

Teksty Drugie 2003, 5, s. 95-104



Literatura i semiotyka

Elżbieta Dąbrowska

Literatura i semiotyka

Obecne w książce Seweryny Wysłouch *Literatura i semiotyka* (2001) problemy semiotyczne i intersemiotyczne, wizualizacja tekstu i tekst wizualny, relacje i korespondencje sztuk są kontynuacją wątków i tematów, które autorka podjęła już we wcześniejszych studiach nad sferą znakowości i typem związków między sztukami (*Literatura a sztuki wizualne*, 1994). Problematyka tam formułowana jest rozwijana i dopełniana w semiotycznie zorientowanej perspektywie badań międzyrodzajowej i międzyznakowej relacji literatury, plastyki i filmu. Dominantą tematyczną rozważań Wysłouch są zagadnienia dotyczące znaków językowych i ikonicznych, porównawcze konfrontacje słowa i obrazu, zakresy i strategie przenikania się form artystycznych wypowiedzi (więzi interdyscyplinarne)

Proponowany w tym kontekście układ współrzędny: „literatura i semiotyka”, staje się więc zarówno wskaźnikiem autorskiej decyzji metodologicznej, jak też sygnałem określonego stylu myślenia o rzeczywistości nie tylko literackiej. „Przedmiotem badań semiotycznych może być wszystko – mówi Seweryna Wysłouch – wszak żyjemy w świecie znaków i nadajemy nowy sens rzeczom, zmieniając je w znaki. Tym samym przestrzeń, w której się poruszamy, ulega nieustannej semiotyzacji” (s. 7)¹. Semiotyka byłaby więc najbardziej odpowiednią strategią badawczą, właśnie dlatego, że – jak dowodzi Eco – pozwala zebrać ów świat znaków różnych w „całościującym punkcie widzenia” ogarniającym „wszystkie zjawiska kultury na wszystkich poziomach”².

Sewerynę Wysłouch zajmuje sfera znakowa artystycznej komunikacji widzianej przede wszystkim jako przestrzeń działania „wtórnego systemu mode-

¹ S. Wysłouch *Literatura i semiotyka*, Warszawa 2001 (wszystkie cytaty są z tego wydania, stronę podaję w nawiasie).

² U. Eco *Nieobecna struktura*, przeł. A. Weinsberg, P. Bravo, Warszawa 1996.

lującego”, a więc takich konceptualizacji świata, które wiążą się z procesem przekształceń „prymarnych systemów semiologicznych”: języka naturalnego i kodu wizualnego. Inne „typy znaków i inne typy reguł działają w kodach prymarnych i wtórnych – mówi autorka. Kod prymarny, kierujący się zasadą *mimesis*, stanowi podstawę operacji, dokonywanych na poziomie kodów wtórnych, gdzie deformacje i transformacje dotyczą s p o s o b ó w p r z e d s t a w i a n i a, a nie zjawisk percepcji [...] Na poziomie kodów wtórnych działają transformacje konstytuujące «model semantyczny». Cechą istotną jest tu r e l a c y j n y charakter znaków i przewaga znaczeń konotacyjnych nad denotacją” (s. 52). I chociaż istnienie kodu wizualnego jest na razie założeniem hipotetycznym (stałe otwarte pytania typu: czy można mówić o genetycznie programowanym „języku obrazów”, „czy my mówimy językiem, czy język mówi nami”; „czy my mamy mózg czy może mózg ma nas?”) – to zgoda co do swoistej nadorganizacji tekstów artystycznych każe na nie spojrzeć jak na szczególną całość znakową o otwartym polu konotacyjnych możliwości (kombinatoryka znaków literackich lub/i wizualnych). Przy czym analizy kodów literacko-kulturowych wykazują jednocześnie, że można mówić o wzajemnych sferach wpływów i zależności percepcyjnego i artystycznego doświadczenia. Dobrze pokazuje ten proces B. Witosz, która przedstawia style portretowania kobiety w literaturze i mówi o warunkach kształtowania się językowych i literackich wzorców opisu: „Postać w literaturze pojawia się bowiem jako o b r a z p o d p o r z ą d k o w a n y k o n w e n c j o m, osoba ukazywana przez symboliczne wyobrażenie. Wpisanie ciała w plan kultury, w sferę estetyki decydującej o tym, co się podoba i budzi pożądanie, a co podlega obyczajowemu, moralnemu i estetycznemu tabu i musi być w obrazie pominięte, przekształca – dzięki kliszy językowo-postrzeniowej – postać postrzeganą w zinterpretowaną”³.

