

MAGDA GARNCAREK  
*Szkoła Nauk Społecznych przy IFiS PAN*

## WERBALNE VERSUS WIZUALNE: OD WSPÓŁWYSTĘPOWANIA DO HYBRYDYZACJI\*

„Informacja: nieprawdopodobne połączenie elementów”.

Vilém Flusser<sup>1</sup>

Przedmiotem rozważań będą tu występujące w kulturze współczesnej formy interakcji między przekazami werbalnymi i wizualnymi. Przez określenie „przekazy werbalne” rozumiem wszelkiego rodzaju wypowiedzi z użyciem języka naturalnego. Z kolei „komunikaty wizualne” to najrozmaitsze przedstawienia oparte przede wszystkim (bo mogą zawierać także elementy języka w tradycyjnym znaczeniu) na właściwościach wizualnych (takich jak linia, światło, kolor, kąt widzenia).

Najbardziej ogólnym uzasadnieniem dla podjęcia przeze mnie tematyki różnorodnych form zależności między przekazami wizualnymi i werbalnymi jest wszechobecność mediów oraz nowych technologii nie tylko umożliwiających szybsze i sprawniejsze przesyłanie informacji oraz komunikatów, ale także konstruujących zupełnie nowe przestrzenie i formy porozumiewania się. Mówi się o kulturze czy nawet cywilizacji obrazu, która ma unieważnić i przepędzić tradycyjny — czyli oparty na słowie — porządek. Jednak użycie określenia „przejście od-do” (od kultury druku do kultury obrazu) jest, moim zdaniem, zbyt radykalne. Jestem skłonna mówić raczej o usytuowaniu „pomiędzy”. Liczne przykłady hybrydalnych układów werbalno-wizualnych świadczą o tym, że mamy dziś do czynienia nie tyle z dominacją jednego rodzaju przekazów, ile z ich współwystępowaniem i intermedialnością. Trudno nie zauważyć i nie przyznać, że kultura druku nie monopolizuje już naszego środowiska kulturowego,

---

Adres do korespondencji: ul. Mieszka I 21, 92-415 Łódź; e-mail: mgarncarek@tlen.pl.

\* Tekst jest fragmentem pracy magisterskiej napisanej w Instytucie Socjologii Uniwersytetu Łódzkiego pod kierunkiem prof. dr hab. Andrzeja Piotrowskiego.

<sup>1</sup> „Information: an improbable combination of elements”. V. Flusser, *Towards a Philosophy of Photography*, Reaktion Books, London 2000, s. 84.

ale myślenie o niej w czasie przeszłym uniemożliwia dokładną charakterystykę sytuacji aktualnej. Roland Barthes upiera się, że „nie całkiem słusznie mówimy o cywilizacji obrazu: żyjemy nadal i bardziej niż kiedykolwiek w cywilizacji pisma, ponieważ pismo i mowa są strukturami o najpełniejszej strukturze informacyjnej”<sup>2</sup>. W obronie języka naturalnego przemawia fakt, że jakkolwiek obrazy uwodzą bezpośrednim pokazaniem osoby, zdarzenia, zjawiska, to jednak nie wszystko da się poprzez nie komunikować. Nie chodzi tu tylko o kwestie gramatyczne (na przykład niemożliwość wizualizacji słowa „ale” czy innych spójników za pomocą fotografii czy sekwencji filmowej). Chodzi przede wszystkim o to, że język w tradycyjnym znaczeniu nie tylko ma zdolność opisywania, opowiadania, relacjonowania czy przekazywania myśli, ale także może stanowić komentarz do samego siebie, do tego, co opisuje, opowiada czy relacjonuje. Innymi słowy: tylko język naturalny jest w stanie być metajęzykiem; i to zarówno w stosunku do samego siebie, jak i do innych systemów traktowanych powszechnie jako semiotyczne (na przykład: sztuki wizualne, muzyka, architektura).

Maryla Hopfinger przekonuje jednak, że współczesna percepcja — zorientowana funkcjonalnie — staje się multimedialna, czyli nie preferuje jednej materii znakowej, gotowa jest akceptować przekazy złożone z różnych znaków oraz używać ich pragmatycznie w zależności od różnych celów komunikacyjnych<sup>3</sup>. Sprzyja to wypracowywaniu integralnego mechanizmu odbiorczego (Hopfinger nazywa go „syndromem audiowizualności”), który polega na tym, że informacje płynące z różnych źródeł, różnymi kanałami są przetwarzane przez ten integrujący mechanizm odbiorczy w audiowizualny kompleks znaczeniowy. Dlatego właśnie audiowizualność (a nie na przykład werbalna organizacja wypowiedzi) zaczyna stanowić wzorzec; staje się podstawą orientacji uczestników współczesności i narzuca się im jako dominujący sposób artykulacji kultury.

Kolejno poddam analizie kilka przykładów wzajemnego oddziaływania przedstawień werbalnych i wizualnych o niejednolitym stopniu przenikania: od współwystępowania, ale z zachowaniem cech rodzajowych (na przykład fotografia prasowa wraz z towarzyszącymi jej podpisami — oba elementy są dość czytelne, nawet gdy wystąpią osobno) do coraz dalej posuniętej hybrydyzacji, która zaciera granice między poszczególnymi rodzajami wypowiedzi, tworząc czasami nową jakość i — co być może jeszcze bardziej istotne — wykształcając nowe postawy odbiorcze, nowe odmiany percepcji. W tym przypadku za ilustrację posłużą właściwości, jakie zyskuje tradycyjny tekst w wersji elektronicznej. Są to atrybuty przynależne wcześniej tylko obrazowi (i to najczęściej ruchomemu: filmowemu lub wideo) takie jak: zdolność ruchu oraz związanie z przestrzenią (przekroczenie dwuwymiarowej płaszczyzny kartki papieru).

<sup>2</sup> R. Barthes, *Retoryka obrazu*, „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 3, s. 293.

<sup>3</sup> M. Hopfinger, *Doświadczenia audiowizualne. O mediach w kulturze współczesnej*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2003.

Efektom uzupełnienia o pierwszą cechę jest dynamiczna typografia, owocem drugiej — hipertekst.

Realny świat praktyk komunikacyjnych podlega nieustannej ewolucji, zmuszając nas tym samym do redefinicji teorii. Warto zatem przyrzeć się także przesunięciu perspektywy, jakie nastąpiło między modernistycznymi i postmodernistycznymi koncepcjami semiotycznymi. Przedstawię w zarysie i porównam fragmenty koncepcji semiotyka Rolanda Barthesa (z wczesnego, jeszcze typowo modernistycznego etapu twórczości) z poglądami sytuującymi się w nurcie postmodernizmu. Myśl modernistyczną można w uogólnieniu określić jako logocentryczną<sup>4</sup>, czyli — według charakterystyki Jacquesa Derridy — opartą na stylu myślenia cechującym się dążeniem do formuły uniwersalnej matrycy, stylu poszukującym wartości stałych, sytuacji bazowych, archetypicznych, lub — na innym gruncie — praw czy też strukturalnych inwariantów. Z kolei koncepcje postmodernistyczne wskazują na multimedialność i polisemiczność przekazów oraz na fakt, że coraz częściej mamy do czynienia z „dziełem otwartym”, którego kodowanie i dekodowanie odbywa się wedle reguły ciągłej zmiany, płynności. Strukturalizm interkodości wcale nie wykluczał, skupiony był jednak przede wszystkim na tworzeniu kolejnych składni i gramatyk. Poststrukturalizm zaś — zafascynowany intertekstualnością (która polega — według Julii Kristevej — na „transpozycji jednego lub kilku systemów znakowych w inny i wymaga nowej artykulacji”<sup>5</sup>), hybrydyzacją, „migotliwością” sensów — przedmiotem badania czyni proces wydobywania znaczenia, a więc język gestów, działania.

