

# Andrzej Gwóźdź

---

## Filmoznawcze niepokoje gry o tekst : nie tylko filmowy

---

Język Artystyczny 3, 11-38

---

1985

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## Filmoznawcze niepokoje gry o tekst (nie tylko filmowy)

Teoretyk filmu, pragnący uczynić użytek bądź tylko zdać sprawę z coraz nachalniej nań nacierającego pojęcia tekstu filmowego, wikła się nieuchronnie w sytuację przypominającą tę, jaka stać się musiała (i być musi nadal) udziałem zwolenników językowej koncepcji filmu wszelkiej maści: metodologicznej arbitralności, zwulgaryzowanego „gramatykogenetyzmu”, prowadzących na ogół do częściowej lub całkowitej konfuzji przedmiotu badań<sup>1</sup>. Mnogość — autentycznych lub tylko pozornych — „tekstocentrycznych” perspektyw metodologicznych i procedur analityczno-interpretacyjnych stawia go wobec konieczności uporządkowania i oddzielenia „tekstowego” ziarna od plew.

Uwikłania w lingwistyczne zależności (jak się zwykle sądzić — genetyczne, naturalnie) dość skutecznie i tym razem przesłaniają (i znacznie utrudniają) autonomiczne próby filmoznawcze, tak iż w konsekwencji rodzi się presja jakiejś wtórnej, tyle że już nie „zdaniowo” (czyli ujęciowo), lecz tekstualnie (co z reguły oznacza: narracyjnie) zorientowanej gramatyki filmu, czego pierwsze świadectwa zdają się już istnieć<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Por. W. Osadnik: *Język werbalny a język kina. (Próba interpretacji tendencji lingwistycznej w teorii filmu)*. W: *Problemy semiotyczne filmu*. Red. A. Helman i E. Wilk. Katowice 1980, s. 11—26.

<sup>2</sup> Świadczą o tym np. wystąpienia członków „Münsteraner Arbeitskreis für Semiotik” na 3 Kolokwium Semiotycznym Niemieckiego Towarzystwa Semiotycznego w Hamburgu, w październiku 1981 roku (patrz E. Elling: „*Gestern und Heute*”: *Alternativanalyse*. In: *Zeichen und Realität. Akten des 3. Semiotischen Kolloquiums*. Red. K. Ohler. Tübingen 1984; K.-D. Möller: *Syntax, Semantik und Realitätsbezug alternierender komparativer Sequenzen. Zur Analyse „Gestern und Heute*”. In: *Zeichen...* Por. też wcześniejsze prace Koła, ukazujące się regularnie w wydawnictwie ciągłym „*Papiere des Münsteraner Arbeitskreises für Semiotik*”, zwłaszcza K.-D. Möller: *Syntax und Semantik in der Filmsemiotik*. In: „*Papiere des Münsteraner Arbeitskreises für Semiotik*”. Münster 1980.

Perspektywa ta tym bardziej zwodnicza, skoro, jak powiada János S. Petöfi, „jeśli chodzi o metody stosowane w lingwistyce tekstu, to są one tak różne, jak metody różnych szkół gramatyki zdań”<sup>3</sup>. Nie trudno zatem wyobrazić sobie taką nową „gramatykę tekstu filmowego” i zainicjowane przez nią kryteria oraz techniki analizy tekstowej, zwłaszcza że inspiracji w językoznawstwie na długo tu nie powinno zabraknąć. (Inna sprawa, że istotnie, klasyczne gramatyki filmu poza filmowe „zdania” — ujęcia i ich kombinacje w sekwencji na ogół nie wychodziły, nawet jeśli wnioski swe uogólniały na całe dzieła).

Z drugiej strony jednak samej lingwistyce tekstu daleko jeszcze do metodologicznej sprawności i poznawczej atrakcyjności tradycyjnej (przedgeneratywnej) gramatyki zdań. Że tak jest istotnie, niech świadczy przestroga Teuna A. van Dijka, jednego z pionierów gramatyki tekstu, który jeszcze w roku 1970 ostrzegał: „Lingwistyka tekstu, przede wszystkim zaś jej najważniejszy komponent — semantyka tekstu znajdują się na razie w stanie embrionalnym.”<sup>4</sup>

Na pytania w rodzaju: Czym jest tekst filmowy? Jak się ma do tradycyjnego dzieła (utworu) filmowego? — trudno na razie udzielić satysfakcjonujących odpowiedzi. Już to ze względu na nieokreśloność samego przedmiotu badań, już to wskutek niedowładu „metodologii racjonalistycznej” raczej (takiej zatem, której celem byłoby „zbádanie wiedzy widza na temat filmu, szczególnie uwarunkowań narracji, z których wyrasta to, co widz określa jako znaczenie”<sup>5</sup>) aniżeli niedostatku samej empirii.

Tej ostatniej akurat, zwłaszcza wśród językoznawców, nie brakuje. Więcej nawet, w znacznej liczbie wypełniają oni szranki tekstualnych empirystów właśnie, skłonnych traktować tekst jako materialną, a więc i fizykalnie wymierną jednostkę języka (*langue*) bądź wypowiedzi (*parole*).

Choć nie wszyscy zapewne byłiby skłonni utożsamić się z proklamowaną w roku 1952 przez Zelliga S. Harrisa strukturalną „analizą dyskursu” (*discourse analysis*), demistyfikującą zdanie jako najwyższą jednostkę językową i intronizującą w jego miejsce tekst, pojmowany jako następstwo skończonej liczby zdań<sup>6</sup>, to z reguły jednak do tej tradycji nawiązują i ją rewaloryzują. Tradycji — dodajmy — znacznie szacowniejszej, bo w perspektywie zadań poetyki zapowiedzianej już przez

<sup>3</sup> J. S. Petöfi: *Formalna teoria semiotyczna tekstu*. „Studia Semiotyczne” 1981, T. 11, s. 162.

<sup>4</sup> T. A. van Dijk: *Textgenerierung und Textproduktion*. In: idem: *Beiträge zur generativen Poetik*. München 1972, s. 64.

<sup>5</sup> S. Branigan: *The Spectator and Film-Space — Two Theories*. „Screen” 1981, nr 1, s. 68.

<sup>6</sup> Patrz Z. S. Harris: *Discourse Analysis*. „Language” 1952, nr 1, s. 1—30.

Michaiła Bachtina w roku 1924: „Składnia dużych całości słownych (albo kompozycja jako dział lingwistyki, w odróżnieniu od kompozycji uwzględniającej cel artystyczny czy naukowy) jeszcze nie powstała: lingwistyka nie wyszła na razie poza granice zdania złożonego, stanowi ono najdłuższe przebadane lingwistycznie zjawisko językowe; wywołuje to wrażenie, jakby czysty z punktu widzenia metodologii język lingwistyki tutaj nagle się kończył i od razu rozpoczynała się nauka, poezja itp. Tymczasem czysto lingwistyczną analizę trzeba kontynuować, jakkolwiek byłoby to trudne i jakkolwiek kuszące byłoby wprowadzenie tutaj pozalingwistycznych punktów widzenia.”<sup>7</sup>

Wprawdzie jeszcze w roku 1943 Louis Hjelmslev kategorycznie stwierdzał, iż „przedmiotem zainteresowania teoretyka języka są teksty”<sup>8</sup>, ale dopiero na późne lata sześćdziesiąte przypaść miała powszechna niemal akceptacja stanowiska opowiadającego się za tezą, iż „najwyższą i najbardziej samodzielną jednostką językową nie jest zdanie, ale tekst”<sup>9</sup>, że właśnie tekst, a nie zdanie, stanowi „znaczący z punktu widzenia lingwistyki, pierwotny znak językowy”<sup>10</sup>, i wobec tego dotychczasową lingwistykę zdania (skoncentrowaną na segmentacji i klasyfikacji jednostek poniżej zdania i opisie jego struktury) proponującego zastąpić lingwistyką, czy raczej teorią tekstu, zwaną też niekiedy lingwistyką (teorią) dyskursu albo lingwistyką drugiego stopnia<sup>11</sup>.

Drogi językoznawców rychło jednak rozeszły się w dwóch kierunkach. Jeden trop wiódł ku analizie transfrastycznej (ponadzdaniowej), nawiązującej do empirycznie zorientowanej tradycji Harrisowskiej, drugi zaś — bliższy strategii racjonalistycznej nurtu komunikacyjny (spowinowacony zresztą z teorią komunikacji niewerbal-

<sup>7</sup> M. Bachtin: *Problemy literatury i estetyki*, Warszawa 1982, s. 50.

<sup>8</sup> L. Hjelmslev: *Prolegomena do teorii języka*. W: *Językoznawstwo strukturalne. Wybór tekstów*. Red. H. Kurkowska i A. Weinsberg. Warszawa 1979, s. 52.

<sup>9</sup> W. Dressler: *Modelle und Methoden der Textsyntax*, „Folia Linguistica” 1970, nr 1/2, s. 64.

<sup>10</sup> F. Hartmann: *Zum Begriff des sprachlichen Zeichens*. „Zeitschrift für Phonetik, Sprachwissenschaft und Kommunikationsforschung” 1968, H. 3/4, s. 205. W koncepcji fazowego układu dzieła literackiego Ingardena „fazą dzieła bezpośrednio żywo samoobecną” jest właśnie zdanie (jego część) lub zdania (ale jako zdania właśnie, a nie tekst). Patrz R. Ingarden: *O poznawaniu dzieła literackiego*. Warszawa 1976, s. 98.

<sup>11</sup> Por. K. Brinker: *Aufgaben und Methoden der Textlinguistik. Kritischer Überblick über den Forschungsstand einer neuen linguistischen Teildisziplin*. „Wirkendes Wort” 1971, H. 4, s. 220 i nn.; R. Barthes: *Dyskurs historii*. „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 3, s. 225 i nn. Na rozmaite dyscypliny zainteresowane nauką o tekście wskazuje H.F. Plett: *Textwissenschaft und Textanalyse. Semiotik, Linguistik, Rhetorik*. Heidelberg 1975, s. 9—15.

nej, a także z niektórymi założeniami metodologicznymi teorii języka Hjelmsleva) — akcentował pozagramatyczne wyznaczniki tekstu, sytuując je na ogół w obrębie pragmatyki przekazu<sup>12</sup>.

