

Anna Kapuścińska

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego
Bydgoszcz

Język i obraz w czasoprzestrzeni medialnej

Language and picture in the spacetime of the media

Summary

The aim of the following article is to discuss the role of time and space in the language and pictorial communication in context of the contemporary mass media. The paper confronts the postmodernist theories of devaluation or even disappearance of these two aspects. It advocates instead the viewpoint that they have become even more significant as a component of the communicative situation a factor determining the semiotic status of signs used in the communicative process.

Keywords: language, picture, space, time, media

Słowa kluczowe: język, obraz, przestrzeń, czas, media

Wprowadzenie

Postęp cywilizacyjny wywiera niewątpliwy wpływ na postrzeganie nawet tak elementarnych aspektów rzeczywistości komunikacyjnej jak czas i przestrzeń. W ujęciu diachronicznym okres przedmodernistyczny uważa się za epokę dominacji przestrzeni (por. Schroer 2009, 128), a więc (w tradycyjnym rozumieniu) nieruchomości, stagnacji, bezruchu, stałości, zaś okres modernizmu – za triumf czasu, kojarzonego m.in. z ruchem, dynamiką i postępem (por. Schroer 2009, 143). Nie bez znaczenia są przy tym takie osiągnięcia techniki, jak telegraf czy kolej żelazna, które zarówno w znaczeniu przenośnym, jak i dosłownym pokonywały przestrzeń (por. Schroer 2009, 127), wzmagając jednocześnie znaczenie historii, określanej przez Foucault mianem „obsesji XIX wieku” (Foucault 1992, 34; tłum. A. K.).

Za kolejny etap w historii zmian w postrzeganiu czasu i przestrzeni należy uznać epokę postmodernizmu. Charakterystyczna dla niej symultaniczność (por. Foucault 2009, 34), spowodowana w przeważającym stopniu rozwojem nowych form medialnej komunikacji zarówno językowej jak i ikonicznej, w szczególności zaś Internetu skutkuje niekiedy tezę o znikaniu

przestrzeni (por. m.in. McLuhan 1962, 31; Virilio 1986) jak i zanikaniu czasu (por. Castells 2010, 406; por. także Ellrich 2003, 52). O ile trudno zgodzić się z tak radykalnym wykluczeniem tych aspektów z postrzeganej rzeczywistości, należy niewątpliwie zauważyć, iż czas i przestrzeń przestały pasować do tradycyjnego sposobu ich postrzegania.

Kategoria czasu

W odniesieniu do kategorii czasu należy podkreślić nieadekwatność linearnego rozumienia czasu, typowego dla kultury pisma (por. Ellrich 2003, 43), a tym samym nieadekwatność podejścia systemowego. W myśl teorii systemowej należałoby bowiem definiować terażniejszość za Fuchsem jako zależność pomiędzy przeszłością złożoną z danych zawartych w systemie a przyszłością przewidywaną w oparciu o symulację. Taki nowy schemat relacji pomiędzy przeszłością i przyszłością prowadzi do wytworzenia terażniejszości opartej na symulacji. Wydaje się to skutecznie rozwiązywać problem braku relacji odzwierciedlenia pomiędzy modelem symulacyjnym a określonym wycinkiem rzeczywistości. Problem ten nie istnieje, ponieważ symulacja taka odnosi się do już istniejących danych, które są w niej powielane i przekształcane. W konsekwencji nie odnosi się ona do jakiegokolwiek elementu rzeczywistości i tym samym nie oczekuje się od niej reprezentowania rzeczywistości pozasystemowej (por. Ellrich 2003, 41-44). Choć – jak zauważa Ellrich – zwłaszcza w kontekście tzw. „nowych mediów” takie rozumienie, sprawdzające rzeczywistość do wciąż powtarzanej symulacji, wydaje się uzasadnione, należy zwrócić uwagę na jego redukcjonistyczny charakter.