Kulturowe modele deskrypcji byłyby więc swego rodzaju ujęciami „prototypowymi”, które stają się podstawą późniejszych przekształceń i modyfikacji. W stylu portretowania spotykają się więc i konwencjonalne (intertekstualność, intersemiotyczność), i indywidualne kody obrazowania („świeżość oka jest mitem” – powie E.H. Gombrich⁴). Kulturowe doświadczenia tworzą więc swego rodzaju kod „czytania świata” (Eco) i decydują w dużym stopniu o sposobie, w jaki człowiek odbiera rzeczywistość.

Szczególny tryb artystycznego modelowania, proces transformacji i modyfikacji znaczeń języka, funkcja estetyczna – są dla Wysłouch podstawą porównań i analogii sztuk. Trzeba jednak powiedzieć, że „język naddany”, ów wspólny mianownik sztuk, niekoniecznie dotyczy tylko formalnych (substancjalnych) specyfikacji („chwyt” artystyczne), ale wskazuje również na istotną dla literackości/artystyczności poetykę odbioru (aspekt pragmatyczny). Odbiorca w „zdarzeniu lektury” może na przykład tekstowi „nie zrobionemu” artystycznie nadać walor dzieła sztu-

^{3/} B. Witosz *Kobieta w literaturze. Tekstowe wizualizacje*, Katowice 2001, s. 14.

^{4/} E.H. Gombrich *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawienia obrazowego*, przeł. J. Zarański, Warszawa 1989.

ki (wartość znakową) i zmienić jego stylowe kwalifikacje. W obu przypadkach tekst jest albo staje się kompozycją estetycznie nacechowaną (gra opozycji: sztuka/nie-sztuka; poetyckie/niepoetyckie, fikcjonalne/referencjalne).

Doświadczenie komunikacji, będące jednocześnie doświadczeniem kultury, to sytuacje, które ujawniają się bez przerwy w świecie znaków, za których pośrednictwem są wyróżniane, oceniane i negowane. A to oznacza, iż komunikacja w swym aspekcie pragmatycznym powoduje pewne zachowania, które przyczyniają się do zmiany okoliczności „bycia” tekstów, a skoro „okoliczności przyczyniają się do wskazywania kodów, za których pomocą dekodujemy wypowiedź, więc semiotologia poucza nas, że aby zmienić przebieg komunikacji niekoniecznie trzeba zmieniać komunikaty lub krępować ich źródła; to samo można uzyskać przez zmienianie okoliczności odbioru”⁵. Nawet obce kulturowo teksty odbiorca może dostosowywać do kodu własnej kultury i niezrozumiałe znaki tłumaczyć na znane sobie treści (por. np. przekodowania w stylu odbioru teatru *kathakali*, na którego „księgę kodową” polski widz nakładał symbole kultury chrześcijańskiej i interpretował znaki według zmienionego szyfru⁶). Jest w tym poświadczenie roli zmiennych kontekstów w „napełnianiu” treścią form znakowych. To o takiej sytuacji mówi Wysouch, kiedy pokazuje przykłady różnych kombinacji znakowych (typowe – nietypowe; efekty wytrącania znaku z systemowego układu, deformacje i uproszczenia znaków), które dają przesunięcia konotacji i zmiany znaczeniowe (od referencjalnego charakteru tekstu do symbolicznego trybu odbioru). Autorka analizuje kody artystyczne „nie tylko w literaturze” (s. 142-160), sprawdza semantykę kontekstowych uwikłań, bada język komunikacyjnych zabezpieczeń i sugerowane kierunki odbioru, jakie twórca podsuwa w celu uzyskania określonych rezultatów (np. symbole kulturowe w nietypowych związkach formalno-treściowych, zjawisko reifikacji w literaturze i sztuce). Znajdujemy tu prezentacje różnych reguł gry między konwencjonalnym (architekstualność) a indywidualnym stylem przekazu (konotacje mocne/konotacje słabe). Warto w tym miejscu zwrócić też uwagę na przestrzenie „prywatnej” gry znaków, gdy „dzieło proponuje nowe konwencje językowe, w które się wpisuje i samo staje się kluczem do własnego szyfru”⁷.