Zdaję sobie sprawę z pominięcia (ze względu na ich mnogość i złożoność) wielu koncepcji, którym tym samym odmawiam miejsca w dyskusji; mam jednak nadzieję, że wybrane zestawienie dość wyraziście zilustruje przemiany, które zamierzam uczynić przedmiotem rozważań.

Ogólnie można powiedzieć, że celem moim jest wskazanie na postępującą hybrydyzację przekazów przy jednoczesnym przesunięciu akcentu w interpretacjach teoretycznych z poszukiwania struktury na wzmożone zainteresowanie tym, co dzieje się pomiędzy komunikatami pochodzącymi z różnych źródeł gatunkowych. Innymi słowy: wychodzę z założenia, że wbrew potocznym skojarzeniom wizualne wcale nie musi stać w opozycji do werbalnego. Przeciwnie — zamierzam wskazać, że coraz częściej sens przekazu pochodzi z przestrzeni styku, że owo miejsce przecięcia różnego rodzaju wypowiedzi jest dodatkowym źródłem znaczenia.

---

<sup>4</sup> E. Wilde, *O języku i stylu współczesnej teorii filmu*, w: A. Gwóźdź (red.), *Panoramy i zbliżenia. Antologia. Problemy wiedzy o filmie*, Wydawnictwo Naukowe Śląsk, Katowice 1999.

<sup>5</sup> J. Kristeva, *Revolution in Poetic Language*, w: T. Moi (red.), *The Kristeva Reader*, Columbia University Press, New York 1986.

## ROLAND BARTHES — DENOTACJA I KONOTACJA

W przeciwieństwie do Ferdinanda de Saussure'a, który w *Kursie językoznawstwa ogólnego* — elementarzu lingwistyki strukturalnej — postulował istnienie semiologii (nauki o znakach), której lingwistyka byłaby tylko częścią składową, Roland Barthes wychodzi z założenia, że proporcje układają się odwrotnie: to nie lingwistyka stanowi fragment semiologii, lecz semiologia zawiera się w lingwistyce. Wynika z tego ostrożność wobec przekonania o możliwości w pełni autonomicznej wypowiedzi przekazów niewerbalnych. Zakładając, że każdej percepcji towarzyszy natychmiastowa kategoryzacja, Barthes przekonuje, że odbiór projekcji wizualnych zawsze ulega werbalizacji. „Nie ma przekazów niekorzystających bądź nieodwołujących się do języka”<sup>6</sup>. Znaczenie reklam, obrazków komiksowych, fotografii prasowych, filmów bywa często podwojone przekazem werbalnym. „Wydaje się, iż coraz trudniej byłoby wyobrazić sobie system obrazów i przedmiotów, których *signifiés* mogłyby istnieć niezależnie od języka; percypować, co dana substancja znaczy, to wrócić do indywidualizacji języka; nie ma znaczenia bez desygnowania, a świat *signifiés* nie istnieje bez języka”<sup>7</sup>. A zatem semiologia systemów pozajęzykowych musi mieć do czynienia z językiem — na ogół jest to język drugiego stopnia (pozbawiony takich jednostek, jak monemy czy fonemy), ale „operujący większymi fragmentami dyskursu odnoszącego się do rzeczy czy epizodów, których znaczenia stanowią podstawę języka, lecz nie mogą istnieć niezależnie od niego”<sup>8</sup>.

W celu udowodnienia swej głównej tezy semiologicznej Barthes przypomina kluczowe kategorie lingwistyki strukturalnej (język i mowa; *signifiant* i *signifié*<sup>9</sup>; syntagma i system; denotacja i konotacja) i weryfikuje ich przekładalność na przekazy niewerbalne. Z punktu widzenia badanego tu problemu najciekawszą i najwięcej mówiącą o uwikłaniach między przekazem wizualnym i werbalnym jest ostatnia z wymienionych par pojęć: denotacja–konotacja, wraz z zagadnieniem związanego z nimi kodu, na podstawie którego odczytujemy znaczenie komunikatu.

Zdaniem Barthesa, większość przedstawień wizualnych ma — w momencie postrzegania — dwie warstwy: denotacyjną i konotacyjną, w tradycyjnym tych słów znaczeniu. „O ile obraz po prostu wskazuje na pewien przedmiot, to znaczenia warunkujące proces komunikowania wynikają z poza-obrazowej warstwy znaczeń konotowanych”<sup>10</sup>.

<sup>6</sup> Cyt. za: A. Helman, *Historia semiotyki filmu*, t. 1, ZSL UW–PTS, Warszawa 1991, s. 28.

<sup>7</sup> Tamże, s. 24.

<sup>8</sup> Tamże.

<sup>9</sup> Przypomnijmy w najogólniejszym skrócie znaczenie *signifiant* i *signifié*. Oba pojęcia w koncepcji de Saussure'a są komponentami znaku. *Signifiant* (znaczące) jest mentalnym wyrazem zjawiska, jego konceptem, a *signifié* (znaczone) to jego reprezentacja rzeczywista (dźwięki, przedmioty, obrazy).

<sup>10</sup> R. Barthes, *Retoryka obrazu*, cyt. wyd.

Denotacja jest relacją między znakiem a jego desygnatem, odpowiednikiem w rzeczywistości; „odnosi się do zdroworozsądkowego, oczywistego znaczenia znaku”<sup>11</sup>. W przypadku fotografii denotacja to nic innego niż mechaniczna reprodukcja. Konotacja z kolei „pojawia się, kiedy znak spotyka się z emocjami i wartościami kulturowymi jego użytkowników”<sup>12</sup>. Znaczenia nabierają wówczas wartości subiektywnych; podlegają osobistej bądź zbiorowej, kulturowej interpretacji. Na polu fotografii znaczenia konotacyjne mogą „być udziałem” zarówno fotografującego (kierując się osobistymi skojarzeniami albo określonym mu celem, interpretuje kadr, może go nawet przestawiać, odpowiednio do potrzeb inscenizować), jak i oglądającego potem zdjęcie (osobiste odczucia towarzyszące percepcji fotografii). Nie należy utożsamiać konotacji z powierzchownym oglądem wizualnego komunikatu, denotacji zaś z wnikaniem w coraz głębsze warstwy jego znaczenia. Konotacja — uwarunkowana zawsze kulturowo, historycznie — nie jest jedynie prostym skojarzeniem; a zatem również stwarza możliwość wielowymiarowych analiz.

Barthes stawia hipotezę, że obraz fotograficzny jest nie tylko mechanicznym odwzorowaniem rzeczywistości; innymi słowy, posiada nie tylko znaczenie denotujące. Fotografia prasowa może być także konotowana — jeśli nie na poziomie samego komunikatu, to chociażby przez wspomniany przed chwilą świadomy udział fotografa w komponowaniu zdjęcia. „Fotografowie pokazują nam to, co chcą nam pokazać, kadrując obraz w zależności od historii, którą chcieliby powiedzieć”<sup>13</sup>.

Synchronizacja percepcji obu poziomów nabiera szczególnego znaczenia, gdy za sprawą rozwoju technologii następuje rozpowszechnienie informacji wizualnej: pod pozorem sensu danego ukrywany jest sens konstruowany. To, co wydaje się nam spontanicznie przedstawioną sceną, może być w rzeczywistości przekazem powstałym w wyniku czyjegoś (np. twórcy reklamy) arbitralnego zamierzenia. „W modelu innym niż lingwistyczny język nie jest wypracowany przez «mówiącą społeczność», lecz przez grupę decydentów”<sup>14</sup>.

