

# *O semiotycznej i intersemiotycznej roli tematu głównego. Od syntezy dziejów narodu polskiego do malarstwa realistycznego i nowoczesnego*

MACIEJ CZERWIŃSKI  
(Kraków)

W tekście niniejszym próbuję omówić semiozę t e m a t u g ł ó w n e g o w popularnonaukowej syntezie dziejów narodu polskiego, a także na tej podstawie rozważyć – na razie wstępnie – problematykę semiozy tematu w malarstwie realistycznym doby historyzmu i w malarstwie nieprzedstawiającym (abstrakcyjnym oraz surrealistycznym). Zanim przejdę do „tekstów wizualnych” (zob. 3), konieczne jest bardziej dogłębne omówienie funkcji tematu, a ściślej: tytułu ów temat ustanawiającego, w syntezie dziejów narodu (zob. 2). Odnotować należy, że artykuł ten prezentuje część wyników badań prowadzonych w ramach indywidualnego projektu badawczego<sup>1</sup>. W niniejszym tekście wyniki te – zmodyfikowane na potrzeby realiów polskich – służą jedynie jako pretekst do rozważania zupełnie innego zagadnienia.

## 1. Wprowadzenie

Synteza jest gatunkiem dotąd nierozpoznanym i nieopisanym, choć pełni przecież ważną funkcję społeczną: przekazuje w sposób syntetyczny i przystępny wiedzę na temat przeszłości danego narodu, przez co kształtuje narodową wyobraźnię historyczną, a co za tym idzie także – *imaginarium* kulturowe. Każda grupa społeczna, zwłaszcza naród, swoją tożsamość opiera na własnej historii, a ściślej mówiąc:

1 Projekt finansowany przez MNiSW, w którym analizie poddaję chorwackie i serbskie syntezy dziejów narodu (całość zostanie ogłoszona w monografii pt. *Spór języków a semiotyka historii*, 2012).

na własnej – zakodowanej w języku (ogólnie) i dyskursach (konkretnie) – i n t e r p r e t a c j i historii. Co więcej, synteza dziejów narodu ma osobliwą budowę stylistyczną, którą w uniwersum genologicznym usytuowałem pomiędzy – opisanym przez Stanisława Gajdę (zob. Gajda 2004 [1982]: 216) – tekstem naukowym (i popularnonaukowym) a tekstem dydaktycznym, przy czym uszczegółowiłem, że rozważanie styku tych domen komunikowania powinno również uwzględniać odmienny charakter różnych dyscyplin naukowych (Czerwiński 2010b). I tak na przykład, mówienie o podręczniku do historii i o podręczniku do matematyki musi brać pod uwagę specyfikę obu dyscyplin. Podobnie jest z pozycjami popularnonaukowymi: czymś innym jest *Ogrodnictwo dla amatorów* czy *Fizyka dla początkujących*, jeszcze czymś innym – *Historia Polski*.

Rozważania dotyczące syntezy dziejów narodu stanowią w niniejszym tekście przyczynek do rozpatrzenia funkcji tytułu – i jego semiozy na płaszczyźnie tekstotwórczej, sensotwórczej i kulturotwórczej – w innych gatunkach i w innych systemach semiotycznych<sup>2</sup>. Uchwycenie semiotycznego potencjału gatunku, tematu i skorelowanego z nimi tytułu, w tym także ich wzajemnej interakcji, umożliwią uaktualnienie miejsca znaczących elementów języka w uniwersum tekstowym i pozatekstowym. Tym sposobem artykuł niniejszy nawiązuje do innego tekstu (zob. Czerwiński 2010a), w którym pokazałem, w jaki sposób skorelowany z gatunkiem tytuł wpływa na odbiór tekstu.

## 2. Tekst werbalny: synteza dziejów narodu

Spróbujmy na początek rozważyć kilka fragmentów wybranych z jednej z dostępnych syntez dziejów narodu polskiego – książki Jerzego Topolskiego *Historia Polski* (Topolski 2010 [2003]).

Gród stanowił ośrodek życia wspólnoty terytorialnej. W razie potrzeby chroniono się w nim, zbierano dla załatwiania różnych spraw ważnych dla wspólnoty, uprawiano kult religijny. Wały grodów budowano z drewna w połączeniu z ziemią i kamieniami, a to dawało fortyfikację silną i odporną na działanie zaczepne, nierzadkie w okresie rywalizacji plemiennych na tle krzyżujących się ekspansji w związku z procesami wytwarzania się władzy politycznej. Istniały oczywiście różne sposoby budowy umocnień grodowych, co w sumie świadczyło o dojściu Słowian do dużego kunsztu w tym zakresie (ibid.: 27).

---

2 Tytuł pełni niezwykle doniosłą funkcję w mediach pisanych, o czym wiemy dzięki badaniom wielu uczonych, m.in. Walerego Pisarka czy Teuna van Dijka.

## *O semiotycznej i intersemiotycznej roli tematu głównego.*

Obie strony nie zamierzały poprzestać na tym, co się stało. Bolesław chciał odzyskać władzę nad Pomorzem i czynił odpowiednie przygotowania, co znów spowodowało Henryka II. Bolesław uderzył pierwszy i odzyskał Łużyce, lecz Miśnia została odebrana Guncelinowi i nadana zięciowi Bolesława, Hermanowi, wiernemu cesarzowi. Wojna, z przerwami, trwała aż do 1018 roku (ibid.: 48).

Sztuka romańska, która dotarła do Polski już w połowie XI wieku, była połączeniem wzorów antycznych, monarchii Karola Wielkiego, a także wzorów bizantyńskich i arabskich. Rozwinęła się na zachodzie Europy, głównie w środowiskach klasztornych benedyktyńskich i cysterskich. Podstawowym materiałem konstrukcyjnym budowli romańskich był cios kamienny, zaś typowym dla kościołów romańskich – rzut podłużny na planie krzyża łacińskiego z rozwiniętym chórem (ibid.: 60).

W dniu 10 kwietnia 1525 roku na rynku krakowskim książę Albrecht złożył hołd (poprzedzony dwa dni wcześniej podpisanym traktatem), oddającego Prusy (obecnie Prusy Książęce) w lenno królowi polskiemu. Albrecht stawał się księciem w Prusach (*dux in Prussia*), a nie księciem Prus. Po wymarcu linii Albrechta i jego trzech braci lenno miało wrócić do Polski (ibid.: 112).

Tymczasem dla Anglii i Francji aneksje Hitlera były już nie do zaakceptowania. Anglia zgodziła się na danie Polsce gwarancji na wypadek ataku niemieckiego. Traktowała to wprawdzie bardziej jako próbę powstrzymania Hitlera, aniżeli jako zobowiązanie pomocy militarnej (do wojny bowiem nie była przygotowana), lecz uzyskanie gwarancji angielskich było wielkim sukcesem Becka. Podobne gwarancje zawierało potwierdzenie sojuszu z Francją 13 kwietnia 1939 roku, sprecyzowane 19 maja w specjalnym protokole. W Niemczech zaś trwało przygotowywanie planu napaści na Polskę (*Fall Weiss*). Związane było z tym wypowiedzenie przez Hitlera w kwietniu deklaracji o nieagresji z 1934 roku (ibid.: 243).

