

Opis bibliograficzny: Jan Świdziński, *O znaku*, „Fotografia”, 1972, nr 6, s. 123-124 i 138-139

Uwagi: tekst nieedytowany

Słowa kluczowe: semiotyka, język, znak, komunikat

Tekst:

Znak, znaczące, znaczone, znaczyć — mają tę samą wspólną treść i w tym sensie chciałem mówić o znaku, choć w rozważaniach o sztuce często rozpatruje się znak biorąc pod uwagę jego wygląd, orzekając, że jest ładny lub brzydki.

Znak więc jest tym, co oznacza coś dla kogoś. Mieści się między dwoma obiektami: tym, na który wskazuje (znaczy go), a tym, w którym odczytujemy to, co zastało wskazane. Od czasów Saussure’a używamy terminów signifié — „to, co znaczone” i signifiant — „to, co znaczące”. Posłużymy się klasycznym przykładem czerwono-zielonej sygnalizacji świetlnej. Łatwo zauważyć, że na planie signifié (tego co znaczone) pewne universum zostało podzielone na dwie wzajemnie dopełniające się klasy — istnienie zakazu i nieistnienie zakazu. Pojawienie się jednej klasy automatycznie wyklucza pojawienie się drugiej. Podobny podział na komplementarne klasy istnieje na planie signifiant. Pojawienie się czerwieni wyklucza pojawienie się zieleni. Stwierdzenie odpowiedniości podziałów na jednym i na drugim planie sprawia, że polecenie, jakie otrzymuje odbierający sygnał, zostaje przez niego zrozumiane. Niemożność znalezienia odpowiedniości podziału na klasy sprawia, że sygnał zostaje źle rozumiany; dzieje się to wówczas, gdy odbiorca nieodpowiednio dopasuje podziały, utożsamiając np. czerwień z pozwoleniem.

Używając tej sygnalizacji mogę np. powiadomić kogoś, by nie przechodził przez jezdnię, albo żeby nie przejeżdżał jej samochodem, lub żeby usunął się z niej czym prędzej. Są to polecenia, które przekazuję komuś, a więc są to przekazy. Do powiadomienia o nich używam sygnału: powstaje on przez zapalenie światła odbieranego jako wrażenie barwy. Przekaz, jaki nadaję, np. „natychmiastowe zejście z jezdni”, i sygnał, który dotarł do odbiorcy „czerwień”, są to rzeczy konkretne. Dotyczą tej barwy i tego przekazu. Czerwień sygnału nie wskazuje jednak na

konkretne signifié, może przecież być użyta w różnych sytuacjach. Signifié nie wyznacza więc konkretnego faktu, lecz pewną klasę faktów. Podobnie signifiant. Jeśli używam czerwieni i zieleni w sygnalizacji, to mogę użyć najróżniejszych czerwieni, mogę posłużyć się równie dobrze barwą fioletową lub pomarańczową, tak by bez obawy popełnienia omyłki odbiorca mógł tej klasie jako dopełnieniu universum przeciwstawić inną klasę: zieleni z błękitami dostatecznie wyraźnie różniącymi się od fioletów.

Znak to połączenie signifié i signifiant; jest on czymś abstrakcyjnym, przekazy i sygnały zaś są czymś konkretnym. Konsekwencje tych prostych stwierdzeń dla sztuki są bardzo istotne. To, że jedna rzecz oznacza inną rzecz, nie wynika z natury tej pierwszej rzeczy, lecz jest wynikiem przyjęcia pewnego kodu i wprowadzenia odpowiednich podziałów universów. Czerń nie jest smutna przez to, że jest czernią, lecz dlatego, że w naszej cywilizacji jest używana do przekazywania rzeczy smutnych, wyraża żalobę. W cywilizacji chińskiej symbolem żaloby jest dla odmiany biel. Courbetowska czerń „Pogrzebu w Ornans” jest smutkiem naszej cywilizacji wyłącznie. Odczytanie sensów, czy nawet nastrojów, emanujących z dzieł sztuki, nie jest możliwe bez znajomości użytego kodu i znajomości powiązań odpowiednich universów. Dzieło sztuki nie wyraża również jednej jedynej sytuacji, jak to przypuszcza większość krytyków, spierających się o prawdziwy sens dzieła, lecz w swej funkcji znaczeniowej operuje klasami universów, o wiele szerszymi zazwyczaj, niż to robi podana dla przykładu sygnalizacja świetlna, pozwalając przyporządkować odbieranym sygnałom zbiór signifiant i znaleźć odpowiadający im zbiór signifié. **Dzieło sztuki jest możliwością, daną odbiorcy, a nie jednoznacznym stanem.** Jest grą między znaczącym a znaczącym, w której to grze bierze udział również i odbiorca.

