

Cztery wymiary ikoniczności.

Seweryna Wyśtouch

Cztery wymiary ikoniczności

Pokaźny i bardzo ładnie wydany tom *Ikoniczność znaku. Słowo – przedmiot – obraz – gest*¹ zawiera materiały V międzynarodowego sympozjum *Iconicity in Language and Literature*, które odbyło się w Krakowie w 2005 roku, pod czujnym okiem prof. Elżbiety Tabakowskiej. Organizatorka sesji i redaktorka tomu we wstępie nakreśliła jego idee przewodnie, przede wszystkim obalenie barier między dyscyplinami i poszukiwanie wzajemnych związków. Według Tabakowskiej, „ikoniczność jest wszędzie”, stąd udział w sympozjum językoznawców, artystów plastyków, projektantów, historyków sztuki, prasoznawców, którzy ikoniczność ujmują z różnych punktów widzenia. Wszystko to decyduje o bogactwie tomu i ma pomóc w trudnym dziele integracji dyscyplin. *Ikoniczność znaku* zasługuje więc na szczególną uwagę. Rozmaitość tekstów i prezentowanych stanowisk daje się sprowadzić do kilku głównych problemów, chciałabym więc mówić o czterech wymiarach ikoniczności. Są to: 1. Ikoniczność systemu komunikacji; 2. Ikoniczność przedmiotów użytkowych; 3. Znak ikoniczny i jego relacja ze słowem; 4. Ikoniczność książki.

Problematykę ikoniczności w języku omawia Olga Fischer z Amsterdamu (jak dowiadujemy się ze wstępu, animatorka międzynarodowego cyklu sympozjów poświęconych ikoniczności). Jej artykuł pt. *Dowody na ikoniczność w języku* zwalcza zdomowiony w nauce od czasów de Saussure’a, strukturalistyczno-formalistyczny aksjomat o autonomii i arbitralności znaków językowych. Jak wyglądają argumenty i proces dokumentowania tezy o ikoniczności w języku? Otóż

¹ *Ikoniczność znaku. Słowo – przedmiot – obraz – gest*, red. E. Tabakowska, Universitas, Kraków 2006.

Olga Fischer przyjmuje szerokie znaczenie ikonizacji, według którego istnieje nie tylko „ikonizacja obrazowa”, polegająca na związkach wizualnych, audytywnych i kinetycznych między znakiem i desygнатem, ale również „ikonizacja diagramatyczna”, która dotyczy mnogości znaków i sposobu ich porządkowania. Autorka tak ją definiuje: „struktura znaków lub zestawienie znaków na poziomie językowym przypomina sposób, w jakim owe desygnty są uporządkowane w „świecie rzeczywistym”, czyli zgodnie z naszą percepcją świata” (s. 20). Miałabym tu wątpliwości, czy percepcja jest zgodna ze „światem rzeczywistym” (co w takim razie zrobić ze złudzeniami zmysłowymi, o których tyle pisali psychologowie?). Przykładem ikonizacji diagramatycznej są – jak dowiadujemy się dalej – „figury retoryczne”, powtórzenia czy chiazmy (s. 38). Ale czy są one „zgodne ze światem rzeczywistym”? Przy takich założeniach nie dziwi, że kończące artykuł uwagi o ikonizacji w literaturze w gruncie rzeczy traktują o funkcji poetyckiej i nie bez powodu nawiązują do Jakobsona. Rzecz jednak w niejednorodnym przedmiocie badań: rozważania o języku dotyczą ikonizacji obrazowej, natomiast uwagi o literaturze – diagramatycznej.

