

# Wprowadzenie

Teoria filmu na cenzurowanym • „A co Francuz wymyśli...” • *Via regia* • Semiotyka filmu, czym mogłaby być  
• I ty zostaniesz kognitywistą • Most Atlantycki

*Agnosco veteris vestigia flammae.*  
Wergiliusz, *Eneida*

Z poznawczego punktu widzenia ważne jest, czy dana teoria trafnie opisuje istniejącą *praxis*. Opowiadał się za teorią filmu jako uogólnieniem praktyki komunikowania za pośrednictwem ruchomych obrazów. Wobec mocy wyjaśniającej tak zwanej teorii czystej żywiłem najpierw powściągliwą rezerwę, a z biegiem lat — coraz większy sceptycyzm. Przez „teorię czystą” rozumiem teorię uprawianą w sposób całkowicie abstrakcyjny, to znaczy obywatelką się bez odwołania do konkretnych utworów filmowych i audiowizualnych, w których wyraża się określona praktyka komunikacyjna kina i nowych mediów. Nigdy nie traktowałem humanistyki jako dziedziny skazanej na brak myślowej precyzji. Wprost przeciwnie, zawsze bliskie było mi w niej, obserwowane u innych badaczy, dążenie do jasno zdefiniowanych pojęć i sprawdzalnych hipotez. Dlatego też szczególnie cenię w refleksji humanistycznej i nauce o filmie, literaturze, kulturze, mediach etc. refleksję intersubiektywną i wiedzę potwierdzoną empirycznie, to znaczy: czerpaną z praktyki posługiwania się ruchomymi obrazami i będącą jej teoretycznym uogólnieniem.

Strzeżcie się teoretyków, którzy nie chodzą do kina. Teoria filmu bez filmu wydawała mi się zawsze dziwołagiem ściągającym na filmoznawstwo zarzuty, na które ta dynamicznie rozwijająca się dyscyplina bynajmniej nie zasługiwała. To samo można powiedzieć o karykaturalnym wizerunku teoretyka filmu jako kogoś, kto nie ogląda filmów i komu dzieła filmowe nie są do niczego potrzebne.

Paradoksalnie, postawa taka sprzeczna jest z samą istotą teorii i teoretyzowania. Świadczy o tym warta przypomnienia etymologia obu tych pojęć. Grecki wyraz *theoretikos* znaczy przecież 'oglądający', *theorein* — 'przyglądać się', a *theoria* — 'oglądanie, kontemplowanie'.

Mniej więcej w tym samym czasie, kiedy zaczęły powstawać uwolnione od jakichkolwiek związków z realnością elektroniczne symulakra, refleksja teoretyczna nad filmem stała się bytem samym dla siebie, osiągając stan niemal zupełnego uwolnienia od przedmiotu własnych badań. Nie brałem w tym wszystkim udziału; wprost przeciwnie, właśnie w tamtym momencie uświadomiłem sobie, że szansą filmoznawstwa w obecnej fazie jego rozwoju jest przede wszystkim uważne studiowanie historii filmu — dawnej i nowszej, a także tej najstarszej. Dlatego szczególnie pasjonującą przygodą naukową stała się dla mnie (podobnie jak dla André Gaudreault, Toma Gunninga, Jurija Cywjana, Siegfrieda Zielinskiego i in.) wieloletnia wyprawa w przeszłość kina i w przeszłość dziejów sztuki filmowej. W wielu przypadkach przeszłość ta okazuje się kluczem do odpowiedzi na pytania dotyczące semiotyki ruchomych obrazów, które stawiamy sobie dzisiaj.

Czy chodziło tylko o przeszłość jako wartość, słowem — o dawną chwałę filmu jako dziedziny artystycznej? Owszem, też. Jest rzeczą oczywistą, że badaczowi kina sprawia wielką i z niczym nieporównywalną radość pisanie o dziełach filmowych z prawdziwego zdarzenia — o filmach, które nakreśli: Méliès, Griffith, Chaplin, Ford, Murnau, Lang, Dreyer, Renoir, Hitchcock, Buñuel, Welles, Ozu, Kurosawa, Fellini, Visconti, Bergman, Antonioni, Bresson, Munk, Wajda, Tarkowski, Coppola, Scorsese, Loach, Allen, Kieślowski, Marczewski, Jarmusch, Leigh, Haneke i wielu innych.