Uwzględniając swoistość sztuk z jednej strony, z drugiej zaś poszukując sposobów przekraczania granic systemowych Wysouch sprawdza stopień, zakres i możliwości interakcji kodów (wizualne/literackie) i rodzaje więzi interdyscyplinarnych. Zagadnienia, które tu porusza, nie tylko aktualizują dawne wątki i tematy dotyczące integracji sztuk, ale przede wszystkim ujawniają nową sytuację wiedzy o literaturze (również w kontekście wiedzy o kulturze) i nową sytuację samej literatury. Jest bowiem tak, że dzisiejsze wielokodowe i multimedialne przekazy (werbalno-wizualne, słowno-muzyczno-obrazowe, słowo w filmie, w muzyce, w malar-

^{5/} U. Eco *Nieobecna struktura*, s. 406.

^{6/} Zob. E. Barba *Indyjski teatr „kathakali”*, przeł. W. Kalinowki, „Dialog” 1979 nr 12, s. 107-112; też s. 116-127 (dyskusja wokół polskiego odbioru sztuki).

^{7/} U. Eco *Czytanie świata*, przeł. M. Woźniak, Kraków 1999.

Roztrząsania i rozbiory

stwie, kombinacje typu: „słowoobrazy”, „słowoprzedmioty”, literatura w wersji plakatowej, komiksowej, ilustracyjnej, muzycznej) potwierdzają faktyczność otwarcia granic literatury i poetyki na doświadczenia zróżnicowanego świata form, tekstów i mediów. Struktury kolażowe i sylwiczne⁸, kombinacje hybrydalne⁹ i słowno-wizualne¹⁰, genologia multimedialna¹¹ – zmuszają do ponawiania pytań o status literatury i jej języka, pytań o granice tożsamości sztuk, o artystyczność, literackość, poetyckość, fikcjonalność, *mimesis*, oryginalność – innymi słowy pytań o swoistość (substancjalność) i/czy funkcjonalność.

Dzisiaj słowo „konkuruje (a często przegrywa) z obrazem – mówi Wysłouch – jest przenoszone na ekran, a nawet samo staje się wizualne i jego graficzny zapis zyskuje szczególne znaczenie. Ale jednocześnie słowo stawia opór i zmusza «adaptorów» do szukania nowych rozwiązań [...] zainteresowanie wizualnością literatury łączy się również z wyraźnym odchodzeniem od strukturalizmu, który oparty na lingwistycznych wzorach preferował przede wszystkim problematykę językową. Obrazowość literatury pojmowana była głównie jako obrazowość pośrednia, jako wynik operacji językowych, które nie musiały mieć i często nie miały charakteru wizualnego”¹² (s. 18).

Konsekwencją zmiany stanu rzeczy jest przede wszystkim odchodzenie od „poezji gramatyki” w stronę polisystemowych układów, w stronę doświadczeń socjolingwistyki, psycholingwistyki, neurofizjologii, międzykulturowej semantyki i pragmatyki¹³, które zdecydowanie zmieniają oblicze współczesnego językoznawstwa i literaturoznawstwa. Rozwijana dzisiaj lingwistyka kognitywna koncentruje się i na sytuacji samego języka, i jego użytkownika, a obserwowane tu relacje „gramatyki i obrazowania” stają się ważnym polem analizy trybów modelowania pojęciowego, percepcji i konceptualizacji świata (kognitywno-kulturowe uwarunkowania języka; tło kulturowe a „językowy obraz świata”¹⁴). W związku z tym coraz wyraźniej widać, że tradycyjna metoda strukturalno-semiotyczna nie wystarcza już do opisu wielokodowych i typologicznie nieostrych tekstów artystycznych, które naruszają systemowe porządki i granice, wchodzą w międzysystemowe (międzyznakowe/międzykulturowe) relacje, w werbalno-wizualne związki. Z tego względu

^{8/} Zob. R. Nycz *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Wrocław 1987 (wyd. 2, Kraków 1996).

