

Jan Rek

O FILMOWYM ZNAKU ZE ZNAKIEM ZAPYTANIA

1. TEKSTY, JĘZYKI I ZNAKI

Roland Barthes napisał kiedyś, że człowiek mówi nieustannie, i że ta jego właściwość bierze się z natury, tzn. przynależy do świata natury. Jednakże sam język, jakim on się posługuje, należy do świata kultury i przejawiać się może nie tylko w mowie; często upatruje się w nim patrona wielu innych systemów komunikacyjnych, przy pomocy których ludzie porozumiewają się ze sobą¹. Nie jest prawdą, że dopiero dzisiaj kwestie te stały się obiektem naukowego poznania. Tradycje badawcze daleko wybiegają w przeszłość lecz tym co je ograniczało było skupienie uwagi na jednym tylko kanale informacyjnym: na języku werbalnym. Tymczasem gołe fakty zaprzeczyły takiemu nastawieniu: komunikacja niejako przekroczyła barierę przekazów słownych i uświadomiła refleksji badawczej, iż pole obserwacji znacznie się rozszerzyło. Kiedy lingwistyka, tradycyjnie zorientowana na zjawiska czysto językowe, tzn. w języku naturalnym się dokonujące, ogarnęła swym spojrzeniem nowe rejony, zmuszona była ustąpić miejsca semiotyce. Zmiana ta naruszyła dotychczasowy stosunek podrzędności semiotyki względem językoznawstwa, nastąpiło odwrócenie między nimi zależności, co dawno już przepowiadał Ferdinand de Saussure. I tak semiotyka wchłonęła w siebie lingwistykę, zaś przedmiotem zabiegów badawczych stały się również inne, nie tylko słowne, przekazy.

Kiedyś historia kultury — mówi S. Żółkiewski — „była zlepionymi przez intrologatora rozdziałami o religii, rzemiośle, literaturze i filmie”². Dodawano je do siebie na zasadzie raczej mechanicznej. Obecnie dla układów tych szuka się wspólnej skali i wspólnej miary, by je opisać

¹ Por. R. Barthes, *Languages at war in a culture at peace*, „The Times Literary Supplement” 8 october 1971, n° 3632.

² S. Żółkiewski, *Nauka o kulturze i semiotyka*, „Teksty” 1973, nr 3(9), s. 78.

na nowo. Ustawienie ich w równoległe szeregi zdążające do nieskończoności wydaje się być ograniczonym sposobem porządkowania. Chodzi tu o taki opis, który byłby w stanie ujawnić mechanizm łączący je w jedną, choć zróżnicowaną całość. Oczywiście, procedura badawcza wymusza oglądanie zjawisk kultury tak, jakby znajdowały się one w momencie „wiecznego trwania”, na przekór procesowi historycznemu. Swego czasu B. Uspienski wyjaśnił powody takiego nastawienia:

Żeby mieć dynamiczny model rozwoju kultury, trzeba najpierw opisać jej model statyczny. Zarzuty [...] nie biorą pod uwagę, że takie prace zostały dopiero rozpoczęte³.

Miedzy wszystkimi językami trwa wojna. Ścierają się ze sobą — jak pisze Barthes — w ostrym konflikcie, a przedmiotem sporów jest człowiek. Nie występuje on jednak w roli ofiary, którą silniejsi dzielą między siebie. Sam decyduje o wyborze — jako odbiorca i użytkownik dopuszcza do siebie tylko te, które są przezeń rozumiane. Jeśli zatem naprawdę panuje wojna, to bogiem wojny jest mimo wszystko człowiek.

Wszystkie semiotyczne i antropologicznie zorientowane koncepcje kultury traktują człowieka jako znakowego demiurga. Jego kulturotwórcza działalność w świecie natury polega na ciągłym jej przekształcaniu w świat kultury. Stale rewiduje, znosi stary, „naturalny” porządek i ustanawia nowy. W ramach tej aktywności — jako producent znaków — jawi się realnym wykonawcą zasady *signum facere*.

W tym miejscu warto przywołać wypracowaną przez badaczy radzieckich ze szkoły w Tartu teorię tekstu⁴. Tekstem jest dla nich odpowiednio zorganizowany i uporządkowany zbiór znaków (sekwencja), który realizuje określony zespół norm i reguł. Jego spójność zawisła

³ B. Uspienski, *Poszukiwanie gramatyki kultury*, „Kultura” 2 wrzesień 1973, nr 35.