Widzimy, że te wyrwane ze swoich naturalnych kontekstów fragmenty odnoszą się do różnych – czasem zupełnie odmiennych – rzeczywistości. Pierwszy opisuje sposób formowania się średniowiecznych grodów, drugi – zdarzenia, które miały miejsce w czasach Bolesława Chrobrego, trzeci architekturę romańską, czwarty hołd pruski, piąty – sytuację międzynarodową w przededniu drugiej wojny światowej. Pojawia się zasadne pytanie: w jaki sposób wszystkie te opisywane stany rzeczy czy zdarzenia – a także wiele innych, na przykład dotyczących plemion Lędźwian, wypędzenia po koniec XI wieku Sieciecha, kształtowania się organizacji państwowej w XVI wieku, działania Wielkiej Emigracji – mogą stanowić składowe pewnej ogólnej całości? Jak to się dzieje, że tak wiele różnych postaci – na przykład Atylla (wódz Hunów), św. Cyryl, św. Bruno z Kwerfurtu, Ibrahım ibn Jakub (podróżnik arabski), Czyngis-chan, Jan z Wiślicy, Paweł Włodkowic, Stanisław Koniecpolski, Borys Godunow, Hugo Kołłątaj, Franciszek Józef, Feliks Dzierżyński, Adolf Hitler, Willy Brandt, Szymon Askenazy, Olga Boznańska, Sta-

nisław Lem, Krzysztof Penderecki – ma szansę zaistnieć w tym samym porządku znaczeniowym? I wreszcie: jak to się dzieje, że autor książki omawiając, powiedzmy, wojnę polsko-bolszewicką może stwierdzić, że polscy komuniści (J. Marchlewski i F. Dzierżyński) „opaniowani ideą rewolucji weszli na drogę jawnej zdrady narodowej” (ibid.: 222), albo uznać polską państwowość w okresie 1918–1939 jako *odbudowaną* Polskę (ibid.: 239)?

Odpowiedź na wszystkie te pytania może się na pierwszy rzut oka wydawać oczywista: jest tak dlatego, że wszystkie wymienione postacie czy zdarzenia mogą się stać (podkreślam czasownik modalny *mogą*, gdyż wcale nie muszą) elementem historii Polski. Wydaje się jednak, że należy tę kwestię uszczegółowić, gdyż po pozorami jej oczywistości kryje się wiele istotnych rozstrzygnięć.

Rozważmy wprawdzie rzecz następującą. Ażeby móc wyjaśnić podstawowe mechanizmy powstawania tekstu historycznego, należy zrozumieć, czym jest tekst historyczny. Według rosyjskiego uczonego, Borisa Uspienskiego, proces organizacji danych historycznych w słowa, zdania i komunikaty odbywa się zawsze w odniesieniu do *teraźniejszości*. Uspienski, odwołując się do psychologii snu, próbuje proces porządkowania zdarzeń historycznych wyjaśnić poprzez pryzmat niespójności obrazów sennych, które ulegają fabularnemu uporządkowaniu za sprawą określonego *finalu*, a więc za sprawą ostatniego ogniwa w szeregu czasowym. Może nim być jakiś huk, który kojarzymy wystrzałem pistoletu. Ogniwo to organizuje wszystkie ogniwa poprzedzające:

Mamy tu oczywisty i wielce wyrazisty paradoks: z jednej strony wydaje się rzeczą niewątpliwą, że cała ta historia, którą widzimy we śnie, została sprowokowana przez hałas trzaśnięcia drzwi; z drugiej zaś strony okazuje się, że zdarzenia, które doprowadziły do tego hałasu, są z nim fabularnie związane, czyli że sam ten hałas jak gdyby był z góry założony. Tak więc w paradoksalny sposób zdarzenia *przednie* zostały sprowokowane przez *final*, przy tym w kompozycji fabularnej, jaką widzimy we śnie, *final* z poprzednimi zdarzeniami łączy związki przyczynowo-skutkowe (Uspienski 1998: 25).

Widzimy więc, że płaszczyzna oglądu, ów *final*, narzuca pewną koncepcję, a więc i konceptualizację tematu głównego i z nim powiązanych zdarzeń, które zapewne nie mają (a ściślej mówiąc: nie muszą mieć) z nim związku, ale zostaje on im nadany za sprawą *finalu*. On to ‘nadzoruje’ dobór i interpretację zdarzeń przeszłych w taki sposób, aby się stały sensownie ułożoną opowieścią, a przebiega to w sposób następujący:

Oto trzasnęły drzwi i myślimy odebrali (zinterpretowali) we śnie ten dźwięk jako huk wystrzału. Mówiąc inaczej, odebraliśmy to zdarzenie jako znakowe i znaczące, powiąza-

liśmy je z określonym znaczeniem. Ten właśnie odbiór okazuje się, by tak rzec, dominantą semantyczną, która od razu oświetla wszystkie poprzednie zdarzenia – pozostające w naszej pamięci – determinując ich lekturę, czyli łącząc je związkami przyczynowo-skutkowymi, błyskawicznie wiążąc je w szereg fabularny. Końcowa interpretacja (percepcja, uchwycenie sensu) wyznacza, można powiedzieć, ten punkt widzenia, tę perspektywę, z której owe zdarzenia są postrzegane. Jest to swego rodzaju filtr, sito, poprzez które przesiewa się te obrazy. Te, które nie wiążą się z finalnym (znaczącym) zdarzeniem, znikają z naszej pamięci, są zapominane. To finalne zdarzenie każe nam nagle postrzegać wszystkie pozostałe obrazy jako treściowo powiązane ze sobą, ułożyć je w fabularnej następczości. Tak więc, zdarzenia momentalnie się organizują, tworząc szereg linearny: oglądamy je naraz jak gdyby oświetlone nieoczekiwanym błyskiem reflektora. W ten sposób z góry zostaje określone nastawienie semantyczne (kod semantyczny), które warunkuje lekturę oglądanych zdarzeń: są one odbierane o tyle o ile wiążą się w świadomości z końcowym rezultatem (ibidem: 26–27).

*Final*, i za jego sprawą powstała narracja, czyli logiczny łańcuch zdarzeń, spajają niepowiązane ze sobą zdarzenia i postacie w jedną całość, to jest w jeden horyzont interpretacyjny. Ukonstytuowana hipotaksa, oparta na logicznych układach czasowych, warunkowych i przyczynowo-skutkowych, prowadzi zdarzenia do pewnego celu. Dzięki dominującej linii narracyjnej<sup>3</sup> odbiorca odnosi wrażenie, że zdarzenia posuwają się w czasie w jakimś z góry określonym kierunku. Ów kierunek stanie się ich sensem.

Poza *final*em, najważniejszym mechanizmem decydującym o semantycznej spójności narracji historycznej jest temat główny, czyli to, o czym tekst jest. W klasycznej książce *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu* Erich Auerbach omawia ewolucję form przedstawiania w literaturze Zachodu, a także związanej w nimi transformacji świadomości historycznej. Dokonana przez niemieckiego uczonego analiza pokazuje wyraźnie, że istnieje w tej kwestii poważny rozdzźwięk między grecko-rzymskim antykiem a tradycją judeochrześcijańską. Sprowadzić go można, uogólnijmy, do szeroko rozumianej struktury kompozycyjnej. Budowa *Biblii* – ten właśnie przykład jest konfrontowany z dziełami Homera, Petroniusza i Tacyta – opiera się na łączeniu wielu niepowiązanych ze sobą zdarzeń w ujednolicony związek, który „jest historią świata i jej interpretacją”, dzięki czemu

3 W tekstach historycznych rzecz jasna pojawiają się również inne formy podawcze, opis i argumentacja, ale nie stanowią najczęściej ich architektury.

[...] czytelnik w każdej chwili dostrzega ową perspektywę historyczną i religijną, która poszczególnym opowiadaniom nadaje pewien ogólny sens i cel. Im bardziej opowieści biblijne wydają się w zestawieniu z opowieściami *Iliady* czy *Odysei* wyodrębnione i nie powiązane ze sobą w płaszczyźnie poziomej, tym silniejszy jest za to łączący je związek pionowy, który zbiera je wszystkie pod jedno hasło, a którego zupełnie brakuje Homerowi (Auerbach 1968 [1946]: 68).

