

Komparatystyka semiosfer, mediów, dyskursów. Perspektywy rozwoju

1. Współczesna komparatystyka: status, uwarunkowania, rejony ekspansji

Przyczyny widocznego wzrostu zainteresowania badaniami komparatystycznymi, a w konsekwencji nie tylko rozwoju samej dziedziny, lecz także nasilającego się dążenia do analizy problemów badawczych z wykorzystaniem tej perspektywy należy upatrywać w dwóch czynnikach. Pierwszym jest zmiana sposobu myślenia o komparatystyce. Współcześnie nie sprowadza się ona do czynności porównywania, intencjonalnego zestawiania tekstów czy zjawisk kulturowych. Wywiedziona z hermeneutyki, bliska intertekstualności konstatacja, że już sam akt opisu jest aktem interpretacji – ta zaś w sposób nieuchronny zawsze dokonuje się w kontekście tego, co już rozpoznane¹, pozwala uznać myślenie komparatystyczne za ontyczną cechę każdego myślenia o tekście czy – jak pisze Tomasz Bilczewski – „(...) egzystencjalną potrzebę sytuowania wszelkich rzeczy”². Tak rozumianą komparatystykę, nazywaną również nowoczesną komparatystyką

„(...) charakteryzuje postawa dialogowego, wielokierunkowego otwarcia na to, co odmienne czy też różne. To postawa ciekawości epistemologicznej, odważnego korzystania z wolności wychodzenia poza to, co poznane i rozpoznane, poza zastane obszary, formy czy schematy myślenia, śmiałego zestawiania, które może dać – i często daje – nieoczekiwane efekty poznawcze, które odsłania nowe aspekty w tym, co już uznane za rozpoznane. [Tak rozumiana komparatystyka – dopisek E.S.] (...) odrzuca myślenie izolujące i atomizujące, a akceptuje typ myślenia, który lingwisci i literaturoznawcy chętnie nazywają metonimicznym i metaforycznym. Jawi się jako propozycja patrzenia na rzeczy z coraz to innych perspektyw, które pozwalają dostrzec w nich dotąd nieeksploatowane lub niedostrzegane znaczenia i pola sensu. Pozwala na wyjmowanie tekstów, zjawisk artystycznych i szerzej kulturowych z ustalonych i ustanowionych szuflad interpretacyjnych oraz praktykuje ich śmiałe zestawienia i porównania. Przyczynia się tym samym do pogłębienia wiedzy o nich oraz zachęca do odświeżania i ożywienia ich rozumienia. Dokonuje tego na drodze wprowadzenia badanych zjawisk w nowy, wcześniej nieuwzględniany krąg relacji”³.

¹ O lekturze tekstu jako akcie lektury porównawczej pisał Tadeusz Sławek. Zob. T. Sławek, *Literatura porównawcza: między lekturą, polityką i społeczeństwem* [w:] *Polonistyka w przebudowie: literaturoznawstwo – wiedza o języku – wiedza o kulturze – edukacja: Zjazd Polonistów, Kraków 22–25 września 2004*, pod red. M. Czernińskiej, S. Gajdy, K. Kłosińskiego, A. Makowieckiego, R. Nycza, Kraków 2005, t. 1.

² T. Bilczewski, *Komparatystyka i interpretacja. Nowoczesne badania porównawcze wobec translatoologii*, Kraków 2010, s. 29.

³ E. Szczęsna, *Komparatystyka dzisiaj: propozycje, zagadnienia teoretyczne, rekonesanse. Wprowadzenie* [w:] *Komparatystyka dzisiaj*, t. 1: *Problemy teoretyczne*, pod red. E. Szczęsnej, E. Kasperskiego, Kraków 2010, s. 6–7.

Bilczewski trafnie zauważa, że wobec komparatystyki rozumianej jako „zespół lekturowych operacji”, jako „bycie wobec tekstów”, „komparatystyka oparta o jakieś stabilne tertium comparationis okazuje się (...) grubym uproszczeniem (...)”⁴. Badacz konstatuje:

„(...) postrzegam komparatystykę jako aktywność interpretacyjną zmierzającą – często poprzez zaskakujące konteksty, w których spotykają się najrozmaitsze nurty humanistycznej refleksji – do zestawiania ze sobą tekstów pochodzących z odrębnych tradycji językowo-kulturowych, jak i z odmiennych sfer ludzkiej ekspresji, czyniąc z gestu przełamywania barier i deklaracji przekraczania różnego typu granic przedmiot swojej szczególnej uwagi. Widzę w niej – często odświeżając utrwalone przez tradycję sposoby czytania – praktykę lekturową, dążącą do świadomego zbliżania, nieraz bardzo odmiennych, zjawisk literackich i kulturowych (...)”⁵.

Szeroka formuła komparatystyki humanistycznej zamyka rozdział myślenia o niej wyłącznie jako o dziedzinie badań literaturoznawczych postępujących się narzędziem porównania, tropiących wpływy, zależności oraz literackie powinowactwa, a sytuuje ją w przestrzeni metody epistemologicznej, sposobu myślenia o kulturze – jej dyskursach i tekstach. „Wychodzenie poza”, które stanowi istotę komparatystyki, paradoksalnie objęło ją samą. W efekcie komparatystyki nie da się już utrzymać w dotychczasowych ryzach badań literaturoznawczych. Jak pisałam we wstępie do *Komparatystyki dzisiaj*:

„Jeśli tradycyjna (dawna) komparatystyka literacka zadowalała się głównie wykraczaniem poza literaturę narodową i ukazywaniem jej na tle literatury powszechnej czy innych literatur narodowych, komparatystyce współczesnej zdecydowanie to nie wystarcza. Komparatystyka dzisiejsza rozszerza swoje zainteresowania i pasje badawcze na uniwersum kultury. Wskazuje na rysy i czynniki stanowiące o spójności czy wspólności tego uniwersum, ale jednocześnie podkreśla i chroni to, co w nim inne, różne, odrębne. Argumentuje, że inność nie jest wyłącznie kategorią aksjologiczną, ale że bywa ona także kategorią ontyczną, powszechną i zwrotną (...).