⁴ Por. J. M. Łotman, A. M. Piatigorski, *Le texte et la fonction*, „Semiotica” 1968, n° 2; J. M. Łotman, *Struktura chudożestwiennogo tieksta*, Moskwa 1970; tenże, *Stati po tipologii kultury*, Tartu 1970; tenże, *Tiekst i sistiema*, [w:] *Analiz poetičeskogo tieksta*, Leningrad 1972; B. A. Uspienski, *Poetika kompozycji. Struktura chudożestwiennogo tieksta i kompozicyonnoj formy*, Moskwa 1970; B. Jegorow, *Analiza strukturalna tekstu literackiego*, „Nurt” 1971, nr 11; J. M. Łotman, A. M. Piatigorski, B. A. Uspienski, W. W. Iwanow, W. N. Toporow, *Tiezisy k siemiotičeskomu izuczeniju kultur (w primienieni k słowianskim tiekstem)*, [w:] *Semiotyka i struktura tekstu*, red. M. R. Mayenowa, Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1973; S. Żółkiewski, *Des principes de classement de textes de culture*, „Semiotica” 1973, VII, n° 1; T. A. Van Dijk, *Foundations for Typologies of Texts*, „Semiotica” 1972, VI, n° 4; Ch. Grivel, *Pour une sémiotique des produits d'expression*, 1: *Le texte*, „Semiotica” 1974, X, n° 2.

jest od respektowania reguł określonego systemu, a także poprawności jego konstruowania. Ponieważ każdy niemal tekst można rozpatrywać względem kilku różnych układów, w grę wchodzi jednocześnie kilka systemów. Kiedy człowiek jako „barbarzyńca” opanowuje kulturowo naturę, świat czyli nie-tekst staje się tekstem. Świat jako taki pozbawiony jest sensu, dopiero człowiek organizując go zapewnia mu sensowność. Kultura jest więc tekstem, albo mówiąc dokładniej, zbiorem tekstów. Dla uczestnika danej kultury nie wszystkie fakty kulturowe mają rangę tekstów, tzn. nie wszystkim przypisuje doniosłość w równym stopniu. Skoro jednak przekroczy granice własnej kultury, skoro natknę się na fakty z innej kultury pochodzące, wówczas wszystkie „obce” zachowania i ich rezultaty podciąga pod to miano.

Składnikami tekstów kulturowych są teksty artystyczne. Od nie-artystycznych różnią się tym głównie, że są nieodwracalne, tzn. odbiorca nie może zamienić się rolą z ich nadawcą⁵. Teksty artystyczne należą do świata sztuki, dla której kultura jest wielkim kontekstem. Każdą sztukę można charakteryzować jako zbiór pewnych tekstów: literackich, teatralnych, filmowych etc. Są one wyraźnie odgraniczone albo przez „początek” i „koniec” jak w literaturze i filmie, albo ramą — jak w malarstwie, albo rampą i obecnością aktora — jak w teatrze. Wynika z tego, że pojęcie tekstu nakłada się na pojęcie utworu (dzieła). I choć semiotycy z Tartu nie biorą raczej tego faktu pod uwagę, to wydaje się, że mniemanie takie jest błędne. Otóż relacja zachodząca między tekstem i utworem odpowiada relacji sygnał-znak. A tę zależność dokładnie opisał w latach trzydziestych M. Bachtin piszący pod pseudonimem W. Wołoszynow⁶. Zdaniem jego — to, co nazywamy „sygnałem” jest obiektem rozpoznania i zauważenia, natomiast „znak” określa przedmiot rozumienia. Czyli każdy utwór dociera do nas nie-jako poprzez tekst, albowiem ten jest w akcie percepcji formą bardziej „pierwotną”.

Różne mogą być zasady porządkowania tekstów: można wobec nich stosować kryteria tematyczno-przedmiotowe (mówimy wtedy o tekstach kulturowych, artystycznych, literackich etc.), kryteria biorące pod uwagę stopień złożoności ich wewnętrznej budowy (mówimy wtedy o tekstach prostych i złożonych), wreszcie kryteria rodzajowo-substancjalne. W tym ostatnim przypadku klasyfikacja doprowadza do wy-

⁵ Por. W. A. Koch, *Le texte normal, le théâtre et le film*, „Linguistics” May 1969, 48, s. 51—53.

