

Zofia Władyka-Łuczak\*

## Rzeźba jako kod – chywy retoryczne stosowane przez rzeźbiarza

Retoryka dawniej utożsamiana z celowym i pięknym<sup>1</sup> stosowaniem słowa, czyli z kodem werbalnym, coraz częściej odnoszona jest także do obrazu, czyli kodu wizualnego<sup>2</sup>. Współczesne badania lingwistyczne, które uwzględniają w pierwszej kolejności aspekt komunikacyjny języka, wyjaśniają nie tylko sposoby konstruowania komunikatu, ale przede wszystkim mechanizmy jego rozumienia<sup>3</sup>, pozwalają zatem na analogiczne traktowanie różnych kodów przekazu. Aleksy Awdiejew i Grażyna Habrajska przyjmują, że tekstem jest nie tylko komunikat werbalny, ale także wizualny i muzyczny<sup>4</sup>, zatem niezależnie od zastosowanego kodu, podlega interpretacji za pomocą tych samych mechanizmów<sup>5</sup>.

Komunikat, jeśli ma charakter celowy, a zawsze taki ma<sup>6</sup>, by był zrozumiany i skuteczny, niezależnie od zastosowanego kodu, musi być przez odbiorcę zauważony i wywołać u niego wizualizację, zbliżoną do zamierzonej przez autora komunikatu. Wizualizacja jest tu rozumiana za psychologami, którzy twierdzą,

---

\* Mgr, e-mail: [zet-zet@zet-zet.com.pl](mailto:zet-zet@zet-zet.com.pl); asystentka, Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Katedra Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej; 90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173.

<sup>1</sup> M. Korolko, *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1982, s. 31.

<sup>2</sup> G. Bonsiepe, *Retoryka wizualno-werbalna*, tłum. M.B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1985, nr 3, s. 303–309; P. Lewiński, *Retoryka reklamy*, wyd. 2 zm. i uzup., Wrocław 2008; M. Rusinek, *Retoryka obrazu. Przyczynek do percepcyjnej teorii figur*, Wydawnictwo Słowo/Obraz/Terytoria, Gdańsk 2012.

<sup>3</sup> A. Awdiejew, G. Habrajska, *Komponowanie sensu w procesie odbioru komunikatów*, Wydawnictwo Primum Verbum, Łódź 2010.

<sup>4</sup> G. Habrajska, *Wybrane zagadnienia wprowadzające do nauki o komunikowaniu*, Wydawnictwo Primum Verbum, Łódź 2012.

<sup>5</sup> G. Habrajska, *Kompetencja komunikacyjna a interpretacja tekstu*, [w:] *Badanie i projektowanie komunikacji 2*, red. A. Siemes, M. Grech, Wydawnictwo UW, Wrocław 2013.

<sup>6</sup> R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, [w:] *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*, t. 2, wybór, red. nauk. i wstęp M.R. Mayenowa, PIW, Warszawa 1989.

że: „[w]izualizacja jest procesem aktywizowania doświadczeń zmysłowych (percepcyjnych) i emocjonalnych w celu wykorzystania zgromadzonych zasobów psychicznych dla przyszłych planów i ich realizacji. Działa ona podobnie jak projekcja filmu z przeszłości w celu konstruowania przewidywań co do przyszłości”<sup>7</sup>. Wizualizacja umożliwia zatem rozumienie komunikatu. I tak jak wywołuje u odbiorcy wizualizację komunikat werbalny, tak wywołuje wizualizację komunikat wizualny. Podobnie podchodzi do tego zagadnienia Włodzimierz Ławniczak, który tak samo traktuje wypowiedziane jednostki językowe i pozornie nieporównywalne z nimi jednostki plam czy brył w dziele sztuki. Wymienione formy wypowiedzi współlistnieją jako „fizyczne reprezentacje [...] odpowiedniego współczynnika interpretacyjnego”<sup>8</sup>. Można zatem przyjąć, że chwyt retoryczny stosowany w komunikacie werbalnym mogą występować także w komunikacie wizualnym, choć być może nie zawsze twórca robi to świadomie.