[Współczesna komparatystyka wychodzi poza literackość w stronę innych tekstów kultury – dopisek E.S.] Konfrontuje literaturę piękną z innymi formami piśmiennictwa i innymi niż literackimi dyskursami (politycznym, religijnym, filozoficznym, dziennikarskim), zderza poziomy kultury (wysoką, popularną, masową), kultury etniczne, różnojęzyczne tak w sferze mowy, jak i w sferze komunikacji międzykulturowej i kodów kultury. Konfrontuje różne przestrzenie sztuk (literaturę i sztuki plastyczne, muzykę, fotografię) oraz mediów (literaturę z teatrem, filmem, mediami cyfrowymi). Adaptuje do swoich potrzeb badawczych metody socjologiczne, semiotyczne, kulturoznawcze. Bada relacje, pogranicza, styki, wpływy, filiacje, transfery interkulturowe, intermedialne, interartystyczne i interdyscyplinarne”⁶.

Dla podkreślanych przez badaczy cech myślenia komparatystycznego: otwartości, przekraczania granic, gestu przełamywania barier, gościnności, bycia w kierunku innych tekstów, wzajemnego użyczenia istnienia, współczesna kultura doby globalizacji, Internetu, interdyscyplinarności, kształtowania się polityczno-gospodarczych struktur wielonarodowościowych stanowi szczególnie podatny grunt.

⁴ T. Bilczewski, op. cit., s. 28.

⁵ Ibidem, s. 29.

⁶ E. Szczęsna, op. cit., s. 8–9.

Kulturowe – czy szerzej: cywilizacyjne – uwarunkowania współczesności są drugim ze wspomnianych czynników sprzyjających rozwojowi nowoczesnie pojmowanych badań porównawczych. Komparatystyka w swej wielowymiarowości święci triumf, gdyż pozwala na analizowanie i badanie wieloznakowej, wielomedialnej rzeczywistości tekstowej, a także wielodziedzinowej i wielokulturowej rzeczywistości społecznej. Jako taka z zasady prezentuje postawę gościnności, otwierania się na to, co inne, co odmienne, czasem nieznanie czy nierozpoznane, na to, co przychodzi. Pozwala na określenie (ustalenie) tożsamości w procesie wydobywania podobieństw i różnic.

Otwartość komparatystyki wyraża się w jej wielowymiarowości, w tym, że funkcjonuje ona niemal na prawach homonimu, skoro jest jednocześnie typem refleksji intelektualnej, dziedziną badań, praktyką interpretacyjną, dostarczycielką określonych narzędzi i metod badawczych. Jest wreszcie postawą epistemologiczną, która wyznacza horyzont poznawczy. „Każdy człowiek żyje w obrębie określonego modelu kultury i interpretuje przeżywane doświadczenie na podstawie zasobu form przyjętych w wyniku doświadczeń już nabytych”⁷ – konstatował w drugiej połowie ubiegłego wieku Umberto Eco. Tezę tę potwierdzają współczesne badania epistemologiczne. Według Zdzisława Cackowskiego:

„(...) ludzie myślą wszystkimi elementami swojego świata, zarówno ciężkimi (narzędziami pracy, środkami transportu oraz innymi warunkami swojego życia), przyjętymi środkami stosunków społecznych, jak i lekkimi – językami oraz pozajęzykowymi systemami znakowymi (...)”⁸.

Przyjęta perspektywa epistemologiczna i metodologia wyznaczają sposób poznawania i decydują o efektach poznawczych. Współczesna komparatystyka wychodząca poza relacje międzyliterackie w kierunku dyskursów, mediów, kulturowości przeciwdziała zastojowi epistemologicznemu. Mamy bowiem oto skłonność do popadania w schematy myślowe, patrzenia na rzeczy w sposób typowy (a nawet stereotypowy), zgodny z przyjętymi normami poznawczymi.

Konfrontowanie różnych sfer ludzkiej aktywności, różnych dziedzin, sztuk czy mediów może dać nieoczekiwane efekty. Sprzyja przełamaniu schematów myślowych, aktualizowaniu dzieł, wydobywaniu z nich nieoczekiwanych i niespodziewanych wcześniej sensów. Utwór osadzony w kontekście zgodnym z przyjętymi wcześniej zasadami nie zaskoczy niczym odbiorcy. Powtarzane wielokrotnie, ustalone jego rozumienie oraz zgodne z przyjętymi normami konteksty interpretacyjne prowadzą do śmierci tekstu. Nowe, niekonwencjonalne konfrontacje mogą sprawić, że z utworu wydobyte zostaną znaczenia, które nie były wcześniej przeczucwane. Bardzo mocno i wielokrotnie w swoich pracach badawczych aspekt ten akcentowała Seweryna Wyśłouch:

„Konfrontacja systemów znakowych takich jak literatura i ideologia, literatura i religia, literatura i film prowadzi do szerokiej refleksji kulturowej, poszukiwania tego, co wspólne w różnych dziedzinach

⁷ U. Eco, *Dzielo otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, tłum. L. Eustachiewicz i in., Warszawa 2008, s. 178.

