

# Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Cultura 12(1) 2020

ISSN 2083-7275

DOI 10.24917/20837275.12.1.7

**Bogusław Skowronek**

Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie

ORCID 0000-0002-4049-4653

## Przestrzenie dialogu

### Antynomie językowego dyskursu filmowego

*Dialog to przekaznik informacji fabularnej [...],  
jednak dialogi nie zawsze są najważniejsze.*

David Bordwell, Kristin Thompson

Słowa dwojga czołowych amerykańskich filmoznawców, które uczyniłem mottem niniejszego artykułu, precyzyjnie odzwierciedlają typową (i historycznie bardzo trwałą) tendencję w traktowaniu filmowych dialogów. Film, jako sztuka „rucho-myh obrazów”, definiowany jest przede wszystkim jako medium wizualne. Filmy się głównie „ogląda”, toteż odbiorcy nazywani są „widzami”. To przede wszystkim wizualność określa ontologię dzieła filmowego. Tę konstatację (z którą rzecz jasna trudno polemizować) potwierdza również jeden z podstawowych schematów poznawczych człowieka, zawarty w mocno utrwalonym kognitywnym schemacie wyobrażeniowym: „widzieć to wiedzieć”. We wszelkich aktach poznania wzrok odgrywa bowiem rolę dominującą.

Nie negując wizualności jako dominującego budulca kinematografii, pragnę jednak w niniejszym tekście skierować uwagę na nieco pomijany w naukowej refleksji (zarówno filmoznawczej, jak i językoznawczej) filmowy środek wyrazu: na warstwę językową – w mej opinii bardzo ważny aspekt estetyczny kina. Chcę pokazać charakterystyczne antynomie, napięcia, związki oraz dialektyczne sprzeczności charakteryzujące pasmo werbalne dzieła kinematograficznego.

Prowadzone rozważania nad przestrzeniami filmowych dialogów osadzam w naukowym paradygmacie mediolingwistyki, transdyscyplinarnej subdyscypliny łączącej medioznawstwo, filmoznawstwo i współczesną lingwistykę kulturową, sprzężoną z semantyką kognitywną (por. Skowronek 2013). Pisząc o „przestrzeniach filmowych dialogów”, używam oczywiście sformułowania o charakterze metaforycznym, nieodnoszącym się do przestrzeni w rozumieniu fizycznie określonych topograficznych układów. Owa, opisywana w dalszej części niniejszego artykułu, tektonika form werbalnych odzwierciedla jednak te warstwy znaczeń, które w sumie budują całościowy sens przenoszony przez język używany w konkretnym utworze kinematograficznym. Stąd też bierze się używane przeze mnie określenie „przestrzenie filmowych dialogów”.

Założenia mediolingwistyki opierają się na przekonaniu, iż wszystkie media (w tym film) niedeterministycznie wpływają na konceptualizowanie przez

odbiorców zjawisk rzeczywistości, rozumienie ich i wartościowanie, podobnie jak i na ogólne konstrukcje języka oraz całościowe zasady komunikacji. Wszystkie media generują własne medialne obrazy świata na podstawie przyjętego przez nadawców kognitywnego obrazowania rzeczywistości. Owo obrazowanie w mediach jest zawsze efektem odpowiednich (najczęściej motywowanych dyskursywnie oraz ideologicznie) działań kognitywno-językowych zwanych profilowaniem. Profil danej rzeczy, zjawiska, pojęcia czy kategorii, istniejący w medialnych obrazach świata, można rozumieć jako ich określony wariant semantyczny, ukształtowany przez odpowiedni dobór aspektów, ich uporządkowanie oraz wypełnienie treścią – zawsze kreowany przez jakiś czynnik dominujący: artystyczny, dyskursywny, ideologiczny itp. A zatem istotę dyskursu medialnego stanowi odpowiednie profilowanie elementów wspólnej dla danego społeczeństwa bazy kulturowej.

W analizach mediolingwistycznych głównym przedmiotem zainteresowania są przede wszystkim fakty językowe, czyli wszelkie zjawiska werbalne, funkcjonujące w obrębie rozmaitych dyskursów medialnych. Językowy dyskurs medialny można zdefiniować jako zdarzenie komunikacyjne motywowane konkretną technologią medialną (tu: kinematograficzną), funkcjonujące w określonych kontekstach (politycznych, społeczno-kulturowych, ideologicznych, odbiorczych), którego immanentną częścią jest wymiar werbalny – konstytutywne dla danego przekazu realizacje i zachowania językowe.