Ellrich podkreśla za Großklaussem, iż fakt, że pojęcie terażniejszości, a tym samym również czasu, funkcjonujące w teorii systemowej przestało być adekwatne, nie jest jednoznaczny z faktem, iż czas i skorelowana z nim terażniejszość przestały istnieć. Wręcz przeciwnie, terażniejszość wykazuje podwójny charakter, który przejawia się z jednej strony w jej rozszerzeniu, a z drugiej w jej zagęszczeniu (por. Ellrich 2003, 46). Odnosząc tę tezę za Großklaussem do fotografii, można zaobserwować jednocześnie utrwalenie okamgnienia na zdjęciu i rozszerzenie utrwalonej terażniejszości aż do terażniejszości z punktu widzenia oglądającego (por. Ellrich 2003, 47).

Niewątpliwie jednak podwójny charakter terażniejszości jest jeszcze bardziej eksplicytny w nowszych mediach. Zdaniem Großklaususa w kinematografii można dostrzec przełamanie linearnego schematu przebiegu zdarzeń, w szczególności poprzez techniki montażu paralelnego. Natomiast w telewizji, w przypadku transmisji na żywo, ma miejsce swoiste usieciowienie i rozgałęzienie terażniejszości poprzez równoczesność punktów terażniejszości, co skutkuje jednocześnie jej rozszerzeniem i zagęszczeniem (por. Ellrich 2003, 47). Jednocześnie tendencja ta niekoniecznie jest powiązana z rozszerzeniem spojrzenia i uwagi odbiorcy wobec ogromnych ilości znaków (por. Ellrich 2003, 48). Wręcz przeciwnie: jak zauważa Cieszkowski w odniesieniu do multiprzekazu telewizyjnego, znaki „[u]żyte w nadmiarze powodują u odbiorcy znużenie i obojętność, użyte z dużą prędkością – rozpraszają jego uwagę” (Cieszkowski 2014, 51). Wszystkie te zabiegi są przykładem na to, jak technika zmienia sposób postrzegania czy wręcz doświadczania czasu, jednak bynajmniej nie w kierunku jego zniknięcia. Rezygnacja z systemowego pojęcia czasu pozwala wręcz dostrzec jego zintensyfikowanie.

Kategoria przestrzeni

Nie mniej wątpliwości budzi w kontekście medialnym kategoria przestrzeni. Trudno nie zgodzić się z McLuhanem, mówiącym o „globalnej wiosce”, czy Virilio, którego zdaniem przestrzeń ulega nie tylko kompresji, ale także impresji, na której opiera on swoją tezę o „estetyce znikania”. Podobnie, jak w przypadku kategorii czasu, jest tu widoczna nieadekwatność tradycyjnego pojęcia przestrzeni do opisywania przestrzeni nowych form komunikacji. Analogicznie jednak, nie oznacza to, iż formy te należy uznać za „nieprzestrzenne”. Takie rozumowanie stoi w opozycji chociażby do wyrażen z języka codziennego, jak cyberprzestrzeń, pokój czatu czy okno (por. Döring / Thielmann 2009, 15). Właśnie jako sprzeciw wobec postmodernistycznej ignorancji przestrzeni należy postrzegać *spatial turn*, jako interdyscyplinarny paradygmat, zainicjowany przez Eda Soję. Jak zauważają Funken i Löw (2003, 10), oznaki zerwania z konceptem jednolitej przestrzeni widoczne są np. w kubizmie i ekspresjonizmie, a także w teatrze absurdu i literaturze dadaistycznej. Ich cechą wspólną jest brak pozornie jednolitej przestrzeni, który umożliwia różne spojrzenia na dany przedmiot. W tzw. „nowych mediach”, w szczególności w Internecie, uważanym za przykład współczesnej heterotopii (por. Foucault 1992, 34-35; por. także Funken / Löw 2003, 12) dochodzi do modyfikacji modelu przestrzeni, m.in. poprzez utratę materialnych referencji.