Doskonały przykład stanowią zdjęcia publikowane w gazetach. Fotografie prasowe z podpisami mogą nasuwać pewne skojarzenia ze znaną nam z kinowych projekcji listą dialogową, czyli zapisem (najczęściej tłumaczeniem z języka obcego, w tym także z języka migowego) dialogów filmowych lub komentarza narratora. Podobieństwo dotyczy przede wszystkim formy: w obu przypadkach tekst pojawia się na dole bądź pod obrazem (w publikacjach prasowych spotyka się także tekst umieszczony z boku obrazu). Jednak taka analogia jest mylna. W napisach czytanych z kinowego ekranu mamy do czynienia z tłu-

<sup>11</sup> J. Fiske, *Wprowadzenie do badań nad komunikowaniem*, tłum. A. Gierczak, Wydawnictwo Astrum, Wrocław 1999, s. 114.

<sup>12</sup> A. Helman, *Historia...*, cyt. wyd., s. 27.

<sup>13</sup> S. Sklaroff, *The Timeless Moment*, „U.S. News Special Issue”: *Defining Moments. How Photography Changed Our World*, 9–16 VII 2001.

<sup>14</sup> R. Barthes, *Retoryka obrazu*, cyt. wyd.

maczeniem z jednego języka na inny, jednak — mimo różnic — oba należą do grupy języków naturalnych. Natomiast o relacji między fotografią prasową a występującym przy niej podpisem można mówić jako o tłumaczeniu w sensie wyjaśniania, a i to w większości przypadków jest dużym uogólnieniem, ponieważ — co chciałabym za chwilę pokazać — tekst rzadko pozostawia fotografię „czystą”, czyli taką, jaką się wydaje na pierwszy rzut oka.

Jesteśmy już coraz bardziej oswojeni z myślą, że przedstawiane nam fotografie niekoniecznie muszą być świadectwem faktycznego stanu rzeczy. Wiemy o możliwościach kadrowania, montażu, cyfrowego usuwania jednych elementów i wklejania w zdjęcie innych. W przypadku fotografii artystycznych czy katalogów mody akceptujemy i usprawiedliwiamy wizualne oszustwa, ale fotografii prasowej, którą rozumiemy jako dokumentację konkretnego wydarzenia, czy rzeczywistości w ogóle, przyznajemy — właściwie nigdy niesprawdzalny — kredyt zaufania; wierzymy w przedstawianą wersję zdarzeń, traktujemy ją jako relację z miejsca, w którym nie mogliśmy pojawić się jako naoczni świadkowie. Czasem zdarza się, że podejrzewamy jakąś manipulację, wizualną intrygę pochodzenia najczęściej politycznego, ale wtedy również jesteśmy skłonni szukać źródeł fałszu w samym — przekształconym bądź zainscenizowanym — obrazie. Tymczasem istnieje jeszcze inny obszar, na którym fotografia może stracić status wiarygodnego odwzorowania świata podlegającego jednoznacznemu odczytaniu — to podpis umieszczony przy zdjęciu, często warunkujący czy wręcz narzucający interpretację fotografii.

Jeżeli temu samemu zdjęciu towarzyszą odmienne w znaczeniu podpisy, to zdemaskowana zostaje wieloznaczność fotografii (tym bardziej nieznośna, że dotyczy fotografii prasowej, „informacyjnej” — a więc podważone zostaje poczucie bezpieczeństwa odbiorcy związane z poszukiwaniem jednej prawdy), a także potencjalne źródło władzy tych, którzy zdjęcie opisują (tym bardziej skuteczne, że ukryte — bo przecież rzadko porównujemy interpretacje tego samego zdjęcia; zazwyczaj zapoznajemy się z jednym, przyjmujemy je wraz z podpisem za pewnik i nie mamy pojęcia o istnieniu wersji alternatywnych). Okazuje się, że nadawca — poprzez tekst — podporządkowuje sobie także obraz, którym nawet nie musi już technicznie manipulować.

## FUNKCJE TEKSTU WOBEC OBRAZU

Roland Barthes pisząc o tekście, który towarzyszy fotografii, rozpoczyna od spostrzeżenia, że następuje historyczne odwrócenie: obraz nie istnieje już po to, aby ilustrować tekst; nie dąży do rozjaśnienia sensu słów. To słowa są — nawet dosłownie rzecz ujmując — z boku obrazu (jako podpis, komentarz, „legenda”); mają za zadanie „dopowiedzieć, uwznioślić albo zrationalizować”

(*sublimate, patheticize, or rationalize*) obraz, a kierunek redukcji przebiega od tekstu do obrazu<sup>15</sup>.

Rozpatrując idealny model związku między obrazem a tekstem, Barthes wymienia dwie funkcje, jakie może pełnić przekaz językowy wobec przekazu ikonicznego:

- funkcja zawiązania, zakotwiczenia (*d'ancrage*);
- funkcja zluźnienia (*de relais*).

Pierwsza z nich „ogranicza zdolność projekcyjną obrazu”<sup>16</sup> w warunkach polisemii obrazów. Mając do dyspozycji wiele znaczeń i interpretacji, odbiorca najczęściej wybiera jedno z nich, a pozostałe lekceważy. Zakotwiczenie jest „techniką unieruchomienia znaczenia”, pozwala wybrać, a raczej nakazuje przyjmując prawidłowy poziom odbioru obrazu (na tym poziomie ma wyrażać się „moralność i ideologia społeczeństwa”<sup>17</sup> — tekst decyduje o interpretacji, narzuca wzór percepcji). „Coś na kształt obramowania, które nie pozwala, aby sens konotowany przedostał się ku rejonom zbyt indywidualnym”<sup>18</sup>.

Druga funkcja — zluźnienia — polega przede wszystkim na „posuwaniu akcji do przodu”, dlatego jest ona częściej wykorzystywana w kinie niż w obrazie nieruchomym. Tekst nie pełni tutaj — jak w poprzednim wypadku — funkcji objaśniającej, nie jest przewodnikiem „między różnymi znaczeniami”, lecz napędza akcję, uzasadnia zmienność i następstwo kolejnych obrazów.

Funkcja *d'ancrage* niewątpliwie ma zastosowanie w fotografii prasowej. Jednak mam wrażenie, że klasyfikacja dokonana przez Barthesa jest w stosunku do zróżnicowania typów podpisów zbyt ogólna, nie uwzględnia konsekwencji, które z tych odmian wypływają. Bardziej dokładna, pojemna wydaje się typologia Clive'a Scotta, który wyodrębnia trzy funkcje podpisów pod fotografiami<sup>19</sup>. Są to:

- podpis jako docelowe wyjaśnienie (*as destination*): objaśnia i syntetyzuje obraz; sprawia, że staje się on zrozumiały;
- podpis jako punkt wyjścia (*as point of departure*): daje dyskretny sygnał ukierunkowujący odbiorcę, a potem pozwala działać samemu obrazowi;
- podpis jako komentarz paralelny, ale oderwany od zawartości zdjęcia (*as paralel but displaced commentary*): jest na tyle zdystansowany wobec obrazu, że znaczenie nie zawiera się ani w jednym, ani w drugim, ale w punkcie ich przecięcia.

Pierwszą funkcję można by określić mianem totalnej — tekst ma służyć objaśnieniu wszystkich szczegółów, których ze zdjęcia nie można odczytać, a które składają się na jak najpełniejszy opis kadru (na przykład: miejsce, data,

<sup>15</sup> R. Barthes, *The Responsibility of Forms. Critical Essays on Music, Art, and Representation*, Basil Blackwell, Oxford 1985, s. 14–16.

<sup>16</sup> R. Barthes, *Retoryka obrazu*, cyt. wyd.

<sup>17</sup> Tamże.

<sup>18</sup> Tamże.

<sup>19</sup> C. Scott, *The Spoken Image. Photography and Language*, Reaktion Books, London 1999, s. 47.

bohaterowie itd.). Ten typ podpisów jest charakterystyczny między innymi dla fotografii z konkursu World Press Photo.

