

ALEKSANDRA HORECKA

POJĘCIE ZNAKU IKONICZNEGO W DZIEŁACH WYBRANYCH
PRZEDSTAWICIELI SZKOŁY LWOWSKO-WARSZAWSKIEJ:
KAZIMIERZA TWARDOWSKIEGO, TADEUSZA WITWICKIEGO,
STANISŁAWA OSSOWSKIEGO, MIECZYŚLAWA WALLISA
I LEOPOLDA BLAUSTEINA

Terminy „znak ikoniczny” i „obraz” znajdujemy w wielu pracach przedstawicieli szkoły lwowsko-warszawskiej. Już jej założyciel – Kazimierz Twardowski – wielokrotnie wypowiada się na temat obrazu i chociaż nie formułuje teorii obrazu *explicite*, dostarcza narzędzi do analizy jego struktury, mianowicie odróżnia treść przedstawienia od przedmiotu przedstawienia. Pierwsza teoria obrazu w szkole lwowsko-warszawskiej sformułowana *explicite* zaprezentowana jest w pracy Stanisława Ossowskiego *Analiza pojęcia znaku* z 1926 roku. Do pism Twardowskiego i pracy Ossowskiego nawiązuje Tadeusz Witwicki, który bada stosunek treści przedstawienia do przedmiotu przedstawienia (w pracy *O stosunku treści do przedmiotu przedstawienia* (opublikowanej w 1931 roku) oraz relację między obrazem i przedmiotem odtworzonym (w pracy *O reprezentacji, czyli o stosunku obrazu do przedmiotu odtworzonego* z 1935 roku). Leopold Blaustein, zainspirowany m.in. pracami Twardowskiego i Husserla, znający poglądy Witwickiego na naturę obrazu, tworzy własną koncepcję obiektu ikonicznego (*Przedstawienia imaginatywne. Studium z pogranicza psychologii i estetyki* (1930) oraz *O naoczności jako właściwości niektórych przedstawień* (1931)). W 1933 roku Ossowski publikuje książkę *U podstaw estetyki*, w której prezentuje teorię obrazu odmienną od wcześniejszej teorii przez siebie stworzonej. Do tej pracy Ossowskiego nawiązuje Mieczysław Wallis w opublikowanej w 1934 roku rozprawie *O rozumieniu pierwiastków przedstawiających w dziełach sztuki*. Wallis rozwija swoją koncepcję znaku ikonicznego przez całe życie, tworząc najbardziej rozbudowaną teorię znaku ikonicznego w szkole lwowsko-warszawskiej.

Celem mojego artykułu jest prezentacja koncepcji (definicji oraz teorii) znaku ikonycznego następujących przedstawicieli szkoły lwowsko-warszawskiej: Kazimierza Twardowskiego, Tadeusza Witwickiego, Stanisława Ossowskiego, Mieczysława Wallisa i Leopolda Blausteina. W wielu wypadkach rekonstruuję pojęcia używane przez uczonych, które jednak nie są przez nich określone *explicite*. Podejmuję również próbę określenia relacji pomiędzy terminami używanymi przez poszczególnych filozofów ze względu na denotację.

ZNAK IKONICZNY W KONCEPCJI KAZIMIERZA TWARDOWSKIEGO

Kazimierz Twardowski nie używa wprawdzie terminu „znak ikoniczny”, ale wielokrotnie w swoich pracach wypowiada się na temat przedmiotów, które inni przedstawiciele szkoły lwowsko-warszawskiej nazwaliby właśnie „znakami ikonicznymi”. Założyciel tej szkoły nie formułuje *explicite* definicji znaku ikonycznego. Można jednak na podstawie jego koncepcji znaku oraz kilku innych też przez niego sformułowanych pokusić się o skonstruowanie takiej definicji.

Twardowski definiuje znak odwołując się do relacji wyrażania, natomiast relację wyrażania – odwołując się do relacji wyrażania się w. Zdaniem Twardowskiego, pewien wytwór psychiczny x osoby O wyraża się w pewnym wytworze psychofizycznym y osoby O , gdy spełnione są dwa warunki: (1) wytwór psychiczny x jest częściową przyczyną powstania wytworu psychofizycznego y oraz (2) wytwór psychiczny x nie podpada pod zmysły, a wytwór psychofizyczny y pod zmysły podpada¹. Z kolei pewien wytwór psychofizyczny y wyraża pewien wytwór psychiczny x , gdy x wyraża się w y -u i gdy dodatkowo ów wytwór psychofizyczny y jest częściową przyczyną powstania pewnego psychicznego wytworu z w pewnej (innej) osobie, podobnego do x -a². Autor uważa, że „wytwory psychofizyczne, które wyrażają jakieś wytwory psychiczne, nazywają się też ZNAKAMI tych wytworów psychicznych, a same te wytwory psychiczne ich ZNACZENIEM”³. Podawane przez Twardowskiego definicje wyrażania się w, wyrażania oraz znaku można zrekonstruować następująco:

(Def.wyrażanie-się-w.Twardowski) $\forall x \forall y \forall O [x \text{ wyraża się w } y \equiv (x \text{ jest wytworem psychicznym osoby } O \wedge \neg x \text{ jest zmysłowo postrzegalny} \wedge y \text{ jest wytworem psychofizycznym osoby } O \wedge y \text{ jest zmysłowo postrzegalny} \wedge x \text{ jest częściową przyczyną powstania } y\text{-a})]$.

¹ Por. K. Twardowski, *O czynnościach i wytworach. Kilka uwag z pogranicza psychologii, gramatyki i logiki*, [w:] tenże, *Wybrane pisma filozoficzne*, PWN, Warszawa 1965, s. 230.

² Por. tamże, s. 231.

³ Tamże, s. 232.

(Def.wyrażanie.Twardowski) $\forall x\forall y [y \text{ wyraża } x\text{-a} \equiv x \text{ wyraża się w } y \wedge \exists z\exists O_2 (z \text{ jest wytworem psychicznym } O_2 \wedge y \text{ jest częścią przyczyną powstania } z \wedge z \text{ jest podobne do } x)]$

(Def.znak.1.Twardowski) $\forall x\forall y\forall O (y \text{ jest znakiem } x\text{-a} \equiv y \text{ wyraża } x\text{-a})$.
Ostatnia definicja po rozwinięciu otrzymuje następującą postać:

(Def.znak.2.Twardowski) $\forall x\forall y\forall O \{y \text{ jest znakiem } x\text{-a} \equiv [x \text{ jest wytworem psychicznym osoby } O \wedge \neg x \text{ jest zmysłowo postrzegalny} \wedge y \text{ jest wytworem psychofizycznym osoby } O \wedge y \text{ jest zmysłowo postrzegalny} \wedge x \text{ jest częścią przyczyną powstania } y\text{-a} \wedge \exists z\exists O_2 (z \text{ jest wytworem psychicznym } O_2 \wedge y \text{ jest częścią przyczyną powstania } z \wedge z \text{ jest podobne do } x)]\}$

Powstaje pytanie, czy można na podstawie samej tylko powyższej koncepcji psychologicznej znaku wyodrębnić zbiór znaków ikonicznych. Czy postrzegalny zmysłowo wytwór psychofizyczny, który ma wygląd, może być uznany za znak ikoniczny niepostrzegalnego, a zatem nie posiadającego wyglądu wytworu psychicznego? Otóż wydaje się, że jest to możliwe przy pewnych dodatkowych założeniach, i to założeniach zgodnych z koncepcją filozoficzną Twardowskiego. Aby przedmiot y był znakiem ikonycznym x -a, musimy przyjąć oprócz tego, że y jest znakiem x -a, jeszcze: (1) to, że wytwory psychiczne x i z są wyobrażeniami, czyli przedstawieniami naocznymi oraz (2) to, że między wytworem psychicznym x a wytworem psychofizycznym y zachodzi pewna relacja R . Można przyjąć w szczególności, że relacja R polega na tym, iż wyobrażenie x -a i spostrzegawcze wyobrażenie y -a są podobne (np. co do treści, jeżeli wprowadzimy pojęcie treści wyobrażenia). Jeżeli spełnione zostaną wszystkie powyższe założenia, będziemy mogli powiedzieć, że pewien wytwór psychofizyczny y jest ikonicznym znakiem psychicznego wytworu x , np. że pastel Stanisława Wyspiańskiego *Helenka* jest ikonicznym znakiem wyobrażenia Helenki, które miał Wyspiański, gdy ten pastel tworzył. W Twardowskiego psychologicznej koncepcji znaku nie można powiedzieć jednak, że pastel Wyspiańskiego zatytułowany *Helenka* jest znakiem ikonycznym żywej osoby – Helenki, córki Wyspiańskiego. Warto podkreślić, iż Twardowski uważa, że chociaż w mowie potocznej wyrazy „wyobrażenie” i „obraz” posiadają „prawo obywatelstwa prawie tylko w dziedzinie zmysłu wzroku”⁴, można te wyrazy zastosować w obrębie wszystkich innych zmysłów.

W rozprawie *O czynnościach i wytworach* Twardowski stwierdza, że obok prawdziwych, rzeczywistych wytworów istnieją jeszcze wytwory sztuczne, czyli zastępcze, które nazywa „artefaktami”. Przykładem artefaktu jest np. poza aktora, która ma wyrażać gniew, ale która naprawdę gniewu nie wyraża, ponieważ aktor tylko gniew odgrywa, a wcale go nie przeżywa. Owa poza aktora, czyli pewien wytwór psychofizyczny, powstaje nie dzięki rzeczywiste-

⁴ K. Twardowski, *Wyobrażenia i pojęcia*, [w:] tenże, *Wybrane pisma filozoficzne*, cyt. wyd., s. 130.

mu uczuciu, ale zwykle dzięki przedstawieniu uczucia, czyli dzięki uczuciu przedstawionemu.

Twardowski w swoich pracach wielokrotnie wypowiada się na temat obrazu. Pojęcie obrazu pojawia się np. w jego rozprawie z 1894 roku *O treści i przedmiocie przedstawień*, w której przeprowadzona jest analiza m.in. czynności przedstawiania sobie. W rozprawie tej Twardowski dokonuje fundamentalnego rozróżnienia pomiędzy treścią, aktem i przedmiotem przedstawienia. Rezultaty rozważań nad psychiczną czynnością przedstawiania sobie przenosi na relację przedstawiania, która łączy obraz z jego – jak byśmy powiedzieli – desygнатem (sam Twardowski nie używa terminu „desygнат obrazu”). Rozważymy na początek dokonane przez Twardowskiego rozróżnienie pomiędzy aktem, treścią i przedmiotem przedstawienia na przykładzie określonego człowieka – Jana, który patrzy na przyjaciela, Piotra. Otóż Jan i Piotr – to dwa człony (lewy i prawy) stosunku przedstawiania sobie. Czynność przedstawiania sobie Piotra przez Jana – to pewien akt. Piotr – jako prawy człon stosunku przedstawiania sobie – jest przedmiotem przedstawienia, czymś, co (jak wyraża się Twardowski) w tym wypadku „ISTNIEJE SAMOISTNIE, na co nasze przedstawianie sobie [...] się skierowuje”, coś „realnego”⁵. Z kolei „w” Janie – w lewym członie stosunku przedstawiania sobie – zachodzi mniej lub bardziej przybliżony „obraz” psychiczny tego czegoś realnego (w naszym przykładzie – Piotra), który jest treścią przedstawiania sobie⁶. W rozprawie *O treści i przedmiocie przedstawień* czytamy ponadto: „Zarówno wtedy, gdy przedmiot jest przedstawiony, jak i wtedy, gdy jest osądzony, występuje obok psychicznego aktu i jego przedmiotu coś trzeciego, co równocześnie jest znakiem przedmiotu: jego psychiczny «obraz», o ile ten przedmiot jest przedstawiony, i jego istnienie, o ile jest osądzony”⁷.

Twardowski jest przekonany, że relacja przedstawiania sobie przedmiotu przedstawienia (w naszym przykładzie – Piotra) przez podmiot przedstawienia (Jana) za pomocą treści przedstawienia (wewnętrznego, immanentnego „obrazu” Piotra) jest analogiczna do relacji przedstawiania czegoś za pomocą obrazu (stąd przecież – jak zaznacza Twardowski – „przyzwyczajono się określać przedstawianie sobie jako pewien rodzaj umysłowego odwzorowywania”⁸). Skoro relacje przedstawiania sobie i przedstawiania są analogiczne, to analogiczne są również ich człony. I tak jak można mówić o akcie, treści i przedmiocie przedstawienia w wypadku stosunku przedstawiania sobie, tak samo można mówić o akcie, treści i przedmiocie przedstawienia w wypadku relacji przedstawiania. O ile jednak przedstawianie sobie czegoś jest relacją zachodzącą w zakresie doświadczenia wewnętrznego, o tyle relacja

⁵ W: K. Twardowski, *Wybrane pisma filozoficzne*, cyt. wyd., s. 4.

⁶ Por. tamże.

⁷ Tamże, s. 8.

⁸ Tamże, s. 12.

przedstawiania czegoś za pomocą obrazu jest relacją w zakresie doświadczenia zewnętrznego: „czasownikowi «przedstawić sobie» odpowiada zrazu, podobnie jak czasownikowi «malować», podwójny obiekt – przedmiot, który jest przedstawiony, i treść, która jest przedstawiona. Treścią jest obraz, przedmiotem – pejzaż”⁹.

W rozprawie *O treści i przedmiocie przedstawień* Twardowski pisze:

Mówi się potocznie, że malarz maluje obraz, ale mówi się też, że maluje pejzaż. Ta sama czynność malarza skierowana jest na dwa przedmioty; REZULTAT ZAŚ TEJ CZYNNOSCI JEST JEDEN TYLKO (wyróżnienie moje – *A.H.*). Gdy malarz ukończy malowanie obrazu, *resp.* pejzażu, ma przed sobą zarówno namalowany obraz, jak i namalowany pejzaż. Obraz jest namalowany; nie jest ani wryty, ani narysowany itd., tylko jest namalowanym prawdziwym obrazem. Także i pejzaż jest namalowany, ale to nie jest żaden prawdziwy pejzaż, tylko „namalowany”. Namalowany obraz i namalowany pejzaż SĄ W RZECZYWISTOŚCI CZYMŚ JEDNYM TYLKO (wyróżnienie moje – *A.H.*); wszak obraz przedstawia pejzaż, więc jest namalowanym pejzażem; namalowany pejzaż jest obrazem pejzażu¹⁰.

Rozważania Twardowskiego na temat relacji przedstawiania czegoś za pomocą obrazu, zawarte we wspomnianej rozprawie, prowadzą do następujących wniosków: obraz może przedstawiać np. pewien pejzaż. Pejzaż jest przedmiotem przedstawienia tego obrazu i realnie istniejącym, samoistnym przedmiotem. Obrazem w tym wypadku jest namalowany pejzaż. Namalowany pejzaż, będący obrazem pejzażu, jest treścią przedstawienia. Wolno sądzić, że w powyższej wypowiedzi Twardowski utożsamia treść przedstawienia z obiektem fizycznym (namalowanym prawdziwym obrazem, który jest taką samą częścią rzeczywistości, jak realnie istniejący prawdziwy pejzaż) – powierzchnią płótna przetworzoną przez malarza poprzez umieszczenie na niej grudek farby o różnych kolorach.

Wydaje się jednak, że słowo „obraz” nie jest jednoznaczne (w celu odróżnienia różnych pojęć posłużymy się indeksami dolnymi). Kiedy mówimy np., że w Muzeum Narodowym w Krakowie znajduje się wiele obrazów pędzla Jacka Malczewskiego, to słowo „obraz” odnosi się wtedy do przedmiotów materialnych – płócien z grudkami farby, oprawionych w ramy (obraz₁). Przez „obraz” rozumie się jednak także odwzorowanie lub jego rezultat (lewy człon dwuczłonowej relacji odwzorowania) (obraz₂). Słowo „obraz₁” jest bezwzględne, natomiast obraz₂ jest zawsze obrazem czegoś, gdyż odwzorowanie jest relacją (dwuczłonową), a zatem termin „obraz₂” jest terminem względnym. Daleka jestem od utożsamiania treści przedstawienia z fizycznym przedmiotem. Powiedziałabym, że namalowany pejzaż (w sensie modyfikującym słowa „namalowany”) jest obrazem₂ pejzażu rzeczywiste-

⁹ Tamże.

¹⁰ Tamże, s. 11.

go i zarazem treścią obrazu₁. Uważam bowiem, że wytworami dwóch czynności, o których pisze Twardowski (malowania obrazu i malowania pejzażu) są dwa różne obiekty: w wypadku pierwszej – obraz₁, w wypadku drugiej – obraz₂.

O obrazach i rzeźbach mowa jest również w rozprawie Twardowskiego z 1912 roku *O czynnościach i wytworach. Kilka uwag z pogranicza psychologii, gramatyki i logiki*. W rozprawie tej Twardowski odróżnia czynności (czyli np. obiekty oznaczane przez czasowniki „skakać”, „krzyczeć”) od ich wytworów, czyli tego, „co dzięki, wskutek tej czynności, przez tę czynność powstaje”¹¹ (a co jest oznaczane przez odpowiednie rzeczowniki, np.: „skok”, „krzyk”). Odróżnia też dwa rodzaje wytworów czynności, mianowicie wytwory trwałe i nietrwałe¹². Wtwory nietrwałe czynności nie trwają dłużej niż owa czynność, natomiast wytwory trwałe czynności trwają dłużej niż owa czynność¹³. Trwałe wytwory czynności są – zdaniem Twardowskiego – możliwe dzięki temu, że czynność „przechodzi” na materiał, czyli na coś, co istnieje już przed rozpoczęciem czynności i nie należy do (nie jest częścią) czynności¹⁴.

W rozprawie *O czynnościach i wytworach* czytamy: „Ścisłe [...] rzecz biorąc, wytworem czynności jest tylko nowy układ, przeobrażenie, przekształcenie materiału [...]. Ale ponieważ układ, rozmieszczenie, postać itp. istnieją tylko w pewnym materiale, przeto, wyrażając się nieściśle, nazywamy konkretną całość [...] rysunkiem, malowidłem, rzeźbą”¹⁵. Możemy zatem powiedzieć, że w koncepcji Twardowskiego wyrażenie „wytwór trwały czynności” jest dwuznaczne. W znaczeniu ścisłym „trwałym wytworem czynności” nazywamy nowy układ, przekształcenie, przeobrażenie materiału. Natomiast „wytworem trwałym” w znaczeniu nieściśłym nazywamy pewną rzecz. Sama czynność, której owocem jest wytwór trwały, polega na przekształcaniu, przeobrażaniu materiału, zmianie układu materiału. W wypadku np. czynności malowania wytworem trwałym w sensie ścisłym jest pewne rozmieszczenie farb na płótnie, a wytworem trwałym w sensie nieściśłym – grudki farby rozmieszczone w pewien sposób na płótnie, czyli malowidło. W wypadku czynności rzeźbienia jej wytworem trwałym w sensie ścisłym jest postać nadana bryle gliny lub marmuru, a w sensie nieściśłym – bryła o pewnej postaci: rzeźba. W wypadku czynności rysowania wytworem trwałym w sensie ścisłym

¹¹ K. Twardowski, *O czynnościach i wytworach...*, cyt. wyd., s. 220.