⁸ Z. Cackowski, *Kilka uwag o pojmowaniu epistemologii [w:] Epistemologia współcześnie*, pod red. M. Hetmańskiego, Kraków 2007, s. 103.

działalności człowieka. Semiotyka skłania do takiego spojrzenia na kulturę, uruchamiania odległych kontekstów interpretacyjnych, szukania dzieł, które łączą przesłanie filozoficzne, atmosfera, zespół podobnych motywów. Tak opowiadaniom Brunona Schulza może towarzyszyć malarstwo Marca Chagalla, a »poezja rupieci« Stanisława Grochowiaka, Mirona Białoszewskiego czy Tadeusza Różewicza zyska nowy sens na tle sztuki Władysława Hasióra albo *Figur* Jana Lebensteina. Kulturowe konteksty dzieła wiele nie przesądzają o wpływach i zależnościach. Pytania o intencje twórcy, o to, czy znał, czy widział, okazują się nieistotne wobec »wspólnoty sztuk«, idei, które »unoszą się w powietrzu«, bo »istnieje duch pokrewieństwa między wszystkimi dziełami sztuki powstałymi w tej samej epoce«⁹.

Konfrontowanie tekstu z innymi tekstami medialnymi realizowanymi za pomocą odmiennych systemów semiotycznych oznacza wprowadzenie nowej formy działań tekstowych, które ćwiczy elastyczność kojarzenia, odkrywania nowych perspektyw poznawczych, badania rzeczy z nowych punktów widzenia. Wreszcie pobudza myślenie, przeciwdziałając intelektualnej inercji, gdyż – jak pisze Cackowski – »tam, gdzie dość długo działa się »tak samo«, tam myślenie wysycha«¹⁰.

Komparatystyka semiosfer i komparatystyka mediów pozwalają na konfrontowanie utworów nie tylko na poziomie fabuły, przedmiotów, zdarzeń, lecz także, a może przede wszystkim na poziomie struktur, operacji tekstowych, zabiegów formalnych. Jako takie służą rozwijaniu refleksji teoretycznej dotyczącej sensotwórczej roli tekstu, opisowi ponadsemiotycznych cech tekstu, zabiegów służących wyrażeniu w jednym systemie znaków sensów wypowiedzianych w innym; przesunięć semantycznych i estetycznych będących konsekwencją przekładów intersemiotycznych czy wreszcie współdziałania semiosfer i mediów w kreacji znaczeń tekstowych.

Warto podkreślić, że w praktyce tekstowej i medialnej interakcje między tekstami reprezentującymi różne media są na porządku dziennym, by przywołać tu choćby parafrazy tekstowe, transpozycje, adaptacje, techniki kolażu, hybrydy czy aluzje. Tymczasem w myśleniu o relacjach między systemami znaków i tekstami różnosemiotycznymi pojawiały się wyraziste głosy uznające nieprzekładalność języka na systemy nielingwistyczne, a tym samym niezdolność innych systemów do interpretowania języka. O języku jako »(...) jedynym systemie semiotycznym posiadającym zdolność interpretowania innych systemów znaczących oraz interpretowania samego siebie«¹¹ pisał Roland Barthes¹².

⁹ S. Wystouch, *Wyprzedaż semiotyki*, pod red. M. Brzostowicz-Klajn, B. Kaniewskiej, Poznań 2011, s. 66. Cytat wewnętrzny pochodzi z pracy: M. Praz, *Mnemozyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, tłum. J.W. Jekiel, Warszawa 1981, s. 61.

¹⁰ Z. Cackowski, op. cit., s. 102.

¹¹ R. Barthes, *Teoria tekstu* [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, oprac. H. Markiewicz, t. 4. cz. 2, Kraków 1996, s. 203.

¹² Choć, trzeba zaznaczyć, stwierdzenie to nie przeszkadza Barthes'owi rozważać sposób istnienia znaku w filmie (zob. R. Barthes, *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, Warszawa 2000, s. 47), analizować schematy powieściowe w reklamie (ibidem, s. 67), utożsamiać obraz ze słowem czy wreszcie ukazać mit jako strukturę ponadjęzykową – jako wtórny system semiologiczny. »Obraz staje się pismem w momencie, w którym nabiera znaczenia: podobnie jak pismo wywołuje on *lexis*. Przez mowę, wypowiedź, słowo itd. będziemy odgadnąć rozumieć każdą jednostkę lub każdą syntezę znaczeniową, czy to słowną, czy wizualną: zdjęcie będzie dla nas słowem z tego samego powodu, co artykuł w gazecie; same przedmioty mogą stawać się słowem, jeśli cokolwiek znaczą (...) mit podpada pod naukę ogólną i szerszą od językoznawstwa – pod semiologię«. Ibidem, s. 241.

Na tendencje werbocentryczne w polskich badaniach teoretycznoliterackich (na przykład przekonanie o nieprzekładalności języka na obraz w badaniach Jerzego Ziomka czy Marii Renaty Mayenowej; teza Janusza Sławińskiego o wyłącznie lingwistycznym charakterze obrazowości w poezji¹³) zwracała wielokrotnie uwagę Seweryna Wyślouch. Według badaczki:

„Doszło do swoistego paradoksu. Negowanie możliwości poznawczych znaków ikonicznych, kwestionowanie operacji metaforycznych i metafizycznych kłóciło się z codzienną »praktyką« multimedialną. Udana adaptacja filmowa dzieł literackich, teoretycznie nienadających się do przełożenia na obraz ze względu na nikłą fabułę i »gęsty«, poetycki język (jak powieści Gombrowicza czy *Pan Tadeusz*), podobnie jak znakomita prezentacja poezji w filmach edukacyjnych – nie mówiąc już o chwytach stosowanych w reklamie – stały w jaskrawej sprzeczności z ortodoksyjnie lingwistyczną świadomością teoretycznoliteracką”¹⁴.