„Podpis jako punkt wyjścia” to strategia, w której tekst, stosunkowo dyskretny, zajmuje miejsce niepozorne (co nie znaczy: nieważne); wskazuje jedynie kierunek interpretacji, ale nie zasłania sobą obrazu, to znaczy pozwala z niego wyciągać wnioski. Ta funkcja jest dość rzadko spotykana w fotografii prasowej; przede wszystkim dotyczy fotografii artystycznej, gdzie tytuł podsuwa kierunek postrzegania i rozumienia obrazu, ale nie powoduje jednocześnie oślepienia odbiorcy na artystyczne detale (które mogą generować nowe znaczenia), wymaga od niego czujnej obserwacji wszystkich zawartych w fotografii elementów.

Ostatni z wymienionych przez Scotta modeli, „podpis jako paralelny, ale oderwany od zawartości zdjęcia komentarz” szczególnie często występuje w fotografii prasowej. Zdjęcie bądź to stanowi wówczas swobodną ilustrację towarzyszącego mu tekstu, bądź też pozoruje bycie dla niego swobodnym, niezobowiązującym pretekstem (pod pretekstem konieczności umieszczenia podpisu pod zdjęciem powstaje komentarz, który nie odnosi się bezpośrednio do obrazu, lecz do jakiegoś wydarzenia, z którym obraz ma coś wspólnego, ale nie musi być jego wierną relacją<sup>20</sup>). Ta odmiana podpisu przywołuje natychmiast na myśl wątpliwość: czy współwystępowanie tekstu i obrazu w fotografii prasowej staje się automatycznie współwypowiedzią na ten sam temat?

Aby wskazać, jak widoczny pod obrazem tekst może wpłynąć na nasze postrzeganie tego obrazu, posłużę się przykładem dwóch fotografii zrobionych w marcu 2004 r., po zamachu terrorystycznym w Madrycie. Wybrałam zdjęcia, o których można bez przesady powiedzieć, że obiegły cały świat, były wielokrotnie pokazywane, bo to właśnie owa wielokrotność, powszechność stwarza możliwość porównania kontekstów, w jakich się pojawiały i jakie same tworzyły. Materiał badawczy to odmienne podpisy pod tym samym zdjęciem publikowanym w różnych gazetach. Pytanie brzmi: Jakie formy zależności między tekstem a obrazem występują w fotografii prasowej? Co może wynikać z językowych „transkrypcji” fotografii?

Pierwsza z fotografii (Bernat Armangué, Associated Press) przedstawia zbiorowisko ludzi na ulicy, prawdopodobnie w pobliżu jakiegoś ważnego, być może administracyjnego budynku (świadczy o tym powiewająca na dachu flaga). Uwagę zwraca puste koło w środku zgromadzenia — być może stoi tam ktoś, kto przemawia do tłumu, jednak nie możemy tego stwierdzić na podstawie fotografii. „The New York Times” pisze pod zdjęciem: „Tysiące ludzi zgromadziły się na placu San Jaume w Barcelonie, żeby uczcić minutą ciszy pamięć ofiar ataków w Madrycie”. Natomiast „Gazeta Wyborcza” i „The Guar-

---

<sup>20</sup> Przypomina to czasem praktykę telewizyjnych redakcji informacyjnych, które chcąc nadać wiadomość, na przykład o czymś utonięciu, gorączkowo szukają materiału filmowego na ten temat, a gdy nie dysponują relacją z opisywanej tragedii, wydobywają z archiwum dokumentację z podobnego wypadku.



dian” podają zupełnie inny komunikat: „Na centralnym placu Barcelony odbyła się jedna z największych demonstracji przeciwko terroryzmowi” i „Demonstracja w Barcelonie. Ludzie tłumnie zgromadzili się na placu w Barcelonie, aby zaprotestować przeciw bombowym atakom”. Odbiorca fotografii, który zapoznał się z tymi trzema podpisami, staje w sytuacji zawieszenia, niepewności. Czy ów tłum czci w skupieniu minutą ciszy pamięć ofiar czy też wzburzony protestuje przeciwko terroryzmowi? Idea fotografii jako wiarygodnej pocztówki z miejsca czy zdarzenia, w którym nie mogliśmy bezpośrednio uczestniczyć, zawodzi. Będąc tylko odbiorcą zdjęcia, a nie naocznym świadkiem, nie dowiemy się, jak było naprawdę.

Podobnie w przypadku drugiej fotografii (Mariana Eliano, Associated Press). O samym zdjęciu możemy powiedzieć tylko tyle, że przedstawia uliczną manifestację; uczestnicy unoszą do góry dłonie pomalowane od wewnątrz na biało. Podpis wyjaśnia, że omawiana fotografia została zrobiona w Madrycie, dalej jednak teksty podają odmienne wiadomości: „Hiszpanie, demonstrując w piątek w Madrycie przeciwko zamachom bombowym na pociągi, trzymają w górze pomalowane na biało ręce — w Hiszpanii symbol sprzeciwu wobec terroryzmu” („The New York Times”) i „Przed siedzibą rządzącej w Hiszpanii centroprawicowej Partii Ludowej (PP) zebrało się w sobotę wieczorem ok. 3 tys. ludzi z transparentami «Pokój», «Aznar, z twojej winy wszyscy płacimy», «PP ukrywa informacje, żeby wygrać wybory», «Kto spowodował zamachy?»” („Gazeta Wyborcza”). Znow jesteśmy zdezorientowani. Pierwszy komentarz sugeruje, że oglądamy masowy protest przeciwko terroryzmowi, drugi zaś zdecydowanie wskazuje na kontekst polityczny — tym razem widzimy Hiszpanów rozwścieczonych przedwyborczą perfidią premiera Aznara.

#### PRZESUNIĘCIE POLA KONOTACJI

Roland Barthes słusznie zauważył, że znaczenia konotowane ukryte są poza obrazem. Jednak poszukiwał ich przede wszystkim w indywidualnych emocjach fotografa bądź widza fotografii. Tymczasem przedstawione przykłady dowodzą, że sfery konotacji można dopatrywać się także w przestrzeni prasowych podpisów pod fotografiami. Następuje istotna zmiana ról: Barthes procesy konotacyjne przypisywał konkretnej jednostce — autorowi zdjęcia lub jego odbiorcy. Jednak w przypadku fotografii prasowej sens konotacyjny jest ustalany, jak sądzę, poza zasięgiem uczestników tej relacji. Sprzedając zdjęcie agencji lub bezpośrednio redakcji fotograf pozbawia się wpływu na przypisywane mu dalej znaczenia, odbiorca zaś ma podane już nie tylko zdjęcie, ale i gotową (a na dodatek pretendującą do miana jedynej prawdziwej) interpretację. Centralną postacią staje się autor tekstu, który sferę konotacji anektuje jako pole dla swoich, być może subiektywnych, działań.

„Mamy do czynienia z dwoma przekazami jednocześnie — pisał Barthes. — Jeden z nich jest niekodowany, percepcyjny, drugi zaś kodowany, kulturowy,

jego odczytanie wymaga praktyki społecznej: znajomości kodu, czyli właściwego danej kulturze zespołu wyobrażeń, przekonań, norm i wartości”<sup>21</sup>. Przemiana wynikająca ze współczesnych strategii redakcji informacyjnych polega na tym, że odbiorcom przekazów wizualnych praktyka społeczna czy znajomość kodu staje się już coraz mniej potrzebna, bo w ogromnej liczbie przypadków jesteśmy w dekodowaniu obrazu zastępowani przez tych, którzy redagują podpisy. Vilém Flusser pisał: „Władzę posiadacza obiektu przejęli fotograficy; rządzą oglądającymi ich zdjęcia, programują reakcje odbiorców”<sup>22</sup>. Tymczasem dzisiaj komunikat nie pochodzi ze zdjęcia, ale z podpisu, który nadaje obrazowi znaczenie, niezależne od posiadanego przezeń pierwotnie. Tracimy kontrolę nad przebiegiem własnego procesu poznawczego — znaczenie jest podane, nasza rola sprowadza się do oglądania i uwierzenia. Kontroli nie tracimy jednak na rzecz autorów fotografii, ich autorytet przejęli autorzy podpisów pod zdjęciami (którzy z samym procesem tworzenia fotografii nie mają nic wspólnego). Potwierdzają się — choć w nieco dwuznacznym sensie — słowa Barthesa o języku, który „nadal pozostaje najpełniejszą strukturą komunikacyjną”.