¹² Twardowski zastrzega się jednak, że między wytworami trwałymi i nietrwałymi nie ma ścisłej granicy, ponieważ „trwałość przedmiotów trwałych może przybierać różne rozmiary”, co należy rozumieć zapewne tak, że okres trwania wytworu po zakończeniu czynności może być bardzo różny – od trwania przez chwilę po trwanie przez wieki (tamże, s. 228).

¹³ Por. tamże.

¹⁴ Por. tamże.

¹⁵ Tamże, s. 229.

jest układ cząstek grafitu na papierze, a w sensie nieściśłym – cząstki grafitu ułożone w pewien sposób, czyli rysunek.

Powstaje pytanie, jakiego rodzaju wytworami na gruncie koncepcji Twardowskiego mogą być przedmioty, które przez takich przedstawicieli Szkoły, jak Wallis czy Ossowski, uznane są za znaki ikoniczne. Otóż wydaje się, że obiekty takie mogą być bądź wytworami trwałymi, bądź nietrwałymi. Przykładami obiektów uznanych za znaki ikoniczne, a zaliczanych do wytworów nietrwałych są pewne procesy: norweski taniec ludowy przedstawiający łowienie ryb i ich oprawianie, etiuda pantomimiczna Ireneusza Krosnego przedstawiająca maturę. Przykładami obiektów uznanych za znaki ikoniczne, a zaliczanych do wytworów trwałych są: pastel Wyspiańskiego przedstawiający jego córeczkę Helenkę, rzeźba Michała Anioła przedstawiająca Dawida. Pastel, rzeźba to jednak wytwory trwałe w sensie nieściśłym. Wydaje się, że żaden obiekt uznany przez przedstawicieli szkoły lwowsko-warszawskiej za znak ikoniczny nie jest nigdy wytworem trwałym w sensie ścisłym w rozumieniu Twardowskiego. Jeżeli już jakiś obiekt uznany za znak ikoniczny jest wytworem trwałym, to jest to wytwór trwały w sensie nieściśłym, a zatem pewna rzecz.

ZNAK IKONICZNY W KONCEPCJI TADEUSZA WITWICKIEGO

Tadeusz Witwicki nie używa terminu „znak ikoniczny”, tylko – tak jak Ossowski – używa terminu „obraz”. Witwicki nie analizuje wprawdzie samego pojęcia obrazu, ale bada relację pomiędzy treścią i przedmiotem przedstawienia oraz stosunek zachodzący pomiędzy obrazem i przedmiotem odtworzonym. Zagadnieniom tym poświęca dwie prace: *O stosunku treści do przedmiotu przedstawienia* z 1931 roku oraz *O reprezentacji, czyli stosunku obrazu do przedmiotu odtworzonego* z 1935 roku.

Witwicki podtrzymuje tezę Twardowskiego o analogii dwóch stosunków: relacji między treścią przedstawienia a przedmiotem przedstawienia oraz relacji między np. obrazem malarskim a przedmiotem, który on reprezentuje:

Stosunek treści [...] do przedmiotu przedstawienia to stosunek zupełnie podobny do stosunku obrazu, fotografii czy rzeźby do przedmiotów, które one reprezentują. Tylko że ten charakter „na niby” i to ostre rozgraniczenie przedmiotu reprezentującego i reprezentowanego występuje na ogół przy obrazach o wiele wyraźniej, niż dzieć się to może przy treści i przedmiocie przedstawienia, ponieważ wielokrotnie można oglądać obraz i przedmiot przedstawiony, równocześnie widzieć dwa przedmioty naraz¹⁶.

¹⁶ T. Witwicki, *O stosunku treści do przedmiotu przedstawienia*. Odbitka z księgi pamiątkowej Polskiego Towarzystwa Filozoficznego we Lwowie 12 II 1904–12 II 1929, skład główny w księgarni Książnica-Atlas, z drukarni pospiesznej w Przemyślu, Lwów 1931, s. 6.

W obu swoich pracach Witwicki odpowiada na pytanie, jak to się dzieje, że w pewnych materialnych obiektach widzimy inne przedmioty – np. w fotografii rozpoznajemy znajomą osobę. We wcześniejszej pracy, *O stosunku treści do przedmiotu przedstawionego*, odpowiadając na to pytanie Witwicki odwołuje się do pojęcia widoku: „Widok staje się treścią przedstawienia dzięki temu, że przypisujemy mu na serio lub na niby szereg cech przysługujących przedmiotowi tego przedstawienia i wskutek tego rozpoznajemy go jako przedmiot”¹⁷, „widok rozpoznaje się na niby jako przedmiot, o który chodzi”¹⁸. Witwicki zwraca uwagę na to, że gdy spostrzegamy jakiś przedmiot, np. stół, to dany jest nam bezpośrednio tylko jego widok i ten właśnie widok rozpoznajemy „na serio” niesłusznie jako stół. Podobnie jest w wypadku obrazów – pewien widok rozpoznajemy np. jako twarz przyjaciela, ale nie robimy tego „na serio”, tylko „na niby”. W opublikowanej kilka lat później pracy *O reprezentacji, czyli stosunku obrazu do przedmiotu odtworzonego* Witwicki ponownie rozważa zagadnienie, jak to się dzieje, że np. w obrazach malarzkich widzimy inne przedmioty. W pracy tej Witwicki stwierdza, że pomiędzy obrazem i przedmiotem odtworzonym zachodzi stosunek reprezentacji psychologicznej. Stosunek ten jest „ściśle związany z pewnym przeżyciem psychicznym, jest od niego zależny i na nim się opiera”¹⁹.

Witwicki uważa, że przeżycia reprezentacji psychologicznej są „rodzajem tzw. złudzeń świadomych, tj. takich, w których już nie wierzymy temu, co choć widocznie nieprawdziwe, nadal bardzo żywo się narzuca”²⁰. Głównym składnikiem przeżycia reprezentacyjnego jest pozbawiona przekonania myśl, że zachodzi identyczność między np. zespołem plam a osobą. Podmiot takiego przeżycia żywi jedynie supozycję, czyli sąd tylko przedstawiony, że taka identyczność zachodzi: „Podczas przyglądania się obrazowi tkwi prawie zawsze (z wyjątkiem rzeczywistego złudzenia) w głębi nas przekonanie, że tym, co widzimy i wyobrażamy sobie, nie jest przedmiot B, ale A. Wynikałoby stąd, że naprawdę widzimy i wyobrażamy sobie tylko przedmiot A i że tylko łudzimy się umysłowo, że wyobrażamy sobie przedmiot B”²¹.

Przyjrzyjmy się dokładniej teorii reprezentacji psychologicznej Witwickiego. Otóż reprezentacja ta polega na tym, że bierzemy „choćby żywo, ale nie na serio jeden przedmiot za inny”²², gdy „w pewnym przedmiocie widzimy inny zdaniem naszym przedmiot, numerycznie różny od niego”²³,

¹⁷ Tamże, s. 7.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ *O reprezentacji, czyli o stosunku obrazu do przedmiotu odtworzonego*, Archiwum Towarzystwa Naukowego we Lwowie, Dział B, tom XVI, zeszyt 2, Lwów 1935, s. 12.

²⁰ Tamże, s. 19.

²¹ Tamże, s. 78.

²² Tamże, s. 9.

²³ Tamże, s. 19.

np. gdy w fotografii widzimy realną osobę. Z reprezentacją psychologiczną mamy do czynienia wtedy, gdy „osoba *O* myśli, że *x*, które spostrzega, jest *y*-em”. Reprezentacja jest stosunkiem trójczłonowym; *x* jest tu przedmiotem reprezentującym, natomiast *y* – reprezentowanym. Stosunek ten można by nazwać tak: „*x* reprezentuje *y*-a dla *O*-a”. Odnośnie do wypracowanej przez Witwickiego koncepcji stosunku reprezentacji psychologicznej powstaje pytanie, co stanowi pierwszy, a co drugi człon tego stosunku.

Ponieważ siatka terminologiczna przedstawicieli szkoły lwowsko-warszawskiej nie jest jednolita, proponuję wyróżnić w wypadku znaku ikonicznego (obrazu) następujące obiekty: po pierwsze, fizyczny przedmiot, np. spektakl teatralny, płótno pokryte grudkami farby, bryłę marmuru o odpowiednim kształcie – który nazwiemy „reprezentatorem”, po drugie, to, co widzimy „w” przedstawieniu teatralnym, obrazie malarskim, rzeźbie, a co nazwiemy „reprezentansem”, i po trzecie, desygnat – odpowiednio – przedstawienia teatralnego, obrazu malarskiego, rzeźby, dla którego zarezerwujemy termin „reprezentat”.

Wolno sądzić, że w koncepcji Witwickiego pierwszy człon stosunku reprezentacji psychologicznej to reprezentator (przedmiot fizyczny), a drugi – reprezentat (czyli desygnat). Co za tym przemawia? Po pierwsze, Witwicki uważa, że obraz jest przedmiotem materialnym, że jest np. pewnym układem plam barwnych na dwuwymiarowej powierzchni. Po drugie, powołuje się on na rozprawę Ossowskiego *Analiza pojęcia znaku* z 1926 roku, w której to rozprawie Ossowski – jak o tym będzie jeszcze mowa – za człony stosunku wyobrażania (czyli stosunku między obrazem a jego desygnatem) uznaje reprezentator i reprezentat, a pomija reprezentans. Po trzecie, Witwicki opiera się na „ogólnie stwierdzonym fakcie, że w dobrej fotografii, rzeźbie, obrazie widzi się wprost przedmioty odtworzone, bierze się jedne za drugie”²⁴, identyfikuje się pewien układ plam barwnych z przedmiotem, który on reprezentuje, i o tym układzie myśli się jako o pewnym człowieku, drzewie itp.²⁵. Powstaje pytanie, jak można wyrazić relację reprezentacji psychologicznej przy użyciu pojęć reprezentatora, reprezentatu i reprezentansu. Wypowiedzi Witwickiego są niejednoznaczne i dopuszczają dwie możliwości: (1) ktoś identyfikuje „na niby” to, co widzi w reprezentatorze, z reprezentatem, lub (2) ktoś identyfikuje „na niby” reprezentator z reprezentatem. Na rzecz interpretacji (1) świadczą wypowiedzi Witwickiego zawarte w pracy *O stosunku treści do przedmiotu przedstawionego* dotyczące widoku, natomiast na rzecz interpretacji (2) – uwagi zawarte w pracy *O reprezentacji, czyli stosunku obrazu do przedmiotu odtworzonego*, w której autor utożsamia np. zespół kresek i plam barwnych z reprezentatorem i pisze, że

²⁴ Tamże, s. 3.

²⁵ Por. tamże, s. 14.

ów zespół kresek i plam barwnych jest identyfikowany np. z osobą przedstawioną (reprezentatem).

Witwicki porusza również problem podobieństwa między reprezentatorem i reprezentatem. Uważa, że aby doszło do przeżycia reprezentacji, podobieństwo to „nie może być byle jakie, musi być widoczne, najlepiej, gdy zachodzi ze względu na cechy charakterystyczne przedmiotu”²⁶, a „niekiedy przedmiot reprezentujący wcale nie musi być podobny na pierwszy rzut oka do przedmiotu reprezentowanego, jeśli tylko dobrze uwydatnia cechy, o które danemu podmiotowi w danej chwili chodzi”²⁷. Witwicki nie poprzestaje na stwierdzeniu, że reprezentator i reprezentat są podobne, ale stara się również wyjaśnić, jak to się dzieje, że np. w wypadku dzieła malarskiego pewien układ plam barwnych i kresek jest podobny do trójwymiarowego obiektu, np. drzewa, dla pewnego podmiotu. Pewnym cechom reprezentatora – uważa Witwicki – odpowiadają pewne cechy reprezentatu, ale nie zawsze są to te same cechy (np. ta sama barwa). Otóż pewne cechy reprezentatora są cechami sugerującymi, którym odpowiadają przysługujące reprezentatowi cechy, ze względu na które podmiot interesuje się przedmiotem reprezentowanym, tzw. cechy zasadnicze. „Zdarza się, że pewne cechy sugerujące przedmiotu reprezentującego nie są [...] takie same, jak odpowiadające im cechy zasadnicze przedmiotu reprezentowanego, ale są bardzo do nich podobne, tak że łatwo pomylić się i wziąć jedno za drugie”²⁸. Oprócz cech zasadniczych reprezentat posiada również cechy niezasadnicze, które w reprezentatorze znajdują nikłe odpowiedniki, bądź też nie znajdują ich wcale²⁹. Cechy sugerujące sugerują podmiotowi przeżycia psychologiczno-reprezentacyjnego myśl, że przedmiot reprezentujący (np. układ plam na dwuwymiarowej powierzchni) jest przedmiotem reprezentowanym (np. osobą)³⁰. Witwicki zauważa, że „pod wpływem cech sugerujących często na niby przypisujemy przedmiotowi reprezentującemu cechy, o których wiemy, że ten przedmiot ich nie posiada naprawdę, które zatem można nazwać sfingowanymi”³¹, np. na podstawie układu pewnych barw jasnych i ciemnych przypisujemy reprezentatorowi wypukłość, chociaż jest on płaski. Możemy powiedzieć (sam Witwicki tego nie czyni), że pewne sfingowane własności reprezentatora (np. rzekoma wypukłość) odpowiadają zasadniczym własnościom reprezentatu (realnej wypukłości), tak że przypisujemy rzekomą wypukłość reprezentatora reprezentatowi. Z wypowiedzi Witwickiego wynika, że cechy sugerujące są własnościami przysługującymi reprezentatorowi, cechy sfingowane zaś są

²⁶ Tamże, s. 26.

²⁷ Tamże.

²⁸ Tamże, s. 28.

²⁹ Por. tamże, s. 27-28.

³⁰ Por. tamże, s. 27.

³¹ Tamże, s. 28.

rzekomymi własnościami reprezentatora, a w przeżyciu psychologiczno-reprezentacyjnym przypisujemy cechy sfingowane i sugerujące nie reprezentatorowi, ale reprezentatowi. Zauważmy, że to, co jest przedmiotem refleksji Witwickiego, to nie podobieństwo obiektywne, ale podobieństwo subiektywne, podobieństwo dla podmiotu.

Oprócz stosunku reprezentacji psychologicznej, opartej na przeżyciu psychologiczno-reprezentacyjnym, Witwicki analizuje również stosunek reprezentacji logicznej opartej na przeżyciu logiczno-reprezentacyjnym. O ile jednak w wypadku reprezentacji psychologicznej podmiot „na niby” myśli, że przedmiot A (reprezentujący) jest przedmiotem B (reprezentowanym), o tyle w wypadku reprezentacji logicznej podmiot nie utożsamia A z B, ale myśli, że przedmiot B jest czymś takim, jak przedmiot A, a dokładniej: ów ktoś, zdając sobie sprawę z podobieństwa przedmiotów A i B, wnosi z własności A o własnościach B. Reprezentacja logiczna, pozbawiona naoczności, zachodzi – zdaniem Witwickiego – między wszelkiego typu modelami a przedmiotami, które one reprezentują, np. między modelem Układu Słonecznego a Układem Słonecznym. Modele – zdaniem Witwickiego – są przedmiotami zupełnie innego typu niż obrazy i nie mogą być do zbioru obrazów zaliczone. Poglądu tego nie podziela – jak się okaże – np. Wallis, według którego modele są znakami ikonicznymi. Charakterystyczne dla koncepcji Witwickiego jest ściśle łączenie typu obiektu semiotycznego z typem przeżycia, w którym obiekt ten jest ujmowany. Podziałowi logicznemu przeżyć reprezentacji odpowiada ściśle podział obiektów semiotycznych. W związku z powyższym nasuwa się również wniosek, że Witwicki w wypadku obrazów bierze pod uwagę nie podobieństwo pod jakimkolwiek względem, ale tylko podobieństwo pod względem wyglądu: nie jest bowiem możliwe, aby ktoś wziął jeden przedmiot za inny w sytuacji, gdy między owymi przedmiotami nie ma podobieństwa wyglądu.

ZNAK IKONICZNY W KONCEPCJI STANISŁAWA OSSOWSKIEGO

Stanisław Ossowski nie używa terminu „znak ikoniczny”, tylko operuje słowem „obraz”. W pracach Ossowskiego zawarte są trzy różne definicje obrazu. W dwóch pierwszych definicjach: pierwszej, sformułowanej w rozprawie *Analiza pojęcia znaku* z 1926 roku, i drugiej – zaprezentowanej w siódmym rozdziale wydanej w 1933 roku książki *U podstaw estetyki* („Dwie rzeczywistości w sztuce”), Ossowski odwołuje się do pojęcia relacji dwuczłonowej wyobrażania. O ile w pierwszej proponowanej przez Ossowskiego definicji obrazu występuje pojęcie podobieństwa, o tyle w drugiej – podobieństwa szczególnego rodzaju, mianowicie podobieństwa wyglądu. Z kolei w trzeciej definicji obrazu, zawartej w ósmym rozdziale *U podstaw estetyki* („Zagadnie-

nie realizmu”), użyte jest pojęcie trójczłonowego stosunku odtwarzania. Aby odróżnić te trzy pojęcia obrazu, oznaczymy odpowiednie terminy dolnymi indeksami.

Definicję obrazu₁ zawartą w rozprawie *Analiza pojęcia znaku*, można by zrekonstruować następująco: obraz to taki przedmiot materialny, który jest semantycznie przyporządkowany desygnatowi i który z owym desygnatem wiąże stosunek wyobrażania³²:

(Def.obraz₁.Ossowski) $\forall x \forall y \forall O [x \text{ jest obrazem}_1 y\text{-a dla } O \equiv (x \text{ jest materialny} \wedge x \text{ wyobraża } y\text{-a dla } O)]$.

Stosunek wyobrażania łączący obraz₁ z desygnatem jest – jak twierdzi Ossowski – złożeniem symetrycznej relacji podobieństwa, polegającego na odpowiedniości elementów obrazu₁ i przedmiotu wyobrażonego, oraz pewnego asymetrycznego stosunku, polegającego na tym – jak wolno sądzić – że pewien podmiot ma intencję przyporządkowania jednego przedmiotu drugiemu. O ile relacja symetryczna podobieństwa jest obiektywna, o tyle relacja asymetryczna, o której pisze Ossowski, jest subiektywna, gdyż zależy od pewnego podmiotu. Zatem relacja wyobrażania, która stanowi złożenie relacji obiektywnej i subiektywnej, jest subiektywna; stąd definiendum w definicji (Def.obraz₁.Ossowski) to „*x* jest obrazem₁ *y*-a dla *O*”, a nie „*x* jest obrazem₁ *y*-a”.