I tak np., jeśli Horst Isenberg i Gerhard Helbig sprowadzają pojęcie tekstu do „spójnego porządku” (pierwszy) lub „spójnego następstwa zdań” (drugi)<sup>13</sup>, to Peter Hartmann widzi w tekście „język w stanie i formie, kiedy staje się wypowiedzią”<sup>14</sup>; jeżeli Roland Harweg nadaje mu status gramatycznosyntaktyczny („ukonstytuowane przez nieprzerwany szereg zaimkowy następstwo jednostek językowych”<sup>15</sup>), to Harald Weinrich — komunikacyjny („sensowny porządek znaków językowych między dwiema wyraźnymi przerwami komunikacyjnymi”<sup>16</sup>). Jeżeli typową orientację syntaktyczną autora zdradza tekst w ujęciu Waltera Kocha („każde dowolne następstwo zdań, temporalnie i spacialnie uporządkowane w ten sposób, że wywołuje wrażenie całości”<sup>17</sup>), to modelowo pragmatyczny pozostaje on w propozycji Egona Werlicha („rezultat interakcji między nadawcą i odbiorcą za pośrednictwem działania niewerbalnego”<sup>18</sup>), nade wszystko zaś Siegfrieda J. Schmidta („funkcjonujące w ramach komunikacji społecznej zbiory znaków językowych, a więc teksty-w-funkcji, wpisane w gry komunikacyjne”<sup>19</sup>).

Tym samym kwalifikacja obiektu badań jako tekstu wpisana została w de Saussure'owską opozycję *langue/parole*, zrewaloryzowaną wywiezioną z gramatyki generatywnej parą: kompetencja/użycie, co z grubsza biorąc, respektowało Hjelmslevowskie rozróżnienie między systemem a procesem w postaci różnic między statycznym a procesualnym pojęciem tekstu.

O tym, iż konsekwentne forsowanie trendu ponadzdaniowego (z jego konstytutywnymi dla pojęcia tekstu kategoriami zdania i spójności) pro-

<sup>12</sup> Podobny model opozycji sugeruje Z. Wawrzyniak: *Einführung in die Textwissenschaft. Probleme der Textbildung im Deutschen*. Warszawa 1980, s. 21—24 i 35—42.

<sup>13</sup> H. Isenberg: *Der Begriff „Text“ in der Sprachtheorie*. „ASG“ — Bericht 1970, Nr. 8, s. 1; G. Helbig: *Zu Problemen der linguistischen Beschreibung des Dialogs im Deutschen*. „Deutsch als Fremdsprache“ 1975, H. 2, s. 66.

<sup>14</sup> P. Hartmann: *Text, Texte, Klassen von Texten*. „Bogawus“ 1964, H. 2, s. 16.

<sup>15</sup> R. Harweg: *Pronomina und Textkonstitution*. München 1968, s. 148.

<sup>16</sup> E. Weinrich: *Zur Textlinguistik der Tempusübergänge*. „Linguistik und Didaktik“ 1970, Nr. 1, s. 222.

<sup>17</sup> W. Koch: *Einige Probleme der Textanalyse*. In: idem: *Vom Morphem zum Textem — From Morpheme to Texteme. Aufsätze zur strukturellen Sprach- und Literaturwissenschaft*. Hildesheim 1969, s. 16.

<sup>18</sup> E. Werlich: *Typologie der Texte*. Aufl. 2. Heidelberg 1979, s. 13.

<sup>19</sup> S. J. Schmidt: *Texttheorie. Probleme einer Linguistik der sprachlichen Kommunikation*. Aufl. 2. München 1976, s. 145.

wadzić musiało w badaniach nad językiem ku generatywnej teorii tekstu (tak jak uprzednio rozwijanie teorii zdania zaowocowało w sposób nieuchronny gramatyką transformacyjno-generatywną zdania), świadczy stanowisko Teuna A. van Dijka, proponującego poszerzenie zdaniowej gramatyki Chomsky'ego o opis struktur transfrastycznych. „Tego rodzaju poszerzenie jest dozwolone, jeśli w poszukiwaniu »modelu« tekst traktuje się jako długie zdanie [...]. Tekst będzie posiadać leksematyczną powierzchnię, która (w konkretnym użyciu) jako graficzna lub fonetyczna może być interpretowana w ten czy inny sposób. Owa powierzchnia tekstu jest rezultatem wielu (gramatycznych i »literackich« [...]) transformacji, które dokonywane będą na leżących u jej podstaw ciągach syntaktycznych o stosunkowo prostej strukturze. Są to »zдания głębokie« [...]. Owe struktury głębokie zostają wytworzone w procesie formalnego wyprowadzania (rodzaju abstrakcyjnego analitycznego opisu), złożonego z rzędu kategoryalnych, prawdopodobnie semantycznych prze-pisywań.”<sup>20</sup>

Tekst zatem rozumiany będzie przez van Dijka jako „motywowana, »sterowana« przez semantyczną strukturę głęboką struktura powierzchniowa”<sup>21</sup> albo „uporządkowany zbiór [powierzchniowych — A. G.] sekwencji (to jest ich abstrakcyjnych struktur głębokich)”<sup>22</sup>. Tym samym sformułowany zostanie podstawowy paradygmat rozmaitych gramatyk tekstowych, w strukturze głębokiej tekstów upatrujących zasadnicze mechanizmy teksto- i znaczeniowórcze.

„Zakładamy, [...] iż między »zdaniami« zwartego odcinka tekstu (*discourse*) zachodzą określone relacje, które czynią tekst spójnym gramatycznie. Jakkolwiek zwartość tekstu zależy po części także od naszej znajomości »świata« (naszego ujmowania rzeczywistości lub prawdopodobieństwa), trzeba przyjąć, że u podstaw produkcji tekstu leżą także zasady formalnolingwistyczne. Wynika stąd, iż teoretycznie, tak, jak w przypadku zdania, możliwe musi być generowanie abstrakcyjnego modelu tekstu w oparciu o reguły gramatyki tekstowej i przekształce-

<sup>20</sup> T. A. van Dijk: *Die Metatheorie der Erzählung*. In: *Beiträge...*, s. 81. Znamienna w tym względzie jest opinia van Dijka, który na początku lat siedemdziesiątych ubolewał, iż „mówiono o jednostkach tekstu, fonemach, morfemach, leksemach, syntagmach, zdaniach itd., a nie o stosunkach tekstualnych między nimi. Tekst ujmowano jako część użycia języka (*parole, performance*), a nie jako możliwą formalną jednostkę systemu językowego (*langue, competence*)” (T. A. van Dijk: *Textgenerierung...*, s. 93—94). Por. też W. O. Hendricks: *On the Notion 'Beyond the Sentence'*. „Linguistics” 1967, № 37, s. 12—51.

<sup>21</sup> T. A. van Dijk: *Textgenerierung...*, s. 123.

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 111.

nie tego abstrakcyjnego modelu na drodze (wielu?) transformacji w rozmaite (struktury powierzchniowe) teksty (-ów)."<sup>23</sup>

Taka gramatyka tekstu miałaby modelować zdolność do wytwarzania i rozumienia tekstów, czyli kompetencję tekstową, podobnie jak gramatyka zdania modelowała kompetencję zdaniową. Ale kompetencję tekstową nie tego, konkretnego tekstu (zbioru tekstów), lecz wszystkich tekstów hipotetycznych, bo „gramatyka tekstu nie jest zainteresowana konkretnymi, istniejącymi tekstami (tokens), ale relacjami natury abstrakcyjnej, tzn. określonymi strukturami tekstowymi”<sup>24</sup>.

Gramatyka narracyjna np., jako podgramatyka gramatyki tekstowej, to system generujący wszystkie możliwe teksty narracyjne; teksty rzeczywiste są tylko „przypadkowymi realizacjami tego systemu”<sup>25</sup>.

Jeśli trend ponadzdaniowy w istocie skupia się na tekstach narracyjnych, to nurt komunikacyjny zwraca się w znacznej mierze ku tekstom nienarracyjnym bądź też ustalenia poczynione na jego gruncie sprzyjają takim adaptacjom.

Heinrich F. Plett np. postuluje „integracyjną naukę o tekście”, czyli taką, która stanowić by miała syntezę pełnej semiozy tekstu. „Dopiero integracyjna nauka o tekście — zapewnia Plett — jest w stanie ufundować kompleksowe semiotyczne pojęcie tekstu. Takie przedstawiałoby się mniej więcej następująco:

$$T = nvb + d + s_1 + s_2 + \dots s_n + d + nvb,$$

gdzie  $T$  — oznacza tekst,  $nvb$  — działanie niewerbalne,  $s$  — komponent syntaktyczny,  $d$  — komponent semantyczny.”<sup>26</sup>

Oczywiście, autor adaptuje tu Morrisowską triadę semiotyczną, ale sam fakt uświadomienia potrzeby ujmowania tekstu jako kompleksu pełnej semiozy, obejmującego pragmatykę, syntaktykę i semantykę, wydaje się nader cenny, bo nie obciążony metodologicznym redukcjonizmem, od którego niedaleka przecież droga do coraz węższych — stosownie do zakresu i potrzeb danej dyscypliny cząstkowej — a więc i coraz bardziej arbitralnych ujęć.

Propozycja Pletta stanowi w istocie paradygmat tych wszystkich

<sup>23</sup> Ibidem, s. 95.

<sup>24</sup> Ibidem, s. 97.

<sup>25</sup> K. Rosner: *Semiotyka strukturalna w badaniach nad literaturą. Jej osiągnięcia, perspektywy, ograniczenia*. Kraków 1981, s. 120.

<sup>26</sup> H. F. Plett: *Textwissenschaft...*, s. 114. Podobne komplementarne rozumienie tekstu prezentuje Schmidt (por. s. 25). Już tylko dla porządku dodajmy, iż w perspektywie pragmatycznej tekst jawi się Plettowi jako „instrument komunikacji językowej między nadawcą i odbiorcą”, uwzględniając natomiast komponent semantyczny integracyjnego pojęcia tekstu — „tekst powstaje z następstwa znaków językowych, podległego określonym regułom” (ibidem., s. 79 i 99).

z kolei orientacji tekstualnych w lingwistyce, które za główną przesłankę metodologiczną kategorii tekstu przyjmują jego uwikłanie w kontekst pozagramatyczny (i pozalingwistyczny), określane najczęściej mianem działania językowego.