#### TO NIE JEST „TO NIE JEST FAJKA”

Prowokacja komunikacyjna, z jaką mamy do czynienia w przypadku podpisów umieszczanych pod fotografiami prasowymi, może nasuwać pewne skojarzenia z innym, bardzo znanym wybiegiem zastosowanym przez belgijskiego malarza René Magritte’a.

Obraz przedstawiający w bardzo dosłowny sposób zwykłą fajkę do palenia tytoniu został przewrotnie zatytułowany *To nie jest fajka*<sup>23</sup>. Michel Foucault, który analizie tego obrazu poświęcił cały esej, tak opisuje zachwianą percepcję odbiorcy: „Nic łatwiejszego niż dostrzec w narysowanej fajce fajkę, nic łatwiejszego niż podkreślić słowami — język nas do tego prowokuje — «ale fajowa!». A jednak osobliwość tej ilustracji nie wynika ze «sprzeczności» między obrazem a tekstem. Z prostego powodu: sprzeczność pojawia się tylko między dwiema wypowiedziami albo w obrębie jednej i tej samej wypowiedzi. Tu natomiast nie mam wątpliwości, że jest to jedna wypowiedź, która na dodatek nie może być sprzeczna, bo tematem zdania jest oznajmienie. Czy tylko dlatego fałszywe, że «referent» — bez wątplenia fajka — go nie potwierdza? Ale czy ktoś będzie utrzymywał, że kłęb krzyżujących się kresek nad napisem *je st* [podkr. M. F.] fajką? Mój Boże, rzecz by można, jakie to wszystko trywialne — oznajmienie

<sup>21</sup> R. Barthes, *Retoryka obrazu*, cyt. wyd.

<sup>22</sup> V. Flusser, *Towards a Philosophy of Photography...*, cyt. wyd., s. 37.

<sup>23</sup> Magritte wykonał kilka tak samo zatytułowanych wersji obrazu fajki. Pierwsza, pochodząca z 1926 r., jest najprostsza: przedstawia tylko rysunek fajki i umieszczony pod nią tytułowy podpis. Późniejsze wersje są wzbogacone o dodatkowe elementy, na przykład o sztalugę malarską — co implikuje bardziej skomplikowane analizy. Rozważania opieram tylko na pierwszej wersji obrazu.

jest doskonale prawdziwe, ponieważ to zupełnie oczywiste, że rysunek przedstawiający fajkę sam nie jest fajką”<sup>24</sup>.

Zasadniczą różnicą między tymi dwoma przykładami praktyk mylących odbiorców jest — w przypadku podpisu pod fotografią — brak obiektywnego umotywowania takiej strategii. Prowokacja wywoływana przez obraz Magritte’a należy do sfery działań artystycznych czy może nawet filozoficznych: chodzi o refleksję nad naturą obrazu, a także naszych zdolności percepcyjnych. Malarz aranżuje grę w znaczenia, aby wywołać u odbiorcy konsternację, ale zaraz za nią refleksję. Magritte zmusza do zadawania pytań; tytuły umieszczone pod zdjęciami przeciwnie — zniechęcają. Istnieją właśnie po to, aby nas odwieść od wszelkich wątpliwości i poszukiwań. Zwodnicze i arbitralne — a więc odznaczające się cechami, które jako odbiorcy sytuujemy na biegunie przeciwległym do naszych oczekiwań — zamykają dyskusję.

Efekty takiego „układu sił” między współwystępującymi komunikatami wizualnymi i werbalnymi widoczne są na kilku płaszczyznach.

Po pierwsze, obecność tekstu, który objaśnia, co widzimy na zdjęciu i co owo zdjęcie znaczy, może zabązać zawartość obrazu. Ogranicza naszą uwagę do podyktowanych nam w opisie elementów, a ponieważ zazwyczaj kieruje nami zasada prędkości, nie mamy czasu (czy raczej: nie wydaje się on nam dodatkowo potrzebny), aby poszukiwać w obrazie sensów alternatywnych.

Po drugie, w podpisach kryje się nieoceniony potencjał sensotwórczy lub nawet kulturotwórczy. Ich autorzy, wyręczając nas w czynnościach, które — jak twierdzi Barthes — wymagają praktyki społecznej, znajomości kodu, czyli właściwego danej kulturze zespołu wyobrażeń, przekonań, norm i wartości, posiadają możliwość modelowania tychże praktyk. Do nich należy władza kształtowania zespołów obowiązujących wyobrażeń, przekonań, norm i wartości — to oni bowiem uczą nas, co znaczy dana fotografia. Zadanie mają o tyle ułatwione, że trudno byłoby mówić o zamkniętym alfabecie wizualnym, czymś na podobieństwo tradycyjnego alfabetu, którego wszyscy uczymy się w najmłodszych latach, po to, aby później móc — już samodzielnie! — czytać i pisać. W przypadku obrazów za każdym razem dochodzi do interpretacji „od nowa”, a więc za każdym razem podpis ułatwia nam orientację, ponownie dając możliwość świadomego wprowadzania nas w błąd. Prawdopodobnie jedyną dostępną odbiorcom fotografii strategią obronną jest podejrzliwość, która wynika z nieufności wobec nie tyle fotografii, ile autorów podpisujących prasowe zdjęcia, powinna ona prowadzić do konfrontacji jednego komunikatu z innymi, do pogłębionych poszukiwań.

Po trzecie, warto zwrócić uwagę, że zdjęcie jest zazwyczaj podpisane nazwiskiem fotografa (ewentualnie nazwą agencji fotograficznej), a podpis — który przecież musi mieć jakiegoś autora, bo nie powstał sam z siebie — nie zawiera o nim żadnej informacji. Powstaje wrażenie, że jedyną osobą odpowiedzialną za

<sup>24</sup> M. Foucault, *To nie jest fajka*, tłum. T. Komendant, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1996, s. 17.

przekaz jest fotograf; tylko jemu możemy przypisać zdolność działania. Tymczasem największa możliwość sprawstwa leży po stronie piszącego, który jednak usuwa się w cień, dając złudzenie, że autor podpisu nie jest istotny, bo on tylko „przepisał rzeczywistość”, nie dodając nic od siebie — pokorny stenotypista.

Po czwarte, z powyższych rozważań wynika wniosek, że informacja w ścisłym tego słowa znaczeniu pozostaje domeną języka. Obrazy kryją w sobie zbyt duży stopień wieloznaczności, aby móc samodzielnie (czyli bez udziału — czasami deformującego je — języka) przekazywać precyzyjny komunikat. Od razu należy przyznać fotografiom potencjał znaczenia emocjonalnego — często potrafią pokazać więcej, niż słowa są w stanie opowiedzieć.

Ostatnia konsekwencja to skojarzenie fotografii prasowej z przekazami o podłożu reklamowym, promocyjnym. Autor prasowego podpisu w świecie reklamy mógłby być nazwany „copywriterem”, czyli specjalistą od wymyślania haseł reklamowych, z tą różnicą, że celem nie jest tu sprzedanie towaru, ale przekonanie odbiorców, że nadawcy komunikatu posiadają patent na jedyną istniejącą, „najprawdziwszą prawdę”. O ile jednak oswoiliśmy się już z myślą, że jesteśmy obiektem marketingowego zainteresowania, poznaliśmy nawet częściowo różne techniki, za pomocą których pracownicy agencji reklamowych podejmują wysiłek sterowania naszymi konsumenckimi zachowaniami i pragnieniami, o tyle od fotografii prasowej nadal oczekujemy wiarygodności, którą, niestety, skutecznie jej odbierają teksty towarzyszące, których autorzy wychodzą chyba z założenia, że świat, wydarzenia, ludzi, miejsca także się konsumuje, a nie — jak kiedyś — poznaje.