Ale istota owej potrzeby tkwi o wiele głębiej, obejmując swoim zasięgiem również współczesność. Jest nią kontakt z praktyką językową kina: zarówno tą zwykłą i wielce niedoskonałą, z którą stykamy się na co dzień za pośrednictwem kina, telewizji i nowych mediów, jak i na poziomie mistrzowskim, słowem — z arcydziełami sztuki filmowej jako **sztuki komunikowania się za pomocą ruchomych obrazów**.

Historyk filmu nie przestaje być teoretykiem. Teoria filmu, jaką cenię i skłonny jestem uważać za jedynie uprawnioną, powinna wchodzić w nieustanny kontakt z praktyką tworzenia i czytania ruchomych obrazów, nie tracąc nigdy z pola widzenia procesów filmowej komunikacji. **Pamięć kina** jest bowiem niczym innym jak

**pamięcią jego praktyki komunikacyjnej**, która wyraża się w najróżniejszych — zarówno artystycznych, jak i pozaartystycznych — sposobach porozumiewania się ludzi za pomocą ruchomych obrazów.

Sprawą drugą, ściśle z poprzednią związaną, była dla mnie kwestia języka teorii filmu. Lawinowo narastające nowinkarstwo terminologiczne i metodologiczne na tym polu doprowadziło z czasem do powstania czegoś w rodzaju teoretycznofilmowej wieży Babel, wokół której doszło do pomieszania języków, trwa permanentny zgiełk i jednocześnie zatracą się wszelki sens tego, co mówione, głoszone, publikowane. Wraz z nim maleje też z roku na rok szansa na osiągnięcie jakiegokolwiek rzeczywistego porozumienia między samymi badaczami, a także — co nie mniej ważne — między pojedynczym badaczem a tymi, którzy interesują się wynikami jego badań i przemyśleń. Krąg zainteresowanych rozwojem teoretycznej refleksji nad filmem, nigdy przecież nazbyt szeroki, uległ w ostatnim okresie alarmującemu zmniejszeniu. Doprowadziło to z biegiem czasu do głębokiej społecznej izolacji „czystej” teorii filmu, która — mimo lawinowego przyrostu publikacji — stawała się dziedziną uprawianą w sposób coraz bardziej jałowy i nieefektywny poznawczo.

Przyczyny krytykowanego tu stanu rzeczy sięgają lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Jego winowajcami są po trosze wszyscy uprawiający teorię filmu, przede wszystkim jednak — wpływowi teoretycy francuscy. To oni pierwsi, nie potrafiąc rozwiązać dylematów języka filmu, ustami Christiana Metzsa stworzyli w odniesieniu do filmu równie efektowną, co od podstaw fałszywą — na pozór tylko i w istocie jedynie naskórkowo nawiązującą do koncepcji Ferdinanda de Saussure’a — formułę ***langage sans langue***.

Podkreślam, to nie jest prawdziwy de Saussure, lecz jego *potpourri*, namiastka, surogat, atrapa. I nic nie pomoże nazywanie nowszej refleksji lingwistycznej „semiotyką post-saussurowską” (*sémiotique post-saussurienne*). Tak czy inaczej, elementarny błąd metodologiczny, wynikający z rozdzielenia obu tych pojęć, ściśle związanych z sobą w systemie teoretycznym de Saussure’a, jest ewidentny. Zjawisko komunikowania (*langage*) nie może bowiem zachodzić bez pośrednictwa języka (*langue*), czymkolwiek język ten miałby lub nie miałby być.

Wobec istniejącego w powojennym stadium refleksji semiotycznej nad filmem (od Cohen-Séata aż po Barthes’a i Metzsa) niedowładu teorii języka filmu przywołana powyżej, wykoncypowana niegdyś przez Francuzów, formuła ***langage sans langue*** przy całej swej pro-

wizoryczności miała jednak tę kolosalną zaletę psychologiczną, towarzyszącą każdemu uproszczeniu, że za pomocą zaledwie trzech słów (*langage sans langue*) radykalnie uchylała problem języka filmu, nie wykluczając równocześnie, że przekaz filmowy coś przecież znaczy i komunikuje. Nic dziwnego, że została w filmoznawstwie niemal powszechnie przyjęta jako pogląd obowiązujący i niczym magiczne zaklęcie bywa powtarzana do chwili obecnej. Niczego jednak na dobrą sprawę nie rozwiązała. Dzisiaj, z górą czterdzieści lat później, spory wokół języka filmu i nowych mediów są nadal aktualne, a różnice w spojrzeniu na tę kwestię okazują się zasadnicze.