Rzeźba jest formą komunikatu wizualnego i jak każdy komunikat można ją analizować z punktu widzenia zastosowanych narzędzi retorycznych. Spróbuję tęzę tę udowodnić na przykładzie kilku wybranych chwytów. Moje rozważania stanowią zaledwie rozpoznanie tematu, który zasługuje na obszerne opracowanie, poprzedzone wnikliwymi badaniami. Przedstawiony tekst jest tylko propozycją komunikacyjno-retorycznej analizy dzieła sztuki. Sztuka w swym przekazie nie dąży do tak jasnego celu perswazyjnego jak retoryka. Perswazja nie jest jej głównym celem. Twórcy często wystarczy zwrócenie uwagi na problem. Czasem robi to cicho, delikatnie, a czasem krzykliwe ogłosi światu swą postawę. Jednak jeden i drugi użyje przy tym narzędzi retorycznych.

Przedmiotem moich rozważań w tym artykule jest rzeźba Zbigniewa Władyki *Dwoisty* z 1990 roku (fot. 1).

Z. Władyka o swojej pracy mówił: „Nie wszyscy mogą, tak jak ja, w swych działaniach, łączyć to, co w człowieku najwznieśliwsze: wysiłek fizyczny oraz intelekt”<sup>9</sup>. Żadna z jego prac nie powstała bez opracowanej wcześniej struktury stosowanych środków formalnych oraz przekazu idei. W odróżnieniu od teoretyków sztuki nie oddzielał formy od treści, dla niego istniały one synchronicznie. Działał, bo miał coś do powiedzenia, a przekaźnikami idei były jego dłonie. Rzeźbiąc, pozostawiał ślad swoich dłoni, stanowiący notację gestu. Niejednokrotnie powtarzał: „Rzeźba bez idei to odbicie rzeczywistości, które milczy”. Czy był bardzo daleki od retorycznych założeń konstruowania myśli?

<sup>7</sup> F.J. Paul-Cavalier, *Wizualizacja. Od obrazu do działania*, tłum. A. Suchańska, Dom Wydawniczy „Rebis”, Poznań 1994, s. 62. Podobne ujęcie znajdujemy, znacznie pogłębione, znajdujemy w książkach A. Awdziejewa i G. Habrajskiej, *Wprowadzenie do gramatyki komunikacyjnej*, t. 1, Oficyna Wydawnicza Leksem, Łask 2004.

<sup>8</sup> W. Ławniczak, *O poznawaniu dzieła sztuki plastycznej*, PWN, Poznań 1983, s. 18.

<sup>9</sup> Zbigniew Władyka był ojcem autorki tego tekstu. Wszystkie jego wypowiedzi przywoływane czy cytowane oparte są na wspomnieniach córki.



Fot. 1. Zbigniew Władyka, *Dwoisty*, brąz, bazalt, (34 cm) 1990, fot. Z.W.Ł.

### Inwencja w rzeźbie

Mirosław Korolko o inwencji pisze:

W potocznym rozumieniu synonimami „inwencji” są pojęcia: „pomysłowość”, „wynalazczość”, „dar wynajdywania”, w retoryce natomiast oznacza ona umiejętność (wiedzę) czysto techniczną, to jest „wynajdywanie myśli”, „selekcję wiadomości”, „wybór tematu”, „wyszukiwanie sposobów rozwiązania postawionego problemu”, „gromadzenie danych” itp.<sup>10</sup>

W przypadku rzeźby *Dwoisty* zwrócę uwagę na inspiracje i sposób przedstawienia problemu. Inspiracją było w tym przypadku polityczne wydarzenie zjednoczenia Niemiec (1990 r.). Dla pokolenia Polaków urodzonych tuż przed wojną, integracja postkomunistycznej wschodniej części Niemiec z częścią wolną, zachodnią było symbolicznym, ostatecznym zamknięciem epoki komunizmu, epoki ich młodości. Wiedzieli, że wydarzenia rozpoczęte obradami Okrągłego Stołu zostały dopełnione. Mimo jednoznacznie negatywnego stosunku Z. Władyki do komunizmu, nie jest to rzeźba o charakterze gloryfikującym wspomniane wydarzenia. Dla twórcy istotne było cierpienie jednostki ludzkiej, przerzucenie ciężaru decyzji politycznych na barki poszczególnego człowieka.

<sup>10</sup> M. Korolko, dz. cyt., s. 58.

Analizując *Dwoistego*, zauważamy, że motyw inspiracyjny nie jest przez artystę eksponowany. Rzeźba nie aspiruje do roli przekaznika informacji zdarzeń historycznych. Patrząc na nią, nie odnajdziemy żadnego bezpośredniego symbolu, wskazującego na genezę jej powstania. Tytuł rzeźby *Dwoisty* również nie pomaga w rozpoznaniu problemu. Poza przedstawieniem transformacji dwóch postaci w jedną, nie odnajdziemy żadnego elementu zdradzającego rzeczywistość genezę jej powstania. Rola omawianej rzeźby jest zupełnie inna – ma inspirować, stanowić przedmiot (*res*) kierujący widza w obszar osobistych refleksji. Widz ma odwołać się do własnych doświadczeń życiowych na podstawie narzuconego kierunku postrzegania relacji międzyludzkich.