Ossowskiemu bardzo zależy na podkreśleniu różnicy pomiędzy stosunkiem wyobrażania a stosunkiem kopii do wzoru. Stosunek kopii do wzoru nie jest stosunkiem wyobrażania, ponieważ jest złożeniem relacji symetrycznej podobieństwa i asymetrycznej relacji genetycznej, polegającej na tym, że kopia wykonana jest według wzoru³³. Stąd np. wyprodukowany właśnie samochód, który powstał na wzór wykonanego wcześniej modelu, nie jest obrazem owego modelu. Ossowski nie rozpatruje sytuacji, w której mielibyśmy do czynienia z kopią jakiegoś obrazu. Z jednej strony, jak wolno przypuszczać, na gruncie koncepcji Ossowskiego kopia obrazu Wyspiańskiego przedstawiającego Helenkę nie jest obrazem obrazu Helenki, lecz jest obrazem Helenki – tak jak wzór. Z drugiej jednak strony wydaje się, że gdyby ktoś wykonał kopię obrazu Wyspiańskiego z intencją, aby kopia ta wyobrażała ów obraz, to wtedy kopia stałaby się obrazem obrazu Wyspiańskiego.

Desygnatem obrazu₁ jest według Ossowskiego przedmiot wyobrażony, ale – jak wykazuje Kazimierz Twardowski – wyrażenie „przedmiot przedstawiony” (a co za tym idzie, także wyrażenie „przedmiot wyobrażony”) jest dwuznaczne. Nazwa „przedmiot wyobrażony” może bowiem oznaczać treść wyobrażenia, jak również przedmiot wyobrażenia, czyli realnie istniejący

³² Por. S. Ossowski, *Analiza pojęcia znaku*, [w:] tenże, *Dziela*, t. IV: *O nauce*, PWN, Warszawa 1967, s. 35-36.

³³ Por. tamże, s. 37.

przedmiot, ewentualnie jakiś przedmiot intencjonalny. Ossowski nie pisze, w jakim znaczeniu używa wyrażenia „przedmiot wyobrażony”. Przykładami obrazów podanymi przez Ossowskiego są: mapa jako obraz terenu, fotografia Morskiego Oka jako obraz Morskiego Oka, wystukiwany pałeczką na stole rytm jako obraz melodii. Powyższe przykłady obrazów pozwalają przypuszczać, że desygnatami przynajmniej niektórych obrazów₁ są przedmioty realnie istniejące. Problematiczne jest jednak, co jest desygnatem obrazu w wypadku np. ilustracji przedstawiającej krasnoludka czy też jakikolwiek inny przedmiot nie istniejący realnie. Ossowski nie wypowiada się w tej kwestii.

W definicji (Def.obraz₁-Ossowski) mowa jest o pewnym podobieństwie pomiędzy obrazem i przedmiotem wyobrażonym. Ossowski pisze w *Analizie pojęcia znaku*, że chodzi o podobieństwo pod pewnym względem, ale – co jest warte szczególnego podkreślenia – nie zaznacza, że chodzi o podobieństwo wyglądu: „Zwykle podobieństwo to polega na odpowiedniości składników: obraz i przedmiot wyobrażony rozbijamy na takie dwa zbiory elementów, że pomiędzy jednym zbiorem i drugim da się przeprowadzić odpowiedniość wzajemnie jednoznaczna. Pomiędzy elementami obu zbiorów w jednych wypadkach zachodzi również podobieństwo, w innych – odpowiedniość polega wyłącznie na analogicznym układzie przestrzennym lub czasowym [...]”³⁴. Zauważmy, że przy takim ujęciu podobieństwa między obrazem₁ i przedmiotem wyobrażonym, które nie jest ograniczone do podobieństwa wyglądu, zakres nazwy „obraz₁” jest bardzo szeroki. Można bowiem dopatrywać się analogicznej budowy pomiędzy bardzo różnymi przedmiotami i uznać np. pewien utwór muzyczny za obraz₁ pewnego obiektu architektonicznego (jeżeli np. twórca chce oddać rytmem utworu muzycznego rytm, w którym rozstawione są kolumny budowli) albo notatkę, w której zaznaczano pauzą, która z osób zabierała głos – za obraz₁ prowadzonej przez te osoby rozmowy. Co więcej – możemy nawet uznać zdanie „Ala ma kota” za obraz₁ sytuacji, w której Ala ma kota, argumentując, że mamy odpowiedniość dwóch struktur – semantycznej (dwie nazwy i funktor – predykat) oraz ontologicznej (dwie rzeczy oraz łączącą je relację).

W siódmym rozdziale pracy *U podstaw estetyki* Ossowski przedstawia koncepcję nieco innego pojęcia obrazu – będziemy tu mówić o obrazie₂. Obraz₂ definiuje Ossowski tak: „Przedmiot jest obrazem, jeżeli ktoś zajmuje względem niego postawę semantyczną, przy czym ów inny przedmiot, na który przenosi się myśl obserwatora, jest zdeterminowany przez podobieństwo wyglądom”³⁵.

Definicję tę można – jak się wydaje – ująć następująco:

³⁴ Tamże, s. 36.

³⁵ S. Ossowski, *U podstaw estetyki*, PWN, Warszawa 1966, s. 81.

(Def.obraz₂.Ossowski) $\forall x\forall y\forall O [x \text{ jest obrazem}_2 y\text{-a dla } O \equiv (O \text{ interpretuje semantycznie } x \wedge O \text{ przenosi myśl na } y \wedge y \text{ jest podobny pod względem wyglądu do } x)]$.

Wprawdzie w definicji cytowanej za Ossowskim mowa jest o postawie semantycznej, ale ze względu na wieloznaczność tego terminu proponuję mówić o interpretacji semantycznej.

W rozdziale, z którego pochodzi ostatni cytat, nie ma mowy o tym, że obraz jest czymś materialnym – co nastęrcza ogromne trudności interpretacyjne. Problematyczne jest, między którymi przedmiotami zachodzi relacja podobieństwa wyglądom. Weźmy dla przykładu realistyczny portret Józia Feldmana wykonany przez Stanisława Wyspiańskiego: czy chodzi o podobieństwo wyglądu zespołu grudek pasteli i wyglądu żywego chłopca czy o podobieństwo wyglądu zespołu grudek i wyglądu postaci chłopca „w” owym portrecie, czy wreszcie o podobieństwo wyglądu postaci chłopca „w” portrecie i wyglądu żywego chłopca? Pewne światło na ten problem rzucają uwagi Ossowskiego o interpretacji semantycznej. Otóż Ossowski twierdzi, że „interpretujemy przedmiot semantycznie, jeżeli zajmujemy względem niego taką postawę, gdy przedmiot postrzegany nie jest przedmiotem naszego przedstawienia, lecz jest reprezentantem jakiegoś innego przedmiotu czy jakiejś sytuacji, którą sobie za pośrednictwem interpretowanego przedmiotu, ale bez myśli o nim przedstawiamy”³⁶. Według Ossowskiego interpretujemy semantycznie znaki mowy, gdy rozumiemy, co one znaczą; interpretujemy semantycznie pewne plamy barwne na płótnie – gdy widzimy w nich bitwę pod Grunwaldem; interpretujemy semantycznie kształty pewnej bryły marmuru – gdy widzimy w nich postać Mickiewicza³⁷. Wygląda więc na to, że – zdaniem Ossowskiego – np. jeśli ktoś przeżywa dane zmysłowe wywołane przez określone plamy barwne na płótnie Jana Matejki *Bitwa pod Grunwaldem*, to interpretuje te dane semantycznie, gdy owe plamy reprezentują bitwę pod Grunwaldem i osoba interpretująca przedstawia sobie ową bitwę, przy czym owa bitwa jest „w” obrazie, a nie jest prawdziwą bitwą, rozegraną w 1410 roku. A zatem najprawdopodobniej, gdy Ossowski pisze o podobieństwie wyglądom, to ma na myśli podobieństwo wyglądom zespołu barwnych plam na płótnie i przedmiotu znajdującego się „w” obrazie.

W pracy *U podstaw estetyki* czytamy: „Przedmiot odtwarzający jest obrazem, jeżeli determinowanie przedmiotu odtwarzanego polega na obiektywnym stosunku podobieństwa. [...] Idzie tu jednak wyłącznie o podobieństwo wyglądom (a przy obrazach muzycznych o jakiejś podobieństwo dźwiękowe), nie zaś o podobieństwo pod jakimkolwiek innym względem”³⁸. W cytowa-

³⁶ Tamże, s. 19.

³⁷ Tamże.

³⁸ Tamże, s. 80.

nym fragmencie mowa jest o przedmiocie odtwarzającym i odtwarzanym. I właśnie pojęcie stosunku odtwarzania – a nie relacji wyobrażania, jak to było w *Analizie pojęcia znaku* – jest pojęciem, które wykorzystuje Ossowski do zdefiniowania obrazu₃. Stosunek odtwarzania jest relacją trójczłonową, a nie dwuczłonową, jak stosunek wyobrażania. Pierwszym członem stosunku odtwarzania jest obraz pojęty jako zespół plam na płótnie lub opis jako zbiór napisów, drugim – przedmiot przedstawiony, a trzecim – desygnat, który może być bądź fragmentem rzeczywistości, bądź przedmiotem fikcyjnym. Warto zaznaczyć, że słowa „odtworzenie” i „przedstawianie” używane są przez Ossowskiego w tym samym znaczeniu.

Trójczłonowość stosunku odtwarzania pojawia się u Ossowskiego jako rezultat analizy wyrażenia „to, co odtworzone”. Autor zwraca uwagę na to, że wyrażenie „to, co odtworzone” oraz jego synonimy: „przedmiot odtworzony” i „przedmiot przedstawiony”, są dwuznaczne: „Mówiąc o tym, «co jest odtworzone», mamy na myśli bądź treść przedstawień narzuconych przez obraz lub opis, bądź realny lub choćby tylko fikcyjny fragment rzeczywistości, do którego tamte przedstawienia mają się odnosić”³⁹. Przypomnijmy, że dwuznaczność wyrażenia „przedmiot przedstawiony” wykazał już Twardowski w rozprawie *O treści i przedmiocie przedstawień*⁴⁰ z 1894 roku, a zatem 39 lat przed opublikowaniem *U podstaw estetyki* Ossowskiego. Ossowski rozważa przeprowadzone rozróżnienie na następującym przykładzie: to, co odtworzone w obrazie Matejki *Rejtan* – to bądź scena przedstawiona na obrazie, bądź scena, która rzeczywiście rozegrała się w Grodnie w 1772 roku. Autor proponuje w związku z tym: „Aby uniknąć nieporozumień, ustalimy sobie następujące konwencje terminologiczne: to, co jest przedmiotem naszych przedstawień, gdy interpretujemy semantycznie przedmiot odtwarzający, będziemy nazywać przedmiotem przedstawionym. I tylko to. Natomiast tamten przedmiot, którego reprezentantem ma być przedmiot przedstawiony, to będzie desygnat obrazu lub opisu”⁴¹. Przypominam, że w zaproponowanej, przy okazji omawiania poglądów Witwickiego, siatce pojęciowej to, co Ossowski nazywa „przedmiotem przedstawionym”, nazwałam „reprezentansem”, a to, co nazywa desygnatem obrazu – „reprezentatem”.

Głoszona przez Ossowskiego koncepcja trójczłonowości odtwarzania (a zatem i przedstawiania) odbiega – jak się zdaje – od intuicji potocznych. Mówimy „coś odtwarza coś innego” – i słowo „odtworza” traktujemy jako funkktor zdaniotwórczy od dwóch argumentów nazwowych. Ale bez względu na to, czy odtwarzanie potraktujemy jako stosunek dwu- czy trójczłonowy, rodzą się pytania, co wolno podstawić za zmienne x , y w formule „ x odtwa-

³⁹ Tamże, s. 104.

⁴⁰ W: K. Twardowski, *Wybrane pisma filozoficzne*, cyt. wyd., s. 13.

⁴¹ S. Ossowski, *U podstaw estetyki*, cyt. wyd., s. 105.

rza y -a” lub za zmienne x , y , z w formule: „ x odtwarza y -a za pomocą z -a”. Wydaje się, że można przyjąć jedno z dwóch założeń:

(1) w relacji przedmiot x odtwarza (przedstawia) przedmiot y za pomocą przedmiotu z : x to reprezentator, y – reprezentat, z – reprezentans, lub

(2) w relacji przedmiot x odtwarza (przedstawia) przedmiot y za pomocą przedmiotu z : x to reprezentans, y – reprezentat, z – reprezentator.

W poniższych tabelach podaję przykłady możliwych członów relacji: x odtwarza (przedstawia) y -a za pomocą z -a, osobno przy założeniu pierwszym i osobno przy założeniu drugim (rozpatruję trzy dzieła malarstwa polskiego: *Portret Helenki* narysowany przez Stanisława Wyspiańskiego, *Bitwę pod Grunwaldem* Jana Matejki i *Szatana* Stanisława Ignacego Witkiewicza):

x	y	z
zespół plam na płótnie lub grudek farby (reprezentator)	desygnat (reprezentat)	scenka (reprezentans)
(a) <i>Portret Helenki</i> Wyspiańskiego	(a) żywa dziewczynka – Helenka	(a) dziewczynka „w” obrazie
(b) <i>Bitwa pod Grunwaldem</i> Matejki	(b) rzeczywista bitwa pod Grunwaldem rozegrana w 1410 roku (b') wyobrażenie rzeczywistej bitwy pod Grunwaldem, które miał Matejko	(b) scena bitwy pod Grunwaldem „w” obrazie
(c) <i>Szatan</i> Witkacego	(c) przedmiot fikcyjny – szatan (c') wyobrażenie szatana, które miał Witkacy (c'') szatan „prawdziwy”	(c) szatan „w” obrazie

Tab. 1. Przykłady możliwych członów relacji: x odtwarza (przedstawia) y -a za pomocą z -a, przy założeniu, że x – reprezentator, y – reprezentat, z – reprezentans

x	y	z
scenka (reprezentans)	desygnat (reprezentat)	zespół plam na płótnie lub grudek farby (reprezentator)
(a) dziewczynka „w” obrazie	(a) żywa dziewczynka – Helenka	(a) <i>Portret Helenki</i> Wyspiańskiego
(b) scena bitwy pod Grunwaldem „w” obrazie	(b) rzeczywista bitwa pod Grunwaldem rozegrana w 1410 roku (b') wyobrażenie rzeczywistej bitwy pod Grunwaldem, które miał Matejko	(b) <i>Bitwa pod Grunwaldem</i> Matejki
(c) szatan „w” obrazie	(c) przedmiot fikcyjny – szatan (c') wyobrażenie szatana, które miał Witkacy (c'') szatan „prawdziwy”	(c) <i>Szatan</i> Witkacego

Tab. 2. Przykłady możliwych członów relacji: x odtwarza (przedstawia) y -a za pomocą z -a, przy założeniu, że x – reprezentans, y – reprezentat, z – reprezentator

Wydaje się, że Ossowski przyjąłby założenie pierwsze, a odrzucił drugie, czyli uznałby, że płótno z grudkami farby odtwarza (przedstawia) żywą dziewczynkę, Helenkę, za pomocą dziewczynki „w” obrazie itd. Zdaniem Ossowskiego bowiem płótno pokryte farbą (czyli reprezentator) jest pierwszym członem stosunku odtwarzania. Co do *Bitwy pod Grunwaldem* Matejki, to Ossowski uznałby, że jej desygnatem jest rzeczywista bitwa, nawet jeśli Matejko malował grupę modeli. Jeżeli natomiast chodzi o *Szatana* Witkacego, to najprawdopodobniej uznałby, że desygnatem obrazu jest nie tyle wyobrażenie szatana, jakie miał Witkacy malujący obraz, ile fikcyjny przedmiot – szatan. Przemawiałyby za tym następujące słowa Ossowskiego: „Desygnatem obrazu [...] może być nie tylko jakiś fragment rzeczywistości: może nim być także przedmiot fikcyjny, który traktujemy, jak gdyby to był fragment rzeczywistości, jak gdyby to był przedmiot, który kiedyś i gdzieś istniał”⁴². Zastanawiające, że Ossowski pisze odnośnie do obrazów przedstawiających przedmioty fikcyjne, że „jeżeli jedyną podstawą dla wyobrażenia sobie takiego desygnatu (czyli przedmiotu fikcyjnego – *przyjp. A.H.*) jest przedmiot przedstawiony, tzn. jeżeli desygnat nie jest w żaden inny sposób wskazany, to rozróżnienie między desygnatem a przedmiotem przedstawionym jest tylko sprawą słowną”. W takim wypadku – zdaniem Ossowskiego – nie istnieje możliwość porównania desygnatu i przedmiotu przedstawionego. Wydaje się jednak, że nawet w takim wypadku nadal mamy do czynienia z dwoma różnymi przedmiotami. Ossowski pisze, że w wypadku obrazów malarzkich wszystkie trzy człony stosunku odtwarzania występują bardzo wyraźnie i trudno pomylić (w mojej terminologii) reprezentans z reprezentatem, gdyż reprezentans lokalizujemy bezpośrednio na obrazie, natomiast reprezentat (czyli desygnat) – zupełnie gdzie indziej. Natomiast w wypadku obrazów trójwymiarowych (zapewne chodzi Ossowskiemu o rzeźby, spektakle teatralne itp.) różnice pomiędzy reprezentansem i reprezentatem zacierają się, co jednak nie znaczy, że mamy do czynienia z dwoma, a nie z trzema członami stosunku odtwarzania⁴³.

Przedmiotem odtwarzającym (czyli reprezentatorem, czyli pierwszym członem stosunku odtwarzania) jest – według Ossowskiego – obraz lub opis. Zauważmy, że pojęcie odtwarzania nie wystarcza w koncepcji Ossowskiego do zdefiniowania obrazu, gdyż przedmiotami odtwarzającymi są obok obrazów przedmioty odtwarzające słownie, czyli opisy. Dlatego też autor w określeniu obrazu odwołuje się także do podobieństwa wyglądom.

Powstaje pytanie, między którymi przedmiotami – członami relacji odtwarzania – zachodzi relacja podobieństwa wyglądom: między reprezentatorem i reprezentatem czy między reprezentansem i reprezentatem. Ossowski

⁴² Tamże, s.106.

⁴³ Por. tamże.

podaje następujące przykłady: „Obraz wzburzonych fal morskich można powiesić w salonie bez obawy zatopienia pokoju”⁴⁴, „jeżeli mówimy, że Chełmoński świetnie odtworzył kuropatwy na śniegu lub czwórkę koni pędzących, to dlatego, że zespół wrażeń zmysłowych, których doznajemy patrząc na jego obrazy, wydaje nam się podobny do zespołu wrażeń, jakich byśmy doznali, patrząc na prawdziwe kuropatwy lub na prawdziwą czwórkę koni”⁴⁵. Pierwszy przykład niestety niewiele wyjaśnia, gdyż słowo „obraz” jest tu dwuznaczne: obraz wzburzonych fal morskich – to reprezentans; natomiast obraz, który można włożyć do szafy – to reprezentator. Z kolei drugi przykład przemawiałby za tym, że według Ossowskiego podobieństwo wyglądom zachodzi pomiędzy reprezentansem a reprezentatem.