Wpływ czasu i przestrzeni na tekst i obraz

W sytuacji, gdy nie jest możliwe zanegowanie czasu i przestrzeni w komunikacji medialnej, należy podjąć próbę odpowiedzi na pytanie, jak modyfikacja tych dwóch kategorii względem ich tradycyjnego rozumienia wpływa na komunikację językową i ikoniczną we współczesnych mediach. Jak uważa Großklaus, systemy takie jak pismo, język, obraz i cyfry stały się obecnie systemami wyłącznie technicznymi, tzn. systemami technicznego zapisu, przekazu, przechowywania i przenoszenia (por. Großklaus 2003, 23). Przedmiotem niniejszych dociekań są dwa spośród czterech wymienionych systemów: język i obraz. To pozorne zawężenie zakresu dyskusji jest w rzeczywistości wyłącznie rezultatem różnic w poza-językoznawczym i przyjętym tutaj językoznawczym rozumieniu pojęcia „język”. Poza paradygmatem lingwistycznym zakłada się niejednokrotnie istnienie swoistej triady: język, pismo i obraz, która znajduje odzwierciedlenie m.in. w rozważaniach Sandbothe’a (1998, 69). Rozróżnia on język jako formę komunikacji ustnej złożoną z głosek i pismo jako formę komunikacji pisemnej, której podstawowym elementem są litery.

Podział taki nie odpowiada rozumieniu języka rozpowszechnionemu we współczesnym językoznawstwie niestrukturalistycznym. Podczas gdy de Saussure dokonał eksplicytnego podziału systemów znaków na język i m.in. pismo, zaliczone w ten sposób – obok języka migowego, rytuałów symbolicznych, form grzecznościowych oraz sygnałów militarnych – do systemów niejęzykowych (por. de Saussure 1967, 19), w innych nurtach językoznawstwa zakłada się na ogół, iż język może występować w formie tekstów zarówno mówionych, jak i pisanych. Co więcej, we współczesnej lingwistyce widoczne jest wyraźne dowartościowanie tekstu pisanego poprzez odejście od tradycyjnego traktowania go wyłącznie jako formy zapisu języka (mówio-

nego). Z kolei system cyfr, który również wyodrębnia Großklaus, w językoznawstwie na ogół zaliczany jest do języka (pisanego), chociażby z tego powodu, iż – jak argumentuje Dürscheid – jest możliwe ich zapisanie za pomocą figur alfabetu (por. Dürscheid 2012, 65).

W niniejszym artykule założono zatem, iż kategoria języka obejmuje trzy spośród czterech kategorii, które wyodrębnia Großklaus: język (rozumiany jako język mówiony), pismo oraz cyfry. Podjęte tutaj wyłącznie metodologiczne zawężenie perspektywy badawczej do tekstów pisanych może być postrzegane jako przejaw ogólnej tendencji do „skryptycyzmu” we współczesnym językoznawstwie. Jest jednak w pierwszej kolejności podyktowane tematyką niniejszego tomu. W sytuacji, gdy skupia się ona wokół dwóch kategorii semiotycznych – języka i obrazu – uzasadnione wydaje się ograniczenie oglądu do płaszczyzny wizualnej, która jest wspólna dla obu z nich.

Z takich samych przyczyn w artykule przyjęto definicję obrazu, którą proponuje Klaus Sachs-Hombach. Definiuje on obraz jako „sztucznie wytwarzane lub obrabiane, płaskie i względnie trwałe przedmioty [...], które z reguły służą w akcie komunikacyjnym do zobrazowania rzeczy prawdziwych lub fikcyjnych” (Sachs-Hombach 2005, 13; tłum. A. K.). Nie bez powodu sam autor traktuje tę definicję jako definicję minimalną, mającą w przyszłości posłużyć do sformułowania bardziej kompleksowej definicji obrazu. Jak słusznie zauważa Scholz, definicja powoduje wyłączenie z kategorii obrazu obrazów naturalnych (takich jak odbicia lustrzane lub cienie), rzeźb, a także rytuałów, inscenizacji i przedstawień (por. Scholz 2009, 115). Ponadto kryteria te wyłączają także obrazy mentalne jak i językowe, zawężając kategorię obrazu do obrazów malarskich oraz obrazów użytkowych. Ponownie, zawężenie takie, choć wątpliwe ze względów merytorycznych, jest uzasadnione z punktu widzenia tematyki poruszanej w tym artykule.

Określenie tak rozumianego języka i obrazu mianem systemów technicznych w kontekście medialnym nie powinno zaskakiwać. Jak zauważa Großklaus, przyczyn tego zjawiska należy doszukiwać się w transformacji tych systemów, m.in. od pisma odręcznego do druku, od obrazów wykonywanych manualnie do obrazów technicznych, od obrazów nieruchomych do ruchomych, a wreszcie od analogowości do cyfrowości (por. Großklaus 2003, 35). Wszystkie te procesy prowadzą do przyspieszenia, aż do uzyskania prędkości światła.