^{9/} Zob. G. Grochowski *Tekstowe hybrydy*, Wrocław 2000.

^{10/} Zob. S. Wysłouch *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994; P. Rypson *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*, Warszawa 1989.

^{11/} Zob. E. Balcerzan *W stronę genologii multimedialnej*, w: *Genologia dzisiaj*, pod red. W. Boleckiego i I. Opackiego, Warszawa 2000.

^{12/} Por. M. Hopfinger *Kultura audiowizualna u progu XXI wieku*, Warszawa 1997.

^{13/} Por. A. Duszak *Tekst, dyskurs, komunikacja międzykulturowa*, Warszawa 1998.

^{14/} Zob. *Językowy obraz świata*, pod red. J. Bartmińskiego, Lublin 1991; *Kreowanie świata w tekstach*, pod red. A.M. Lewickiego i R. Tokarskiego, Lublin 1995.

konieczna jest weryfikacja metod badania sztuk (literackiej, wizualnej) i znalezienie „znaków przejścia” między systemami. Zmiany wymusza przede wszystkim fakt, iż „poetyki zamknięte” nie radzą sobie z tekstami, które są nieprzewidywalne i nie mają natury systemowej (próby systemu nie przeszła na przykład poezja Białoszewskiego¹⁵, w której każdy poszczególny utwór jest swego rodzaju wierszem „osobnym”, z oryginalnym brzmieniem i znaczeniem architektury wiersza, jego szczególnej wizualizacji, która w sobie tylko właściwy sposób angażuje „oko i ucho”¹⁶). Analizowane przez S. Wystouch formy poezji konkretnej/wizualnej ujawniają „przypadki graniczne” kodów: werbalnych – wizualnych, procesy semantyczne „sekwencji wizualnych” (nośnik treści wiersza-obrazu) i rodzaje aktywności sensotwórczych związków: słowa, grafii, dźwięku, kształtu, tematu, aksjologii (zob. rozdz. *Od słowa do ornamentu. Semiotyczne problemy poezji konkretnej*).

Wybrane do analizy porównawczej teksty: literackie, plastyczne, filmowe, dają przede wszystkim ten rezultat, że pozwalają przyrzeć się swoistym „figurom semantycznym” (werbalnym/wizualnym) i w nich poszukiwać uniwersalnego kodu korespondencji sztuk. Owym językiem porozumienia – dowodzi autorka – „są bez wątpienia tropy. Powstają w wyniku operacji intelektualnych szczególnego typu, jak kojarzenie i utożsamienie zjawisk (metafora), wyodrębnienie i uogólnienie (symbol). Jak wiemy operacje te mogą być przeprowadzone na różnym materiale i różnymi metodami. [...] Tropy zyskały walor interdyscyplinarny, stały się kategorią jednoczącą różne dziedziny językowej i artystycznej aktywności” (s. 62). Uniwersalność kategorii retorycznych znajduje potwierdzenie w analizach różnych typów komunikatów (por. np. R. Barthes, *Retoryka obrazu; Światło obrazu*; U. Eco, *Pejzaz semiotyczny*; Ch. Metz, *Zagadnienia oznaczania w filmach fabularnych*). Przede wszystkim akcentowana jest „konotacyjna moc” symbolu i metafory (co zapewnia im silną pozycję w semiologii sztuk wizualnych) oraz wartość kategorii przestrzeni, która nadaje się do analizowania „zarówno wizualności w literaturze, jak też opisu słowno-obrazowych gatunków” (s. 62-63). Wymienione kategorie wychodzą poza semiotyki językowe i ogarniają struktury multimedialne (formy językowo-ikoniczne, metaforyka literacka/filmowa/malarska, symbolika międzykulturowa), a tym samym tworzą swoiste „łącza” na granicach sztuk i wspólny „słownik” badań interdyscyplinarnych.

Zasady działania owych uniwersalnych kategorii sprawdza Wystouch w różnych typach wypowiedzi artystycznych i określa ich użyteczność w konkretnych zastosowaniach (praktycznych i teoretycznych). Obserwacje danych tekstowych pozwalają autorce powtórzyć wiele dawnych pytań, które teraz wprowadza w nowe konteksty i szuka uzasadnień dla ich ponownego rozważenia. Tak więc, powracające w coraz innych oświetleniach pytania typu: „czy można mówić o malarskości literatury?”; „czy malarskość i obrazowość to jedno i to samo?”; „co to znaczy

^{15/} Zob. D. Urbańska *Wiersz wolny próba charakterystyki systemowej*, Warszawa 1995, s. 35.