#### JEAN-FRANÇOIS LYOTARD: FIGURA

Jak wspomniałam, krytyczne wobec strukturalistycznych koncepcje postmodernistyczne przesuwają się w stronę interpretacji wielowątkowych, dopuszczających — czy nawet uważających za oczywiste — polilogiczność i polisemiczność przekazów. Ważna przemiana polega na tym, że postrukturalizm nie stara się za wszelką cenę podporządkowywać przedstawień wizualnych zasadom lingwistycznym, ale uznaje ich oddzielność, różnicę. Nie umniejszając znaczenia języka, przestaje szukać wszędzie jego śladów — zamiast tego podnosi kwestię „dualizmu psychofizycznego”<sup>25</sup>: pyta o relację między językiem (dyskursem, tekstem) a danymi zmysłowymi. Maria Gołębiewska wyjaśnia to zagadnienie odwołując się do filozofii Heideggera: „poststrukturaliści, uznając Heideggerowskie «bycie-w-świecie» za «bycie-wśród-tekstów», musieli uporać się z problemem relacji między tym, co tekstualne, dyskursywne, a tym, co zmysłowe, percepcyjne”<sup>26</sup>. Z tego wynika przesunięcie zainteresowań analitycznych, wyraźne między innymi w koncepcjach Jeana-François Lyotarda.

<sup>25</sup> Zob. M. Gołębiewska, *Demontaż atrakcji*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003.

<sup>26</sup> Tamże, s. 46.

Jean-François Lyotard w pracy doktorskiej *Discours, figure* ogłasza krytykę strukturalizmu, zarzucając mu przesadną skłonność do tłumaczenia wszystkiego w kategoriach struktury, systemu. Przekonuje, że strukturalna, abstrakcyjna myśl konceptualna (wraz ze związanym z nią tekstem, dyskursem i doświadczeniem czytania) dominowała w filozofii od czasów Platona, spychając na bok doświadczenie zmysłowe (do którego z kolei należy — między innymi — doświadczenie patrzenia). Lyotard podejmuje próbę charakterystyki zawartych w tytule rozprawy elementów przez skonstruowanie przeciwstawnych „typów idealnych”: dyskursywnej wrażliwości modernistycznej oraz figuralnej wrażliwości postmodernistycznej. Nowoczesna dyskursywność (*the discursive*) odznacza się następującymi właściwościami:

- daje pierwszeństwo słowom przed obrazami;
- ceni jakości formalne obiektów kulturowych;
- głosi racjonalistyczną wizję kultury;
- przypisuje zasadniczą wagę znaczeniom tekstów kulturowych; [...]
- operuje poprzez zdystansowanie widza wobec obiektu kulturowego.

Natomiast ponowoczesna figuralność (*the figural*):

- jest wrażliwością raczej wizualną niż literacką;
- dewaluje formalizmy i przeciwstawia sobie elementy znaczące wzięte z banału życia codziennego;
- przeciwstawia się racjonalistycznym i (lub) „dydaktycznym” wizjom kultury;
- zapytuje nie o to, co tekst kulturowy „znaczy” (*mean*), lecz o to, co „czyni”;
- działa poprzez zanurzenie widza...<sup>27</sup>.

Lyotard podejmuje obronę istotności poznawczej figury — ma ona zdemaskować pewną „nieprzezroczystość” komunikatów. Rozwija ideę figury jako czynnika zakłócającego, który stara się przerwać ustalone struktury w dziedzinie zarówno czytania, jak i poznawania wizualnego. Maria Gołębowska precyzuje: „Lyotard rozumie figurę jako warunek przejścia między gestem (czyli tym, co nazywamy «światem» lub «rzeczywistością» percypowaną zmysłowo), a tekstem, opisem świata, przedstawieniem i znaczeniem [...] Lyotard uznaje bezpośredni związek języka mówionego, pisanego, dyskursywnego z myślą i świadomością. Nieświadomość łączy on nie z przedstawieniem językowym, dyskursywnym, ale z przedstawieniem ikonicznym, z tym, co nazywa figurą”<sup>28</sup>.

Innymi słowy: figura i figuralność rozumiane są przez Lyotarda jako to, co odpowiada nie tylko za percepcję wizualną, ale w ogóle za percepcję zmy-

<sup>27</sup> Wykorzystuję klarowną prezentację koncepcji Lyotarda dokonaną przez Scotta Lasha. S. Lash, *Dyskurs czy figura? Postmodernizm jako „system oznaczania” (regime of signification)*, w: Ryszard Nycz (red.), *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, Universitas, Kraków 1998; por. S. Lash, *Sociology of Postmodernism*, Routledge, London–New York 1991.

<sup>28</sup> M. Gołębowska, *Demontaż atrakcji*, cyt. wyd. s. 48.

słową i jej porządkowanie. Jest to więc zarazem instrument weryfikacji wiedzy dyskursywnej, danej w opisanu świata.

W kolejnych częściach pracy filozof dalej rozbija opozycję między dyskursem a figurą, ujawniając ich wzajemne implikacje. Zakłada współobecność figury i dyskursu na obszarze tekstu pisanego, obecność figury także w języku mówionym (na przykład język gestów, język ciszy)<sup>29</sup>. Dostrzega więc w dyskursie elementy figury (jako przykład wymienia poezję i średniowieczne księgi iluminowane), a jednocześnie przyznaje, że sfera wizualna może być ustrukturyzowana na wzór dyskursu. Ostatecznie, zamiarem Lyotarda nie jest uprzywilejowanie figury wobec dyskursu, ale udowodnienie, jak bardzo oba elementy ze sobą współpracują — w tym celu analizuje różne przypadki obecności figury na obszarze tekstu: bezpośredniej (pod postacią symbolu, metafory, konotacji) i pośredniej (gest wpisywania).

Proponując koncepcję figury jako tego, co pozwala ujmować w sferze widzialnego, Lyotard odnosi się do następujących sposobów rozumienia figury:

1) figura-obraz dekonstruuje percepcję i kontur sylwetki, jej czytelność; jest przekroczeniem rysu rozpoznawalnego (na przykład malarstwo Picassa);

2) figura-forma podtrzymuje to, co widoczne, bez bycia widzianą; wykracza poza Formę, bo w przeciwieństwie do niej jest nieświadoma; skrajnym tego przypadkiem jest eliminacja wszelkiej rozpoznawalnej figury z obrazu na rzecz trudno rozpoznawalnej formy (na przykład malarstwo informel lub ekspresjonizm abstrakcyjny);

3) figura-matryca nie jest widoczna na obszarze dyskursu i tekstu, ale również nie jest czytelna; nie należy ani do rzeczywistej przestrzeni plastycznej, ani do przestrzeni tekstualnej; jest wszędzie — w dyskursie, obrazie i formie<sup>30</sup>.

Ostatni punkt zwłaszcza wydaje się istotny z punktu widzenia podejmowanej tu tematyki. Jeśli przyjąć za Lyotardem rozumienie figury-matrycy jako zjawiska niewidzialnego („jako sama w sobie nieuchwytna (*unintelligible*) nigdy nie może być sama w sobie znaczeniem”), ale jednak wywierającego wpływ, kształtującego naturę zjawisk zmysłowi wzroku dostępnych, to otwiera się nowa ścieżka interpretacji dogłębnie już scharakteryzowanych: dynamicznej typografii czy hipertekstu. Argumentem za umieszczeniem ich w niniejszych rozważaniach jest nie tylko fizyczne współwystępowanie elementów językowych i obrazowych (i innych); złożoność opisywanych zjawisk przejawia się dodatkowo na trudniejszym do analizowania poziomie: w wizualnym — moim zdaniem — sposobie poruszania się po ich terytoriach.