⁶ Por. W. Wołoszynow, *Marksizm i filozofia języka*, Leningrad 1930; także P. Francastel, *Twórczość malarska a społeczeństwo*, Warszawa 1973, s. 26.

różnienia tekstów homogenicznych i heterogenicznych. Teksty literackie należą do pierwszych, zaś filmowe do drugich⁷.

Żaden tekst i żaden utwór nie może istnieć poza danym systemem semiotycznym. Teksty i utwory są całościami, jakie powstają w wyniku wyboru i kombinacji znaków tego systemu.

M. Black napisał kiedyś, iż „wszelka nauka musi wyjść od metafory, by dojść do algebry”⁸. Punktem wyjścia w refleksji nad systemami komunikacyjnymi o niewerbalnym charakterze było przyznanie im statusu języka właśnie na prawach metafory, intuicyjnie i „na wyrost”. Nie uszło to uwadze krytyków. Prace J. Łotmana i jego uczniów, jakkolwiek wielce pouczające, nie odznaczają się jeszcze wysokim stopniem ścisłości: można zgłaszać zastrzeżenia do ich „języka literatury”, a jeszcze bardziej do proponowanego „języka sztuki”⁹. Niemniej otwierają one interesujące perspektywy badawcze. W nowej optyce pozwalają spojrzeć na system semiotyczny filmu.

I. Osolsobě recenzując onegdaj tom *Sign, Language, Culture* będący zbiorem referatów z konferencji semiotycznej w Kazimierzu w roku 1966, a który zawiera między innymi prace z zakresu semiotyki filmu, wygłosił znamienne uwagę: że cała ówczesna teoria filmu zorientowana była przede wszystkim na sprawy o charakterze „prehistorycznym”. Znaczy to, że w kółko rozważała nacechowane oczywistością kwestie w rodzaju: mechaniczne uwarunkowanie sztuki filmowej, albo film jako sztuka obrazowa, albo film wobec rzeczywistości. Sprawy te na tyle weszły do potocznej świadomości badawczej, że wymuszają niejako zajęcie jednoznacznego stanowiska: to „pseudoproblemy z punktu widzenia semiotyki”. Taka semiotyka wpatrzona w „prehistoryczną dal” nie sili się — jego zdaniem — na analizowanie funkcji, jakie w strukturze filmowej pełnią poszczególne elementy¹⁰. W zamian wygodniej było przez długi okres czasu rozstrzygać zagadnienia stopnia reprodukcji i transformacji rzeczywistości realnej przeniesionej na ekran.

⁷ A. A. Zalizniak, W. W. Iwanow, W. N. Toporow, *O wozmożnosti strukturno-tipologiczeskogo izuczenija niekotorych modielirujuszczich semiotičeskich sistiem*, [w:] *Strukturno-tipologiczeskije issledowanja. Sbornik statiej*, Moskwa 1962, s. 136.

⁸ M. Black, *Models and Metaphors. Studies in Language and Philosophy*, Ithaca-New York 1962, s. 242.

⁹ Por. na ten temat prace z symposium *Is Art a Language?* zamieszczone w „*Journal of Philosophy*” 1965, n° 20; także E. Souriau, *L'art est-il un langage?*, „*Rivista di Estetica*” 1968, XII, n° 1; M. Dufrenne, *L'art est-il un langage?*, „*Rivista di Estetica*” 1968, XIII, n° 2; W. Tatarkiewicz, *Sztuka i język*, [w:] *Studia Semiotyczne*, red. J. Pelc, Wrocław—Warszawa—Kraków 1970, s. 11—22.

¹⁰ Por. I. Osolsobě, *Fifty keys to semiotics*, „*Semiotica*” 1973, VII, n° 4, s. 262 i n.

G. Bettetini i F. Casetti ujawnili, że semiotyka filmu obraca się w zamkniętym, zaczarowanym kole: wychodzi od analogii, aby wyjaśnić i usprawiedliwić niejako ikoniczność filmu, a ta z powrotem odsyła do analogii. Błądzenie to przerwać może jedna tylko teza, że obraz nie jest do końca podobny do obiektu, jaki przedstawia¹¹.

