

Agnieszka KUNDA

**KOMUNIKACJA MULTIMODALNA NA PRZYKŁADZIE  
MALARSKICH RELACJI DIALOGOWYCH OBRAZU I SŁOWA  
W TWÓRCZOŚCI KRAKOWSKICH ARTYSTEK –  
MARII WIĘCKOWSKIEJ I TERESY RUDOWICZ**

*Multimodal Communication on the Example of Painting Studies of Image  
Dialogue and Words in the Creation of Krakow Artists –  
Maria Więckowska and Teresa Rudowicz*

*Keywords: multimodality, visual design, pictorial turn, visual structures, ut pictura  
poesis, image linguistics, image reading, image grammar*

*Contact: Uniwersytet Warszawski; ilp.polon@uw.edu.pl*

Tekst jest próbą interpretacji kompozycji multimodalnej, której zostały poddane wybrane obrazy Marii Więckowskiej oraz kolaż Teresy Rudowicz w oparciu o opracowaną przez Theo Van Leeuwen'a oraz Gunthera Kress'a gramatykę obrazu. Wychodzę z założenia, że każdy tekst, którego komunikat jest realizowany za pomocą więcej niż jednego kodu semiotycznego jest multimodalny. W swoich badaniach szczególnie skupiam się na obrazach malarskich, wskazuję trzy zasadnicze sensotwórcze kierunki działania: rozmieszczenie, uwydatnienie oraz kadrowanie, by w ten sposób wykazać funkcjonalność schematu (rys. 1), służącego do „czytania obrazów“.

W latach 80. i na początku lat 90. XX wieku została opracowana przez Koło Semiotyczne Sydney, teoria semiotyki społecznej, której punktem wyjścia była myśl Michaela Hallidaya ujmująca tekst jako przejaw „żywności języka – pisany, mówiony lub wyrażony przy pomocy obrazu oraz – co istotne – formowany społecznie” (Niewiadomy 2017: 124). Badacze (Theo van Leeuwen, Gunther Kress, Anne Cranny-Francis, Terry Threadgold, James Martin, Paul Thibault) opracowali wytyczne, dzięki którym można dokonać analizy tekstów obrazowych, językowych oraz przestrzennych.

Kress i van Leeuwen w opracowanej przez nich historii pisania zauważyli, że kultury piśmienne wraz z rozwojem posługiwania się werbalnym sposobem komunikowania, wyparły środki analiz komunikatów wizualnych, podporządkowując

obraz – jako „nieustrukturyzowaną replikę rzeczywistości” (Krees, Leeuwen 2006: 27) – językowi W drugim zauważonym przez naukowców modelu – słowo funkcjonuje obok przedstawień wizualnych w sposób niezależny obok w sposób niezależny. Opierając się na licznych przykładach, udowadniają, że wszystkie teksty są multimodalne i należy je odczytywać jako komunikaty wizualne. Jak możemy przeczytać w ich wspólnej pracy „Reading Images. The grammar of visual design”: „All these examples reveal what has in fact always been the case: language, whether in speech or writing, has always existed as just one mode in the ensemble of modes involved in the production of texts, spoken or written. A spoken text is never just verbal, but also visual, combining with modes such as facial expression, gesture, posture and other forms of self-presentation. A written text, similarly, involves more than language: it is written *on* something, on some material (paper, wood, vellum, stone, metal, rock, etc.) and it is written *with* something (gold, ink, (en)gravings, dots of paint, etc.); with letters formed as types of font, influenced by aesthetic, psychological, pragmatic and other considerations; and with layout imposed on the material substance, whether on the page, the computer screen or a polished brass plaque”<sup>1</sup> (Krees, Leeuwen 2006: 44–45). Podczas badań aktów komunikacji multimodalnej (porozumiewanie się przez paralne modusy, najczęściej są to powiązania słowa z obrazem), został wypracowany „język obrazu” – „lingwistyka obrazu”, który jest pojęciem metaforycznym. Stanowi wypadkową interdyscyplinarnych badań nad semiotycznymi interferencjami zachodzącymi między tekstem a obrazem. Zakładając, że każdy tekst jest multimodalny, czyli jego komunikat jest realizowany za pomocą więcej niż jednego kodu semiotycznego, chcąc odkodować ich sensy, badacze Koła Semiotycznego Sydney odnieśli się do semiotycznych elementów składowych takich jak: kolor, perspektywa, kadr i kompozycja. Theo van Leeuwen i Gunther Kress kategoryzują i waloryzują narzędzia kompetencji do odczytywania obrazów jako ustrukturyzowanych komunikatów wizualnych, uważając za takie wszystkie obrazy. Badacze wyróżniają dwa typy obrazów: naturalistyczny, reprezentujący styl doskonałej, analogicznej rzeczywistości, które według Semiotycznej Szkoły Praskiej uważane były za niekodowane reprezentacje wiadomości bez kodu oraz obrazy konceptualne, stylizowane, w pewien sposób uproszczone układy wizualne oparte na kodzie. Mówią również o kształtujących się dwóch sposobach odczytywania komunikatów wizualnych:

---

<sup>1</sup> Tłum. Wszystkie te przykłady ujawniają to, co faktycznie zawsze miało miejsce: język, zarówno w mowie, jak i piśmie, zawsze istniał jako jeden tryb w zestawie modów zaangażowanych w tworzenie tekstów, mówionych lub pisanych. Tekst mówiony jest nie tylko werbalny, lecz także wizualny, łącząc się z trybami takimi jak mimika, gest, postawa i inne formy autoprezentacji. Podobnie tekst pisany obejmuje coś więcej niż język: jest napisany na czymś, na jakimś materiale (papier, drewno, kamień, metal itp.) i jest napisany czymś (złoto, atrament, ryciny, kropki farby itp.); z literami uformowanymi jako rodzaje czcionek, na które wpływ mają względy estetyczne, psychologiczne, pragmatyczne i inne; oraz z układem nałożonym na substancję czy to na stronie, na ekranie komputera czy na wypolerowanej mosiężnej tabliczce).

autorytarnym, czyli z perspektywy pisma oraz otwartym, interaktywnym sposobie odczytywania obrazu, zaznaczając, że istnieje ograniczona możliwość powiązań elementów kompozycji obrazu. Ograniczenia te wynikają z porządku społecznego, kulturowego, przestrzennego. Tak więc autor, wartości społeczne, historyczne i kulturowe budują „krajobraz semiotyczny” (Krees, Leeuwen 2006: 48), czyli kontekst determinujący metaforykę tworzonych komunikatów wizualnych oraz ustanawiają granicę ich rozumienia. I choć twórcy „gramatyki obrazu” podkreślają, że język nie jest już w centrum przestrzeni publicznej, to jednak nie mówią o wyższości żadnego z medium, przyznają, że wszystkie tryby semiotyczne, wizualne i werbalne, mają pewien zasób możliwości, ale i odznaczają się ograniczeniami. Kress i Leeuwen dopatrzyli się początków odrzucenia myśli o języku, jako o centralnym semiotycznym znaku w Związku Radzieckim, kiedy to w latach 20. XX wieku Michaił Bachtin podważył teorię autonomii utworu literackiego, odnosząc się do niego nie tylko w sposób formalny, jako do systemu chwytów, lecz przede wszystkim zaczął rozpatrywać go w ujęciu antropologicznym, pytając, w jaki sposób „człowiek (anthropos) określa swoje miejsce w świecie poprzez akty mowy (logoi)” (Burzyńska, Markowski 2009: 158). I choć sposób myślenia o tekście, nie jako dziele skończonym i zamkniętym, ale zjawisku intertekstualnym jest jeszcze dalekie od multimodalności, to wespół z rosyjskimi artystami, Kazimierzem Malewiczem, Aleksandrem Rodczenko, odrzucającymi realizm na rzecz unizmu (oczyszczenia malarstwa z narracji czy też suprematyzmu, którego celem było wyodrębnienie najmniejszej jednostki ekspresji, dzięki której można stworzyć obraz malarski), możemy mówić o wyodrębnieniu się dwóch dróg: 1. za Bachtinem – tekst, jako polifonia głosów, odejście od strukturalistycznego myślenia o języku jako formie hermetycznej, 2. „czysta plastyka” – oddziaływanie na odbiorcę przez kolor, kształt, kompozycję, światło, a więc elementy przynależne do lingwistyki obrazu, czy też gramatyki obrazu, określenia te mają charakter metaforyczny. Stöckl i Klemm, mówili o nowoczesnej lingwistyce tekstu, semiotyce, stylistyce i pragmatyce tekstu (Klemm, Stöckl 2015: 49).