Już wynalezienie pisma alfabetycznego Großklaus uważa za przejaw unaocznienia następstwa czasowego, choć jak stwierdza, występowanie znaków alfabetycznych obok siebie na płaszczyźnie jest tylko interpretowane przez czytelnika jako następstwo czasowe, podczas gdy w rzeczywistości czasowość w przypadku pisma jest „zamrożona”, zatrzymana na powierzchni strony. W ten sposób pismo ma ujarzmić symultaniczny chaos wewnętrznych obrazów u odbiorcy. Patrząc na język pisany w kontekście tzw. „nowych mediów” można tymczasem zaobserwować tendencję wręcz odwrotną. Przyspieszenie uwarunkowane rozwojem technologicznym czyni pismo narzędziem tworzenia symultanicznego chaosu, w którym czas i przestrzeń – wbrew teoriom o ich zaniku – odgrywają kluczową rolę.

Oprócz wyraźnego zagęszczenia czasu, związanego z przekazem *live*, w którym informacje są aktualizowane bez opóźnienia czasowego, a teraźniejszość ulega wyraźnemu zagęszczeniu (por. Ellrich 2003, 47). Przejawia się to w daleko idącej symultaniczności informacji, co, jak uważa Cieszkowski, warunkuje selektywność ich odbioru, ze względu na ograniczone możliwo-

ści percepcyjne odbiorcy (por. Cieszkowski 2014, 51). Cieszkowski ilustruje tę zależność przykładem multiprzekazu telewizyjnego, który uznaje za przejaw swoistego „spektaklu nadmiaru”, w którym funkcja reprezentatywna nierzadko jest „zredukowana do tymczasowego bycia, do manifestowania chwilowej bytności, którą łatwo jest zastąpić kolejną” (Cieszkowski 2014, 41). Co więcej, niekiedy owo zastępowanie ma formę dynamiczną, jak w przypadku pasków tekstowych, które znajdują się w ciągłym, jednostajnym ruchu, ukazując cyklicznie różne komunikaty, dodatkowo na bieżąco zastępowane nowszymi (por. Cieszkowski 2014, 48).

Właśnie taka schematyczność ma kluczowe znaczenie w odniesieniu do kategorii przestrzeni. W ten sposób przestrzeń zyskuje dodatkowy wymiar. Można bowiem stwierdzić za Ellrichem, iż analogicznie do czasu, również przestrzeń w rzeczywistości nie ulega zmianie, mimo iż zmienia się percepcyjna świadomość przestrzeni. Ponadto jednak na znaczeniu zyskuje także inny jej aspekt, związany z przestrzenią ekranu. Rozmieszczenie przestrzenne subprzekazów na ekranie nie jest przypadkowe. Jak podkreśla Cieszkowski, są one umieszczane „w tym samym miejscu, aby za każdym razem przyzwyczajając do nich odbiorcę i na nich skupiać jego uwagę. I nie tyle ważne jest ich znaczenie, co samo rozmieszczenie, nie chodzi o ich rozumienie czy wyjaśnienie, lecz konstatację, optyczną rejestrację” (Cieszkowski 2014, 41). Ich rozmieszczenie na powierzchni ekranu stanowi tym samym realizację „stałego powielania i multiplikowania technicznie dopracowanych schematów oraz użycia znanych elementów (konkordancji) z bardzo precyzyjnie określonymi lokalizacjami i kodami” (Cieszkowski 2014, 42).