*

Kiedy patrzę na zdjęcie przedstawiające znaną mi osobę, spostrzegam jednocześnie ją i jej obraz utrwalony na fotografii. W tym samym czasie istnieje w mej świadomości rzeczywistość i jej wizerunek; jedno i drugie zawarte w tej oto fotografii, na którą kieruję swój wzrok. Znak bowiem łącząc, dzieli równocześnie. Wystarczy na moment zwolnić szybkość refleksji, z jaką reagujemy na do- [s. 124:] cierające do nas sygnały, by dostrzec konstrukcję, za pomocą której umysł podporządkowuje sobie sobie samemu. Efektywność znaków, którymi posługujemy się w życiu codziennym, polega bowiem na umieszczeniu ich w polu działania naszej podświadomości, o czym doskonale wiedzą kierowcy pojazdów mechanicznych. Gdy jednak, jak to się dzieje w sztuce, odpada przymus funkcjonalnego działania, znak przesuwa się z

podświadomości do świadomości — będąc podmiotem dokonywanej operacji, staje się równocześnie jej przedmiotem, obiektem refleksji. W tym miejscu, wydaje się, można by zakreslić granicę między sztuką tradycyjną a sztuką najnowszą. Artysta w sztuce tradycyjnej tworzył znak, w sztuce najnowszej, tworząc jednocześnie analizuje go, bada warunki i mechanizm jego istnienia. Podobna rola zostaje wyznaczona odbiorcy: tego, który został poddany działaniu znaku, i tego, który sam rozważa pole jego działania.

Na gruncie literackim pierwszą manifestacją tego stanowiska była nowa powieść. Dziś w o wiele czystszej formie reprezentuje go literatura tekstu, wyzbywaj się dziewiętnastowiecznych obciążeń beletrystyką. By posłużyć się kapitalnym określeniem Ricardou, tradycyjny „*recit d’une aventure*” współcześnie zastąpi „*l’aventure d’une recit*”. Niestety są to zagadnienia u nas jeszcze zupełnie nieznane. O wiele lepiej przedstawia się sytuacja w naszej plastyce czy fotografii (o ile ten rozdział z punktu widzenia artystycznego ma jeszcze jakiś sens); dzięki ambitnemu działaniu grupy ludzi, skupionych w Polsce wokół zagadnień, określanych popularnie mianem konceptualizmu, możliwe jest poruszenie problemu funkcjonowania znaku, problemu podstawowego dla przemian dokonywających się w sztuce współczesnej.

[s. 138:]

Problem znaku, jako coś kierującego naszą uwagą na coś, co nie jest znakiem, a należy do innej rzeczywistości niż ta, która tworzy znak, jak w przykładzie fotografii czy obrazu pokazujących rzeczywistość, był klasycznym zagadnieniem zaprzatającym myśl siedemnasto- i osiemnastowieczną. Warto go w tej wersji przypomnieć, by zwrócić uwagę, jak dalece myślenie reprezentowane przez większość naszej krytyki jest zwulgaryzowaną formą dosyć już od współczesności odległych rozwiązań. Pytanie, jakie wówczas stawiano, brzmiało: jak to się dzieje, że znak, raz na zawsze oddalony od tego, co znaczy, może pojawić się jako coś znaczącego? Ulubionym modelem było malarstwo. Obraz przedstawiając bezpośrednio to, co namalowane — mówiono — uświadamia nam jednocześnie, że jest to przedstawione, a nie rzeczywiste. Według doktryny klasycznej wyrażanie idei w czymś innym odbywa się na dwa sposoby.