Najważniejsza i najciekawsza propozycja Olgi Fischer to diachroniczne spojrzenie na język i teza o ewolucji języka od ikonizacji/indeksowości do systemu symbolicznego. Ikonizacja okazuje się punktem wyjścia, z którego rozwinął się system znaków symbolicznych (i myślenie symboliczne). Język jest więc „diachronicznie” ikonizacyjny, ponieważ istnieją związki kinetyczne i wizualne między artykulacją a dźwiękami mowy. A dowody autorka przytacza rozliczne. Na przykład znaną neurobiologom ruchową teorię percepcji (i ekspresji) mowy², która zakłada, że dźwięki mowy są rozpoznawalne tylko dlatego, że umysł ludzki potrafi je przełożyć na ruchy artykulacyjne odpowiednich narządów. Ponadto według Fischer ruchy warg czy języka imitują to, o czym się mówi, a emocje wyrażane są „fizycznie” poprzez podwyższoną artykulację i zaciskanie się krtani. Pierwotną ikonizację dokumentują również młode języki, które jeszcze nie wykształciły pisma (s. 35). Inny dowód na diachroniczną ikonizację systemu werbalnego to akwizycja języka, obserwowana na przykładzie rozwoju osobniczego dzieci, które uczą się mówić imitując i naśladowując, co autorkę prowadzi do wniosku, że ikonizacja jest podstawą działalności językowej.

Czy badania Olgi Fischer przekreśliły tezę de Saussure’a o arbitralności znaków językowych? Nie sądzę. Autorka zgadza się z de Saussurem całkowicie, że „ikonizacja obrazowa” jest rzadka w dzisiejszym języku (s. 20). Nie kwestionuje zatem synchronicznego opisu języka. Jej rozważania stanowią raczej dopełnienie wiedzy o systemie językowym poprzez pokazanie jego ikonizacyjnych korzeni i jego ewolucji – od ikonizacji obrazowej do myślenia symbolicznego. Uwagi o literaturze, które dotyczą „ikonizacji diagramatycznej” i utożsamiają ją z funkcją poetycką, nie są tak interesujące. Autorka stawia tu dwa pytania: 1. Czy ikoniza-

² Zob. S.P. Springer, G. Deutsch *Lewy mózg, prawy mózg. Z perspektywy neurobiologii poznawczej*, przeł. I. Szatkowska, Wyd. Prószyński i S-ka, Warszawa 1998, s. 313.

Roztrząsania i rozbiory

cja w literaturze ma tę samą naturę co ikonizacja w języku? i 2. Na czym polega jej odmiennosc? Czy na świadomym użyciu struktur ikonizacyjnych? Na pierwsze pytanie odpowiada pozytywnie, co do drugiego różnicę widzi nie w świadomości, ale w innej percepcji i porównuje „inną percepcję” i inną wrażliwość poetów do autyzmu. Obawiam się, że ta paralela nie dałaby się obronić³.