Taki pionowy zabieg kompozycyjny umożliwia ustanowienie związku między desygnatami pochodzącymi z różnych porządków, np. między dwiema postaciami występującymi w różnych momentach historycznych czy w różnych miejscach lub między dwoma zdarzeniami, które niekoniecznie musiały być ze sobą powiązane czasowo i przestrzennie. P o z i o m y t y p k o m p o z y c j i – charakterystyczny, według Auerbacha, dla antyku – nie gwarantuje takiej możliwości, co więcej – właściwie ją przekreśla. W przypadku *Biblii* ów wertykalizm osiągnięty zostaje, powiada Auerbach, „za pośrednictwem Opatrzności Bożej”; „tylko ona potrafi w taki sposób zaplanować historię, i tylko ona może dostarczyć klucz do rozumienia dziejów” (ibidem: 151).

Zauważmy, że w podobny sposób, choć odnosić to można tylko do niektórych płaszczyzn kompozycyjnych, zbudowana jest prototypowa nowoczesna narracja historyczna. Podobnie jak *Biblia* ustanowiony w niej zostaje pewien podmiot (współrzędna p i o n o w a), który stanowi niejako azymut p o z i o m e g o r o z w o j u z d a r z e ń. Dzięki ciągłej – najczęściej n i e m e j – obecności nakierowuje on i podporządkowuje sobie wszelkie opisywane zdarzenia i postacie ze świata pozajęzykowego, nawet wtedy, gdy – mówiąc ogólnie – nie są one ze sobą w jakikolwiek sposób powiązane. Jest oczywiście i różnica. *Sacrum* religijne zostaje tutaj zastąpione przez podmiot nowoczesnych dziejów, czyli przez wspólnotę wyobrażoną (w czasach najnowszych przez naród). Taka właśnie wspólnota, wzorem Absolutu, staje się podmiotem osadzonym w samym centrum procesu historycznego i ustanawia jego porządek. Dochodzi więc do „o b j ę c i a z w i ą z k i e m i n t e r p r e t a c y j n y m”, do spięcia przedstawianych desygnatów w pewną spójną całość posiadającą wspólny horyzont sensu. Dzięki temu wszystkie wymienione postacie, a także zdarzenia, np. bitwa pod Płowcami, hołd pruski czy bitwa pod Narwikiem stają się ogniwami pewnego, z góry ustanowionego sensu. Protagonisci występują zawsze w jakimś stosunku do wyznaczonego kierunku dziejowego: albo go popierają albo występują przeciwko niemu. W ten właśnie sposób powstaje klasa znaków, imion własnych, desygnujących antybohaterów i zdrajców, chociażby takich jak komuniści, o których pisze Jerzy Topolski. Ów ogólny sens kontroluje dobór zdarzeń i postaci, a jednocześnie wypułka pewne cechy treści znaków je desygnujących, inne zaś usypia.

Taka integrująca postawa wobec rzeczywistości przedstawianej, będąca zapewne już dzisiaj częścią nieuświadomianego wyposażenia gatunkowego, ma niebagatelny wpływ zarówno na semiozę tekstu, jak i na jego budowę stylistyczną, a w dalszej kolejności także na sens globalny. Nie przez przypadek więc badaczka języka, analizując narrację jako formę podawczą w perspektywie tekstologicznej, stwierdza, że „Ludzie wiedzą, iż opowiadania są z reguły o działaniach nastawionych na cel [...] że akcja rozwarstwia się na epizody oraz że wydarzenia wykazują chronologiczne i przyczynowe powiązania” (Duszak 1998: 187). Tak więc dyskurs historyczny jest w istocie umieszczaniem pewnych mniejszych części, kadrów, w jakimś szerszym kontekście stanowiącym pewną wyobrażoną całość.

Oczywiste jest, że absolutyzacja narodu i rozwój nowoczesnej narracji historycznej dokonały na tym polu pewnych innowacji, zastępując biblijne „luki” (które w chrześcijańskiej interpretacji niejako same wypełniały się w owym ruchu wertykalno-figuralnym) odpowiednio skonstruowaną narracją. Dzięki niej ustanowiona zostaje logika wypełniająca owe luki za sprawą wykorzystania mechanizmów językowych, a ściślej: czasowej i przyczynowej hipotaksy<sup>4</sup>. Akt łączenia faktów historycznych na płaszczyźnie tekstu, rozumiany jako uporządkowywanie znaków językowych, pociąga za sobą odpowiednią kompozycję ustanawiającą bieg zdarzeń i narzucającą odbiorcom odpowiednie jego odczytywanie, a ściślej mówiąc: dyspozycje do odczytania. Oczywiście, daleko nowoczesnej konstrukcji historiograficznej do czasem zupełnie ze sobą niepowiązanych zdarzeń w *Biblii*, ale logika zespolenia poziomu pionowego (wszechobecnego odniesienia do narodu) z poziomym (obiektywnym biegiem czasu) jest w niej jednym z istotniejszych zjawisk kompozycyjnych. Co więcej, sakralizacja procesu dziejowego wspólnot narodowych może sugerować, że doszło tutaj do przesunięcia metaforycznego: „upersonifikowana wspólnota za Absolut”.

Powyższe hipotezy, inspirowane książką Auerbacha, częściowo pokrywają się z obserwacjami poczynionymi przez narratystę i badacza tekstu historycznego – Haydena White’a. Amerykański uczyony, przypominajmy, konfrontując ze sobą narracyjne ujmowanie historii (charakterystyczne dla nowszych okresów dziejowych) ze strukturą roczników i kronik, stwierdza, że narracja w sposób najbardziej przekonujący potrafi ująć historię jako pewną kompletną całość. Opowieść, wraz z jej fabularnym zamknięciem (w przeciwieństwie do roczników i kronik, które „nagle urywają się”), nosi znamiona idealności, a także „regularności”,

4 Aleksander Wilkoń, przypominajmy, twierdził, że to parataksa stanowi o istocie narracji, zob. Wilkoń 2002: 115.

„porządku” i „spójności”. Fakt, że zmierza ku końcowi, implikuje pewien cel. Co więcej, narodziny narracji naturalnie łączą się z ustanowieniem pewnego centrum geograficznego i związanych z nim norm moralnych, „służących mu do podzielenia rzeczywistych wydarzeń na godne i niegodne zapisu” (White 1999: 167). Uczony pisze: „Wypadki, które zostały odnotowane w obrębie narracji, wydają się rzeczywiste tylko o tyle, o ile należą do porządku moralnego, gdyż jedynie umiejscowienie ich w tym porządku nadaje im sens” (ibidem). Co istotne, system moralny jest związany z systemem prawnym, a więc z „wyobrażonym społecznym centrum”, wobec czego można zdarzenia „względem siebie umiejscowić i nadać im znaczenie etyczne i moralne” (ibidem: 150). Nie trzeba przekonywać, że za taką „centralną zasadą organizującą znaczenie dyskursu” należy uznać a r o d właśnie (ewentualnie p a ń s t w o n a r o d o w e). Narrację zaś można (i należy) wiązać z ukonstytuowaniem się i utrzymywaniem prawa, władzy i autorytetu (ang. *authority* i fr. *autorite* są – w przeciwieństwie do języków słowiańskich – jednocześnie nośnikami dwóch znaczeń: *władzy* i *autorytetu*). Gdy już ów punkt odniesienia zostanie ustanowiony, czyli gdy ukonstytuuje się podmiot dziejowy, wówczas fakty, zdarzenia i postacie pochodzące z różnych porządków zostają przypisane do tego samego horyzontu semantycznego (tak właśnie będzie z ujednoczoną historią Polski czy każdego innego kraju). Taki związek interpretacyjny może jednak powstać tylko w odniesieniu do – jak mówiliśmy wzorując się na Uspienskim – *finale*, gdyż umożliwia on uporządkowanie całej reszty zdarzeń. Jest zatem finał punktem odniesienia dla biegu zdarzeń. Jeżeli piszemy historię Polski, interesują nas głównie te fakty i stany świata, które – w n a s z y m m n i e m a n i u – mogą wyjaśnić historię Polski właśnie<sup>5</sup>.

