

Bogusław Skowronek

DOI: 10.33896/PorJ.2023.6.1

Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

boguslaw.skowronek@up.krakow.pl

ORCID: 0000-0002-4049-4653

## O POTRZEBIE I KIERUNKACH BADANIA JĘZYKA W FILMIE

*Niemal we wszystkich przypadkach głos zajmuje w filmie miejsce uprzywilejowane,  
jest on podkreślany i oddzielany od innych dźwięków.*

Michel Chion

*Dialog postrzegany był jako zbyt przezroczysty, za prosty, by go badać.*

Sarah Kozloff

Nie trzeba dziś nikogo przekonywać, że w obecnej sytuacji kultury media (zwłaszcza audiowizualne) stanowią główne formacje epistemologiczne, swoiste „maszyny sensotwórcze”, służące rozumieniu rzeczywistości, budowaniu indywidualnych znaczeń i oswajaniu chaosu świata (por. Skowronek 2013). To one w największym stopniu – także poprzez używany język – wpływają na zbiorową świadomość, metaforyzują społeczne lęki i nadzieje, organizują opinię publiczną, wartościują zjawiska świata oraz mają ogromny wpływ na całokształt postaw odbiorcy / uczestnika współczesnej kultury. I tak, jak wszelkie przekazy medialne, wraz ze swoją warstwą werbalną, to doskonałe narzędzia budowania tożsamości (zarówno indywidualnej, jak i zbiorowej), tak najdoskonalszymi, wręcz prototypowymi, przykładami tych komunikatów są dla mnie filmy – dzieła kinematograficzne. Jestem zdania, że wśród wszystkich dyskursów medialnych – prasowego, radiowego, telewizyjnego i hipertekstowego (internetowego) – dyskurs filmowy ma największą moc oddziaływania na odbiorcę. Wynika to z prototypowego rozumienia filmu jako „przedstawienia za pomocą obrazu jakiejś historii” (por. Skowronek 2007). Moim zdaniem żadne inne medium nie jest w stanie tak efektywnie zbudować (lub obalić) społecznych, mocno utrwalonych (także w języku) wyobrażeń świata i obrazów poszczególnych pojęć, zjawisk lub kategorii.

Paradoksem jest jednak, iż zarówno współczesne filmoznawstwo, jak i współczesna lingwistyka stosunkowo rzadko czyniły przedmiotem swoich dociekań jedno

z najważniejszych pasm znaczeniowych w dziele kinematograficznym – język, pasmo werbalne. Zagadnienie to jako problem naukowy nie mieściło się w centrum badawczym obydwu dyscyplin. Od wielu lat staram się zmienić owo przekonanie. Dałem temu wyraz przede wszystkim w monografii *Język w filmie. Ujęcie mediolingwistyczne* (por. Skowronek 2020). W niniejszym artykule, korzystając z głównych tez mej pracy, będę starał się raz jeszcze mocno wyartykułować potrzebę badania języka w filmie oraz wskazać najważniejsze jego kierunki. Mówiąc o języku w filmie, mam na myśli wszystkie przejawy funkcjonowania ścieżki werbalnej w filmach. Dlatego też ze względów stylistycznych będę zamiennie używał określeń: *dialogi, wypowiedzi, warstwa werbalna, verbum w filmie* lub *językowy dyskurs filmowy*. Podobnie czynią zresztą inni językoznawcy (por. Miławska-Ratajczak 2018).

Warto odpowiedzieć na pytanie, dlaczego zarówno w językoznawstwie, jak i w filmoznawstwie tak mało uwagi (do tej pory) poświęcano analizom filmowych dialogów. Na początek trzeba zauważyć, że analizy lingwistyczne warstwy werbalnej przekazów medialnych mają w Polsce stosunkowo długą tradycję. Jest jednak kolejnym paradoksem, że choć pierwsze artykuły naukowe poświęcone badaniom języka w mediach (głównie w prasie) pojawiły się już w połowie lat 50. XX wieku, a pierwsze monograficzne prace językoznawcze na temat komunikatów medialnych (strukturalistyczne z ducha analizy języka w telewizji i filmie) opublikowano już w latach 70. i 80., to odrębna subdyscyplina (mająca teoretyczne i paradygmatyczne podstawy, własną terminologię i aparat badawczy), programowo zajmująca się badaniem języka w mediach, nazwana przeze mnie *mediolingwistyką* (której zręby przedstawiłem w autorskiej monografii), na gruncie polskim zaistniała dopiero w 2013 roku (por. Skowronek 2013).

