

Semiotyka wizualna między tekstualnością a praktyką. Wokół wypowiedzianego (énonciation)¹.

Maria Giulia Dondero (Fonds National de la Recherche Scientifique/Université de Liège)

Abstrakt

Niniejszy artykuł stawia sobie dwa cele. Pierwszym jest porównanie semiotyki tekstu Algirdasa Juliena Greimasa i Louisa Marina z semiotyką praktyk Jacques'a Fontanille'a. Prace Michela de Certeau na temat praktyk odbioru i użycia pozwolą wyjaśnić relację między pojęciem *wypowiedzianego (énonciation énoncée)* w paradygmacie tekstu i *wypowiedzianego w akcie (énonciation en acte)* w paradygmacie praktyk.

Drugim celem jest problematyzacja pojęcia wypowiedzianego w ramach języka wizualnego. W oparciu o teorie i analizy Louisa Marina (*Opacité en peinture – Nieprzejrzystość w malarstwie*) ukazana zostanie użyteczność pojęcia wypowiedzianego w studiach nad obrazami i podjęta zostanie próba przetestowania znaczenia, które wypowiedzianemu nadaje de Certeau (*Wynaleźć codzienność 1. Sztuki działania*) w ramach odbioru i interpretacji obrazów.

0. Wstęp

Pierwsza część niniejszego artykułu powraca do tak zwanej „tekstualnej” semiotyki Algirdasa Juliena Greimasa i Szkoły Paryskiej, a także semiologii Louisa Marina, porównując je z nowym paradygmatem wypowiedzianego w semiotyce, który ma na celu rozwój semiotyki praktyk (Fontanille, 2008). Żeby wyjaśnić podobieństwa i różnice między pojęciami *wypowiedzianego* w paradygmacie tekstualnym i tradycji wywodzącej się od Greimasa a *wypowiedzianego w akcie* w późniejszym paradygmacie praktyk, przeanalizujemy sugestie dotyczące praktyk odbioru i użycia, które w latach osiemdziesiątych dwudziestego wieku przedstawił Michel de Certeau. W drugiej części artykułu przedstawione zostaną różnice, korelacje i podobieństwa między znaczeniem, jakie nadaje wypowiedzianemu de Certeau (1980), a propozycjami współczesnej francuskojęzycznej semiotyki praktyk. Porównanie to ma na celu zarysowanie pewnej teorii praktyk odbioru obrazów.

¹ Pragnę podziękować Katarzynie Thiel-Jańczuk i Jean-François Bordronowi za ich cenne uwagi.

Przez cały artykuł przewijać się będzie kwestia podmiotowości wpisanej w obraz. Zostanie ona ujęta za pomocą pojęcia *wypowiadania wypowiedzianego*, które odróżnić należy od pojęcia *działania wypowiedzianego* czy aktu wypowiedzianego.

Niestety, często dochodzi do pomieszania wypowiedzianego w ścisłym sensie, którego sposób istnienia polega na byciu założeniem logicznym wypowiedzi, i wypowiedzianego (lub przytoczonego), które jest tylko pozorem, imitacją działania wypowiedzianego wewnątrz dyskursu. „Ja”, „tutaj”, czy „teraz”, które możemy spotkać w wypowiedzianym dyskursie, w żaden sposób nie przedstawiają podmiotu, przestrzeni, czy czasu wypowiedzianego. (Greimas, Courtés 1979, hasło *énonciation*).

O ile wypowiedzianego wypowiedziane dotyczy pozorów, imitacji *działania* wypowiedzianego wewnątrz wypowiedzi, o tyle działanie (lub akt) wypowiedzianego dotyczy praktyk, które nie są *ustabilizowane* w zamkniętej wypowiedzi. Praktyki – w przeciwieństwie do wypowiedzi – nie są obiektywizowane za pomocą materialnego nośnika, nie mają też określonych ram, dlatego też trudniej je analizować.

Dopiero niedawno (Fontanille 2008) poruszony został problem praktyk w semiotyce, tymczasem w tradycji językoznawczej wypowiedzianego już 1980 roku francuska lingwistka Kerbrat-Orecchioni odróżniła „wypowiedzianego ograniczone” i „wypowiedzianego rozszerzone”, które możemy uznać za odpowiedniki naszego wypowiedzianego wypowiedzianego i wypowiedzianego praktycznego.

Rozszerzona wersja tej teorii² popycha granice badań aż do opisu sceny wypowiedzianego, sytuacji komunikacji i jej składników: bohaterów dyskursu, okoliczności czasoprzestrzennych, warunków wytwarzania/odbioru, kontekstu historycznego i kulturowego, a także określeń rodzajowych i socjolektalnych.

