

Ewa Szczęsna

WPROWADZENIE DO POETYKI INTERSEMIOTYCZNEJ

Pytanie o poetykę intersemiotyczną, czy mówiąc ściślej: poetykę tekstów polisemiotycznych, jest pytaniem, na które odpowiedzi właściwie udzieliła już praktyka tekstowa, a częściowo także teoria – żeby wskazać tu na prace z kręgu komparatystyki kulturowej, semiologii czy ściślej semiotyki kulturowej¹. Jeśli bowiem poetykę rozumianą jako sposób tworzenia odniesiemy do współczesnej tekstualności, to szybko okaże się, że kreowanie przekazów w interakcji wielu systemów semiotycznych jest obecnie zjawiskiem powszechnym. Nie jest też zjawiskiem nowym, o czym przekonują bogato iluminowane dawne manuskrypty, gdzie sensory tworzone były w interakcji treści wypowiedzianych w zapisie słownym i obrazowym.

Intersemiotyczność dokonała się w samej tekstualności na tyle, na ile pozwalała na to rozwój środków wyrazu (technologii), zaś u podstaw tego procesu legła relacja, w jakiej pozostają względem siebie akt tworzenia i akt poznawania. Tak jak poznanie dokonuje się w interakcji doświadczeń zmysłowych, które są uwewnętrzniane, a następnie przetwarzane i zapamiętywane przez nasz umysł, tak tworzenie jest uzewnętrznianiem, a jednocześnie modyfikowaniem idei przez instrumentarium zmysłów uczestniczących aktywnie w kreowaniu różnorodności znaków i znaczeń. A zatem intersemiotyczność odzwierciedla sposób, w jaki tworzymy i poznajemy świat².

Poetyce intersemiotycznej, dokonującej się w praktyce tekstowej, nie towarzyszyło jednak ujęcie teoretyczne. Przez wieki dominowało tu skupienie się na warstwie wypowiedzi słownej. Co więcej, poetyka jako nauka zajmująca się badaniem struktury tekstów, ich właściwościami, zasadami tworzenia i typologią zajmowała się głównie przekazami literac-

WOKÓŁ INTERSEMIOTYCZNOŚCI

kimi – ze szczególnym upodobaniem do tekstów pisanych zaliczanych do kręgu kultury wysokiej. Rozwój poetyki jako dziedziny nauk humanistycznych, nieustanne wzbogacanie narzędzi badawczych służących opisowi tekstu, a następnie refleksja poetyki nad sposobem funkcjonowania tychże narzędzi – dokonywały się w toku badań nad piśmiennictwem literackim, choć (paradoksalnie) u jej podstaw legła Arystotelesowska *Poetyka*, odnosząca się w znacznej mierze do przekazów realizowanych w innej formie niż zapis.

Pojawia się tu pytanie: jak zatem możliwe jest, że poetyka wypracowała narzędzia badawcze przydatne do analizy innych sztuk – mediów posługujących się odmiennymi systemami znakowymi³⁵? Bo przecież wśród narzędzi poetyki znaleźć można aliterację czy kalambur, które odnoszą się wyłącznie do tekstów słownych (są działaniami na słowach), jak i metaforę, epitet, symbol, paralelizm czy choćby narrację, a więc pojęcia, które posłużyć mogą do opisu wszelkiego typu tekstualności. Fakt, iż poetyka wypracowała takie narzędzia w toku badań nad literaturą, nie świadczy o specjalnej pozycji literatury w świecie sztuki, ale raczej o tym, że w różnych rodzajach sztuki odnaleźć można analogiczne struktury tekstowe. „Podstawą identyfikacji jest struktura, układ jednostek i rodzajów w świecie”⁴ – pisze Goodman. Poetyka jako nauka o budowie utworu pozwala określić miejsca wspólne w przekazach reprezentujących różne dziedziny sztuki. Badając struktury tekstowe, wskazuje na relacje między sztuką a ludzkim myśleniem. Prezentuje sztukę jako akt twórczego myślenia będącego swoistą jednością wypowiadającą się za pośrednictwem znaków obrazowych, dźwiękowych, słownych. Znaki te aktywnie uczestniczą w kreacji określonych typów tekstów, kształtując medium literatury, teatru, filmu, komiksu i innych. W efekcie analogiczne struktury myślowe „wypowiadają się” w różnych systemach semiotycznych. Poetyka, odnosząca się do zasad tworzenia, ujawnia je w różnych tekstach, niezależnie od organizacji semiotycznej przekazu, wyznaczając wspólnotę myślową przekazów polisemiotycznych.