Na konfrontowanie literatury z tekstami niejęzykowymi pozwalały perspektywa semiotyczna oraz kategorie retoryki i poetyki, by odwołać się do prac Borysa Uspienskiego, Jurija Łotmana, Umberta Eco czy Rolanda Barthes’a. Kluczowe okazują się tu kategorie znaku, znaczenia, stylu, kompozycji, tropu i narracji, które są wspólne dla tekstów reprezentujących różne media i dyskursy. Myślenie komparatystyczne okazuje się więc owocne w inspirowaniu różnych perspektyw poznawczych tekstu – dziedzin przejawiających naturalną skłonność do przyjmowania określonego punktu widzenia i postrzegania go jako jedynie prawdziwego, mających charakterystyczne dla siebie centrum. Jako takie sprzyja odnawianiu i rozwojowi dziedzin badawczych.

Konfrontowanie mediów okazuje się cenne dla myślenia o nich. Porównanie pozwala na wydobycie specyfiki poszczególnych mediów, wydobycie przestrzeni wspólnej, przestrzeni poddanej modyfikacji i tej właściwej tylko danemu medium. Pozwala na określenie wpływu technologii na tekst, zbadanie technologicznego modelowania tekstu, ukazanie tkanki tekstu w różnych sytuacjach dyskursywnych. Pozwala odpowiedzieć na pytanie, jak dyskursy i media modelują tekst. Co, na przykład, dzieje się z tekstem dyskursu dziennikarskiego w sytuacji, gdy korzysta on z nowych, interaktywnych mediów digitalnych? Co dzieje się z fabułą literacką, gdy poddana zostaje przekładowi na język filmu czy język komiksu? Śledzenie, przebadanie tych relacji pozwala na określenie, czy kultura jest heterogeniczna i jawi się jako zespół dyskursów równoległych, akcentujących swoją osobność, czy też ma charakter homogeniczny – pozostaje jednością w wielu medialnych dyskursywnych odstonach, wersjach.

2. Intersemiotyczność, intermedialność, interdyskursywność. Zadania badawcze

Kierunek rozwoju kultury – w szczególności gwałtowny rozwój nowych technologii wytwarzania tekstu, przenoszenie się świata tekstu do świata mediów digitalnych – oznacza

¹³ Podają za: S. Wyślouch, *Literatura i obraz. Tereny strukturalnej wspólnoty sztuk [w:] Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, pod red. S. Balbusa, A. Hejmeja, J. Niedźwiedzia, Kraków 2004, s. 18.

¹⁴ S. Wyślouch, op. cit., s. 18.

przemodelowanie znaku tekstowego, a skoro znaku, to w konsekwencji również tekstu i dyskursu. Komparatystyka intersemiotyczna i komparatystyka mediów należą do podstawowych narzędzi badań dziejących się procesów, są sposobem na uchwycenie istoty zmian w sferze tekstu medialnego.

Rozwój mediów cyfrowych, adaptacja do ich potrzeb zastanych form tekstowych, kreowanie nowych gatunków, form tekstowych, nowej formy dyskursywności, a przede wszystkim skala zjawiska pokazują, że digitalizacja nie jest tylko nowinką technologiczną, modą czy czymś przejściowym, ale tym, co tworzy i wyznacza nową erę w dziejach ludzkiej cywilizacji. Status dotychczasowych mediów ulega zmianie; zostają one zaadaptowane przez nowe media, zyskują nową tożsamość digitalną, a modyfikując swoją tożsamość, nieuchronnie modyfikują tożsamość tekstów, których są nośnikami. Zbadanie tych procesów nie jest możliwe bez przyjęcia perspektywy porównawczej.

Potrzebę prowadzenia badań interdyscyplinarnych zgłaszał już w latach sześćdziesiątych Umberto Eco, podkreślając, iż badania takie, „(...) sprowadzając różne zjawiska do modeli opisowych, pozwalają dostrzec strukturalne podobieństwo między tymi zjawiskami”¹⁵. W przekonaniu badacza wyłowienie (ustalenie) takich modeli pozwala rozpoznać strukturę nie tylko badanych zjawisk, lecz także procedur badawczych¹⁶.

Porównywanie tekstów różnosemiotycznych, różnomedialnych, różnodyskursywnych pokazuje, że semiotyczność, medialność i dyskursywność są ze sobą ściśle związane. Nie da się mówić o semiotyczności danego tekstu bez uwzględnienia jego sytuacji medialnej i dyskursywnej. Relacja obraz – słowo inaczej funkcjonować będzie w literaturze, inaczej w komiksie, inaczej na plakacie, inaczej w dzienniku telewizyjnym, jeszcze inaczej w spektaklu teatralnym. Obraz malarski nie jest tożsamy z obrazem fotograficznym, tak jak słowo literackie nie jest identyczne z dziennikarskim, a pisane z mówionym. Interpretacja warstwy semiotycznej przekazu zależy od kontekstu medialnego i dyskursywnego, dlatego komparatystyka semiotyczna nie jest tożsama z medialną ani dyskursywną, choć ich zakresy w pewnej mierze się zazębiają. To sprawia, że w badaniach interdyscyplinarnych, intersemiotycznych, intermedialnych pojęcia te używane są często zamiennie; nie zostały właściwie sprecyzowane ich zakresy znaczeniowe.

I tak na przykład Seweryna Wyślouch – znakomita badaczka zajmująca się od wielu lat zagadnieniem korespondencji sztuk, przekładem intersemiotycznym, relacjami między sztukami i systemami semiotycznymi, pisząc o przekładzie intersemiotycznym, powołuje się na przykłady przeniesienia na ekran powieści, przeróbki dramatu na powieść czy zilustrowanie wiersza jako przykłady „odtworzenia” utworu literackiego w innym materiale; pisze o konfrontacji literatury i ideologii, literatury i religii, literatury i filmu jako konfrontacji systemów znakowych¹⁷. Pojawia się pytanie, na ile systemy te są systemami znakowymi, na ile zaś medialnymi i typami dyskursów?