„Jeżeli rozumieć teksty jako utrwaloną postać ciągłych działań językowych — pisze Karlheinz Stierle — to najogólniejszym układem odniesienia dla problemu konstytucji tekstów będzie teoria działania.”<sup>27</sup> Autorzy zaś podręcznika z zakresu lingwistyki tekstu zadania tej ostatniej utożsamiają z tak właśnie pojmowanym tekstem: „Lingwistyka tekstu, aby ująć i opisać możliwie wszystkie relewantne pod względem komunikacyjnym elementy, zmierza przede wszystkim ku naturalnemu występowaniu języka. Naturalne występowanie języka oznacza zawsze: występujące w kontekstach działań [pozajęzykowych — A. G.] działania językowe. Występujący w takich działaniach językowych język nazywamy tekstem.”<sup>28</sup>

Opinie te zbieżne są z postulatami filozofii lingwistycznej, szczególnie tego jej nurtu, który jako tzw. szkoła angielska (oksfordzka) programowo orientował się na analizę języka potocznego, przeciwstawiając się tendencji formalnolingwistycznej w filozofii analitycznej, w konstruowaniu sztucznych systemów pojęciowych upatrującej przedmiotu językowej analityki (zapoczątkowana przez Ludwiga Wittgensteina, kontynuowana w pracach między innymi Johna L. Austina). To od Wittgensteina pochodzi sformułowanie, *g r a j ę z y k o w a*, z całą mocą zaświadczące, iż „mówienie jest częścią pewnej działalności, pewnego sposobu życia”, bo „wyobrazić sobie jakiś język, znaczy wyobrazić sobie pewien sposób życia”<sup>29</sup>. Wittgensteina też uznać przyjdzie za prekursora filozoficzniejęzykowo zorientowanej, a pragmatycznie ufundowanej teorii tekstu, dla której S. J. Schmidt jako elementarną kategorię proponuje „komunikacyjną grę czynnościową” (*kommunikatives Handlungsspiel*).

„Komunikacyjna gra czynnościowa” konstytuuje się poprzez: globalne socjokulturowe wpisanie w społeczność komunikacyjną; partnerów komunikacji ze wszystkimi określającymi ich warunkami komunikacyjnymi i założeniami; ogarniającą sytuację komunikacyjną; zrealizowane teksty oraz faktyczne lub możliwe do włączenia językowe (kon-)teksty. Całokształt „komunikacyjnych gier czynnościowych” w określonej społeczności mówców (*Sprechergesellschaft*) konstytuuje tę społeczność jako społeczność komunikacyjną rozumianą w ramach społeczeństwa jako

<sup>27</sup> K. Stierle: *Historia jako exemplum — exemplum jako historia. O pragmatyce i poetyce tekstów narracyjnych*. „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 4, s. 333.

<sup>28</sup> W. Kallmeyer, W. Klein, R. Meyer-Hermann, K. Netzer, H. J. Siebert: *Lektürekolleg zur Textlinguistik*. Bd. 1: *Einführung*. Frankfurt/M. 1974, s. 24.

<sup>29</sup> L. Wittgenstein: *Dociekania filozoficzne*. Warszawa 1972, s. 20 i 16.



werbalną i niewerbalną społeczność interakcyjną. [...] Komunikacyjna gra czynnościowa konstytuuje zatem dla partnerów komunikacji wspólne »universe of discourse«...»<sup>30</sup>

Tak oto po raz wtóry wracamy na obszary semiotyki Morrisowskiej, a dla tekstu anektujemy obszary swego rodzaju kulturowego *parole*. Wszak przynależność do tekstu jako prymarnej jakości fenomenologicznej i analitycznej oznaczają przynależność do pełnej społecznej rzeczywistości języka.

Zarówno jednak Plett, jak i Schmidt rychło porzucają samą substancję tekstu, skupiając uwagę bardziej na potencji realizowania się przedmiotu jako tekstu — „tekstualności”. Pierwszy pojmuje ją jako „możliwości konstytucji tekstu”<sup>31</sup>, dla drugiego stanowi ona „modus manifestacyjny” tekstu i „zdaje się [...] być tą strukturą, która we wszystkich obserwowalnych systemach komunikacyjnych jest niezbędna jako normatywna postać tego, co jest do zakomunikowania. Inaczej mówiąc: tekstualność jest uniwersalnym, ogólnojęzykowym społecznym modusem manifestacyjnym realizowania komunikacji.”<sup>32</sup> Stąd i sposoby przejawiania się konkretnego tekstu uważa się tu jedynie za pochodną jego tekstualnej dyspozycyjności — owej tekstualności właśnie, sam tekst natomiast stanowi tylko językową realizację „matrycy dla relacyjnego występowania elementów systemu językowego”<sup>33</sup> i jako taki schodzi na dalszy plan zainteresowania lingwistów orientacji komunikacyjnej.

W ten sposób wywiedziona z myśli do Saussure’a opozycja: natura / /kultura zyskuje w tekstualności sankcję antropologiczną, stanowiącą w gruncie rzeczy kryterium fundujące rozmaite kulturowe koncepcje tekstu.

Świadomość podobna zaowocowała w socjolingwistyce np. propozycją „etnografii mówienia” Della Hymesa<sup>34</sup>. Wprawdzie zarówno u J. L.

<sup>30</sup> S. J. Schmidt: *Texttheorie...*, s. 46. Jedną z konsekwencji metodologicznych pragmatyki tekstowej wskazuje Jürgena Fresego opis działania pozajęzykowego poprzez językowy model mówienia, ustanawiający analogię między fragmentem tekstu (zdaniem) a działaniem „językowym” (*Sprachhandlung*), co w prostej linii wiedzy autora do tezy o mówieniu jako metaforze działania (patrz J. Frese: *Sprechen als Metapher für Handeln*. In: *Lektürekolleg zur Textlinguistik*, Red. W. Kallmeyer, W. Klein, R. Meyer-Hermann, K. Netzer, H. J. Siebert. Bd. 2: *Reader*. Frankfurt/M. 1974, s. 3—14).

<sup>31</sup> H. F. Plett: *Textwissenschaft...*, s. 53.

<sup>32</sup> S. J. Schmidt: *Texttheorie...*, s. 144—145.

<sup>33</sup> *Ibidem*, s. 145.

<sup>34</sup> D. Hymes: *Socjolingwistyka i etnografia mówienia*. W: *Język i społeczeństwo*. Wybrał i wstępem opatrzył M. Głowiński. Warszawa 1980, s. 42—82.

Austina<sup>35</sup> — twórcy ogólnej teorii aktów mowy, na której wspiera się koncepcja Hymesa, jak i u Johna R. Searle'a<sup>36</sup> — najbardziej konsekwentnego jej kontynuatora — jednostka empiryczna wyczerpuje się na poziomie zdania, ale korekta rozciągająca przedmiot badań na tekst — całość wypowiedzeniową zdeterminowaną zachowaniami pozajęzykowymi — okazuje się i w pełni zasadna, i konieczna<sup>37</sup>.

Z „otwartości” tej koncepcji skorzystał Gunter Schanz<sup>38</sup>, próbujący jej metodami i w jej kategoriach opisać film, choć myśl filmowa zaświadcza podatność na inwazję wszystkich w zasadzie orientacji lingwistycznych czyniących z tekstu obiekt swych dociekań. Prześledźmy pod tym kątem kilka z nich.

## Wariant illokucyjny

Guntera Schanza propozycja ufundowania kategorii tekstu filmowego oparta na metodach ogólnej teorii aktów mowy, badającej typy funkcji języka w procesie, kiedy ten staje się działaniem, wywodzi się ze Stierle'owskiego paradygmatu tekstu jako utrwalonej postaci ciągłych (niedyskretnych) działań językowych<sup>39</sup>. Tym samym przecież podlega sankcji tekstu jako utrwalonej postaci mowy, która jest działaniem, a więc wydarzeniem słownym podległym wyjaśnieniu<sup>40</sup>. „Rozumienie tekstu jako działania ugruntowane jest w rozumieniu tekstu jako mówienia [...]”<sup>41</sup> — stwierdza Stierle, otwierając pole metodologiczne dla rozważań Schanza.

Film jawi się Schanzowi jako wypowiedź językopodobna, tzn. jako rodzaj „działania językowego” w znaczeniu aktu mowy (*act of saying*,

<sup>35</sup> J.L. Austin: *How to Do Things with Words*. Oxford 1962. Patrz też J.L. Austin: *Performatywy i konstatacje*. W: M. Hempoliński: *Brytyjska filozofia analityczna*. Warszawa 1974, s. 235—244.

<sup>36</sup> J.R. Searle: *Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge 1969. Patrz też J.R. Searle: *Czym jest akt mowy?*. „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 2, s. 241—248. Por. też J. Szymura: *Język, mowa i prawda w perspektywie fenomenologii lingwistycznej J.L. Austina*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź 1982.

<sup>37</sup> Por. S.J. Schmidt: *Texttheorie...*, s. 51 (przypis 7) oraz K. Ehlich: *Thesen zur Sprechakttheorie*. In: *Linguistische Pragmatik*. Red. D. Wunderlich. Frankfurt/M. 1972, s. 125—126.

<sup>38</sup> G. Schanz: *Filmsprache und Filmsyntax*. In: *Das glückliche Bewusstsein. Anleitungen zur materialistischen Medienkritik*. Red. D. Wunderlich. Darmstadt—Neuwied 1974, s. 80—122.

<sup>39</sup> Patrz K. Stierle: *Historia...*

<sup>40</sup> Patrz P. Ricoeur: *Wydarzenie i sens w mowie*. „Teksty” 1972, z. 6, s. 104 i nn.

<sup>41</sup> K. Stierle *Historia...*, s. 334—335.

*Sprechhandlung*) spajającego płaszczyznę stanów rzeczy, zdarzeń itp., o których coś się mówi z płaszczyzną nie manifestowanej powierzchniowo intencji, przez którą (i za pomocą której) to coś otrzymuje taką a nie inną funkcję, różną od samej tej wypowiedzi i efektu pragmatycznego, który wypowiedź na partnerze powinna spowodować.

Taki „elementarny akt mowy” proponuje Schanz opisać w postaci przejętej z teorii aktów mowy Austina triady: lokucja — illokucja — perlokucja. Lokucja odnosi się do tego, co wypowiedź jako wypowiedź właśnie (i tylko tak) komunikuje poprzez język (i co wyczerpuje swą potencję komunikowalności na poziomie powierzchniowym samego wyrażenia — lokucji); illokucja natomiast stanowi funkcję wyrażenia (lokucji), różną od niego samego, a więc intencję towarzyszącą wypowiedzianiu illokucji (co można by odnieść do poziomu głębokiego, tyle że już nie samego wyrażenia, lecz działania komunikacyjnego, w którym i ze względu na które artykułuje się dane wyrażenie).