<sup>29</sup> Zob. tamże.

<sup>30</sup> Cyt za: M. Gołębiowska, *Demontaż atrakcji*, cyt. wyd., s. 51.

## DYNAMICZNA TYPOGRAFIA

Za przykład dynamicznej typografii może posłużyć instalacja Davida Smalla *Illuminated Manuscript* (prezentowana podczas festiwalu Documenta X w 2002 r. w Kassel, Niemcy<sup>31</sup>). Oto ogólny opis tej instalacji. Jej podstawowym elementem jest duża biała księga — z daleka sprawiająca wrażenie zupełnie czystej, niezapisanej ani jednym słowem. Gdy jednak w jej pobliżu wykonamy nawet przypadkowy ruch, na białych kartkach natychmiast pojawia się projektowany z rzutnika umieszczonego pod sufitem tekst. Po chwili dezorientacji i kilku próbach rozszyfrowania całej sytuacji okazuje się, że z tekstem można podjąć grę. Dłoń (można bezpośrednio dotykać kartek albo pozostawiać rękę na wysokości kilku centymetrów nad „manuskryptem”) przeciąga tekst, manipuluje jego kształtem, powiększa niektóre zdania, inne zaś doprowadza do karykaturalnych „przekoślawień”; może także tradycyjnie przewracać kartki, co powoduje projekcję nowego fragmentu tekstu. Czasami, niezależnie od naszych manipulacji, tekst realizuje swój własny „program akrobatyczny”: okręca się wokół własnej osi, zwiija się, rozwija itd.

Ten „taniec dłoni”, tak odmienny od tradycyjnego sposobu poznawania zawartości książki, jakim jest przewracanie kolejnych stron, jest ilustracją konieczności uczenia się nowych odruchów, ćwiczenia czytelniczej sprawności na innych niż dotychczas zasadach. Autor nie przez przypadek posłużył się książką — przemiany współczesnej percepcji pokazuje na przykładzie jednej z podstawowych ludzkich czynności — czytania. „W tradycyjnej kulturze czytania, oko posiadało uprzywilejowaną pozycję, [...] pozostawało w izolacji od pozostałych zmysłów. W przyszłości (elektronicznego) czytania, oko [...] nawiąże współpracę z innymi zmysłami, szczególnie ze słuchem i dotykem. Czytanie dotykowe. [...] Nadchodzi zatem koniec biernego czytania i początek głębokiego uczestnictwa w książce elektronicznej. Czytanie w przyszłości będzie zabawą; będzie eksperymentalne i «zanurzone», nieprzewidywalne”<sup>32</sup>. Mamy więc do czynienia z paradoksem — mimo że tekst elektroniczny jest immaterialny, łatwiej jest nim manipulować (wycinać fragmenty, zamieniać je miejscami itd.) niż w przypadku tekstu mającego wersję drukowaną. Jego mobilność nasuwa skojarzenia z Lyotardowską figurą-matrycą: sama w sobie niewidoczna, definiuje charakter tego, co dostępne naszemu wzrokowi.

Przywołałam dynamiczną typografię jako przykład werbalno-wizualnej interakcji, aby pokazać, że owa hybrydalność niekoniecznie musi polegać na prostym współwystępowaniu obu rodzajów przekazów, ale że może być także połączeniem dotychczas oddzielnych rodzajów percepcji. Teoretyczne tło tej drogi analizy stanowi Lyotardowska figura-matryca, która jeszcze pełniejsze — moim zdaniem — odwzorowanie odnajduje w hipertekście.

<sup>31</sup> Zob. zdjęcia: [www.davidsmall.com](http://www.davidsmall.com)

<sup>32</sup> A. Kroker, M. Kroker, *Eye Through Images*, [www.ctheory.net](http://www.ctheory.net)

## HIPERTEKST

George P. Landow, autor elementarza *Hypertext 2.0: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*<sup>33</sup> definiuje hipertekst jako „tekst złożony z bloków tekstu wraz z elektronicznymi linkami łączącymi je”. Od razu zastrzega, że „multimedialność rozszerza pojęcie tekstu (w sensie informacji werbalnej) o informacje wizualne, dźwięk, animacje i inne formy danych”. „Tekst zostaje niejako zrównany w doświadczeniu odbiorcy z informacjami innego typu: wszystkie występują na jednej płaszczyźnie, w jednorodnym środowisku — i oferują równorzędny walor poznawczy. Fragment filmowy koresponduje z fragmentem tekstu, dźwięk z diagramem lub mapą”<sup>34</sup>. Innymi słowy, hipertekst oznacza informację, która składa się zarówno z werbalnych, jak i pozawerbalnych komunikatów — tego typu synteza ma zapewniać tak budowanym przekazom kompleksowość (w sensie zdolności niesienia wyczerpująco szczegółowej informacji). Wspominam o hipertekście z dwóch powodów. Po pierwsze, ze względu na jego intermedialność (czyli tradycyjne połączenie elementów werbalnych i wizualnych, bo wbrew pozorom sugerowanym przez nazwę hipertekst łączy w sobie nie tylko językowe — w znaczeniu języka tradycyjnego, naturalnego — elementy; zawiera także części wizualne i dźwiękowe). Po drugie, dlatego, że zgodnie z cytowanymi wyżej poststrukturalistycznymi koncepcjami tekstu idealnego, otwartego — nie istnieje w strukturze hipertekstu pojęcie centrum i obrzeży ani hierarchicznego uporządkowania. Z tego powodu trudno też szukać w nim śladów dygresji. Każdy kolejny link jest równorzędny, równowartościowy w stosunku do poprzedniego i do następnego także. Może mniej lub bardziej odpowiadać naszym zainteresowaniom, ale nie sposób odróżnić w tego typu lekturze tekstu centralnego i fragmentów mu towarzyszących. Mówi się, że hipertekst jest zerwaniem z zasadą linearności tekstu — należałoby od razu sprecyzować, że chodzi tu o unieważnienie reguły przyczyny i skutku, o unieważnienie narracyjnego następstwa, które sprawiało, że tekst układał się rozwijającą się w opowieść.

Do opisu hipertekstu — w miejsce rozwijanej stopniowo nici opowieści — pasuje metafora kłącza (por. Gilles Deleuze, Felix Guattari). *Rhizome* to skomplikowany twór o zagmatwanej, rozgałęziającej się kompozycji, w której nie sposób już odnaleźć początku ani końca. Następuje przemiana struktury linearnej w konfigurację o charakterze mozaiki. Wspomniana nić narracji — podobnie do nici Ariadny — ułatwiała orientację w przestrzeni, co więcej: umożliwiało odnalezienie drogi powrotnej. W hipertekście bardzo trudno jest o drogę wstecz, do punktu wyjścia. Najczęściej — poprzez klikanie kolejnych linków — nawigator posuwa się konsekwentnie, ale „na ślepo” do przodu. Czy-

<sup>33</sup> G. P. Landow, *Hypertext 2.0: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore–London 1997, s. 33.

<sup>34</sup> P. Rypson, *Hipertekst i hipermedia — problem autorstwa*, w: M. Hopfinger (red.), *Od fotografii do rzeczywistości wirtualnej*, Warszawa 1997, s. 68.



telnicy, którzy przeszukują hipertekstowe sieci, ulegają zagubieniu, nie znają swojego położenia w odniesieniu do szerszego kontekstu, stają się niezdolni do objęcia tekstu jako całości, czyli — innymi słowy — niedostępne jest im intelektualne poczucie substancji tekstu. Przypomina to sytuację, kiedy zaczynając od konkretnego słowa szukamy w słowniku jego synonimów: przechodząc od jednego do następnego wyrazu w końcu dochodzimy do słowa, które nie ma jakiegokolwiek związku z wybranym przez nas na początku poszukiwań<sup>35</sup>.