¹⁵ U. Eco, *Badania interdyscyplinarne* [w:] idem, *Sztuka*, tłum. P. Salwa, M. Salwa, Kraków 2008, s. 290.

¹⁶ Ibidem, s. 287–288.

¹⁷ S. Wyślouch, *Wyprowadź semiotyki*, op. cit., s. 66.

Zadaniem, jakie stoi przed szeroko pojętą komparatystyką, a ściślej teorią komparatystyki, jest ustalenie zakresu pojęć. Bardziej niż ustalenie definicyjne, które zawsze grozi zamknięciem, ograniczeniem, przydałoby się wyłowienie cech dystyngtywnych (to pozwoliłoby też opisać zjawiska należące jednocześnie do różnych typów relacji – możliwe do opisu jako takie w zależności od przyjętego momentu odniesienia, sposobu rozłożenia akcentów w procesie badania danej relacji). Należałoby określić relacje między systemami semiotycznymi a dyskursami i mediami. Kiedy można mówić o komparatystyce semiosfer, komparatystyce mediów, a kiedy o komparatystyce dyskursów? W jakiej mierze ich zakresy się pokrywają?

I tak, mówiąc o systemach semiotycznych, mam na myśli systemy znaków ikonicznych, dźwiękowych, słownych lub systemy mieszane (na przykład komiks korzysta z systemu znaków ikonicznych i słowa pisanego). Komparatystyka semiosfer, najogólniej rzecz ujmując, zajmować się będzie porównywaniem systemów znaków w obrębie jednej kultury, między kulturami, w obrębie jednego medium (na przykład relacje słowo – obraz w czasopiśmie lub książce dla dziecka), między mediami (dźwięk w radio a dźwięk w telewizji), w obrębie jednego dyskursu lub między dyskursami. Interesujące wydaje się tu tropienie zabiegów, mechanizmów znakowych, pozwalających wyrazić w innym systemie treści ujęte w jednym systemie znaków (to, co Seweryna Wystouch nazywa przekładem intersemiotycznym pozwalającym badaczowi porównywać mechanizmy tworzenia znaczeń w różnych tworzywach). W ramach badań operacji znaczeniowótórczych mieści się również współtworzenie znaczeń przez różne systemy znakowe w obrębie jednego medium. Przykładów dostarczają relacje obraz – słowo w komiksie, poezji wizualnej czy ruchomy obraz – dźwięk (efekty dźwiękowe, muzyka) w filmie. Ciekawe wydaje się porównanie sytuacji, w których systemy współtworzą znaczenia – na przykład w sposób intencjonalny, zamierzony przez autora (tak dzieje się w *Tajemniczym płomieniu królowej Loany* Eco czy *Śniadaniu mistrzów* Vonneguta) z sytuacją, gdy dodana przez wydawcę ilustracja reinterpretuje znaczenia.

W badaniach komparatystyki semiosfer poczesne miejsce może też zająć porównanie sposobów istnienia danego systemu w różnych mediach i dyskursach. Badania takie niewątpliwie odślonią wielowariantowość systemów semiotycznych, bo takimi wariantami są na przykład system ikoniczny w malarstwie, fotografii, komiksie i plakacie, system językowy w literaturze i dziennikarstwie, a dźwiękowy w filmie i słuchowisku radiowym.

Już podstawowy przykład adaptacji filmowej utworu literackiego ukazuje ząębienie się komparatystyki semiotycznej z medialną i dyskursywną. Badanie relacji między semiotyką literatury a semiotyką filmu oznacza bowiem badanie relacji między mediami oraz między dyskursami. Tu pojawia się potrzeba wyodrębnienia cech dystyngtywnych pozwalających określić specyfikę medium i dyskursu, a w efekcie ustalić, kiedy można mówić o komparatystyce mediów, a kiedy o komparatystyce dyskursów.

Mówienie o systemie medialnym¹⁸ wiąże się z wysunięciem na plan pierwszy technologii przekazu. Komparatystyka mediów oznacza konfrontowanie systemów

¹⁸ Zob. E. Szczęsna, *Poetyka mediów. Polisemiotyczność, digitalizacja, reklama*, Warszawa 2007, s. 21.