W. Ławniczak zauważa, że dzieło sztuki może być pojmowane relatywnie, jako odpowiednik doświadczenia związanego z wiedzą lub jako punkt odniesienia do nowej wiedzy. Dla twórcy nie jest istotne, w jakim stopniu widz, oglądając dzieło, rozpozna powód jego powstania, ale co z tym dziełem „zrobi”, jak je zinterpretuje i co z tej interpretacji będzie dla niego wynikało. Czasem ta interpretacja będzie pozostawała w obrębie dyskursu artystycznego, podobnie jak interpretacja poezji, a czasem wykorzystywać będzie dyskurs publicystyczny<sup>11</sup>.

By móc zinterpretować przesłanie rzeźby *Dwoisty*, potrzebna jest nie tyle historyczna wiedza o czasie jej powstania i o Zjednoczeniu Niemiec, ile osobiste doświadczenie życiowe odbiorcy i/lub jego wiedza dyskursywna. Twórca chętnie, jak twierdzi W. Ławniczak, odwołuje się do kulturowych reguł interpretacji, licząc na współtworzenie sensu „abstrakcyjno-idealizacyjnego”<sup>12</sup>.

Powszechnie sądzi się, że przed powstaniem rzeźby konieczne jest wykonanie rysunków czy szkiców rzeźbiarskich, pomagających w wynajdywaniu i selekcji myśli. W tym przypadku artysta nie potrzebował takich pomocy. Zbędne było „wyszukiwanie sposobów rozwiązania postawionego problemu”<sup>13</sup> – wystarczyła wirtuozeria mistrza, wynikająca z lat praktyki. Struktura stosowanych środków formalnych była „w rękach rzeźbiarza”, ideę nakreśliło życie.

### Wywoływanie uczuć

Tak samo, jak mający wpłynąć na odbiorcę komunikat werbalny, tak i komunikat wizualny wykorzystuje różne chwytły retoryczne, by wywołać w odbiorcy zamierzone uczucia. Autorzy retoryk do najważniejszych afektów zaliczają: „miłość, nienawiść, pragnienie, nadzieję, radość, strach, rozpacz, smutek, żal, odwa-

<sup>11</sup> A. Awdiejew, G. Habrajska, *Wprowadzenie do gramatyki komunikacyjnej*, t. 2, Oficyna Wydawnicza Leksem, Łask 2006; A. Awdiejew, *Struktura dyskursu, relewancja i interpretacja* [w druku].

<sup>12</sup> W. Ławniczak, dz. cyt., s. 5–6.

<sup>13</sup> M. Korolko, dz. cyt., s. 58.

gę, bojaźń, zwątpienie, gniew, zemstę, współczucie, wstyd, współzawodnictwo i wzgardę”<sup>14</sup>. Analizowana rzeźba, w zamierzeniu autora, miała wywoływać u odbiorcy projekcję: bojaźni i zwątpienia, ale także pewności i odwagi.

Według Erwina Panofsky’ego istnieją trzy stopnie, na poziomie których należy rozpatrywać przekazywaną treść dzieła sztuki. Pierwszy poziom – preikoniczny, nazywany pierwotnym lub naturalnym, wprost określa obrazowane obiekty. Na tym poziomie rzeźba *Dwoisty* to układ dwóch nałożonych na siebie postaci, posiadających jedną głowę i wspierający się na dwóch nogach. Drugi poziom – ikonograficzny – to odniesienie „artystycznych motywów (kompozycji)”<sup>15</sup> do tematów i pojęć. Na tym poziomie możemy już mówić o historii przenikania się dwóch istnień ludzkich w jedno, osadzonych na pozaorganicznym materiale – sześcianie kostki kamiennej. Trzecim stopniem jest ikonologia, która ma zajmować się takimi dziełami sztuki, które z punktu widzenia założeń ikonografii okazują się niemożliwe do rozszyfrowania. W obrębie ikonologii można podjąć próbę wyszukania tkwiących w materii uczuć, bowiem artysta tworzy nie tylko dlatego, żeby pokazać, jak dany przedmiot wygląda, i nie tylko by określić, co on symbolizuje, ale tworzy także po to, by uzmysłwić człowiekowi coś istotniejszego, coś głębszego, wywołać w nim przeżywanie.