- I. Jedna idea jest przedstawiana w innej — przykładem tego może być obraz, w tym wypadku przedstawiające jest jak gdyby przezroczyste wobec przedstawianego. Książka, obraz, zdjęcie istnieje jedynie w swej funkcji fikcji, medium przenoszącego nas w inny, poza nimi istniejący świat, odkryty dla nas przez artystę,

- II. Pierwsza idea, ta, na którą znak wskazuje, naprowadza nas na drugą ideę, tę, która została zawarta w znaku. Jak w ulubionym wówczas przykładzie z kawałkiem wosku u Kartezjusza.

Jedna z tych dróg prowadzi do współczesnego dokumentalizmu, o którym wiele się dyskutuje, szczególnie w filmie czy fotografii, choć jest to program równie żywy w literaturze; tendencje te również można odnaleźć w hiperrealizmie w malarstwie. U ich podstaw leży przekonanie, że znak można zrobić tak przezroczystym, by nie zasłaniał tego, na co wskazuje. Teoretycznie udowodnienie możliwości zneutralizowania sygnału, za pomocą którego zostaje przekazana rzeczywistość niczym nie zasłonięta, wydaje się przedsięwzięciem raczej beznadziejnym. Każde zdjęcie wykonane aparatem jest obrazem określonym warunkami funkcjonowania tegoż aparatu, będącego tworem czyjejś koncepcji technicznej. Jeśli porównamy zwykłe zdjęcie ze zdjęciem rentgenowskim, to otrzymamy dwa różne obrazy rzeczywistości. Kryterium wierności przekazu natury można ustalić jedynie określając cel, jakiemu służy przekaz. Prawdziwość przekazu nie jest problemem podobieństwa między obrazem a rzeczywistością, problem polega na tym, czy przekaz może nam dostarczyć żądanej informacji, czy nie, czy jest w stanie odpowiedzieć na postawione pytanie. Zdjęcie wykonane przy użyciu: różnorakich obiektywów, pryzmatycznych nasadek, filtrów kolorowych, sitodruku z kilku negatywów, czy każdego z możliwych technicznie sposobów, ani zbliża, ani oddala nas od rzeczywistości, dopóki nie określimy, jaką informację chcemy uzyskać. Odbierany jako bardziej prawdziwy, „naturalny” obraz rzeczywistości, jest ten, który jest bliski nie tyle rzeczywistości, ile znanym nam z uprzednich doświadczeń innym przekazom rzeczywistości. Siłą realizmu jest działanie przyzwyczajęń do pewnego typu przekazów tak, by proces łączenia w znaku tego, co wskazane, z tym, co wskazujące, przebiegał w warstwie podświadomości, byśmy sobie nie uświadamiali łączących je relacji, mogąc brać jedno za drugie, jak kierowca podświadomie odczytujący znaki drogowe.

Współczesna debata nad znakiem przybrała jednak inną formę. Historycznie wcześniejsze, choć stale jeszcze żywe, jest tu stanowisko fenomenologów, nowsze reprezentuje strukturalizm. Pierwsze wywodzi się z filozofii, z zagadnienia postawionego przez Kanta: „jak umysł może wejść w stosunek z czymś, co jest poza nim?”. Drugie z językoznawstwa, z rozważań metodologicznych i opiera się na współczesnej logistyce. Trudno je właściwie porównywać, gdyż stawiają sobie różne cele, ale w sztuce w rozważaniach nad pojęciem znaku się stykają. Husserl, twórca fenomenologii, w „Ideach” posługuje się przykładem portretu, u nas Ingarden swoje fenomenologiczne stanowisko rozwijał również poprzez przedmioty sztuki. Dla Husserla