Z perspektywy obrazu analiza wypowiedzeniowa (w wersji ograniczonej) wypowiedzianego wizualnej ma na celu opisanie tego, « skąd się widzi », to jest punktów widzenia, na podstawie których obraz został stworzony i chce być uchwycony przez spojrzenie obserwatora. Stosunek obrazu do obserwatora znajduje się w centrum badań prowadzonych z perspektywy wypowiedzianego wizualnego. Jak należy patrzeć na obraz? Za pomocą jakich środków, jakich strategii kompozycyjnych? Poprzez jaką organizację topologiczną obraz może przygotowywać/konfigurować *modelowego obserwatora*? Jeśli zgodnie z poglądem

² Por. prace Dominique Maingueneau dotyczące analizy dyskursu.

Louisa Marina (1989, 1994) i innych semiotyków (Eco 1979, Fontanille 1989) obraz konfiguruje modelowego obserwatora, czy też *pozór idealnego spojrzenia*, czy nie oznacza to, że obserwator z krwi i kości nie jest wolny w swoim akcie patrzenia? Czy obraz z góry kształtuje pewną kognitywną postawę obserwatora i pewien typ pasji spojrzenia, który musi on przyjąć, czy też odwrotnie – to on dokonuje wyboru pozoru obserwacji, który oferuje mu obraz? W kwestii *wolności spojrzenia* zajrzemy do refleksji Michela de Certeau, który w oryginalny sposób zakwestionował teorię wypowiedania:

Obecność i obieg jakiegoś przedstawienia (rozpowszechnianego jako zasada awansu społeczno-ekonomicznego przez kaznodziejów, nauczycieli czy propagatorów) nie ma związku z tym, czym ono jest dla użytkowników. Należy więc poddać analizie zabiegi, jakich na nim dokonują *użytkownicy niebędący jego wytwórcami*. Tylko w takiej sytuacji można będzie ocenić odchylenie lub podobieństwo między wytwarzaniem obrazu a *wytwarzaniem wtórnym*, kryjącym się w procesach jego używania. (2008, s. XXXVII, podkreślenie moje)

Nie chodzi oczywiście o to, żeby z widza obrazów czynić jednostkę „zdominowaną”, która koniecznie musi dokonywać zmiany znaczenia obrazów, żeby móc uzyskać wolność i status „wytwórcy”. Przetestujemy po prostu heurystyczne ograniczenia tradycji tekstualnej w semiotyce francuskojęzycznej, która, odkładając na bok praktyki, nie mogła przewidzieć „politycznej” obudowy przedmiotów kultury, które analizowała. Nie będziemy tutaj rozwijać żadnych studiów etnograficznych na temat sposobów „działania przeciwko” dominującej kulturze wizualnej³. Ograniczymy się do zbadania, w jaki sposób różne teorie wypowiedania ujmują (lub nie) kolektywną podmiotowość widzów/konsumentów obrazu.

1. Wypowiedanie wypowiedziane w ramach wizualności

Wiele czasu zajęło semiotykom wizualności uznanie propozycji francuskiego językoznawcy Emile Benveniste’a, ojca teorii wypowiedania, by pojęcie to rozszerzyć na muzykę i inne języki niewerbalne (1974, s. 43-78). O ile semiotycy, którzy zajmowali się tworzeniem teorii i analizowaniem języka wizualnego w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych dwudziestego wieku, nie poruszali kwestii wypowiedania, nad którą przekładali

³ De Certeau zbudował swoją teorię, nie mogąc zawrzeć w niej wszystkich transformacji społeczeństw, które nastąpiły po jego śmierci, szczególnie tych, które zrodziły teorię „widza”, czy tak zwaną *software culture* (Manovich 2013), to jest kulturę kolektywnego operowania danymi informacyjnymi.

strukturalistyczną teoretyzację języka figuratywnego i plastycznego oraz semi-symbolizmu⁴, o tyle drugie i trzecie pokolenie semiotyków wizualności rozwinęło to pojęcie, uzasadniając słuszność jego użycia w kontekście pozawerbalnym. Już dwadzieścia pięć lat temu dzieło Jacques'a Fontanille'a *Les Espaces subjectifs. Introduction à une sémiotique de l'observateur (discours, peinture, cinéma)* (*Przestrzenie subiektywne. Wprowadzenie do semiotyki obserwatora (dyskurs, malarstwo, kino)*) rzuciło wyzwanie transpozycji pojęcia wypowiedzania w ramach wizualności i audiowizualności (malarstwa i kina) i do dziś pozostaje tekstem, do którego odnoszą się współczesne rozważania na ten temat. Inni badacze ze Szkoły Paryskiej kontynuowali to podejście do korpusów fotograficznych i innych rodzajów obrazów o statusie artystycznym lub naukowym⁵.

Mimo że de Certeau nie może być nazwany teoretykiem wypowiedzania wizualnego⁶, był on jednym z pierwszych, którzy w następstwie teoretyzacji Benveniste'a ujmowali akt wypowiedzania w ramach praktyk innych niż werbalne, takich jak chodzenie, mieszkanie i kuchnia⁷.