W rzeźbie *Dwoisty* mamy dwie postacie, stojące na dwóch nogach i mające jedną głowę. Jedna z tych postaci jest silna, stojąca pewnie, druga słaba, rachityczna, niesiona przez tę pierwszą. Postacie przenikają się. Trudno na pierwszy rzut oka oddzielić i przyporządkować poszczególne elementy ciała do właściwej postaci. Błądząc po nich wzrokiem, nie zawsze wracamy do tych samych odniesień orientacyjnych. Od czasu do czasu, zgubieni w odnajdywaniu anatomii postaci, musimy wrócić do stałych punktów rzeźby, głowy i nóg, by rozpocząć wędrówkę od nowa.

Mimo że – jak pisałam – w rzeźbie nie odnajdziemy jednoznacznych „ikonograficznych” odniesień do historycznego zdarzenia zjednoczenia Niemiec, zgodnie z zaleceniami E. Panofsky’ego, przed analizą ikonologiczną musimy powrócić do inspiracji, by zauważyć, że dwa sztuczne twory państwowe – Republika Federalna Niemiec i Niemiecka Republika Demokratyczna – zostały spersonifikowane w rzeźbie.

Postać wyodrębniona na fotografii 2A to personifikacja RFN, natomiast na fotografii 2B – NRD. Głowa – symbol myśli, odpowiedzialności – przynależy do postaci o mocnych nogach (2A), pozwalających na utrzymywanie równowagi. Natomiast postać 2B to symbol słabości. Przedstawienie to było potrzebne autorowi do pokazania dramatu transformacji mocy i słabości, przenikania się bojaźni i zwątpienia, jakie niesie ze sobą symbioza, czyli to, co nieznanne, z silnym dążeniem do łączenia i odwagą, konieczną do zwalczania zagrożeń.

<sup>14</sup> Tamże, s. 74.

<sup>15</sup> E. Panofsky, *Studia z historii sztuki*, wybór, oprac. i posł. J. Białostocki, PIW, Warszawa 1971, s. 13.



2A



2B

Fot. 2. Zbigniew Władyka, *Dwoisty*, brąz, bazalt, (34 cm) 1990, fot. Z.W.Ł.

M. Korolko pisze: „Bojaźń to filozoficzna odmiana strachu, służąca mówcy, jako środek pomocniczy do uaktywnienia odwagi. Teoretycy retoryki (szczególnie Kwintyliani) wyróżniali bojaźń szlachetną i egoistyczną (niewolniczą); pierwsza wspiera, druga zaś osłabia perswazję pozytywną”<sup>16</sup>.

Transformacja kojarzy się z niepewnością, a niepewność budzi strach (bojaźń). Nie wiem, kim będę, więc się boję. Postacie poddają się przenikaniu, nie walczą z bojaźnią. Patrząc na rzeźbę, zauważamy wysiłek, zmaganie, może nawet ból. Zastosowana w rzeźbie kompozycja dośrodkowa (fot. 3) wyraźnie sugeruje scalanie, a nie destrukcję, możemy zatem śmiało mówić tu o „bojaźni szlachetnej”, budującej<sup>17</sup>.

W przypadku zwątpienia M. Korolko zaznacza, że jest ono „konsekwencją nstawienia adresata przemówienia, adresata wąpiącego, przygnębionego. Zadanie oratora polega więc na przełamaniu tego uczucia, głównie poprzez budzenie uczuć ufności, nadziei”<sup>18</sup>. Nie następuje to nagle, ale w wyniku procesu. Zanim zauważymy w rzeźbie dążenie do zgody dwóch postaci, łączenia się ich w jedność, musimy

<sup>16</sup> Tamże.

<sup>17</sup> Tamże.

<sup>18</sup> Tamże.



nauczyć się tej rzeźby, podążać zgodnie z wolą autora za złożonością przenikających się form, kształtów ciała człowieka. Z. Władykę interesował człowiek. Fascynowała go nie tylko logika budowy ciała ludzkiego, ale i piękno tkwiące w jego zdolności odradzania się z upadku, z niepowodzenia. Przedstawiając ten proces powstawania, artysta musiał mieć pewność słuszności swych idei i odwagę zmagania się z twórczym, by przedstawić siłę woli w dążeniu do przetrwania procesu połączenia. Patrząc na rzeźbę, jesteśmy świadkami ułamka trwającej akcji.