Problematykę ikonizacji w komunikacji niewerbalnej porusza artykuł Jolanty Antas, *Gesty – obrazy pojęć i schematy myśli*, w którym mamy okazję śledzić gestykulację różnych mówców, a nawet analizę gestyczną dłuższego tekstu naracyjnego. Semiotycy traktowali gesty i mimikę („kod kinetyczny”) jako pomocnicze środki mowy⁴. Olga Fischer uznała je za dowód ikonizacji: cielesnego związku dźwięków, artykulacji i wizualnej percepcji (s. 23). Tym właśnie tropem idzie Jolanta Antas, analizując spontaniczne zachowania niewerbalne, co prowadzi ją do wniosku o kreatywnym (a nie bierno-naśladowczym) charakterze gestów ikonizacyjnych. Podkreśla ich interakcyjny, mentalno-ikonizacyjny charakter i pokazuje różnice między gestem a znakiem językowym. Najciekawszy dla mnie jest podział na dwa typy gestów ikonizacyjnych – metonimiczne i metaforyczne, przy czym „gesty metonimiczne są graficznymi obrazami prostych i bardziej pierwotnych schematów, zaś ikony metaforyczne są sposobem ujmowania rzeczy nowych, bardziej złożonych w kategoriach rzeczy prostszych i bardziej zrozumiałych” (s. 193). Okazuje się więc, że dychotomiczny podział Jakobsona na dwa bieguny języka wywiedzione z dwóch typów afazji – metaforę i metonimię – jednak się sprawdza. Ale sądzę, że w interpretacji tego zjawiska należałoby wprowadzić korektę, uwzględniając badania Jerzego Ziomek i polemikę, jaką przeprowadził z koncepcją Jakobsona⁵. Otóż Ziomek udowodnił, że metonimia – w przeciwieństwie do metafory – nie jest tropem językowym, ale pozornie językowym (parajęzykowym), ponieważ powstaje w sferze rzeczy, a nie w akcie mowy (pod względem językowym jest skrótem i ma kształt elipsy). Ukazane przez Jolantę Antas przykłady: uobecnianie długopisu poprzez gest pisania, okularów – poprzez charakterystyczny ruch zakładania ich na nos czy „dwa piwa” sygnowane gestami obrazującymi trzymanie kufli w rękach, stanowią doskonałą ilustrację ich parajęzykowego charakteru. Wymagają bowiem wiedzy i kulturowego doświadczenia. Odbiorca musi się orientować, do czego służy długopis, jak wyglądają okulary i jak się je nosi, w czym ludzie piją piwo, jaki jest kształt kufli. Zupełnie inaczej wyglądałoby zakładanie monokla czy soczewek kontaktowych. Jak bardzo „kulturowa” jest metonimia, poucza *Sekretarka* (słowa K.I. Gałczyń-

³ O. Fischer podkreśla, że ten sam mózg funkcjonuje u „autystycznego” poety i u nie-poety, tymczasem neurobiolodzy traktują autyzm jako chorobę związaną właśnie z dysfunkcją mózgu, o niejasnej jeszcze naturze (zob. tamże, s. 289).

⁴ Zob. P. Guiraud *Semiologia*, przeł. S. Cichowicz, Wiedza Powszechna, Warszawa 1974, s. 61, 103.

⁵ Zob. J. Ziomek *Metafora a metonimia. Refutacje i propozycje*, w: tegoż *Prace ostatnie*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994.

ski, muzyka E. Kornecka), piosenka znakomicie wykonywana w latach 80. przez Jacka Wójcickiego, który imitował charakterystyczne gesty piszącej na maszynie dziewczyny, szczególnie ruch i dźwięk przesuwanego raz po raz wałka, budząc huragany śmiechu na widowni. Czy gesty piosenkarza dziś, w dobie powszechnej komputeryzacji, byłyby dla wszystkich zrozumiałe? Obawiam się, że nie. W rozważaniach Jolanty Antas nie jest to sprawa błaha, ponieważ właśnie metonimię uważa ona za „pierwszą figurę ludzkiego myślenia” (s. 192, 193). Jeśli już mamy określać, co jest pierwotne, a co wtórne, to moim zdaniem „kulturowa” metonimia powinna ustąpić miejsca metaforze. Metafora stanowi wyraz pierwotnego doświadczenia, nierzadko zapis złudzeń zmysłowych, pokutujących od niepamiętnych czasów w języku, jak słońce, które urągając teorii Kopernika, ciągle wschodzi i zachodzi. O roli kodu kulturowego w komunikacji niewerbalnej można jeszcze przeczytać w artykule Przemysława Piekarskiego, *Smak gniewu, kolor miłości, odgłos strachu – indyjska teoria „rasa”*, który charakteryzuje egzotyczną dla nas estetykę, będącą podstawą klasycznego indyjskiego teatru.