podstawową cechą umysłu (we wszystkich jego aktach) jest to, iż skierowany jest on ku leżącym poza nim przedmiotom. W spostrzeżeniach zmysłowych, w czym przeczy popularnemu odczuciu, dane są nie wrażenia, lecz rzeczy, fenomeny, za pomocą których ujmujemy bezpośrednio rzeczywistość. Stanowisko fenomenologii można odnaleźć w tak znanych książkach ostatniego ćwierćwiecza jak „La voix du silence” Malraux, gdzie dzieło sztuki jest utrwaloną chwilą absolutu, w „Dialogue avec l’invisible” René Huyghe’a, widzącego rolę sztuki nie w obrazie rzeczywistości, lecz w intuicyjnym odkryciu tego, co świat z siebie ukazuje, a co jest dane a priori, lub wreszcie w najnowszej książce „La visible et l’invisible” Merleau-Ponty. Również i w słynnej „Les mots et les choses” Foucault przeprowadzając strukturalną analizę europejskiej epistemy znak jednak pojmuje w duchu fenomenologii.

Znak jest kluczowym problemem strukturalistów, formacji umysłowej, która wyparła starszą od niego fenomenologię. Strukturaliści francuscy, stosunkowo najlepiej u nas znani, sięgają najchętniej do Saussure’a, czy obecnie do Lévi-Straussa, obydwu piszących po francusku. Nie ulega jednak kwestii, że należałoby sięgnąć do innych nie mniej płodnych wpływów i strukturalnych poszukiwań na przykład Koła Praskiego, do którego należał Jakobson, mający tak istotny wpływ na strukturalizm amerykański. Nie można również pominąć inspirującej roli marksizmu, do którego ustosunkowuje się całe współczesne myślenie.

Dla fenomenologów, jak już powiedziałem, znak jest rzeczywistością prawdziwszą niż sama rzeczywistość, dla strukturalistów jest czymś neutralnym, arbitralnym. U tych ostatnich pojęcie znaku sprecyzowało się w ciągu lat, by stać się problemem, o jakim może mówić również współczesna logistyka matematyczna z użyciem swego aparatu metodologicznego. Przykładem może być tu choćby „Syntactic Structures” czy „Aspect of the Theory of Syntax” Chomsky’ego. Dla stanowiska wywodzącego się z tradycji filozoficznej problemem było to, co z rzeczywistości zostało zachowane w fikcji sztuki, dla współczesnego myślenia — jak rzeczywistość jest rozumiana, jaką operację należy wykonać, by proces zrozumienia miał miejsce, i wreszcie, jakim ograniczeniom podlega, gdy zostaje przekazany przez znak. W tradycyjnym rozumieniu w portrecie znanej mi osoby istnieje coś z tej osoby, znak łączy tu w podobieństwie portret z portretowanym. W rozumieniu współczesnym znak określa jedynie operację, jakiej musimy dokonać, by zidentyfikować dwie rzeczy – portretowaną i jej portret. Pies oglądając zdjęcie swego pana nie spostrzega podobieństwa między jednym a drugim. Znajduje się bowiem w sytuacji człowieka, który nigdy nie ucząc się geometrii, nie potrafi zidentyfikować kwadratu jako należącego do klasy równoległoboków. Musiałby bowiem w tym celu przeprowadzić operację ustalenia kodu, a więc stwierdzenia, że istotne tu są boki i kąty, a