Możemy także zapytać, w jakim znaczeniu używa Ossowski słowa „wygląd”. Autor poświęcił temu terminowi akapit w pierwszym wydaniu książki *U podstaw estetyki* (w wydaniu z 1966 roku ustęp ten został pominięty). Czytamy tam, że słowo „wygląd” jest wieloznaczne, przy czym Ossowski nie precyzuje, jakie ma ono znaczenia. Można się jednak domyślać, że Ossowskiemu chodzi o wygląd jako o pewien zespół elementów wzrokowych i o wygląd jako pewien zespół danych zmysłowych interpretowanych przedmiotowo. Ossowski pisze: „Prof. Witwicki w swej *Psychologii* mówi o «widoku» i «wyglądzie» przedmiotów, ale ta terminologia ma poważne niedogodności: termin «widok» zbyt silnie podtrzymuje niewłaściwą sugestię, jakoby całe rozróżnienie dotyczyło tylko postrzeżeń wzrokowych”⁴⁶.

Władysław Witwicki rzeczywiście odróżnia widok od wyglądu. Według niego „widok” – to tyle, co „wyobrażenie spostrzegawcze”, natomiast „wygląd” – to „coś więcej niż widok”: to „widok, czyli wyobrażenie spostrzegawcze jakiegoś przedmiotu, «zabarwione», nacechowane wyobrażeniami innych przedmiotów i sytuacji oraz myślami”⁴⁷. Na wygląd jabłka np. składają się oprócz widoku jabłka także wyobrażenie jego smaku, wyobrażenie chrzęstu, jaki towarzyszy jego przełamaniu, itp. Jabłko dopiero co zerwane z drzewa i jabłko porcelanowe lub woskowe mają według Witwickiego odmienne wyglądy, jednak ktoś może mieć jednakowe widoki tych dwóch przedmiotów⁴⁸.

Ossowski nie akceptuje dystynkcji Władysława Witwickiego. Chce bowiem mówić właśnie o tym, że doskonała woskowa imitacja jabłka ma taki sam wygląd jak jabłko właśnie zerwane z drzewa, a więc chce mówić o podobieństwie wyglądom – nie zaś widoków. Według Ossowskiego można mówić o wyglądach rzeczy postrzeganych nie tylko za pomocą wzroku, ale także np.

⁴⁴ Tamże, s. 80.

⁴⁵ Tamże, s. 81.

⁴⁶ S. Ossowski, *U podstaw estetyki*, Wyd. Kasy im. Mianowskiego – Instytut Popierania Nauki, Warszawa 1933, s. 9-10.

⁴⁷ W. Witwicki, *Psychologia*, t. 1, PWN, Warszawa 1962, t. 1, s. 211.

⁴⁸ Tamże, s. 210.

dotyku lub słuchu. Stąd jego decyzja, aby „dla uniknięcia nieporozumień” zamiast słowa „wygląd” używać „wrażeń omownych”⁴⁹. W książce *U podstaw estetyki* Ossowski używa w szczególności w tej roli następujących sformułowań: „bezpośrednio dostrzegalne cechy fizyczne”⁵⁰, „zespół elementów optycznych lub akustycznych”⁵¹, „zespół elementów wzrokowych”⁵², „zmysłowa postać przedmiotu”⁵³, „układ elementów wzrokowych lub słuchowych”⁵⁴, „układ elementów zmysłowych”⁵⁵ i „układ jakości zmysłowych”⁵⁶. Wszystkie te omówienia wskazują na to, że wygląd przedmiotu – według Ossowskiego – to pewien zbiór jakości zmysłowych, cech postrzegalnych zmysłowo, które przysługują przedmiotom. Rozumienie „wyglądu” jest tu bliskie potocznego rozumienia tego słowa – np. rejestrowanego w *Słowniku języka polskiego*: czytamy tam mianowicie, że „wygląd” to tyle, co „zewnątrzna postać czegoś, zespół cech składających się na czyjaś powierzchowność”⁵⁷. Okazuje się, że używane w omówieniach u Ossowskiego pojęcie wyglądu nie jest tym samym, co pojęcie wyglądu u W. Witwickiego, i nie ma – jak się zdaje – wiele wspólnego także z jego pojęciem widoku. Widok bowiem czy wygląd u W. Witwickiego – to zjawiska psychiczne: podstawą ich budowy nie są jakości przysługujące przedmiotom, lecz wrażenia zmysłowe. Dlatego właśnie terminologia W. Witwickiego jest dla Ossowskiego nie do zaakceptowania. W. Witwicki bada zjawiska psychiczne, doznania, zespoły wrażeń, wyobrażenia i – jako psychologa – nie obchodzi go, czy poza podmiotami poznającymi istnieją jakiegokolwiek przedmioty⁵⁸. Ossowski natomiast stoi na gruncie filozoficznego realizmu: zakłada, że istnieją naprawdę przedmioty, których wyglądy doznajemy.

Według Ossowskiego podobieństwo wyglądy w wypadku przedmiotu przedstawionego (reprezentansu) i desygnatu (reprezentatu) osiąga się przez „jakąś analogię układu elementów obrazu i elementów rzutu odtwarzanej rzeczywistości na płaszczyznę” (rzut na płaszczyznę nie musi być perspektywiczny), „analogię stosunków barwnych albo przynajmniej stosunków

⁴⁹ S. Ossowski, *U podstaw estetyki*, Wyd. Kasy im. Mianowskiego, cyt. wyd., s. 10.

⁵⁰ S. Ossowski, *U podstaw estetyki*, PWN, cyt. wyd., s. 18.

⁵¹ Tamże, s. 18.

⁵² Tamże, s. 22.

⁵³ Tamże, s. 22 i 69.

⁵⁴ Tamże, s. 22-23.

⁵⁵ Tamże, s. 29.

⁵⁶ Tamże, s. 69.

⁵⁷ M. Szymczak (red.), *Słownik języka polskiego*, t. 3, PWN, Warszawa 1978, s. 779.

⁵⁸ Por. W. Witwicki, *Psychologia*, t. 1, PWN, Warszawa 1962, s. 226: „Psychologia nie interesuje się tym, czy istnieją naprawdę przedmioty, rzeczy, osoby, czy istnieją cechy, czy tej strukturze naszych układów wrażeń odpowiada coś w rzeczywistości, czy jest to tylko nasz sposób ujmowania rzeczywistości. Psycholog musi tylko stwierdzić, że wrażenia, które przeżywamy, nie stanowią chaosu, tylko się układają”.

światlnych pomiędzy elementami w obu układach” i „podobieństwo barwy poszczególnych elementów obrazu i odpowiadających im elementów przedmiotu wyobrazonego”⁵⁹. Podobieństwo w malarstwie obejmuje więc podobieństwo poszczególnych jakości (np. barwy), podobieństwo cech tych jakości (natężenie barwy), a także podobieństwo układu – np. rozmieszczenia w przestrzeni (relacje przestrzenne – np. coś jest za czymś, obok czegoś itp.).

W związku z powyższym rodzi się następująca trudność: Czy można mówić o podobieństwie między obrazem szatana z dzieła Witkacego pt. *Szatan* a „prawdziwym” diabłem lub między przedstawionym Koszałkiem Opalkiem a „prawdziwym” Koszałkiem Opalkiem? Czy można rzutować diabła – lub jakikolwiek przedmiot fikcyjny – na płaszczyznę? Trudność jest – jak się zdaje – nie do przewyciężenia, jeżeli przyjmie się, że reprezentatem obrazu *Szatan* jest szatan „prawdziwy”. Należałoby raczej uznać, że reprezentatem w tym wypadku jest wyobrażenie szatana, jakie miał Witkacy. Problem pojawia się także w wypadku *Bitwy pod Grunwaldem* Matejki. Czy można uznać, że artysta rzutował na płaszczyznę rzeczywistą bitwę pod Grunwaldem? Wiemy przecież, że naprawdę odwzorowywał ustawioną przed sobą grupę modeli. Jeżeli przyznamy, że reprezentat może być czymś wyobrażeniem (np. wyobrażeniem szatana, jakie miał Witkacy), to stosunku podobieństwa trzeba będzie szukać między treścią wyobrażenia twórcy a reprezentansem. Rzecz jasna, do tak pojętego reprezentatu odbiorca ma „dostęp” jedynie dzięki reprezentansowi, a zatem o podobieństwie wyglądków między tymi dwoma przedmiotami może orzekać co najwyżej twórca.

Wydaje się, że Ossowski nie jest do końca konsekwentny, gdy pisze (zacytujmy raz jeszcze): „Jeżeli mówimy, że Chełmoński świetnie odtworzył kuropatwy na śniegu lub czwórkę koni pędzących, to dlatego, że zespół wrażeń zmysłowych, których doznajemy patrząc na jego obrazy, wydaje nam się podobny do zespołu wrażeń, jakich byśmy doznali, patrząc na prawdziwe kuropatwy lub na prawdziwą czwórkę koni”⁶⁰. Ossowski mówi tu prawdopodobnie o podobieństwie wyglądków, ale „wygląd” tutaj – to nie „jakości przysługujące zewnętrznym przedmiotom”, lecz „zespoły wrażeń zmysłowych”. Zarzut niekonsekwencji można by jednak uchylić, ponieważ treść przedstawień jest w dużym stopniu zdeterminowana przez przedmiot „zewnętrzny”, a zatem jeśli przedmioty „zewnętrzne” są do siebie podobne, to podobne będą także do siebie odpowiednie treści przedstawień. Jeżeli pewne układy jakości reprezentansu odpowiadają układom jakości reprezentatu, to także pewne postrzeżenia jakości (układów jakości) reprezentansu będą odpowiadały pewnym postrzeżeniom jakości (układów jakości) reprezentatu.

⁵⁹ S. Ossowski, *U podstaw estetyki*, PWN, cyt. wyd., s. 83.

⁶⁰ Tamże, s. 81.

Wygląd u Ossowskiego nie ogranicza się do jakości postrzeganych wzrokiem czy do zespołu wrażeń wzrokowych. Stąd jego pojęcie obrazu obejmuje także m.in. niektóre dzieła rzeźbiarskie: „W rzeźbie mamy do czynienia z podobieństwem nie jednego tylko wyglądu, ale całego szeregu wyglądown: dzieło i przedmiot odtwarzany możemy porównać z różnych punktów przestrzeni”⁶¹. W powyższej wypowiedzi autor sugeruje, że wygląd nie jest zespołem wszelkich jakości przysługujących przedmiotowi, ale jest pewnym wybranym zespołem jakości – mianowicie zespołem jakości postrzeganych zmysłowo przez pewien podmiot z pewnego punktu widzenia. Wygląd zatem jest zrelatywizowany do miejsca, w którym znajduje się obserwator. Ponieważ jest nieskończenie wiele punktów, z których można obserwować dany przedmiot – jest też nieskończenie wiele jego wyglądown. Tymczasem Ossowski uważa chyba, że w wypadku malarstwa chodzi o podobieństwo jednego tylko wyglądu do drugiego. Stoi za tym zapewne przekonanie, że w wypadku malarstwa istnieje jeden właściwy punkt, z którego odbiorca postrzega reprezentans. W rzeczywistości jednak można przecież przybliżyć się do malowidła i można się od niego oddalać: punkt obserwacji wtedy się zmienia – i w konsekwencji zmienia się także wygląd dzieła. Również malowidło posiadałoby więc wiele wyglądown.

ZNAK IKONICZNY W KONCEPCJI MIECZYŚLAWA WALLISA

Terminologia semiotyczna Wallisa nie jest jednolita. W pismach z 1934 roku Wallis, na oznaczenie znaków ikonicznych używa terminu „znak przedstawiający bezpośrednio”, w pismach z 1937 roku – terminu „znak-podobizna”, w pismach powstających od 1939 roku – terminu „znak ikoniczny”. W pismach Wallisa odnaleźć można dwie definicje znaku ikonicznego. Zgodnie z pierwszą – z rozprawy *O rozumieniu pierwiastków przedstawiających w dziełach sztuki* z 1934 roku – to, czy przedmiot jest znakiem ikonicznym, zależy od intencji twórcy tego przedmiotu, ale nie zależy od odbiorcy. Natomiast zgodnie z drugą definicją, którą odnajdujemy w artykułach *O pewnych trudnościach związanych z pojęciem znaku* z 1967 roku oraz *O znakach ikonicznych* z 1969 roku, to, czy pewien obiekt jest znakiem ikonicznym, zależy nie tylko od twórcy tego obiektu, ale także od odbiorcy.

W rozprawie *O rozumieniu pierwiastków przedstawiających w dziełach sztuki* Wallis podejmuje próbę zdefiniowania przedmiotu przedstawiającego bezpośrednio. Rekonstrukcja tej definicji nastrocza pewne trudności. Otóż z jednej strony Wallis mówi o przedmiotach przedstawiających (bezpośrednio, pośrednio, symbolicznie), czyli – jak wolno sądzić – o przedmiotach,

⁶¹ Tamże, s. 84.

które przedstawiają, a z drugiej strony uważa, że przedstawianie jest pewną czynnością psychofizyczną pewnego podmiotu i nie ma sensu mówić o tym, że przedmiot x przedstawia przedmiot y . Aby uniknąć sprzeczności, uznajmy, że przedmiot przedstawiający (czyli przedmiot, który przedstawia) to trzeci człon relacji przedstawiania: T przedstawia y -a za pomocą x -a.

Zrekonstruuemy Wallisowską definicję przedstawiania. Twardowski, przypomnę, traktuje relację przedstawiania sobie czegoś przez kogoś jako trójczłonową, a relację przedstawiania czegoś przez coś – jako dwuczłonową. Ossowski natomiast uważa, że relacja przedstawiania czegoś przez coś jest trójczłonowa. Wallis – podobnie jak Twardowski – próbuje wyraźnie odróżnić przedstawianie sobie i przedstawianie, ale czyni to w inny niż Twardowski sposób. Uważa mianowicie, że termin „przedstawiać” oznacza pewną czynność psychofizyczną, a „przedstawiać sobie” – pewną czynność psychiczną. Pisze w szczególności: „Przedstawianie polega na tym, że twórca T tworzy zmysłowo postrzegalny, fizyczny przedmiot a w tym zamiarze, żeby przedmiot a wywołał w odbiorcy O przedstawienie – wyobrażenie lub pojęcie – przedmiotu A różnego od przedmiotu a , dzięki temu, że między przedmiotem a a przedmiotem A zachodzi stosunek reprezentacji”⁶². I dalej: „Zamiast «Twórca T przedstawia, przy pomocy przedmiotu a , przedmiot A » mówimy często: «Przedmiot a przedstawia przedmiot A » [...]. Jest to wszakże pewien skrót, pewna przenośnia, która staje się niedorzecznością, jeżeli brać ją dosłownie: przedmiot fizyczny a nie może bowiem «przedstawiać», czyli wykonywać pewnej czynności psychofizycznej”⁶³. Według Twardowskiego zdanie typu „Przedmiot x przedstawia przedmiot y ” jest zdaniem sensownym, natomiast według Wallisa – bezsensownym, gdyż „przedstawianie” jest rozumiane przez niego jako „czynność psychofizyczna”. Proponuję następującą rekonstrukcję definicji relacji przedstawiania:

(Def.W.przedstawianie.Wallis) $\forall T \forall x \forall y$ [T przedstawia x -a za pomocą y -a $\equiv \exists O$ (T tworzy y -a $\wedge y$ jest zmysłowo postrzegalny $\wedge y$ jest przedmiotem fizycznym $\wedge T$ chce, aby y wywołał w O przedstawienie x -a $\wedge x \neq y \wedge y$ reprezentuje x -a)].

W powyższej definicji wyjaśnienia wymaga m.in. pojęcie reprezentacji. Reprezentacja, zdaniem Wallisa, polega na tym, że „pewien przedmiot zmysłowo postrzegalny zastępuje dla mnie pod pewnymi względami pewien przedmiot inny, bądź zmysłowo postrzegalny, bądź zmysłowo niepostrzegalny”⁶⁴, polega więc na zastępowaniu dla kogoś pewnego przedmiotu innym: ktoś spostrzegłszy jakiś przedmiot, myśli o innym przedmiocie – przedsta-

⁶² M. Wallis, *O rozumieniu pierwiastków przedstawiających w dziełach sztuki*, [w:] tenże, *Przeżycie i wartość. Pisma z estetyki i nauki o sztuce 1931 – 1949*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1968, s. 88.

⁶³ Tamże, s. 89.

⁶⁴ Tamże, s. 85.

wia go sobie. Wallis nie definiuje reprezentacji klasycznie, ale, po pierwsze, podaje *genus proximum* reprezentacji – reprezentacja jest relacją, pewnego rodzaju zastępstwem. Po drugie, bliżej charakteryzuje formalne własności tej relacji: reprezentacja jest – jak wolno sądzić – stosunkiem trójczłonowym (x reprezentuje y -a dla O -a), jest stosunkiem między przedmiotami, a nie czynnością psychiczną czy psychofizyczną (dzięki istnieniu stosunku reprezentacji możliwy jest szereg czynności psychicznych i psychofizycznych). Reprezentacja jest stosunkiem asymetrycznym oraz przeciwzrotnym. Po trzecie, narzuca warunki na człony relacji: pierwszy człon jest przedmiotem postrzegalnym zmysłowo, drugi człon – przedmiotem postrzegalnym lub niepostrzegalnym, trzeci to podmiot.

Wallis wyróżnia trzy rodzaje reprezentacji: reprezentację bezpośrednią, pośrednią i symboliczną. Reprezentację bezpośrednią określa następująco: „Zmysłowo postrzegalny przedmiot a reprezentuje zmysłowo postrzegalny przedmiot A dzięki temu, że między przedmiotem a a przedmiotem A zachodzi podobieństwo wyglądnów”⁶⁵. Poszczególnym rodzajom reprezentacji – twierdzi Wallis – odpowiadają rodzaje przedstawiania, można zatem mówić o przedstawianiu bezpośrednim, pośrednim i symbolicznym.

Wallis podaje też przykłady reprezentacji: rysunek konia i słowo „koń” reprezentują dla kogoś konia, widok lwa na malowidle – pychę, sztandar biało-czerwony – Polskę. Wypowiedzi Wallisa na temat reprezentacji rodzą pewną trudność. Przypominam, że w paragrafie poświęconym pojęciu znaku ikonicznego w dziełach Ossowskiego wprowadzone zostało rozróżnienie na reprezentans, reprezentator i reprezentat. Otóż w wypadku koncepcji Wallisa nie można mieć pewności co do tego, między jakimi przedmiotami zachodzi w rzeczywistości stosunek reprezentacji: między reprezentatorem i reprezentatem czy między reprezentansem (czyli zinterpretowanym reprezentatorem) i reprezentatem. Z definicji przedstawiania podanej przez Wallisa wynika bowiem, że członami reprezentacji są reprezentator i reprezentat, ale jako przykłady członów reprezentacji Wallis podaje raz reprezentator (wyraz „koń”), a raz – reprezentans (lew na malowidle średniowiecznym, rysunek konia).