Obecnie przyjmuje się, że *dyskurs medialny* – traktowany przeze mnie jako zdarzenie komunikacyjne motywowane technologicznie, któremu towarzyszą okoliczności społeczne, kulturowe i polityczne, mające swą emanację werbalną – stanowi pojęcie nadrzędne, obejmujące swym zasięgiem całe spektrum możliwych, wyspecjalizowanych dyskursów medialnych. W ramach całościowo pojmowanego dyskursu medialnego wyodrębnia się zatem najczęściej dyskurs prasowy, radiowy, telewizyjny oraz internetowy (zwany też hipertekstowym). Główną podstawą ich wyróżnienia jest logiczny, porządkujący i operacyjny w stosowaniu komponent zewnętrzny, czyli sama technologia medialna, rodzaj transmisji danych. Mimo tego praktycznie we wszystkich pracach językoznawczych do grupy dyskursów medialnych nie włączano filmu – przeze mnie jednak konsekwentnie traktowanego również jako dyskurs medialny – filmowy dyskurs medialny (por. Skowronek 2016). Główną przyczyną wykluczania przez lingwistów kina z obszaru dyskursów medialnych miały być przede wszystkim dominująca w filmach funkcja autoteliczna, funkcja dyskursu artystycznego oraz nierealizowanie modelu transmisyjnego, charakterystycznego dla prasy, radia, telewizji i sporej części Internetu (o prymarnych

funkcjach informacyjnych). Różnice w dyskursach medialnych w tym ujęciu polegałyby na różnicach w relacji tekstu do rzeczywistości (pakt faktograficzny vs pakt estetyczny). Do tej pory istnieje mocno utrwalona konceptualizacja mediów transmisyjnych – prasy, radia, telewizji i sporej części Internetu – wyłącznie jako form przekazywania informacji w „obiektywnym”, transmisyjnym modelu komunikowania. Z kolei filmowy dyskurs medialny traktowany bywa (jest) jako przykład nie aktu informacji, lecz aktu kreacji – przekazu fikcjonalnego, artystycznego wytworu, z dominującą funkcją estetyczną. Zatem to porządek artystyczny, funkcja autoteliczna i kategoria fikcjonalności decydują o tym, że film przez większość lingwistów wyłączany jest z językowych dyskursów medialnych. Dlatego też analizy warstwy werbalnej w filmach – wedle tego ujęcia – powinny mieścić się w obrębie badań z zakresu poetyki, analiz *stricte* filmoznawczych bądź teoretycznoliterackich. Tym samym filmowy dyskurs medialny i jego lingwistyczne realizacje miałyby się lokować w obszarze nie dyskursów medialnych, lecz dyskursów artystycznych, kreatywnych, czyli w dyskursie sztuki – poza refleksją medioznawczą i językoznawczą. Od lat nie podzielam tego stanowiska. Pragnę jednak zauważyć, iż obecnie zauważalna jest wyraźna zmiana w prezentowanych dotychczas poglądach badawczych. Świadczyć o tym może nie tylko moja książka *Język w filmie. Ujęcie mediolingwistyczne* (por. Skowronek 2020), ale też np. wieloautorska monografia *Język w kinie* (por. Kita, Loewe 2022), zamykająca katowicki cykl publikacji poświęconych wszystkim dyskursom medialnym oraz chociażby niniejszy zeszyt „Poradnika Językowego”.

Rzecz jasna, mam pełną świadomość, że film poprzez swój dodatkowy wymiar estetyczny (fikcjonalne ujęcie rzeczywistości) z pewnością nie stanowi prototypowego medium masowego (niefikcjonalnego ujęcia rzeczywistości) o dominującym walorze informacyjno-poznawczym. Ale równocześnie, obok porządku artystycznego, film jest nadal dyskursem medialnym, spełnia wszystkie jego funkcje – czyli, przypomnę, jest zdarzeniem komunikacyjnym motywowanym technologicznie, któremu towarzyszą okoliczności społeczne, kulturowe i polityczne, posiadającym swą emanację werbalną. Film ma także ogromną moc (ideologicznego) oddziaływania na społeczeństwo, a więc nadal efektywnie funkcjonuje jako medium masowe. Przypomnę również, że każde dzieło filmowe, w mniejszym lub większym stopniu, zawsze odzwierciedla pewien porządek społeczny, zawsze bowiem stanowi wyraz wartości dominujących kulturowo oraz właściwych dla określonej instytucji, korporacji lub grupy społecznej. Rzeczą równie ważną, która powoduje, że filmowy dyskurs medialny w istocie niczym nie różni się od pozostałych medialnych dyskursów (prasowego, radiowego, telewizyjnego, hipertekstowego), jest ontologia samych mediów. Dzisiaj nikt nie kwestionuje bowiem tezy, że wszystkie – bez wyjątku – media jedynie oferują warianty obrazów rzeczywistości – medialne obrazy świata. Zawsze są one tylko jej interpretacją, zawsze są odpowiednią dla danej grupy odbiorczej kreacją, nigdy zaś pełnym i neutralnym, „obiektywnym” jej odzwierciedle-

niem. Tak więc przekazom medialnym trudno przypisywać ontologiczne kategorie prawdy czy fałszu. Można natomiast mówić o ich komunikacyjnej fortunności (skuteczności) lub komunikacyjnej niefortunności (nieskuteczności). Określony tekst (obraz świata) – powołany w akcie medialnej reprezentacji, także językowej – jest fortunny („prawdziwy”) wtedy, kiedy zostanie przez odbiorcę mentalnie uspołniony, zinterpretowany jako semantycznie istotny, mający znaczenie i ważny w kontekście jego własnej egzystencji.