Wszystkie powyższe tezy naturalnie prowadzą nas do następującego pytania: jak analizować ów proces łączenia ze sobą poziomych i pionowych zabiegów kompozycyjnych? Termin *temat* w refleksji lingwistycznej ma dość jasno sprecyzowane znaczenie i dotyczyć może, mówiąc ogólnie, trzech domen: analizy tematyczno-rematycznej, analizy makrostruktur i superstruktur oraz zjawisk rozwinięcia (zob. Brikner 2009). Także w literaturoznawstwie używa się różnych definicji *tematu* (najczęściej ich nie definiując), o czym przekonująco pisał już niemal pół

5 Zwróćmy jednak uwagę, że w tym nad wyraz oczywistym sformułowaniu kryje pułapka: to sami historycy dokonujący oglądu przeszłości muszą wybrać odpowiednie fakty uznając je za właściwe dla pisanej przez siebie historii (zaznaczmy, że ów wybór nie zależy wyłącznie od świadomego wyboru samego historyka, gdyż jest on uwikłany w niezwykle kompleksową sieć relacji społecznych, zob. Czerwiński 2007 i 2008).



wieku temu Janusz Pelc, wyodrębniając 10 zakresów znaczeniowych tego terminu (Pelc 1961). Kategorię tematu łączono zarówno z poziomem lokalnym, jak i z poziomem globalnym. W tym sensie językoznawstwo i literaturoznawstwo rozmięła się w określeniu wspólnego przedmiotu zainteresowań. Nie trudno się domyślić, że ta pierwsza dyscyplina filologiczna preferowała ujęcia lokalne, podczas gdy ta druga – globalne. Zbliżenie stanowisk pojawiło się wraz z badaniami narratywistycznymi, zarówno w wydaniu R. Barthes'a (i strukturalistów szkoły francuskiej – A. Greimasa i Tz. Todorova), jak i T. van Dijka. Zwłaszcza propozycja tego ostatniego – omawiana w pracach publikowanych w drugiej połowie lat siedemdziesiątych – umożliwiła zbudowanie dość spójnego modelu teoretycznego, który skierowuje zainteresowania na globalny temat tekstu, nie odstępując od analizy struktur lokalnych.

Holenderski uczony – fundując w tekstologii niemąłą rewolucję – wyodrębnił dwa poziomy struktur globalnych sprzężonych w dyskursie. Tworzą one superstrukturalną i makrostrukturalną organizację tekstu. Ta pierwsza to formalna organizacja tekstu (lub typu tekstu), ta druga to globalna semantyka tekstu (lub typu tekstu). Superstruktury są czymś w rodzaju 'rusztowania', na którym oparta jest cała – użyjmy metafory – budowla tekstu. Ten poziom organizacji nawiązywał do gramatyk dyskursu poszukujących możliwości zbadania spójności schematów ponadzdaniowych i segmentów narracyjnych (propozycje tego kręgu omawia dogłębnie K. Rosner [1981] i A. Duszak [1998]).

Obiektem zainteresowań poziomu superstrukturalnego jest więc refleksja zarówno nad ogólną organizacją semantyczno-tematyczną (włączając refleksję nad formami podawczymi takimi jak narracja, opis i argumentacja), jak i nad lokalną, tematyczną progresją tekstu. Z kolei makrostruktury reprezentują „tekstowe znaczenia globalne” (Duszak 1998: 188), na określenie których w literaturze przedmiotu stosuje się wiele równoważnych terminów: *tematu globalny tekstu*, *temat dyskursu*, czy *sedno*. Takie ujęcie jest bliskie potocznemu znaczeniu słowa *temat*, tekst bowiem jest (niemal) zawsze o czymś, coś tematyzuje, a więc także – coś, i w jakiś sposób, konceptualizuje. „Celem znaczeń makrostrukturalnych – przekonuje autorka – jest wskazanie na to, o czym jest dany tekst” (ibid.). Takie ogólne ujęcie tematu nie wyklucza uwzględnienia zjawisk o charakterze lokalnym; wprost przeciwnie – są one w tym modelu uznane za komplementarne. Co więcej, pojedyncze segmenty tematyczne w tekście nie łączą się ze sobą wyłącznie na poziomie lokalnym (wcale to zresztą nie gwarantuje powstania

spójnego tekstu), lecz zostają właśnie objęte pewnym wspólnym horyzontem sensu na płaszczyźnie *g l o b a l n y m*<sup>6</sup>. To, co Auerbach sygnalizował w kategoriach refleksji ogólnej, w badaniach narratologicznych osiąga swoją dojrzałą formułę w postaci instrumentarium badawczego.

Kluczowym mechanizmem wprowadzania ogólnego tematu dyskursu jest – powtórzmy – tytuł. Pełni on funkcję *prognostyka znaczeń* (Duszak 1998: 129), czyli narzuca ogólny sens całemu tekstowi. Wszystkie lokalne tematy tekstu, a także wszystkie inne jego segmenty luźno z tematem związane, zostają podporządkowane jednemu horyzontowi interpretacyjnemu – tematowi głównemu. Anna Duszak pisze, że inicjalna pozycja tytułu w tekście „ma znaczenie strategiczne z punktu widzenia funkcjonowania mechanizmów globalnych w dyskursie” (ibid.). Tytuł ma, zdaniem badaczki, dwie funkcje: „aktualizuje tekst, bo zakotwicza go w szerszym kontekście komunikacyjnym, w świecie relewantnym dla odbiorcy, oraz pełni rolę prognostyka znaczeń globalnych w tekście, a tym samym sygnalizuje potencjał makrostrukturalny tekstu („o czym tekst może być”)” (ibid.).

Tytuł książki jest więc zawsze pośrednio *o b e c n y* w każdym rozdziale, w każdym akapicie, w każdym zdaniu, w każdym znaku. Bez ogólnego tematu, suma komunikatów (rozdziałów, paragrafów, zdań) nie miałaby tego samego globalnego znaczenia. Tak więc, temat, za sprawą procesów semiozy, ‘spina’ cały tekst i podporządkowuje ogólnemu sensowi wszystkie jego elementy. Według Anny Duszak odbywa się to w następujący sposób:

występuje tutaj zjawisko wzajemnego oddziaływania na siebie obu typów operacji, co niekiedy określa się mianem interakcji między procesami Góra – Dół i Dół – Góra (*Top – Down* i *Bottom – Up*). Tak też przypisywanie znaczeń makrostrukturalnych w tekstach nie następuje całkiem bez związku z percypowaniem znaczeń wynikających ze stopniowego, linearnego rozwoju komunikatu. Z kolei budowanie związków znaczeniowych między sąsiednimi segmentami tekstu zachodzi pod pewną kontrolą domniemywanych znaczeń globalnych, wynikających z przewidywania ostatecznego celu i sensu danego tekstu (ibid.: 188).

---

6 Makrostruktura według van Dijka jest istotna dlatego, że odzwierciedla sposób pojmowania, przetwarzania i pamiętania danego tekstu. Holenderski uczony, powołując się na badania psychologiczne, pisał w latach siedemdziesiątych „Znamienne, że z eksperymentów takich wynika, iż przy wypowiedziach nie przypomina się sobie poszczególnych zdań (przynajmniej zdań jakiejś dłuższej wypowiedzi i po upływie pewnego czasu), a pamięta się tylko jakiś „schemat” czy „temat + ważniejsze komentarze”, odpowiadające głównym lub istotnym informacjom zawartym w danym tekście” (van Dijk 2004 [1975]: 94).