^{16/} Zob. J. Hojak *Grafia a iluzja mowy potocznej*, w: *Pisanie Białoszewskiego*, pod red. M. Głowińskiego i Z. Łapińskiego, Warszawa 1993.

Roztrząsania i rozbiory

malarski obraz i malarski opis?"; „jak dzieło literackie przekazuje doświadczenia zmysłowe?"; „jaka jest rola języka w przekazywaniu doświadczeń zmysłowych?"; „jak zmysłowe doświadczenie przetworzyć w znak, który trafi do świadomości odbiorcy?” – mają być zarówno nawiązaniem do tych teorii, które obrazowość czynią jedną z istotnych cech literatury i malarstwa („*ut pictura poesis*” – „*ut poesis pictura*”), jak też unaocznieniem samego problemu w aspekcie współczesnej metodologii, literatury i sztuki. Oglądając bowiem literaturę w związkach ze sztukami wizualnymi Wysłouch obserwuje zachowania znaków w polu zmiennych tworzyw, struktur, relacji i konotacji (obraz: poetycki/malarski/filmowy; poezja na ekranie, figuratywne wiersze-ikony; wiersze ornamenty; ikonizacja pisma i ikonizacja konturu wiersza, grafika i symbolika plakatów, semantyzacja i desemantyzacja form słowno-obrazowych, stylistyka i poetyka przekładu znaków (*O malarskości literatury; O malarskości Sonetów krymskich; Malarskość jako problem nawiązań intertekstualnych; Od słowa do ornamentu. Semiotyczne problemy poezji konkretnej*).

Współczesna praktyka literacka przekonuje – mówi Ryszard Nycz – że międzytekstowych relacji „nie da się ograniczyć do wewnątrzliterackich odniesień”, właśnie dlatego, że mamy tu zarówno „związki z pozaliterackimi gatunkami i stylami mowy, jak – nierzadko intersemiotyczne powiązania z pozadyskursywnymi mediami sztuki i komunikacji (plastyka, muzyka, film, komiks etc.)”¹⁷. Ale też w związku z tym można powiedzieć, że owa faktyczność interakcji stylów, tekstów, form, gatunków i kultur dowodzi nie tylko „palimpsestowej” natury sztuki współczesnej, w tym także literatury, ale przede wszystkim wskazuje na znakowo złożony i zróżnicowany charakter zjawisk artystycznych. Konsekwencją tej sytuacji jest również „antylogocentryczna” teoria kultury prowadząca do zmiany dotychczasowego układu typu: tekst – system, na relacje znaczeniowótworcze typu: tekst – nieograniczony i zmienny zbiór tekstów w ruchu intertekstualnym, który decyduje o labilnym i niepewnym signifié¹⁸. Znaki w ruchu zmiennych kodów (werbalnych/wizualnych) i kontekstów (tekstualnych, intertekstualnych, intersemiotycznych), w ruchu zmiennych poetyk pisania i odbioru – wskazują, że panujący dotąd „werbocentryzm” musi wziąć pod uwagę nową sytuację „słowa” i jego nowe formy przekazu (zob. rozdz. *Werbocentryzm – uzurpacje i ograniczenia*). Kultura współczesna poddaje zatem słowo i obraz nowej „metaforze oglądu” i zmienia sytuację komunikowania się z tekstem (przykładem są sposoby wizualizacji semantyki stosowane we współczesnej literaturze, która przez rodzaj specjalnego zapisu steruje uwagą odbiorcy¹⁹).

^{17/} R. Nycz *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, w: tegoż *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1993, s. 61.

^{18/} S. Balbus *Między stylami*, Kraków 1993, s. 36.

^{19/} Zob. R. Piętkowa *Wizualizacja semantyki. O niektórych sposobach zapisu we współczesnych tekstach*, w: *Styl a tekst*, pod red. S. Gajdy, M. Balowskiego, Opole 1996; E. Dąbrowska *Wiersze-obrazy Vaclava Havla i Jiří Kolařa. O korespondencji sztuk artystycznej wypowiedzi*, w: *Współczesne kontakty literatury czeskiej i polskiej*, Opawa 2001.