Zbigniew Władyka, *Dwoisty*, brąz, bazalt, (34 cm)  
1990, fot. Z.W.Ł.

W momencie powstania rzeźby *Dwoisty* zarówno autor, jak i ówczesni odbiorcy jego dzieł nie mogli przewidzieć przyszłych zdarzeń. Doskonale natomiast znali uczucie strachu, zwątpienia i odwagi. Dzisiaj, ćwierć wieku po powstaniu rzeźby, dalej nie znamy efektów transformacji rozpoczętej w tamtych czasach przemian politycznych. Kiedy obserwujemy wydarzenia na Ukrainie, wymowa emocjonalna analizowanej rzeźby aktualizuje się na nowo. Nie chodzi w niej o to, by skierować uwagę widza na konkretne wydarzenie. Celem perswazyjnym jest tu wywołanie solidarności uczuć artysty z odbiorcami, a nie lekcja historii. Ważne jest pokazanie aktu dramatu łączenia idei. Dowolnych idei. Dla Z. Władyki było to łączenie siły i słabości, dla dzisiejszego odbiorcy może to być łączenie dobra i zła, radości i smutku itd.

## Amplifikacja inwencyjna w rzeźbie

Za M. Korolko przyjmuję, że „[s]łowo «amplifikacja» oznacza «rozszerzenie», «uwznioślanie», «wzbogacanie», «uszlachetnianie», a zwłaszcza «powiększanie» i «pomniejszanie» tematu perswazji”<sup>19</sup>. Wszystkie te elementy można odnaleźć także w dziele sztuki, które niejednokrotnie nie jest pozbawione perswazyjności.

Każda kompozycja, zarówno werbalna, jak i wizualna, w tym i rzeźbiarska, podlega zasadom hierarchizacji, wyznaczającej w niej i dla niej elementy najistotniejsze oraz elementy drugiego i trzeciego planu, aż po dopełniające detale. Rozłożone są one tak, by odbiorca mógł odczytać system, według którego zbudowane jest określone przedstawienie. W tym zakresie tekst wizualny nie różni się od tekstu werbalnego, wymaga tylko innego kodowania.

Pierwszym czynnikiem, decydującym o postrzeganiu rzeźby, tak samo jak w przypadku tekstu werbalnego, jest jej ekspozycja (ostensja), która powinna przyciągnąć i utrzymać uwagę odbiorcy. Inaczej będziemy odbierać rzeźbę, gdy jest prezentowana na wprost oczu, inaczej, gdy patrzeć będziemy z góry lub z dołu. Percepcję rzeźby ułatwia sześcienna kostka, stanowiąca jej podstawę i umożliwiająca prezentowanie jej z każdej strony.

Zgodnie z teorią Stanisława Ignacego Witkiewicza, w każdym kształcie wyznaczonym przez artystę istnieją określonej mocy „napięcia kierunkowe” oddziałujące we wskazanym kierunku, odmierzane według „głównej osi danej masy”. Wynikają one z charakteru dzieła i jego szczegółów. Rozłożenie ich w kompozycyjnej strukturze narzuca kolejność postrzegania jej elementów – treści przekazu. Odpowiednio sformułowane „napięcia kierunkowe” prowadzą wzrok odbiorcy według wyznaczonych linii kierunków w prawą lub lewą, do góry lub w dół rzeźby. Mogą również zatrzymać wzrok, tworząc „napięcie kierunkowe” pojmowane jako „masa nieruchoma”<sup>20</sup>. Widać tu znów analogię do „prowadzenia” odbiorcy tekstu werbalnego przez jego autora. Kompozycyjne „napięcia kierunkowe” w rzeźbie traktować możemy tak jak argumenty w komunikacie werbalnym.

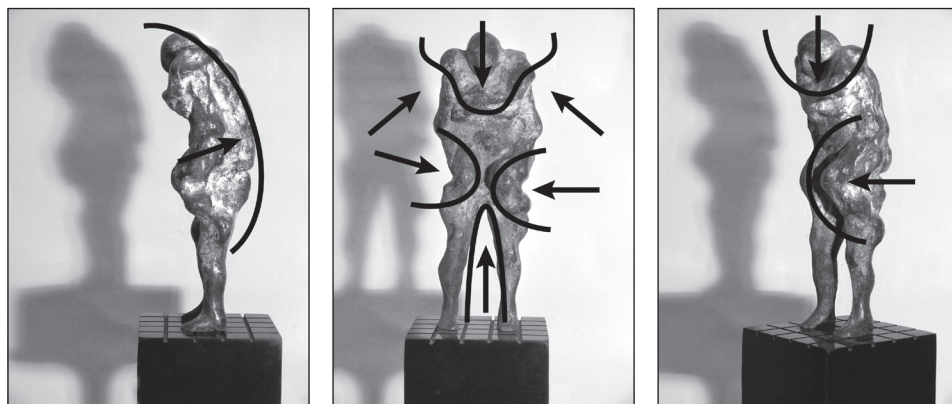
Fotografie 4A–C pokazują, jak dynamiką przekazu zarządzają „napięcia kierunkowe” oznaczone liniami. Kierunek ich działania pokazują strzałki.