Nie ulega zatem wątpliwości, iż z punktu widzenia lingwistyki – a zwłaszcza medio-lingwistyki – badanie *verbum* w dziełach kinematograficznych jest tak samo uzasadnione jak analiza językowego kształtu pozostałych dyskursów medialnych: prasowego, radiowego, telewizyjnego i hipertekstowego. Ze wszystkich mediów to właśnie dzieła kinematograficzne (głównie poprzez swą multimodalną strukturę: ruchomy obraz, dźwięk i właśnie słowo) najskuteczniej wpływają na interpretację zjawisk świata przez swoich odbiorców. Film najbliższy jest bowiem antropologicznie pierwotnej potrzebie percypowania uporządkowanych narracji, odwołujących się do utrwalonego językowego obrazu świata, podstawowych archetypów i problemów właściwych każdemu człowiekowi. Stąd tak wielka waga badania języka w filmie – jednego z najważniejszych pasm znaczeniowych w dziele kinematograficznym.

Jak już wcześniej sygnalizowałem, również w polskich badaniach filmoznawczych warstwa werbalna konkretnych utworów nie była zbyt częstym przedmiotem dociekań. W rodzimej (i zachodniej również) myśli filmoznawczej nie ma rozbudowanej tradycji badań języka w filmie. Jedyna dotychczasowa monografia *stricte* poświęcona temu tematowi i odnosząca się do filmu fabularnego (por. Hendrykowski 1982) powstała, po pierwsze, ponad 40 lat temu (z wykorzystaniem wtedy aktualnej, semiotyczno-strukturalistycznej metodologii badawczej). Po drugie, film od samego początku swego istnienia był (i jest) definiowany jako medium wizualne. I to pasmo stało się głównym przedmiotem badań filmoznawczych. Stąd dominacja perspektywy „okulocentrycznej” i powszechna konceptualizacja filmu jako przekazu, w którym naczelnym komponentem semantycznym jest ruchomy obraz. Filmy się „ogląda”, obraz wyświetlany na ekranie się „widzi”, a odbiorcy są „wizjami”. Dlatego też w kinie warstwa werbalna bardzo często jest „niesłyszana” przez widzów i równocześnie niedostrzegana przez badaczy – bo całkowicie jest przez nich naturalizowana i neutralizowana jako „oczywisty” foniczny element przedstawianej rzeczywistości. I fakt ten stanowi kolejny powód, by przyjmując transdyscyplinarną perspektywę (językoznawczo-filmoznawczą), uważnie, z wielu punktów widzenia przyjrzeć się dialogom filmowym – zarówno ich konstrukcji *stricte* językowej, jak i znaczeniu w diegezie filmowej (świecie przedstawionym danego dzieła).

Na język w filmie, jako na jedno z najważniejszych pasm semiotycznych utworu kinematograficznego, można spojrzeć, przyjmując wiele różnych perspektyw. Jest to pole bardzo złożone i wielowarstwowe, zarówno semantycznie, estetycznie, jak

i komunikacyjnie. Warstwa ta jest wynikiem różnorodnych działań – nie tylko twórczych, autorskich, indywidualnych, lecz także zewnętrznych: społecznych, kulturowych, ideologicznych czy producenckich. Każda analiza dialogów konkretnego filmu wymaga zatem wzięcia pod uwagę wielu rozmaitych parametrów, zarówno lingwistycznych, filmoznawczych, medioznawczych, jak i zewnętrznokontekstowych. Będzie to zależęć od decyzji badacza, kierującego się własnymi celami badawczymi oraz założeniami metodologicznymi.

Badając język w filmie można, dokonawszy pewnej generalizacji, mówić o funkcjonowaniu w dziele kinematograficznym werbalnych rozwiązań prymarnych (prototypowych, najczęściej stosowanych) oraz werbalnych rozwiązań sekundarnych (rzadszych, ale też stosowanych). Takie dialektyczne napięcia, czasem nawet swoista antynomia, między pasmami językowego tworzenia znaczeń – prymarnymi a sekundarnymi – stanowi o znaczeniowej i estetycznej istocie funkcjonowania języka w filmie. Lingwiści, zajmujący się badaniami sfery *verbum* w dziele kinematograficznym, najczęściej (co zresztą zrozumiałe) analizują prymarne formy wewnątrztekstowego funkcjonowania języka w dziele filmowym. Oczywiście, komponenty owe wszystkie łączy i generują sens językowego przekazu. Zawsze tworzą estetyczną i komunikacyjną całość, są ze sobą powiązane i stanowią (wzajemnie oddziałujące na siebie) semantyczne profile spójnego konglomeratu zjawisk lingwistycznych.