Analizując metody komunikacji, nie sposób nie zgodzić się z twierdzeniem (Kress, Leeuwen, Klemm, Stöckl), że „czysty język” ani „czysty obraz” nie istnieją, gdyż porozumiewając się, korzystamy z wielu kodów i modalności. Język mówiony odczytujemy w kontekście mowy niewerbalnej, a pismo w odniesieniu do typografii. Dlatego też nie można uważać języka za centralny modus semiotyki i należy wprowadzić pojęcie multimodalności, która rozumiana jest jako „użycie i kombinacja różnych kategorii semiotycznych – języka, rozmieszczenia graficznego (designu), zdjęć, filmów, kolorów itp., przy czym kategorie te mogą się wzajemnie wzmacniać, uzupełniać lub być uporządkowane hierarchicznie” (Bucher 2015: 88). Z założenia, że

każdy tekst jest multimodalny, wyrasta konieczność sformułowania języka teoretycznego, który uporządkuje sensy, znaczenia i wzajemne relacje współwystępujących modusów. Należy podkreślić, że Kress i van Leeuwen odnoszą pojęcie „visual design” do wszystkich typów komunikatów tekstowo-obrazowych, zarówno kolorowych magazynów, komiksów, naukowych diagramów, jak i obrazów malarskich, które stanowią centrum tematu niniejszej rozprawy (Kress, Leeuwen 2006: 3). Badacze wskazują trzy zasadnicze sensotwórcze kierunki działania, wykorzystujące zasady kompozycji: rozmieszczenie, uwydatnienie (ang. salience- istotność, hierarchia) „framing”, które przez Magdalenę Lisiecką-Czop (Bucher 2015: 88) zostało przetłumaczone jako „kombinować”, choć trafniejszym tłumaczeniem wydaje się „kadrowanie”.

Zaczynając od pierwszego systemu, który niesie za sobą szereg informacji o poszczególnych elementach kompozycji w zależności od położenia na danej płaszczyźnie – Kress i Leeuwen wyróżniają prawą i lewą stronę, górną i dolną część oraz centrum i margines. Ważne jest, by na wstępie określić, czy dana kompozycja będzie odczytywana w oparciu o perspektywę, której centrum jest widz, czy też ocena nie będzie odnosić się do widza jako centrum, co analogicznie należy rozumieć jako ocenę nieopartą na perspektywie. Sposób patrzenia i odczytywania obrazu nieodnoszący się do widza, uwzględnił Boris Uspieński, mówiąc o ikonie jako wewnątrznie zakodowanym punkcie widzenia, co też dotyczy dzieł zakorzenionych w tematyce i światopoglądzie danej epoki, jak tryptyk Hansa Memlinga „Sąd ostateczny”, którego centrum jest Chrystus i to w odniesieniu do jego postaci określamy prawą i lewą stronę, nie zaś w odniesieniu do widza. Wyjaśnienie tego zagadnienia, jak i założenie perspektywy na początku jest bardzo ważne, czego dowodem stała się niekonsekwencja w toku rozumowania i interpretowania poszczególnych przykładów wymienionych przez badaczy zjawisk multimodalnych. Otóż niewłaściwie określono strony: prawa, lewa w obrazach Bocha „Sąd ostateczny” i Rembranta „Podwójny portret”. W pierwszym przypadku badacze stwierdzili, że Bosch odrzucił antynomię zgodną z biblijnym podziałem: lewa strona – zło, prawa strona – dobro, umieszczając z lewej strony – raj, a z prawej – piekło (Kress, Leeuwen 2006: 199–200), jakby zapominając, że Boch był malarzem późnego średniowiecza, co sugeruje zakorzenienie w teocentryzmie, zatem logiczne wydaje się odczytywanie jego malarstwa z perspektywy centrum, którym jest Chrystus, a nie widz. Podobnie dzieje się w przypadku dzieła Rembrandta, który z kolei jest przedstawicielem baroku, epoki motywów, w dużej mierze, wanitatywnych. Kress i Leeuwen, odnosząc się do symboliki światła – „boskość, iluminacja, nadzieja” (Kress, Leeuwen 2006: 194–195) i ciemności – „zło, niepewność, niewiedza”, a więc symboliki ugruntowanej w systemie biblijnym,

mówią o lewej stronie, jako źródle światła, a prawej zanurzonej w ciemności z perspektywy widza Jest to nieuzasadnione ze względu na argumentację, którą badacze sami przywołują, a mianowicie, nazywając centrum „boskim władcą”, odwołując się do kierunku odczytywania symboliki ikon, podając przykłady fresków, rycin zakorzenionych w tematyce religijnej Tworzą również schemat znaczeń multimodalnej kompozycji na planie krzyża, podkreślając jego wagę, symbolikę i to, że odczytywanie sensu stron ma ścisły związek z systemem religijnym, filozoficznym i kulturowym.