Wyrażona tu negatywna ocena osiągnięć ówczesnego stadium rozwoju światowej teorii filmu w badaniach nad systemem języka kinematograficznego nie przekreśla, ani też nie próbuje w żaden sposób dezawuować, poszczególnych znakomitych dokonań — zarówno polskich (Alicja Helman, Maryla Hopfinger, Hanna Książek-Konicka i in.), jak i zagranicznych (André Bazin, Edgar Morin, Umberto Eco, Emilio Garroni, Peter Wollen) — z tego okresu. Osiągnięć, które autor niniejszej książki z uznaniem odnotowuje, wielokrotnie się na nie powołując.

Na szczęście, z teorią filmu, jeśli oceniać ją z ogólniejszej perspektywy, nie było w omawianym stadium tak źle, jak utrzymywali jej zagorzali przeciwnicy — alergicznie uczuleni na refleksję semiotyczną i semiotykę filmu w każdej postaci. Sprawiedliwa ocena rzeczywistych dokonań tej dziedziny musi jednak uwzględniać znaczną dozę koniecznego krytycyzmu. Ocena ta staje się bardzo krytyczna, zwłaszcza gdy mowa o licznych, ale w sumie mało nośnych poznawczo, próbach naukowej refleksji nad tak pierwszorzędnie ważnym zagadnieniem, jakim był, jest i zapewne długo jeszcze pozostanie język ruchomych obrazów.

Doprawdy, źle się stało, że problem ten po kilku nieudanych próbach rozwiązania uznano przed laty za nierozwiązywalny, odkładając go do teoretycznofilmowego lamusa kwestii tyleż kłopotliwych, co rzekomo przebrzmiałych (*resp.* anachronicznych), którymi nie warto zaprzętać sobie głowy. Problemat języka filmu nie jest zagadką z wyspy Ijos, która — jak głosi znana legenda — doprowadziła niegdyś do zguby Homera. Jak wszystkie naukowe problemy o znaczeniu fundamentalnym, należy on do bardzo trudnych. Nie znaczy to jednak, że nie sposób go rozwiązać. W każdym razie, próbować tak czy inaczej trzeba.

Zadanie, jakie przed sobą postawiłem, wymaga, aby zmierzyć się z nim możliwie najbardziej całościowo i systematycznie. W sposób, który z jednej strony unika uproszczeń, z drugiej — nadmiernej pedanterii. Uniwersalna natura semiotyki ruchomych obrazów i języka kinematograficznego dotyka najróżniejszych szczegółowych zagadnień: począwszy od elementów dyskretnych, poprzez kolejne, coraz wyższe poziomy komunikatu, z jego składnią włącznie, kreację i reprodukcję, mechanizmy tworzenia się znaczeń, układ nadawca-odbiorca, ruch, światło, dźwięk, czasoprzestrzeń, sytuację ekranową, metaforę i inne tropy semantyczne, proksemikę, rytm, montaż — aż do zagadnień wyższego rzędu, takich jak: korespondencja sztuk, audiowizualność, styl, kompozycja i język sztuki filmowej.

Dotykając kompleksowo każdego z tych złożonych problemów, wiem, że żadnego nie zdołam omówić na kartach tej książki dostatecznie wyczerpująco. Taka jest jednak nieunikniona cena, którą trzeba zapłacić za próbę skonstruowania dla potrzeb współczesnej teorii filmu i mediów syntetycznego systemu języka ruchomych obrazów, obejmującego swoim zakresem zarówno sam film, jak i wszelkie inne — i te znane nam, i te jeszcze nieznanne — środki komunikacji audiowizualnej.