Również Ch. Koch podkreślał, że filmu nie należy definiować w kategoriach „ontologii genetycznej”, tzn. widzieć w nim jedynie specyficzny świat. Albowiem świat ów w kontekście społecznej komunikacji powstał z myślą o przekazywaniu określonych wartości znaczeniowych. Jeśli tego nie dostrzegać, badacz skazany jest na odwieczny znak zapytania, jaki gnębił Bazina: *qu'est-ce que le cinéma?* Film bowiem nie tyle odkrywa obiekty ze świata rzeczywistego, co poprzez ewokowane przezeń znaczenia uczestniczy w procesie społecznej komunikacji¹².

Sens tych wypowiedzi jest następujący: badania nad filmem doszły do momentu, w którym oglądanie go i analizowanie poza sytuacją społeczną, w jakiej manifestuje się jako spektakl i przekaz jednocześnie, przestaje wystarczać. Dalsze rozpatrywanie go w warunkach laboratoryjnych, poza odbiorcą i widownią, pozbawione jest sensu, ponieważ odbiera się mu w ten sposób możliwość zaprezentowania wszystkich właściwości w „środowisku naturalnym”.

Język naturalny nie tylko dzisiaj ujawnia, że nie ma monopolu na komunikowanie się ludzi między sobą. Nie miał go, zdaje się, nigdy, bowiem kiedy człowiek mówi, zawsze „stroi miny” i gestykuluje. Uznanie tej niewerbalnej strony ludzkich zachowań za mało ważną „wartość dodatkową” w procesie przekazywania informacji, albo celowe jej pomijanie, by nie komplikowało zbyttno obrazu sytuacji, okazuje się działaniem na szkodę rozwoju badawczych dociekań zmierzających do opracowania i zinwentaryzowania wszystkich sposobów ludzkiego porozumiewania. Kiedy obserwować gesty i układy ciała charakterystyczne dla przedstawicieli rozmaitych obszarów etnicznych, łatwo zauważyć, że dla pewnych odbiorców posiadają one walory znaczeniowe. Działania te podlegają określonym prawom, o ich użyciu decyduje nie tyle biologia co kultura; gdyż częściej dają się wywieść ze zwyczaju kulturowego niż z instynktu właściwego człowieczemu gatunkowi.

Tkwiąc wewnątrz obowiązującej aktualnie społecznej konwencji wydaje się nam, że to my sami dowolnie swymi gestami dysponujemy, albo że ów system nie poddaje się żadnej formalizacji. Zaczyna się

¹¹ Por. G. Bettetini, F. Casetti, *La sémiologie des moyens de communication audio-visuels et le problème de l'analogie*, „Revue d'Esthétique” 1973, n° 2—4, s. 92.

¹² Por. Ch. Koch, *Cinéma, discours, événement*, „Revue d'Esthétique” 1973, n° 2—4, s. 174.

jednak formować nowa dyscyplina zwana kinezyką, która dąży do skodyfikowania wszystkich gestów jako jednostek znaczących, posiadających określone znaczenie. Dotychczas udało się skatalogować około 1000 figur zwanych *kinami*, tzn. najmniejszymi dającymi się wyróżnić elementami ruchu ludzkiego ciała. Ich połączenia tworzą całości większe, *kinomorfy*, które jako nacechowane semantycznie występują na prawach znaków¹³. Znaki takie w połączeniu ze znakami wpisanymi w kostium, ubranie są w stanie „mówić” o płci, wieku, statusie społecznym ich nosicieli.

Wydaje się, że należy przyjąć, iż nie ma jednego tylko systemu semiotycznego — są różne systemy, a język werbalny jest tylko jednym z nich.

2. W POSZUKIWANIU ZNAKU FILMOWEGO

Zwiastunami wszelkich znaków jako elementów semiotycznych systemów są sygnały. W przypadku filmu w roli tej zdają się występować mobilne obrazy wizualno-akustyczne. Sygnały te powiadamiają odbiorcę o znakach, jakie konstytuują znaczeniowo każdy filmowy przekaz. Współczesne teorie filmu zgodnie akcentują syntetyczny i heterogeniczny charakter komunikatu filmowego, niektóre natomiast skłonne są zakładać, iż w system semiotyczny filmu zaangażowane są inne jeszcze systemy. Rozpoznanie zasad ich segmentacji, określenie reguł ich łączenia — oto program badawczy na przyszłość. Nie ulega wątpliwości, że w procesie tym biorą udział dwie podstawowe klasy znaków: wizualne i audialne. Znaki ikoniczne wchodzą w skład pierwszych.