Przestrzenne rozmieszczenie elementów językowych względem siebie nawzajem, jak i względem krawędzi ekranu można zatem uznać za kluczowe dla zachodzenia określonych interakcji pomiędzy poszczególnymi subprzekazami. Na relacje pomiędzy tekstem a powierzchnią (czyli dwuwymiarową przestrzenią) zwraca uwagę już Roy Harris, zauważając, iż można je podzielić na takie, w których tekst determinuje wybór powierzchni (ponieważ na innej nie miałby sensu), w których oba elementy tworzą ze sobą związek funkcyjny oraz takie, w których tekst stanowi komentarz do powierzchni, na której się znajduje (por. Harris 1995, 114; Cieszkowski 2014, 45; por. także Kapuścińska 2016, 28-29). Można stwierdzić, iż w przypadku powierzchni ekranu relacje pomiędzy językiem a przestrzenią są jeszcze ściślejsze. Nie liczy się bowiem już tylko rodzaj powierzchni, a więc w przypadku ekranu właściwości tła (takie jak kolor czy tekstura), na którym element językowy jest wyświetlany. Znaczenia nabiera także lokalizacja tych elementów i subprzekazów, do których należą, na powierzchni ekranu jako całości. Oba te czynniki tworzą swoisty paradoks, który w odniesieniu do telewizyjnych programów informacyjnych zauważa Schmitz. Polega on na tym, iż z jednej strony przekazują one nowe informacje, które jednak w nadmiarze mogą okazać się dla użytkownika trudne do zrozumienia i uporządkowania, z drugiej zaś naśladują to, co jest znane (por. Schmitz 2004, 50).

Nie mniej istotną rolę czas i przestrzeń odgrywają w przypadku obrazów, które Großklaus określa mianem obrazów technicznych. Jak zauważa, ich pojawienie się w połowie XIX wieku rozpoczęło „wielki powrót” obrazowości, a krótko po tym mówioności, za sprawą takich osiągnięć techniki jak film, telegrafia, płyta winylowa czy telefon (por. Großklaus 2003, 28). Powrót ten należy wiązać z możliwością utrwalania zarówno obrazu, jak i – nieco później – języka mówionego, co pozwoliło na ich uniezależnienie od czasu i przestrzeni, a tym samym od cza-

sowej i miejscowej obecności odbiorcy. Już pierwszy obraz techniczny, jakim była fotografia, Großklaus uznaje za przykład „magicznej obecności”, polegającej na uobecnianiu niedostępnej przeszłości. W rezultacie fotografia jest pierwszym z przejawów ogólnego przyspieszenia, które skutkuje stopniowym przejściem od „czasu tekstu” do „czasu obrazu”. Widać to jeszcze wyraźniej w przypadku mediów bardziej zaawansowanych technologicznie, w szczególności emitujących obrazy ruchome, lub raczej sekwencje nieruchomych ujęć, które ze względu na znaczną prędkość są percypowane przez odbiorcę jako ruchome obrazy (por. Großklaus 2003, 29).

W odniesieniu do przestrzeni można dostrzec daleko idącą analogię pomiędzy językiem a obrazem. Również w tym przypadku można bowiem mówić o dwóch wymiarach przestrzeni. Pierwszy z nich związany jest z faktem, iż obrazy, w szczególności ruchome obrazy w telewizji, niejednokrotnie przedstawiają zdarzenia mające miejsce w różnych, często znacznie od siebie oddalonych miejscach na świecie. W rezultacie, jak zauważa Virilio, „Ziemia nie rozciąga się już jak okiem sięgnąć, ukazuje pod wszelkimi swymi postaciami, z wszelkich możliwych stron w zdumiewającej i niesamowitej luce” (Virilio 2006, 22). Nie ulega jednak wątpliwości, iż tezę o fantomatyczności przestrzeni (por. Virilio 2006, 22) czy wręcz jej nieistnieniu (por. Kapuścińska 2015, 9), należy rozumieć wyłącznie w znaczeniu przenośnym. Mimo iż prędkość niewątpliwie niweluje odległości, a tym samym także potrzebę przemieszczania się odbiorcy (por. Cieszkowski 2009, 311), nie jest to jednoznaczne z zanikiem przestrzeni jako takiej. Nie ulega bowiem wątpliwości, iż relacje przestrzenne pomiędzy przedstawianymi miejscami pozostają niezmienione, mimo iż wskutek rozwoju techniki zmienia się sposób ich postrzegania przez odbiorcę.