przekazywania i kreowania treści o charakterze informacyjnym, estetycznym, perswazyjnym. W ujęciu synchronicznym pozwala zbadać wpływ technologii przekazu na sposób kształtowania świata tekstu, instancji nadawczych (na przykład stopień skomplikowania instancji nadawczej w filmie, spektaklu teatralnym i w opublikowanej powieści) oraz relacji nadawczo-odbiorczych. W kręgu zainteresowań medialnej komparatystyki synchronicznej znajdzie się zagadnienie przekładów medialnych tekstów – począwszy od tych wiernych, dążących do maksymalnej tożsamości w sferze fabuły, wymowy ideowej utworu aż po mniej lub bardziej swobodne adaptacje, parafrazy, interpretacje, dla których pierwowzór jest tylko inspiracją artystyczną. Ujęcie synchroniczne pozwala badać transpozycje semiotyczne – to, jakimi środkami, zabiegami semiotycznymi i tekstowymi posługuje się dane medium, by wyrazić określoną treść ujętą w innym medium. Warte uwagi badawczej wydają się zabiegi tekstowe służące nasyceniu danego przekazu medialnego świadomością percepcyjną innego medium. Przykładu dostarcza tu film Franka Millera i Roberta Rodriguezu *Sin City (Miasto grzechu)*, w którym reżyserzy, konstruując obraz filmowy (na podstawie komiksu), posłużyli się stylistyką komiksu (na przykład silne kontrasty światła i cienia wydobywające wyrazistość kreski, czarno-biały obraz z akcentami barw chromatycznych pełniących funkcję emfazy – podkreślających znaczenie danego elementu, narrator wypowiadający myśli postaci). Innym przykładem może być powieść Stefana Chwina *Hanemann*, w której konstrukcja językowa oddaje wrażliwość plastyczną narratora-bohatera. W rozdziale *Okno* sposób prowadzenia narracji, opisy przedmiotów, wyglądków z uwzględnieniem zmieniającego się światła, wrażliwość na barwę, literackie portrety przedmiotów widziane przez pryzmat emocji podmiotu postrzegania, dominacja trybu rzeczownikowo-przymiotnikowego nad czasownikowym służąca retardacji, przesunięciu uwagi ze zdarzeń na wyglądy i przekształceniu czytelnika w widza są sposobem na wytworzenie (oddanie) perspektywy przefiltrowanej przez wrażliwość malarską i, szerzej, plastyczną, naznaczoną w szczególności malarstwem Caspara Davida Friedricha. Z kolei stylem malarstwa Rembrandta van Rijn przesyciona jest sceneria filmu *Nightwatching* w reżyserii Petera Greenawaya, gdzie wydobywanie z mrocznych pomieszczeń poszczególnych motywów za pomocą światła oddaje charakterystyczną dla malarza fascynację efektami światła i głębokich cieni. Analogiczne transpozycje semiotyczne odnaleźć można w *Dziewczynie z perłą* w reżyserii Petera Webbera. We wspomnianym filmie całe ujęcia stylizowane są na malarstwo Johannesa Vermeera. Podobnie w *Duchach Goi* w reżyserii Miloša Formana, gdzie sceny okrucieństwa uzasadniają i urealniają sceny przemocy w twórczości malarza, czy w *Między piekłem a niebem* w reżyserii Vincenta Warda, gdzie posłużenie się perspektywą malarską oddaje wrażliwość artystyczną bohaterów. Przykładem transpozycji semiotycznej jest też próba oddania środkami muzycznymi cech malarstwa Picassa w muzyce filmowej Harry'ego Sommersa. Poszczególne części *Picasso Suite – Light Music for Small Orchestra* odzwierciedlają etapy twórczości malarza, są muzycznymi analogonami stylów i technik malarskich. I tak na przykład cięcia fraz i motywów muzycznych i wyostreń dysonansów stanowią odpowiednik charakterystycznego dla fazy analitycznej kubizmu pryzmatycznego cięcia form.

Nie mniej ciekawe są próby literackich i filmowych zabiegów służących oddaniu zapachów. Dobrym przykładem jest tu dokonana przez Toma Tykwera adaptacja *Pachnidła* Patricka Suskinda. Oddanie świata woni – zarówno zapachów przyjemnych, jak i smrodu – reżyser uzyskał, stosując zblżenia do szczegółu, operując barwą, światłem, a także muzyką – oddającą bądź to zmysłowość woni, jej ulotność, bądź to jej drażniący ciężar. Ciekawym zabiegiem przenoszącym widza w świat postrzegania zmysłowego – w tym wypadku węchu – są też zblżenia poruszających się nozdrzy bohatera starającego się uchwycić i zapamiętać zapach otaczających go bytów.

W ujęciu diachronicznym komparatystyka mediów pozwala na zbadanie wpływu rozwoju technologii komunikacyjnych na sposób kształtowania przekazu oraz rozwój dyskursów społecznych. Prace Waltera Onga, Marshalla McLuhana, Derricka de Kerckhove'a, Henri-Jeana Martina, Paula Levinsona, w Polsce zaś w szczególności Maryli Hopfinger są w istocie pracami z zakresu diachronicznej komparatystyki mediów, ukazującymi wpływ ewolucji form przekazu informacji – oralności, pisma, druku, audiowizualności, digitalności na język, tekst, dyskurs i kulturę. Za przykład posłużyć tu może konfrontacja pierwotnej i wtórnej oralności dokonana przez Waltera J. Onga oraz przeprowadzona przez niego charakterystyka tej ostatniej, wprowadzonej przez technologię elektroniczną, dzięki takim mediom, jak telefon, radio czy telewizja.

„Tę nową oralność – pisze Ong – cechuje uderzające podobieństwo z tą dawną, na przykład mistyka uczestnictwa, wzmaganie poczucia wspólnoty, skupienie na chwili bieżącej, a nawet używanie formuł. Jest to jednak oralność bardziej swobodna i świadoma, trwale oparta na wykorzystaniu pisma i druku, które mają zasadnicze znaczenie dla wytwarzania i działania sprzętu, jak również jego użytkowania”¹⁹.

W badaniach mediów komputerowych kategoria wtórnej oralności ustępuje miejsca oralizacji pisma, upiśmiennieniu mowy, ikonizacji pisma i upiśmiennieniu obrazu²⁰.

Modyfikacje w sferze mediów pociągają zatem za sobą reinterpretacje w sferze semiosfer, a także w sferze samego tekstu. Paul Levinson pisze o modyfikowalności tekstu cyfrowego, możliwości natychmiastowego rozpowszechniania go oraz wbudowania sieci powiązań międzytekstowych²¹, z kolei Lev Manovich o wariacyjności tekstu, cyfrowej reprezentacji i automatyzacji²². Te i inne cechy tekstu digitalnego, jak na przykład: jego programowalność, wielowariantowość czy niegotowość i otwartość, są rozpoznawane w porównawczych badaniach diachronicznych.