Wszystkie definicje znaku ikonicznego startują z pozycji Peirce'a i Morrisa¹⁴. Czyli: znak ikoniczny to taki rodzaj znaku, który niesie

¹³ Por. M. Mauss, *Les techniques du corp*, „Journal de psychologie normal et pathologique” 1935, t. 32, n° 3—4; R. L. Birdwhistell, *Introduction to Kinesics. An Annotation System for Analysis of Body Motion and Gesture*, Washington 1952; G. Van Rijnberk, *Le langage par les signes chez les moines*, Amsterdam 1953; G. W. Hewes, *World Distribution of Certain Postural Habits*, „American Anthropologist” 1955, vol. 57, n° 2; E. T. Hall, *The Silent Language*, New York 1959; W. La Barr, *Paralinguistics, Kinesics and Cultural Anthropology*, The Hague 1964; A. S. Hayes, *Paralinguistics and Kinesics: Pedagogical Perspectives*, The Hague 1964; J. Ruesch, W. Kees, *Nonverbal Communication. Notes on the Visual Perception of Human Relations*, Berkeley 1969; U. Eco, *Pejzaż semiotyczny*, Warszawa 1972; M. Melbin, *Some Issues in Nonverbal Communication*, „Semiotica” 1974, X, n° 3.

¹⁴ Por. Ch. Morris, *Signs, Language, and Behavior*, New York 1946; M. Dobrosielski, *Filozoficzny pragmatyzm C. S. Peirce'a*, Warszawa 1967.

z sobą pewne cechy przedmiotu przedstawianego, słowem jest obrazem tego przedmiotu. Cechuje go więc analogia oraz — jak mówi Lotman — obustronna więź planu wyrażenia i planu treści¹⁵. Jednak wypunktowanie tych właściwości i wysunięcie ich na czoło naraża niejako analizowany obiekt na niebezpieczeństwo utraty przezeń statusu znaku w świadomości odbiorcy. O tym, że zagrożenie to nie jest złudą nawet w odniesieniu do podmiotu badającego, świadczą nie tak przecież odległe poglądy o reprodukcyjnej naturze filmu.

Z niedomogów owego definicyjnego określenia najwcześniej próbowali się wywikłać logicy. W. Ławniczak pisał, że podobieństwo nie jest dla znaku ikonicznego warunkiem *sine qua non*, bowiem jego miejsce winno zająć „[...] podobieństwo między odniesieniem konkretnego znaku ikonicznego a pewnym obiektem, który nie jest identyczny z konkretnym znakiem, jakkolwiek odnośny znak konkretny jest w pewien sposób związany z owym obiektem”¹⁶. Czym w takim razie jest ów „pewien związek”? Przejawia się on w analogii, tzn. w relacji, jaka zachodzi między dwoma przedmiotami, albo własnościami, albo relacjami. Analogia między dwoma dowolnymi układami może tylko wówczas mieć miejsce, gdy istnieje układ trzeci, *tertium comparationis*, w którym one oba się zawierają i uczestniczą, i który można opisać za pomocą terminów nie wyprowadzonych bezpośrednio z zakresu właściwości ani pierwszego ani drugiego¹⁷.

Potrzeba stosowania takiego trzeciego układu była powodem sprzeciwu zgłoszonego swego czasu przez Umberto Eco wobec propozycji morrisowskich. Eco starał się dostarczyć wcale racjonalnych argumentów kwestionujących pogląd, jakoby portret królowej Elżbiety II reprezentował te same właściwości, co „żywa” królowa Elżbieta¹⁸. Otóż dla badacza włoskiego układem tym są społeczne podstawy działania mechanizmu ludzkiego postrzegania. W jego koncepcji semiotyka podaje rękę psychologii, tzn. proces semiozy usiłuje się tam rozpatrywać łącznie ze zjawiskami z pogranicza psychologii społecznej.

Znak ikoniczny — dowodzi on — rozpoznajemy na drodze przyjmowania pewnych bodźców wzrokowych, które organizowane są i porządkowane w określoną postrzeganą strukturę. Odbywa się ów proces dzięki stałemu konfrontowaniu danych wzrokowych z danymi prze-

¹⁵ Por. Lotman, *Struktura chudożestwiennogo tekstá*, s. 31.