W ramach badania języka wizualnego pod kątem wypowiedzania, każdy obraz można uważać za *indywidualną* realizację *możliwych* struktur dokonującą się dzięki *podjęciu inicjatywy* (w akcie wypowiedzania), które tworzy wypowiedź. Nie ma wypowiedzi bez wcześniejszego aktu wypowiedzania, tak jak nie ma wypowiedzi bez punktu widzenia, która ją ustanawia, bez *osi odniesienia*, służącej za *centrum generujące* i *regulujące* dostęp interpretatora do znaczenia. Ten akt indywidualnego zawłaszczenia pozwala postrzegać teorię wypowiedzania nie tylko jako teorię przejścia od systemu językowego (*langue*) do mówienia (*parole*), czy zapośredniczenia między systemem a procesem, ale również jako teorię włączenia podmiotu do języka, jako teorię aktu indywidualnego zawłaszczenia języka de Saussure'a poprzez operacje *selekcji* i *zestawienia*, które prowadzą do powstania zamkniętego i dokonanego produktu językowego, który nazywamy *wypowiedzią*. Wypowiedź ta jest rezultatem

⁴ Por. Greimas (1984), Floch (1985), (1986), (1990), Thürlemann (1982), da Silva (2004).

⁵ Semiotyka wizualna charakteryzująca się podejściem kognitywnym, tak jak w przypadku *Groupe µ* (1992) nigdy nie zadawała pytań o wypowiedzanie, ale wszystkie prace na temat ramy [*cadre*] i kadrowania prowadzone przez *Groupe µ* rozwijają problematykę wypowiedzania.

⁶ De Certeau mówi o społeczeństwie spektaklu i konsumencie jako widzu/czytelniku obrazów i tekstów, ale tylko niekiedy traktuje strukturę obrazu dwuwymiarowego jak przedmiot badań. Z dwoma wyjątkami, jak mi przypomniała Katarzyna Thiel-Jańczuk: obraz Boscha *Ogród rozkoszy ziemskich*, opisany w *Fable mystique* (*Bajka mistyczna*), oraz obraz Wszechwidzącego (i roli, jaką odgrywa w tworzeniu się teologii Mikołaja z Kuzy) w tekście *De l'image* (*O obrazie*) poświęconym temu filozofowi ze zbioru *La Fable mystique II* (*Bajka mistyczna II*).

⁷ „Sytuowanie się w perspektywie wypowiedzania (*énonciation*), co czyni niniejsza analiza, oznacza przyznanie pierwszeństwa aktowi mówienia: *działa* on na polu systemu językowego; uruchamia proces *zawłaszczania*, lub odzyskiwania, języka przez mówiących; ustanawia *teraźniejszość* odnoszącą się do chwili i do miejsca; wreszcie sytuuje *umowę z innym* (współrozmówcą) w sieci miejsc i relacji. Te cztery cechy aktu wypowiedzania (*acte énonciatif*) można odnaleźć w wielu innych praktykach (chodzenia, gotowania itd.)” (2008, s. XXXVII).

„zabrania głosu” *zobiektywizowanym* na pewnym nośniku. Można go analizować poprzez ślady aktu wypowiedzianego pozostawione w wypowiedzi.

Niezależnie od tego, czy wypowiedź jest werbalna, obrazowa, fotograficzna, filmowa itd., pojmujemy ją jako *całość znaczącą*. Wypowiedź charakteryzuje się tym, że została wytworzona na podstawie aktu, który zapewnił jej *ograniczenia* i granice (rama w przypadku obrazu, przód i tył okładki w przypadku powieści, napisy początkowe i końcowe w przypadku filmu itd.). Mówi się, że wypowiedzi można analizować na podstawie analizy stosunków różnicowych między formami, kolorami i pozycjami, co pozwala nam zrozumieć konstrukcję punktu widzenia i przewidzieć stanowisko⁸, które musi zająć obserwator – niezależnie od tego, czy będzie to stanowisko przestrzenne, pragmatyczne, kognitywne czy uczuciowe. Wypowiedź w pewien sposób narzuca interpretatorowi zajęcie stanowiska, przebieg dróg spojrzenia, a także zbiór wartości, które powinien podzielać.

O ile wypowiedzianie w języku werbalnym dotyczy *mówienia*, czy też sposobu twierdzenia i podejmowania wypowiedzi, a także jej odbierania, o tyle w przypadku obrazu dotyczy ona raczej *cielesnego działania*, które może rozciągać się, jakby podwojone, na *działanie wytwarzania* (na przykład: malowanie, fotografowanie, rysowanie itp.) i *działanie obserwowania* (kontemplację, patrzenie, uchwytowanie itp.). Chodzi oczywiście o *fikcyjne* wytwarzanie i obserwowanie, które wypowiedzający kieruje do adresata wypowiedzi, tak samo jak zaimki „ja” i „ty” w naszych codziennych rozmowach są tylko imitacją podmiotowości, która przyjmuje formy *podjęcia inicjatywy* (ja) i *zwrotu do adresata* (ty) w ramach dyskursywnej konstrukcji dialogu. Wypowiedzającego i adresata wypowiedzi można zidentyfikować za pomocą konfiguracji tekstu, które zajmują ich miejsce i które interpretatorowi z krwi i kości⁹ podsuwają *możliwe* modele lektury.