Problemem rozważanym przez znawców sztuki jest i k o n i c z n o ś ć p r z e d m i o t ó w w meblarstwie i wzornictwie przemysłowym (Piotr Bożyk *Dizajn – między krzyżówką a poezją*; Agata Hołobut *Ikoniczność w designie*). Oba artykuły załączają fotografie nowych mebli, lamp, zegarów (nierazko nagrodzonych na konkursach) i interpretują kształty i nazwy przedmiotów w duchu filozofii podmiotu. Akcentują relacje antropiczne, związek człowieka z przedmiotem (A. Hołobut), a nawet – utożsamienie z nim (P. Bożyk). Sądzę, że zafascynowani indywidualnością i podmiotowością projektantów, nie doceniają roli kontekstu społecznego, który znajduje wyraz w dekonwencjonalizacji i kulturowej motywacji przedstawięń. Omawiane przykłady ujawniają bowiem dwa procesy: 1. proces dekonwencjonalizacji, „odpodobnienia” od przedmiotów pełniących analogiczne funkcje w życiu codziennym i 2. kulturowa motywacja przedstawięń. Dekonwencjonalizacja uwidocznia się na przykład w projekcie stołu, który jest i nie jest stołem. Jest, bo ma cztery nogi i blat, i jednocześnie nie jest stołem, bo jego powierzchnia przypomina mapę plastyczną Himalajów, obfitującą w góry i doliny (Marek Król *Ready for the Guests*). Czy na takim stole można postawić talerz i zjeść jakikolwiek posiłek? Można go traktować tylko jako dowcip (do czego skłania zresztą tytuł pracy). Czy sofa przypominająca bardziej latawiec niż latający dywan (Ilkka Suppanen *sofa Flying Carpet*) jest wygodna, a stółek o nazwie *Lewitacja* (Maciej Własnowolski *Lewitacja*), którego blat wygląda tak, jakby unosił się ponad nogami – bezpieczny dla użytkownika? Wolałabym tego osobiście nie sprawdzać. Omawiane eksperymenty przypominają klasyczne dzieła surrealizmu i chętnie się je ogląda... w salach muzealnych. Widać tu wyraźnie, że funkcja przedmiotów została podporządkowana procesowi deikonizacji i defunkcjonalizacji. Dwudziestowieczna awangarda w sztuce użytkowej ceniła funkcjonalizm, a postmodernizm? Jego preferencje dają się odczytać z kształtu przedmiotów i – z faktu, że te właśnie „udziwnione” kształty są promowane na konkursach. Postmodernistyczny projektant chce zerwać z konwencjonalnym

Roztrząsania i rozbiory

wyglądem rzeczy i jednocześnie swój ekstrawagancki pomysł jakoś umotywować, stąd odwołania do wątków baśniowych w tytułach prac (do latającego dywanu) i do postaci znanych z historii, jak w dziełach Juliana Browna, który zaprezentował zgniatacz puszek o nazwie *Attila* czy podajnik do taśmy klejącej w kształcie słonia, nazwany *Hannibalem*. Szczególnie te ostatnie przykłady wymagają od odbiorcy niejakiej wiedzy z zakresu starożytności, bo „heroiczny” kontekst, skonfrontowany z banalnym przedmiotem budzi nieodparte poczucie komizmu. (Biedny Hannibal, na co mu przyszło w XXI wieku...). Widać wyraźnie, że problematyka *designu* wykracza poza ikonizację i wymaga uwzględnienia kontekstów kulturowych, a te przywoływane są poprzez tytuły dzieł. Tytułami zajęła się szczególnie Agata Hołobut i potrafiła o nich mówić w nowy sposób. I, co warto odnotować, jej uwagi – szczególnie o metaforycznym charakterze tytułów – wprowadzają do rozważań perspektywę kognitywistyczną.

Problematykę znaku ikonizowanego i jego relacji ze słowem wszechstronnie omawia Aleksandra Machura w pracy o komiksie (*Ikonizacja w komiksach*). Analizuje bowiem trzy poziomy ikonizacji: 1. poziom fonologii (czyli onomatopeje komiksowe), 2. ikonizacja grafologiczną (sugerowaną rozmiarami i typem czcionki), wreszcie 3. ikonizacja typową dla komiksu (dymki, ramki, obrazki). „Panikonizacja” komiksu prowadzi autorkę do wniosku, że ikonizacja jest jednym z głównych procesów kształtowania się języka. Uściśliłabym: języka komiksu, a nie języka w ogóle, który, jak pokazują inne artykuły, od ikonizacji ewoluuje w stronę form symbolicznych.