Poetyka zatem z jednej strony wskazuje na podobieństwo struktur myślowych obecnych w przekazach literackich, filmowych, malarskich, internetowych, z drugiej natomiast ujawnia różnice między tekstami kreowanymi w odmiennych mediach, potwierdzając tym samym uczestnictwo semiosfer, jak i mediów w tworzeniu znaczeń.

Na udział semiosfer w tworzeniu znaczeń wskazuje już choćby wspomniane wyodrębnienie figur myśli i figur słowa. Jeśli możliwy jest podział na figury, które mają swe źródło w myśleniu, oraz te, które zakotwiczone są w języku, możliwe powinno być również wyodrębnienie figur zakotwiczonych w innych niż język systemach semiotycznych, a także tych,

które powstają w interakcji różnych mediów, a więc figury słowa, obrazu, dźwięku – powstające w relacji między nimi. Tak ma to miejsce w przypadku filmu.

Poetyka polisemiotyczna oznacza naukę o relacjach między mediami (poetyce nie chodzi tam, gdzie dochodzi do tworzenia nowych mediów: mogą to być na przykład teksty cytujuące na ekranie telewizji słowa z kampanie reklamowe.

Pojęciem intersemiotyczności opisuje się relacje między motywem malarskim, fotograficznym czy muzycznym. W przypadku np. *Fortepianu Szopena* czy *Portretu Rubensa* Szyborskiej, *Płomień* czy *Fotografii* Mrożka, portretowej sztuki czy muzyki – relacje między muzykalnością i malarskością poezji i muzyki? Jeśli za intersemiotyczność rozumie się relacje między różnymi systemami semiotycznymi, co jest ich współobecnością, to przypadkiem jest to jeden sposób do innego systemu znakowego *sensu stricto*. Zawsze bowiem będącym w relacji z innym systemem znakowym – słownym przywołaniem obrazu czy muzycznego.

Przywołanie motywów wypowiedzi w innym jest swoistym wysiłkiem semiotycznym, który ujawnia specyfikę danego systemu znakowego (tu literatury). Pod względem sensu będzie parafrazą, choć w zakresie semiotycznym pięć takiej parafrazy może być równoważne do *quasi-cytatu* – działaniem, które w sobie kreowania znaczeń przez interakcję różnych systemów semiotycznego sprawia, że kategoria

Przywołany może być nie tylko w sferze tematycznej, ale również w sferze strukturalnej tekstu – a zatem to, co możliwe jest o świecie, które wypracowane jest semiotycznie. W literackość, filmowość, malarskość

które powstają w interakcji różnych systemów znakowych. Oznaczałoby to w konsekwencji możliwość podziału na figury monosemiotyczne, a więc figury słowa, obrazu czy dźwięku, oraz intersemiotyczne – powstające w relacji między odmiennymi systemami znakowymi (tak jak ma to miejsce w przypadku filmu, komiksu, plakatu).

Poetyka polisemiotyczna oznaczałaby badanie sposobu kreacji tekstów polisemiotycznych – tworzonych przy współudziale więcej niż jednej semiosfery, jak w przypadku chociażby filmu czy komiksu. O relacjach między mediami (poetyce multimedialnej) można by mówić wszędzie tam, gdzie dochodzi do tworzenia przekazów w interakcji różnych mediów: mogą to być na przykład wiadomości kanału telewizyjnego BBC cytującego na ekranie telewizji stronę internetową stacji czy chociażby kampanie reklamowe.

Pojęciem intersemiotyczności bywają obejmowane takie zjawiska, jak motyw malarski, fotograficzny czy muzyczny w literaturze. A zatem, czy w przypadku np. *Fortepianu Szopena* Norwida, *Fotografii tłumy* czy *Kobiet Rubensa* Szymborskiej, *Płonącej żyrafy* czy *Ikara* Grochowiaka, *Fotografii* Mrożka, portretowej struktury *Początku Szczypiorskiego*, muzyczności i malarskości poezji Miłosza należy mówić o intersemiotyczności? Jeśli za intersemiotyczność uznamy relacje, w jakie wchodzi odmiennie systemy semiotyczne, co w konsekwencji oznacza konieczność ich współobecności, to przypadek literatury odwołującej się w jakikolwiek sposób do innego systemu znaków nie będzie intersemiotycznością *sensu stricto*. Zawsze bowiem będziemy mieli do czynienia z zapisem językowym – słownym przywołaniem motywu malarskiego, fotograficznego czy muzycznego.