Ale, rzecz jasna, potencja działania komunikacyjnego (a takim jest przecież akt mowy) nie wyczerpuje się wraz z lokucją i illokucją. Jak słusznie zauważył Austin, illokucja spełnia się dopiero poprzez konsekwencje, jakie wywołuje w działaniach, myśleniu czy opiniach partnerów komunikacji, szerzej — w ich dyspozycjach psychicznych i gotowości działania (w samym działaniu), przy czym efekt taki może także modelować zachowania nadawcy. Tego rodzaju „akt perlokucji” (*perlocutionary-act*) stanowiłby trzeci w kolei element aktu mowy i byłby do opisanego w kategoriach modalności zachowań i działań w rodzaju: „być zaskoczonym”, „być wzburzonym”, „być przekonany”. Perlokucje polegają zatem na tym, że wyrażając w lokucjach intencję czegoś (illokucje), czyni się w gruncie rzeczy coś innego (perlokucje), np. obiecując — zaskakuje się, rozkazując — wzburza, argumentując — przekonuje. „Efekt perlokucji — pisze Schanz — osiąga się przez to, że się coś wypowiada, podczas gdy wypowiadać illokucję, znaczy realizować działanie poprzez to, że wypowiada się illokucję.”<sup>42</sup>

Znaczy to, iż u podstaw wypowiedzi jako działania w języku i poprzez język leży jako substrat określony zbiór znaków językowych, który — jako „tekst powierzchniowy” — dysponuje strukturą głęboką w postaci pewnego wirtualnego sensu w funkcji socjokomunikacyjnej, służącego wyartykułowaniu rozkazu, obietnicy itp., podległego konwencji społecznie normowanych form interakcyjnych; sensu transmitowanego poprzez intencję wypowiedzi, stanowiącego zatem w akcji komunikacyjnym poziomem bardzo głęboki wobec lokucji.

Sama lokucja (wypowiedź) może się manifestować w języku werbalnym, jak i poprzez aktywność niewerbalną (mimika, gestyka, typ dys-

<sup>42</sup> G. Schanz: *Filmsprache...*, s. 98.

tansu) bądź — jak w przypadku filmu — za pomocą obydwu kanałów komunikowania równocześnie lub na przemian.

Takim kompleksowym działaniem komunikacyjnym kombinującym elementy wizualne z językowymi jawi się Schanzowi film. Być działaniem komunikacyjnym, oznacza dla filmu: organizować następstwa obrazów w „wypowiedzi wizualne”, możliwe do wyodrębnienia na illokucję i lokucję, mogące wyrazić te same treści, co wypowiedzi językowe<sup>43</sup>. W tym sensie — powiada Schanz — film jest „aktem mowy”.

Z podobnego rozumienia filmu jako aktu mowy wynika zgoła postgramatyczna konstatacja Schanza: skoro bowiem film stanowi wizualny odpowiednik działań językowych orzekania (illokucja „przedstawić”), to należałoby go uznać za identyczny ze zdaniem orzekającym. „Możemy dlatego powiedzieć — konkluduje Schanz, nie bacząc na pochopność i arbitralność ferowanego sądu — że filmy »przedstawiają« rzeczy, zdarzenia itd. W owym sensie przedstawiania, a nie w sensie »wskazywania na...« stwierdzić możemy, że filmy »coś« pokazują. Film jest zatem tekstem zdominowanym przez illokucję »przedstawić«. Ta illokucja jest, by tak rzec, wyrażoną wraz z pojawieniem się na ekranie pierwszej rzeczy lub zdarzenia. To znaczy, że illokucja ma charakter eksplicytny, ale nie dysponuje wyodrębnialną formą performatywną, jak w języku werbalnym (np. »twierdzić«, »orzekać«). Cały film jako zdarzenie wizualne jest, by tak rzec, performatywny.”<sup>44</sup>

Następstwo aktów mowy określone przez jedną i tę samą illokucję (intencję komunikowania) zwie Schanz tekstem. Jeżeli w ramach jednej wypowiedzi (aktu wizualnego) pewne akty mowy podlegają illokucji innej aniżeli dominująca illokucja „przedstawić”, wówczas teksty takie traktować należy jako teksty częściowe wobec tekstu określonego przez illokucję wiodącą.

Takimi tekstami częściowymi mogłyby zatem być w filmie np. ujęcia kamery subiektywnej w przedziałach z dominującą illokucją niesioną przez kamerę obiektywną, najazd i odjazd kamery jako innowacje wobec dominującej illokucji wynikającej ze statycznych punktów widzenia, ruch bohaterów do i od kamery wobec dominujących statycznych pozycji bohatera, transfokacja czy szwenk jako illokucyjny korelat „przedstawieniowej” dominanty illokucyjnej. Informacje niesione przez podobne operacje tworzywowo-materiałowe wprowadzają z reguły do swego wewnątrztekstowego otoczenia napięcie pozwalające stosunkowo

<sup>43</sup> Ibidem, s. 99—100.

<sup>44</sup> Ibidem, s. 107—108.

dokładnie i dość prosto wyodrębnić je jako nacechowane intencją komunikowania różną od neutralnej (oswojonej) illokucji „przedstawić”<sup>45</sup>.

Można też odniesienia podobne lokalizować w sferze pozatechnicznej, dostrzegając w samych opozycjach tworzywowych podobne gry tekstowe (np. illokucyjne nacechowanie tekstów monochromatycznych wobec wiodącej illokucji artykułowanej za pomocą tekstów barwnych, illokucyjne napięcia między kodem ikonicznym a dźwiękowym, illokucyjne waloryzacje montażowe). Najczęściej jednak instancją zasadniczą, ze względu na którą film powołuje teksty cząstkowe, okazują się kody ideologiczne, sprzężone z określonymi performatywami wizualno-dźwiękowymi, fundujące najszerzej pojmowany poziom kulturowy wypowiedzi filmowej<sup>46</sup>.

Słowem, teksty cząstkowe wskazać przyjdzie wszędzie tam, gdzie filmowy wywód sprzeniewierza się raz zaproponowanej modalności dyskursu, prowokując grę o znaczenia. Można zaryzykować opinię, że im bardziej wypowiedź filmowa respektuje oswojone reguły kodowania, tym rozciągłość tworzywowa tekstu będzie większa, w im mniejszym stopniu spełnia oczekiwania komunikacyjne widza związane z jego wiedzą pozatekstową, tym bardziej tekst okaże się dyskretny, rozbijany przez ingerencje coraz to nowych modalności.

W ten sposób strategia reanimująca świadomość lingwistyczną w nauce o filmie podporządkowuje sobie coraz to nowe obszary dziedziny metodologicznej zwanej tekstem, wiodąc — jak model illokucyjny tekstu Schanza — ku rozpoznaniom zgoła antropologicznym.

## Wariant substancjalno-tworzywowy

Jednym z najczęstszych i — powiedzmy to od razu — najbardziej na krytykę arbitralności narażonych wariantów adaptacyjnych pojęcia tekstu na gruncie teorii filmu (w myśl nie wypowiedzanej zazwyczaj *explicite* tezy o prawomocności „analogicznych równoważników”<sup>47</sup> pojęć w rozmaitych dyscyplinach) okazuje się wariant substancjalno-tworzywowy. Jego operatywność w dużej mierze usankcjonowała zresztą semiotyka kultury, skąd prawdopodobnie przeniknął do teorii filmu, niosąc z sobą pokaźny balast językoznawczych implikacji. Dla badaczy tartuskich przecież „konieczność uzyskania materialnej formy w określonym

<sup>45</sup> W rozmaitych lokucjach zawierają się illokucje, które różnią się od eksplcytnej illokucji „przedstawić”, bądź określone elementy perlokucyjne (por. ibidem, s. 118).

<sup>46</sup> Por. A. Gwoźdz: *Kazimierza Kutza pejzaże hierofaniczne. „Paciorki jednego różańca.”* W: *Analizy i interpretacje. Film polski.* Red. A. Helman i T. Miczka. Katowice 1984, s. 192—205.

<sup>47</sup> Patrz T. Pawłowski: *Pojęcia i metody współczesnej humanistyki.* Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1977, s. 247 i nn.

systemie znaków («utrwalenie»)<sup>48</sup> stanowi podstawową przesłankę kwalifikującą obiekt jako tekst. Niewiele w gruncie rzeczy upraszczają Aleksander Piatigorski i Jurij Łotman, kiedy mówią wprost: „Można wskazać konkretny przedmiot posiadający jemu właściwe wewnętrzne cechy, niewyprowadzalne z niczego poza nim samym.”<sup>49</sup>

Ivan Bystrina np. — bliski orientacji reistycznej — charakteryzuje tekst filmowy jako „zdjęty kamerą filmową ciąg następstw obrazowych, głównie obrazów ruchowych, ale także innych, przede wszystkim akustycznych kompleksów znakowych, [...] przebiegający w określonych przedziałach czasowych, gromadzony — podobnie jak książka lub płyta — w »konserwowanej« formie taśmy filmowej — kopii”<sup>50</sup>.

Podobną koncepcję tekstu zdradza w istocie Bolesław W. Lewicki, proponujący utożsamienie tekstu z tym, co zwie „zjawiskiem ekranowym”, ale wprowadzenie kategorii dzieła czyni jego propozycję mętną i niekonsekwentną. Zjawisko ekranowe, czyli „powierzchnia emitująca

<sup>48</sup> A. Piatigorski, J. Łotman: *Tekst i funkcja*. W: *Semiotyka kultury*. Wybór i opracowanie E. Janus i M.R. Mayenowa. Warszawa 1975, s. 100. Por. też J. Łotman: *Struktura tekstu artystycznego*. Warszawa 1984, s. 76—77.

<sup>49</sup> A. Piatigorski, J. Łotman: *Tekst...*, s. 101. Cechy te, dodać należy, ukonstytuowane są dla dzieła sztuki w tym, iż stanowi ono wtórny wobec języka naturalnego system modelujący (język), na bazie którego sformułowane zostają poszczególne wypowiedzi — teksty (patrz J. Łotman: *Struktura tekstu...*, s. 18—19).

Warto wskazać, iż „jeśli mowa o „konkretnym przedmiocie”, nie musi to oznaczać jednostkowego przedmiotu, ale odnosić się może do klasy przedmiotów (faktów). „Możemy rozpatrywać wszystkie możliwe balety jako jeden tekst (tak jak zwykle rozpatrujemy wszystkie wykonania danego baletu jako warianty jednego tekstu) i, opisawszy go, otrzymamy język baletu itd.” (ibidem, s. 239). W identyczny sposób traktuje np. twórczość filmową Glaubera Rochy R. Gardies: *Structural Analysis of a Textual System. Representation of a Method*. „Screen” 1974, № 1, s. 11—31.