Semioza więc na poziomie globalnym wpływa na semiozę znaków na poziomie lokalnym (relacja góra-dół), zaś lokalne zjawiska tekstowe ciągle autoryzują zasadność tematu głównego (relacja dół-góra). Tekst historyczny – jak każdy inny tekst użytkowy czy literacki – ma określoną przez wzorzec gatunkowy budowę hierarchiczną (wyjąwszy takie teksty literackie, w których świadomie dochodzi do podważenia oczekiwań).

Jest jeszcze jedna kwestia, której nie można pominąć w tego rodzaju opracowaniu. Otóż centralne znaki syntezy dziejów narodu – *Polska* i *Polacy* są na przestrzeni dziejów nośnikami innych, zmieniających się treści. Znak *Polska* miał w XII wieku inny desygnat, niż w wieku XIX czy XX, inne były także jego konotacje czy zasięg społeczny. Z punktu widzenia tematu tekstu istotne jest i to, że takie konwencjonalne użycie nazw własnych w tekście historycznym, powstałym na początku trzeciego tysiąclecia, narzuca znaczeniom starym – znaczenia współczesne. Interlokutorzy rzutują więc współczesną wiedzę o desygnacie znaku na przeszłość. Na przykład o Rzeczpospolitej Obojga Narodów mówimy najczęściej jako o *Polsce*, choć zarówno skład etniczny, jak i instytucje tego państwa znacząco się różniły od tego, co dziś rozumiemy pod tymi pojęciami. Interlokutor, który nie dysponuje odpowiednią wiedzą specjalistyczną w tej materii (a jest to adresat prototypowy syntezy dziejów narodu), dekodując tekst, presuponuje – czyli milcząco przyjmuje – że znaki te zarówno dzisiaj, jak i wtedy miały podobne znaczenie. Odbiorca zakłada więc, że naród polski istniał w niezmienionej do dzisiaj formie. Jest to typowa strategia językowa stosowana w syntezach, którą można nazwać roboczo semiotyczną projekcją (rzutowaniem) znaczenia. Jak się okaże, będzie on konieczny do interpretacji dzieł malarskich w następnym paragrafie.

Mechanizmów w szczególności występuje w syntezach dziejów narodu<sup>7</sup> i umożliwia utrzymanie spójności semantycznej i aksjologicznej tekstu, a co za tym idzie – pojęciowej spójności narodu. Za sprawą takiego mechanizmu odbiorcy presuponują, że desygnaty tych i innych znaków są kategoriami omnitemporalnymi, a być może nawet atemporalnymi. Siła tej strategii polega więc na ugruntowanym przekonaniu, że narody jawią się dla interlokutorów, zwłaszcza zaś naród własny, jako byty stabilne odwiecznie walczące o te same cele. Dzięki takiej konstrukcji podmiotu procesu dziejowego wyjaśnienie każdej walki zbrojnej, każdego kompromisu, czy nawet każdej klęski jest właściwie formalnością i tłumaczy

7 Ale także w syntezach dotyczących historii języka czy literatury (zob. umowność wyrażenia *język polski w X wieku* lub *literatura polska w XVI wieku*).

się samo przez się. Naród bowiem istnieje poza wszystkimi zdarzeniami historycznymi i zawsze dąży do niepodległości, wolności i dobrobytu. Każde zdarzenie historyczne, każdy program polityczny można wytłumaczyć takim dążeniem, niestety – wiele z tych programów, o czym mieliśmy się okazję wielokrotnie przekonać, dość opacznie rozumie te terminy (nie było w przeszłości bodaj dyktatora, który nie walczyłby o wolność i dobrobyt). Nie ma się jednak co dziwić, że znaki te są przez wszystkie kody ideologiczne zawłaszczane, pochodzą one wszakże z naszej potocznej wiedzy o świecie i są głęboko zakorzenione w zbiorowej świadomości.

### 3. Temat werbalny a tekst wizualny

Powyższe rozważania nieuchronnie prowadzą nas do zaznaczonej na wstępie problematyki funkcji tematu głównego w malarstwie. Oczywiście, każdy obraz jest tutaj – zgodnie z założeniami semiotyki kultury i lingwocentrycznymi analizami historii sztuki (zob. Porębski 1972, Eco 2009 [1976]) – traktowany jako osobliwy wizualny „tekst”. Rzecz jasna, owa tekstowość jest jednak czymś zupełnie innym niż tekstowość języka werbalnego (zob. Jakobson 1989: 79-80, Porębski 1986: 94-102), gdyż – zgódźmy się z Porębskim – obrazy, „jeżeli są językiem, to językiem bez słownika i składni, jeżeli systemem, to systemem szczególnie labilnym, w którym nic nigdy nie powtarza się w sposób całkowicie identyczny, jeżeli wytworem, to wytworem w równym bodaj stopniu procesów naturalnych co technologicznych” (ibidem: 81)<sup>8</sup>. Co więcej, kompleksowe znaki wizualne mają – zgodnie z uwagami Romana Jakobsona (Jakobson 1989: 75-84) – charakter *symultaniczny* (a więc w sposób dominujący przestrzenny), zaś znaki werbalne, zwane tu „audytywnymi”, mają charakter *sukcesywny* (a więc w sposób dominujący *czasowy*). Te ostatnie – za sprawą rozwijania się w czasie – umożliwiają wyeksplikowanie narracyjności (jest to przepływ, „który rozwija

8 Konieczne jest jednak ważne zastrzeżenie terminologiczne: dla Porębskiego stanowisko *semiotyczne* w badaniach nad sztuką – w opozycji do *ikonicznego* – nazbyt formalnie podejmuje się analiz tekstów wizualnych (zob. ibidem: 106-107). W moich rozważaniach termin *semiotyczny* nie naśladuje teoretycznej refleksji nad językiem werbalnym (z jego podwójną artykulacją, dyskretnością i przewidywalną kombinatoryką), lecz właśnie przystosowuje się do każdego komunikatu, bez względu na materię, z jakiego ów komunikat został urobiony. Problem terminologiczny nie jest tu jednak w tej chwili najważniejszy, choć elastyczność modelu semiotycznego – o której już w latach siedemdziesiątych mówił Umberto Eco (zob. Eco 2009 [1976]), a która w dobie poststrukturalizmu stała się domeną wielu dociekań – otwiera zupełnie nowe obszary badawcze.

się w czasie” [ibidem: 70]), te drugie – przekreślają ją lub utrudniają (trudniej w obrazie zbudować ciąg zdarzeń powiązanych ze sobą zdarzeń, choć można to na przykład osiągnąć za sprawą alegorii). Należy się z tym podziałem zgodzić, ale trzeba jednocześnie podkreślić, że narracyjność może zostać obrazowi przypisana w akcie jednostkowej interpretacji. Impozycja narracyjności w akcie dekodowania przez odbiorcę, podobnie jak i impozycja jakiegoś ogólnego sensu, jest jednym z najbardziej fundamentalnych problemów w semiozie obrazu malarskiego. Z tego powodu, powiedzmy już teraz, nie możemy mówić o w y ł ą c z n i e c z a s o w e j naturze znaków werbalnych i o w y ł ą c z n i e p r z e s t r z e n n e j naturze znaków wizualnych; w obu typach znaków obie te właściwości występują w jakimś s t o p n i u i splatają się wysyłając do odbiorcy określoną dyspozycję. O tym myślał Johann Gottfried Herder broniąc poezji – czyli literatury – przed traktowaniem jej jako sztuki opierającej się na sukcesywności (Jakobson pisze: „według Herdera, by zrozumieć i ocenić utwór poetycki, musimy uchwycić synchronicznie jego całość” [ibidem: 83]).