Można byłoby również stwierdzić, że perspektywa czy punkt widzenia, z którego robi się zdjęcie lub coś się rysuje, jest miejscem władzy, a przynajmniej zawsze pewnym *miejscem wiedzy*, miejscem, z którego widzimy rzeczy; jest to również miejsce, na podstawie którego proponuje się swój własny ogląd rzeczy widzowi. Dla semiotyki Greimasa to właśnie w konstrukcji perspektywy rozgrywa się wiedza: w selekcjach, miejscach ogniskowania i

⁸ Na temat topologicznych, chromatycznych i ejdetycznych kategorii plastycznych por. Greimas (1984), Floch (1985), Groupe μ (1992).

⁹ W językoznawstwie już Ducrot (1984) odcinał się od Benveniste’a, usuwając ze swojej teorii wypowiedzianego wszystkie odniesienie pozajęzykowe: “w moją charakterystykę wypowiedzianego nie pozwalam ingerować pojęciu aktu – *a fortiori*, nie wprowadzam do niej pojęcia podmiotu będącego autorem mówienia i aktów mowy. Nie mówię, że wypowiedzianie to akt kogoś, kto wytwarza wypowiedź; dla mnie to po prostu fakt, że wypowiedź się pojawia, i nie chcę zajmować stanowiska, na poziomie tych wstępnych definicji, w kwestii problemu autora wypowiedzi. Nie mnie decydować, czy autor istnieje i kim jest” (s. 179). Por. też Colas-Blaise (2010).

znieskształceniach widzenia gra toczy się o wartości rzeczy, a także o miejsce przyznawane widzowi po to, żeby je uznał.

W cytowanym już tekście *Les espaces subjectifs. Introduction à une théorie de l'observateur* (1989), Fontanille twierdzi, że każda wypowiedź wizualna niesie ze sobą pytanie o wiedzę: jest ona *przedmiotem w obiegu* między wypowiadającym a adresatem wypowiedzi. Podmiotowość jest tym samym *interaktywna*, ponieważ podmioty działają ze sobą nawzajem za pośrednictwem wiedzy, którą dzielają, lub kłócą się ze sobą w ramach przestrzennych artykulacji obrazu. Mówiąc ogólnie, analiza wypowiedzeniowa pozwala nam przestudiować sposób, w jaki widz powinien ustawić się wobec obrazu, ponieważ postuluje ona, że to właśnie obraz ją określa: adresat wypowiedzi w obrazie predysponuje, „przygotowuje” miejsce widzowi, które będzie musiał je zająć, jeśli chce odtworzyć przebieg znaczenia.

Fontanille wprowadził oczywiście konflikt do swojej teorii widza, co zbliża go do myśli de Certeau, jednak jest to teoria wewnętrznego konfliktu obrazu. Nie wziął on pod uwagę tego, że widz może „opuścić” miejsce, które przygotował mu adresat wypowiedzi, lub dokonać w nim zmian; to właśnie przewidział de Certeau w swojej *polemologicznej* analizie kultury. Oczywiście w semiotyce zawsze twierdziliśmy, że każdy obraz ucieleśnia *możliwą* intersubiektywną relację, nie zaś relację potwierdzoną – ewentualne asymetrie między stanowiskami obserwacji przewidzianymi przez obraz i faktycznymi interpretacjami/użyciami nie zostały zakwestionowane.

O ile semiotyka badała jedynie obrazy, o tyle de Certeau badał praktyki twórców w dziele. Innymi słowy, de Certeau otworzył drogę semiotycznej analizie odbioru. Tego ostatniego nie można zaś studiować na podstawie jednostek – przynajmniej w ramach nauk o języku. Odbiór powinien być badany w odniesieniu do wspólnych czynności i procedur, czy też „zespołów czynności” (2008, p. XXXV). Aż do lat 2000 podejście semiotyczne podzielało przekonanie Louisa Marina, że *akty* wytwarzania i odbierania są mało ważne w naukach o języku, ponieważ uważa się je za ulotne i nieuchwytnie.