<sup>50</sup> I. Bystrina: *Kulturelle und filmische Codes*. In: *Semiotik und Massenmedien*. Red. G. Bentele. München 1981, s. 301. Sprowadzając tekst do postaci „widzialnej”, a więc i „materialnej” powierzchni, Bystrina opowiada się w gruncie rzeczy za „materialową” teorią tekstu M. Bensego, utożsamiającego tekst — poprzez kryteria „materialności” i „realności” — z jego manifestacją graficzną, czyli teksturą. Anulując konstytucję semantyczną tak pojmowanego tekstu na rzecz materialności (realności) jego widzialnych elementów, Bystrina ustanawia swego rodzaju topologiczny model tekstu, w którym „materialne teksty mają [...] tylko jeden (semiotyczny bądź lingwistyczny) świat autonomiczny (*Eigenwelt*), ale nie dysponują (semantycznym lub metasemantycznym) światem zewnętrznym (*Aussenwelt*)”. (M. Bense: *Einführung in die informationstheoretische Ästhetik. Grundlegung und Anwendung in der Texttheorie*. Reinbek bei Hamburg 1969, s. 76; por. też krytykę T.A. van Dijka: *Informathietheorie en literatuurtheorie*. In: idem: *Taal. Tekst. Taken. Bijdragen tot de literatuurtheorie*. Amsterdam 1971, s. 80—111).







I w innym miejscu, „fizyczny fundament bytowy” stanowi materialny nośnik warstwy będącej podstawą konstytuowania się pozostałych warstw, przy czym Ingarden konsekwentnie rozróżnia „fundament powstania”, „fundament rekonstrukcji (wykonania)” i „fundament utrwalenia (trwałego istnienia)” dzieła sztuki<sup>58</sup>.

Jeżeli dla dzieła literackiego „fundamentem powstania” okazuje się sam zapis, to „fundamentem utrwalenia” uznać przyjdzie kartkę papieru (czy np. tabliczkę) z owym zapisem bądź po prostu książkę jako „pewne zeszyte ze sobą kartki papieru, pokryte barwnymi znakami (czernią drukarską)”<sup>59</sup>. Zapis z kolei stanowi materialny nośnik prymarnej warstwy pisanego dzieła literackiego — warstwy tworów językowo-brzmieniowych, która jest podstawą konstytuowania się pozostałych trzech jego warstw: warstwy jednostek znaczeniowych, warstwy uschematyzowanych wyglądotwórczych rzeczy oraz warstwy przedmiotów przedstawionych<sup>60</sup>.

Rozważając film, Ingarden nie posługuje się wprawdzie kategorią tekstu jako „fizycznego fundamentu bytowego” ani samym tekstem jako takim, nietrudno wszak takowy w jego rozważaniach zrekonstruować: to ów „pasek z celulojdu pokryty szeregiem »obrazków«”<sup>61</sup>. Fakt jednak, iż w „widowisku kinematograficznym” — podobnie zresztą, jak w dziele sztuki malarskiej — repertuar warstw ograniczony zostaje do dwóch (warstwa zrekonstruowanych wzrokowych wyglądotwórczych przedmiotów przedstawionych), z rezerwą każe wyrokować o analogii podstawy bytowej dzieła filmowego i literackiego. Wprawdzie za podstawowy składnik widowiska filmowego uznaje Ingarden „zrekonstruowane przy pomocy plam barwnych wyglądotwórcze wzrokowe rzeczy, [które — A. G.] umożliwiają quasi-spostrzeżeniową percepcję uwidocznionych przez nie przedmiotów”<sup>62</sup>, ale zarówno przecież owe „plamy

*kłady i dyskusje z estetyki. Wybór i opracowanie A. Szczepańska. Warszawa 1981 (szczególnie wykłady: XI, XII, XIII, XV i XVI).*

<sup>58</sup> Patrz R. Ingarden: *Wykłady...*, s. 187.

<sup>59</sup> Por. R. Ingarden: *O poznawaniu...*, s. 172. Mielibyśmy zatem sytuację podobną do tej, o jakiej pisze H. A. Glaser: „Pojęcie »tekst« obejmuje całokształt pisemnie utwalonego języka w sensie »czarno na białym.«” (H. A. Glaser: *Texte — Literatur — Dichtung — Poesie. In: Grundzüge der Literatur- und Sprachwissenschaft. Bd. 1: Literaturwissenschaft. Red. H. L. Arnold i V. Sienemus. München 1973, s. 23).*

<sup>60</sup> Patrz R. Ingarden: *O poznawaniu...*, s. 19—21. (Ingarden pisze także o „dziele literackim w piśmie utwalonym” — ibidem, s. 21) oraz idem: *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury. Warszawa 1960, s. 53 i nn.*

<sup>61</sup> R. Ingarden: *Kilka uwag o sztuce filmowej. W: idem: Studia z estetyki. T. 2. Warszawa 1958, s. 209.*

<sup>62</sup> Ibidem, s. 304. Natomiast za podstawowy środek przedstawiania filmowego uznaje Ingarden „ciąg wyglądotwórczych, quasi-spostrzeżeniowych”, co odróżnia „widowisko filmowe” od obrazu (patrz ibidem, s. 306).

barwne", a zwłaszcza „wyglądy wzrokowe” (będące *de facto* materialnym nośnikiem warstwy konstytuującej następną) należą już — choć każda inaczej — do samego dzieła.

Zasadne wobec tego wydaje się zastrzeżenie, iż w filmie nie ma „fundamentu powstania” takiego, jakim go w odniesieniu do zapisu dzieła literackiego rozumie Ingarden. Mielibyśmy raczej do czynienia z „fundamentem utrwalenia dzieła”, czyli z tym, co Ingarden zwie „pewnym przedmiotem fizycznym trwającym w czasie, relatywnie pod pewnymi względami mało się zmieniającym tak, żeby wielokrotnie pewną funkcję mógł spełniać”<sup>63</sup>, czyli po prostu z owym „paskiem z celuloidu”, a więc z celuloidową taśmą poddaną działaniu światła, to jest (o czym wspomina Bystřina) z filmową kopią. A także — idąc za Ingardenem — z „fundamentem rekonstrukcji (wykonania)”, to jest z „plamami barwnymi” konstytuującymi wyglądy wzrokowe, czyli z tym, co byśmy nazwały światłocieniem, a co Aleksander Kumor próbuje przyporządkować filmowej podstawie bytowej<sup>64</sup>.

Czym zatem byłyby „ciąg następstw obrazowych [i — A. G.] innych [...] kompleksów znakowych” (Bystřina), czym „zjawisko ekranowe” (Lewicki), „światłocień ekranowy” (Kumor), „zapis wypowiedzi” (Książek-Konicka), czym wreszcie „ruchomy fantom fonofotograficzny” (Jackiewicz)?

Ponieważ cokolwiek w samym „widowisku kinematograficznym” uznalibyśmy za zapis, zawsze będzie to już element samego dzieła, bo okaże się — jak powiada Lewicki — „ułożone w sposób sensowny”, a więc obarczone przymusem komunikowania, sądzę, że tworzywem właśnie. Nie może być w filmie innego „fundamentu powstania”, jak tylko sama taśma celuloidowa (kopia), a ta przecież nie jest nośnikiem warstwy zrekonstruowanych wyglądów wzrokowych, tak jak „papier” (książka) nie jest nośnikiem warstwy tworów językowo-brzmieniowych w dziele literackim, lecz jedynie fundamentem jej utrwalenia; i — dodajmy — jak światłocień, który jest tylko fundamentem rekonstrukcji dzieła ekranowego (projekcji).

Zasadne wobec tego wydaje się zastrzeżenie, iż nie ma w filmie fenomenologicznie rozumianego zapisu, brak jest tu mediacji tego typu, z jaką mamy do czynienia tam, gdzie redukcja ejdetyczna prowadzi do wyróż-

<sup>63</sup> R. Ingarden: *Wykłady...*, s. 196.

<sup>64</sup> Patrz A. Kumor: *Obraz malarski i obraz filmowy. Ze studiów nad estetyką obrazu filmowego*. „Kwartalnik Filmowy” 1959, nr 3, s. 52—61. Chodzi tu oczywiście o to, co A. Jackiewicz zwie „ruchomym fantomem fonofotograficznym”, przydając mu status tworzywa filmowego (patrz A. Jackiewicz: *Uwagi o metodologii badania dzieła filmowego*. W: *Antropologia filmu*. Kraków 1975, s. 24 i nn.).

nienia warstwowej budowy dzieła i zewnętrznego wobec niej zapisu, jak to się dzieje w literaturze i w „dziele muzycznym” (nuty)<sup>65</sup>.

Uświadamia to zwłaszcza analogia z „obrazem” i „dziełem architektonicznym”, których fundamenty bytowe — „malowidło” w pierwszym, „budynek” w drugim przypadku — umykają kategorii zapisu.

Wariant substancjalno-tworzywowy kategorii tekstu przeniesiony na grunt wiedzy o filmie zdaje się zatem podlegać pewnemu metodologicznemu redukcjonizmowi, dla którego, być może, najwłaściwsza okazałaby się konstatacja parafrazująca opinię Wasilija Nalimowa o języku: tekst należy do rzędu takich pojęć, o których można mówić, ale których nie da się ściśle określić<sup>66</sup>. Tym samym przecież wariant ów zdradza pewien dość typowy sposób przyswojenia fenomenologicznej koncepcji dzieła sztuki, dla którego znakomitą wykładnią okazuje się postępowanie Łukasza Plesnara.