¹⁶ W. Ławniczak, *Uwagi o pojęciu znaku ikonicznego*, „*Studia Semiotyczne*” 1971, II, s. 65.

¹⁷ Por. J. Bochenski, *On Analogy*, *Logico-Philisophical Studies*, Dordrecht 1962; J. Kmita, W. Ławniczak, *Znak-symbol-alegoria*, „*Studia Semiotyczne*” 1970.

¹⁸ Por. Eco, *op. cit.*, s. 156 i n.

kazanymi przez doświadczenie. Konfrontacja ta jest niczym innym jak selekcją, wyborem z pewnego szeregu „propozycji” przekazywanych przez rzeczywistość zewnętrzną, wyborem dokonywanym w imię określonego systemu nastawień, oczekiwań i pragnień. System ów mający charakter ponadindywidualny został ukształtowany przez nasze doświadczenie kulturowe. Składa się nań pewien zespół norm i reguł, który określa się mianem *kodu postrzegawczego*.

Trudno wyłącznie na nim polegać w kontaktach ze znakami ikonicznymi. Wszyscy mamy świadomość, że fotografia dziecka nie jest samym dzieckiem, tzn. nie uobecnia jeszcze dziecka „żywego”, a skoro tak, to ów głos rozsądku dyktowany być musi działaniem innego jeszcze kodu, który z jednej strony pozwala odróżnić figuralną plamę zarejestrowaną na papierze światłoczułym od jej rzeczywistego pierwowzoru, z drugiej zaś podtrzymuje zachodzący między nimi relacyjny stosunek podobieństwa. Rolę tę spełnia *kod rozpoznawczy*. On prowadzi nas bezbłędnie do uznania fotografii za szczególnego typu obraz dziecka.

Aby prawidłowo zauważyć komunikat wizualny złożony ze znaków ikonicznych, musimy uprzednio uruchomić nasz mechanizm postrzegania; aby prawidłowo go rozpoznać, musimy dysponować określoną techniką rozpoznawania. W konsekwencji należy powiedzieć, że znak ikoniczny nie tyle posiada pewne cechy przedmiotu, który przedstawia, lecz że w sposób skonwencjonalizowany uobecnia niektóre elementy właściwe jego postrzeganiu, elementy wyodrębnione i wychwycone z szeregu bodźców wzrokowych za pomocą kodów rozpoznawczych.

Znaki ikoniczne mają jednak to do siebie, że nie istnieją samodzielnie, nie bytują „w stanie wolnym”. Różnego rodzaju przekazy i teksty z nich zbudowane używają ich niejako w postaci całych sekwencji i skupień, gdzie niezmiernie trudno wydzielić proste elementy składowe, ponieważ granice między nimi są nieostre¹⁹. Tym, co je wciąga w orbitę czytelniczych i interpretacyjnych nastawień oraz zabiegów jest porządek kultury. Porządek ten jako nadrzędna całość organizująca i systematyzująca wszelkie doświadczenie jednostkowe i społeczne

¹⁹ Por. R. Barthes, *The message photographique*, „Communications” 1961, I; tenże, *Rhétorique de l'image*, „Communications” 1964, IV; E. H. Gombrich, *The mask and the face: the perception of physiognomic likeness in life and in art*, [w:] E. H. Gombrich, J. Hochberg, M. Black, *Art, Perception and Reality*, Baltimore-London 1972, s. 1—46; M. R. Mayenowa, *Diagram, mapa, metafora*, „Teksty” 1973, nr 5. Interesujące rozważania na ten temat przynosi praca H. Książek-Konickiej, *O problemie podstawowej jednostki*, [w:] *Współczesne problemy metodologii filmu*, red. A. Helman, Katowice 1977; tejże, *O psychologicznych podstawach ikonicznych kodów rozpoznawczych*, [w:] *Z zagadnień semiotyki sztuk masowych*, Warszawa 1977, s. 11—36.

pozwała odbiorcy rozszyfrować obrazowy ślad realnego przedmiotu. Że tak właśnie jest, pokazał E. Gombrich: dla Japończyka, któremu obce są zasady perspektywy centralnej, zwykle pudełko narysowane w skrócie jawi się jako forma zniekształcona, zaś dla Indianina, który nie zaakceptował w swej kulturze gry cieni dla wyrażenia bryłowatości przedmiotu, ludzka twarz pogrążona w półmroku jest twarzą okaleczoną²⁰.