Pozostałe fragmenty rzeźby przejmują rolę „masy nieruchomej”, stanowiącej tło, punkt odniesienia dla „napięć kierunkowych”, lub zaopatrzone są w „napięcia kierunkowe” słabszej mocy. Rola tych ostatnich to przekierowanie naszego wzroku na nowy element rzeźby.

<sup>19</sup> M. Korolko, dz. cyt., s. 78.

<sup>20</sup> S.I. Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia. Szkice estetyczne*, PIW, Warszawa 2002, s. 70.





4C

4A

4B

Zbigniew Władysław, *Dwoisty*, brąz, bazalt, (34 cm) 1990, fot. Z.W.Ł.

Rzeźba *Dwoisty* powstała bez użycia narzędzi. Artysta pracując, odrzucił wszelkie szpatułki i kostki modelarskie. Każdy jej fragment to odcisk dłoni Z. Władysława, skutek naciskania, przesuwania gliny. Teoria Witkacego jest tu dosłownie zobrazowana. „Napięcia kierunkowe”, decydujące o kształcie rzeźby, powstały w wyniku nacisku ręki, są zapisem dotyku i kierunku przesuwania dłoni. Nic nie stoi na przeszkodzie, by obserwator powtórzył ten ruch, dotknął tego miejsca, poznał chwilę decyzji, być może odczuł to, co odczuwał artysta.

W rzeźbie nie można stosować tylko jednego środka wyrazu. Zbytne nagromadzenie „napięć kierunkowych” zatarłoby ich czytelność, wprowadziłoby szum komunikacyjny. Przedstawienie wizualne byłoby chaotyczno-krzykliwe lub zamieniłoby się w niemą fakturę dekoracyjną. Dla jasności wypowiedzi potrzebna jest zmienność lub kontrast. W *Dwoistym* funkcję kontrastującą w stosunku do „napięć kierunkowych” pełnią płaszczyzny tworzące „masy nieruchome”, powstałe z miękkich, delikatnych dotknięć palców. To one mówią o uczuciu bojaźni i zwątpienia, są wyrazem bólu powstałego na skutek transformacji, przenikania się dwóch organizmów.

Ujęty w brązie dramat odgrywa się na strukturalnie obcej mu kamiennej, czarnej kostce. Sześciąt w podstawie gładki, na górnej ścianie podzielony jest prostymi liniami o układzie szachownicy. Zabieg ten jest celowy, służy kontrastowi, zestawieniu dwóch światów: świata dramatu oraz świata harmonii i spokoju. Porządek ten to cel, dla którego osiągnięcia ów dramat się rozgrywa.

Kiedy obserwator znajduje się na wprost rzeźby (od frontu – fot. 4A), najsilniejszym argumentem – napięciem kierunkowym – jest wygięty łuk w dolnej jej części. Jego działanie kontrolowane jest przez pozostałe kierunki napięć. Układ ten pozwala skierować wzrok na najwrażliwszą część ludzkiego ciała – na brzuch. Kontekst uczuć z jednej strony bojaźni i zwątpienia, a z drugiej pewności i odwagi,

pozwała zrozumieć ideę przekazu rzeźby. Rolę wzmacniających argumentów bojaźni i zwątpienia pełnią masy nieruchome, natomiast kierunki napięć wskazują na uczucia: pewności i odwagi.