W swej propozycji warstwowej koncepcji dzieła filmowego proponuje on zastąpienie Ingardenowskiej podstawy bytowej (tekstu-zapisu) „warstwą przedstawiającą”, którą określa jako „uporządkowany zbiór zmysłowych bodźców wzrokowo-słuchowych [układ plam, linii i dźwięków — A. G.], percypowanych wrażeniowo oraz spostrzeżeniowo i stanowiących fizyczną podstawę bytową konstytuowania się pozostałych warstw [to jest warstwy rejestrowanej rzeczywistości, warstwy przedstawionej oraz warstwy komunikowanej — A. G.]. Jest więc warstwa przedstawiająca — konkluduje autor — swoistym odpowiednikiem tekstu-dzieła literackiego i zinterpretowanego lub interpretowalnego »malowidła« Ingardenowskiego.”<sup>67</sup>

Plesnar zatem najpierw przydaje fundamentowi bytowemu kwalifikację warstwy (tym samym nieodwołalnie włączając go w obręb samego dzieła), by następnie wskazać na powinowactwa tak spreparowanej warstwy z tekstem dzieła literackiego i „malowidłem”, co do których *per analogiam* zakłada, że są także warstwami. A przecież ani grafemy dzieła literackiego, ani płótno „obrazu” wraz z naniesionymi nań farbami i fakturą powierzchni niczego poza nimi samymi nie „przedstawiają”. I w tym sensie nie są percypowane (ani wrażeniowo, ani spostrzeżeniowo) jako fundamenty innych warstw, ale potwierdzają jedynie swoją tożsamość spoza dzieła. Co więcej, są to różne w istocie fundamenty fizyczne, z których — jak widzieliśmy — pierwszy jest fundamentem powstania, drugi

<sup>65</sup> Patrz R. Ingarden: *Wykłady...*, s. 266 i nn.

<sup>66</sup> Konstatacja Nalimowa brzmi: „Język należy do rzędu takich pojęć, o których można mówić, ale których nie da się ściśle określić.” (W. Nalimow: *Probabilistyczny model języka*. Warszawa 1976, s. 55).

<sup>67</sup> Ł. Plesnar: *Fenomenologiczne koncepcje warstwowej budowy dzieła filmowego*. W: *Próby nowej interpretacji historii myśli filmowej*. Red. A. Helman i W. Godzic. Katowice 1978, s. 176.

zaś fundamentem utrwalenia dzieła, a to oznacza, iż tekst dzieła literackiego jest nośnikiem warstwy tworców językowo-brzmieniowych, konstytuującej pozostałe warstwy dzieła, „malowidło” natomiast — jedynie trwałym środkiem przekazu „obrazu”. Wedle Plesnara jednak już sam fundament bytowy wnosiłby do „obrazu” przedstawiające bodźce zmysłowe (podobnie zapewne jak do dzieła literackiego — układ brzmień lub napisów), w całej swej rozciągłości przynależne przecież dziełu malarskiemu.

W podobny sposób przebiega też rozumowanie Lewickiego, z tegoż paradygmatu adaptacyjnego wywodzą się propozycje Bystřiny i — mimo wszystko — Książek-Konickiej. Paradygmatu — powtórzmy to raz jeszcze — sankcjonującego transpozycję tekstu (zapisu) na obecne w dziele, sensowne następstwo znaków (domniemy „tekst”), które są już przecież filmowymi ikonami, należą zatem w pełni do filmowego tworzywa.

Kwalifikowanie tekstu jako substancjalnej (czytaj: fundamentalno-bytowej, tzn. wyglądownej) postaci dzieła (zapisu) zaowocowało w teorii filmu nieuchronnie permanentnym redukowaniem tekstu do samego tylko substancjalnego śladu dzieła (czytaj: zapisu fotofonograficznego), tak znamionym dla tekstualnych perspektyw w teorii literatury (Kazimierz Wyka, Konrad Górski<sup>68</sup>). Śladu — dodajmy — pojmowanego dość wąsko, bo jako sfera „wyboru określonej technologii wraz z właściwym dla niej substancjalnym tworzywem”, by przywołać trafne sformułowanie Mieczysława Porębskiego<sup>69</sup>. Ten ostatni zresztą chciałby nim objąć „to wszystko, co decyduje o konkretnym wyglądzie i pełnej wymowie treściowej przekazującego jakikolwiek tekst dzieła. Jest to więc sfera następujących kolejno czy równolegle wyborów: wyboru określonej technologii wraz z właściwym dla niej substancjalnym tworzywem, wyboru decydującej zarówno o artykulacji, jak barwie tekstu morfologii i wyboru ustosunkowującej tekst do całości kontekstu poetyki. Jest to ponadto sfera towarzyszących każdemu wyborowi motywacji wszelkiego rodzaju: ekonomiczno-materiałowych, taktyczno-pragmatycznych, artystyczno-estetycznych, ideologiczno-światopoglądowych, psychologiczno-emocjonalnych.”<sup>70</sup>

W koncepcji tej sam tekst natomiast pojmowany jest jako „znacząca kombinacja odrębnych, dających się z góry ustalić i przewidzieć, bo przynależnych do określonego systemu znakowego cząstek i fragmen-

<sup>68</sup> Patrz K. Wyka: „Pan Tadeusz”. *Studia o tekście*. Warszawa 1963, s. 18. oraz K. Górski: *Dwa podstawowe znaczenia terminu „tekst”*. W: *Prace o literaturze i teatrze ofiarowane Zygmuntowi Szwejkowskiemu*. Warszawa—Wrocław—Kraków 1966, s. 315—316.

<sup>69</sup> M. Porębski: *Semiotyczny i ikoniczny horyzont badań nad sztuką*. „*Studia Estetyczne*” 1976, T. 13, s. 4.

<sup>70</sup> Ibidem.

tów<sup>71</sup> i rezerwowany dla badań semiotycznych, które Porębski pragnie poszerzyć o horyzont ikoniczny, z odpowiedniejszym dlań pojęciem obrazu. To ostatnie miałyby pełnić funkcję trojakiego funktora między dziełem a światem spoza dzieła: jako ślad warunkującego dzieła genetycznie podtekstu, jako projekcja przedmiotowego kontekstu dzieła (świat przedmiotów przedstawionych) i jako struktura jego własnych, systemowych odniesień. Dzieło bowiem komunikuje trojaki obraz, który tylko wtedy, gdy komunikuje własną strukturę przedstawieniową, przekazuje tekst.

Tekst — wedle Porębskiego — stanowiłby domenę jedynie aspektu trzeciego, byłby więc funkcją obrazu pełnioną przezeń względem struktury dzieła; albo inaczej: informacją na temat jego budowy, niesioną przez jego strukturę (to, co w nim autoteliczne). Zarazem przecież stanowisko takie oznaczałoby częściową choćby homologię tekstu i dzieła: tam mianowicie, gdzie dzieło zaświadczałoby swe strukturalne uposażenie, byłoby tekstem.

Jak widać, rozgraniczenie między indeksalnym śladem a ikonycznym tekstem respektuje w zasadzie dychotomię między materialnym nośnikiem informacji a samą tą informacją.

„Takie właśnie rozumienie dzieła jako integralnej całości, na którą składają się trzy odrębne warstwy — warstwa substancjalna, warstwa tekstowa i warstwa przedmiotów przedstawionych — nazwałem tutaj ikonycznym. Różni się ono zarówno od rozumienia Ingardenowskiego, redukującego warstwę substancjalną do samych wyglądów i wyłączającego tym samym poza obręb dzieła jego substrat fizyczny, jak i od rozumienia nazwanego tu semiotycznym, które uwzględnia jedynie warstwę tekstową dzieła, jej tylko związki z kulturowym kontekstem biorąc pod uwagę.”<sup>72</sup>

Za podobną perspektywą opowiada się literaturoznawca niemiecki Dieter Breuer, który roboczo wyodrębnia wprawdzie dwie kategorie tekstu: materialnego substratu (medium) i procesu przekazywania informacji — ale po to tylko, by dokonać redukcji tego pierwszego na rzecz drugiego. Materialny przekazywacz — rozumuje Breuer — stanowi jedynie element procesu komunikowania, wobec tego nie zasługuje na miano tekstu jako takiego<sup>73</sup>. Podczas gdy w ikonicznym horyzoncie badań nad sztuką, jaki proponuje Porębski, tekst jest jedynie wehikułem dla zaistnienia nadrzędnego obrazu (śladu podtekstu), rzecz

<sup>71</sup> Ibidem, s. 3.

<sup>72</sup> Ibidem, s. 4. Por. też M. Porębski: *Pojęcie obrazu a badania nad sztuką*. „Studia Estetyczne 1974, T. 11. s. 127—139.

<sup>73</sup> Pařrz D. Breuer: *Einführung in die pragmatische Texttheorie*. München 1974, s. 50.

by można — jego samozwrotności, to u Breuera stanowi już w gruncie rzeczy procesualny korelat znaczenia — jest funkcją jego semantyczności.

Tym samym porzucamy obszary substancjalno-tworzywowego pojmowania tekstu i powołujemy jego wariant dyskursywny.

## Wariant quasi-dyskursywny

Konsekwencją traktowania tekstu jako fenomenologicznej i analitycznej jednostki podstawowej języka w wypowiedzi okazał się zwrot ku społecznej rzeczywistości języka, ujmowanej jako punkt wyjścia i rama badań lingwistycznych. Jeżeli u podstaw metodologicznych wariantu substancjalno-tworzywowego pojęcia tekstu tkwiło, choć nie zawsze w pełni i jednoznacznie artykułowane, przeświadczenie o tekście jako statycznej materialności znakowej — jednostce systemu językowego (kodu), to stanowiskom zorientowanym na prymarność pragmatycznych wariorów tekstu patronuje założenie o tekście jako funkcji (produkcje) dyskursywności języka — procesie użycia języka (kodu).

Nadzwyczaj konsekwentną wykładnię zyskuje ów styl myślenia jako podstawa metodologiczna „systemowej teorii tekstu” w postaci takiej, jak ją proponuje Ursula Oomen. Teoria systemu — stwierdza Oomen — „ujmuje teksty jako kompleksową siatkę relacyjną wzajemnie na siebie oddziałujących komponentów” i „wyprowadza cechę odgraniczenia [*Begrenzbarkeit*] tekstów z ich funkcji komunikacyjnej. Opisuje teksty jako procesy użycia języka [podkr. — A. G.]. Językowe właściwości tekstów ujmuje prymarnie niezależnie od konstrukcji gramatycznych. Model systemowy może dlatego być określony również jako model ekstragramatyczny.”<sup>74</sup>

Wprowadzając dwie zasadnicze cechy bycia tekstem: całościowość i celowość, autorka ustanawia zarazem kryteria wyodrębniające tak określone teksty spośród niesystemowych jednostek gramatycznych z jednej i nierozczłonkowanego (ciągłego) procesu użycia języka z drugiej strony. W ten sposób pojmowane, całościowość i celowość przebiegu zostają wyprowadzone z funkcji komunikacyjnej tekstu, co Oomen konstatuje jako podstawową przesłankę metodologiczną modelu tekstowego jako modelu systemowego: „I. Bez funkcji komunikacyjnej nie ma tekstu. II. Za każdym razem funkcja komunikacyjna steruje specyficznym przebiegiem procesu tekstowego.”<sup>75</sup>

<sup>74</sup> U. Oomen: *Systemtheorie der Texte*. In: *Lektürekolleg zur Textlinguistik*. Bd. 2..., s. 52.