Pomijając tę niekonsekwencję w opracowanej przez Kressa i Leeuwena gramatyce obrazu, przy omawianych przeze mnie przykładach przyjmuję wersję określania stron w optyce elementów kompozycji umieszczonych na wizualnej płaszczyźnie, czyli opartej na perspektywie widza jako centrum. W tym miejscu trzeba też zaznaczyć, że na pełną kompozycję płaszczyzny wizualnej składają się elementy interaktywne, tzw. uczestnicy mówiący, piszący, robiący zdjęcia itp. w akcie komunikacji, a także elementy reprezentatywne – uczestnicy stanowiący przedmiot komunikacji. Istotne jest również spojrzenie na słowo i obraz jako zintegrowaną całość, a ponieważ każdy tekst, którego komunikat jest realizowany za pomocą więcej niż jednego kodu semiotycznego, jest multimodalny, należy szukać nie tylko kompatybilnego języka i terminologii, lecz także zacierać granice między istotnością kodów, czyniąc je równorzędnymi w komunikacji.

Zgodnie z myślą Ingo H. Warnkego, pierwsze zapoznanie się z tekstem ma charakter holistyczny. W przypadku tekstów zintegrowanych w trybie kompozycji przestrzennej, np. obrazów, przy pierwszym spojrzeniu jesteśmy w stanie wyodrębnić elementy kompozycji wizualnej i ich położenie, co jest podstawowym działaniem, pozwalającym na zdobycie informacji określanych przez położenie elementów w określonej strefie płaszczyzny, którą Kress i Leeuwen dzielą na kompozycję wertykalną: lewą i prawą stronę, horyzontalną: górę-dół oraz środek i margines. Przyjęcie takiego schematu przywodzi na myśl axis mundi, w której wyróżniamy omphalos (pępek – centrum), sacrum (góra) – przestrzeń świętą, doskonałą (niebo), profanum – sferę nieczystą, grzeszną, przemijającą (ziemię). Redefinicja i adaptacja osi świata została zobrazowana na schemacie krzyża, jednym z najstarszych symboli, używanych przez starożytnych na określenie kultu sił przyrody i wykorzystywanym do przedstawienia axis mundi.

Czytanie obrazu, w odróżnieniu od wydrukowanej strony tekstu, nie musi odbywać się w sposób liniowy. Niemniej posługiwanie się ustalonym wariantem wertykalno-horyzontalnym i centralnym, niejako uporządkuje i być może nada nowe sensory, nieświadomione przy pierwszym kontakcie. Tak więc to, co lokuje się na dole od linii horyzontu, dotyczy rzeczywistości tego, co dane, empiryczne. Przestrzeń powyżej – góra wizualnego komunikatu, przedstawia świat idealny, transcendentny, niesie za sobą pewną obietnicę. Przywołam przykład obrazu Marii Więckowskiej (Więckowska 2015: okładka).