Diachroniczna komparatystyka mediów pozwala też dostrzec wpływ ewolucji (a często i rewolucji) technologicznej na dyskursywność, w szczególności zaś na sytuację komunikacyjną. Jeśli tworzymy świat tekstu na wzór tego, jak go postrzegamy, to zmiany w sferze percepcji staną się źródłem przekształceń w sferze kreacji przekazu, w sferze

¹⁹ W.J. Ong, *Oralność i piśmiennosc. Słowo poddane technologii*, tłum. J. Japola, Lublin 1992, s. 183.

²⁰ M. Sandbothe, *Transwersalne światy medialne. Filozoficzne rozważania o Internecie* [w:] *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów*, wyb. A. Gwóźdź, Kraków 2001, s. 215–222.

²¹ P. Levinson, *Miękkie ostrze. Naturalna historia i przyszłość rewolucji informacyjnej*, tłum. H. Jankowska, Warszawa 1999, s. 122–127.

²² L. Manovich, *Język nowych mediów*, tłum. P. Cypriański, Warszawa 2006, s.102–114.

myślenia. Do interesujących wniosków dochodzi na tym polu de Kerckhove, który odwołując się do prac Onga, zestawia porównawczo słuch oralny i piśmienny oraz myślenie polegające na mowie i myślenie oparte na piśmie. Jak pisze badacz:

„Podstawowa różnica między tymi dwoma trybami polega na tym, że słuch oralny jest obszerny i nastawiony na szerokie rozumienie, podczas gdy słuch pisemny jest wyspecjalizowany i wybiórczy. Pierwszy odnosi się do określonych sytuacji i osób, drugi natomiast zajmuje się słowami i ich werbalnym znaczeniem. Pierwszy jest określony przez kontekst, drugi nie przywiązuje do niego wagi. Pierwszy jest kosmocentryczny i przestrzenny, drugi zaś liniowy i logocentryczny (...) podczas gdy mowa zawsze wywołuje odczucia i wyobrażenia, tekst jest wyłącznie zbiorem odosobnionych pojęć, dopóki nie zostaną one połączone w obrazy przez czytającego. (...) Myślenie jest dla osoby piśmiennej przede wszystkim składaniem mowy w ciszy własnego umysłu. (...) Umysł ukształtowany przez umiejętność pisanja przetwarza informacje bardziej w myśli niż w działania. Podczas myślenia piśmienny umysł polega bardziej na słowach niż na obrazach. Pośród tych słów i zdań umysł piśmienny utrzymuje porządek bardziej za pomocą pojęć niż metafor”²³.

De Kerckhove zestawia technologie medialne – oralność i piśmienność, akcentując ich wpływ na dyskurs. Pokazuje, w jaki sposób wytworzona przez daną technologię sytuacja komunikacyjna modeluje myślenie o tekście, a w konsekwencji kreację tekstu. Dobrym przykładem na powiązanie wzajemnych oddziaływań organizacji semiotycznej tekstu, technologii jego przekazu i dyskursu, który współtworzy, może być kategoria przeglądania²⁴, która nazywa sposób odbioru przekazów wypierający coraz częściej czytanie, oglądanie czy słuchanie. Przeglądanie nazywające odbiór powierzchniowy, wybiórczy, fragmentaryczny, będący przeciwieństwem rzetelnego studiowania, pogłębionej refleksji, stanowiące w sferze odbioru odpowiednik Heideggerowskiej gadaniny, paplalniny²⁵, jest dziś sposobem odbioru tekstów należących do różnych mediów. Przeglądamy nie tylko gazety, czasopisma czy albumy. Przeglądanie jest częstym sposobem użytkowania Internetu, sposobem wyboru książki w księgarniach (zwłaszcza w dostosowanej do tego sieci sklepów Empik) czy płyty w stoiskach muzycznych (możliwość przesłuchania albumu). Przeglądanie wymuszane jest przez wielość mediów przekazujących równolegle analogiczne treści, a także przez czynniki semiotyczne – znaczny udział procentowy obrazu czy semiotyczne hierarchizowanie treści – uwypuklenie tego, co odbiorca ma przeczytać. To ostatnie okazuje się charakterystyczne zwłaszcza dla reklamy oraz dla artykułów prasowych, w których funkcję emfazy sterującej porządkiem czytania pełni zastosowanie powiększonej lub pogrubionej czcionki, podkreślenie wybranych części tekstu odmiennym kolorem czy wreszcie wyodrębnienie w osobny paragraf części tekstu uznanych przez nadawcę za kluczowe (na przykład intrygujące, mające zaciekawić

²³ D. de Kerckhove, *Powłoka kultury. Odkrywanie elektronicznej rzeczywistości*, tłum. W. Sikorski, P. Nowakowski, Warszawa 1996, s. 107–119.

²⁴ Kategorię tę analizuję w kontekście dyskursu prasowego (współczesnego odbioru przekazów prasowych), zob. E. Szczesna, *Komparatystyka mediów. Poetyka, semiotyka, komunikacja medialna* (podrozdział IV: Z zagadnień komunikacji porównawczej: przeglądanie jako forma odbioru) [w:] *Komparatystyka dla humanistów*, pod red. M. Dąbrowskiego, Warszawa 2011.

²⁵ Zob. M. Heidegger, *Bycie i czas*, tłum. B. Baran, Warszawa 1994, s. 237–241.

czytelnika lub ujmujące sens główny artykułu). Komparatystyka dyskursów (politycznego, reklamowego, dziennikarskiego, naukowego, artystycznego, religijnego) pozwala nie tylko zbadać wpływ sytuacji komunikacyjnej na poetykę i retorykę tekstu, wyodrębnić i zbadać możliwe typy i sposoby przejawiania się instancji nadawczej, lecz także rozpoznać sposoby obchodzenia się z tekstem odbiorcy, które czynią z niego widza, czytelnika, słuchacza, przeglądacza, użytkownika, konsumenta czy wyznawcę.