Zdecydowana większość badaczy zajmujących się językiem w mediach nie wyodrębnia językowego dyskursu filmowego, wskazując jedynie językowy dyskurs prasowy, językowy dyskurs radiowy, językowy dyskurs telewizyjny oraz językowy dyskurs internetowy (por. Kita, Loewe 2014). Główną przyczyną nieuwzględniania językowego dyskursu filmowego wśród innych dyskursów medialnych ma być przede wszystkim jego fikcyjny, kreacyjny charakter i przewaga funkcji artystycznych. Tych zaś mają nie realizować „faktograficzne” dyskursy medialne: prasowy, radiowy, telewizyjny oraz internetowy. Nie podzielam powyższego stanowiska<sup>1</sup>. W mej opinii językowy dyskurs filmowy mieści się w obrębie językowych dyskursów medialnych – choć z pewnością nie stanowi ich prototypowej realizacji. Film, obok porządku artystycznego, jest nadal dyskursem medialnym, czyli „zdarzeniem komunikacyjnym, któremu towarzyszą okoliczności społeczne, kulturowe i polityczne” (Żydek-Bednarczuk 2013: 188), oraz posiada ogromną moc ideologicznego oddziaływania na społeczeństwo, a więc nadal efektywnie funkcjonuje jako medium masowe. Poza tym dzieło filmowe (i jego ścieżka werbalna), tak jak pozostałe media, potrafi nader precyzyjnie ujawniać porządek społeczny i kulturowy właściwy dla całych społeczności lub tylko dla danej grupy społecznej.

Na potrzeby niniejszego tekstu językowy dyskurs filmowy, jako jeden z wielu językowych dyskursów medialnych, definiuję jako wymiar werbalny ścieżki dźwiękowej każdego zdarzenia wizualnego, które spełnia prototypowe warunki filmowości. U podstaw prototypowego rozumienia filmu jako „przedstawienia za pomocą ruchomego obrazu jakiejś historii” (por. Skowronek 2007) leży antropocentryczna

---

<sup>1</sup> Argumentację swą przedstawiłem w artykule *Dyskurs filmowy jako odmiana dyskursu medialnego* (Skowronek 2016). Szerzej charakteryzuję omawiane tu zagadnienie w przygotowywanej monografii *Język w filmie. Ujęcie mediolingwistyczne* (Skowronek 2020).

wizja wszelkich form przedstawiających (narracyjnych), niezależnie, czy mówić będziemy o klasycznym wymiarze filmu (jako tekstu audiowizualnego), czy o zdarzeniu wizualnym: filmach galeryjnych, wideo-instalacjach czy prezentacjach VR, wykorzystujących jedynie ruchomy obraz. Aby mówić o jakimś przekazie audiowizualnym, że jest „filmem”, obok wymiaru kognitywnego (budowania mentalnych reprezentacji) muszą zostać spełnione także określone warunki w wymiarze substancjalnym: uzyskiwane w odbiorze wrażenie ruchomego obrazu; zasada uprzedniości (czas, w którym powstaje dany ruchomy obraz, nie może być tożsamy z czasem jego odbioru); komponent technicznego utrwalenia (rejestracji ruchomych obrazów i możliwości odtwarzania ich w czasie późniejszym od momentu percepcji); wreszcie konieczność wpisania danego wizualnego przedstawienia w relacje społeczne i komunikacyjne, czyli jego „utekstowanie”, zbudowanie relacji nadawczo-odbiorczych (por. Klejsa 2010).

Po tych wstępnych ustaleniach definicyjnych i terminologicznych pragnę przypomnieć rolę języka w budowaniu semantyki filmu oraz omówić tytułowe antynomie, napięcia tudzież relacje charakterystyczne dla sfery *verbum* w kinie. Paradoksem jest fakt, że warstwa ta często jest „niesłyszana” przez widzów, bo całkowicie przez nich naturalizowana, jako oczywisty foniczny element rzeczywistości. Dlatego też jednym z celów niniejszego opracowania jest wskazanie, nazwanie, zdenaturalizowanie i chociaż skrótowe przedstawienie fenomenu pasma werbalnego w działach kinematograficznych.