<sup>75</sup> *Ibidem*, s. 55.

W tym sensie rację ma Nicholas K. Browne, traktujący film jako „tekst wizualny” [*specular text*] w kategoriach „wymiany między widzem a filmem”<sup>76</sup>. To przecież jeden z najbardziej ekspansywnych na gruncie komunikacyjnie zorientowanej teorii filmu paradygmatów metodologicznych, modelujących kontekstualne uwikłania filmowego komunikowania.

Propozycja Oomen w sposób dość wyraźny nawiązuje do pnia myśli Hjelmslevowskiej, zwłaszcza tej tezy duńskiego lingwisty, na mocy której ufundowana została para opozycji: tekst (proces) — system (język).

„System jest determinowany przez proces. [...] Istnienie systemu stanowi konieczną przesłankę istnienia procesu: proces powstaje na mocy systemu, który nim kieruje i określa jego możliwy przebieg. Procesu nie można sobie wyobrazić bez leżącego u jego podstaw systemu, ponieważ byłby całkowicie i nieodwołalnie niewytłumaczalny. Natomiast system można sobie wyobrazić bez procesu: istnienie systemu nie zakłada istnienia procesu. System nie powstaje na mocy jakiegokolwiek procesu.

Nie jest więc możliwy tekst bez leżącego u jego podstaw języka. Natomiast możliwy jest język bez jakiegokolwiek sformułowanego w nim tekstu. Język taki istnieje wtedy, gdy jest przewidziany przez teorię języka jako system możliwy, ale gdy żaden odpowiadający mu proces nie został zrealizowany.”<sup>77</sup>

Jeśli Hjelmslev waloryzuje systemowość języka (kodu), a tekst jawi mu się jako syntagmatyka — procesualna manifestacja języka, to Oomen stosuje teorię systemu po to, by zaakcentować w języku jego aspekt pozalingwistyczny, pragmatyczny — funkcję komunikacyjną. W tym drugim przypadku tekst jest wynikiem (produktem) funkcji komunikacyjnej języka uporządkowanego w całościową i teleologiczną wypowiedź. W teorii Hjelmsleva system (język) pojmowany jako paradygmatyka poddaje się projekcji syntagmatycznej (tekst) i jako proces sam z kolei jest modelowany, u Oomen — język gwarantuje jedynie tożsamość tekstu jako tekstu właśnie, zapewniającego prymarność funkcji komunikacyjnej. Mówiąc inaczej: tekst jest tu rezultatem lektury przekazu (bo tylko w jej trakcie spełnić się może funkcja komunikacyjna), efektem użycia języka w jego całościowej i celowościowej konstytucji, podczas gdy u Hjelmsleva stanowi konstrukt teoretyczny i hipotetyczny zarazem (skoro może się nie realizować, pozostając jedynie potencją syste-

<sup>76</sup> N. K. Browne: *The System of the Specular Text with Reference to „Stagecoach”*. In: *A Semiotic Landscape. Proceedings of the First Congress of the International Association for Semiotic Studies, Milan, June 1974*. Ed. S. Chatman, U. Eco, J.-M. Klinkenberg. Paris—New York 1981, s. 843. W tych samych kategoriach „tekstu wizualnego” (*Sehtext*) ujmuje tekst filmowy K.-D. Möller: *Syntax...*, s. 36.

<sup>77</sup> L. Hjelmslev: *Prolegomena...*, s. 69.

mową), podobnie jak w formalnych teoriach semiotycznych tekstu spod znaku Petöfiego, Hannesa Riesera czy — w pewnej mierze — van Dijka.

Propozycja Oomen raz jeszcze uświadamia, iż nie ma i nie może być tekstu poza kulturą, w ramach której powołany zostaje do istnienia, by dawać świadectwa o niej, tak jak sama sztuka nie istnieje poza swą „tekstowością” kulturową. I tak, jak nie istnieje — bo istnieć nie może — znak sam w sobie, poza określonym czasem, przestrzenią, społecznością, w której funkcjonuje. To właśnie kultura jako swego rodzaju „antropologiczne centrum tekstotwórcze” produkuje wielość tekstów, determinuje specyficzną za każdym razem organizację ich całości, modelując kody materiałowe, będące nośnikami tekstowości, decyduje o skutkach antropologicznych, jakie teksty w stosunku do podmiotów danej praktyki prowokują (funkcje rzeczowe tekstu) i znaczeniach, jakie sobą niosą (funkcje znaczeniowe tekstu).

Tego rodzaju względnie stały, będący czymś w rodzaju fenotypu tekst traktuje Christian Metz — w odróżnieniu od wielości realizowanych w trakcie lektury systemów tekstualnych — jako „jednostkę dyskursu, jednostkę dynamiczną, która jest obecna przed jakąkolwiek interwencją badacza, [jako — A. G.] ujawniającą się całość, której granice są z góry (przez twórcę filmu, jego podświadomość, społeczeństwo itd.) określone”. Stąd tekst ujmowany jest w związku z manifestacją systemu tekstualnego (stanowiącego kombinację kodową poszczególnego, to jest konkretnego, jednostkowego filmu) w procesualnym przebiegu filmu, czyli na płaszczyźnie poświadczonego dyskursu — szeregu wizualno-akustycznego w diachronicznej przestrzeni filmu. Jego status ontologiczny określa zatem stopień rozciągłości tworzywowej dyskursu<sup>78</sup>. Jako taki, tekst okazuje się jednostką manifestacji filmowych znaczeń niedostępnych inaczej, jak tylko poprzez realizację tekstową procesów umykających bezpośrednio postrzeganiu<sup>79</sup>.

Czasami opinia podobna formułowana bywa jedynie jako intuicja poznawcza („dzieło filmowe to w jakiś sposób przebieg, w każdym razie ma w silniejszym stopniu charakter działania, kanału informacyjnego czy komunikatu niż spektakl teatralny, czy koncert”<sup>80</sup>), kiedy indziej wywiedziona zostaje jako poręczna teza dydaktyczna („dyskurs filmowo-obrazowy” jako „trakt obrazowy” przeciwstawiony „traktowi językowemu”<sup>81</sup>).

<sup>78</sup> Patrz: Ch. Metz: *Langage et cinéma*. Paris 1971, ss. 116, 91—120 i 53—68.

<sup>79</sup> Por. J. Carroll: *Toward a Structural Psychology of Cinema*. The Hague 1980.

<sup>80</sup> A. Jackiewicz: *Fenomenologia kina*. T. 1: *Narodziły dzieła filmowe*. Kraków 1981, s. 23—24.

<sup>81</sup> T. Kuchenbuch: *Filmanalyse. Theorien, Modelle, Kritik*. Köln 1978, s. 85.



Jest rzeczą godną odnotowania, iż procesualna wykładnia tekstu sprzyja reinterpretowaniu jego kwalifikacji tworzywowej, dając w rezultacie coś na kształt dyskursywnej (w przeciwieństwie do substancjalnej) mutacji wariantu tworzywowego, zaświadczonej np. tekstami Keiji Asanumy i Michela Marie.

„Teksty filmowe — pisze Asanuma — są ukonstytuowane przez kombinację planów jako jednostek kontekstualnych i plan staje się jednostką przez unicestwienie ciągłości świata.”<sup>82</sup> Tak zorientowane rozumowanie prowadzi Asanumę do hipotezy roboczej o kinie jako „cytacie nieciągłości świata”<sup>83</sup>, który skłonny jest przyjąć za kryterium typologiczne historii kina. U swoich początków miało ono, wedle Asanumy, stanowić środek reprodukcji świata, najbliższe zatem być pełnieniu funkcji jego duplikatu; następnie przekształciło się w środek reprezentacji świata, charakteryzujący się dążnością do jego zastępowania („chcieć stać się dziełem”), by wreszcie rozwinąć się we właściwy tekst — środek cytacji świata<sup>84</sup>.

Tekst pojmuje więc japoński filmoznawca zarówno w kategoriach synchronii (teorii), jak i diachronii (historii): stopień nasycenia filmu nieciągłością („negatywnym ograniczeniem przez kontekst świata”<sup>85</sup>, jak powiada autor) stanowiłby miarę jego zbliżania się lub odchodzenia od „czystego” tekstu. „Każdy plan bowiem jest kombinowany przy równoczesnym zaniedbywaniu porządku kontekstualnego świata. Relacja nieciągłości między planami staje się prawie doskonała”<sup>86</sup> — konkluduje Asanuma. Im bardziej zatem ów porządek kontekstualny świata „utkany zostaje w filmie przez wolną grę”<sup>87</sup> autora, tym bardziej film zbliżałby się do funkcji cytacji świata: im bardziej kombinacje planów w sposób negatywny ograniczone zostają przez kontekst świata (a więc kiedy wzrasta kreacyjność przekazu), tym bardziej stawałby się tekstem.

Pełna definicja tekstu filmowego zabrzmi więc następująco: „Ponieważ tekst filmowy jest ukonstytuowany przez kombinację planów i plan jest światem, który stał się znakiem lub reprodukcją fragmentu świata, jest rzeczą niezaprzeczalną, że tekst filmowy ma w swoim zbiorze »habitus« świata. W tym sensie tekst filmowy jest antyświatem [podkr. — A. G.]”<sup>88</sup>. Wypływa stąd wniosek natury ogólniejszej, mający walor specyfikacyjny dla tekstu filmowego: „Antykod świata

<sup>82</sup> K. Asanuma: *Films: oeuvres ou textes?*. „Ça” 1975, nr 7—8, s. 69.

<sup>83</sup> Ibidem, s. 71.

<sup>84</sup> Ibidem.

<sup>85</sup> Ibidem, s. 75.

<sup>86</sup> Ibidem, s. 71.

<sup>87</sup> Ibidem, s. 72.

<sup>88</sup> Ibidem, s. 76.

i »habitus« świata — znaczy być antyświatem — oto, być może, charakterystyka tekstu filmowego wobec innych tekstów estetycznych.”<sup>89</sup>

Klasyczna problematyka rejestracji i kreacji — filmu faktów i filmu fikcji odezwała się raz jeszcze, tyle tylko, że tym razem w nieco świeższe przybrana szaty tekstualnego kroju.