Jakie są zatem owe prototypowe realizacje werbalne w filmie, poddawane refleksji? Otóż językoznawczy ogląd filmowych wypowiedzi najczęściej dotyczy / dotyczy / powinien dotyczyć takich oto prymarnych parametrów:

1. Filmów, traktowanych jako tekst – konkretny utwór filmowy (dzieło kinematograficzne).
2. Filmów fikcji, czyli filmów fabularnych – niezależnie od ich rodzaju: filmów żywego planu czy też animowanych.
3. Języka funkcjonującego w przestrzeni diegezy (w świecie przedstawionym opowiadania filmowego).
4. Języka mówionego, czyli wypowiedzi bohaterów umiejscowionych w świecie przedstawionym konkretnego dzieła.
5. Języka etnicznego, oryginalnego, właściwego dla kraju produkcji danego filmu.
6. Autorskich (scenariuszowo-reżyserskich) indywidualnych rozwiązań językowych, tworzących tekstowy obraz świata konkretnego filmu.

Warto bliżej przyjrzeć się owym głównym parametrom. Wskażę równocześnie nie tak typowe (prymarne) formy istnienia filmowego *verbum*, potencjalnie jednak możliwe do badania przez językoznawców.

Nie ulega wątpliwości, że prymarną procedurą badania języka w filmie jest patrzenie na film jako na tekst audiowizualny. W przyjętym przeze mnie modelu badań za tekst uznaję każde „wyodrębnione zdarzenie lingwistyczne motywowane medialnie” (Skowronek 2013: 106). W filmowym dyskursie medialnym jest więc nim

konkretny utwór filmowy o formalnie zamkniętej multimodalnej strukturze, mający charakter autorski, społecznie dystrybuowany i przeznaczony do odbioru (oglądania i słuchania oraz budowania w wyniku tego przez odbiorców określonych reprezentacji mentalnych). Ale pamiętać trzeba, że potencjalnie są możliwe badania lingwistyczne płaszczyzny wytwarzania tekstu filmowego oraz recepcji tekstu filmowego. Mogłyby to być analizy proto-tekstów (np. literackich tekstów oryginalnych w wypadku adaptacji filmowych), pre-tekstów (scenariuszy i scenopisów, ewentualnie także dokumentów producentów czy wytwórni mających wpływ na ostateczny kształt filmu) oraz para-tekstów (wypowiedzi towarzyszących gotowemu filmowi, głównie materiałów promocyjnych, opisów i komentarzy w edycjach płytowych). Natomiast post-tekstami byłyby wszystkie wypowiedzi świadczące o recepcji filmu: recenzje, komentarze, posty czy też inne językowe dowody odbioru. Nie ukrywam, że językoznawcze analizy tych obszarów traktuję jako potencjalnie możliwe, ale zdecydowanie peryferyjne wobec centralnego podejścia, jakim jest badanie warstwy dialogowej konkretnego filmu

Dla praktycznie wszystkich widzów oraz użytkowników języka pojęcie <film> konotuje dzieło fabularne – takie, którego głównym celem jest opowiedzenie jakiejś historii, rozgrywającej się w fikcyjnym świecie. Również teoria kina została zdominowana przez ten rodzaj filmu. Podobnie jest zresztą w badaniach językoznawczych. Praktycznie wszystkie prace lingwistów na temat dialogów w kinie dotyczą filmów fabularnych. Potencjalnie jest jednak możliwe badanie dialogów funkcjonujących w filmach dokumentalnych, czyli (generalizując) dziełach, w których mamy do czynienia nie z wytworami fantazji czy rekonstrukcjami, ale z wydarzeniami dziejącymi się w realnej rzeczywistości. Wypowiedzi z filmów dokumentalnych nie były zbyt często przedmiotem analiz, zarówno od strony filmoznawczej, jak i lingwistycznej (por. Salska-Kaca 1992). Dlatego tę linię analiz traktuję jako sekundarną wobec badania *verbum* filmów fabularnych.