Ostatecznie pierwsza definicja znaku ikonicznego w koncepcji Wallisa (czyli przedmiotu przedstawiającego bezpośrednio) może być zrekonstruowana, jako złożona z dwóch zdań, następująco:

(Def.znak.ikoniczny.Wallis.1)

1. Znak ikoniczny to trzeci człon stosunku przedstawiania bezpośrednio: T przedstawia bezpośrednio x -a za pomocą y -a:
 $\forall y$ [y jest znakiem ikonicznym $\equiv \exists T \exists x$ (T przedstawia bezpośrednio x -a za pomocą y -a)].

⁶⁵ Tamże.

2. Osoba T bezpośrednio przedstawia x -a za pomocą y -a, gdy T tworzy zmysłowo postrzegalny, fizyczny przedmiot y w tym celu, aby wywołał w odbiorcy O przedstawienie innego niż y przedmiotu x , dzięki temu, że między przedmiotem x a przedmiotem y zachodzi stosunek reprezentacji oparty na podobieństwie wyglądu:

$\forall T \forall x \forall y [T \text{ bezpośrednio przedstawia } x\text{-a za pomocą } y\text{-a} \equiv \exists O (T \text{ tworzy } y\text{-a} \wedge y \text{ jest zmysłowo postrzegalny} \wedge y \text{ jest przedmiotem fizycznym} \wedge T \text{ chce, aby } y \text{ wywołał w } O \text{ przedstawienie } x\text{-a} \wedge x \neq y \wedge y \text{ reprezentuje } x\text{-a} \wedge x \text{ jest podobne do } y \text{ pod względem wyglądu}]$.

W skrócie można powiedzieć, że przedmiot y przedstawiający bezpośrednio inny przedmiot x (czyli przedmiot y będący znakiem ikonicznym x -a) to przedmiot fizyczny i zmysłowo postrzegalny wytworzony przez pewną osobę T po to, aby wywołać w osobie O przedstawienie x -a dzięki temu, że między x -em i y -em zachodzi podobieństwo wyglądu.

W Wallisowskiej definicji znaku ikonicznego mowa jest o podobieństwie wyglądu między znakiem ikonicznym (reprezentatorem) i jego desygnatem (reprezentatem). Podobieństwu temu nie poświęca jednak Wallis większej uwagi. Stwierdza jedynie, że „podobieństwo to polega na podobieństwie układu elementów – linii, plam barwnych, brył, tonów, niekiedy nadto na podobieństwie samych elementów (takim podobieństwem pewnego elementu może być np. w portrecie malarskim podobieństwo barwy oczu)”⁶⁶, oraz deklaruje, że używa wyrazu „wygląd” w znaczeniu, jakie Witwicki nadaje wyrazowi „widok”. A zatem „wygląd” w koncepcji Wallisa znaczy tyle, co „wyobrażenie spostrzegawcze jakiegoś przedmiotu”.

Zastanawiające jest, co ma na myśli Wallis, gdy pisze, że pewien przedmiot x jest podobny do pewnego innego przedmiotu y pod względem wyglądu. Tradycyjnie uważa się, że podobieństwo między dwoma przedmiotami pod względem pewnej cechy P polega na tym, że owa cecha P przysługuje zarówno jednemu, jak i drugiemu przedmiotowi. Powiemy, że oczy jednej osoby są podobne pod względem barwy do oczu innej osoby, gdy jest pewna barwa, która przysługuje zarówno oczom jednej osoby, jak i oczom drugiej osoby. Takie rozumienie podobieństwa zakłada istnienie tzw. własności generalnych, czyli takich, które przysługują więcej niż jednemu przedmiotowi. Przy takiej interpretacji podobieństwa, gdy mówimy, że jeden przedmiot jest podobny do drugiego pod względem wyglądu, mamy na myśli to, że jest pewien wygląd, który jest identyczny zarówno w wypadku jednego, jak i drugiego przedmiotu, a zatem istnieje wyobrażenie spostrzegawcze, które jest identyczne dla obu przedmiotów. Czy jednak o takie podobieństwo chodzi, gdy mowa jest o podobieństwie przedmiotów pod względem wyglądu? Wydaje się, że warunek identyczności wyobrażeń spostrzegawczych jest „za

⁶⁶ Tamże, s. 44.

mocny” i nigdy nie może być spełniony, ponieważ wyobrażenia są numerycznie różne.

Gdy mówimy o podobieństwie dwóch przedmiotów pod względem wyglądu, to mamy na myśli nie identyczność wyglądów, czyli wyobrażeń spostrzegawczych, jakich „dostarczają” odbiorcy owe przedmioty, ale jedynie podobieństwo owych wyglądów, czyli wyobrażeń spostrzegawczych. Gdy mówimy, że dwa przedmioty wyglądają identycznie, to nie chodzi o identyczność wyobrażeń, jakie mamy, gdy spostrzegamy owe przedmioty, bo te są zawsze numerycznie różne, ale o identyczność treści tych wyobrażeń. Na treści wyobrażeń składają się nie własności po prostu, ale własności wyobrażone, przy czym wydaje się, że w wypadku treści wyobrażeń również powinno się rozróżniać własności indywidualne i generalne. Wydaje się zatem, że podobieństwo wyglądów między reprezentatorem i reprezentatem jest w koncepcji Wallisa w istocie podobieństwem między wyobrażeniem reprezentatora i wyobrażeniem reprezentatu, a zatem – jak wolno przypuszczać – między reprezentansem i wyobrażeniem reprezentatu. Podobieństwo między fizycznymi przedmiotami sprowadzone zostaje do podobieństwa między wyobrażeniami tych przedmiotów.

Wygląd u Wallisa, tak jak u Ossowskiego, nie ogranicza się jedynie do jakości postrzeganych wzrokiem⁶⁷ czy do zespołu wrażeń wzrokowych. Stąd w koncepcji Wallisa pojęcie przedmiotu przedstawiającego bezpośrednio (czyli znaku ikonicznego) obejmuje także m.in. niektóre dzieła rzeźbiarskie, muzyczne, teatralne i filmowe oraz ich składniki, np. ciała i stroje aktorów, ich mimikę i ruchy, gesty naśladowujące czynności, dekoracje, dzieła taneczne, zabawy mimetyczne, wyrazy i zwroty onomatopeiczne (dźwiękonaśladowcze).

Zauważmy, że w koncepcji Wallisa wszystkie znaki ikoniczne (i w ogóle wszystkie znaki) są przedmiotami wytworzonymi przez pewną świadomą istotę, stąd np. odbicie wyspy Gilmy na Jeziorze Dobskim w wodach tego jeziora – nie może być uznane za znak ikoniczny tej wyspy.

W rozprawie *O rozumieniu pierwiastków przedstawiających w dziełach sztuki* Wallis dokonuje podziału znaków. Powstaje pytanie, jakie miejsce zajmują znaki ikoniczne w owej klasyfikacji. We wspomnianej rozprawie Wallis dzieli znaki na przedstawiające i nieprzedstawiające: „znakiem przedstawiającym” nazywa „przedmiot fizyczny *ZP*, utworzony przez twórcę *T* w tym zamiarze, żeby wywołał w odbiorcy *O* pewną określoną myśl, dotyczącą przedmiotu innego niż *ZP*”⁶⁸, natomiast „znakiem nieprzedstawiającym” – „przedmiot fizyczny *ZN*, utworzony przez twórcę *T* nie w tym zamiarze,

⁶⁷ Por. M. Wallis, *O pewnych trudnościach związanych z pojęciem znaku*, [w:] tenże, *Sztuki i znaki. Pisma semiotyczne*, PIW, Warszawa 1983, s. 22, a także M. Wallis, *O znakach ikonicznych*, [w:] tenże, *Sztuki i znaki*, cyt. wyd., s. 31.

⁶⁸ W: M. Wallis, *Przeżycie i wartość. Pisma z estetyki i nauki o sztuce 1931–1949*, cyt. wyd., s. 82.

żeby wywołał w odbiorcy *O* pewną określoną myśl, dotyczącą przedmiotu innego niż *ZN*, lecz w tym zamiarze, żeby ten przedmiot, w połączeniu z innymi przedmiotami, utworzył na mocy pewnej konwencji nowy przedmiot fizyczny *ZP*, wywołujący w odbiorcy *O* pewną określoną myśl, dotyczącą przedmiotu innego niż *ZP*⁶⁹. Definicja znaku nieprzedstawiającego opiera się – jak widać – na pojęciu znaku przedstawiającego. W definicji tej zakłada się, że znak przedstawiający może być złożony – m.in. ze znaków nieprzedstawiających.

Powyzsze definicje mogą być ujęte następująco:

(Def.znak przedstawiający.Wallis) $\forall x$ [x jest znakiem przedstawiającym $\equiv \exists T \exists O \exists y$ (T tworzy $x \wedge x$ jest przedmiotem fizycznym $\wedge T$ chce, żeby x wywołał w O myśl $m \wedge$ myśl m dotyczy $y \wedge y \neq x$)].

(Def.znak nieprzedstawiający.Wallis) $\forall x$ [x jest znakiem nieprzedstawiającym $\equiv \exists T \exists O \exists y \exists z$ (T tworzy $x \wedge x$ jest przedmiotem fizycznym $\wedge x$ jest częścią właściwą y na mocy pewnej konwencji $\wedge y$ jest znakiem przedstawiającym)].

Wallis zalicza znaki przedstawiające bezpośrednio (czyli znaki ikoniczne) do znaków przedstawiających. Powstaje jednak pytanie, czy częściami znaków ikonicznych mogą być znaki nieprzedstawiające. Na to pytanie nie udziela Wallis odpowiedzi, chociaż omawia zagadnienie relacji znaków przedstawiających i nieprzedstawiających na przykładzie znaków przedstawiających pośrednio⁷⁰.

W artykułach *O pewnych trudnościach związanych z pojęciem znaku* z 1967 roku oraz *O znakach ikonicznych* z 1969 roku Wallis przedstawia zmodyfikowaną wersję definicji z pracy *O rozumieniu pierwiastków przedstawiających w dziełach sztuki* i buduje całą teorię znaków ikonicznych, formułując dodatkowe tezy. Ową drugą definicję znaku ikonicznego można zrekonstruować następująco: znak ikoniczny to przedmiot wytworzony przez człowieka, spostrzegalny zmysłowo, który to przedmiot dzięki podobieństwu wyglądom może w zajmującym odpowiednią postawę odbiorcy wywołać wyobrażenie przedmiotu innego niż on sam⁷¹. O ile w pierwszej definicji znaku ikonicznego Wallis kładzie nacisk na intencję twórcy znaku i to intencja twórcy *de facto* decyduje o tym, czy obiekt jest znakiem ikonicznym czy nie, o tyle w drugiej Wallisowskiej definicji znaku ikonicznego nacisk położony jest na możliwość, że pewien obiekt wywołuje myśli w pewnym odbiorcy. Można by powiedzieć (czego Wallis *explicite* nie czyni), że znak ikoniczny – wedle drugiej defini-

⁶⁹Tamże, s. 83.

⁷⁰ Wallis twierdzi, że znakami nieprzedstawiającymi są wszystkie przyimki, spójniki, poszczególne litery i – jak się zdaje – pewne fragmenty słów, a więc ciągi liter. Natomiast nie jest znakiem np. kropka nad „i”, ponieważ nie istnieje względem niej żadna konwencja, znakiem jednak jest litera „i”, która na mocy pewnej konwencji służy do budowania, w połączeniu z innymi znakami, nowych znaków.

⁷¹ M. Wallis, *O pewnych trudnościach związanych z pojęciem znaku*, cyt. wyd., s. 21.

cji – posiada pewną potencjalną, dyspozycyjną własność, która ujawnia się w pewnych warunkach, i że można odróżnić znaki ikoniczne potencjalne (czyli takie, które mogą wywoływać wyobrażenia innych przedmiotów, ale w nikim ich w danej chwili nie wywołują) oraz znaki ikoniczne aktualne (czyli takie, które mogą wywoływać wyobrażenia innych przedmiotów i w danej chwili je wywołują). Aby znak ikoniczny potencjalny przekształcił się w znak ikoniczny aktualny, konieczne jest zaistnienie odpowiednich warunków przedmiotowych i podmiotowych. Przedmiot musi być podobny do obiektu, którego wyobrażenie ma wywoływać, a odbiorca musi być zdolny do zajęcia odpowiedniej postawy semantycznej i ją zająć, musi też – jak się wydaje – posiadać niekoniecznie zwerbalizowaną wiedzę co do reguł interpretacji owego przedmiotu.

W pracach z lat sześćdziesiątych Wallis więcej uwagi poświęca też drugiemu członowi reprezentacji charakterystycznej dla znaków ikonicznych. Twierdzi, że w wypadku znaków ikonicznych drugi człon relacji reprezentacji jest przedmiotem postrzegalnym zmysłowo⁷² oraz pierwotnie zawsze przedmiotem jednostkowym, chociaż wtórnie może być dowolnym przedstawicielem pewnej klasy przedmiotów⁷³. Np. znak ikoniczny konia reprezentuje pierwotnie pewnego jednostkowego konia o określonej rasie, maści, wysokości itd., ale dzięki pewnej umowie czy zwyczajowi może reprezentować dowolnego przedstawiciela pewnej klasy koni określonej rasy lub maści. Przez analogię do wyrażen językowych moglibyśmy w tym wypadku mówić o supozycji znaku ikonicznego, chociaż Wallis nie używa terminu „supozycja” w odniesieniu do znaków ikonicznych. Tak jak np. słowo „koń” może być użyte w rozmaitych supozycjach normalnych, np. w supozycji personalnej, gdy desygnuje dokładnie jednego, określonego konia (jak w wypowiedzi „Koń jadł Michałowi z ręki”), w supozycji uniwersalnej, gdy desygnuje dowolnego przedstawiciela klasy koni (jak w wypowiedzi „Koń jest zwierzęciem parzystokopytnym”) – tak znak ikoniczny konia może występować w różnych supozycjach: personalnej, gdy reprezentuje dokładnie jednego określonego konia, i uniwersalnej, gdy desygnuje dowolnego przedstawiciela np. klasy koni.

W pracy *O znakach ikonicznych* Wallis niejednokrotnie dopatruje się analogii pomiędzy znakami ikonicznymi a językowymi i stosuje terminologię służącą do opisu wyrażen językowych również do opisu znaków ikonicznych. Analizuje też m.in. wieloznaczność w dziedzinie znaków ikonicznych⁷⁴. Przy definiowaniu znaku ikonicznego wieloznacznego odwołuje się do interpretacji odbiorcy. Uważa, że znak ikoniczny jest wieloznaczny wtedy, gdy

⁷² M. Wallis, *O znakach ikonicznych*, [w:] tenże, *Sztuki i znaki*, cyt. wyd., s. 37.

⁷³ Tamże.

⁷⁴ Tamże, s. 41-42.

w wypadku, kiedy ktoś zajmuje wobec niego postawę semantyczną, może on być interpretowany dwojako – raz jako przedmiot P_1 , raz jako inny od P_1 przedmiot P_2 . Definicję znaku ikonicznego wieloznacznego można zrekonstruować następująco:

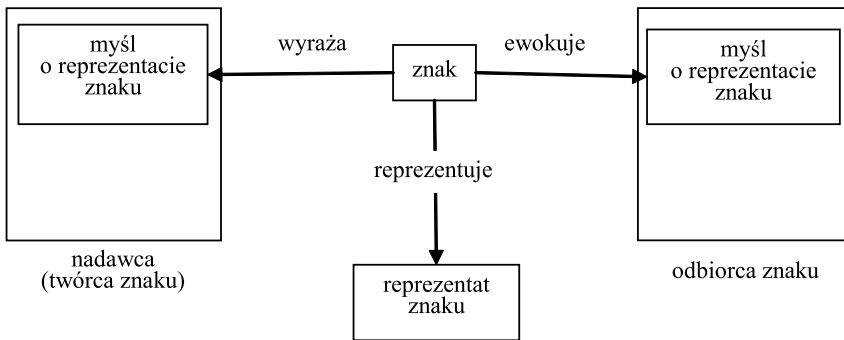
(Def.1.znak.ikoniczny.wieloznaczný.Wallis) $\forall x \forall O [(x \text{ jest znakiem ikonicznym} \wedge O \text{ zajmuje względem } x\text{-a postawę semantyczną}) \Rightarrow [x \text{ jest wieloznaczný} \equiv \exists t_1 \exists t_2 \exists P_1 \exists P_2 (t_1 \neq t_2 \wedge P_1 \neq P_2 \wedge O \text{ w } t_1 \text{ interpretuje } x \text{ jako } P_1 \wedge O \text{ w } t_2 \text{ interpretuje } x \text{ jako } P_2)]]]$.

Wydaje się, że zwrot „ O w t_1 interpretuje x jako P_1 ” można z powodzeniem zastąpić zwrotem: „ x jest znakiem ikonicznym P_1 dla O w t_1 ”.

Otrzymamy zatem następującą definicję:

(Def.2.znak.ikoniczny.wieloznaczný.Wallis) $\forall x \forall O [(x \text{ jest znakiem ikonicznym} \wedge O \text{ zajmuje względem } x\text{-a postawę semantyczną}) \Rightarrow [x \text{ jest wieloznaczný} \equiv \exists t_1 \exists t_2 \exists P_1 \exists P_2 (t_1 \neq t_2 \wedge P_1 \neq P_2 \wedge x \text{ jest znakiem ikonicznym } P_1 \text{ dla } O \text{ w } t_1 \wedge x \text{ jest znakiem ikonicznym } P_2 \text{ dla } O \text{ w } t_2)]]]$.

Wallis zauważa, że znaki ikoniczne mogą być bogate w szczegóły bądź w szczegóły ubogie. Te znaki ikoniczne, które są ubogie w szczegóły, nazywa „schematami”, a te bogate – „pleromatami”. Przykładem schematu może być ikoniczny znak drogowy zakrętu, figurujący przy drodze, przykładem pleromatu – fotografia przedstawiająca kogoś, naturalistyczne dzieło malarckie. Wallis uważa, że między schematami a pleromatami „rozpościera się nieskończona różnorodność stopni pośrednich – znaków ikonicznych przeciętnych”⁷⁵.



Rys. 1. Funkcje znaku według M. Wallisa

W rozprawie *O znakach ikonicznych* jest wyraźniej mowa o trzech funkcjach, jakie pełni znak ikoniczny i w ogóle wszelki znak reprezentujący: „Znak reprezentujący pełni funkcję trojaką: (1) reprezentuje pewien przedmiot (funkcja reprezentacyjna), (2) wyraża myśl nadawcy znaku o tym przed-

⁷⁵ Tamże, s. 39.

miocie (funkcja ekspresyjna), (3) wywołuje w odbiorcy znaku myśl o tym przedmiocie (funkcja ewokacyjna)⁷⁶. Wolno sądzić, że Wallis ma tu na myśli funkcje pełnione przez znak aktualny (w szczególności przez ikoniczny znak aktualny), a nie potencjalny. Zauważmy, że pojęcie wyrażania jest u Wallisa węższe niż u Twardowskiego. Można powiedzieć, że wyrażanie w koncepcji Twardowskiego obejmuje wyrażanie w koncepcji Wallisa łącznie z wywoływaniem, czyli łącznie z funkcją ekspresyjną i ewokacyjną w rozumieniu Wallisa. Ogólną strukturę z uwzględnieniem funkcji znaku ikonicznego u Wallisa przedstawia Rys. 1.