Drugi aspekt dotyczący przestrzenności, podobnie jak w przypadku języka, wskazuje wręcz na wzrost znaczenia przestrzeni. Również w przypadku elementów obrazowych można mówić o daleko idącej schematyczności, polegającej na wpisywaniu ich w zaprogramowany schemat. Także obrazy ulegają w rezultacie swoistej desemantyzacji. Dochodzi bowiem do „wyłączenia” kodu ikonicznego na rzecz binarnej relacji obecności i nieobecności. Potwierdzenie tego może stanowić fakt, iż niejednokrotnie używa się w tej funkcji gotowych obrazów, które wbrew pozorom już z założenia nie odnoszą się do konkretnych elementów rzeczywistości, lecz przedstawiają zainscenizowane sytuacje o takim stopniu uniwersalności, iż możliwe jest wykorzystanie ich w różnych kontekstach (Schneider 2010, 153). Ten swoisty paradoks, iż obrazy takie już na etapie produkcji pozbawia się znaczenia semantycznego opartego na kodzie ikonicznym, nie powinien zaskakiwać. Ich (potencjalne) znaczenie i tak ulega bowiem „wyłączeniu” po umieszczeniu w schemacie, rekonstruowanym (bez żadnej różnicy) przy użyciu zarówno obrazów gotowych jak i tych, które wcześniej reprezentowały konkretne elementy rzeczywistości.

Znaczenie czasu i przestrzeni w mediach

W świetle powyższych rozważań należy jednoznacznie stwierdzić, iż czas i przestrzeń nie tracą na znaczeniu w tzw. „nowych mediach”, a wręcz przeciwnie, zyskują charakter konstytutywny, determinując status umieszczonych w nich tekstów i obrazów. Teksty i obrazy zastosowane w zaprogramowanych schematach, wyświetlane są w ściśle określonych ramach prze-

strzennych (w obrębie powierzchni ekranu), jak i czasowych. Takie specyficzne uwarunkowania komunikacyjne skutkują deregulacją znaków językowych i ikonicznych.

Należy przy tym podkreślić, iż zaistnienie takiej sytuacji nie jest jedynie domeną mediów dynamicznych. Jest ono możliwe również wtedy, gdy schematyczność czasowa ograniczona jest do równoczesności oglądu znaków. Przykładem tego jest omawiany przez Cieszkowskiego „tekst reklamowy” w postaci okładki czasopisma, składający się z „kilku różnych mikrotekstów” zlokalizowanych wokół centralnie położonego zdjęcia. Jak zauważa, „[z]astosowanie różnej wielkości i różnego rodzaju kroju czcionki sprawia, że łączność pomiędzy poszczególnymi mikrotekstami pozostaje przerwana” (Cieszkowski 2009, 313). Czynniki typograficzne wykluczają zatem już przy pobieżnym oglądzie potencjalną możliwość uznania owych mikrotekstów za koherentny tekst. Warunkują tym samym zachodzenie pomiędzy nimi relacji innego typu, mianowicie relacji przestrzennych opartych na ich lokalizacji względem siebie, zgodnie z założonym z góry schematem. W omawianym przykładzie można mówić o pewnym stopniu dowolności dotyczącej lokalizacji poszczególnych elementów zarówno względem siebie nawzajem, jak i względem powierzchni okładki. Niemniej jednak zasada, iż mikroteksty otaczają centralnie położony element ikoniczny oraz iż ich lokalizacja (podobnie jak różnice typograficzne) wyraźnie sugeruje ich rozłączność, jest już niewątpliwie częścią schematu. W konsekwencji elementy takie „rozbijają ogląd na następujące po sobie sekwencje”, powodując, iż „[m]ontaż i kodowanie ze strefy produkcji tekstu zastąpione zostaną demontażem i dekodowaniem w sferze jego odbioru” (Cieszkowski 2009, 313).

Zależność ta jest jeszcze bardziej wyrazista w sytuacji, gdy schematyczność czasowa oprócz równoczesności obejmuje także prędkość z jaką elementy poruszają się lub też pojawiają się i znikają na powierzchni ekranu. Przykładem tego jest wspomniany już wcześniej multiprzekaz jako swoisty model konstruowania programów telewizyjnych, zapoczątkowany w roku 2001 przez telewizję CNN (por. Trojanowska / Francuz 2007, 67-68; por. także Kapuścińska 2016, 25), w którym jeden spójny przekaz zajmujący całą powierzchnię ekranu zostaje zastąpiony kilkoma subprzekazami. Należą do nich paski tekstowe wyświetlane na ogół w dolnej części ekranu. Analizując ich kontekst czasoprzestrzenny należy zauważyć, iż schematyczność czasowa nie ogranicza się w ich przypadku tylko do równoczesności, ale dotyczy także prędkości, z jaką elementy językowe znajdujące się w obrębie paska tekstowego przemieszczają się po powierzchni ekranu. Jak zauważa Cieszkowski, „[i]nformacje te, przekazywane w sposób linearny, z odpowiednią prędkością, ulegają rozmyciu”. Ze względu na ograniczone możliwości percepcyjne odbiorcy „informacja zyskuje ruchomą formę graficzną i powinna być percypowana jak obraz, a jest to obraz nie byle jaki, bo idealny – opiera się na matematycznej doskonałości systemu i ulega jego hegemonii” (Cieszkowski 2015, 48-49).

