksem. Celem dopełnienia tej części tekstu przywołajmy jeszcze, w roli podsumowania, słowa samego Łotmana: „Jest on [symbol – K.M.] *pośrednikiem* pomiędzy różnymi sferami semiozy, jak również pomiędzy rzeczywistością semiotyczną i niesemiotyczną. Tak samo *pośredniczy* [podk. K.M.] on pomiędzy synchronią tekstu i pamięcią kultury. Jego rola to rola semiotycznego kondensatora”⁴⁰. Celowo podkreśliłam w przytoczonym fragmencie słowa „pośrednik” i „pośredniczy” – moim zdaniem tu sytuuje się istota symbolu. Oczywiście, zauważyć można nie bez racji, że istotą każdego znaku jest pośredniczyć, czy to między jego znaczącym a znaczonym, nośnikiem znaczenia a przedmiotem, czy nadawcą a odbiorcą wreszcie. Nie to jednak mam tu na myśli, symbol, jako specyficzny werbalno-ikoniczny tekst, pośredniczy między synchronią a diachronią, między epokami i równymi płaszczyznami w obrębie jednej kultury lub kilku. Wszystko to zdaje się istotne, zwłaszcza w obliczu określonego przez tytuł tego artykułu zagadnieniu reprezentacji wizualnej. Symbol poprzez pośredniczenie reprezentuje pamięć kultury, jest jej nośnikiem i rezerwuarem.

Pozwolę sobie na jeszcze jedno, ostatnie już, spostrzeżenie. Łotman wiele uwagi badawczej poświęcił pamięci i historii kultury, prawidłowościom histo-

³⁷ Ibid.

³⁸ Ibid., s. 192–193.

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Ibid.

rycznym i samej nauce historycznej⁴¹. Nie zamierzam tu referować tego fragmentu pracy naukowej semiotyka, nie jest to zresztą przedmiotem mojego szkicu, wspominam jednak o tym fakcie, gdyż – choć bezpośrednio niezwiązany z rozważanym tu problemem – jest z nim powiązany i zapoznanie się z tym wycinkiem prac Łotmana daje pełniejszy obraz jego sposobu rozumienia historii i pamięci. „Historyk i historia – pisze w jednym z rozdziałów – znajdują się wewnątrz jednolitej przestrzeni kultury, ale w zasadzie mówią w różnych językach i ich relacje są asymetryczne. [...] Historię często nazywa się pamięcią ludzkości [...] pamięć jest instrumentem myślenia w teraźniejszości, chociaż jej treścią jest przeszłość. [...] Jeśli historia jest pamięcią kultury, oznacza to, że jest ona nie tylko śladem przeszłości, lecz także aktywnym mechanizmem teraźniejszości”⁴². Łotman sytuuje tu historię pomiędzy przeszłością a teraźniejszością, które pozostają w relacji dialogu; zauważa, że wcześniejsze teksty kultury nie rzadko docierają do tej teraźniejszej i wchodząc ze sobą w interakcje, wywołują obraz przeszłości historycznej, który przenosi się do przeszłości i z tej perspektywy wpływa na teraźniejszość⁴³. Słowo „obraz” zostało przeze mnie wyróżnione graficznie, tak jak u samego autora, który w ten sposób podkreślił wagę tego pojęcia. Nie zostało ono użyte przez Łotmana przypadkowo, lecz z pełną świadomością znaczeń, jakie ze sobą niesie. Reprezentacje przeszłości konstituują teraźniejszość, mediuje między przeszłością a „tym, co teraz”, projektując jeszcze przyszłość. Takie pośredniczenie i bycie „pomiędzy” jest w pełni uprawione na gruncie koncepcji semiosfery jako, przypomnę, dynamicznego uniwersum kultury, gdzie poszczególne jego warstwy, zarówno w perspektywie synchronicznej, jak i diachronicznej, pozostają ze sobą w relacji dialogu i odnoszenia.

Nie jest zadaniem prostym zaprezentowanie rozstrzygnięć co do złożonego pojęcia reprezentacji wizualnej w jednym szkicu. Nie takie jednak było moje zamierzenie, zgodnie bowiem z zapowiedzią daną we wstępie interesowały mnie tu wybrane, arbitralnie dobrane ujęcia tytułowego problemu. Zdaję sobie sprawę, że można mi postawić zarzut wyboru stanowisk badaczy reprezentujących całkowicie różne perspektywy teoretyczne, inne paradygmaty i inne zaintereso-

⁴¹ Mam tu zwłaszcza na myśli szkice składające się na *Uniwersum umysłu...*, m.in.: *Problem faktu historycznego, Prawidłowości historyczne i struktura tekstu i Czy możliwa jest nauka historyczna i na czym polega jej funkcja w systemie kultury?*, czy też prac poświęconych historii kultury rosyjskiej. Pozostali semiotycy skupieni w ośrodkach w Tartu i Moskwie naturalnie również podejmowali problemy związane z historią, by wspomnieć choćby B. Uspienskiego, lecz tu koncentruję się tylko na stanowisku Łotmana.

⁴² J. Łotman, *Uniwersum umysłu...*, s. 382–383.

⁴³ Ibid.

wania naukowe. Racja, podzielam te opinie, jednak nie sposób nie zauważyć, jak wiele – mimo oczywistych różnic – łączy te trzy omówione koncepcje. Zagadnienie reprezentacji wizualnej rozpatrywane wyłącznie w perspektywie semiotycznej prowadzi do ważkich rozstrzygnięć. Przestaje się ona utożsamiać z prostym przedstawieniem, a jawić zaczyna jako mediacja, pośredniczenie, łączenie dwu lub więcej nieprzystających sfer, zarówno na gruncie samych zjawisk znakowych, jak było to u Peirce’a, obrazu jako dzieła sztuki w ujęciu francuskiej semiologii pikturalnej czy wreszcie w pracach semiotyka z formacji Tartu–Moskwa. Reprezentacja jako mediacja, re-prezentowanie i pośredniczenie, poprzez bycie nośnikiem tekstów kultury, jest fenomenem, który, powtórzę raz jeszcze, analizowany w świetle semiotycznego namysłu może dostarczyć wiele interesujących poznawczo refleksji nad charakterem kultury rozumianej jako dynamicznej dziedziny wzajemnych odniesień i relacji.