Zarówno w pracy *O rozumieniu pierwiastków przedstawiających w dziełach sztuki*, jak i *O znakach ikonicznych* Wallis przeciwstawia znaki ikoniczne (znaki reprezentujące bezpośrednio) znakom umownym (znakom reprezentującym pośrednio). Powstaje pytanie, czy istnieją znaki mieszane, które byłyby zarazem znakami ikonicznymi, czyli reprezentowałyby inny przedmiot dzięki podobieństwu wyglądu, a zarazem byłyby znakami umownymi, czyli reprezentowałyby dzięki pewnemu konwencjonalnemu, umownemu przyporządkowaniu ich innym przedmiotom. Jest to pytanie o rozłączność członów podziału znaków w koncepcji Wallisa. Wallis nie odpowiada na powyższe pytanie wprost, ale na podstawie jego prac można wnosić, że udzieliłby na nie odpowiedzi przeczącej: żaden znak nie może zarazem reprezentować bezpośrednio (czyli być znakiem ikonicznym) i pośrednio, a zatem na zasadzie konwencji (czyli być znakiem umownym). Wprawdzie Wallis dopuszcza istnienie reprezentacji mieszanej bezpośrednio-pośredniej, ale jako przykład przedmiotu w ten sposób reprezentującego podaje mapę, która złożona jest ze znaków dwojakiego rodzaju – jedne znaki reprezentują pewne przedmioty dzięki podobieństwu wyglądu (np. linie reprezentują bezpośrednio rzeki, zatoki, morza), a inne znaki reprezentują pośrednio, czyli na zasadzie konwencji (np. kółka różnej wielkości reprezentują miasta). Reprezentacja mieszana polega więc nie na tym, że jeden przedmiot reprezentuje zarazem bezpośrednio i pośrednio inny przedmiot, ale na tym, że dany przedmiot złożony jest części, z których jedne reprezentują wyłącznie bezpośrednio, a inne – wyłącznie pośrednio. Również jeśli chodzi o słowa i zwroty onomatopieczne, czyli dźwiękonaśladowcze, jedne reprezentują – zdaniem Wallisa – wyłącznie bezpośrednio, a inne – wyłącznie pośrednio: „bęć”, „buch”, „ciachciach”, „hau-hau” itp. to nieodmienne, proste znaki ikoniczne, natomiast wyrazy takie jak „kukułka” to odmienne znaki umowne, które powstały ze znaków ikonicznych (w tym wypadku „ku-ku” naśladowującego głos wydawany przez kukułkę)⁷⁷. Wallis uważa, że charakter ikoniczny mogą mieć również zwroty złożone z kilku wyrazów, a nawet całe ustępy utworów literackich.

⁷⁶ Tamże, s. 33.

⁷⁷ M. Wallis, *O znakach ikonicznych*, [w:] tenże, *Sztuki i znaki*, cyt. wyd., s. 36.

Czy należałoby zatem uznać, że w pewnym szczególnym wypadku pewien ustęp literacki reprezentuje zarazem dzięki podobieństwu wyglądom oraz na podstawie pewnej konwencji? Wallis nie wypowiada się na ten temat, wydaje się jednak, że skłonny byłby uznać, iż ustęp taki ma dwie części-aspekty, z których jedna (warstwa napisów) reprezentuje na zasadzie konwencji, a druga (warstwa brzmień) na zasadzie podobieństwa wyglądom. Fragment dzieła literackiego jako całość reprezentowałby w takim wypadku mieszanie: bezpośrednio-pośrednio. Inne podane przez Wallisa przykłady przedmiotów reprezentujących mieszanie – to tekst z ilustracjami i średniowieczne malowidło z napisami.

W rozprawie *O znakach ikonicznych* znajdujemy jednak fragment, w którym autor stwierdza, że „na mocy zwyczaju lub umowy znaki ikoniczne, zwłaszcza schematy, mogą funkcjonować w pewnych kontekstach jako znaki umowne. Stanowią one wtedy skrótowe zastępniki pewnych wyrażen lub zdań. Tak np. uproszczony rysunek łóżka w rozkładzie kolei zastępuje wyrażenie «wagon sypialny». [...] Podobizna maleńkiej wieży w ręce pewnej postaci kobiecej w jakimś malowidle średniowiecznym zastępuje zdanie: «ta postać jest św. Barbarą»⁷⁸. Wydaje się zatem, że Wallis dopuszcza jednak możliwość, aby pewien znak ikoniczny pełnił funkcję znaku umownego. Uproszczony rysunek łóżka reprezentuje na zasadzie podobieństwa wyglądu łóżko, a umownie – wagon sypialny. Mamy zatem sytuację, w której jeden i ten sam przedmiot reprezentuje na dwa sposoby dwa różne przedmioty. Nadal jednak wydaje się, że w koncepcji Wallisa jeden przedmiot nie może reprezentować zarazem bezpośrednio i pośrednio jednego i tego samego przedmiotu.

Zauważmy, że na podstawie twierdzeń zawartych w artykule Wallisa *Uwagi o symbolach*, opublikowanym osiem lat po artykule *O znakach ikonicznych*, można dojść do wniosku, że uproszczony rysunek łóżka reprezentuje wprawdzie na zasadzie podobieństwa wyglądu łóżko, ale nie reprezentuje zarazem umownie wagonu sypialnego; wagon sypialny bowiem jest symbolizowany przez fizyczny przedmiot, jakim jest samo owo łóżko. W tym wypadku znak ikoniczny, tj. uproszczony rysunek łóżka, reprezentuje w jeden tylko sposób – mianowicie bezpośrednio – inny przedmiot, jakim jest łóżko.

Wallis uważa, że – z jednej strony – znaki ikoniczne, jak wszelkie znaki, mogą ulegać procesowi desemantyzacji. Ma to miejsce wtedy, gdy znak ikoniczny ztraca swój ikoniczny charakter i staje się obiektem asemantycznym (można tu mówić o desemantyzacji-dezikonizacji). Z drugiej strony, przedmiot asemantyczny może ulec procesowi semantyzacji-ikonizacji, czyli przekształcić się w znak, i to znak ikoniczny. W pracy *O znakach ikonicznych* czytamy: „Proces ten (desemantyzacja – *przyjp. A.H.*) spotykamy często

⁷⁸ Tamże, s. 39–40.

w zdobnictwie. Podobizny ludzi, zwierząt lub ptaków na wazach z metalu lub kobiercach ulegają coraz dalej idącemu uproszczeniu i zostają w końcu przekształcone w ornament czysto geometryczny⁷⁹. Nie ma pewności, na czym polegają wspomniane przez Wallisa procesy. Przy jednej z możliwych interpretacji można powiedzieć, że desemantyzacja znaków ikonicznych dotyczy nie jakiegoś jednego konkretnego, fizycznego obiektu, ale wielu takich obiektów uporządkowanych wedle pewnej zasady (np. takiej, że każdy następny przedmiot jest od poprzedniego uboższy w szczegóły), i o ile np. w szeregu trójelementowym obiekty pierwszy i drugi są znakami ikonicznymi (zostały utworzone po to, aby wywoływały wyobrażenie pewnego przedmiotu i mogą owo wyobrażenie wywoływać), o tyle obiekt trzeci – ostatni w tym szeregu – już znakiem ikonicznym nie jest (bo nie został utworzony w celu wywoływania wyobrażeń o innym przedmiocie i nie może wywoływać wyobrażenia innego przedmiotu). Natomiast przy innej interpretacji powiemy, że desemantyzacja dotyczy nie wielu uszeregowanych przedmiotów, ale jednego konkretnego obiektu, który w początkowej fazie swojego istnienia jest znakiem ikonicznym potencjalnym: może wywoływać wyobrażenie innego przedmiotu, ale po pewnym czasie – w wyniku zmiany warunków, np. podmiotowych – owa potencjalna własność nie może się już zaktualizować; np. coś, co jest początkowo schematyczną podobizną domu, po pewnym czasie nie wywołuje już w żadnym podmiocie żadnego wyobrażenia.

Na podstawie przeprowadzonych tutaj analiz terminów przedstawiciele Szkoły można powiedzieć, że używane przez Wallisa terminy „przedmiot przedstawiający bezpośrednio”, „znak-podobizna”, „znak ikoniczny” są zamienne z terminem „obraz” w koncepcji Ossowskiego z pracy *U podstaw estetyki*, a zarazem niezależne względem terminu „obraz” w rozumieniu Witwickiego: modele są bowiem znakami ikonicznymi zdaniem Wallisa, ale nie są obrazami zdaniem Witwickiego; z kolei odbicie czyjejs twarży w wodzie jest obrazem w koncepcji Witwickiego, ale nie jest znakiem ikonicznym w koncepcji Wallisa; pastel Wyspiańskiego *Helenka* uznany jest za obraz przez Witwickiego i za znak ikoniczny przez Wallisa.

W pismach Wallisa wielokrotnie pojawia się również słowo „obraz”. Wallis używa słowa „obraz” w trzech znaczeniach. W pierwszym znaczeniu „obraz” to tyle, co pewien rodzaj znaku ikonicznego – to pojęcie obrazu odpowiada pojęciu potocznemu. W drugim znaczeniu „obraz” (będziemy mówili o obrazie₂) to coś „pośredniego między znakiem ikonicznym a symbolem”⁸⁰. W trzecim – obraz (obraz₃) to typowy pewnego rodzaju znak ikoniczny.

Pojęcie obrazu₂, czyli czegoś pośredniego między znakiem ikonicznym a symbolem, pojawia się w artykule Wallisa z 1961 roku pt. *Świat sztuk i świat*

⁷⁹ Tamże, s. 40.

⁸⁰ W: M. Wallis, *Sztuki i znaki*, cyt. wyd., s. 77.

znaków. Autor nie doprecyzowuje tam pojęcia obrazu₂ i dlatego trudno pojąć dokładnie, co ma na myśli. Podaje jedynie przykłady obiektów, które są obrazami: w wielu epokach np. świątynie „były nie tylko układami brył, organizującymi przestrzeń i służącymi do określonych celów użytkowych [...] ale stanowiły zarazem znaki ikoniczne, «podobizny», «obrazy» [...], «symbole» lub tym podobne przedmiotów innych niż one same – wszechświata, Nieba, pojętego jako siedziba bogów lub Boga, samego Boga, zgromadzenia wiernych itd.”. Pewnych wskazówek co do tego, jak rozumieć obraz₂, dostarczają późniejsze wypowiedzi Wallisa na temat symboli oraz ich związku ze znakami ikonicznymi. O ile jeszcze w artykule z 1934 roku *O rozumieniu pierwiastków przedstawiających w dziełach sztuki* Wallis nie rozstrzyga *explicite*, czy symbole są pewnego rodzaju znakami czy też nie, o tyle w późniejszych pracach⁸¹ wyraźnie zaznacza, że symbol nie musi być znakiem, a w pracy *Uwagi o symbolach* z 1977 roku zdecydowanie wyklucza wszystkie symbole ze zbioru znaków⁸². Wydaje się, że pojęcie obrazu₂, które pojawia się w pracy Wallisa z 1961 roku, tożsamy jest z doprecyzowanym przez niego w roku 1977 pojęciem znaku symbolicznego: „Symbol może być reprezentowany przez znak ikoniczny lub umowny. Taki znak ikoniczny, reprezentujący symbol, nazywam znakiem symbolicznym. Znakiem symbolicznym jest np. pies wyrzeźbiony z kamienia pod stopami posągu żony. Rzeźba – znak ikoniczny – przedstawia psa, pies symbolizuje wierność”⁸³. Jak się zatem zdaje, obraz₂ to znak ikoniczny, który reprezentuje symbol, a zatem znak ikoniczny, który reprezentuje bezpośrednio inny przedmiot, który z kolei coś symbolizuje, np. rzut świątyni na planie koła jest ikonycznym znakiem koła, a zarazem owo koło jest symbolem Nieba lub wspólnoty (kręgu wierzących).

Trzecie pojęcie obrazu pochodzi z rozprawy *Dzieje sztuki jako dzieje struktur semantycznych*⁸⁴ z 1968 roku. Obraz₃ to „pewien typowy, powracający w różnych okresach i kręgach artystycznych znak ikoniczny lub zespół znaków ikonicznych o silnym zabarwieniu emocjonalnym”, np. podobizna matki z dzieckiem, podobizna skrzydlatej postaci ludzkiej, podobizna jeźdźca zabijającego zwierzę lub potwora.

ZNAK IKONICZNY W KONCEPCJI LEOPOLDA BLAUSTEINA

Leopold Blaustein nie używa terminu „znak ikoniczny”, ponieważ ogranicza zbiór znaków do zbioru tworów językowych. Bada jednak pewne

⁸¹ Por. M. Wallis, *Uwagi o symbolach*, „Studia Semiotyczne”, t. VII, 1977, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk, Wydawnictwo PAN.

⁸² Por. tamże, s. 93.

⁸³ Tamże, s. 94.

⁸⁴ W: M. Wallis, *Sztuki i znaki*, cyt. wyd., s. 54-55.

przedmioty – mianowicie przedmioty odtwarzające – które przez wielu innych uczonych z kręgu szkoły lwowsko-warszawskiej uznane zostałyby za znaki ikoniczne. Warto wspomnieć, że chociaż Blaustein nie uznaje za znaki przedmiotów odtwarzających, twierdzi jednak, że „do pewnego stopnia analogiczny jest stosunek zachodzący pomiędzy przedmiotem odtwarzającym a imaginatywnym, *resp.* odtworzonym, schematem a przedmiotem schematyzowanym, symbolem a przedmiotem symbolizowanym, znakiem a przedmiotem oznaczonym. Te stosunki nazwać można dla ich genetycznego podobieństwa stosunkiem reprezentacji”⁸⁵. Zauważmy, że wielu przedstawicieli Szkoły właśnie ze względu na analogię stosunków między wymienionymi przez Blausteina przedmiotami zalicza przedmioty odtwarzające, symbole i schematy, a także znaki-wyrażenia do zbioru znaków w szerokim rozumieniu słowa „znak”. Nazwijmy Blausteinowskie przedmioty odtwarzające, schematy, symbole i znaki „obiektami semiotycznymi”. Powiemy, że Blaustein używa terminu „znak” w wąskim znaczeniu: tylko obiekty semiotyczne pewnego rodzaju określa mianem znaku.

Blaustein uważa, że w wypadku przedmiotów takich, jak obraz czy rzeźba, mamy do czynienia z trzema przedmiotami: przedmiotem odtwarzającym, przedmiotem odtworzonym i przedmiotem imaginatywnym. Przedmiot odtwarzający to czasowy i przestrzenny przedmiot fizyczny, który jest elementem realnego świata, np. aktor, płótno pokryte pigmentem, ekran wraz z pokrywającymi go fantomami, figura z marmuru⁸⁶. Przedmiot odtwarzający odpowiada temu, co nazwałam reprezentatorem. Przedmiot odtworzony to to, co inni przedstawiciele szkoły lwowsko-warszawskiej nazywają „desygnatem” lub „denotatem” znaku ikonicznego, a dla czego zarezerwowałam termin „reprezentat”. Przedmiot odtworzony może być elementem świata realnego, ale nie musi. Natomiast przedmiot imaginatywny to to, co widzimy „na” obrazie, „w” rzeźbie, na teatralnej scenie. Przedmiot imaginatywny nie jest elementem realnego – czasowego i przestrzennego – świata i być nim nie może, niemniej składniki przedmiotu imaginatywnego mogą wchodzić w relacje *quasi*-przestrzenne (np. „na” obrazie drzewo jest przed domem, a chmura nad domem), *quasi*-czasowe, a nawet *quasi*-przyczynowo-skutkowe. Przedmioty imaginatywne – jak pisze Blaustein – nie są ideami, są *quasi*-realne⁸⁷. W wypadku obrazu Stanisława Wyspiańskiego pt. *Helenka*, przedmiot

⁸⁵ L. Blaustein, *Przedstawienia schematyczne i symboliczne. Badania z pogranicza psychologii i estetyki*, [w:] tenże, *Wybór pism estetycznych*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2005, s. 75.

⁸⁶ L. Blaustein, *O ujmowaniu przedmiotów estetycznych*, [w:] tenże, *Wybór pism estetycznych*, cyt. wyd., s. 11.

⁸⁷ Por. L. Blaustein, *Przedstawienia imaginatywne. Studium z pogranicza psychologii i estetyki*, [w:] tenże, *Wybór pism estetycznych*, cyt. wyd., s. 54. Warto podkreślić, że przedstawione tu poglądy Blausteina w kwestii przedmiotów imaginatywnych są zbieżne

odtworzący to papier pokryty grudkami pasteli, przedmiot odtworzony to żyjąca dziewczynka, córeczka Wyspiańskiego – Helenka, a przedmiot imaginatywny to twarz dziecka, którą widzimy „w” portrecie. Blaustein uważa, że przedmioty odtwarzający, imaginatywny i odtworzony są członami relacji reprezentacji naturalnej.

W odniesieniu do koncepcji Blausteina powstaje pytanie o naturę przedmiotu imaginatywnego. W rozprawie *O ujmowaniu przedmiotów estetycznych*, w której Blaustein otwarcie nawiązuje do poglądów Ingardena wyrażonych w *Das literarische Kunstwerk*, czytamy: „Gdy oglądam 10 fotografii znajomej mi osoby, leży przede mną 10 przedmiotów odtwarzających, przy ich pomocy zaś ujmować mogę 10 przedmiotów imaginatywnych, lecz tylko jeden przedmiot odtworzony”⁸⁸, natomiast w pracy *Przedstawienia imaginatywne. Studium z pogranicza psychologii i estetyki*: „Od fantomu odróżniamy jego wygląd, ponieważ jeden i ten sam fantom, np. cień drzewa, może być widziany przez wielu ludzi”⁸⁹. Blaustein przywołuje rozróżnienie czterech warstw dzieła literackiego poczynione przez Ingardena: (1) warstwa brzmień słownych, (2) warstwa znaczeniowa, zbudowana z sensów zdań, (3) warstwa przedmiotów przedstawionych i (4) warstwa uschematyzowanych wyglądków, w których przejawiają się przedmioty w dziele przedstawione⁹⁰. Wspomina również o konkretyzacji dzieła literackiego, o której pisze Ingarden. Powstaje pytanie, czy przedmiot imaginatywny, o którym pisze Blaustein, stanowi odpowiednik któregoś z elementów opisanych przez Ingardena (któreś z warstw przez niego wyróżnionych lub też konkretyzacji) czy też nie. Zauważmy, że terminy „reprezentator”, „reprezentans” i „reprezentat” przyjęte tutaj do opisu struktury znaku ikonicznego (np. obrazu malarskiego) są niewystarczające. Konieczne staje się rozróżnienie reprezentansu potencjalnego (reprezentans_{potencjalny}) – odpowiednika warstwy dzieła trzeciej, czwartej lub trzeciej i czwartej łącznie – oraz reprezentansu aktualnego (reprezentans_{aktualny}) – jako odpowiednika Ingardenowskiej konkretyzacji. Z jednej strony wolno sądzić, że Blaustein pisząc, że może dzięki dziesięciu fotografiom ujmować dziesięć przedmiotów imaginatywnych, ma na myśli przedmiot imaginatywny jako trzecią warstwę dzieła (warstwę przedmiotów

z poglądami Romana Ingardena na temat przedmiotów intencjonalnych. Jednak rozprawa Blausteina *O ujmowaniu przedmiotów estetycznych* (1930) została opublikowana na rok przed *Das literarische Kunstwerk* (1931) Ingardena. Blaustein otwarcie nawiązuje do prac Ingardena: *Das literarische Kunstwerk* (1931) oraz *O poznawaniu dzieła literackiego* (1937), dopiero w rozprawie *O ujmowaniu przedmiotów estetycznych* z 1938 roku. Nie jest jednak wykluczone, że w 1930 roku Blaustein znał wczesne poglądy Ingardena na naturę przedmiotów intencjonalnych i do nich nawiązywał.