Książka niniejsza porusza pewną liczbę wybranych zagadnień semiotyki ruchomych obrazów. Jeśli wertując ją, Czytelnik jakiegos nie znajdzie, nie znaczy to, że zostało ono uznane przez autora za problem badawczy nieistotny dla języka filmu, a tylko to, że horyzont rozważań powinien się w tym miejscu rozszerzać.

Lista herezji zawartych w tej książce jest długa. Poczynając od tylekroć odrzuconej w przeszłości tezy o istnieniu takiego języka (w znaczeniu *langue*), jego *par excel-*

*lence* symbolicznej (kulturowej) natury, funkcjonowaniu w nim elementów dyskretnych, twierdzenia o — będących jego systemowymi wyróżnikami — podwójnej artykulacji oraz zhierarchizowanej budowie, poprzez koncepcję łącznego, tj. audiowizualnego, rozpatrywania ruchomych obrazów, tezę o istnieniu „miejsc niedookreślenia” w obrazie ekranowym, koncepcję wieloznaczności ekranowych przedstawień, tezę o wspólnej artykulacji językowej różnokodowych elementów wizualnych i dźwiękowych uczestniczących w przekazie kinematograficznym, aż do twierdzenia, iż nie ma w nim obiektów pozatekstowych i nic nie znaczących. Twierdzą również, że nie istnieje coś takiego, jak całkiem odrębny od języka filmu system językowy zwany

**Lista herezji zawartych  
w tej książce jest długa.**

językiem nowych mediów. Mamy natomiast do czynienia ze współczesnym stadium rozwoju języka ruchomych obrazów, które wniosło i nadal wnosi coraz to nowe elementy i aspekty do jego dynamicznie zmieniającej się semiotyki.

Zamieszczone tu rozważania nie są sumą „gotowych” i niepodważalnych prawd. Przysługuje im status autorskich rozmyślań i przemyśleń będących rodzajem zaproszenia Czytelnika do otwartego dyskursu, którego przewodni cel wyznacza możliwie najgłębsze poznanie fascynującego zjawiska, jakim jest język ruchomych obrazów. Język ten jawi się tutaj nie jako dziedzina hermetyczna, obca i niezrozumiała, a wprost przeciwnie — dostępna ogółowi zainteresowanych, nawet tych niezbyt przygotowanych do myślenia w kategoriach: teorii filmu, lingwistyki, semiotyki, teorii informacji, psychologii rozwojowej, kognitywizmu czy antropologii kultury.

Zarówno zwolennik „opcji europejskiej” (umownie zwanej tutaj opcją semiotyczną), jak i rzecznik „opcji amerykańskiej” (równie umownie nazwanej opcją kognitywistyczną) w badaniach nad filmem dostrzeże dla siebie coś „bliskiego” i zarazem coś „obcego” w koncepcji teoretycznej języka ruchomych obrazów zawartej w tej książce.

Nie zamierzam bynajmniej wygrywać semiotyki przeciwko kognitywizmowi — i *vice versa*. Perspektywa kognitywistyczna bez udziału refleksji semiotycznej wydaje mi się w badaniach nad systemem języka ruchomych obrazów równie nieciekawa i jałowa poznawczo jak („pseudosemiotyczne” w moim pojęciu) rozważania o filmie i innych środkach komunikacji audiowizualnej uprawiane w ramach wyspekulowanej „czystej” teorii filmu spod znaku taksonomii Gilles’a Deleuze’a. Teorii „czystej” w dwuznacznym cudzysłowie — to jest takiej, w której zabrakło miejsca na niezmiernie cenną w podejściu kognitywistów strategię empirycznej weryfikacji hipotez dotyczących rozmaitych aspektów komunikowania za pomocą ruchomych obrazów.

Badacze amerykańscy i badacze europejscy są we współczesnych badaniach nad językiem filmu potencjalnymi sojusznikami. Jedni mają drugim sporo do zaoferowania pod warunkiem, że druga strona zechce z tej oferty twórczo skorzystać. Kognitywizm jako teoria systemów i procesów poznania, z jednej strony, oraz semiotyka jako nauka o systemach znakowych i procesach komunikowania, z drugiej — wcale nie stoją względem siebie w nieuniknionej sprzeczności. Ten sztuczny konflikt nie służy dzisiaj żadnej ze stron. Wywołuje natomiast poczucie izolacjonizmu i obcości, uniemożliwiające rzetelny dialog naukowy.