Przywołanie motywów wypowiedzianych w innym systemie semiotycznym jest swoistym wysiłkiem semiotycznym i medialnym, odsłaniającym specyfikę danego systemu znaków (w tym wypadku językowych) i medium (tu literatury). Pod względem semiotycznym takie przywołanie zawsze będzie parafrazą, choć w zależności od charakteru nawiązania rozpiętość takiej parafrazy może być znaczna: od aluzji czy przywołania echem do *quasi-cytatu* – działania mającego na celu „oddanie” sposobu kreowania znaczeń przez inny system znaków (zmiana systemu semiotycznego sprawia, że kategoria cytatu zostaje unieważniona).

Przywołany może być nie tylko motyw czy wszystko to, co mieści się w sferze tematycznej, ale również przywoływane mogą być elementy struktury tekstu – a zatem to, co można by określić jako medialność – rodzaj myślenia o świecie, które wypracowane zostało przez dane medium i które uwarunkowane jest semiotycznie. Chodzi tu o zespół cech określających literackość, filmowość, malarskość czy fotograficzność decydujących

o tym, że poszczególne kategorie poetyki realizowane są odmiennie w odmiennych mediach. W przypadku odniesień strukturalnych dane medium (np. literatura) dokonuje, za pośrednictwem dostępnych mu środków, odwołania do struktury myślowej innego medium (np. malarstwa czy fotografii). W praktyce tekstowej oznacza to na przykład, że utwór literacki organizowany jest tak, iż oddaje, za pomocą dostępnych sobie środków językowych, sposób myślenia fotograficznego (np. momentalność, ulotność, rejestrację chwili i przyznanie jej znamion wiecznego trwania czy uwięzienie przedmiotów w czasie i przestrzeni).

*

W obrębie przekazów polisemiotycznych i multimedialnych wyodrębnić można dwa typy relacji: pierwszy to relacje transsemiotyczne i transmedialne, drugi to relacje intersemiotyczne i intermedialne. O transsemiotyczności i transmedialności należy mówić wszędzie tam, gdzie systemy semiotyczne lub medialne współtworzące przekaz tracą swą niezależność (samodzielność) w tworzeniu znaczeń. A zatem relacje transsemiotyczne to na przykład relacje, w jakie wchodzi obraz i dźwięk w przekazach filmowych; z relacjami transmedialnymi będziemy mieć do czynienia w przypadku cytatów i parafraz, np. literackich struktur narracyjnych czy stylów malarskich w filmie. Za przykład transsemiotyczności posłużyć może sposób funkcjonowania w tekstach kultury metafory i narracji.

Metafora deklaruje otwartość na wszelki znak: językowy, ikoniczny, dźwiękowy, ruchowy. Znaki wchodzące ze sobą w relację metaforyczną mogą należeć do jednego systemu, np. językowego w poezji, prozie poetyckiej czy filozofii, ikonicznego w malarstwie, reklamie wizualnej⁵ czy fotografii artystycznej, dźwiękowego w muzyce, ruchowego w pantomimie czy balecie, tworząc metaforę monosemiotyczną, lub do odmiennych systemów, tworząc metaforę transsemiotyczną⁶ (np. metafora obrazowo-słowna w przypadku plakatu czy obrazowo-dźwiękowa w przypadku filmu⁷). W relacje metaforyczne mogą wchodzić jednostki prostsze, np. słowa, ikony, lub bardziej złożone, np. opowieści, obrazy, obszerne fragmenty muzyczne.

Metafora monosemiotyczna jest przekształceniem semantycznym. Oznacza to, że zestawienie elementów jednego systemu znaków powoduje przesunięcia w sferze znaczeń. Tworzenie metafory transsemiotycznej jest działaniem na znakach i znaczeniach. Wejście w relację metaforyczną na przykład znaczeń słownych i obrazowych⁸ prowadzi nie tylko do tworzenia nowych znaczeń, lecz także może powodować zmianę ontycznej wartości kodów semiotycznych – w tym przypadku ikoniza-

cję słowa czy werbalizację obrazu. Metafora obrazowa może wizualizować dźwięk, a dźwięk może w kontekście określonego obrazu wywołać w odbiorcy zresztą w obie strony, co jest procesem semiotycznym, a nie tylko estetycznym. Metafora, wyobrażenia i emocje w procesie semiotycznym aktywizuje więcej niż w procesie estetycznym. Semiotyczna aktywizacja odbioru emocjonalnego jest procesem intelektualnym. Zaangażowanie emocji i intelektu w proces tworzenia znaczeń jest procesem domości, jak i podświadomości.

Trans/intersemiotyczność to proces stawiania poznania intelektualnego i emocjonalnego. Tutaj je jako wzajemnie uzupełniające się procesy mającego charakter całości.

Podobnie jak metafora, różniąc się od niej, ma charakter polisemiotyczny.