Pamiętać trzeba, że ścieżka dźwiękowa w filmach jest prawie zawsze „kalibrowana na dialog” – ma on priorytet wobec innych rodzajów dźwięku. Co więcej, głos słyszany w dziele nie tylko definiuje film dźwiękowy, ale też stanowi zasadniczy przejaw antropocentryzmu kina (Sowińska 2001: 85). Wypowiedzi indywidualizują, charakteryzują bohaterów, dają wgląd w psychologiczną przyczynowość fabuły. Personalizowanie mówienia – tworzenia *osoby* poprzez ciało i *głos* – to bardzo ważny element narracji (Sowińska 2001: 86). Warstwa werbalna jest również jednym z najważniejszych przekazywaczy informacji fabularnej. Pomaga widzowi w zrozumieniu i interpretacji wydarzeń. Umożliwia rozpoznawanie sytuacji w diegezie oraz indywidualizuje i charakteryzuje bohaterów. I jako zorganizowany zestaw werbalnych wskazówek, skłaniających odbiorców do wyciągania odpowiednich wniosków i gromadzenia informacji o opowiadanej historii, buduje dramaturgię filmu (Ostaszewski 2018: 87). Dzięki temu określa się horyzont poinformowania widza (tu ważna rola charakteryzująca i lokatywna poszczególnych wypowiedzi), autentyczność przedstawionego świata, złożoność motywacji psychologicznej protagonisty, ale także stopień ujawnienia się w filmie instancji nadawczej (Helman 1993: 43). Słowa filmowych bohaterów jako „nośniki fabularności” realizują jednak strategię nie tyle fikcji, ile „fakcji” (od łac. *facere*: „czynić”) – powołują określone światy do istnienia. Co najważniejsze, to przede wszystkim postać kreowana przez aktora, wraz z jego wypowiedziami, umożliwia kognitywne „zakotwiczenie” filmu w świadomości widza. W schematach narracyjnych aktywizowanych poznawczo w trakcie interpretowania fabuły to właśnie postać filmowa jest najważniejsza. Dzięki intencjonalnym działaniom (wypowiedziom) protagonisty narracja może się rozwijać i w finale prowadzić do zamierzonego celu (to aspekt komunikatywności narracyjnej). Pasma

lingwistyczne dzieła filmowego (współ)buduje główną kategorię semantyczną prawie każdego filmu – wrażenie realności. Jego główną rolą jest bowiem tworzenie medialnego (w tym wypadku: filmowego) obrazu świata – przekonywanie widza o autentyczności świata przedstawionego, wraz z uzasadnieniem jego logiki.

W tym miejscu chcę zwrócić uwagę na pierwszą zasadniczą antynomię charakteryzującą *verbum* w filmie. Jest nią napięcie między eksplicytnie wyrażoną (opisaną wyżej) funkcją komunikacyjną języka – oczywistą i podstawową dla narracji filmowej – a funkcjami kulturowymi języka, implicytnymi, „ukrytymi”, a raczej nadbudowanymi nad klasycznym poziomem informacyjności monologów czy dialogów postaci. Język w filmie to nie tylko proste „narzędzie” komunikacji; narzędzie jest zawsze „zewnętrzne” wobec podmiotu. Język, w ujęciu kulturowym, to coś więcej: to uwewnętrzniony fenomen, spajający myślenie, poznanie, kulturę. Wszystkie wypowiedzi użyte w filmie nie tylko bowiem informują o świecie przedstawionym, ale też odsłaniają „językowy obraz świata” (por. Bartmiński 2006), czyli zbiorową świadomość utrwaloną w języku, obowiązujące stereotypy, przekonania, wartości społeczne, normy moralne czy wzorce konceptualizacji świata. Język w filmie stanowi zawsze swoiste zwierciadło lingwistyczno-kulturowe, precyzyjnie ukazujące społeczne nastroje i emocje, rejestrujące ponadjednostkowe wzorce mówienia i myślenia, odsłaniające kody kulturowe oraz matryce ideologiczne danej społeczności. Podejście mediolingwistyczne pozwala w analizach warstwy werbalnej filmu dostrzegać nie tylko jej wymiar komunikacyjny, ale także uwikłanie w dyskursywno-kulturowe mechanizmy kreowania znaczeń. Dzięki temu można pokazać zarówno indywidualne wybory artystyczne poszczególnych twórców, ich lingwistyczno-stylistyczne autorskie strategie, jak i tkwiące głębiej kulturowe motywacje oraz wpojone wzorce językowych konceptualizacji rzeczywistości.