Semiotyczne podejście każe patrzeć na dzieło literackie jak na skomplikowaną grę (stylistyka-semantyka-pragmatyka), w której następuje ruch znaków i efekt przenikania się literacko-kulturowych kodów i indywidualnych języków. W tym również znajduje potwierdzenie teza Barthes'a, z którą Wysłouch zasadniczo się zgadza, iż „moc znaku” nie zależy od jego zupełności (obecności określonego znaczącego i znaczonego) czy też od tego, co można by nazwać jego rdzeniem, ile raczej od powiązań, w jakich pozostaje on z sąsiednimi znakami (potencjalnymi lub rzeczywistymi). W tym typie otwarcia proponowany przez Wysłouch „kwadrat semiotyczny” Greimasa (koncentracja głównie na planie treści: *signifié*) byłby mniej badawczo atrakcyjny, bo zamyka on znak w jego „rdzeniu”, więc raczej ogranicza pole konotacji (zob. rozdz. *Magiczny kwadrat semiotyczny*).

O znaczeniu decyduje przede wszystkim kontekst – mówi Wysłouch – ponieważ kontekst obejmuje reguły rządzące danym językiem i sytuacje, w jakich znalazł się autor, ale też czytelnik. Przy czym kontekst jest nieograniczony i niepodobna określić z góry, co może być istotne, jakie jego rozszerzenie (czy zawężenie) mogłoby wpłynąć na zmianę tego, co uznaliśmy za znaczenie tekstu (modyfikacje, transformacje). Podkreślając rolę zmiennych kontekstów Wysłouch akcentuje tym samym relacyjną wartość znaków i ich nietrwałość, wpływ okoliczności na znaczenia i nowe „kodyfikacje konotacyjne” (kierunki: od neutralnych do nacechowanych wartości, od dosłownych do metaforyczno-symbolicznych odczytań tekstów). Tak działa symbol (otwarty a jednocześnie zamknięty przez kontekst) i metafora, które w języku sztuki sytuują się między kulturową (społeczną) a „prywatną” warstwą znaczeń²⁰. Tę sytuację dobrze obrazuje analizowana przez Wysłouch semantyka „znaków” malarskich (np. Romana Cieślewicza fotomontaż *Mona Tse-Tung* – zbudowany z dysharmonijnych elementów: Mona Liza ubrana w mundur chiński z czerwoną gwiazdą na czapce) i poezjo-konkretnych „konstelacji”, które w skrócie metafory, w odwołaniach do symboli kulturowych uwydatniają możliwości konotacyjne znaków ikonicznych (np. koncept Karla Riha *Trinkensonet – Sonet pijacki* zrobiony ze strof typu 4+4+3+3 wypełnionych „wersami” równo ustawionych kieliszków, w „rytmie” 23 kieliszki w każdym rzędzie albo Stanisława Drożdża *Klepsydra* – kombinacja trzech form czasownika „być” (będzie, jest, było): „Zapis słów nie tylko odwołuje się do symbolu kulturowego (klepsydra), ale również znaczy płynną naturę czasu” (s. 129).

Semiotyka konotatywna, którą Wysłouch zdecydowanie wybiera, jest opowiedzeniem się za otwartym polem „gry” znaków i bardziej za rozluźnieniem rygorów systemowych, niż chęcią ich „ryglowania”. Ten kierunek jest obowiązkowy, zwłaszcza gdy proponuje się wspólne kategorie znakotwórczych aktywności literatury i innych sztuk, gdy objaśnia się – jak to robi Seweryna Wysłouch – międzyznakowe relacje i wskazuje tropy porozumiewania się między sztukami. Analizy różnicowanych form mają więc ujawnić, jak „pracują” w przekazach werbalnych i wi-

²⁰ Por. U. Eco *Czytanie świata*, s. 198-199; T. Dobrzyńska „*Mój intymny mały świat*” a poetyckie sposoby konceptualizacji. *Metafora, w: Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*, pod red. E. Balcerzana i W. Boleckiego, Warszawa 2000.

zualnych wspólne im retoryczne reguły organizacji tekstu: operacje detrakcji (ujmowania, redukcji), addycji (dodania), immutacji (wymiany) i transmutacji (przestawienia). Działające w tych obszarach „figury słów” i „figury myśli” ujawniają pole interakcji między językowymi a ponadjęzykowymi strukturami.