Podobną trudność sprawia zapamiętanie pokonanej trasy, która — złożona z mających mało ze sobą wspólnego epizodów — jest bardzo ulotna; trwa tyle, co nasz ruch po niej, a później pod wpływem nowych odgałęzień niemal od razu się zaciera.

Porównanie z palimpsestem — dość powszechnie stosowane między innymi dla zachęty do odkrywania nawarstwionych i przenikających się znaczeń — w przypadku hipertekstu wydaje się nietrafione. Definicja palimpsestu brzmi: „ponownie zeszkrobany rękopis pisany na pergaminie raz już użytym, z którego usunięto tekst poprzedni, zwykle dla zaoszczędzenia materiału pisarskiego”<sup>36</sup>, jednak współcześnie pojęcie używane jest przede wszystkim w sensie metaforycznym i oznacza przekazy, z których — oprócz bieżącego komunikatu — można odczytać również zapisy wcześniejsze, które wpływają na charakter tego najaktualniejszego. Innymi słowy, pojęcie palimpsestu zakłada działanie czasu w sensie gromadzenia, kumulowania czy może przede wszystkim: zapamiętywania. Dla hipertekstu takie określenia są obce; wszystko dzieje się *hic et nunc*.

Wspomniałam, że jedną z najczęściej spotykanych w opisie hipertekstu metafor jest kłęczce. Inne to „pętla”, „labirynt”. Używane określenia, a dodatkowo także opisy eksplorowania hipertekstu („nawigacja”, „podróż”) sugerują, że mamy do czynienia z konstrukcją, na której charakter przestrzeń — choćby wirtualna — wywiera pierwszorzędny wpływ.

Oczywiście, zdaję sobie sprawę, że owa przestrzenność jest dość metaforyczna, a na poziomie percepcji na ogół złudna — nie przemieszczamy przecież naszego ciała w obrębie wirtualnej rzeczywistości, praktycznie nie musimy pokonywać przestrzennych przeszkód, aby móc sięgnąć po kolejne linki. Wydaje mi się jednak, że przez porównanie z przestrzenią można podjąć próbę objaśnienia specyfiki obcowania z hipertekstem. „Niemał każdy widzialny element naszego świata wskazuje na jakiś niewidzialny, skrywa go, lub przeciwnie, wyraża” — pisze Robert Piłat. I dodaje: „niewidoczne nie jest jednak tożsame z niewidzialnym. To rozróżnienie pociąga za sobą znaczące konsekwencje”<sup>37</sup>. Sprowadza je — za Hanną Arendt — do podziału na myślenie i poznanie. „Py-

<sup>35</sup> Zob. C. Ghaoui i in., *Text to Hypertext and Back Again*, w: P. O'Brian Holt, N. Williams (red.), *Computers and Writing: State of the Art*, Kluwer Academic Publishers, Boston 1992.

<sup>36</sup> *Język wyrazów obcych*, J. Tokarski (red.), PWN, Warszawa 1980.

<sup>37</sup> R. Piłat, *Widzialne i niewidzialne (szkic o antropologii Hannah Arendt)*, „Principia” 1992, t. VI.

tania zrodzone przez naszą chęć poznania wynikają z naszej ciekawości świata, [...] lecz pytania zrodzone przez myślenie [...] są pytaniami o znaczenie. Poznanie zakorzenione jest w świecie zjawisk (wciąż się do niego odwołuje), myślenie opuszcza ten świat. [...] Myślenie (Kantowski rozum) posiada swoje własne źródło pytań i swoje własne przedmioty, którymi się zajmuje. Poznanie trudni się tym, co niewidoczne, myślenie tym, co niewidzialne”<sup>38</sup>.

Jakkolwiek zastosowanie podziału na widzialne, niewidoczne i niewidzialne do środowiska hipertekstu może — w wyniku głębszej analizy — okazać się nadużyciem<sup>39</sup>, to jednak warto chociaż spróbować zastanowić się, jak układają się tam relacje między myśleniem a poznaniem, przede wszystkim zaś — czy oba procesy są w hipertekście możliwe?

### PODSUMOWANIE

We wstępie deklarowałam przekonanie, że żyjemy w bardzo atrakcyjnej epoce multi medialnej. A ponieważ wszelkie próby utożsamiania odmiennych gatunków stają się odmianą przemocy, która wcale nie porządkuje społecznej sceny komunikacyjnej, lecz przeciwnie: zacieśnia horyzont poznawczy, w pełni zgadzam się z Jurijem Łotmanem, który pisał: „...okazuje się [...] konieczne nie tylko zwiększanie liczby różnorodnych komunikatów w istniejących już językach (naturalnych, językach różnych nauk), lecz także stale zwiększanie liczby języków, na które można przetłumaczyć strumienie otaczających nas informacji, czyniąc je własnością ludzi. Ludzkość potrzebuje szczególnego mechanizmu — generatora coraz to nowych «języków», które mogłyby zaspokoić jej zapotrzebowanie na wiedzę”<sup>40</sup>. Chociaż uniwersalny „generator” wszelkich języków wydaje się projektem utopijnym, to przytoczony postulat tartuskiego semiotyka nie jest niczym innym, jak konstatacją powstawania kolejnych dyskursów, do których trzeba wynaleźć odpowiednie słownictwo i narzędzia badawcze.

We współczesnym świecie hipertekst stał się zatem formą kulturową — powszechnym sposobem reprezentowania doświadczenia ludzkiego, świata i naszej w nim obecności — jak twierdzi Lev Manovich<sup>41</sup>. Żyjemy w świecie zróżnicowanym, szalonym, atrakcyjnym, ale i wywołującym uczucie dezorientacji, powstaje więc pytanie, jaka forma zastępcza mogłaby go pełniej reprezentować niż (rozpatrywany zarówno od strony formalnej, a także jako połączenie oddzielnych dotąd strategii odbiorczych) werbalno-wizualny *collage*?

<sup>38</sup> Tamże.

<sup>39</sup> Nie uważam, że podobne przeniesienie terminologii pozbawione jest sensu. Sądzę, że możemy doszukiwać się w hipertekście podobnych rozróżnień. Za przykład może posłużyć następująca parafraza pierwszego cytowanego wyżej zdania Piłata: „Niemal każdy link w hipertekście wskazuje na jakiś niewidzialny, skrywa go, lub przeciwnie, wyraża”.

<sup>40</sup> J. Łotman, *Struktura tekstu artystycznego*, tłum. A. Tanalska, PIW, Warszawa 1984, s. 9.

<sup>41</sup> L. Manovich, *The Language of New Media*, The MIT Press, Cambridge, Mass.–London 2001.

VERBAL *VERSUS* VISUAL: FROM CO-OCCURRENCE TO HYBRIDIZATION

## Summary

This paper analyzes various forms of interaction between verbal and visual messages. It is very common nowadays to assume that we live in the “civilization of image” that minimizes the role of traditional verbal messages. Though, various cases of verbal-visual structures let us presume that instead of monopoly of one kind of message, we rather have to deal with intermediacy. It is argued that the new model of interaction between verbal and visual forms has been introduced: both kinds of elements not only coexist in the same message, but penetrate each other in order to create a new hybrid construction as, for instance in: the press photography with captions, the dynamic typography and the hypertext. The article pays special attention to the theoretical background — the postmodern turn in semiotics: Lyotard’s *figure* is opposed to Barthes’ modern theories.

## Key words/słowa kluczowe

word / słowo; image / obraz; hypertext / hipertekst; communication / komunikacja; multimedia