Mocno powiązane z tą antynomią jest kolejne dialektyczne napięcie definiujące język w filmie: napięcie między profilowaniem kulturowym – językową „konwencją” (językowym obrazem świata) a profilowaniem tekstowym – językową „kreacją” (tekstowym obrazem świata) (por. Pajdzińska, Tokarski 1996). Profilowanie kulturowe polega na tym, iż w tworzeniu dialogów twórcy opierają się na ponadjednostkowym, wspólnotowym obrazie świata, na formach mocno skonwencjonalizowanych, charakterystycznych dla racjonalności potocznej danego języka. Są to więc wtedy konstrukcje werbalne dokładnie odzwierciedlające utrwalone modele pojęciowe, ujawniające już zinterpretowany kulturowo obraz świata, mocno utrwalony na różnych poziomach języka. Natomiast profilowanie tekstowe zasada się na indywidualnym, twórczym profilowaniu elementów konwencjonalnego językowego obrazu świata. To po prostu innowacyjne użycie języka w filmie. Pamiętać jednak trzeba, że owo artystyczne, autorskie profilowanie elementów czy kategorii wspólnej bazy kulturowej może się odbywać wyłącznie w obrębie językowego obrazu świata. On stanowi zawsze „bazę derywacyjną” (w sensie kulturowym) dla autorskich działań językowych o charakterze innowacyjnym, kreacyjnym. Nawet najbardziej oryginalna ścieżka werbalna filmu nie może całkowicie „oderwać się” od obrazu świata zawartego w języku wspólnoty (gdyby tak się stało, film zostałby niezrozumiany i/albo odrzucony). Każde kreatywne przekształcenie semantyki w przekazach filmowych (także we wszystkich innych tekstach medialnych) wyrasta z użyć

konwencjonalnych (bazowych), jest ich rozwinięciem, przetworzeniem, ukonkretnieniem lub innym działaniem o charakterze kreatywnym (Nowak, Tokarski 2007: 25).

Tekstowe profilowanie języka w filmie, czyli tworzenie konkretnego tekstowego obrazu świata, istniejące w dziele na poziomie diegetycznym, jest „słyszalne” eksplicytnie. Jest to prototypowy sposób istnienia warstwy werbalnej w filmie. To po prostu wypowiedzi bohaterów. Natomiast cechy i charakter profilowania kulturowego ujawniają się niejako implicytnie, są pozornie „niewidoczną”, bo uwspólnioną dla członków danej kultury bazą, podstawową macierzą językową. I co bardzo ważne – jest ona dostępna przede wszystkim poprzez działania analityczno-interpretacyjne odbiorcy (lub badacza). Trzeba bowiem pewnej kompetencji lingwistyczno-kognitywno-kulturowej, aby głos postaci filmowych ujawniał nie tylko autorski koncept dialogisty (tekstowy obraz świata), ale również ponadjednostkowe, wspólne wzorce myślenia i kategoryzowania rzeczywistości (językowy obraz świata). I to kolejny paradoks, charakterystyczny dla języka w filmie: antynomia między diegetycznym poziomem języka, eksplicytnym, tekstowym, a (poza) diegetycznym poziomem języka, implicytnym, nienależącym bezpośrednio do przestrzeni opowiadania, ale ciągle istniejącym i trwałym, bo utrwalonym społecznie. I zawsze gotowym do „wydobycia” przez interpretatora.