W opowiadaniu polisemiotycznym są kreowane w drodze dialogu między innymi przez pośrednictwem więcej niż jednego systemu znaków: słowo mówione i dźwięk w przypadku komiksu, słowo mówione i ruchomy obraz, słowo mówione i obraz w przekazach komputerowych. Narracja jest procesem, ale efektem wzajemnego oddziaływania procesów tworzonych za pośrednictwem różnych systemów narracji transsemiotycznej jest proces, a na przykład, że udział dźwięku w przekazach radiowych. Narracja obrazem wskazuje nie tylko na proces narracyjny, ale również na proces narracji obrazowej. Narracja obrazowa to wiedza, jaką odbiorca ma o procesie kultury. I tak, ta sama scena może być tworzona przez tworzyć inną narrację: budowę sceny wreszcie jawić się jako scena.

Zagadnienie inter- i transsemiotyczności wymaga wskazania różnic między nimi. Semiotycznymi nazwanymi są więc np. obrazowych, dźwię-

cję słowa czy werbalizację obrazu. Podobnie metafora obrazowo-dźwiękowa może wizualizować dźwięk, jeśli umieści się fragment muzyczny w kontekście określonego wizualnego przedstawienia. Proces ten zachodzi zresztą w obie strony, co sprawia, że na obraz przenoszone są konotacje, wyobrażenia i emocje związane z odbiorem muzyki. Metafora transsemiotyczna aktywizuje większą ilość zmysłów niż metafora słowna. Uruchomienie odbioru emocjonalnego i sensorycznego w s p o m a g a odbiór intelektualny. Zaangażowanie percepcji wzrokowej i słuchowej, emocji i intelektu w proces tworzenia metafory czyni ją zdarzeniem zarówno świadomości, jak i podświadomości, poznania intelektualnego i zmysłowego.

Trans/intersemiotyczność ukazuje więc słabość idei rozdzielania i przeciwstawiania poznania intelektualnego i poznania zmysłowego⁹, prezentując je jako wzajemnie uzupełniające się i reinterpretujące formy poznania mającego charakter całościowy.

Podobnie jak metafora, również o p o w i a d a n i e – będąc sposobem myślenia o zdarzeniach – nie należy wyłącznie do języka¹⁰. Może mieć charakter polisemiotyczny i multimedialny.

W opowiadaniu polisemiotycznym zdarzenia i relacje między zdarzeniami są kreowane w drodze i n t e r a k c j i treści wypowiedzianych za pośrednictwem więcej niż jednej semiosfery. Są to: ruchomy obraz, słowo mówione i dźwięk w przypadku filmu, obraz i słowo pisane w przypadku komiksu, słowo mówione i dźwięk w przypadku przekazów radiowych, ruchomy obraz, słowo mówione i pisane, dźwięk, ikona w przypadku przekazów komputerowych. Narracje transsemiotyczne nie są sumowaniem, ale efektem wzajemnego oddziaływania na siebie narracji cząstkowych, stworzonych za pośrednictwem obrazu, dźwięku, słowa. Ważną cechą narracji transsemiotycznej jest jej medialne uwarunkowanie, które oznacza na przykład, że udział dźwięku w tworzeniu narracji w przekazie filmowym nie jest tożsamy ze sposobem, w jaki dźwięk współtworzy narrację w przekazach radiowych. Fakt, iż film operuje dodatkowo ruchomym obrazem wskazuje nie tylko na możliwość „zwolnienia” dźwięku z funkcji narracyjnej, ale również na możliwość interpretowania warstwy dźwiękowej narracją obrazową. Narracja transsemiotyczna korzysta wreszcie z wiedzy, jaką odbiorca ma na temat użyci systemów znaków w tekstach kultury. I tak, ta sama scena filmowa opatrzona odmienną muzyką może tworzyć inną narrację: budować scenę grozy, sugerować wzniosłość czy wreszcie jawić się jako scena komiczna.

Zagadnienie inter- i transsemiotyczności oraz inter- i transmedialności wymaga wskazania różnicy między s e m i o t y c z n o ś c i ą i m e d i a l n o ś c i ą. Semiotycznymi nazywam systemy znaków tego samego typu, a więc np. obrazowych, dźwiękowych, słownych, zdolnych do tworzenia

znaczeń. Medialnymi nazywam to, co u Łotmana funkcjonuje jako system wtórny¹¹, nadbudowany nad prymarnym – nadbudowaną nad językiem literaturę czy nadbudowane nad systemem znaków wizualnych – malarstwo. Systemy medialne monosemiotyczne, np. literatura, czy poli-semiotyczne, np. film, to systemy powołane do tworzenia całych klas tekstów (gatunków, form tekstowych) zgodnie z określonymi regułami. Telewizję określiłabym jako system multimedialny, adaptujący inne gatunki medialne (np. film) do własnych potrzeb i tworzący własne gatunki oraz formy tekstowe. Podobnie systemem multimedialnym jest internet.