Rola warstwy werbalnej w narracji oraz jej znaczenie w budowaniu diegezy danego filmu jest zasadnicza. Dialogi postaci mają priorytet wobec innych rodzajów dźwięku, stanowiąc główny „nośnik fabularności”. Używana mowa umiejscawia bohaterów danego dzieła nie tylko w przebiegu akcji, ale przede wszystkim w dającej się zlokalizować środowiskowej i kulturowej rzeczywistości, z narodową na czele. Język postaci jest jednym z najważniejszych aspektów realistycznego prowadzenia narracji (zgodnie z daną konwencją gatunkową) oraz budowania wiarygodności świata przedstawionego. Równocześnie indywidualizuje i charakteryzuje bohaterów. W zdecydowanej większości wypowiedzi filmowych bohaterów są częścią dźwięków diegetycznych, czyli tych mających swe źródło w świecie przedstawionym filmu (dotyczy to także wypowiedzi z przestrzeni pozakadrowej, ale dostępnych percepcyjnie postaciom ze świata przedstawionego – mamy wtedy nadal do czynienia z dźwiękiem diegetycznym). Potencjał znaczeniowtórcozy ścieżki werbalnej w narra-

cji filmowej jest więc ogromny, dlatego też istnieje ogrom funkcji, które mogą pełnić dialogi w uszczegółowianiu i określaniu charakteru narracji. Ten typ znarratywizowanych dialogów badany jest najczęściej, zarówno przez filmoznawców, jak i lingwistów, chociaż oczywiście możliwe są również analizy wypowiedzi usytuowanych „ponad” diegezą. To, przykładowo, klasyczne „mówienie na stronie”, głos zewnętrznego „opowiadacza” prezentującego lub komentującego zdarzenia.

Gdy mowa o badaniach języka w filmie, najczęściej mówimy o badaniach tych wypowiedzi, które słyszymy. Język mówiony stanowi zatem prototypową odmianę języka poddawanego analizom w dziełach kinematograficznych. To dzięki wprowadzeniu mimetycznie wykreowanych dialogów (umiejscowionych w świecie przedstawionym) widzowie mogli potraktować mowę bohaterów jako coś oczywistego, homogenicznego i spójnego – znaturalizowany element filmowej opowieści. Oczywiście odmiana języka pisanego we współczesnej kinematografii także ma zastosowanie, ale jest to jedynie metatekstowa rama dzieła: tytuł, napisy czołowe i napisy końcowe. Z pewnością pasmo języka pisanego, funkcjonującego w kinie, domaga się odpowiednio ukierunkowanych lingwistycznych badań. Pomijam w tym momencie napisy w kinie niemym. O ile mi wiadomo, do tej pory nie były one analizowane od strony językoznawczej.

Oryginalna ścieżka dialogowa filmu najczęściej obejmuje język etniczny kraju, w którym powstała dana produkcja. On najczęściej poddawany jest lingwistycznym badaniom – tak w przeważającej mierze dzieje się w polskim językoznawstwie (por. Kresa 2019; por. Bobrowski 2020; por. Skowronek 2020). Pamiętać jednak należy, że widzowie, którzy nie posługują się językiem etycznym właściwym dla danej produkcji, aby móc poznawczo percypować film, muszą mieć kontakt z pasmem językowym sekundarnym wobec języka oryginalnego, czyli z tłumaczeniem audiowizualnym. Tym samym dla osób nieznających oryginalnego języka produkcji to wersja tłumaczeniowa staje się wtedy, paradoksalnie, dla nich najważniejsza. Po prostu tylko tłumaczenie umożliwia zrozumienie dialogów w oglądanym utworze. To właśnie dzięki przekładowi audiowizualnemu (niezależnie od zastosowanej techniki: napisów, dubbingu czy wersji lektorskiej) określona grupa językowa ma dostęp do filmów wyprodukowanych w innym kręgu językowym i kulturowym, a producenci mają z kolei ułatwioną drogę eksportu swych produktów do innych krajów i możliwość szerszej, czasem wręcz globalnej dystrybucji. Co ciekawe, prac poświęconych tłumaczeniom audiowizualnym powstało w naszym kraju stosunkowo wiele (por. Tomaszek 2008; por. Hołobut, Woźniak 2017).

Badając warstwę werbalną filmu, traktowanego jako tekst audiowizualny, mamy zawsze do czynienia z wynikiem pracy twórców – autorskim działaniem scenarzystów (dialogistów) i/lub reżysera. Owe oryginalne, właściwe dla konkretnego filmu, konstrukcje językowe, wszelkie twórcze (wy)kreowanie filmowych wypowiedzi składają się na *tekstowe obrazy świata* tych dzieł (por. Skowronek 2020). Podstawowym me-