Z profilowaniem tekstowym, czyli autorskim, kreatywnym wymiarem warstwy werbalnej w filmie, wiąże się kolejna dialektyczna zależność. Mówię tu o antynomii między mocnym podporządkowaniem sfery *verbum* ramom filmowego przedstawienia oraz logice opowiadania (i tym samym jej małej semantycznej autonomii) a wysokim stopniem samodzielności języka względem obrazu i jego samoistnej znacznej oryginalności (por. Hendrykowski 1982). Inaczej rzecz nazywając, można tu mówić o antynomii między warstwą werbalną filmu mocno znarratywizowaną (czyli podporządkowaną obrazowi i narracji) a warstwą werbalną nieznarratywizowaną, z mocną „kalibracją” filmu na język, nie zaś na obraz i narrację. Egzemplifikacją znarratywizowanego pasma werbalnego mogą być filmy, realizujące zasady „kina stylu zerowego” (por. Przyłipiak 2016). Mamy w takim wypadku do czynienia z pełną relewancją (odpowiednością) sfery *verbum* i obrazu. Słowa są wtedy jakby „służebne” wobec obrazu i narracji. Na opozycyjnym biegunie znajdują się natomiast filmy, w których słycać semiotyczny naddatek, wynikający z rozbudowania (i/lub oryginalności) sfery języka. W tym zatem wypadku można mówić o redundancji pasma werbalnego wobec narracji i obrazu. Oczywiście różne są motywacje decydujące o owym naddatku i/lub innowacyjności. Może to być indywidualna, bardzo wyrazista językowa strategia autorska, stosowana na przykład w filmach Marka Koterskiego, Wojciecha Smarzowskiego, Woody’ego Allena czy Quentina Tarantino, odpowiednie strategie gatunkowe choćby w *slow cinema*, *sophisticated comedy* czy *mumblecore*, albo też konkretne potrzeby wynikające z fabuły filmu. Jeszcze innym przykładem tej tendencji mogą być dzieła należące do tak zwanego kina atrakcji (por. Szczekała 2015). W nim gargantuiczna, wygenerowana cyfrowo widzialność pycha słowo jeśli nie na margines, to z pewnością na plan dalszy. Język, kategoria przecież dyskursywna, przegrywa z wizualnym spektaklem. Mamy wtedy do czynienia już nie z redundancją, a raczej z atrofią sfery *verbum*. Pamiętać jednak trzeba, że jest to działanie celowe: obrazowa „adyskursywność” służy przyjemności

podziwiania efektów specjalnych, rozkoszy oddawania się multisensorycznemu oddziaływaniu i minimalizowania poznawczego wysiłku związanego z dekodowaniem rozbudowanych dialogów.

Kreatywność tekstowa i nowatorstwo użycia mowy w dziele filmowym kierują nas ku kolejnej antynomii, tym razem związanej z kreacją przestrzeni filmowej za pomocą języka. Mówię tu o napięciu widocznym w budowaniu poprzez słowo przestrzeni wewnątrzkadrowej i przestrzeni pozakadrowej. Najczęściej stosowanym zabiegiem w kinematografii, wręcz prototypowym rozwiązaniem formalnym, jest sytuacja, w której postaci mówiące w zdecydowanej większości czasu ekranowego funkcjonują w obrębie kadru, a tym samym bytują eksplicytnie w przestrzeni opowiadania. Język tak używany jednoznacznie (współ)buduje przestrzeń wewnątrzkadrową. Z diametralnie inną sytuacją mamy do czynienia, kiedy słowa postaci są słyszalne (implicytnie funkcjonują w przestrzeni opowiadania), ale nie funkcjonują w obrębie kadru. Z pewnością jest to rozwiązanie artystycznie ciekawe, lecz stosunkowo rzadko stosowane. Mamy wtedy do czynienia z zabiegiem zwanym *voice off*, oznaczającym mowę, której źródło znajduje się w przestrzeni pozakadrowej, ale dostępnej percepcyjnie postaciom z diegezy (Ostaszewski 2018: 28). Jest to chwyt interesujący także w tym zakresie, że wybitnie aktywizuje odbiorcę, który poprzez odpowiednią dystrybucję informacji słownej może indywidualnie budować dramaturgię i przestrzeń opowiadania.

Gdy mowa o odbiorczych aktywnościach widza w tworzeniu złożonej i koherentnej reprezentacji poznawczej oglądanego – i słuchanego – materiału filmowego, warto odnotować kolejne dialektyczne sprzężenie: między poziomem rozumienia warstwy werbalnej a poziomem jej interpretacji, czyli „wychodzenia poza to, co dane bezpośrednio” (Ostaszewski 1999: 49). Informacje płynące z dosłownego dekodowania warstwy dialogowej w filmie to znaczenia „jawne”, „na powierzchni”, jednoznacznie określające horyzont poinformowania widza. Natomiast znaczenia poziomu interpretacji mieszczą się raczej w obszarze indywidualnego „używania” filmu przez widza, w kontekście jego własnych potrzeb: egzystencjalnych, emocjonalnych, poznawczych. Z pewnością interpretacja owa zależy od posiadanych umiejętności odbiorczych i kapitału kulturowego. W wielu filmach twórcy posługują się wielowarstwowymi językowymi aluzjami, tekstami metaforycznymi, rozbudowanymi implikaturami konwersacyjnymi, odniesieniami intertekstualnymi lub podobnymi zabiegami, wymagającymi od odbiorców erudycji i sporych kompetencji.