Inter wyznacza zatem sytuację wzajemnie reinterpretującego się zestawiania elementów, podczas gdy *trans* wskazuje na przenikanie się elementów w tworzeniu znaczeń. Granica między obu relacjami jest bardzo płynna, w znacznej mierze uwarunkowana hermeneutycznie.

Intersemiotyczność i *intermedialność* oznaczałyby wchodzenie w interakcje semiosfer i mediów, jednak przy zachowaniu samodzielności znaczeniowej, np. ilustracje w książkach, fotografie reportażowe towarzyszące reportażom słownym, strona internetowa przywołana w programie telewizyjnym. Do relacji tego typu zaliczyć trzeba cytowanie przez jedno medium tekstów tworzonych w innych mediach, przywoływanie struktur tekstowych charakterystycznych dla innych form medialnych (np. obecność notacji muzycznych w literaturze) czy wreszcie sposób funkcjonowania w tekstach kultury powtórzenia i porównania.

Powtórzenie to – zgodnie z definicją słownikową – dwu- lub kilkakrotne użycie tego samego elementu w bezpośrednim lub bliskim sąsiedztwie. Powtórzenie wymaga *identyczności* zastosowanych kilka razy elementów. W konsekwencji oznacza to, że powtórzenie możliwe jest wszędzie tam, gdzie nie zmienia się system znakowy, w jakim realizowany jest dany element. Można więc mówić o powtórzeniu w przypadku przekazów monosemiotycznych, np. powtórzenie słów czy większych części składniowych (wyrażeń, fraz, zdań itp.) w literaturze, publicystyce; elementów kompozycyjnych w architekturze; kompozycyjnych i barwnych w malarstwie; fraz, zdań czy większych całości dźwiękowych w utworach muzycznych. Możliwe jest także powtarzanie całości poli-semiotycznych: obrazowo-dźwiękowych w filmie; słowno-obrazowych w przypadku komiksu czy plakatu.

Zaistnienie powtórzenia intersemiotycznego zostaje uniemożliwione przez wymóg identyczności. Każda próba powtórzenia jakiegoś elementu wyrażonego w jednym systemie semiotycznym w innym systemie oznacza brak identyczności, a w konsekwencji – parafrazę czy interpretację. Dowodzi to wpływu systemów znakowych na kształtowanie znaczeń. Zasada ta widoczna jest w przypadku przenoszenia utworów

literackich na ekran. Zmiana audiowizualny – uniemożliw znaków.

Jak zatem należy określić pisać, którego treścią są imię napelnionej mlekiem i napisie mogło, iż mamy tu do czynienia nocześnie jednak elementy n maga użycia tego samego ele elementów z przekonaniem, nam, że mamy do czynienia z na to pytanie może dostarcz z podpisem: „to nie jest fajk przyczynkiem do rozważań f jest fajka” głosi rozdzielność mamy tu do czynienia z prz ale z jego wyobrażeniem, wiz dobnie: to nie jest szklanka Einstein, ale jego fotografia. znakami o różnym charakter słonego bytu – zarówno foto tego samego zestawu elemen nego: może to być historia je

Tym, co ulega tu powtórza odmiennych semiotycznie do cie więc powtórzenie interse lub/i paralelizmem, jako że ruch zwolniony i hieratyzują

Porównanie z kolei je tów porównywanych. Porówn podana wprost, np. głupi jak np. ona jest jak kocica (prz sprytna). Porównanie wpro lub kilka możliwych, pomija takie cechy jak: prostolinijno zatem wyszczególnieniu jak w niepamięć” innych.

We wszystkich przypadk nienia z figurą mającą posta niewerbalność czy polisemio słownego elementu kompara

literackich na ekran. Zmiana systemu semiotycznego – ze słownego na audiowizualny – uniemożliwia identyczność użytych w obu przekazach znaków.