chanizmem lingwistyczno-kognitywnym, dzięki któremu powstają tekstowe obrazy świata poszczególnych filmów, jest *profilowanie tekstowe* (por. Tokarski 2013), czyli po prostu innowacyjne, twórcze, formalne i/lub semantyczne przekształcanie pojęć utrwalonych w językowym obrazie świata, służące kreowaniu nowych kategorii lub znaczeniowej reinterpretacji kategorii już istniejących (Nowak, Tokarski 2007: 30). Mówiąc najprościej, tekstowy obraz świata wyrażany jest przez pasmo werbalne danego dzieła filmowego, dialogi słyszalne „na jego powierzchni”, istniejące *explicit*. To wszelkie wypowiedzi postaci konstytuujące diegezę konkretnego filmu – zawsze jednak wynik kreacji twórców. Profilowanie tekstowe najpełniej ujawnia indywidualną kreację autorską, wszelkie stosowane przez twórców zabiegi, mające nadać dialogom odpowiedni językowy kształt. Profilowanie tekstowe najmocniej jest więc połączone z kategorią kina autorskiego. W tekstowych obrazach świata łatwo bowiem uchwycić specyficzną dla danego reżysera dominantę językowo-stylistyczną, charakteryzującą jego twórczość (por. Miławska-Ratajczak 2018). Trzeba jednak pamiętać, że nawet bardzo oryginalny tekstowy obraz świata danego tytułu zawsze powiązany jest kulturowo, społecznie, wreszcie lingwistycznie (poprzez kategorię *językowego obrazu świata*) z utrwalonymi, stałymi, typowymi dla danego obszaru dyskursami, relacjami, wartościami. Praktycznie każdy film to swoisty znak czasu i miejsca, w którym powstał. Zawsze mocno zanurzony jest w kontekście kulturowo-społecznym, często stanowi też metaforę lub formę artystycznego przepracowania najważniejszych dla danej społeczności spraw. I w języku postaci filmowych można te zjawiska także zauważyć. Jednak wymaga to pewnej kompetencji, by móc stwierdzić, że głos postaci filmowych nie tylko ujawnia autorski koncept dialogisty (wyrażony w tekstowym obrazie świata), ale odśladają także ponadjednostkowe wzorce myślenia i kategoryzowania rzeczywistości. To ważna dystynktywna cecha, całościowo ujmowanego, języka w filmie: ciągle obecna antynomia między diegetycznym, eksplicytnym, tekstowym poziomem wypowiedzi i jej funkcją komunikacyjną a poziomem pozadiegetycznym, implicytnym, kulturowym, nadbudowanym nad sferą „prostej” informacyjności dialogów, ale ciągle istniejącym, bo utrwalonym – i zawsze gotowym do „wydobycia” przez językoznawcę interpretatora.

Można zauważyć, że przedstawiony zestaw prototypowych (prymarnych) parametrów, wskazujących na kierunki badań warstwy werbalnej dzieła filmowego, bliski jest wzorcom kina klasycznego, realizującym tym samym założenia *stylu zerowego* (por. Przyłipiak 2016). Zachowywana jest wtedy równowaga między warstwą werbalną a innymi środkami formalnymi filmu. Inaczej ujmując, w kinie klasycznym można mówić o narratywizacji języka, czyli relewancji (odpowiedniości) słowa i obrazu w dziele filmowym. Żadna z tych warstw znaczeniowych w utworze nie dominuje, lecz doskonale współgra z innymi. Czy jest to zatem uniwersalny, jedyny, wzorzec funkcjonowania filmowych wypowiedzi? Oczywiście, że nie. Mamy bowiem mnóstwo przykładów, w jak twórczy sposób realizacja filmowej ścieżki werbalnej



może obchodzić, wręcz ostentacyjnie łamać wskazane wyżej prototypowe realizacje. Ale jednocześnie ów typowy wzorzec filmowego *verbum* najczęściej spotykany jest w kinematografii euroatlantyckiego obszaru kulturowego. Dodać też trzeba, że „typowi” widzowie najbardziej oczekują filmów sprawnie opowiedzianych, koherentnych formalnie i poznawczo oraz emocjonalnie dla nich ważnych – z przejrzystym, czytelnym i adekwatnym wobec pasma obrazu pasmem języka.

Powyżej wskazałem najważniejsze, prototypowe – bo estetycznie najbardziej funkcjonalne sposoby istnienia ścieżki werbalnej w filmie. Warto obecnie odpowiedzieć na zasadnicze pytanie: jakie metodologie lingwistyczne można / trzeba / warto zastosować, aby owe realizacje językowe, funkcjonujące w dziełach kinematograficznych, efektywnie poznawczo zanalizować. Z pewnością języka w filmie ze względu na jego bogactwo form, nieogarnioną liczbę konkretnych realizacji (czyli poszczególnych dzieł kinematograficznych) nie jest łatwo poddać całościowej, uogólniającej procedurze badawczej. Na filmowe wypowiedzi, jako na jedno z najważniejszych pasm semiotycznych utworu kinematograficznego, można więc spoglądać z wielu różnych lingwistycznych perspektyw. Praktycznie każdy aspekt języka – systemowy, stylistyczny, pragmatyczny, funkcjonalny, gatunkowy, komunikacyjny, poznawczy, poprawnościowy – może być badany w dziele filmowym. Jest to zatem pole bardzo złożone i wielowarstwowe. Z tego powodu trudno jest określić jakiś jeden wspólnie obowiązujący obszar oraz wzorzec postępowania lingwistycznego. Można jednak wskazać kilka płaszczyzn, które mogłyby podlegać rozmaicie ukierunkowanym badaniom. Byłyby to następujące poziomy (por. Wojtak 2004):