W tej kwestii warto wrócić do Louisa Marina, który bardzo przekonująco wyjaśnia, czym jest wypowiedziane wypowiedziane (przewidywany odbiór) w stosunku do aktów wypowiedziania i praktyk (odbior potwierdzony), szczególnie w *Opacité de la peinture*¹⁰, gdzie wyjaśnia różnicę między wypowiedzianym a aktem wypowiedzi, czy też między wypowiedzianym ograniczonym a rozszerzonym za pomocą funkcjonowania religijnych obrazów *Zwiastowania*. Zdaniem Marina włoskie *Zwiastowania* miałyby symbolizować

¹⁰ Marin 1989, szczególnie rozdział piąty, „Zwiastowania tokańskie”.

pokrewieństwo między strukturą przekazywania tajemnicy Boskiego Wcielenia i strukturą teorii wypowiedzianego. Zgodnie z ideą, która jest podstawą tej relacji między teorią wypowiedzianego a przedstawieniem Zwiastowania, wypowiedzianego jako *akt*, będąc postawą *pojedynczego wydarzenia* pojawienia się wypowiedzi, „nie daje się poznać” naukom o języku. Można się do niego zbliżyć jedynie *pośrednio*, na podstawie znaków, śladów lub wskazówek, pozostawionych przez owo szczególne wydarzenie w empirycznych wypowiedziach: w pewien sposób *wypowiedzianego jawi się jako zawsze nieodwracalnie ukryte i nieuchwytnie*, podobnie jak tajemnica w przypadku Zwiastowania. Akt Boskiego Wcielenia i akt wypowiedzianego byłyby również niemożliwe do zrozumienia i do studiowania, nie pozostawałoby nam nic innego jak studiowanie śladów czy resztek... Na poparcie swojego stanowiska Marin podaje przykład Zwiastowania Domenico Veneziano (1445-1450, Fitzwilliam Museum, Cambridge), które ukazuje, że tajemnica Zwiastowania jest tylko *opowiedziana* na osi historii, od lewej do prawej, w trzeciej osobie (Anioł Gabriel i Maria przedstawieni są z profilu: dostęp do ich spojrzenia i ustanowienie dialogu są wykluczone) – niemożliwe jest zatem przeniknięcie tej tajemnicy na osi perspektywy, czy też osi przenikania obserwatora patrzącego w głąb obrazu. Tajemnica jest w gruncie rzeczy znaczone, na osi perspektywy, w bezpośrednim stosunku do „woli wiedzy” obserwatora, jako zamknięte drzwi, hermetyczny zamek. To Zwiastowanie funkcjonuje tym samym jako drogocenne *exemplum* funkcjonowania wypowiedzianego: możemy poznać jedynie *ślady komunikacji*, ponieważ akt tej komunikacji/objawienia zawsze pozostanie nieuchwytny.

2. Od wypowiedzianego do wypowiedzianego : propozycje de Certeau

Nie zadowolając się śladami odcieleśnionej wiedzy, de Certeau (2008, s. 20-23) próbował przekroczyć to znaczenie wypowiedzianego i stworzyć możliwość badania samych aktów wypowiedzianego, szczególnie zaś aktu chodzenia po mieście:

Z pewnością przebieg wędrowania może być odwzorowany na planach miasta w sposób polegający na transkrypcji *śladów* (w jednym miejscu bardziej zagęszczonych, w innym ledwie widocznych) oraz trajektorii (przechodzących tędy, a nie tamtędy). Jednak owe gięte linie pisma oznaczają, podobnie jak słowa, wyłącznie *nieobecność* tego, co przeszło. *Zapisy tras zatracają to, co było: sam akt przechodzenia* (ibidem, s. 98, podkreślenie moje)

Trzeba podkreślić, że rewolucyjny aspekt tych słów nie polega tylko na obronie możliwości analizowania tych działań za pomocą teorii rozszerzonego wypowiedzania (praktyki), ale też na studiowaniu *rozproszonych* aktów, można by rzec *twórczości bez dzieła*, autorstwa tych, o których nie mamy prawa myśleć jako o twórcach „przedstawień”. Każde przedstawienie, każdy tekst, są w istocie pojmowalne jako skończona całość, której przysługuje rozpoznawalny status społeczny. Z kolei odbiorcy bez dzieła nie konstruują żadnej całości, raczej *przenikają* do wnętrza całości innych – tym, co przeważa w ich działaniach, jest fragmentacja. Koniec końców, dla de Certeau możliwe jest badanie nie tylko aktów wypowiedzania (oddalając się od teorii tekstualnej), ale także, a nawet szczególnie, rozproszonych i (prawie) niewidzialnych aktów wypowiedzania anonimowych odbiorców/konsumentów (oddalając się od studiów nad twórczością, szczególnie od Foucaulta i Bourdieu).

Jego badania wypływają bez wątpienia z jego zaangażowania politycznego: taktyki konsumentów zdefiniowane są jako sposoby rozgrywania wydarzeń tak, by te stały się „sposobnościami”: nie-miejsce konsumpcji jest miejscem niestabilnym, zrobionym z tego, czego nie można obrócić w kapitał – „[Taktyka] nie zachowuje jednak tego, co zdobywa” (ibidem, s. XLII).