Koncepcja Asanumy sytuuje w gruncie rzeczy tekst w obrębie projekcji przedmiotowego kontekstu dzieła, jeśli posłużyć się kryterium Porębskiego. Tekst jest tu kategorią przynależną repertuarowi poetyki: być tekstem, znaczy tyle, co spełniać pewne kryteria z zakresu modelowania świata pozatekstowego, takie, dzięki którym film jest w stanie osiągnąć maksymalną autoteliczność. Inaczej niż u Piatigorskiego, dla którego „tekst jest etapem, przez który przejść musi każdy komunikat, by stać się utworem literackim”<sup>90</sup>, dla Asanumy tekst okaże się po prostu jednym ze „stanów skupienia” kina, najdojrzalszym wprawdzie, ale — jak świadczy praktyka warsztatowa — wcale nie ostatecznym sposobem przybierania przezeń „habitusu” świata.

Ku stworzeniu pomostu między substancjalną koncepcją tekstu jako korelatu tworzywa a kodową mutacją tegoż zmierza Michel Marie, który z Metzowskiej opozycji tekst — kod (kody) (u Metza, przypomnijmy, „system tekstowy” — system ogólny”<sup>91</sup>) wysnuwa atrakcyjne dla strategii racjonalistycznej spostrzeżenie o tekście jako „jednostce manifestacji, jednostce mającej egzystencję potwierdzoną społecznie” w przeciwieństwie do kodu — „jednostki abstrakcyjnej i konceptualnej, która wydrukowała [sic!] swoje artykulacje w takim czy innym tekście”<sup>92</sup>. „Funkcjonowanie tekstu — pisze Marie — charakteryzuje się [...] nawrotem znaków kodu, które są w stosunku do niego wcześniejsze, i tworzeniem jego własnych jednostek znaczeniowych na bazie transformacji jednostek kodu. W tym sensie właśnie film pracuje nad kinem (jako *langage*).”<sup>93</sup>

I w tym sensie, dodać należałoby, pracuje nad filmem każdy widz, konstruując filmowy wywód na drodze wewnątrztekstowego przekształcania Metzowskich „systemów ogólnych” (kodów) na tekst, filmowego pre-tekstu na filmowy tekst, o którym stanowi jednokrotna i całościowa jednostka dyskursu, spełniająca warunki społecznego komunikowania<sup>94</sup>. I w tym sensie rację ma Nicholas K. Browne, „sprowadzając tekst do

<sup>89</sup> Ibidem.

<sup>90</sup> A. Piatigorski: *O możliwościach analizy tekstu jako pewnego typu sygnału*. W: *Semiotyka kultury...*, s. 124.

<sup>91</sup> Patrz Ch. Metz: *Langage...*, s. 116.

<sup>92</sup> M. Marie: *Analyse textuelle*. In: J. Collet, M. Marie, D. Percheron [i in.]: *Léctures du film*. Paris 1977, s. 20.

<sup>93</sup> Ibidem, s. 24.

<sup>94</sup> Ch. Metz: *Langage...*, s. 116.

procesu wymiany między widzem a filmem, w konsekwencji — między kompetencją kulturową a filmową widza.

Rezultatem owej pracy tekstu poddanego pracy nad tekstem jawi się filmowy dyskurs, pojmowany jako czynność tekstotwórcza, to jest tekst w procesie powoływania siebie, a więc projektowania wiązek sensów kodowych w pola zdarzeń dyskursywnych, modelowania tekstów ikonicznych przez narracyjne i jednych narracyjnych przez drugie, przekształcania świata pozatekstowego w jego tekst, Historii w tekst Historii, fabuły w narrację o niej<sup>95</sup>.

Jeśli przyjąć zaproponowaną przez nas w innym miejscu definicję tekstu filmowego jako „dziedziny metodologicznej” filmowej narracji, obejmującej przebieg sukcesywnie uporządkowanych faktów ikoniczno-narracyjnych zorganizowanych w proces dyskursywny<sup>96</sup>, to przyznać trzeba, że w pełni podporządkowujemy się Braniganowskiej *ratio*. Inaczej zresztą być nie może. Z chwilą bowiem, kiedy świadomie decydujemy się na podjęcie gry tekstu, wchodzimy nieubłaganie na teren „wewnętrznych, mentalnych struktur idei” (Branigan)<sup>97</sup>, a porzucamy „fragment substancji” (Barthes)<sup>98</sup>, powołujemy do istnienia pewną „dziedzinę metodologiczną” (Barthes)<sup>99</sup> czy „teoretyczny konstrukt” (Petöfi)<sup>100</sup>, a przestajemy interesować się „materiałowym i formalnym podziałem tekstu” (Branigan) albo po prostu „powierzchnią dzieła” (Branigan)<sup>101</sup>; formułujemy zasady „wytwórczości dyskursu” (Kristeva)<sup>102</sup>, „produkcji i produktu” (Marie)<sup>103</sup>, nie szukamy natomiast gotowych znaczeń w zamkniętym, skończonym pojemniku dzieła; rekonstruujemy wreszcie „proces, [...] praktykę, [...] bycie wyprodukowanym” (Houdebine), w żadnym wypadku nie „rezultat oddziaływania (jako zwierciadło, które jest tylko odbiciem),

<sup>95</sup> Patrz A. Gwóźdź: *Der filmische Diskurs. Sein Wesen und die text-schaffende Operation. Untersuchungen zum narrativen Film*. Powołuje się na wersję niemieckojęzyczną, która jest przedyskutowaną podczas konferencji roboczej Koła w Monasterze w listopadzie 1980 roku i poprawioną wersją tekstu: *Filmowy dyskurs — tekst i czynność tekstotwórcza*. W: *Problemy semiotyczne...*, s. 109—125.

<sup>96</sup> Ibidem.

<sup>97</sup> E. Branigan: *The Spectator...*, s. 64.

<sup>98</sup> R. Barthes: *De l'Oeuvre du Texte*. „Revue d'Esthétique” 1971, nr 3, s. 226.

<sup>99</sup> Ibidem, s. 228.

<sup>100</sup> J.S. Petöfi: *Formalna teoria...*, s. 172.

<sup>101</sup> E. Branigan: *The Spectator...*, s. 63.

<sup>102</sup> J. Kristeva: *Problemy strukturywania tekstu*. „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 4, s. 233—250.

<sup>103</sup> M. Marie: *Analyse...*, s. 25.

[...] dzieło, które w rezultacie wskazuje na specyficzną przyczynę (na autora, jego »geniusz«, jego inspirację)” (Houdebine)<sup>104</sup>.

W gruncie rzeczy zatem rację ma Raymond Bellour, kiedy ujawnia sprzeczność między dziełem a tekstem, sprzeczność, w jego mniemaniu nie do przewyciężenia, skoro „z jednej strony jedynie materialne posiadanie dzieła pozwala na pełne przystąpienie do fikcji [sic!] tekstu, bo jedynie ona pozwala prawdziwie doświadczyć wielości operacji dokonujących się w dziele i czyniących zeń właściwy tekst. Z drugiej strony, kiedy bada się dzieło, cytuje jego fragment, znajdujemy się implicytnie w określonej perspektywie tekstualnej; nawet jeżeli dokonuje się to w sposób bardzo płytki, ubogi, nawet jeżeli czyni się to w sposób ograniczony, regresywny, nawet jeżeli nie przestaje zamykać się ponownie nad tekstem, który jest, jak to podkreśla Barthes po Blanchocie, miejscem nieograniczonego otwarcia”<sup>105</sup>. Stąd — konkluduje Bellour — „tekst filmu jest tekstem nie do odnalezienia (*introuvable*), jest tekstem niezrozumiałym, ponieważ jest to tekst nie do zacytowania”<sup>106</sup>.

I taki w istocie pozostaje status epistemologiczny tekstu, raz po raz zaświadczający ów, nie tylko filmoznawczy przeciecz, dylemat.

<sup>104</sup> J.L. Houdebine: *Première approche de la notion de texte*. En: M. Foucault, R. Barthes, J. Derrida [i in.] *Théorie d'ensemble*. Paris 1968, s. 282.

<sup>105</sup> R. Bellour: *Le texte introuvable*. „*Ca*” 1975, nr 7—8, s. 35—36.

<sup>106</sup> Ibidem, s. 36.

Анджей Гвуждзь

## БЕСПОКОЙСТВО ФИЛЬМОВЕДЕНИЯ В „ИГРЕ ЗА ТЕКСТ” (НЕ ТОЛЬКО ФИЛЬМА)

### Резюме

Автор проводит обзор лингвистических (трансфрастических и коммуникативно ориентированных) и философскоязыковых концепций текста и указывает, как фильмоведение усваивает некоторые из них. С этой точки зрения автор наблюдает иллюкутивную модель текста фильма Гинтера Шанца, вещественно-материальный вариант (Иван Быстрина, Болеслав В. Левицки, Ханна Ксионжек-Коницка), ведет дискуссию с существующей традицией аннексирования ингарденовской категории текста-записи знаниями о фильме, обсуждает, наконец, дискурсивный вариант текста фильма (Христиан Метц, Кейи Асанума, Мишель Мари).

В этом последнем течении автор располагает способ методологического поведения, сочетающий „работу текста” с работой над текстом, т.е. создающий текст как текстообразовательное действие: текст в процессе самообразования

— проектирования групп кодовых смыслов в поле дискурсивных событий, моделирования иконических текстов повествовательными текстами, а также одних повествовательных другими, в итоге — преобразование внетекстового мира в его текст, Истории в текст Истории, фабулы — в повествование о ней.

Это не означает, что методологическое беспокойство в „игре за текст” устраняется.

Andrzej Gwóźdź

## THE FILM THEORY CONCERNS IN THE TEXT-INVOLVING GAME

### Summary

The author presents an overview of the linguistic (transphrastic and communication-involving), and philosophicolinguistic conceptions of a text, showing how film theory adopts some of them. In this connection he traces Gunter Schanz's illocutional model of the film text, its substantive variant (Ivan Bystřina, at last he discusses the discursive variant of the film text (Christian Bolesław W. Lewicki, Hanna Książek-Konicka), undertakes discussion with the up-to-date tradition of the Ingarden's text notation category adopted by the film-theory at last he discusses the discursive variant of the film text (Christian Metz, Keiji Asanuma, Michel Marie).

The author places in the last current the methodological procedure integrating „the work of a text” with the work on a text, creating a text, as a text-formative action i.e. a text in a self-creating process, projecting the code senses into the fields of discursive events, modelling iconic texts through narrative texts and some narrative texts through other narrative texts, in consequence transforming the extratextual world into its text, History — into the History text, a story itself into narration about the story.

It does not mean that the methodological concerns in the text-involving game are entirely eliminated.