Maria Więckowska, „Dziewczynka z białą laską”, olej płótno, kolekcja prywatna

Linia horyzontu wyraźnie zaznaczona jest czarną kreską, co czyni postać pierwszoplanową przynależną zarówno do przestrzeni realnej, jak i metafizycznej. Postaci siedzące na ławce są zawieszane między „tu i teraz”, a tym co określamy jako sacrum. Zarówno postać pierwszoplanowa, jak i postaci drugoplanowe są powiązane z dwiema sferami z tym, że niewidoma dziewczynka twardo stąpa po ziemi, co powoduje bliższy kontakt z rzeczywistością, co też potęguje linia spojrzenia skierowana ku dołowi, choć domyślamy się, że jest to osoba niewidoma, na co wskazuje jej biała laska. Postawa ciała sugeruje patrzenie w głąb siebie lub uaktywnienie innych zmysłów, takich jak słuch i dotyk, choć wszechobecna szarość potęguje wrażenie ciszy, bo pusta przestrzeń wydaje się niczego nie opowiadać. Natomiast relacja postaci drugoplanowych ze sferą empiryczną odbywa się za pośrednictwem przedmiotu, który przenosi je „ponad” horyzont, co czyni je bardziej ukierunkowanymi „ku górze” – w stronę sfery idealnej, obietnicy. Oczywiście w tym miejscu można postawić pewną tezę interpretacyjną i stwierdzić, że ułomność dziewczynki z pierwszego planu stanowi ciężar, niepozwalający się oderwać od szarej rzeczywistości. Świat dzieci z drugiego planu przynależy do przestrzeni idealnej, z punktu widzenia osoby niepełnosprawnej, marzącej o świecie ludzi pełnosprawnych. Można zapytać tutaj o kolorystykę, odcienie rozbielonych o błękitnych i żółtawych niuansach szarości, które są wszechogarniające, wypełniają również ubranka wszystkich bohaterów przedstawienia, a więc kolorystyka stanowi element integrujący, czyniący poszczególne osoby niemalże identycznymi, nieodróżniającymi się od siebie nawzajem, co sugeruje równość między nimi.

Kolejny podział płaszczyzny w układzie już wertykalnym to: lewa i prawa strona<sup>2</sup>. Przyjmujemy, że układ ten jest odczytywany w sposób ideologiczny, to znaczy widz nie musi patrzeć i rozumieć danego komunikatu wizualnego przez pryzmat ustalonego kodu. Niemniej zuniwersalizowanie narzędzi, którymi możemy się posługiwać w odniesieniu do stron internetowych, plakatów czy obrazów malarskich, porządkuje i ułatwia ich rozumienie. Tak więc, przyjmujemy, że lewa strona dotyczy sfery kultury znanej czytelnikowi, natomiast prawa strona ukierunkowuje na to, co nowe, nieświadomione. I choć obrazy malarskie, wydają się mniej jednoznaczne i standardowe, niż np. reklama w gazecie, to jednak Leeuwen i Kress biorą za przykłady dzieł malarskich wielkich artystów, takich jak: Michał Anioł, Rembrandt czy Bosch. Rozpatrując wertykalny podział kompozycji, ponownie odniosę się do obrazu Marii Więckowskiej i przywołam jej autoportret.



Maria Więckowska, „Autoportret”, olej płótno, kolekcja prywatna

Lewa i prawa strona, góra dół – określanie tych sfer ściśle wiąże się z kadrowaniem, a więc jednym z trzech systemów odczytywania kompozycji. W przypadku obrazu niewidomej dziewczynki podział na strefy określiliśmy na podstawie wyraźnie zaznaczonego horyzontu grubą czarną kreską, natomiast w autoportrecie lewą i prawą stronę wyznacza postać malarki, dzieląca wyraźnie płótno na trzy pionowe pasma: pustą szarą przestrzeń, będącą tłem, kobiecą sylwetkę, i pasmo z tekstem. Jest to kompozycja przestrzennie mocno zintegrowana, gdzie poszczególne elementy czytamy w relacji do siebie. Lewą stronę wyznacza szare tło, które niesie za sobą pytania o, o znaczenie użytych środków ekspresji, jaka jest hierarchia tła w systemie znaczeń tego obrazu? Informację, jaką uzyskujemy w rozpatrywanym przypadku, niesie za sobą symbolika koloru. Szarość w twórczości Marii Więckowskiej odnosi się nie tyle do samotności, co do obojętności (Więckowska 2015: 20).

<sup>2</sup> Lewa i prawa strona określana z punktu widzenia obserwatora, widza.



Z prawej strony widzimy tekst, dokonując wysiłku kognitywnego, możemy odczytać jego sens, poddać analizie i interpretacji, ale również powinniśmy skupić się na jego graficznym układzie: kolorze czcionki, rozmieszczeniu wersów. W niniejszej interpretacji kompozycji multimodalnej, jaka jest również obraz malarski, ograniczam się do analizy układu given – new, czyli lewa i prawa strona, by ukazać uniwersalność zastosowania gramatyki obrazu opisaną przez Kressa i Leeuwena. Zatem na autoportrecie z lewej strony widzimy tło w monochromatycznej szarości, z prawej strony tekst, którego graficzny zapis układa się w odwrócony znak zapytania, kropkę stanowi słowo – las. Zatem pustka (szare tło<sup>3</sup>) prowadzi nas do pytania niezadanego w sposób oczywisty. Stanowi tajemnicę, zagadkę, potęgowaną przez spojrzenie kobiety oczyma, w których nie dostrzeżemy tęczówek, ani źrenic, są czarną plamą, tworzącą pozór interakcji z widzem.