O znaku ikonizacyjnym szczególnego typu, jakim jest firmowe *logo* pisze Marcin Kłag w artykule *Informacje i emocje – o czytaniu logotypów*. Pokazuje na licznych przykładach rozwój tego typu znaków, które – jak się okazuje – dążą do uproszczenia i syntezy. Autor traktuje *logo* jako przekaz dwojaki: informacyjny i emocjonalny, i obserwuje dzisiaj charakterystyczne przesunięcie ze sfery informacji w sferę emocji. Ale żeby budzić emocje, *logo* musi się odwołać do jakichś wartości. Jakich? Narodowych, religijnych?

Związkami słowa i obrazu zajmują się również Tomasz Piekot (*Wербalizacja i wizualizacja w dyskursie wiadomości prasowych*) i Anna Chudzik (*Typy ikonizacji w szyldach*). Koncentrują uwagę na popularnych gatunkach słowno-obrazkowych, jak *news* prasowy (T. Piekot) i uliczne szyldy (A. Chudzik). I okazuje się, że w takich zdawałoby się prostych przykładach problematyka ikonizacji i związku między słowem a obrazem są nader skomplikowane. Piekot pokazuje relację słowo-obraz, analizując prasowe zdjęcie i jego stosunek do tytułu, nagłówka, podpisu i treści artykułu. Wyróżnia trzy typy wizualizacji: realistyczną, symboliczną i symboliczno-techniczną, uzyskaną za pomocą manipulacji technicznych. Wyodrębnienie wizualizacji symboliczno-technicznej nie uważam za zasadne, ponieważ znaczenie symboliczne powstaje nie tylko przez zestawienie znaczących elementów (jak na przytoczonej fotografii, ukazującej świątynię i żołnierza z bronią, i podpisanej „Pakistan na skraju wojny religijnej”), ale także przez „unieważnianie” wizualizacji realistycznej, osiągnięte różnymi sposobami

mi, poprzez skrót graficzny czy schematyzację obrazu (taki był na przykład gołąbek pokoju, namalowany przez Picassa). Rezygnacja z realistycznego szczegółu kieruje uwagę odbiorcy ku treściom symbolicznym. Dlatego nie widzę powodu, by wyodrębnić osobno manipulację „symboliczno-techniczną”, stanowi ona jeden z typów wizualizacji symbolicznej. Analiza Piekota pokazuje – i to jest najcenniejsze – jak zmieniają się relacje między elementami *newsa*, jak fotografia może pełnić funkcję ikony, symbolu i indeksu, w zależności od tego, które z relacji weźmie się pod uwagę. Podobnie instruktywna jest praca Anny Chudzik, która omawia „nośniki ikoniczności” w ulicznych szyldach (s. 120), dokumentuje deikonizację i możliwość przejścia ikony w symbol (s. 127). Oba artykuły oparte są na pracowicie zebranych materiale empirycznym, który zostaje później poddany wnikliwej interpretacji. Autorzy potrafią dostrzec procesy semiotyczne, którym podlega obserwowane przez nich zjawisko i wyciągnąć teoretyczne wnioski, a to jest najbardziej inspirujące.

Inny charakter ma praca Magdaleny Nowotnej *Ewy Ławrusiewicz stworzenie świata*. Autorka interpretuje wizje malarskie Ewy Ławrusiewicz, prezentowane w cyklu obrazów *Dni Stworzenia* i traktuje swoją werbalizację jako przekład z języka form malarskich na język słowny, przy czym przekład rozumie jako szukanie w malarstwie odpowiedników form językowych. Według Nowotnej kolory pełnią funkcję taką jak słowa, odpowiadają formom czasownika (s. 84), powtórzenia decydują o rytmie, mówi się o składni, koherencji tekstu – stąd paralele z różnymi wierszami Szymborskiej. W moim przekonaniu to, co zaprezentowała Magdalena Nowotna jest subtelną interpretacją malarskiego cyklu, a nie przekładem. O przekładzie można mówić, gdy mamy do czynienia ze znakami o mniej czy bardziej ustalonym znaczeniu, które mogą znaleźć odpowiedniki w innym systemie. Tymczasem linia i kolor na płótnach Ewy Ławrusiewicz nie mają charakteru znaków, są indywidualne, przez autorkę artykułu traktowane w sposób całkowicie dowolny jako analogony form gramatycznych.