Cechą wspólną obu przytoczonych przykładów jest fakt, iż aspekty czasu i przestrzeni stanowią czynnik determinujący przekształcenie tekstów w jednostki semiotyczne, które można określić za Cieszkowskim jako „teksty-obrazy”. Są to takie (pierwotnie językowe) jednostki, z których „usuwamy to, co jest symboliczne (znak językowy traci swoją arbitralność, staje się ponownie rzeczą wśród innych rzeczy)” (Cieszkowski 2010, 183). Nietrudno zaobserwować analogiczną tendencję do przekształcania znaków ikonicznych. Jest to konsekwencja z jednej

strony wpisania w schematy przestrzenne, z drugiej zaś – różnych form schematyczności czasowej. W rezultacie również ze znaków ikonicznych usuwa się „to, co jest symboliczne”, czyli to, co odnosi się do kodu ikonicznego (por. Eco 2002, 272-275). Również w przypadku takich pierwotnie ikonicznych znaków można więc mówić o tekstach-obrazach, ponieważ dochodzi w nich do „wyłączenia” typowego dla obrazów kodu ikonicznego, który w odróżnieniu od kodu językowego zaliczany jest zwykle do kodów „słabych”.

Podsumowanie

W rezultacie zależności czasoprzestrzenne powodują powstanie nowej kategorii znaków semiotycznych, które nie odpowiadają żadnej z kategorii wyodrębnianych dotąd w semiotyce. Teksty-obrazy stanowią bowiem osobną kategorię semiotyczną, która nie jest tożsama ani z kategorią tekstu ani obrazu. Z punktu widzenia statusu semiotycznego można określić je jako „fenomeny graniczne” pomiędzy tekstem a obrazem (por. Kapuścińska 2017), czyli takie jednostki, które wykazują cechy obu tych kategorii, nie podlegając jednocześnie ani kodowi językowemu ani ikonicznemu.

W świetle powyższych rozważań należy zatem jednoznacznie odrzucić tezę o zanikaniu przestrzeni jak i zanikaniu czasu we współczesnych mediach. Wręcz przeciwnie, oba te aspekty nie tylko występują, ale i odgrywają zasadniczą rolę w konstytuowaniu statusu semiotycznego elementów przekazu.

Bibliografia

- Castells M., 2010, *The Information age: economy, society, and culture. Volume I. The rise of the network society*, Oxford.
- Cieszkowski M., 2009, *O zasadzie urzeczywistnienia w języku współczesnych mediów*, [w:] *Język – Biznes – Media. Prace Komisji Językoznawczej Bydgoskiego Towarzystwa Naukowego tom XIX*, pod red. A. Rypel / D. Jastrzębskiej-Golonki / G. Sawickiej, Bydgoszcz, s. 309-320.
- Cieszkowski M., 2010, *O profesjonalizmach z branży ubezpieczeniowej i symulacji jako formie komunikacji*, [w:] *Język – Tekst – Kultura. Prace Komisji Językoznawczej Bydgoskiego Towarzystwa Naukowego tom XX*, pod red. H. Bartwickiej, Bydgoszcz, s. 179-187.
- Cieszkowski M., 2014, *O zasadzie równoczesności w multiprzekazie*, [w:] *Sytuacja komunikacyjna i jej parametry. 'Być nadawcą – być odbiorcą'* pod red. G. Sawickiej / W. Czechowskiego, Toruń, s. 40-53.
- Döring J. / Thielmann T., 2009, *Einleitung: Was lesen wir im Raume? Der Spatial Turn und das geheime Wissen der Geographen*, [w:] *Spatial Turn. Das Raumparadigma in Kultur- und Sozialwissenschaften*, pod red. J. Döringa / T. Thielmanna, Bielefeld, s. 9-42.
- Dürscheid Ch., 2012, *Einführung in die Schriftlinguistik*, Göttingen, Bristol.
- Eco U., 2002, *Einführung in die Semiotik*, Paderborn.