Jak zatem należy określić relację między np. fotografią Einsteina a napisem, którego treścią są imię i nazwisko uczonego? Fotografią szklanki napełnionej mlekiem i napisem: „szklanka z mlekiem”? Wydawać by się mogło, iż mamy tu do czynienia z powtórzeniem intersemiotycznym. Jednocześnie jednak elementy nie są tożsame, a definicja powtórzenia wymaga użycia tego samego elementu. Jak więc pogodzić brak tożsamości elementów z przekonaniem, które w sobie nosimy, a które podpowiada nam, że mamy do czynienia z jakimś rodzajem powtórzenia. Odpowiedzi na to pytanie może dostarczyć obraz Magritte'a – przedstawienie fajki z podpisem: „to nie jest fajka” – obraz, który zresztą stał się istotnym przyczynkiem do rozważań filozoficznych dla Foucaulta. Podpis „to nie jest fajka” głosi rozdzielność przedmiotu i przedstawienia. A zatem nie mamy tu do czynienia z przedmiotem trójwymiarowym zwanym fajką, ale z jego wyobrażeniem, wizerunkiem – jednym z wielu możliwych. Podobnie: to nie jest szklanka z mlekiem, ale jej wyobrażenie; to nie jest Einstein, ale jego fotografia. Oznacza to, że mamy tu do czynienia ze znakami o różnym charakterze bytu. Ich funkcją jest odsyłanie do określonego bytu – zarówno fotografia Einsteina, jak i napis mają odsyłać do tego samego zestawu elementów – do wiedzy, jaką mamy na temat uczonego: może to być historia jego życia czy też teorie, których był twórcą.

Tym, co ulega tu powtórzeniu, jest akt (zdolność) odsyłania znaków odmiennych semiotycznie do tych samych lub zbliżonych bytów. W efekcie więc powtórzenie intersemiotyczne będzie w istocie zawsze parafrazą lub/i paralelizmem, jako że zachowuje analogię w sferze znaczeń (np. ruch zwolniony i hieratyzująca muzyka).

Porównanie z kolei jest przybliżaniem, relacją styczności elementów porównywanych. Porównanie uwydatnia jakąś cechę, która może być podana wprost, np. głupi jak osioł, piękna jak Afrodyta, lub sugerowana, np. ona jest jak kocica (przymilna, schlebająca, wygodna, tajemnicza, sprytna). Porównanie wprowadza selekcję cech: dopuszcza jedną cechę lub kilka możliwych, pomijając inne, np. porównanie do kotki eliminuje takie cechy jak: prostoliniowość, pracowitość, uczciwość. Porównanie służy zatem wyszczególnieniu jakichś cech, przy jednoczesnym „odsuwaniu w niepamięć” innych.

We wszystkich przypadkach porównania językowego mamy do czynienia z figurą mającą postać „X jest jak/niby/niczym Y”. Tymczasem niewerbalność czy polisemiotyczność ogranicza lub uniemożliwia użycie słownego elementu komparatywnego¹². Niezbędne staje się zatem zas-

gerowanie podobieństwa czy analogii na drodze określonego doboru zestawianych elementów. Brak elementu komparatywnego prowadzi też do z a n g a ż o w a n i a odbiorcy w akt porównywania. W znacznie większej mierze niż w przypadku przekazów werbalnych od woli interpretatora zależy, czy zestawienie elementów różnosemiotycznych odczyta jako porównanie czy też na przykład jako metaforę lub epitet. W przekazach polisemiotycznych zatarciu ulegają bowiem wyraźne granice między niektórymi figurami, np. hasło reklamowe: „Peugeot – nowa moc silnika” w połączeniu z wizerunkiem pędzącego lamparta może dawać efekt metafory (Peugeot jest lampartem), porównania (Peugeot jest jak lampart) lub epitetu (lamparci silnik, szybki samochód).

Ważnym zagadnieniem, jakie należałoby rozpatrzyć, analizując zjawisko intersemiotyczności, jest relacja między intersemiotycznością a intertekstualnością. W jakich przypadkach intersemiotyczność jest jednocześnie intertekstualnością? Kiedy nią nie jest? Wydaje się, że z tą ostatnią sytuacją mamy do czynienia wówczas, gdy we wzajemne relacje wchodzi semiosfery należące do jednego medium. Systemy znaków w przekazach polisemiotycznych (np. w filmie) nie tworzą bowiem osobnych tekstów (nie mają samodzielnego charakteru), ale współuczestniczą w tworzeniu całości. Konstytuują znaczenia, które wobec całego przekazu mają status wypowiedzi cząstkowych, niepełnych, uzupełnianych i reinterpretowanych przez inne wypowiedzi cząstkowe. Proces ten ma charakter wielokierunkowy i zwrotny, co oznacza, że w filmie na przykład znaczenia cząstkowe zawarte w ruchomym obrazie są reinterpretowane przez te obecne w warstwie dźwięku i semantyki słownej, i na odwrót – same je reinterpretują.