- **f o r m a l n y**, obejmujący rozmaite zagadnienia samego systemu językowego, jego poszczególne warstwy, odmiany i rejestry;
- **s t r u k t u r a l n y**, obejmujący kompozycję i szeroko rozumianą architekturę tekstu filmowego oraz umiejscowienie w nim wypowiedzi bohaterów;
- **k u l t u r o w y**, obejmujący sensy tkwiące w utrwalonych przekonaniach i odniesieniach zewnętrznych, a realizowane w konkretnych użyciach języka w filmie;
- **p r a g m a t y c z n y**, obejmujący wewnątrztekstowe relacje nadawczo-odbiorcze, cele komunikacyjne oraz intencje wypowiedzi;
- **p o z n a w c z y**, obejmujący tematykę dialogów oraz różne formy, sposoby i tryby modalne ich prezentacji;
- **s t y l i s t y c z n y**, obejmujący zjawiska nacechowane kodowo, dookreślone na różnych poziomach języka: np. idiolekty, odmiany stylowe, stylizacje, dialekty, gwary, autorskie idiostyle itp.

Sądzę również, że analizy filmowego pasma werbalnego powinny mieć przede wszystkim charakter badań idiograficznych, czyli nakierowanych na opis zjawisk indywidualnych i niepowtarzalnych, charakteryzujących konkretne utwory filmowe. Oczywiście nie wykluczam podejścia nomotetycznego, nastawionego na wykrycie uniwersalnych, powszechnych struktur i mechanizmów, typowych dla języka w fil-

mie. Tyle tylko, że trudno mówić obecnie o istnieniu stałej, uniwersalnej językowej poetyki filmu. Rozwój kina to bowiem ciągłe łamanie i kwestionowanie istniejących reguł; chociaż, jak wskazałem wcześniej, najbardziej uniwersalnym (prototypowym) modelem funkcjonowania ścieżki werbalnej w filmie są te dzieła, które realizują założenia kina klasycznego, kina integralności narracyjnej. Trwałość klasycznego modelu opowiadania w kinie istnieje, paradoksalnie, właśnie dzięki tym wszystkim wyjątkowym filmom i nurtom, które przez zastosowanie nietypowych rozwiązań werbalnych jeszcze bardziej utrwalają ów dominujący, najczęstszy wzorzec wykończystywania języka w filmie.

Jeśli chodzi o metodologie językoznawcze, które mogą być zastosowane w analizach filmowego *verbum*, sam jestem zwolennikiem podejścia mediolingwistycznego (por. Skowronek 2020). Perspektywa ta umożliwia bowiem nie tylko zbadanie samej warstwy lingwalnej (np. systemowo-stylistycznej) danego utworu filmowego, lecz także charakterystykę ideologicznego, dyskursywnego, kulturowego i technomediálnego uwarunkowania języka w filmie, który nigdy nie jest odseparowanym „kodem” znaczeniowym, lecz elementem silnie skorelowanym zarówno z wizualną stroną konkretnego filmu, jak i całą instytucją kina oraz pejzażem kulturowym, w którym one istnieją. Pytania, na które winno się odpowiedzieć w preferowanych przeze mnie analizach, wykraczają poza samą formalną diagnozę i systemowy opis poszczególnych form czy rejestrów językowych. Te powinny być dopiero wstępem do dalszych dociekań: określenia roli konstrukcji językowych w omawianych filmach, pokazania ich multimodalnego potencjału oraz kulturowego i medialnego zaplecza, a przede wszystkim roli, jaką odgrywają w tworzeniu tekstowych obrazów świata.