Wszystkie omówione wyżej antynomie językowego dyskursu filmowego dotyczyły filmoznawczych aspektów estetycznych i kognitywno-kulturowych. A przecież napięcia w semantyce warstwy werbalnej dzieła kinowego widoczne są również na poziomie podstawowym – formalnym poziomie systemu językowego. Najbardziej jednoznaczna opozycja, najmocniej słyszalna i widoczna, odnosi się do antynomii rudymenarnych rejestrów: języka mówionego i języka pisanego. Prymarnym pasmem werbalnym ścieżki dźwiękowej jest dziś język mówiony – monologi, dialogi i polilogi. To prototypowe rozwiązanie estetyczne we współczesnym kinie. Najczęściej dotyczy głosów postaci widocznych w przestrzeni fabuły. Pamiętać jednak też trzeba o „nietypowych” formach istnienia języka mówionego: *voice over*, czyli głosie spoza kadru, „ponad” diegezą (klasyczne mówienie „na stronie”) oraz



o wspomnianym już *voice off*, głosie z przestrzeni pozakadrowej, ale dostępnym postaciom z diegezy (Ostaszewski 2018: 28)<sup>2</sup>. Opozycją dla języka mówionego w kinie jest oczywiście rejestr języka pisanego, dziś z pewnością pasmo wtórne, ale nadal istniejące, na przykład w postaci napisów wprowadzających w fabułę, napisów komentujących, dopowiadających, delimitujących film lub zamykających przedstawianą historię (na przykład poprzez napisy informujące o dalszych losach głównego bohatera). Teksty pisane mogą również efektywnie funkcjonować w diegezie, jako napisy na murach, plakaty, płachty gazet, teksty depešz itp. Ich językowa forma oraz funkcja w świecie przedstawionym zależą od inwencji reżysera i fabularnych potrzeb opowiadania. Bardzo ważnym rodzajem istnienia języka pisanego w kinie są również: tytuł (wcześniej też pojawiające się nazwa i logo wytwórni) oraz napisy początkowe i końcowe. Czołówka (seria napisów informująca o realizatorach) oraz napisy zamykające (tak zwana lista płac) stanowią wręcz (za)pisaną ramę kompozycyjną każdego filmu. Natomiast język pisany, traktowany jako główne pasmo werbalne, funkcjonował przede wszystkim przed wprowadzeniem dźwięku, w czasach kina niemego, w postaci tak zwanych *śródnapisów*<sup>3</sup>.

Kolejna podstawowa antynomia języka w kinie dotyczy rejestru etnicznego. Jest nią opozycja między oryginalnym językiem filmu a różnymi formami jego translacji. To nader istotny problem w analizach sfery werbalnej w kinie. Gdy mówimy o „językowym obrazie świata” jako „zawartej w języku interpretacji rzeczywistości” (Bartmiński 2006: 12) lub o „skryptach kulturowych”, czyli „istniejących w różnych społeczeństwach i odzwierciedlanych w języku normach mówienia, myślenia, działania i czucia” (Wierzbicka 1999: 9), to mówimy wyłącznie o rodzimym języku – w nim bowiem zawarte są te normy i interpretacje. Dlatego analizując funkcjonowanie języka w filmie, profilowanie kulturowe oraz autorskie profilowanie tekstowe, powinniśmy się odnosić wyłącznie do kina narodowego, kręconego w języku etnicznym. Każda bowiem translacja, niezależnie, czy jest to dubbing, napisy, wersja lektorska czy audiodeskrypcja, stanowi przetworzenie, zmianę, dostosowanie do oczekiwań widzów osadzonych w innej kulturze, posługujących się innym językiem. Pomijam już nawet takie translatorskie potrzeby formalne jak zgodność systemowa (dostosowanie składni i leksyki), komunikatywność czy porównywalność funkcji języka oryginalnego i tłumaczenia. Zdecydowanie trudniejsze są negocjacje znaczeń między odmiennymi językowymi obrazami świata (i skryptami kulturowymi), charakterystycznymi dla języka rodzimego oraz dla języka translacji (por. Hołobut, Woźniak 2017).