Konsekwencją tych rozważań są również próby uchwycenia istoty intersemiotycznego przekładu sztuk, obserwacja drogi znaków: od literackiego do wizualnego ujęcia (malarstwo, plastyka, film, muzyka) i wymiaru stylistyczno-semantycznego wielotworzywowych konkretyzacji słowa (literackiego, poetyckiego). Trzeba jednak powiedzieć, że nie da się do końca unieważnić dawnych i obecnych pytań typu: „Czy Kordian czytany jest identyczny z tym, którego widzimy na scenie?”²¹, „czy walc i walc nagrany na dysku to są dwa różne gatunki? A powieść i jej ekranizacja?”²² – które dowodzą, że wątpliwości co do przekładalności sztuk pozostają i nie da się bezkolizyjnie przechodzić granic systemowych. Tekst „uformowany w granicach jednego systemu (np. malarstwa) i rekonstruowany w materiale innego systemu (np. poezji) traci specyficzne malarskie i uzyskuje specyficzne poetyckie właściwości” – podkreśla E. Balcerzan²³. Może więc nie tyle ważne są pytania: „Czy możliwe są przekłady intersemiotyczne”, „czy kody są przekładalne?”, „czy możliwy jest przekład poezji na język filmu” (s. 55, 161, 162) – ile pytania typu: co dzieje się z tekstami i znakami, gdy poddać je działaniom innego „języka” (kodu; tworzywa, kultury)?; Co jest zyskiwane a co tracone w przekładzie znaków literackich na inne znaki? W jakim stopniu możliwe jest (?) przekraczanie granic systemowych i semantycznych, różnic formalnych i kulturowych międzyznakowego ruchu tekstów (np. literackiego i filmowego)?²⁴. „Jest jakaś tajemnica sztuki – powie Dostojewski [w związku z projektem przekładu powieści na dramat] – która sprawia, że forma epicka nigdy nie znajdzie odpowiednika w formie dramatycznej. Jestem nawet przekonany, że dla różnych form sztuki istnieją odpowiadające im szeregi myśli poetyckich i niekiedy myśli takiej nie można wyrazić w formie, która jej zupełnie nie odpowiada”²⁵. A zatem przekład filmowy dzieła literackiego byłby raczej od-twarzaniem (przetwarzaniem) klimatu czy idei dzieła, które w różnicującej semantyce formy – choćby takiej, jaka zawiera się między metaforą werbalną a wizualną – wyrażają swoje treści (adaptacja jako nowy „oryginał”; naruszenia kanonu odczytań²⁶) Właśnie choć każda ze sztuk może przedstawiać ten sam te-

^{21/} R. Ingarden *O dziele literackim*, Warszawa 1960, s. 394.

^{22/} E. Balcerzan *W stronę genologii multimedialnej*, s. 94.

^{23/} E. Balcerzan *Poezja jako semiotyka sztuki*, w: *Pogranicza i korespondencje sztuk. Studia*, pod red. T. Cieślakowskiej i J. Sławińskiego. Wrocław 1980, s. 28.

^{24/} K. Pisarek *Pragmatyka przekładu*, Kraków 1998; zob. M. Hendrykowski *Język ruchomych obrazów*, Poznań 1998.

^{25/} F. Dostojewski w liście do Warwary Oboleńskiej, w: *Dostojewski Listy*, Warszawa 1979.