Relacje intersemiotyczne są intertekstualne wówczas, gdy wchodzące ze sobą w interakcje semiosfery konstytuują nie tylko znaczenia cząstkowe, ale i całe klasy tekstów. Wówczas jednak mamy również do czynienia z intermedialnością, jako że wchodzące ze sobą w interakcję przekazy reprezentują zwykle jakieś medium (można w nich znaleźć cechy reprezentatywne dla danego medium). Jeśli zatem zilustrujemy wędrówkę Wokulskiego po Powiślu wizerunkami biedoty ze *Święta Trąbek*, *Powiśla*, *Piaskarzy* czy *Bramy na Starym Mieście w Warszawie* Aleksandra Gierymskiego, to zamknięte w jednej książce literatura i malarstwo będą tworzyły nową jakość, nadbudowaną nad dziełem literackim i malarskim przy jednoczesnym zachowaniu samodzielności każdego z nich. Oznacza to, że zamieszczone w tekście reprodukcje będą oddziaływać na wyobrażenia czytelnicze – reinterpretując i dookreślając znajdujące się w *Lalce* literackie opisy, i na odwrót, tekst literacki (fabuła) oddziaływać będzie na odbiór przedstawień malarskich – opowiedziana historia może je na przy-

kład ożywiać, dynamizować, n wyobrażenia tracą swoją niez raczej do czynienia z czymś korespondujących ze sobą tek

Intertekstualność może w wchodzą ze sobą teksty należ (np. intertekstualność literac na, gdy w relacje wchodzą ze my semiotyczne.

Reasumując, poetyka inte polega specyfika danego syst Jako dziedzina wskazująca n kreowanych w odmiennych n sienia dla działań komparatys zarówno tych, które dotyczą na przykład literatury, jak i ty np. literaturze i filmie. Jest w zwłaszcza że w chwili obecnej lepszym razie szczątkową) re tyce tekstowej. A korzyści, ja ne. Należą do nich m.in. stwo sowi tekstów polisemiotyczny i reinterpretacji, którym ulega oraz badań nad tekstami poli byłaby też przydatna w bada tycznego. Jej rozwój oznaczał ny wciąż żywej, to znaczy ot poddać rewizji dotychczasow

PRZYPISY

- ¹ Zob. np. N. Goodman, *Jak t* 1997; R. Barthes, *Mitologie*, przeł. B. Uspińskiego, np. w: *Sztuka w S. Wysłouch, *Literatura i semiotyka pacje i ograniczenia*, w: *Poetyka b* 1995; J. Ziomek, *Powinowactwa li* E. Janus, M. R. Mayenowa, Warszawa W. Okoń, *Sztuka i narracja. O na XIX wieku*, Wrocław 1988; E. Szcz*

kład ożywiać, dynamizować, narratywizować. Nie znaczy to jednak, że oba wyobrażenia tracą swoją niezależność semiotyczną i medialną. Mamy tu raczej do czynienia z czymś w rodzaju okazjonalnego spotkania dwóch korespondujących ze sobą tekstów odmiennych semiotycznie i medialnie.

Intertekstualność może być zatem monosemiotyczna – gdy w związku wchodzi ze sobą teksty należące do tego samego systemu semiotycznego (np. intertekstualność literacka, muzyczna, filmowa) lub polisemiotyczna, gdy w relacje wchodzi ze sobą teksty reprezentujące odmienne systemy semiotyczne.

Reasumując, poetyka intersemiotyczna pozwala określić, na czym polega specyfika danego systemu semiotycznego w tworzeniu znaczeń. Jako dziedzina wskazująca na miejsca wspólne i różne dla przekazów kreowanych w odmiennych mediach, jest doskonałym punktem odniesienia dla działań komparatystycznych (komparatystyka kulturowa); i to zarówno tych, które dotyczą dzieł należących do tego samego medium – na przykład literatury, jak i tych realizowanych w odmiennych mediach – np. literaturze i filmie. Jest więc nie tylko możliwa, ale wręcz konieczna, zwłaszcza że w chwili obecnej można ją określić jako brakującą (czy w najlepszym razie szcążkową) refleksję nad czymś, co dokonało się w praktyce tekstowej. A korzyści, jakie mogą płynąć z jej uprawiania, są znaczne. Należą do nich m.in. stworzenie narzędzi badawczych służących opisowi tekstów polisemiotycznych i multimedialnych, wskazanie przesunięć i reinterpretacji, którym ulegają, a w konsekwencji rozwój samej poetyki oraz badań nad tekstami polisemiotycznymi. Poetyka intersemiotyczna byłaby też przydatna w badaniach mechanizmów przekładu intersemiotycznego. Jej rozwój oznaczałby stworzenie obrazu poetyki jako dziedziny wciąż żywej, to znaczy otwartej na wszelką tekstualność, i gotowej poddać rewizji dotychczasowe narzędzia badawcze.