Odłożymy na bok najbardziej polityczne aspekty teorii de Certeau, w zamian za to przyjrzymy się temu, w jaki sposób posługuje się on swoją teorią wypowiedzania, żeby posunąć naprzód studia nad praktykami z punktu widzenia semiotyki.

Kiedy semiotyka wizualna zadała sobie pytanie o badanie aktów, było to ciągle pytanie nieśmiałe i ciągle zwracające uwagę na akt wytwarzania. Nie z powodu upodobania do wytwarzania kosztem odbioru, ale ponieważ wytwarzanie wydaje się miejscem, z którego należy wyjść w badaniach inscenizacji systemu językowego i *systemu możliwości*. De Certeau proponuje w tej kwestii inny punkt wyjścia: w przypadku miasta i praktyk pieszych nie identyfikuje *języka* w *możliwościach* architektonicznych czy urbanistycznych, na podstawie których wybory i zawłaszczenia architektów i urbanistów konstruują pewną organizację miasta. Odwraca perspektywę i postrzega miasto *zrealizowane* jako *język*, czy też jako system *możliwych do zaktualizowania* przez mieszkańców wędrówek. Miasto *zrealizowane* przedstawia się zatem jako „propozycja”, jako zbiornik rozwinięć możliwości, które z kolei zostaną *zrealizowane* poprzez wędrówki pieszych, którzy mogą nawet poprzez swoje trasy „zdradzić” system przewidziany przez jego twórców i zbudować tym samym „inne” równoległe miasta.

To zatem ta sugestia pozwala nam myśleć o każdym tekście, w tym przypadku o obrazie, nie tylko jako o realizacji systemu możliwości, które twórca wyselekcjonował w czasie aktu wytwarzania; obraz sam w sobie może być traktowany niczym zbiór możliwych modeli lektury/spojrzenia, które zostaną wybrane i rozwinięte przez każdego obserwatora. Obraz przyjmuje zatem cechy charakterystyczne dla języka, który każdy obserwator sobie przywłaszcza i który powinien rozwijać. Jeśli wierzyć de Certeau, obraz jest czymś, co należy praktykować, rozwijać i co należy sobie przywłaszczyć. W pewien sposób, podobnie jak miasto, ukazuje on „białe plamy”, które należy wypełnić. Na czym jednak polega różnica między wędrowaniem po mieście, budowaniem w nim alternatywnych tras, a obserwowaniem obrazów? Obserwacja obrazów, podobnie jak piesza wędrówka, również nie posiada fizycznego zbiornika, nie podlega lokalizacji – za wyjątkiem muzeów, które są miejscem, gdzie obserwatorzy są „uznani” ze względu na tę czynność. Jak jednak badać tak różnorodne praktyki obserwacji jak na przykład obserwacja fotografii?

2. Obraz pomiędzy nośnikami a praktykami instytucjonalnymi

W innym miejscu (Basso Fossali & Dondero 2011) twierdziłam, że aby studiować obraz, należy odtworzyć obszar, do którego należy, a także status jego znaczenia. Oznacza to, że należy zanurzyć obrazy w praktykach, które go rozwijają i które sprawiają, że staje się zrozumiałą. Jest to możliwe, jeśli podejmiemy do tego pytania, wychodząc od szeregu kryteriów, które pozwoliłyby zidentyfikować praktyki mniej lub bardziej stosowne, mniej lub bardziej ekscentryczne w stosunku do obszaru społecznego, wewnątrz którego obrazy są przechowywane, wystawiane i eksponowane. Jakie są zatem obszary instytucjonalne, które regulują życie obrazów?

Stosunek w rodzaju język-mówienie (*langue-parole*) między obrazem (język) a przebiegiem postrzegania/odbioru/interpretacji (mówieniem), który właśnie rozważaliśmy na nowo dzięki pracom de Certeau, może zostać ponownie odczytany w świetle statusu obrazu: każdy rozważany obszar społeczny (artystyczny, naukowy, religijny, reklamowy, polityczny itp.) jest określany przez swego rodzaju szczególne praktyczne wypowiedzianie, które zależy od serii, genealogii, intertekstów należących do pewnej tradycji z jednej strony i instytucji przyjmujących obrazy (muzeów, laboratoriów, katedr) z drugiej.