Kiedy obserwator będzie przyglądać się rzeźbie w ujęciu trzech czwartych (fot. 4B), kompozycja zostanie nieco uspokojona. Główne napięcia kierunkowe występują tylko w dwóch miejscach. Rolę przewodnią przejmuje masa nieruchoma. Gdy S.I. Witkiewicz pisał o zależnościach działania szczegółów w odniesieniu do osi kompozycji, zwracał uwagę właśnie na taką sytuację. Tu linie kierunkowe, określając kształt, jednocześnie kierują wzrok w stronę masy nieruchomej. Jeżeli skoncentrujemy na niej wzrok, starając się umieścić w tle pozostałe elementy rzeźby, zauważymy tkwiące w niej podziały na napięcia kierunkowe oraz masy nieruchome, a więc argumenty wzmacniające, powiększające. Dla odbiorcy rzeźby nie są to nowe argumenty, nadal służą wydobywaniu i podkreślaniu uczuć bojaźni, zwątpienia oraz pewności i odwagi.

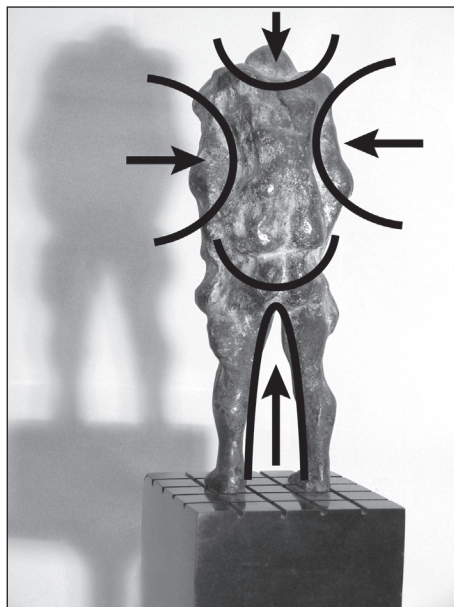
Koncentracja na wybranym fragmencie umożliwi odbiorcy odizolowanie jego postrzegania od głównych struktur kompozycyjnych rzeźby. Pozwala zauważyć nowe rozłożenie kierunkowych napięć i nowe istnienia mas nieruchomych. Ich powtarzalny charakter to wzmacnianie argumentów, możliwość odnajdywania w nich echa tego, co już znane, wchodzenie coraz głębiej w istotę przekazu.

Rzeźba obserwowana z boku (fot. 4C) to nowa sytuacja, z zupełnie innymi silniami napięć kierunkowych w stosunku do mas nieruchomych. Głównym napięciem kierunkowym jest tu linia wygięcia postaci, skontrowana pionowym układem nóg. Widać tu wyraźnie, że transformacja odbywa się w tkankach miękkich – to ta część rzeźby jest dynamiczna, nogi i głowa pozostają nieruchome, należą już do istoty pewnej, przetransformowanej. Nie mamy wątpliwości, która postać jest postacią dominującą, przyjmującą, a która postacią wnikającą. Sytuacja ta stanowi retoryczne powiększenie. Masami nieruchomymi są tu płaszczyzny dopełniające przestrzeń pomiędzy mocno zakreślonymi liniami „kierunkowymi”.

Kiedy obserwator umiejscowiony zostanie z tyłu rzeźby (fot. 5) w odbiorze kompozycji niewiele się zmienia.

Nadal dolna część rzeźby stanowi fundament. Siły i „napięcia kierunkowe” rozłożone są tak, by zachować kompozycję dośrodkową. Treść rzeźby zostaje przedefiniowana, ważniejsze jest wyraźne określenie dwóch postaci niż ich połączenie w jedno istnienie – proces jednoczenia dopiero się rozpoczął.

Przyjrzenie się w rzeźbie *Dwoisty* retorycznym chwytom inwencji, wywoływaniu uczuć i amplifikacji świadczy o tym, że i w tej formie komunikatu artystycznego można je wykorzystywać. Inwencję reprezentuje w analizowanej rzeźbie wydarzenie, jakim było zjednoczenie Niemiec, odzwierciedlone w formie transformacji dwóch postaci w jedną. Rzeźba ma inspirować, stanowić przedmiot (*res*) kierujący widza w obszar osobistych refleksji, ma wywoływać u odbiorcy projekcję bojaźni i zwątpienia, ale także pewności i odwagi. Pewność i odwagę reprezentuje postać silna, posiadająca głowę, pewnie stojąca na nogach, bojaźń



Fot. 5. Zbigniew Władyka, *Dwoisty*, fot. Z.W.Ł.

i zwątpienie reprezentuje postać słaba, niesiona przez pierwszą. Zastosowana w rzeźbie kompozycja dośrodkowa sugeruje scalanie, a nie destrukcję. Percepcją zmysłową odbiorcy sterują tu napięcia kierunkowe, które prowadzą wzrok według wyznaczonych linii kierunków. „Napięcia kierunkowe” i masa nieruchoma odpowiadają retorycznemu powiększaniu i pomniejszaniu. Obcuje z rzeźbą, dodatkowo można tych chwytów dotknąć. Działa tu nie tylko wizualizacja, jak w komunikacji werbalnym, ale także doświadczenie fizyczne.