Wyobraźmy sobie teraz, że słynny obraz Jana Matejki *Hołd pruski* jest zatytułowany *Pycha polska*. Wówczas Zygmunt Stary, który w chwale przyjmuje upokorzonych Prusaków (i nasycony zostaje przy tym szeregiem pozytywnych wartości konotacyjnych typu: silny, patriota, bohater, prawdziwy Polak, itd.) staje się nagle w akcie nowego dekodowania – zgodnie z dyrektywą zawartą w tytule – megalomanem, pyszałkowatym i nadętym władcą. Jego twarz, która w potocznym odbiorze nosi cechy władcy dumnego i stanowczego, automatycznie przeistacza się w negatywnie ocenianego satrapę. Mowa oczywiście hipotetycznie o sytuacji, w której nie znalazłbyśmy tytułu wyjściowego (*Hołd pruski*), wszakże obraz ów ma skodyfikowane i – za sprawą edukacji – upowszechnione w społeczeństwie znaczenie. Próba zamiany tytułu mogłaby teraz co najwyżej doprowadzić do potraktowania nowej interpretacji jako prowokacji (przez odbiorcę potocznego) lub do ujęcia jej w kategoriach gry (przez odbiorcę wyrafinowanego). Obraz ów (wraz z tytułem!), jak zresztą znakomita większość realistycznego malarstwa historycznego Jana Matejki i innych twórców tego okresu, piewców wielkości polskiego oręża, generuje szereg dyspozycji dotyczących odczytania. Na poziomie konotacji odczytujemy przede wszystkim zwycięstwo, wielkość Polski, salomonową sprawiedliwość władcy, a także upokorzenie Hohenzollernów, którzy na zasadzie synekdochy reprezentują tutaj Niemców w ogólności<sup>9</sup>.

9 Może o tym świadczyć przytoczony wyżej cytat z książki Topolskiego: „W dniu 10 kwietnia 1525 roku na rynku krakowskim książę Albrecht złożył hołd (poprzedzony dwa dni wcześniej

Zwróćmy uwagę, że słowo *Niemcy* – użyte zgodnie z opisaną wyżej regułą rzutowania semiotycznego – nabywa w tym kontekście swojego właściwego znaczenia wyłącznie w odniesieniu do ujednoclicającej właściwości *finalu*. *Final* bowiem konceptualizuje odwieczną walkę Polaków z Niemcami, a znak *Niemcy* jest tu użyty w sposób uogólniający, podobnie jak w syntezie dziejów narodu: może oznaczać (i najczęściej oznacza!) zarówno Krzyżaków, Habsburgów, jak i Prusaków czy Hitlerowców, a nawet – jak w propagandzie komunistycznej – zachodnich imperialistów (Gomułka mówił nawet – przy okazji wygłaszanego referatu w Lublinie w 1944 roku – o *prusacko-faszystowskiej dufności*)<sup>10</sup>. W 450 rocznicę bitwy pod Grunwaldem, ówczesną Republikę Federalną przedstawiała jako metaforę tejże bitwy, a więc jako kolejne ogniwo łańcucha kauzalnego (a pomijano choćby to, że Rzeczpospolita była w XV wieku państwem stanowym, rządzonym przez zniechęconych feudałów). Dzięki takiemu zabiegowi RFN, podobnie jak Krzyżacy, stawali się „naturalnym” wrogiem Polski. W ten sam sposób działają niektóre współczesne polskie kody prawicowe: eksponując Niemców jako najbardziej wyraźny *egzemplarz* – typu „Europa Zachodnia”, próbują zniechęcić polskie społeczeństwo do sąsiada z zachodu i do Unii Europejskiej w ogólności (nawiasem mówiąc, ustanowienie analogii między Europą a Niemcami jest doprawdy przebiegłą synekdochą).

W myśl tej zasady znaki: *Krzyżacy*, *Prusacy* i *hitlerowcy* stanowią „logiczną” jedność, pomimo faktu, że reprezentują zupełnie odmienne kategorie społeczne czy polityczne, a także zupełnie inne okresy historyczne. Łączy je natomiast – na zasadzie implikowanej narracji – wspólny mianownik bycia *egzemplarzem* tego samego zbioru – w tym przypadku zbioru wyznaczanego przez negatywie wartościowany znak *Niemcy*. Któż, pod naporem kultury, nie miał takiego odczucia patrząc na monumentalne przedstawienie Matejki?

Dzięki takiej relacji semantycznej – przypominającej, choćby metaforycznie, opisany wyżej mechanizm góra-dół i dół-góra – wszystkie inne cechy konotacyjne egzemplarzy zostają pominięte (na przykład fakt, że Krzyżacy byli zakonem rycerskim, a nie państwem niemieckim, na rzecz którego działali także niektórzy Polacy), a wyeksponowana zostaje wspólna cecha typu – *niemieckość* (której to właśnie najczęściej w polskiej kulturze przypisuje się cechy pychy). Typ ustana-

podpisanym traktatem), oddającego Prusy (obecnie Prusy Książęce) w lenno królowi polskiemu.

Albrecht stawał się księciem w Prusach (*dux in Prussia*), a nie księciem Prus. Po wymarciu linii

Albrechta i jego trzech braci lenno miało wrócić do Polski” (Topolski 2003: 112).

10 Zob. W. Gomułka, *O naszej partii*, Warszawa 1968, s. 14.

wia dla egzemplarzy semiozę (implikującą narrację o losach narodu polskiego), bez której ich zrozumienie w tym konkretnym horyzoncie semantycznym jest po prostu niemożliwe.

Widzimy z powyższego, że temat główny – w swojej istocie werbalny – wchodzi także w kompleksowe relacje semantyczne ze znakami wizualnymi (oczywiście relacja słów i obrazów uobecnia się również na innych poziomach, ale to sprawa zupełnie innego rodzaju). W takich sytuacjach – oczywiście nie dotyczy to wyłącznie malarstwa historycznego, ale każdego innego – semioza dokonuje się za sprawą wzajemnej autoryzacji dwóch instancji znaczących: werbalnej i wizualnej.

Przypomnijmy sobie obraz włoskiego mistrza Giorgiona pt. *Burza*. Według historyków sztuki tytuł ów nie został wymyślony przez samego artystę, lecz przez krytyków w wieku XIX. Tytułowe słowo *burza* narzuca pewną interpretację tego przedstawienia, skierowuje uwagę na jego pewien element i ustanawia dla obrazu centralny przebieg semiozy (uwypukla pewne jego elementy, inne usypia). Równie dobrze można by sobie wyobrazić inny tytuł dla tego obrazu, na przykład *Miłość*, *Miłość matczyna*, *Cyganka*, *Spojrzenie*, czy wiele innych<sup>11</sup>. Wówczas odbiorca inaczej odczytywałby ten przekaz<sup>12</sup>. Nie bez znaczenia może być również fakt, że – zgodnie z uwagą Jana Białostockiego (Białostocki 2008: 81) – w okresie Renesansu ukształtował się we włoskiej sztuce dualizm: południe preferowało *istorię* (epickość), podczas gdy północ eksponowała *poesię* (liryczność). Pytanie, czy ów obraz jest kadrem jakiejś opowieści, czy może oddaje moment liryczny, może prowadzić do kolejnego uelastycznienia znaczenia w akcji interpretacji.