Teresa Rudowicz, kolaż,  
kolekcja prywatna

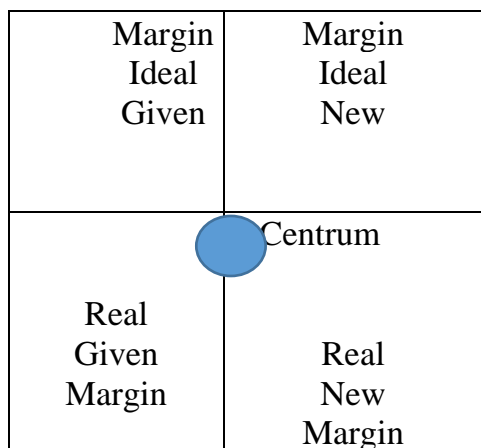
Bardziej wyraźny podział pomiędzy częściami składowymi kompozycji można wprowadzić poprzez kadrowanie – stosując linie, ostry kontur, jak to się dzieje np. w kolażu.

Elementami dzielącymi są przede wszystkim różne rodzaje materiałów wykorzystanych do kompozycji: metal, płótno, papier, plastik, pojawia się także warstwa malarska. Centrum oddzielone jest od marginesów kolażu czerwienią i metalem w srebrnym kolorze. Praca jest wyraźnie stylizowana na ikonę. Widzimy pole i kowczeg z prawej i lewej strony wykonany z metalu. Górna część obrazu według schematu (rys. 1) Kressa i Leeuwena odczytywana jako przestrzeń idealna, to rysunek, przedstawiający reprezentatywne miejsca Krakowa, jak Wawel, rynek, czy Kościół Mariacki. Dół – fakturowe kwiaty, a pod nimi napis „teenager” – odniesienie do real – to co jest rzeczywiste. Kraków był rodzinnym miastem malarki, wiek nastoletni wiąże się zazwyczaj z różnymi trudnościami dojrzewania, pierwsza miłość, niepowodzenia i porażki, co wydaje się bardziej wpisywać w realizm, niż krakowskie symbole bohaterstwa, władzy, czy sacrum. Lewa strona – coś co jest dane, osadzone w kulturze, wiedzy – wykaligrafowana czcionka układająca się w imię i nazwisko Johanna Griepel’a, czeskiego malarza doby oświecenia, w której wiodącym nurtem poznawczym był empiryzm. Prawa strona – bliżej nieokreślona kompozycja – w tę stronę prowadzi nas spojrzenie oblicza Maryi, spojrzenie w relacji nietransakcyjnej, ponieważ postać patrzy na obiekt, którego widz nie dostrzega, odsyła nas do „nowego”.

<sup>3</sup> Kunda, A. Rzecz o Marii Więckowskiej. In: Więckowska, M. *Samotność nieomylna*. Kraków, 2015, s. 20.