Kod rozpoznawczy wspomagany jest przez inne jeszcze kody, np. w przypadku konieczności rozszyfrowania przedstawionej na obrazie sylwetki ludzkiej do głosu dochodzi kod antropologiczny. Wszystkich ich nie sposób jeszcze wyliczyć, niemniej w każdym przypadku instancją najwyższą jest system kulturowy pracujący jak matryca, która odciska się na naszych czytelniczych zachowaniach w świecie znaków. Przejawia się on w formie wzorów kulturowych regulujących nasze działania i czynności²¹.

A więc co widzimy oglądając świat? albo jakikolwiek obraz? Wyłącznie to, co mieści się w granicach widzialnego pasma światła, co zmysłem wzroku jesteśmy w stanie ogarnąć i wydzielić. Na to pierwsze ograniczenie, nazwijmy je fizjologicznym, nakłada się ograniczenie drugie: kulturowe. Zatem procesy kodowania i dekodowania przekazów ikonicznych — tak zresztą jak wszelkich przekazów znakowych — zrealizowane są kulturowo²². Klucz służący do odczytania i rozumienia ikonicznych znaków wpisanych w dowolny tekst spoczywa w społecznym doświadczeniu, w społecznej przestrzeni. Społeczna świadomość ustala pewien model świata²³, który uznany zostaje ze wzór, swego rodzaju normę. Dana zbiorowość w nim właśnie zamyka swój program działania, swój „przepis na życie”. Jest on swego rodzaju ideologią, która steruje wszystkimi operacjami jednostki do tej zbiorowości należącej, także operacjami znakowymi. Oto człowiek produkując znaki przekłada aktualny model świata na dany materiał semiotyczny, albowiem każdy system znakowy realizuje go na swój sposób, każdy przymierza go niejako do charakteru własnego tworzywa, norm poety-

²⁰ Por. E. H. Gombrich, *Art and Illusion. A study in the Psychology of Pictorial Representation*, New York and London 1960, s. 267—268.

²¹ Por. R. Benedict, *Wzory kultury*, Warszawa 1966.

²² Por. M. Slade, *Language of Change. Moving Images of Man*, Toronto 1970; inspirujące są uwagi Quine'a, por. W. Van Orman Quine, *Carnap and Logical Truth*, [w:] *Logic and Language*, Dordrecht-Holland 1962, s. 63.

²³ Por. W. W. Iwanow, W. N. Toporow, *Słowiańskie jazykowyje modelirujuščije siemiotičeskie sistemy*, Moskwa 1965; Lotman, *Struktura chudożestwiennogo tieksta*; A. Ejnsztejn, *Principy naucznoego issledowanija*, [w:] *Fizika i realnost'*, Moskwa 1965, s. 9; L. Goldmann, *Problèmes d'une sociologie du roman*, „Cahiers Internationaux de Sociologie”, Bruxelles 1962, n° 32; A. Guriewicz, *Kategorie kultury średniowiecznej*, Warszawa 1976, s. 5—28.

ki w danym okresie historycznym obowiązujących etc. Rozumieć znaki ikoniczne i szerzej: w ogóle znaki, to uświadomić sobie ich zależność względem modelu świata i względem patronującego im systemu ze wszystkimi jego regułami i konwencjami.

Tak więc oko nasze bynajmniej nie charakteryzuje się „niewinnością”, jak chciał Ruskin²⁴, gdyż skażone jest społecznym doświadczeniem i kulturowym nawykiem. Żaden przekaz nie może być traktowany wyłącznie w kategoriach reprodukcji. Stosowanie tego pojęcia jest mylącą metaforą na prawach prawdy funkcjonującą w społecznej mitologii. Analogiczność jest iluzją realności, sposobem ujawniania — jak zauważył Metz — współdziałania i koegzystencji wielu kodów:

Pod płaszczykiem ikoniczności, w jej łonie, przekaz o charakterze analogonu przemycia rozmaite kody. Inaczej, podobieństwo jest właściwością dającą się skodyfikować, ponieważ zachęca do określenia tego podobieństwa²⁵.

Obraz albo inny dowolny tekst ikoniczny nie tyle świadczy o wskazywanym przez siebie przedmiocie realnym, co o stosunku jego nadawcy-kreatora do owego przedmiotu, o akcie komunikacji przy jego pomocy dokonywanym. Żeby w nim uczestniczyć, należy władać odpowiednim językiem albo sztuki tej się nauczyć.