nie np. ich barwa czy grubość kresek. Następnie musiałby podzielić universum na dopełniające się klasy, zadając sobie pytanie, czy naprzeciw leżące boki są, czy nie są równoległe. Dopiero stwierdzenie odpowiedniości pozwoliłoby mu rozpoznać w kwadracie równoległobok. Tego rodzaju operacja, tylko że bardziej skomplikowana, pozwala na identyfikację portretu z portretowanym. Czym to się różni od podobieństwa? Podobieństwo jest niezależne od nas, od dokonywanej przez nas operacji. Przynależy do rzeczy, a nie do operacji. Żółty kwadrat, jeśli w podanym przykładzie różniłby się kolorami, można połączyć z żółtym trójkątem, rozpatrując go jako klasę żółtych figur, można go też połączyć z niebieskim prostokątem, rozpatrując go jako klasę równoległoboków. Nie jest to wynikiem subiektywnego wyboru, lecz rezultatem zastosowanego kryterium, przeprowadzenia jednej z możliwych operacji. Obserwując przeobrażenie, jakie dokonało się w pojęciu znaku, musimy stwierdzić paradoksalny pozornie fakt. **Znak, wyzbywszy się fatalistycznej więzi łączącej go z konkretem, uzyskując status pojęcia abstrakcyjnego, nie stał się bynajmniej „przezroczystym wobec rzeczywistości”, używając określenia Foucoult. Odwrotnie, zyskując „samodzielność”, stał się czymś istniejącym obok konkretnego, stał się jakby innym konkretem.** I w tym sensie można zrozumieć jego znaczenie i rolę w sztuce najnowszej. Rzeczywistość formuje znak w tym samym stopniu, co znak formuje rzeczywistość tę, którą poznajemy za jego pośrednictwem. Dawny dysymetryczny stosunek między znakami a rzeczami ustąpił nowemu stosunkowi symetrycznemu:

Rzecz → znak = znak → rzecz

*

Znak będąc arbitralnym, nie wyrażając ani idei, ani rzeczywistości, a jedynie udzielając o niej wskazówek, wchodzi w różnorakie relacje z innymi znakami. I tak cały znak signifié/signifiant może stać się tylko signifié lub tylko signifiant w nowej relacji.

Wróćmy znów do najprostszego, klasycznego przykładu sygnalizacji ulicznej. Signifié oznacza zakaz, signifiant - percepcje czerwieni. Nawet mój pies jest w stanie opanować ten kod drogą odpowiednich ćwiczeń i właściwie podzielić oba universa. Wyobraźmy sobie, że to nie pies, a ja uczę się tego kodu i dla przyspieszenia nauki ktoś mówi mi, że czerwone światło jest zakazem. W ten sposób pojęcie zakazu i pojęcie czerwieni staje się dla mnie nie znakiem, a jego częścią, tym, co znaczone — signifié. Wypowiedziane zdanie jest dla mnie signifiant — tym, co znaczące. Dopasowując pewne wartości fonetyczne odpowiadającym im sensom odczytuję prawidłowo znak.

Ten drugi system znaków nadbudowany nad tym pierwszym jest systemem terminologicznym (wyjaśnia bowiem sens terminów zawarty w pierwszym systemie), określa go się jako metajęzyk, wzorem metamatematyki, które to określenie wprowadził Hilbert. Budowa metajęzyka w sztuce jest charakterystycznym zabiegiem sztuki najnowszej. Przykładem może być omawiana przeze mnie działalność galerii „Permafo”. Na tych dwóch systemach kończą się jednak możliwości wznoszenia dalszych budowli. Cały ten nowy znak, który tworzy pojęcie czerwieni jako zakazu, wypowiedziany w fonetycznym kształcie, może być usłyszany przeze mnie w takiej lub innej emocjonalnej intonacji wypowiedzi: zdecydowanie, pytająco, żartobliwie, czy jeszcze w jakiś inny sposób. Staje się więc znów signifiant znaku, to co odbieram: zaś signifié tego znaku – to rola, jaką odgrywa tu mówiący, jego intencje. To, czy mówi np. „naprawdę”, czy robi sobie ze mnie żarty. Mamy więc znowu nowy znak, który odczytuję dopasowując prawidłowo signifiant do signifié. Ten trzeci poziom, w którym signifié to signifié i signifiant drugiego poziomu, tak jak signifié drugiego poziomu to signifié i signifiant poziomu pierwszego – jest poziomem retorycznym. W tej formie właśnie znak w sztuce dociera do nas najczęściej.