Sposób operowania kolorem również wyznacza granice pomiędzy poszczególnymi elementami. Całość kolażu jest zachowana w tzw. barwach ziemi, jedynie centrum – oblicze Matki Bożej zostało odseparowane czerwonymi pasmami z lewej i prawej strony. Przyglądając się temu obrazowi w obrazie czy też ikonie w kolażu – widzimy kolejną granicę przebiegającą na linii oczu. Górna część twarzy umieszczona jest na tle (nazwijmy umownie) ecru, pozostałą część kompozycji okala czerwień. W pierwszym, narzucającym ujęciu tę kolorystykę możemy wiązać barwami narodowymi Polski i dalej kojarzyć z Krakowem, dawną stolicą, ale czerwień to również symbol boskości i męczeństwa. W relacji do nazwiska teologa może odsyłać widza do potrzeby wejścia na drogę wiary itp. Ten przykład obrazuje oprócz kadrowania kategorię kompozycji określaną przez Kress'a i Leeuwen'a, jako „salience” – istotność, hierarchia, która jest silnie zsubiektywizowana. Badacze wymieniają kilka wskazówek obiektywizujących określenie centrum poprzez kontrast, operowanie światłem, ostrość, perspektywę, rozmieszczenie elementów na pierwszym planie, podkreślając jednocześnie, że element istotny nie musi być w centrum, a co więcej centrum może być pustą przestrzenią. Stworzony przez Kress'a i Leeuwen'a schemat (rys. 1) jest podjętą próbą skodyfikowania narzędzi i wyedukowania społeczeństwa w kierunku rozumienia dynamicznie się rozwijających spolaryzowanych struktur wizualnych. Przywołane przeze mnie przykłady obrazów malarskich oraz ich interpretacje z wykorzystaniem gramatyki płaszczyzn wizualnych wykazują, że badacze opracowali instrumenty kompetencji za pomocą, których możemy odczytać każdy komunikat wizualny, a to nasuwa wniosek, iż każdy obraz jest ustrukturyzowanym komunikatem, choć stanowiącym swoistą wizualną zagadkę. Ważne jest, by podkreślić stanowisko autorów „Reading images. The grammar of visual design“, że ustalone przez nich ramy teoretyczne są propozycją waloryzowania i badania znaczeń prawidłowości łączenia elementów obrazów, co oznacza, że jedynie wskazuje jedną z dróg rozumienia komunikatów wizualnych, ale nie ogranicza kreatywności. Gramatyka projektowania wizualnego może być twórczo wykorzystywana przez artystów, a także staje się szansą dla odbiorców wizualnych struktur do zdobycia kompetencji ich dekodowania.



Rysunek 1: Schemat opracowany przez Theo van Leeuwen'a i Gunthera Kress'a

## Summary

The phenomenon of multimodal communication is associated with the period of return in science called "pictorial turn". The researchers of Sydney Semiotic Circle have developed a grammar of visual planes, which has become a tool paving the way for reading the meanings of visual messages. Examples of paintings by Maria Więckowska and Teresa Rudowicz, which I cite, emphasize the universality of the method of Gunther Kress and Theo van Leeuwen, while not limiting the creativity of the interpreter.

## Streszczenie

Zjawisko komunikacji multimodalnej jest związane z okresem zwrotu w nauce nazywanym „pictorial turn“. Badacze Koła Semiotycznego Sydney opracowali gramatykę płaszczyzn wizualnych, która stała się narzędziem torującym drogę do odczytywania sensów komunikatów wizualnych. Przywołane przeze mnie przykłady dzieł malarskich Marii Więckowskiej oraz Teresy Rudowicz podkreślają uniwersalność metody Gunthera Kress'a i Theo van Leeuwen'a, a jednocześnie nie ogranicza kreatywności interpretatora.

## Literatura

**Bucher, H.** Rozumienie multimodalne lub recepcja jako interakcja. In: *Lingwistyka mediów. Antologia tłumaczeń*. Wrocław-Dresden: ATUT/Neisse Verlag, 2015, s. 79–109.

- Klemm, M., Stöckl, H.** Lingwistyka obrazu – umiejscowienie dyscypliny, przegląd, dezyderaty badawcze. In: *Lingwistyka mediów. Antologia tłumaczeń*. Wrocław-Dresden: ATUT/Neisse Verlag, 2015, s. 45–54.
- Kress, G., Leeuwen, T.** *Reading images. The grammar of visual design*. London and New York: Routledge, 2006.
- Kunda, A.** Rzecz o Marii Więckowskiej. In: Więckowska, M. *Samotność nieomylna*. Kraków, 2015, s. 20.
- Burzyńska, A., Markowski, M.** *Teorie literatury XX wieku*. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2009.
- Niewiadomy, A.** Semiotyka jako metoda badania rzeczywistości społecznej. Analiza tekstów wizualnych z obszaru mediów, mody i reklamy. In: *Analiza dyskursu publicznego. Przegląd metod i perspektyw badawczych*. Czyżewski, M., Ostrocki, M., Piekot, T., Stachowiak, J. (eds.) Warszawa: Akademickie Wydawnictwo Sedno, 2017, s. 123–144.
- Więckowska, M.** *Samotność nieomylna*. Kraków: Małe Wydawnictwo, 2015.



The article is accessible in open access mode under licence CC BY-NC-ND Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0