Z pewnością jednak w badaniach języka w filmie należy programowo zakładać wielowariantowość ujęć, polimetodologiczność oraz suwerenność badaczy, którzy mogą niezależnie od siebie decydować o kształcie przyjmowanej linii analitycznej. Tym samym oznacza to równoprawny status wielu metodologii lingwistycznych. I jak pokazuje coraz bogatsza polska literatura naukowa, poświęcona językowemu dyskursowi filmowemu, przynosi to bardzo dobre rezultaty. Obok podejścia mediolingwistycznego nader efektywne w badaniach filmowego *verbum* jest np. podejście stylistyczno-funkcjonalne, dzięki któremu można badać swoiste autorskie idiosstyle, konkretne reżyserskie strategie stylistyczno-językowe w filmach wybranych twórców (por. Miławska-Ratajczak 2018). Podejmowane są również tematy stylizacji gwarowej, jej wykładników (fonetycznych, fleksyjnych, leksykalnych i składniowych) oraz ich roli w filmach kinowych i serialach telewizyjnych (por. Kresa 2019). Również badania stylizacji archaizującej, pojawiającej się w filmach, przynoszą bardzo ciekawe wyniki. Widać wtedy zabiegi gramatyczne, semantyczno-leksykalne, składniowe, pragmatyczne i onomastyczne jako główne działania w tworzeniu językowej poetyki „kostiumu historycznego”, dzięki któremu można uzyskać w filmach łatwy do odszyfrowania przez odbiorców pewien stereotyp językowej dawności (por. Bobrow-

ski 2020). Sporo jest też prac poświęconych przekładowi audiowizualnemu, w tym audiodeskrypcji (por. Tomaszewicz 2008; por. Woźniak 2009). Z punktu widzenia pragmatyki językowej (dzięki analizie poszczególnych typów aktów mowy) również można spoglądać na dialogi filmowe (por. Trysińska 2015).

Widać zatem wyraźnie, że lingwistycznych podejść, jeśli chodzi o analizy języka w filmie, może być bardzo wiele. Jest to więc zdecydowanie symptom pozytywny. Warstwa werbalna każdego dzieła filmowego jest bowiem na tyle bogata w znaczenia, że wielość kierunków analizy należy / powinno się rozszerzać tak bardzo, aż osiągnie się przekonujące, poznawczo wartościowe i w miarę obiektywne wyniki badawcze.

## Bibliografia

- Bobrowski, J. 2020. *Staropolszczyzna filmowa. Osobliwości językowe jako wykładniki stylizacji historycznej w dziełach audiowizualnych*. Kraków: Prace Instytutu Języka Polskiego PAN.
- Hendrykowski, M. 1982. *Słowo w filmie. Historia, teoria, interpretacja*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Hołobut, A., Woźniak, M. 2017. *Historia na ekranie. Gatunek filmowy a przekład audiowizualny*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Kita, M., Loewe, I. red. 2022. *Język w kinie*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Kresa, M. 2019. *Filmowa stylizacja gwarowa na przykładzie lwowskiego bałaku w polskich filmach fabularnych (1936–2012)*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Miławska-Ratajczak, M. 2018. *Dialog w roli głównej. Polszczyzna we współczesnym kinie na przykładzie wybranych autorów*. Kraków: Wydawnictwo „Universitas”.
- Nowak, P., Tokarski, R. 2007: *Medialna wizja świata a kreatywność językowa*. W: *Kreowanie światów w języku mediów*, red. P. Nowak, R. Tokarski, s. 9–36. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Przyłipiak, M. 2016. *Kino stylu zerowego. Dwadzieścia lat później*. Sopot: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.
- Salska-Kaca, M. 1992. *Słowo w filmie dokumentalnym. Z problemów semantycznych wypowiedzi słownej w filmie*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Skowronek, B. 2007. *Konceptualizacje filmu i jego oglądania w języku młodzieży. Studium kognitywno-kulturowe*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej.
- Skowronek, B. 2013. *Mediolingwistyka. Wprowadzenie*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego.
- Skowronek, B. 2016. *Dyskurs filmowy jako odmiana dyskursu medialnego*. W: *Dyskurs i jego odmiany*, red. B. Witosz, K. Sujkowska-Sobisz, E. Ficek, s. 189–199. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Skowronek, B. 2020. *Język w filmie. Ujęcie mediolingwistyczne*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego.
- Tokarski, R. 2013. *Światy za słowami. Wykłady z semantyki leksykalnej*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Tomaszewicz, T. 2008. *Przekład audiowizualny*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

- Trysińska, M. 2015. *Akty mowy jako klucz do interpretacji postaw rodzicielskich. Wychowawcze, komunikacyjne i edukacyjne aspekty filmów animowanych dla dzieci (na przykładzie filmów emitowanych w MiniMini+ i Cartoon Network)*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Wojtak, M. 2004. *Gatunki prasowe*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Woźniak, M. 2009. *O przekładzie audiowizualnym. Przekładaniec* 1/2008, numer 20.

### ***On the need and directions of studying language in film***

#### Summary

This article takes up the problem of studying language in film. It points to the significance of the issue and the causes of the film discourse having been ignored in analyses of Polish in the media to this date. It also indicates the primary parameters of the verbal aspect in a film work, which can be subjected to a linguist overview. Additionally, it discusses the main linguistics methodologies that seem to be the most effective in examinations of film dialogues.

**Keywords:** film – language – verbal layer of a film work – media linguistics.

Trans. Monika Czarnecka