Interesujące jest, że ludzkim wyłącznie jest poziom drugi – metajęzyk. Mój pies może bowiem opanować zarówno poziom pierwszy (doświadczenie Pawłowa), jak i trzeci. Ten ostatni nawet bez ćwiczeń, sama intonacja głosu staje się wystarczającą wskazówką.

Żeby wyczerpać możliwości tego typu relacji między znakami, trzeba jeszcze omówić kombinacje, powstające między pierwszym i drugim poziomem, gdy znak pierwszego staje się nie signifié, jak w metajęzyku, lecz signifiant drugiego poziomu. W tym celu wystarczy potraktować w przytoczonym przykładzie drugi poziom jako pierwszy, zaczynając od niego budowę. Uzyskany w ten sposób system jest konotacją systemu, w którym biorę pod uwagę emocjonalne zabarwienie głosu. Może więc być raz systemem retorycznym, jeśli jest systemem trzystopniowym, lub systemem konotacji, jeśli jest systemem dwustopniowym. Pierwszy stopień zaś określa się jako system denotacji. Problem konotacji jest historycznie najnowszy, stale jeszcze nierozpracowany i stwarza ogromne możliwości dla praktyki artystycznej jak i dla medytacji nad nią.

Znak zakłada pewne relacje. Sam jest również relacją. Relacje, które omówiłem na początku, odbywały się między signifié i signifiant. Teraz pokazałem układ skomplikowany, w którym znak jako całość występował: już to jako signifié, już to jako signifiant innego znaku. Pozostała, do krótkiego rozpatrzenia, relacja, w jaką wchodzić znaki ze sobą jako całości, tworząc już nie

pojedyncze znaki, ale zbiory znaków. Typowe są tu dwie możliwości:

- I. Usytuowanie znaku wobec aktualnie występujących innych znaków, np. kadr filmowy przedstawiający jedną scenę w stosunku do następującego lub poprzedzającego go innego kadru, jedna forma na obrazie w stosunku do innej formy, „Złoto jesieni” w tekście literackim, gdzie słowo „złoto” oznacza przez swe sąsiedztwo za słowem „jesień” co innego niż słowo „złoto” w tekście „złoto i srebro”. Jest to typ relacji, którą nazywamy syntagmatyczną.
- II. Usytuowanie znaku nie wobec aktualnych sąsiadów, jak w relacji pierwszej, ale wobec możliwości występowania form pokrewnych, wyróżniających się dzięki najmniejszej różnicy koniecznej, a jednocześnie wystarczającej dla utworzenia nowego znaku. Ciąg słów na początku tego artykułu: znak, znaczące, znaczone, znaczenie jest przykładem tej relacji. Są to formy pokrewne, a jednocześnie o tyle różne, że znaczą co innego. Innym przykładem może być czerwień z opisanej tu sygnalizacji ulicznej. Oznacza ona „zakaz” tylko w wypadku, gdy przeciwstawia się zieleni i kolorowi pomarańczowemu. Gdy przeciwstawia się tylko zieleni, można ją wyrazić również przez oranż, a gdyby była jedynie światłem przeciwstawiającym się brakowi światła, to samo znaczenie „zakazu” uzyskalibyśmy używając dowolnej barwy. Ten typ relacji określamy jako relację paradygmatyczną. Jest to relacja istnienia znaku wobec jego możliwości zmieniania znaczeń.

Ten ostatni przykład jeszcze raz wskazuje na relatywny charakter znaku, którego nie można oddzielić od funkcji znaczenia czegoś dla kogoś. I dlatego sztuka rozpatrywana jako znak nie może być bytem absolutnym, istniejącym poza czasem i społeczeństwem, i w tym chyba tkwi lekcja sztuki najnowszej, skłaniając nas do widzenia sztuki jako elementu większej całości, jaką jest rzeczywistość. Notabene elementu nie tyle pokazującego tę rzeczywistość, ale czynnika, który ją aktywnie współtworzy.