- Ellrich L., 2003, *Cyber-Zeit. Bemerkungen zur Veränderung des Zeitbegriffs durch die Computertechnik*, [w:] *Raum, Zeit, Medialität: Interdisziplinäre Studien zu neuen Kommunikationstechnologien*, pod red. C. Funken / M. Löwa, Opladen, s. 39-69.
- Foucault M., 1992, *Andere Räume*, [w:] *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder. Perspektiven einer anderen Ästhetik*, pod red. K. Barcka / P. Gentea / H. Paris / S. Richtera, Leipzig, s. 34-46.
- Funken Ch. / Löw M., 2003, *Einleitung*, [w:] *Raum, Zeit, Medialität: Interdisziplinäre Studien zu neuen Kommunikationstechnologien*, pod red. C. Funken / M. Löwa, Opladen, s. 7-20.
- Großklaus G., 2003, *Zeitbewusstsein und Medien*, [w:] *Raum, Zeit, Medialität: Interdisziplinäre Studien zu neuen Kommunikationstechnologien*, pod red. C. Funken / M. Löwa, Opladen, s. 23-38.
- Harris Z., 1952, *Discourse Analysis*, „Language“ 28, s. 1-30.
- Kapuścińska A., 2015, *Od czasoprzestrzeni do teleobecności. Przestrzeń wobec przekazu medialnego* (manuskrypt).
- Kapuścińska A., 2016, *Zum semiotischen Wert der TV-Ticker*, „Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik“ 46, s. 25-35.
- Kapuścińska A., 2017, *Grenzphänomene zwischen Text und Bild am Beispiel multimedialer Nachrichtensendungen*, Berlin.
- McLuhan M., 1992, *Die magischen Kanäle. „Understanding Media“*, Düsseldorf / Wien.
- Sachs-Hombach K., 2005, *Konzeptionelle Rahmenüberlegungen zur interdisziplinären Bildwissenschaft*, [w:] *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden*, pod red. K. Sachs-Hombacha, Frankfurt am Main, s. 11-20.
- Sandbothe M., 1998, *Transversale Medienwelten. Philosophische Überlegungen zum Internet*, [w:] *Medien – Welten – Wirklichkeiten*, pod red. G. Vattimo / W. Welscha, München, s. 59-83.
- de Saussure F., 1967, *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, Berlin.
- Schmitz U., 2004, *Sprache in modernen Medien. Einführung in Tatsachen und Theorien, Themen und Thesen*, Berlin.
- Schneider P., 2010, *Bildprägungen – Kunsthistorische und bildwissenschaftliche Perspektiven*, [w:] *Bild und Medium. Kunstgeschichtliche und philosophische Grundlagen der interdisziplinären Bildwissenschaft*, pod red. K. Sachs-Hombacha, Köln, s. 149-163.
- Scholz O. R., 2009, *Bild, Darstellung, Zeichen. Philosophische Theorien bildlicher Darstellung*, Frankfurt am Main.
- Schroer M., 2003, *Raumgrenzen in Bewegung. Zur Interpenetration realer und virtueller Räume*, [w:] *Raum – Zeit – Medialität. Interdisziplinäre Studien zu neuen Kommunikationstechnologien*, pod red. Ch. Funken / M. Löwa, s. 217-236.
- Trojanowska A. / Francuz P., 2007, *Rozumienie przekazu audiowizualnego zawierającego 'tekst taśmowy' (TV-ticker) przez osoby zależne i niezależne od pola*, [w:] *Psychologiczne aspekty komunikacji audiowizualnej*, pod red. P. Francuza, Lublin, s. 67-86.
- Virilio P., 1986, *Ästhetik des Verschwindens*, Berlin.
- Virilio P., 2006, *Bomba informacyjna*, Warszawa.