Wróćmy jednak do tytułu. Każdy werbalny napis pojawiający się pod obrazem narzuca inną konceptualizację dzieła sztuki, a przez to ustanawia inny – a czasem nawet zupełnie odmienny – sens. Można powiedzieć przewrotnie, że za sprawą tytułu zredukowana zostaje (lub ściślej: ograniczona) wolność interpretacji. Doskonale to widać w omawianym przykładzie dzieła Matejki. Kody werbalne i wizualne splatają się tutaj ze sobą w sposób doprawdy wielowymiarowy, czasem niejednoznaczny, przez co przetwarzanie komunikatu wizualnego, pod nieobecność werbalnego uszczegółowienia, musi generować wielowymiarową semiozę.

11 Jan Białostocki twierdzi na przykład, że „już kilkadziesiąt lat po namalowaniu *Burzy* obraz ten określono jako *Mały krajobraz z cyganką i żołnierzem*” (Białostocki 2008: 81).

12 Oczywiście nie mam na myśli jednego odbiorcy, lecz wszystkich odbiorców możliwych, dlatego zapewne lepiej mówić o dyspozycji do odczytania narzuconej przez malarza – i w tym przypadku: przez krytyków – aniżeli o jakimś jednoznacznym sensie.

Czasem nawet tytuł nie wystarcza, jak na przykład w interpretacji obrazu Albrechta Dürera *Rycerz ze śmiercią i diabłem*. Wytrawny historyk sztuki powie, że „brak nam słownego komentarza, by właściwie zrozumieć Dürerowską rycinę” (Białostocki 2008: 95), ale pójdźmy dalej i zapytajmy, czy nie jest tak, że w istocie takie pytanie możemy zadać stojąc przed każdym bez wyjątku obrazem? Nawiasem mówiąc, interpretacja dzieła sztuki – jeśli zrozumiemy ją poszukiwanie jakiegoś jego sensu – musiała się odwoływać się do kodów werbalnych, tworząc coś na wzór „języka dla wtajemniczonych” (zwłaszcza od epoki renesansu „znak wizualny wiązano ze słowami w specyficzne układy, wynikające z połączenia literatury i sztuki” [ibidem: 82]). I tak, zrozumienie wielu przedstawień, pozornie prostych (jak na przykład dzieła Sandro Botticelliego), wymuszały na odbiorcy odwołanie się do filozofii, literatury i konwencji ikonograficznych.

Osobliwą funkcję będzie pełnił tytuł w sztuce nowoczesnej, zwłaszcza nieprzedstawiającej (niefiguracywnej), na przykład w malarstwie abstrakcyjnym, w którym tradycyjny status malarza – trwożliwego naśladowcy przyrody (danej od Boga lub stworzonej przez siły natury), zastąpił stwórca światów własnych i/lub możliwych. Renesansowy przełom, który zabsolutyzował mimetyczne o d w z o r o w y w a n i e r z e c z y w i s t o ś c i jako kanon malarstwa (a świadczy o tym także włoski czasownik, którego używał Leonardo da Vinci – *ritrare*, czyli zdejmować [por. Porębski 1972: 174]), ustąpił na początku XX wieku – mówiąc zupełnie umownie – nowej koncepcji podmiotowości. Model przedmiotowy czy „zewnątrzny” (bo ukierunkowany na zewnętrzny świat przedmiotów) uległ osłabieniu, a w jego miejsce pojawił się model podmiotowy, czyli „wewnętrzny” (bo skierowany na samego (s)twórcę). Mówiąc inaczej: „okno na świat” zostało zastąpione przez „okno na wnętrze artysty”. Porębski próbuje uściślić obiegowe przekonanie, w myśl którego sztuka nowoczesna, zwłaszcza od słynnego manifestu André Bretona, jednoznacznie zamieniła model przedmiotowy – modelem podmiotowym (Porębski 1972: 171). Mamy tu raczej do czynienia, zgódźmy się, z przesunięciem punktu ciężkości i wyekspozowaniem podmiotu.

Brak mimetycznej figuracywności w tego rodzaju malarstwie (czyli rozpoznawalnych ze świata rzeczywistego przedstawień), daje językowi jeszcze większą moc, choć – powiedzmy wyraźnie – malarstwo abstrakcyjne lub surrealistyczne, bardziej niż figuracywne, otwiera dzieło sztuki na jeszcze większą niejednoznaczność<sup>13</sup>. Ogólnie rzecz biorąc, ponieważ abstrakcja albo nie naśladuje rzeczywistości

13 Intronizacja nadrealistycznego „modelu wewnętrznego” doprowadziła do tego, że „Obraz miał wrócić do swych początków, ujawnić raz jeszcze swoją naturę, niesforną, niegotową, zuchwale



(raczej próbuje jej narzucić podmiotowe formy postrzegania) albo naśladuje ją w sposób doprawdy osobliwy, jest to – mówiąc umownie – dzieło bardziej *otwarte*, aniżeli prototypowe dzieło figuratywne. Termin *dzieło otwarte* zapożyczam tutaj od Umberta Eco (gdzie pobrzmiewają tezy Romana Ingardena o „niedookreśloności”, ulegającej w akcie interpretacji „konkretyzacji”<sup>14</sup>). Włoski badacz analizował ewolucję form literackich, od zamkniętych – do bardziej otwartych na indywidualną interpretację. Te ostatnie są rzecz jasna bardziej typowe dla nowoczesności, a jej pierwsze zwiastuny zdaniem Eco pojawiają się w baroku.

Podobnie jest oczywiście z malarstwem, a abstrakcja jest formą reprezentującą największe bodaj otwarcie. Przy mglistej wieloznaczności kodów wizualnych, tytuł – spletając ze sobą słowo i obraz w wielowymiarowej *g r z e i n t e r s e m i o t y c z n e j* – wprowadza w ów świadomie zainscenizowany nieład – porządek lub, co równie częste, jeszcze bardziej ów nieład potęguje. Patrząc na niejednoznaczną abstrakcję, i szukając dla niej znaczenia (mówimy tylko o pewnego rodzaju odbiorcach, gdyż być może niektórzy potrafią się w pełni oddać owej niewerbalnej grze zmysłów), oczekujemy często od tytułu, że wyprowadzi nas z chaosu i nasświetli jakiś mniej lub bardziej wyrazisty sens, oczekujemy, że z mgławicy znaczeń wyłonią się rozpoznawalne ze świata zewnętrznego – i przechowywane w pamięci – figury.

Jeszcze inna sytuacja wyłania się z obrazu autorstwa René Magritte’a, na którym znajduje się przedmiot użytku codziennego – fajka, ale podpis, pełniący rolę tytułu, jest zaskakujący: „To nie jest fajka” („Ceci n’est pas une pipe”). W tym przypadku mamy do czynienia z grą, do której zaprasza belgijski malarz. Z jednej strony stosuje obrazowanie figuratywne (nikt nie może się pomylić – to jest fajka), z drugiej zaś – używając kodu werbalnego – stwierdza, że to nie jest fajka. Można zatem powiedzieć, że na obu poziomach semiotycznych generowana jest sprzeczna semioza, ale sprzeczność ta ma być w zamierzeniu nową semiozą globalną, która spleta ze sobą – w sposób doprawy osobliwy – werbalność i wizualność.

Z sytuacją podobną możemy mieć do czynienia w przypadku innych form malarskich, niekoniecznie abstrakcyjnych. Wyobraźmy sobie na przykład, że słynny kwadrat Kazimierza Malewicza – twórcy *suprematyzmu* głoszącego zerwanie z przedmiotowością w sztuce, który „usunął poza interesujący go zakres wszelką przedmiotowość” (Porębski 1986: 10) – zostałyby opatrzone tytułem *Historia Pol-*

---

narzucającą się, a równocześnie wymagającą aktywnego, dopełniającego współdziałania” (Porębski 1986: 84).