Z przedstawionej analizy wynika, że dzieło sztuki rzeźbiarskiej może być analizowane w podobny sposób jak komunikat werbalny. Oczywiście nie wszystkie chwytły werbalne mają swoje odpowiedniki w komunikacji wizualnym, ale podstawowe treści i emocje można wyrażać niezależnie od zastosowanego kodu.

## Bibliografia

- Awdiejew A., Habrajska G., *Komponowanie sensu w procesie odbioru komunikatów*, Wydawnictwo Primum Verbum, Łódź 2010.
- Awdiejew A., Habrajska G., *Wprowadzenie do gramatyki komunikacyjnej*, t. 1, Oficyna Wydawnicza Leksem, Łask 2004.
- Awdiejew A., Habrajska G., *Wprowadzenie do gramatyki komunikacyjnej*, t. 2, Oficyna Wydawnicza Leksem, Łask 2006.
- Awdiejew A., *Struktura dyskursu, relewancja i interpretacja* [w druku].

- Bonsiepe G., *Retoryka wizualno-werbalna*, tłum. M.B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1985, nr 3, s. 303–309.
- Habrajska G., *Kompetencja komunikacyjna a interpretacja tekstu*, [w:] *Badanie i projektowanie komunikacji 2*, red. A. Siemes, M. Grech, Wydawnictwo UWr, Wrocław 2013.
- Habrajska G., *Wybrane zagadnienia wprowadzające do nauki o komunikowaniu*, Wydawnictwo Primum Verbum, Łódź 2012.
- Jakobson R., *Poetyka w świetle językoznawstwa*, [w:] *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*, t. 2, wybór, red. nauk. i wstęp M.R. Mayenowa, PIW, Warszawa 1989.
- Korolko M., *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1982.
- Lewiński P., *Retoryka reklamy*, wyd. 2 zm. i uzup., Wrocław 2008.
- Ławniczak W., *O poznawaniu dzieła sztuki plastycznej*, PWN, Poznań 1983.
- Panofsky E., *Studia z historii sztuki*, wybór, oprac. i posł. J. Białostocki, PIW, Warszawa 1971.
- Paul-Cavalier F.-J., *Wizualizacja. Od obrazu do działania*, tłum. A. Suchańska, Dom Wydawniczy „Rebis”, Poznań 1994.
- Rusinek M., *Retoryka obrazu. Przyczynek do percepcyjnej teorii figur*, Wydawnictwo Słowo/Obraz/Terytoria, Gdańsk 2012.
- Witkiewicz S.I., *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia. Szkice estetyczne*, PIW, Warszawa 2002.

Zofia Władyka-Łuczak

### **Sculpture as a Code – Rhetorical Devices Used by the Sculptor**

(Summary)

The aim of the paper is to compare the formal organization of a visual message with the rhetorical devices used in verbal expression. This analysis is carried out based on the example of the sculpture *Dual* by Zbigniew Władyka. Creativity found in the rhetorical devices used in the sculpture *Dual* to trigger and amplify feelings proves that they can be used even in this form of artistic expression. Creativity in the analysed sculpture is represented by the unification of Germany, reflected in the form of the transformation of two characters into one. The sculpture is meant to inspire, to be an object (*res*) directing the viewer toward personal reflection, and invoking projections of fear and doubt, but also of confidence and courage. Confidence and courage are represented by a strong figure with a head, firmly standing on her feet. Fear and doubt are represented by a weak figure, carried by the first one. The centripetal composition used in the sculpture suggests merger rather than destruction. The sensory perception of the viewer is controlled by directional tensions, which lead the viewer's sight along designated linear directions. As described earlier by S. Witkiewicz, directional tensions and motionless substance correspond to a rhetorical enlarging and diminishing. By interacting with the sculpture, you can experience these devices. Not only visualization is at work here, as in verbal communication, but also physical experience. The presented analysis shows that a sculptural work of art can be analysed in a similar way to verbal communication. Of course, not all verbal devices have their counterparts in visual communication, but the basic content and emotions can be expressed regardless of the code.

Key words: visual communication, composition, formal image structure, formal narration, theory of vision and rhetoric, verbal communication, visual message.