Przyjmując jako badacz ruchomych obrazów orientację kognitywistyczną, wcale nie składasz broni jako semiotyk i nie przestajesz automatycznie nim być. Wprost przeciwnie, nowocześnie uprawiany kognitywizm jest orientacją badawczą, która wyznacza jedną z dróg rozwoju semiotyki filmu i mediów. Projekt badawczy przyszłości naszej dziedziny powinien się opierać na zbudowaniu interkontynentalnego, śmiało przerzuconego między oboma brzegami, „Atlantic Bridge” — czegoś w rodzaju naukowej infostrady czy mostu powietrznego, pozwalającego badaczom filmu i komunikacji audiowizualnej przewyżać własne ograniczenia, kursować w różnych kierunkach i z całą swobodą wybierać i łączyć to, co najlepsze po obu stronach.

Studiowanie systemowego charakteru języka ruchomych obrazów to dla filmoznawstwa i medioznawstwa nie temat uboczny i marginalny, lecz *via regia* — droga królewska prowadząca bezpośrednio do zrozumienia najważniejszych kwestii związanych z przedmiotem badań naszej dziedziny. Przed laty wytyczył ją pionierski kierunek refleksji klasyków amerykańskiej i europejskiej teorii filmu, wśród których byli Nicolas Vachel Lindsay, Hugo Münsterberg, Karol Irzykowski, Lew Kuleszow, Béla Balázs, Siergiej Eisenstein, Wsiewołod Pudowkin, Siemion Timoszenko, Borys Eichenbaum, Jurij Tynianow, Jakob Lincbach, Jan Mukařovský, Rudolf Arnheim i wielu innych. Podążanie tym pierwszorzędnym ważnym traktem otwiera możliwość ponownego zbadania i rozstrzygnięcia wielu naukowych problemów, jakich daremnie starali się unikać ich następcy. Jeśli Czytelnik wyciągnął stąd wniosek, że o wiele bliższa od osiągnięć powojennej i współczesnej refleksji nad językiem filmu pozostaje autorowi tamta odległa tradycja myśli filmowej, jest to pogląd słuszny.

Uważam, że zaległości w badaniach nad językiem filmu należy odrobić szczególnie szybko. Bez tego bowiem niemożliwe będzie odrodzenie refleksji teoretycznej w przyszłości. **Poniechanie studiów nad systemem języka ruchomych obrazów i krytykowana tu — tyleż efektowna, co niedorzeczna — formuła *langage sans langue* oderwały niegdyś rozważania nad semiotyką i estetyką filmu od ich „naturalnego” podłoża, czyli lingwistyki.** Po kilku pierwszych nieudanych przymiarkach języka filmu do języka naturalnego refleksję językoznawczą uznano — równie arbitralnie, co niefortunnie — za zbędną, próbując ją zastąpić refleksją „komunikacyjną”, jakby jedno w ogóle mogło istnieć bez drugiego. Ogłoszone po raz pierwszy

ponad pół wieku temu, jednocześnie w Nowym Jorku i w Warszawie, klasyczne dzisiaj studium Romana Jakobsona, w którym znalazło się znakomite sformułowanie „poetyka w świetle językoznawstwa”<sup>1</sup>, nie odnosi się tylko do terytorium literatury.

Właściwie odczytana, dewiza Jakobsona może stać się również zaczątkiem nowego typu refleksji filmoznawczej i medioznawczej. W jej ramach znikną sztywne podziały na „teorię” i „historię”, a sztuka analizy i interpretacji zarówno zwykłych przekazów kinematograficznych, jak i najwyższej próby dzieł filmowych czerpać będzie dla siebie inspirację właśnie z lingwistyki i semiotyki filmu. Tyle że filmu w najszerszym sensie, traktowanego **systemowo** — jako język ruchomych obrazów. Takie filmoznawstwo i taka nauka o mediach mają przed sobą wielkie perspektywy i szanse rozwoju.

---

<sup>1</sup> Roman Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, przeł. Krystyna Pomorska, „Pamiętnik Literacki” vol. LI, 1960, z. 2.