Na koniec pozostaje do wskazania zasadnicza antynomia kinowej sfery *verbum*. Wyraża się ona w pytaniu: co jest głównym obszarem badań, gdy mówimy o analizach językowego dyskursu filmowego? Tekst danego filmu (konkretne dzieło), czy może też inne zmienne (potencjalnie) odnoszące się do sfery językowej tego

<sup>2</sup> Historyczną już dziś formą istnienia języka mówionego w kinie były komentarze, wyjaśnienia i dopowiedzenia, tak zwane *benshi*, „opowiadaczy” fabuły, kierowane do widzów podczas projekcji filmowych we wczesnym kinie Dalekiego Wschodu.

<sup>3</sup> Omówienie roli, funkcji i budowy *śródnapisów* (inaczej: napisów międzyujęciowych) w kinie niemym wykracza poza ramy niniejszego artykułu. Odsyłam do już istniejących pozycji (por. Hendrykowski 1982; Lubelski, Sowińska, Syska 2009; Ostaszewski 2018).

obrazu? Dzięki „nowej historii kina” (akcentującej konteksty zewnętrzne, procesy produkcji, dystrybucji i konsumpcji) wiemy, iż klasyczne dociekania filmoznawcze, oparte na analizach tekstualnych filologicznej proweniencji, nie stanowią dziś już jedyne podejście. Uważam jednak, że w paradygmacie mediolingwistyki prototypowym modelem postępowania badawczego winny być nadal badania tekstualne, czyli analizy warstwy werbalnej konkretnego, jednostkowego filmu (funkcjonujących w nim monologów, dialogów i polilogów). Nie znaczy to jednak, że nie można – choćby w ramach szerokiego kontekstualnego spojrzenia – poddawać badaniom dodatkowych, uzupełniających aspektów, wpływających na ostateczny kształt ścieżki werbalnej. Mam tu na myśli takie kategorie jak *proto-teksty* – teksty literackie w przypadku adaptacji filmowych, i *pre-teksty* – teksty scenariuszy i scenopisów lub spisane wytyczne producentów czy wytwórci w zakresie języka. Jeszcze inny charakter mają wypowiedzi towarzyszące już gotowym filmom. Są to *para-teksty* – wszelkie teksty „otaczające” film, takie jak materiały promocyjne, opisy, zapowiedzi, komentarze, także te w edycjach DVD (por. Loewe 2007), oraz *post-teksty* – głównie „teksty trzecie” (por. Fiske 1987), powstałe w wyniku praktyk odbiorczych, takich jak profesjonalna krytyka filmowa albo amatorska werbalna aktywność fanów w internecie.

## Bibliografia

- Bartmiński Jerzy. 2006. Językowe podstawy obrazu świata. Lublin.
- Bordwell David, Thompson Kristin. 2010. Film Art. Sztuka filmowa. Wprowadzenie. Bogna Rosińska (przeł.). Warszawa.
- Fiske John. 1987. Television culture. London.
- Helman Alicja. 1993. Słownik pojęć filmowych. T. 5. Wrocław.
- Hendrykowski Marek. 1982. Słowo w filmie. Historia. Teoria. Interpretacja. Warszawa.
- Hołobut Agata, Woźniak Monika. 2017. Historia na ekranie. Gatunek filmowy a przekład audiowizualny. Kraków.
- Kita Małgorzata, Loewe Iwona. 2014. Język w mediach. Antologia. Katowice.
- Klejsa Konrad. 2010. A film-like thing, czyli o tym, jak zjawiska filmopochodne utrudniają odpowiedź na pytanie: „co to jest film?”. W: Kino po kinie. Film w kulturze uczestnictwa. Andrzej Gwóźdź (red.). Warszawa. 33–60.
- Loewe Iwona. 2007. Gatunki paratekstowe w komunikacji medialnej. Katowice.
- Lubelski Tadeusz, Sowińska Iwona, Syska Rafał (red.). Historia kina. T. 1. Kino nieme. Kraków.
- Miławska-Ratajczak Małgorzata. 2018. Dialog w roli głównej. Polszczyzna we współczesnym kinie na przykładzie wybranych autorów. Kraków.
- Nowak Paweł, Tokarski Ryszard. 2007. Medialna wizja świata a kreatywność językowa. W: Kreowanie światów w języku mediów. Paweł Nowak, Ryszard Tokarski. Lublin. 9–36.
- Ostaszewski Jacek. 1999. Rozumienie opowiadania filmowego. Kraków.
- Ostaszewski Jacek. 2018. Historia narracji filmowej. Kraków.
- Pajdzińska Anna, Tokarski Ryszard. 1996. „Językowy obraz świata – konwencja i kreacja”. Pamiętnik Literacki R. LXXXVII, z. 4. 143–158.