I wreszcie ostatni problem obecny w tomie *Ikoniczność znaku – książka w przestrzeni fizycznej, nowej i niekonwencjonalnej*. Nie może to być przestrzeń tradycyjna, musi być nowa, niekonwencjonalna i współtworzyć przekaz. Takie idee głosi Zenon Fajfer, nazywając nową literaturę „liberaturą” – „od łac. *Liber* – «książka», a także «wolny»”. Liberatura jest według niego „literaturą totalną, w której tekst i przestrzeń książki stanowią nierozdzielalną całość” (*W stronę liberatury*, s. 162). Egzemplifikację stanowi trójksiążka *Oka-leczenie* (Z. Fajfer, K. Bazarnik), zawierający trzy części, zszyte nie grzbietami, jak można byłoby się spodziewać, ale na krańcach i w związku z tym tworzące harmonijkę, otwierającą się na dwie strony. Innym przykładem jest książka w formie przezroczystego zwoju, umieszczonego w butelce (Z. Fajfer *Spoglądając przez ozonową dziurę*). Kto wie, może w sytuacji, kiedy tradycyjna książka przeżywa regres, liberatura ocali słowo pisane. Sęk w tym, że pomysłów na kreację nowej przestrzeni jest mało, a poprzednicy, konkretyści, są przez autora negatywnie oceniani. A przecież akrostychy prezentowane przez Fajfiera (s. 168-169) mają, a jakże, swoje

Roztrząsania i rozbiory

zakorzenie w starożytnej (i późniejszej) tradycji. I żeby się o tym dowiedzieć, warto poczytać książki Piotra Rypsona⁶.

Ikoniczność znaku. Słowo – przedmiot – obraz – gest przynosi mnóstwo ciekawego materiału w zakresie wiedzy o języku oraz o gatunkach ikonicznych (sztuki użytkowe) i słowno-ikonicznych (*news*, komiks, szyld). Z wyróżnionych na wstępie czterech wymiarów ikoniczności przeważają analizy skomplikowanych relacji między znakiem ikonicznym a słowem – tytułem, nagłówkiem, napisem, podpisem. Tom pokazuje przydatność semiotyki w badaniach intertekstualnych i nieśmiałość kognitywizmu, słabo obecnego w analizach. Traktuje o „ikoniczności obrazowej”, nie przekonuje do „ikoniczności diagramatycznej” i pozostawia szerokie pole dla dociekań nad ikonicznością literatury.

Seweryna WYSŁOUCH

Abstract

Seweryna WYSŁOUCH
Adam Mickiewicz University (Poznań)

Four Dimensions of Iconicity

The volume *Ikoniczność znaku. Słowo – przedmiot – obraz – gest* [‘The iconicity of sign. Word – Object – Image – Text’] (edited by E. Tabakowska) comprises analyses of linguistic phenomena, gestures, iconic and verbal-iconic genres (*news*, comic, signboard). Analyses show various dimensions of iconicity: iconicity of non-verbal communication; iconicity of useable objects; iconicity of book; relations between iconic sign and word. This last aspect prevails in the volume’s content and renders it prevalently semiotic.

⁶ Zob. P. Rypson *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*, Akademia Ruchu, Warszawa 1989 oraz tegoż *Piramidy, słońca, labirynty. Poezja wizualna w Polsce od XVI do XVIII wieku*, Neriton, Warszawa 2002.