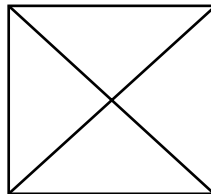
⁸⁸ W: L. Blaustein, *Wybór pism estetycznych*, cyt. wyd., s. 10.

⁸⁹ W: tamże, s. 61.

⁹⁰ Por. L. Blaustein, *O ujmowaniu przedmiotów estetycznych*, cyt. wyd., s. 13.

przedstawionych), a zatem reprezentans^{potencjalny}. Na rzecz tego twierdzenia świadczyć może to, że sam Ingarden pisał o ujmowaniu dzieła, a nie o ujmowaniu konkretyzacji (powiemy, że konkretyzacje są pewnymi wytworami aktu ujęcia dzieła). Z drugiej jednak strony – zdaniem Blausteina wyglądom przedmiotu odtwarzającego jest tyle, ile treści prezentujących, a każda treść prezentująca jest związana z określonym przedstawieniem spostrzegawczym. Blaustein uważa, że „wygląd jednoznacznie wyznacza mi przedmiot imaginatywny, *resp.* odtworzony [...]. Przedmiot intencjonalny imaginatywnego przedstawienia jest mi więc jednoznacznie przez wygląd wyznaczony i jest jeden jedyny”⁹¹. Zauważmy, że w powyższych cytatach mowa jest nie o wyznaczeniu przedmiotu imaginatywnego przez wygląd, ale o wyznaczeniu komuś przedmiotu imaginatywnego. Skoro jednak mamy do czynienia z relatywizacją do odbiorcy, nasuwa się przypuszczenie, że przedmiot imaginatywny u Blausteina jest nie tyle odpowiednikiem jednej z potencjalnych warstw dzieła, ile odpowiednikiem Ingardenowskiej konkretyzacji dzieła, ewentualnie przedmiotu owej konkretyzacji (reprezentans^{aktualny}). Zaznaczmy, że na gruncie koncepcji Blausteina nie jest wykluczone, że reprezentans jest odpowiednikiem Ingardenowskiej warstwy czwartej – czyli warstwy wyglądom. Wówczas przedmiot imaginatywny nie byłby tożsamy z reprezentansem, ale byłby pewnym odpowiednikiem reprezentatu – a wtedy rozróżnilibyśmy dwa rodzaje reprezentantów: realne i imaginatywne.

Twierdząc, że każdy przedmiot odtwarzający jest powiązany z dokładnie jednym przedmiotem imaginatywnym, nie przesądza Blaustein, czy ma na myśli reprezentans^{potencjalny} czy reprezentans^{aktualny}. Innym problemem jest to, czy rzeczywiście każdy przedmiot odtwarzający jest powiązany z dokładnie jednym przedmiotem imaginatywnym. Jak bowiem zauważa Wallis, niektóre przedmioty odtwarzające są wieloznaczne, tzn. mogą być interpretowane na więcej niż jeden sposób. W terminologii Blausteina powiedzielibyśmy, że mając dany jeden wygląd, np. wygląd zespołu kresiek, możemy intendować albo do jednego, albo do drugiego przedmiotu, np. gdy postrzegamy Rys. 4.:



Rys. 4. Ostrosłup

⁹¹ L. Blaustein, *Przedstawienia imaginatywne*, cyt. wyd., s. 65.

możemy intendować bądź do ostrosłupa zwróconego do nas wierzchołkiem, bądź do ostrosłupa zwróconego do nas podstawą, a zatem wygląd w tym wypadku nie wyznacza nam jednoznacznie przedmiotu imaginatywnego. Faktem jest jednak, że w danej chwili intendować możemy do jednego tylko przedmiotu, stąd w mocy pozostaje twierdzenie słabsze od Blausteinowskiego: wygląd jednoznacznie wyznacza przedmiot imaginatywny (*resp.* odtworzony) w danej chwili (czyli w danej chwili podmiot może wytworzyć dokładnie jedną konkretyzację, ewentualnie ująć przedmiot dokładnie jednej konkretyzacji).

Kluczowym pojęciem służącym Blausteinowi do opisu przedmiotów takich, jak obraz czy rzeźba, jest pojęcie treści prezentującej. Treść prezentująca przedstawienia pewnego przedmiotu prezentuje przedmiot owego przedstawienia. Np. gdy patrzymy na tablicę, mamy wyobrażenie spostrzegawcze tej tablicy. Treść prezentująca wyobrażenia tablicy prezentuje tablicę rzeczywistą, realną. Treść ta stanowi wygląd (czyli widok) tablicy realnej. Wygląd przedmiotu prezentuje zatem ów przedmiot. Wydawałoby się, że jeden wygląd, czyli treść prezentująca przedstawienia jakiegoś przedmiotu, prezentuje zawsze dokładnie jeden przedmiot. Okazuje się jednak, że tak nie jest. Blaustein uważa, że w wypadku przedmiotów odtwarzających jedna treść prezentująca prezentuje dwa przedmioty: mianowicie pewien przedmiot fizyczny (np. papier pokryty grudkami pasteli) oraz pewien przedmiot imaginatywny (np. twarz córki Wyspiańskiego – Helenki – „na” obrazie). To, który przedmiot jest prezentowany aktualnie przez treść prezentującą, zależy od nastawienia podmiotu. Sam Blaustein ujmuje to następująco:

Ta sama treść prezentująca spełnia [...] podwójną rolę, mianowicie wyglądu ekranu oraz wyglądu zjawiających się na ekranie krajobrazów, domów, ludzi, zwierząt itp., przy czym te krajobrazy, domy, ludzie, zwierzęta są dalszymi przedmiotami treści prezentującej, pokryty zaś fantomami ekran jest jej najbliższym, właściwym przedmiotem. O tym zaś, iż treść prezentująca spełnia rolę wyglądu również owych dalszych przedmiotów, świadczy fakt, iż widz, przypatrujący się bez refleksji psychologicznej itp. rzeczom i osobom, pojawiającym się na ekranie, widzi wprost owe rzeczy i osoby, nie myśląc o ich nieidentyczności z widzianymi przezeń faktycznie zespołami plam barwnych. Dwoistość treści prezentującej i przedmiotu imaginatywnego uprzytomni sobie jednak łatwo widz, skoro z nastawienia na świat imaginatywny przejdzie w nastawienie na świat przedmiotów odtwarzających⁹².

Koncepcja Blausteina nasuwa pewne wątpliwości. Powstaje pytanie o zakres nazwy „przedmiot odtwarzający”. Przedmioty odtwarzające analizowane przez Blausteina to przede wszystkim wytwory ludzkie. Jedynym przedmiotem, który nie jest wytworem ludzkim, a który jest uznany przez

⁹² L. Blaustein, *O naoczności jako właściwości niektórych przedstawień*, [w:] tenże, *Wybór pism estetycznych*, cyt. wyd., s. 26-27.

Blausteina za odtwarzający, jest powierzchnia lustra odbijająca czyjąś twarz. Blaustein uznałby zapewne, że przedmiotem odtwarzającym jest również powierzchnia wody jeziora odbijająca np. las rosnący nad jeziorem. Gdy patrzymy na powierzchnię wody, widzimy „w” niej las. Odbicie lasu w wodzie jeziora jest pewnym naturalnym odwzorowaniem lasu. Jednak człowiek ma również zdolność tzw. postaciowania – np. w chmurach, skałach itp. dopatruje się postaci ludzkich czy zwierzęcych. Niech za przykłady posłużą nam tzw. skalne grzyby – skały o kształtach grzybów znajdujące się w Górach Stołowych i skała wapienna w Ojcowskim Parku Narodowym przy Pieskowej Skale: Maczuga Herkulesa. Otóż gdy patrzymy na owe skały, widzimy „w” nich pewne przedmioty imaginatywne, intendujemy do pewnych imaginatywnych przedmiotów. Czy jednak możemy skały te nazwać przedmiotami odtwarzającymi? Czy można uznać, że pomiędzy owymi skałami a grzybami lub maczugą istnieje relacja reprezentacji naturalnej? Odpowiedź na oba powyższe pytania jest chyba przecząca. Wydaje się zatem, że możemy intendować do przedmiotów imaginatywnych również w wypadku postrzegania takich obiektów, które tych imaginatywnych przedmiotów nie reprezentują.

Była już mowa, że Blaustein odróżnia kilka rodzajów – jak to nazwałam – obiektów semiotycznych, m.in. przedmioty odtwarzające i schematy. Przykładami schematów są – według Blausteina – mapa terenu, globus przedstawiający kulę ziemską, rysunek przedstawiający wnętrze domu za pomocą przekroju. Żaden schemat, a zatem również żaden z wymienionych powyżej przedmiotów, nie jest – w koncepcji Blausteina – przedmiotem odtwarzającym. Powstaje więc pytanie, co jest podstawą odróżnienia schematów od przedmiotów odtwarzających. Zwróćmy bowiem uwagę na to, że dla niektórych innych członków szkoły lwowsko-warszawskiej, np. dla Wallisa, mapa jest rodzajem przedmiotu mieszanego – ikoniczno-umownego, a pewne architektoniczne rysunki przedstawiające przekroje budynków są znakami ikonicznymi. Gdy porównuje się dokładniej zbiory: zbiór przedmiotów odtwarzających w koncepcji Blausteina i zbiór znaków ikonicznych w koncepcji Wallisa, można dojść do wniosku, że zbiory te krzyżują się. Wallis uważa np. mapę terenu za znak ikoniczny, natomiast Blaustein jest zdania, że mapa taka jest nie przedmiotem odtwarzającym, ale schematem. Z kolei lustro odbijające czyjąś postać jest według Blausteina przedmiotem odtwarzającym, ale nie jest znakiem ikonicznym według Wallisa. Pastel Wyspiańskiego pt. *Helenka* jest znakiem ikonicznym w koncepcji Wallisa i przedmiotem odtwarzającym w koncepcji Blausteina.

Kluczowym pojęciem służącym do odróżnienia przedmiotów odtwarzających zarówno od schematów, jak i od symboli jest dla Blausteina pojęcie naoczności. Zdaniem Blausteina wszystkie przedstawienia imaginatywne są naoczne. Natomiast przedstawienia schematyczne i symboliczne nie są naoczne, ponieważ treść prezentująca schematów i symboli nie odgrywa roli

wyglądu ich przedmiotów intencjonalnych⁹³: np. w wypadku schematów „widzimy kulistość globusa, wyższość lub niższość pewnych części Polski na mapie plastelinowej, ale wygląd konkretnego [...] globusa, mapy plastelinowej nie rości sobie pretensji do bycia [...] kulą ziemską czy też Polską”⁹⁴; w wypadku np. mapy „owa treść prezentująca spełnia wprawdzie rolę wyglądu, ale wyglądu schematu (mapy), a nie przedmiotu schematyzowanego przez mapę”⁹⁵.

W rozprawie Blausteina pt. *O naoczności jako właściwości niektórych przedstawień* czytamy: „Naoczne jest więc przedstawienie, jeśli kompleks towarzyszących mu treści zmysłowych prezentuje przedmiot intencjonalny przedstawienia, spełniając rolę jego wyglądu. Warunkami zaś wyglądowności treści prezentującej są: adekwatność jej w stosunku do przedmiotu, samoistość całości, złożonej z tych składników treści prezentującej, którym odpowiada coś w przedmiocie, oraz zgodność spełnionych i niespełnionych naocznie w wyglądzie własności, przypisywanych przedmiotowi przedstawienia”⁹⁶. W powyższym fragmencie Blaustein wymienia warunek konieczny tego, aby pewne przedstawienie było naoczne:

- (1) Treść prezentująca przedstawienia przedmiotu reprezentującego musi spełniać rolę wyglądu przedmiotu reprezentowanego (intencjonalnego).

Okazuje się, że warunek ten jest równoważny z koniunkcją trzech innych warunków (w odniesieniu do każdego warunku podany jest przykład przedmiotu, który danego warunku nie spełnia, z wyjaśnieniem, dlaczego tak się dzieje):

- (1a) Treść prezentująca musi być adekwatna do przedmiotu reprezentowanego (intencjonalnego).

Przykład: Załóżmy, że mamy do czynienia z reprezentatorem – rzeźbą przedstawiającą Światowida, postać, która ma cztery twarze zwrócone w cztery strony świata (tak starano się oddać wszechwiedzę Światowida). W tym wypadku treść prezentująca przedstawienia reprezentatora (posiadanie czterech twarzy) nie jest adekwatna do Światowida, ponieważ Światowidowi nie przypisywano posiadania czterech twarzy, chociaż przypisywano mu wszechwiedzę. Treść przedstawienia czterech twarzy zwróconych w cztery strony świata nie stanowi wyglądu wszechwiedzy, a zatem wszechwiedza nie jest naocznie przedstawiona przez posiadanie czterech twarzy zwróconych w cztery strony świata. Reprezentator przedstawiający Światowida nie jest przedmiotem odtwarzającym Światowida, ale symbolem Światowida.

⁹³ Por. tamże, s. 30.

⁹⁴ Tamże.

⁹⁵ Tamże.

⁹⁶ Tamże, s. 35.

(1b) Całość złożona ze składników treści prezentującej, którym odpowiada coś w przedmiocie, musi być samoistna, tzn. całość ta może być naocznie dana przy zmianie nastawienia podmiotu na świat zjawiskowy.

Przykład: Załóżmy, że mamy do czynienia z mapą Europy, na której zaznaczono jedynie zarysy granic państw. Elementy składające się na treść prezentującą przedstawienia wspomnianej mapy nie stanowią samoistnej całości, ponieważ zarys granic państw europejskich nie jest nam dany np., gdy lecimy samolotem i przyglądamy się poszczególnym częściom Europy z góry. Mapa taka zatem jest przedmiotem nie odtwarzającym, ale schematycznym.

(1c) Własności spełnione naocznie w wyglądzie muszą być zgodne z własnościami niespełnionymi naocznie, tzn. musi istnieć zgodność między własnościami przypisywanymi przedmiotowi intencjonalnemu na podstawie wyglądu i innymi własnościami mu przypisywanymi, ale przypisywanymi nie na podstawie wyglądu.

Przykład: Załóżmy, że mamy przedmiot reprezentujący anioła – anioł przedstawiony jest jako postać ludzka ze skrzydłami. Otóż istnieje w tym wypadku niezgodność pomiędzy własnościami przedmiotu intencjonalnego (anioła), które są mu przypisywane na podstawie wyglądu reprezentatora: przestrzennością i fizycznością, a własnościami przypisywanymi mu nie na podstawie wyglądu reprezentatora: nieprzestrzennością i niefizycznością (byciem duchowym). A zatem reprezentator przedstawiający postać ludzką ze skrzydłami nie jest przedmiotem odtwarzającym anioła, nie jest obrazem anioła, ale symbolem anioła.

Jak zatem widzimy, obraz przedstawiający anioła nie jest w koncepcji Blausteina przedmiotem odtwarzającym anioła, ale symbolem anioła. Również mapa terenu – nie jest przedmiotem odtwarzającym dany teren, tylko schematem terenu. Zauważmy jednak, że to, czy dany przedmiot jest symbolem czy przedmiotem odtwarzającym, zależy od tego, do jakiego przedmiotu intencjuje osoba postrzegająca reprezentator. Blaustein nie pisze tego wprost, niemniej – jak wolno sądzić – taka interpretacja jest na gruncie jego koncepcji dopuszczalna. Przyjmijmy, że reprezentator R przedstawia postać ze skrzydłami. Jeżeli pewna osoba, spostrzegając reprezentator R , intencjuje do przedmiotu imaginatywnego – postaci ze skrzydłami, to reprezentator R jest przedmiotem odtwarzającym postać ze skrzydłami. Natomiast jeżeli osoba ta, spostrzegając reprezentator R , intencjuje do anioła, o którym mowa w Piśmie Świętym, to reprezentator R jest symbolem owego anioła. A zatem jeden i ten sam obiekt – reprezentator R – będzie raz przedmiotem odtwarzającym obiekt P_1 , a raz symbolem innego obiektu P_2 .

Pomimo wyjaśnień Blausteina odróżnienie schematów od przedmiotów odtwarzających nadal pozostaje problematyczne. Otóż – jak wykazuje Wallis – przejście pomiędzy pleromatami a schematami jest stopniowe: pleromaty otrzymuje się ze schematów w procesie „ubogacania” – „dodawania” własności, a schematy otrzymuje się z pleromatów w procesie „zubażania” – „odejmowania” własności. Jednak w koncepcji Wallisa zarówno schematy, jak i pleromaty są znakami tego samego typu – są znakami ikonicznymi. Natomiast w koncepcji Blausteina nawet jeśli pleromat jest przedmiotem odtwarzającym, to schemat z niego powstały przez odejmowanie własności należy już do innego typu przedmiotów – nie jest przedmiotem odtwarzającym, ale właśnie schematem. W koncepcji Blausteina o ile przedstawienia imaginatywne (które mamy dzięki przedmiotom odtwarzającym) są naoczne, o tyle przedstawienia schematyczne naoczne już nie są. Naoczność stopniuje się wprawdzie, ale trudno powiedzieć, gdzie leży granica pomiędzy przedstawieniem imaginatywnym a schematycznym.

PODSUMOWANIE

Semiotyczna terminologia członków szkoły lwowsko-warszawskiej nie jest jednolita. Terminem „obraz” posługują się: Kazimierz Twardowski, Tadeusz Witwicki i Stanisław Ossowski, natomiast terminem „znak ikoniczny” – od 1939 roku Mieczysław Wallis, który w pismach z 1934 roku na oznaczenie znaków ikonicznych używa terminu „znak przedstawiający bezpośrednio”, a w pismach z 1937 roku – terminu „znak-podobizna”. Leopold Blaustein używa wyrażenia „przedmiot odtwarzający”. Poza tym w pismach Wallisa można odnaleźć również termin „obraz”, ale ma on zupełnie inne znaczenie niż ten sam termin w słowniku Twardowskiego, Witwickiego i Ossowskiego. Warto podkreślić, że ci, którzy posługują się terminem „obraz”, nie zawężają go jedynie do obiektów danych zmysłowi wzroku, ale stosują do obiektów odbieranych również innymi zmysłami (słuchem, węchem, dotykiem, smakiem).