- Przylipiak Mirosław. 2016. Kino stylu zerowego. Dwadzieścia lat później. Sopot.
- Skowronek Bogusław. 2007. *Konceptualizacje filmu i jego oglądania w języku młodzieży*. Kraków.
- Skowronek Bogusław. 2013. *Mediolingwistyka. Wprowadzenie*. Kraków.
- Skowronek Bogusław. 2016. Dyskurs filmowy jako odmiana dyskursu medialnego. W: *Dyskurs i jego odmiany*. Bożena Witosz, Katarzyna Sujkowska-Sobisz, Ewa Ficek (red.). Katowice. 189–199.
- Skowronek Bogusław. 2020. *Język w filmie. Ujęcie mediolingwistyczne*. Kraków (praca w przygotowaniu).
- Sowińska Iwona. 2001. *Dźwięki i obrazy. O słuchaniu filmów*. Katowice.
- Szczekała Barbara. 2015. „Kino postfabularne i karnawał atrakcji”, *EKRANY* nr 3–4. 12–16.
- Wierzbicka Anna. 1999. W: *Język – umysł – kultura. Wybór prac*. Jerzy Bartmiński (red.). Warszawa. 27–544.
- Żydek-Bednarczuk Urszula. 2013. *Dyskurs medialny*. W: *Przewodnik po stylistyce polskiej. Style współczesnej polszczyzny*. Ewa Malinowska, Jolanta Nocoń, Urszula Żydek-Bednarczuk (red.). Kraków. 179–197.

### Streszczenie

W artykule omawiam cechy językowego dyskursu filmowego. Pokazuję artystyczną wagę i semantyczne znaczenie warstwy werbalnej w dziele kinematograficznym. Omawiając specyfikę języka w filmie, wykorzystuję głównie założenia mediolingwistyki i koncentruję się przede wszystkim na specyficznych antynomiach, napięciach, dialektycznych sprzecznościach, które charakteryzują sferę *verbum* w kinie. Antynomie owe dotyczą różnych aspektów języka, zarówno tych systemowych, jak i tekstowych oraz kognitywno-kulturowych.

### Dialog space. Antinomies of linguistic film discourse

#### Abstract

In my article I discuss the characteristics of linguistic film discourse. I present the artistic significance and semantic meaning of the verbal dimension of a cinematographic work. While discussing the language in film I usually refer to the main tenets of mediolinguistics and I focus mostly on specific antinomies, tensions, and dialectic contradictions, which characterise the *verbum* sphere of the cinema. The antinomies relate to various aspects of language: systemic, textual, cognitive and cultural.

**Słowa kluczowe:** język w filmie, mediolingwistyka, antynomie semantyczne, językowy obraz świata, tekstowy obraz świata

**Key words:** language in film, mediolinguistics, semantic antinomies, linguistic image of the world, textual image of the world

**Bogusław Skowronek** – prof. dr hab., prof. zw. w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie. Jego główne zainteresowania naukowe to mediolingwistyka, lingwistyka kulturowa, filmoznawstwo i medioznawstwo. Autor m.in. książek *Konceptualizacje filmu i jego oglądania w języku młodzieży. Studium kognitywno-kulturowe* (Kraków 2007), *Film w przestrzeni kultury audiowizualnej. Studia. Szkice. Interpretacje* (Kraków 2011), *Mediolingwistyka. Wprowadzenie* (Kraków 2013).