A czym jest znak filmowy? w jakim sensie tworzy on większe zespoły skupień? Metz nie znajdując wyjścia z tak kłopotliwych problemów zajął się swego czasu układami syntagmatycznymi, czyli operował „ponad zdaniem”, jak mówią lingwiści. Inaczej spojrział na tę kwestię E. Garroni. Na plan pierwszy wysuwa fakt współistnienia w filmie różnych systemów semiotycznych, ich współdziałanie w procesie semiozy. Ideą przewodnią jego refleksji jest m. in. pokazanie, że szukanie w filmowym tekście najmniejszych drobin semantycznych — w imię określenia sławetnej „specyfiki filmu” — jest zajęciem bezsensownym. Każdy fragment filmowego przekazu można rozłożyć, lecz nigdy nie wiadomo nic więcej ponad to, że wydzielona częśćka jest... częścią danego fragmentu. W rezultacie, pojęcie filmowego znaku jawi się jako jeszcze jedna metafora. Znak filmowy nie istnieje w sensie skończonego wytworu materialnego, jest bowiem ciągłym procesem semiotycznym generowanym dzięki spotkaniu się ze sobą wielu znaków pochodzących z różnych systemów. O filmowym znaku mówić można wyłącznie w kategoriach teoretycznej abstrakcji²⁶.

²⁴ Por. J. Ruskin, *The Elements of Drawing*, London 1857; także J. Hochberg, *In the Mind's Eye*, [w:] *Contemporary Theory and Research in Visual Perception*, ed. R. H. Haber, New York 1968.

²⁵ Ch. Metz, *Au-delà de l'analogie, l'image*, „Communications” 1970, XV, s. 3.

²⁶ Por. E. Garroni, *Semiotica ed estetica*, Bari 1968.

Sugestia ta znajduje sprzymierzeńca w sądach J. Łotmana. On również kwestionuje możliwość uchwycenia znaku filmowego pisząc, że film jest przykładem znakowego systemu bez znaków, tzn. posługuje się on tylko tekstami jako jednostkami wyższego rzędu²⁷.

Wszystko przemawia za tym, że tak jest rzeczywiście. Każdy filmowy przekaz, tak artystyczny jak nieartystyczny, obsługiwany jest bynajmniej nie przez jeden system semiotyczny. System semiotyczny filmu powołując do życia teksty, przekazy i komunikaty, opiera się na montażu, który jest działaniem dokonywanym na kilku semiotycznych systemach jednocześnie. W ten sposób scala on i integruje różnego rodzaju znaki wizualne i audialne, wprowadza je w nowy kontekst. A przez to nakłada na widza leniwie zagłębianego w miękkim fotelu w ciemnej sali kinowej obowiązek opanowania wszystkich kodów, jakie są konieczne do pełnego odczytania filmowego komunikatu. Jeśli od niego się uchyli, nic więcej nie będzie mógł powiedzieć ponad to, że „widać i słyhać”.

Instytut Teorii Literatury
Teatru i Filmu
Zakład Wiedzy o Filmie i Telewizji

Jan Rek

ON THE FILM SIGN, WITH THE INTERROGATION MARK

Culture is not a homogeneous whole; its dynamic character results from the fact that within its boundaries various „languages” operate, which are an expression of man's semiotic activity. His culturegenerating role in the realm of nature consists of continuous transformation of nature into culture. Thus he generates various texts (both artistic and non-artistic) which are sequences of relevant signs arranged in a special manner. The signs have to be arranged according to a defined set of norms and regulations, otherwise the given text is likely to lose its consistency. No text can exist beyond a given semiotic system; occasionally the existence of certain texts depends on several systems (for instance film texts).

The notion of a text is not identical with the notion of an artistic work. The relation between the two corresponds to the signal-sing relation.

At the moment it is difficult to explain the semiotic processes in the domain of film, as well as to define the segmentation of particular codes involved in their decipherment. Neither is it possible to say what a film sign is. Hence the interrogation mark in the title, indicative of the „incapacity” of present statements of purely arbitrary character.

²⁷ Por. J. M. Łotman, *Siemiotika kino i problemy kinoestietiki*, Tallinn 1973.