^{26/} Por. K. Piotrowski *Filmowe i telewizyjne adaptacje literatury Fiodora Dostojewskiego* (na przykładzie *Biesów* i *Łagodnej*), w: *Ostrożnie z literaturą! (przykłady, wykłady i inne rady)*, pod red. S. Balbusa i W. Boleckiego, Warszawa 2000.

mat, to jednocześnie każda jest trochę „inną maszyną wytwarzającą znaki” – jakby rzecz określił G. Deleuze²⁷. Przykład kontrowersji wokół dzieła Arta Spiegelmana dobrze tę różnicę uwypukla. Jego *Maus. Opowieść ocalałego* – komiksowe ujęcie Holokaustu prowokuje pytania o zasadę stosowności: czy komiks jest odpowiednim gatunkiem do mówienia o Zagładzie? Na pewno jest chwytem szokującym, ale może właśnie dlatego zwraca uwagę na problem, który w taki sposób jeszcze przedstawiany nie był. Jednocześnie autor zastrzega: „*non-fiction*” i nie daje prawa do filmowania obrazów, obawiając się, że jego *Opowieść* może być odebrana w konwencji Disney’owskich kreskówek. A tego twórca nie chce.

Przełożenie tekstu literackiego na obraz filmowy daje więc zmienioną sytuację komunikacyjną i proponuje inny rodzaj aktywności widza. Różnice „składni” literackiej i filmowej są różnicą odmiennych przedstawień myśli i rzeczy. Z jednej strony więc formy wizualne „linie, kolory, proporcje itd. – są tak samo zdolne do artykulacji, tzn. złożonej kombinacji, jak słowa” – mówi Sussane Langer – lecz z drugiej – „prawa, które rządzą tym rodzajem artykulacji, są zupełnie odmienne od reguł składni, które rządzą językiem. [...] formy wizualne nie są dyskursywne. Nie przedstawiają swoich elementów kolejno lecz równocześnie, tak, że stosunki determinujące jakąś strukturę wizualną pojmuje się w jednym akcie postrzeżenia”²⁸. To w owej „różni symbolicznej” (przedstawieniowej i dyskursywnej) rozwija się pole widzenia i rozumienia treści, ale też swoisty rodzaj interakcji słowa/ obrazu/ dźwięku i tryb czytania/ oglądania tekstów²⁹.

Warto przy tej okazji zwrócić uwagę na żywe dzisiaj dyskusje wokół problemu tzw. spojrzenia kinematograficznego (ogląd świata z pozycji kamery), które – jak się dowodzi – „ma zasadniczo męski charakter: kobieta jest raczej przedmiotem obserwacji kamery niż obserwatorem. W literaturoznawstwie krytyka feministyczna zajmuje się różnymi strategiami, które doprowadziły do uznania męskiej perspektywy za normatywną i rozważa jak badanie takich struktur i efektów mogłoby zmienić sposoby odczytywania dzieła literackiego – nie tylko przez kobiety, ale i przez mężczyzn”³⁰.

A zatem i problem punktów widzenia i wybór strategii interesmiotycznych byłyby realizacją różnych reguł „gry w interpretację”, a te należałoby potraktować jak „historie spotkania tekstu z odbiorcą” (Culler). Przekłady tekstu literackiego, przetwarzanie lirycznej tkanki wiersza na obraz malarski, filmowy, czy na autorską recytację – to każdorazowo inny sposób „opowiadania” o spotkaniu z tek-

^{27/} J. Deleuze *Proust i znaki*, przeł. M. P. Markowski, Kraków 2000.

^{28/} K. Langer *Nowy sens filozofii. Rozważania o symbolach myśli, obrzędu i sztuki*, Warszawa 1976, s. 160.

^{29/} Por. np. M. Głowiński *Literackosc muzyki – muzyczność literatury*, w: tegoż *Poetyka i okolice*, Warszawa 1992; A. Hejmej *Literatura poza literaturą. Hérodiade – „Hérodiade” de Stéphane Mallarmé*, w: *Ostrożnie z literaturą...*

^{30/} J. Culler *Teoria literatury. Bardzo krótkie wprowadzenie*, przekł. M. Bassaj, Warszawa 1998, s. 76.

Roztrząsania i rozbiory

stem i swoisty „zapis” zyskiwanych, traconych i modyfikowanych treści (por. rozdz. *Poezja na ekranie: nowy gatunek filmowego dokumentu*).

Nie demiurgiem – chirurgiem być, chociażby takim:
nie bardzo precyzyjnym, niepewnym co znakiem

a co przypadkiem, ale gdy czegoś dotyka
świadomym, że jest ważne to, co się wymyka

(S. Barańczak, *Chirurgiczna precyzja*)

Elżbieta DĄBROWSKA