Przedstawiciele szkoły lwowsko-warszawskiej: Kazimierz Twardowski, Tadeusz Witwicki, Stanisław Ossowski, Mieczysław Wallis i Leopold Blaustein, nie są zgodni co do tego, jaki zbiór jest zbiorem znaków ikonicznych i jakie są istotne własności znaku ikonicznego, ale wszyscy przeciwstawiają znaki ikoniczne znakom umownym. Uważają oni przy tym, że można wskazać zespół istotnych własności znaku ikonicznego i w większości wypadków wskazują go *explicite*. Kazimierz Twardowski nie przedstawia w swoich pracach żadnej definicji znaku ikonicznego, niemniej definicję taką można skonstruować na podstawie jego teorii znaku. Żaden spośród wymienionych przedstawicieli Szkoły nie neguje możliwości stworzenia normalnej definicji znaku ikonicz-

nego, zakładając np., że pojęcie znaku ikonicznego jest pojęciem posiadającym rodzinę znaczeń (np. w sensie Pawłowskiego⁹⁷).

Wszyscy wyżej wymienieni są zgodni co do tego, że znak ikoniczny jest członem pewnej relacji. Jednak nie są zgodni ani co do tego, jakiej relacji jest on członem, ani co do tego, którym członem danej relacji jest znak ikoniczny. Przypomnijmy, że zaproponowano tu, dla porządku, wyróżnienie następujących elementów: reprezentator to fizyczny przedmiot, np. płótno pokryte grudkami farby, bryła marmuru o odpowiednim kształcie, spektakl teatralny; reprezentans – to to, co widzimy „w” obrazie malarskim, rzeźbie, przedstawieniu teatralnym; reprezentat – to desygnat odpowiednio obrazu malarskiego, rzeźby, przedstawienia teatralnego. Elementy te ułatwiają nam analizę poglądów przedstawicieli Szkoły na naturę znaków ikonicznych. Kazimierz Twardowski rozróżniwszy treść i przedmiot wyobrażenia – czyli dwa człony relacji przedstawiania sobie – pisze, że w wypadku „zewnętrznej” relacji przedstawiania mamy do czynienia z analogicznymi członami: treścią przedstawienia jest obraz, a przedmiotem – pejzaż. Na podstawie wypowiedzi Twardowskiego wolno sądzić, że treścią obrazu jest reprezentator (czyli obiekt fizyczny, w tym wypadku powierzchnia płótna przetworzona przez malarza poprzez umieszczenie na niej grudek farby o różnych kolorach), a przedmiot przedstawiony to desygnat obrazu, czyli reprezentat. Obraz jest zatem trzecim członem relacji „zewnętrznej”: osoba T przedstawia y -a za pomocą x -a. Obraz tak pojęty nie jest jednak w koncepcji Twardowskiego znakiem, albowiem w koncepcji tej znak, o ile jest trwałym (w sensie nieścislým) wytworem psychofizycznym, o tyle jest obiektem wyrażającym (a zatem mającym za swój desygnat) – jak wolno sądzić – pewien wytwór psychiczny twórcy, pewne wyobrażenie twórcy obiektu. Według Tadeusza Witwickiego każdy obraz jest pierwszym członem relacji reprezentacji psychologicznej: x reprezentuje y -a dla O , gdzie x to reprezentator, a y – reprezentat. Reprezentacja ta polega na tym, że bierzemy „na niby” reprezentator za reprezentat. W pracy *Analiza pojęcia znaku* Ossowski stwierdza, że obraz jest pierwszym członem trójczłonowego subiektywnego stosunku wyobrażania: x wyobraża y -a dla O . Stosunek wyobrażania łączący obraz (reprezentator) z desygnatem (reprezentatem) jest – jak twierdzi Ossowski – złożeniem symetrycznej obiektywnej relacji podobieństwa, polegającego na odpowiedniości elementów obrazu₁ i przedmiotu wyobrażonego, oraz pewnego asymetrycznego subiektywnego stosunku, polegającego na tym – jak wolno sądzić – że pewien podmiot ma intencję przyporządkowania jednego przedmiotu drugiemu. Z kolei w pracy *U podstaw estetyki* Ossowski dostrzega, że w wypadku obrazu mamy do czynienia nie tylko z pewnym fizycznym obiektem (reprezenta-

⁹⁷ Por. T. Pawłowski, *Tworzenie pojęć w naukach humanistycznych*, PWN, Warszawa 1986.

torem) i jego desygnatem (reprezentatem), ale również z tym, co w owym fizycznym przedmiocie widzimy, a zatem z reprezentansem. W tym ujęciu obraz jest pierwszym członem trójczłonowej relacji przedstawiania, czyli odtwarzania, przy czym wolno sądzić (Ossowski bowiem nie twierdzi tego wprost), że relacja ta ma postać: x przedstawia y -a za pomocą z -a, gdzie x to reprezentator, y – reprezentat, a z – reprezentans. Ossowski nie wspomina, aby jednym z członów relacji przedstawiania był twórca obrazu. Wallis – podobnie jak Twardowski – odróżnia dwie relacje: przedstawianie sobie i przedstawianie, ale czyni to w inny niż Twardowski sposób. Uważa wprawdzie, że termin „przedstawiać” oznacza pewną czynność psychofizyczną, a „przedstawiać sobie” – pewną czynność psychiczną, ale stwierdza, że: „Przedstawianie polega na tym, że twórca T tworzy zmysłowo postrzegalny, fizyczny przedmiot a w tym zamiarze, żeby przedmiot a wywołał w odbiorcy O przedstawienie – wyobrażenie lub pojęcie – przedmiotu A różnego od przedmiotu a , dzięki temu, że między przedmiotem a a przedmiotem A zachodzi stosunek reprezentacji”⁹⁸. Wydaje się, że relacja przedstawiania jest u Wallisa czteroczłonowa – twórca T przedstawia dzięki x -owi y -a dla odbiorcy O , gdzie x to reprezentator, a y – reprezentat. Wallis uważa, że charakterystycznym dla znaków przedstawiających bezpośrednio rodzajem reprezentacji jest relacja: x reprezentuje bezpośrednio y -a dla osoby O , gdzie x to reprezentator, y – reprezentat. Reprezentacja ta jest stosunkiem trójczłonowym, asymetrycznym oraz przeciwzrotnym, x jest postrzegalne zmysłowo, a y – postrzegalne lub niepostrzegalne zmysłowo. Przedmiot przedstawiający bezpośrednio jest w koncepcji Wallisa drugim członem czteroczłonowej relacji przedstawiania i pierwszym członem trójczłonowej relacji reprezentacji bezpośredniej. Przytoczone przez Wallisa przykłady przedmiotów reprezentujących bezpośrednio podają w wątpliwość tezę, że w wypadku relacji reprezentacji x to reprezentator. Jako możliwa interpretacja nasuwa się twierdzenie, że x w „ x reprezentuje bezpośrednio y -a dla O ” to reprezentans. Podobnie jak Ossowski w pracy *U podstaw estetyki*, Blaustein uważa, że w wypadku przedmiotów takich, jak obraz czy rzeźba, mamy do czynienia z trzema przedmiotami: przedmiotem odtwarzającym, przedmiotem odtworzonym i przedmiotem imaginatywnym. Przedmiot odtwarzający to to, co nazwaliśmy reprezentatorem: czasowy i przestrzenny przedmiot fizyczny, przedmiot odtworzony to desygnat reprezentatora, czyli reprezentat, natomiast przedmiot imaginatywny to to, co widzimy „na” obrazie, „w” rzeźbie, na teatralnej scenie, czyli reprezentans. Obraz jest w koncepcji Blausteina pierwszym członem trójczłonowej relacji reprezentacji naturalnej, która to relacja – jak wolno sądzić – może być przedstawiona następująco: x reprezentuje naturalnie y -a przez z -a, gdzie x to reprezentator, y – reprezentat, a z – reprezentans.

⁹⁸ M. Wallis, *O rozumieniu pierwiastków przedstawiających w dziełach sztuki*, cyt. wyd., s. 88.

Przedstawiciele szkoły lwowsko-warszawskiej nie są zgodni co do kategorii ontycznej znaku ikonicznego. Według zrekonstruowanej koncepcji Twardowskiego znak ikoniczny to wytwór psychofizyczny trwały w znaczeniu nieścisłym, czyli pewna rzecz. Dla Witwickiego obraz to przedmiot materialny, fizyczny, np. w wypadku dzieł malarskich – zespół kresek i plam barwnych. Zdaniem Ossowskiego obraz to przedmiot materialny, który może być postrzegany różnymi zmysłami. Na gruncie tej koncepcji nie można utożsamić obrazu z rzeczą, ponieważ do obrazów zalicza Ossowski m.in. zjawiska dźwiękowe. Wydaje się zatem, że wyrażenie „przedmiot materialny” ma w koncepcji Ossowskiego taki sam zakres, jak wyrażenie „przedmiot fizyczny”. Obiektami materialnymi byłyby według niego nie tylko obrazy, rzeźby, ale również utwory muzyczne, tańce, etiudy pantomimiczne itp. Według Wallisa znak ikoniczny to fizyczny przedmiot postrzegalny zmysłowo. U Blausteina przedmiot odtwarzający to czasowy i przestrzenny przedmiot fizyczny, który jest elementem realnego świata, np. aktor, płótno pokryte pigmentem, ekran wraz z pokrywającymi go fantomami, figura z marmuru.

We wszystkich koncepcjach znaku ikonicznego jest mowa o podobieństwie. Przedstawiciele Szkoły nie są zgodni co do tego, pomiędzy którymi członami zachodzi podobieństwo. Według większości koncepcji podobieństwo zachodzi między reprezentatorem i reprezentatem. We wcześniejszej koncepcji Ossowskiego (zarysowanej w *Analizie pojęcia znaku*) mowa jest o podobieństwie między reprezentatorem i reprezentatem pod pewnym względem, przy czym wzgląd ten nie jest zawężony do wyglądu. Z kolei o podobieństwie zawężonym do podobieństwa wyglądu między reprezentatorem i reprezentatem mowa jest w teorii Witwickiego, w późniejszej koncepcji Ossowskiego (z pracy *U podstaw estetyki*) i w teoriach Wallisa oraz Blausteina. Witwicki, stwierdziwszy zachodzenie wspomnianego podobieństwa, stara się ponadto wyjaśnić, jak to się dzieje, że np. w wypadku dzieła malarskiego pewien układ plam barwnych i kresek jest podobny do trójwymiarowego obiektu. Wyjaśnienia tego faktu dostarcza rozróżniając cechy sugerujące i zasadnicze oraz własności sfingowane.

Wspomniani uczeni nie są zgodni co do tego, czym jest wygląd. Według Ossowskiego wygląd przedmiotu to pewien zbiór jakości zmysłowych, cech postrzegalnych zmysłowo, które przysługują przedmiotom, a według Wallisa – wyobrażenie spostrzegawcze jakiegoś przedmiotu. Najwnikliwiej analizuje pojęcie wyglądu Leopold Blaustein, który podaje nawet warunki wyglądowności treści prezentującej. Zauważmy, że te pojęcia znaku ikonicznego, w których podobieństwo między reprezentatorem a reprezentatem nie jest ograniczone do wyglądu, są szersze od tych pojęć znaku ikonicznego, w których podobieństwo jest zawężone do podobieństwa wyglądu, np. pewne dzieło architektoniczne może zostać uznane za znak ikoniczny utworu muzycznego o tym samym rytmie, gdy bierzemy pod uwagę podobieństwo

struktury. Jednak jeśli weźmiemy pod uwagę podobieństwo wyglądu, żadna budowla nie będzie znakiem żadnego utworu muzycznego, ponieważ wyglądy owych przedmiotów należą do różnych sfer (wzrokowej i słuchowej).

Na podstawie badań przeprowadzonych nad terminologią wybranych przedstawicieli Szkoły, przy założeniu, że we wszystkich koncepcjach znak ikoniczny to reprezentator (wolno sądzić, że założenie to obowiązuje we wszystkich zanalizowanych tutaj koncepcjach), możemy sformułować następujące wnioski:

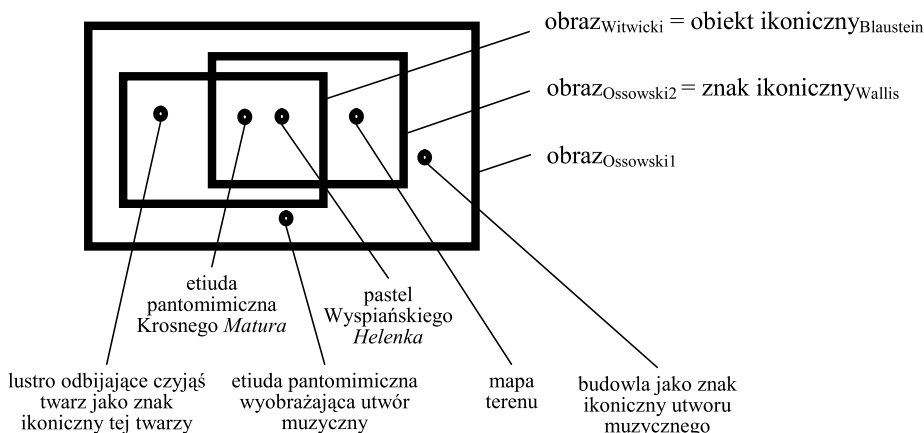
1. Terminy „obraz” w koncepcji Ossowskiego z pracy *U podstaw estetyki* („obraz_{Ossowski2}”) oraz proponowane przez Wallisa: „znak ikoniczny”, „przedmiot przedstawiający bezpośrednio”, „znak-podobizna” („znak ikoniczny_{Wallis}”) są zamienne.

2. Termin „obraz” u Witwickiego („obraz_{Witwicki}”) jest zamienny z terminem „obiekt ikoniczny u Blausteina” („obiekt ikoniczny_{Blaustein}”).

3. Termin „obiekt ikoniczny_{Witwicki}” jest niezależny względem terminów: „obraz_{Ossowski2}” i „znak ikoniczny_{Wallis}”.

4. Najszerszy zakres ma termin Ossowskiego „obraz” z *Analizy pojęcia znaku* („obraz_{Ossowski1}”). Wszystkie pozostałe terminy są względem niego podrzędne.

Zależności między denotacjami odpowiednich terminów przedstawia Rys. 5.



Rys. 5. Relacje między denotacjami terminów: „obraz_{Witwicki}”, „obraz_{Ossowski1}”, „obraz_{Ossowski2}”, „znak ikoniczny_{Wallis}” i „obiekt ikoniczny_{Blaustein}”

BIBLIOGRAFIA

- Blaustein L. (2005), *O imaginatywnym świecie sztuki*, [w:] tenże, *Wybór pism estetycznych*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, s. 128–135.
- (2005), *O naoczności jako właściwości niektórych przedstawień*, [w:] tenże, *Wybór pism estetycznych...*, s. 20–39.
- (2005), *O ujmowaniu przedmiotów estetycznych*, [w:] tenże, *Wybór pism estetycznych...*, s. 3–19.
- (2005), *Przedstawienia imaginatywne. Studium z pogranicza psychologii i estetyki*, [w:] tenże, *Wybór pism estetycznych...*, s. 40–68.
- (2005), *Przedstawienia schematyczne i symboliczne. Badania z pogranicza psychologii i estetyki*, [w:] tenże, *Wybór pism estetycznych...*, s. 69–91.
- (2005), *Wybór pism estetycznych pod redakcją Zofii Rosińskiej*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas.
- Ossowski S. (1967), *Analiza pojęcia znaku*, [w:] tenże, *Dzieła*, t. IV: *O nauce*, Warszawa: PWN, s. 33–59.
- (1933), *U podstaw estetyki*, Warszawa: Wyd. Kasy im. Mianowskiego – Instytut Popierania Nauki.
- (1966), *U podstaw estetyki*, Warszawa: PWN.
- Pawłowski T. (1986), *Tworzenie pojęć w naukach humanistycznych*, Warszawa: PWN.
- Szymczak M. [red.] (1978), *Słownik języka polskiego*, t. 3, Warszawa: PWN.
- Twardowski K. (1965), *O czynnościach i wytworach. Kilka uwag z pogranicza psychologii, gramatyki i logiki*, [w:] tenże, *Wybrane pisma filozoficzne*, Warszawa: PWN, s. 217–240.
- (1965), *O treści i przedmiocie przedstawień*, [w:] tenże, *Wybrane pisma filozoficzne...*, s. 3–91.
- (1965), *Wymagania i pojęcia*, [w:] tenże, *Wybrane pisma filozoficzne...*, s. 114–197.
- Wallis M. (1983), *Dzieje sztuki jako dzieje struktur semantycznych*, [w:] tenże, *Sztuki i znaki. Pisma semiotyczne*, Warszawa: PIW, s. 53–70.
- (1983), *O pewnych trudnościach związanych z pojęciem znaku*, [w:] tenże, *Sztuki i znaki. Pisma semiotyczne...*, s. 21–30.
- (1968), *O rozumieniu pierwiastków przedstawiających w dziełach sztuki*, [w:] tenże, *Przeżycie i wartość. Pisma z estetyki i nauki o sztuce 1931–1949*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, s. 80–105.
- (1983), *O znakach ikonicznych*, [w:] tenże, *Sztuki i znaki. Pisma semiotyczne...*, s. 31–52.
- (1968), *Przeżycie i wartość. Pisma z estetyki i nauki o sztuce 1931–1949*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- (1983), *Semantyczne i symboliczne pierwiastki architektury*, [w:] tenże, *Sztuki i znaki. Pisma semiotyczne...*, s. 170–190.
- (1983), *Sztuka średniowieczna jako język*, [w:] tenże, *Sztuki i znaki. Pisma semiotyczne...*, s. 144–149.
- (1968), *Sztuka z punktu widzenia semantycznego – nowa metoda estetyki*, [w:] tenże, *Przeżycie i wartość. Pisma z estetyki i nauki o sztuce 1931–1949...*, s. 182–184.
- (1983), *Sztuki i znaki. Pisma semiotyczne*, Warszawa: PIW.

- Wallis M. (1983), *Świat sztuk i świat znaków*, [w:] tenże, *Sztuki i znaki. Pisma semiotyczne...*, s. 71–95.
- (1977), *Uwagi o symbolach*, „Studia Semiotyczne”, t. VII, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk: Wyd. PAN, s. 91–99.
- Witwicki T. (1935), *O reprezentacji, czyli o stosunku obrazu do przedmiotu odtworzonego*, Lwów: Archiwum Tow. Naukowego we Lwowie, Dział B, tom XVI, zeszyt 2.
- (1931), *O stosunku treści do przedmiotu przedstawienia*, Odbitka z książki pamiątkowej Polskiego Towarzystwa Filozoficznego we Lwowie 12 II 1904–12 II 1929, Lwów: Skład główny w księgarni Książnica-Atlas, z drukarni pospiesznej w Przemyślu.
- (1962), *Psychologia*, t. 1, Warszawa: PWN.