14 Por. Ingarden (1958: 99, *passim*).

ski. Na jakże wiele sposobów można by wówczas to dzieło interpretować, jakże daleko można by posunąć granice własnej wyobraźni i zbliżyć się do tego, co na najczęściej określamy mianem nadinterpretacji. Można by się w tym obrazie doszukiwać alegorii do zdarzeń historycznych, do polskiego pochodzenia malarza czy do represji stalinowskich. To wszystko prowadzi nas wprost do opisywanych wyżej mechanizmów narracyjnych; rozumienie sensu obrazu to (niejednokrotnie?) poszukiwanie dla niego odpowiedniej opowieści.

Opowieści, jak już się rzekło, mogą również zostać obrazom narzucone. Dzięki wystawie pt. *Polaków portret własny* jej autor, Marek Rostworowski, przypisał wielu niepowiązanym ze sobą dziełom sztuki pewną wspólną cechę (*Polskość*) – cechę, która poza tym konkretnym układem mogła być w ogóle niedostrzegalna. Narzucił tym samym poszczególnym obrazom konkretne znaczenia w rozwijającej się opowieści (mówiąc semantycznie, wyeksponował pewien wymiar ich treści), co więcej – uczynił je segmentami narracji uporządkowanymi w myśl jakiejś sekwencji. Nie trzeba dodawać, że w tamtym okresie, w roku 1979, dla sensu tej narracji kluczowe były również, czy może przede wszystkim, okoliczności polityczne.

#### 4. Podsumowanie

Ostatni przykład był symptomatyczny: *final* narzucony przez Marka Rostworowskiego temu a nie innemu układowi narracyjnemu odpowiada sposobowi, w jaki historycy budują opowieści o przeszłości narodu (była o tym mowa w paragrafie 2).

Dokonany w paragrafie 3 zupełnie wstępny rekonesans semiozy tematu głównego w obrazach malarskich – pochodzących z różnych epok i reprezentujących różne modele mimetyczne – pokazał dobitnie, że rola znaków werbalnych w odczytywaniu komunikatów wizualnych jest niebagatelna. Wydaje się, że dogłębna refleksja nad tym problemem mogłyby uzmysłowić wielowymiarową semiotyczną i intersemiotyczną rolę tytułu. W każdym konkretnym obrazie wpływ kodu werbalnego na dyspozycje dotyczące odczytania sensu kodów wizualnych (o ile założymy, że takowy sens istnieje) jest odosobniony. Podstawowym celem tego rodzaju refleksji jest uświadomienie roli języka (wraz z zakodowanym w jego reprezentacji semantycznej obrazie świata<sup>15</sup>), jaką on odgrywa w interpretacji da-

---

15 A przecież już sama taka reprezentacja semantyczna bywa określana mianem encyklopedii. Encyklopedia to sieć znaczeń – nieprzewidywalny labirynt (zob. Eco 2010: 7-83).

nych zmysłowych. Sprzężenie rozwijającej się obecnie koncepcji „językowego obrazu świata”, a więc badań odkrywających głębokie sensy kulturowe utrwalone w naszym języku, z „wizualnymi obrazami świata” generowanymi przez rozmaite konwencje w malarstwie<sup>16</sup>, otwiera nowe i niewyczerpane pole badawcze.

## Literatura

- Auerbach E., 1968 [1946], *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, Z. Żabicki, tłum., Warszawa.
- Białostocki J., 2008, *Wybór pism estetycznych*, Kraków.
- Brikner Klaus (2009 [2000]), *Analiza strukturalna tekstu*. – *Lingwistyka tekstu w Niemczech*, I. Szwed, tłum., Z. Bilut-Homplewicz, W. Czachur, M. Smykała, red., Wrocław.
- Czerwiński M., 2007, *Dyskursy i ich porządek w społecznej heteroglosji*, „*Studia z Filologii Polskiej i Słowiańskiej*”, 42, s. 247–268.
- Czerwiński M., 2008, *Kultura jako znakotwórcza przestrzeń spotkania języków*, „*Studia z Filologii Polskiej i Słowiańskiej*”, 43, s. 217–237.
- Czerwiński Maciej, 2010a, *Gatunek jest znakiem – uwagi na marginesie dyskusji o teście historycznym*, „*Pamiętnik literacki*”, 2, s. 179–196.
- Czerwiński M., 2010b, *Synteza dziejów narodu – zarys problematyki stylistycznej gatunku*, „*Studia z filologii polskiej i słowiańskiej*”, 45, s. 99–118.
- Duszak A., 1998, *Tekst, dyskurs, komunikacja międzykulturowa*, Warszawa.
- Eco U., 2009 [1976], *Teoria semiotyki*, M. Czerwiński tłum., Kraków.
- Eco U., 2010 [2007], *Od drzewa do labiryntu. Studia historyczna o znaku i interpretacji*, G. Jurkowaniec tłum., i. in., Warszawa.
- Gajda St., 2004 [1982], *Propozycja systematyki gatunków naukowych*. – *Akty i gatunki mowy*, S. Niebrzegowska-Bartmińska, red., Lublin, s. 217–224.
- Ingarden R., 1958, *Studia z estetyki*, II, Warszawa.
- Pelc J., 1961, *O pojęciu tematu*, Wrocław.
- Porebski M., 1972, *Ikonosfera*, Warszawa.
- Porebski M., 1986, *Sztuka a informacja*, Kraków.
- Rosner K., 1981, *Semiotyka strukturalna w badaniach nad literaturą*, Warszawa.
- Topolski J., 2010 [2003], *Historia Polski*, Poznań.
- Uspiński B., 1998, *Semiotyka historii*, tłum. B. Żyłko, Gdańsk.
- van Dijk T., 2004 [1975], *Działanie, opis działania a narracja*. – *Narratologia*, M. Głowiński, red., M. B. Fedewicz, tłum., Gdańsk, s. 90–123

<sup>16</sup> Przypomnijmy, że już C. S. Peirce mówił o malarstwie nie jako o czystej ikonie, lecz o „ikonie symbolicznej”.

White H., 2000, *Poetyka pisarstwa historycznego*, E. Domańska, M. Wilczyński, red., tłum. E. Domańska i in., Kraków.

Wilkoń A., 2002, *Spójność i struktura tekstu*, Kraków.

*About A Semiotic and Inter-semiotic Function of Global Topic. From the Synthesis of Polish National History to Realistic and Modern Painting*

In the article the problem of semiosis of the global topic in verbal and visual texts is taken into consideration. In the first section a theoretical framework is introduced, in the second verbal text (i.e. the genre of the synthesis of Polish national history) is elaborated, in the third the similar discussion on visual 'texts' is conducted, while in the fourth section final remarks are provided with additional suggestions concerning further investigations.

The opening remarks concern the very idea of the topic in verbal texts, notably in historical texts (the operational term *final* – taken from semiotic works of Boris Uspienski – is introduced). The *final* – interrelated with the global topic and genre – organizes the whole historical narration and establishes its cohesion; their overwhelming presence enables grasping the very act of data interpretation. Every event or historical figure conceptualized in a historical narration (for instance the Prussian Homage in 1525 or Polish king Sigismund) receives its own meaning only insofar as it maintains its constant relation with the global topic expressed by the title (top-down and bottom-up mechanisms).

There are some similarities that the title and global topic possess in the acts of interpretation of painting, notably realistic representations of historical events. For example a piece of Jan Matejko entitled *Hold Pruski (Prussian Homage)* imposes on an observer a set of connotative features deeply rooted in the Polish imaginery encoded in language and structured by the national narration. This particular example opens up a discussion about the function of the verbal title and visual 'text' in pieces of Giorgione, René Magritte, Kazimierz Malewicz, Marek Rostworowski.

The analysis is not finished; it only sketches a very general problem of interrelation of verbal and visual codes that could be analyzed within the field of semiotics and semiotics of culture.

Keywords: *semiotics, semiotics of culture, historical text, painting, image, verbal codes, visual codes.*