PRZYPISY

- ¹ Zob. np. N. Goodman, *Jak tworzymy świat*, przeł. M. Szczubińska, Warszawa 1997; R. Barthes, *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, Warszawa 2000; prace J. Łotmana, B. Uspieskiego, np. w: *Sztuka w świecie znaków*, przeł. B. Żyłko, Gdańsk 2002; S. Wysłouch, *Literatura i semiotyka*, Warszawa 2001; *eadem*, *Werbocentryzm – uzurpacje i ograniczenia*, w: *Poetyka bez granic*, red. W. Bolecki, W. Tomasik, Warszawa 1995; J. Ziomek, *Powinowactwa literatury*, Warszawa 1980; *Semiotyka kultury*, red. E. Janus, M. R. Mayenowa, Warszawa 1977; S. Balbus, *Między stylami*, Kraków 1996; W. Okoń, *Sztuka i narracja. O narracji wizualnej w malarstwie polskim II połowy XIX wieku*, Wrocław 1988; E. Szczęsna, *Poetyka reklamy*, Warszawa 2001.

² Zob. N. Goodman, *op. cit.*

³ Na fakt wypracowania tychże narzędzi zwraca uwagę m.in. M. Głowiński w artykule: *Poetyka wobec tekstów nieliterackich*, w: *idem, Narracje literackie i nieliterackie*, red. R. Nycz, Kraków 1997.

⁴ N. Goodman, *op. cit.*, s. 16.

⁵ Na temat metafor wizualnych zob. Ch. Forceville, *Pictorial Metaphor in Advertising*, London–New York 1996; *idem, Compasses, Beauty Queens and Other PCs: Pictorial Metaphors in Computer Advertisements*, „Journal of Linguistics” 2000, nr 24, s. 31–55; N. Carroll, *Visual Metaphor*, w: *Aspects of Metaphor*, red. J. Hintikka, Dordrecht 1994, s. 189–218.

⁶ Zjawisko wchodzenia w relacje figuralne treści wypowiedzianych za pośrednictwem odmiennych systemów semiotycznych dotyczy nie tylko metafory. O transsemiotycznych epitetach, powtórzeniach, hiperbolach etc. we współczesnej reklamie, zob. E. Szczęsna, *op. cit.*

⁷ N. Carroll, *A Note of Film Metaphor*, „Journal of Pragmatics” 1996, nr 26.

⁸ O retorycznych relacjach między warstwą obrazową i słowną przekazu, zob. G. Bonsiepe, *Retoryka wizualno-werbalna*, „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 3, s. 303–309.

⁹ „Poznanie jest albo zmysłowe, albo intelektualne, przedmioty albo dostępne zmysłom, albo dostępne samemu tylko intelektowi” – I. Kant, *Encyklopedia filozoficzna*, przeł. i oprac. A. Banaszkiewicz, Kraków 2003, s. 104.

¹⁰ Zob. np. M. Głowiński, *op. cit.*, s. 221.

¹¹ Zob. J. Łotman, *Sztuka w szeregu systemów modelujących. Tezy*, w: *Sztuka w świecie znaków*, *op. cit.*; *idem, O znaczeniach we wtórnych systemach modelujących*, w: *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*, red. M. Głowiński, H. Markiewicz, Wrocław 1977. O systemach prymarnych i wtórnych zob. też: S. Wyślouch, *Literatura i semiotyka*, *op. cit.*, s. 21–36.

¹² Piszą o tym C. Forceville i N. Carroll, zob. C. Forceville, *Further Thoughts on Delimiting Pictorial Metaphor*, w: *Metaphor. A Multidisciplinary Approach*, red. T. Komendziński, „Theoria et Historia Scientiarum” 2002, z. 1, s. 215.

Tomasz Mizerkiewicz

NIEWO KOMIZM JAKO INT PON

Komizm mógłby pretendo
ponowoczesności. Rozpozn
nej, odpowiedzialnej, ironiczn
ba powodu dokładniej tego d
w książkach ściśle estetyczny
wszechpanującego śmiechu w
ginesowych uwagach „na str
stanu współczesnej kultury. Z
uznać i wykorzystać z racji je
tytułowaną *Ponowoczesność*
blazna. Odwołując się do po
haj ogłosił, że żyjemy w epoc

Charakterystyczne proce
przykład w architekturze
opak. Porzuca się typowe
cjonalnej, racjonalnej, sp
rzecz pastiszu, cytatu, or
procesy widoczne są w in
zynem rekwizytów, zasob
z których można dowolni
Sztuka ta ceni raczej eksp
powagę misji do spełnien

Komizm w wersji, która
gorią intersemiotyczną pon