Aby móc połączyć teksty/obrazy z instytucjami, należy przejść przez dwa poziomy pośrednie, którymi są przedmioty i praktyki¹¹. Każdy obraz, jako tekst, jest w rzeczywistości związany z

¹¹ Por. na ten temat Fontanille (2008, szczególnie rozdział czwarty). Jeśli chodzi o eksperymentalne podejście w semiotyce praktyk, pozwalam sobie przywołać Dondero (2014c).

praktyką używania za pomocą przedmiotów: ekranów komputera, stron gazet, kiosków, plakatów reklamowych w mieście itp. Wszystkie te przedmioty są „nośnikami” obrazu i kierują go ku praktykom, ponieważ zajmują pozycję zapośredniczenia między pismem (rozumianym jako *wkład* [*apport*] – na przykład chromatyczna materia w malarstwie, światło w fotografii, program komputerowy w obrazie cyfrowym) a praktykami odbioru. Jeśli zaś chodzi o przedmiot, to daje się on ze swej strony odmieniać na wielu poziomach: mamy poziom *wkładu*, który właśnie został opisany jako pismo form na tym, co nazywamy *wkładem materialnym* (płótno obrazu, papier światłoczuły w fotografii, piksel w obrazie cyfrowym itp.). Między pismem/wkładem i materialnym nośnikiem istnieje zapośredniczenie, które nazywamy *nośnikiem formalnym* i które definiuje się jako zbiór *reguł wpisywania* pisma¹². Nośnik formalny pozwala zogniskować uwagę na rozmieszczeniu wpisów na nośniku materialnym, ich organizacji według pewnych rozmiarów, pewnego układu linii, pewnej składni, pewnej proporcji w stosunku do całości dostępnej przestrzeni i rodzaju kadrowania. Do tych nośników można dodać inne, takie jak gabloty czy ściany galerii sztuki i muzeów w dziedzinie estetycznej kontemplacji, jak strona gazety, czasopisma lub strona na ekranie w dziedzinie informacji publicznej, segregatory w przypadku archiwów itp.

Na podstawie tych kilku ustępów można stwierdzić, że współczesna semiotyka praktyk próbuje mnożyć poziomy między tekstem a praktyką, żeby móc badać *continuum* między jednym a drugim. Aby móc podążać za wątkiem, który wiedzie od tekstu do praktyk, stawiamy hipotezę, że nośniki podtrzymujące pismo-wkład w przypadku obrazów, zdjęć, obrazów cyfrowych, funkcjonują tak, jak operacje selekcji, zawłaszczania i orientacji w modelu przejścia od systemu językowego do mówienia: od możliwości przechodzimy do tego, co można zaktualizować poprzez nośniki, które kierują i zawczasu orientują przyszłe praktyki, proponując możliwe zabiegi, modele gestykulacji itp. użytkownikom, którzy zrealizują niektóre z nich.

Wnioski

Żeby zamknąć ten krótki przegląd teorii (ograniczona wersja wypowiedzenia wizualnego Szkoły Paryskiej i Louisa Marina, wypowiedzenie praktyczne de Certeau, rozszerzona wersja semiotyki praktyk z nośnikami Fontanille’a), chciałabym przedstawić model relacji między tekstem a praktykami obserwatorów/czytelników, który bardzo niedawno (2010) zaproponowała Marion Colas-Blaise. Luksemburska lingwistka i semiolożka proponuje

¹² Por. na ten temat Fontanille (2005).

odróżnienie czterech *porządków odbioru*, które odzwierciedlają mniejszą lub większą zgodność faktycznych praktyk w stosunku do propozycji tekstów i przedmiotów: 1. zbieżność (podporządkowanie wyborom dokonywanym przez podmiot wypowiedzenia w trakcie wytwarzania: pod-wypowiedanie); 2. zgoda (powstała na skutek negocjacji, zapośredniczona przez znaki tekstualne i intertekstualną figurę odbiorcy, pomiędzy dwoma formami życia: współ-wypowiedanie); 3. koincydencja (wzięcie pod uwagę kilku nieznaczących oznaczeń; nie-wypowiedanie); 4. rozbieżność (reinterpretacja tekstu i markerów tekstualnych: nad-wypowiedanie).

Mam tym samym nadzieję, że udało mi się w sposób heurystyczny odnieść filozoficzną tradycję de Certeau do francuskiej tradycji semiotycznej w jednej z najbardziej palących kwestii, które muszą rozwiązać nauki humanistyczne: wybór możliwości i kulturowe zawłaszczenie.

Bibliografia

BASSO FOSSALI, P. & DONDERO, M.G. (2011), *Sémiotique de la photographie*, Limoges, Pulim.

Beyaert-Geslin, A. (2009), *L'image préoccupée*, Paris, Hermès-Lavoisier.

BENVENISTE, E. (1966), *Problèmes de linguistique générale 1*, Paris, Gallimard.

BENVENISTE, E. (1974), *Problèmes de linguistique générale 2*, Paris Gallimard.

COLAS-BLAISE, M. (2010), « L'énonciation à la croisée des approches. Comment faire dialoguer la linguistique et la sémiotique ? », *Signata Annales des sémiotiques/Annals of Semiotics*, 3, pp. 35-85.

DE CERTEAU, M. (1982) *La fable mystique. XVI-XVII siècle*, Paris, Gallimard.

DE CERTEAU, M. (1987) *La fable mystique. XVI-XVII siècle*, tome II, Paris, Gallimard.

DE CERTEAU, M. (2008), *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Wydawnictwo UJ, Kraków 2008.

DONDERO, M.G. (2009), *Le sacré dans l'image photographique. Études sémiotiques*, avec une préface de JM. Klinkenberg, Paris, Hermès Lavoisier, coll. « Forme et sens ».

DONDERO, M. G. (2010), « Rhétorique des figures visuelles et argumentation par images dans le discours scientifique », *Protée* vol. 31, n°1, « Le Groupe μ entre rhétorique et sémiotique. Archéologie et perspectives », p. 41-53.

DONDERO, M.G. (2012a), « Énonciation visuelle et négation en image : des arts aux sciences », *Actes Sémiotiques*, n°114. URL : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/2578>.

DONDERO, M.G. (2012b), « Le spectacle dans l'image et la spectacularisation de l'image », *Degrés* n°151-152, « Image et spectacle », pp. 1-15.

DONDERO, M.G. (2013), « Rhétorique et énonciation visuelle », *Visible* n°10 « Rhétorique et visualisation scientifique », Chatenet et Mattozzi dirs, pp. 9-31.

DONDERO, M.G. (2014a), « Les aventures du corps et de l'identité dans la photographie de mode », *Actes sémiotiques* 117 ; URL : <http://epublications.unilim.fr/revues/as/4979>.

DONDERO, M.G. (2014b), « Photographier le travail, représenter le futur. Analyse sémiotique de l'iconographie du chantier des Halles à Paris », *Communication & Langage*, n°180 (Bonaccorsi & Jarrigeon dirs), pp. 79-94.

DONDERO, M.G. (2014c), « Sémiotique de l'action : textualisation et notation », *CASA - Cadernos de Semiótica Aplicada*, vol. 12, n°1. URL : <http://seer.fclar.unesp.br/casa/article/view/7117>, pp. 15-47.

DONDERO, M.G. (2015a), « Les forces de la négation dans l'image », *Au prisme du figural. Le sens des images entre forme et force*, Acquarelli, L. dir., Rennes, Presses universitaires de Rennes, pp. 105-124.

DONDERO, M.G. & FONTANILLE, J. (2012), *Des images à problèmes. Le sens du visuel à l'épreuve de l'image scientifique*, Limoges, Pulim.

DUCROT, O. (1984), *Le Dire et le Dit*, Paris, Minuit.

ECO, U. (1979), *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milan, Bompiani ; traduction polonaise : *Lector in fabula. Współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*, transl. P. Salwa, PIW, Warszawa 1994.

FLOCH, J.M. (1985), *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit. Pour une sémiotique plastique*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamins.

FLOCH, J.M. (1986), *Les formes de l'empreinte : Brandt, Cartier-Bresson, Doisneau, Stieglitz, Strandt*, Périgueux, Fanlac.

FLOCH, J. M. (1990), *Identités visuelles*, Paris, PUF.

FONTANILLE, J. (1989), *Les espaces subjectifs Introduction à la sémiotique de l'observateur*, Paris, Hachette.

Fontanille, J. (2005) « Du support matériel au support formel », *L'Écriture entre support et surface*, Arabyan & Klock-Fontanille eds, Paris, L'Harmattan, pp. 183-200.

FONTANILLE, J. (2008), *Pratiques sémiotiques*, Paris, PUF.

GREIMAS, Algirdas J. (1984), « Sémiotique figurative et sémiotique plastique », *Actes sémiotiques*, n° 60.

GREIMAS, A. J. & COURTES, J. (1979), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, vol. I, Paris, Hachette.

GROUPE μ (1992), *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil.

KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1980), *L'énonciation : de la subjectivité dans le langage* (4e édition : Armand Colin, 2009).

MANOVICH, L. (2013), *Software takes Command*, New York, Boomsbury Academic.

MARIN, L. (1989), *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation en Quattrocento*, Paris, Usher (nouvelle édition : Éditions de l'EHESS, 2006).

MARIN, L. (1993), *De la représentation*, Paris, Seuil; przekład polski: *O przedstawieniu*, przeł. P. Pieniążek et al., słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2011.

DA SILVA, I. A. (2004), « Uma leitura de Vieja friendo huevos de Velásquez », *Semiótica plástica*, De Oliveira (dir.), São Paulo, Hackerp, pp. 189-206.

SHAIRI, R. et FONTANILLE, J. (2001), « Approche sémiotique du regard photographique : deux empreintes de l'Iran contemporain », *NAS*, 73-74-75. URL : http://www.unilim.fr/pages_perso/jacques.fontanille/articles_pdf/visuel/semiotiqueregarddanslesphotosorientales.pdf.

THÜRLEMANN, F. (1982), *Paul Klee. Analyse sémiotique de trois peintures*, Lausanne, L'Age de l'homme.