Współcześnie systemy medialne są złożone i wielorako uwarunkowane: technologicznie, semiotycznie, dyskursywnie. W powiązaniu ze sobą, tworzą multimedia²⁶. Wchodzą także w związek z dyskursami społecznymi, na przykład: politycznym, kulturowym, naukowym, ekonomicznym. Obecnie multimedia bardziej niż technikami przekazu stają się kreatorami dyskursów społecznych. Jak pisze Maciej Mrozowski:

„Mediatyzacja polityki prowadzi do tego, że polityka staje się spektaklem odgrywanym zgodnie z regułami atrakcyjnego widowiska; mediatyzacja gospodarki uzależnia całkowicie produkcję i rynek od reklamy i promocji konsumpcyjnego stylu życia; mediatyzacja kultury czyni z medialnej ekspozycji i popularności główny wyznacznik wartości artystycznej i podstawową formę kontaktu z kulturą; wreszcie mediatyzacja społeczeństwa powoduje, że paraspołeczne interakcje zastępują tradycyjne więzi społeczne, a odbiór mediów wypiera inne formy uczestnictwa społecznego”²⁷.

Powiązanie ze sobą mediów i ich multiplikacja powoduje zwielokrotnienie informacji tekstowej. Wielość mediów nie zwiększa ilości informacji²⁸, ale prowadzi do ich dyskursywizacji. Jedna informacja funkcjonuje w wielu wersjach medialnych. Każda z wersji tekstu jest interpretacją, wydarzeniem – zagadnieniem przedstawionym z innego punktu widzenia. Co więcej, poszczególne punkty widzenia – perspektywy poznawcze wzajemnie się interpretują i komentują, tworząc dyskurs wielomedialny. Informacja już nie tylko istnieje w wielu odstępach, formach medialnych, lecz także zaczyna żyć własnym życiem. Poddana dyskursywizacji, rozwija się w osobną opowieść. Początkowo inspirowana rzeczywistością pozamedialną, odrywa się od niej. Staje się tematem, a często tylko punktem wyjścia narracji wielomedialnej, której dynamika rozwoju zależy od atrakcyjności zagadnienia dla dyskursów społecznych. Co zaś najważniejsze, wzajemne interakcje multimediów i dyskursów społecznych zmieniają status wydarzenia – z rzeczywistego w fikcjonalny.

3. Podsumowanie

Użyteczność albo wręcz konieczność komparatystyki semiosfer, dyskursów i mediów jest następstwem istoty samej kultury, tego, że żaden wytwór kultury nie powstaje ani nie istnieje w izolacji. Teksty i zjawiska są relacyjne – pozostają dziełem interpretacji – zarówno w momencie powstawania, jak i w swoim bytowaniu w kulturze – w sferze odbioru, określenia ich rozumienia, w nawiązaniach, aluzjach, przeróbkach.

²⁶ Zob. na przykład L. Manovich, *Język nowych mediów*, op. cit., s. 119.

²⁷ M. Mrozowski, *System medialny. Struktura i zasady działania* [w:] *Dziennikarstwo i świat mediów*, pod red. Z. Bauera, E. Chudzińskiego, Kraków 2010, s. 44.

²⁸ *Ibidem*, s. 53.

Teksty nie istnieją same w sobie i same dla siebie, ale zawsze są zakorzenione w otaczającym je świecie tekstów reprezentujących inne systemy znaków, inne dyskursy czy media, wchodząc z nimi w różnorodne interakcje.

Każdy tekst zakotwiczony jest w uniwersum kultury za pośrednictwem uniwersum myślenia. Podlega tworzeniu i odbiorowi w postawie interpretacyjnej – wypowiedania rozumienia świata tekstów, odkrywania wymiarów własnego doświadczenia. Już zresztą samo określanie rozumienia jest głęboko komparatystyczne. W ujęciu Hansa Geорга Gadamera interpretator²⁹ (a takim interpretatorem okazuje się również tłumacz z jednego systemu znaków na inny) jest swoistym negocjatorem, kimś mówiącym pomiędzy, stojącym między tekstem a czytelnikiem. W efekcie „owo mówienie pomiędzy samo ma strukturę dialogiczną”³⁰, a tym samym reprezentuje postawę nieustannego konfrontowania, zestawiania, bycia pomiędzy możliwymi rozumieniami tekstu. Dialogowe uwikłanie tekstu uwidoczni się też w tym, co Paul Ricoeur nazywa refiguracją, „która wyraża zdolność dzieła do przestrukturowania świata czytelnika, wywracając, kontestując, przemodelowując jego oczekiwania”³¹.

Komparatystyczny wymiar poznawania tekstu i jego rozpoznania (określenia znaczeń, ustalenia sensu) znajduje zresztą potwierdzenie w relacyjnej istocie znaku, który jest podstawową tkanką tekstu. Znak to układ, porządek realizujący się w interakcji elementów. Niezależnie od tego, czy przyjmiemy binarną czy triadyczną budowę znaku, za każdym razem będziemy mieli do czynienia z zespołem elementów wchodzących we wzajemne relacje. Relacyjność ujawnia się w teoriach budowy i znaczenia znaku, w twierdzeniu Jurija Łotmana, że znaczenie znaku nie jest niczym innym, jak przekodowaniem z jednego systemu semiotycznego na drugi³², myśli Charles’a Sandersa Peirce’a głoszącej, iż znaczenie jest „(...) przekładem znaku na inny system znaków”³³. Oznacza to, że w każdy znak „wbudowany jest” inny znak konstytuowany w akcie interpretacji i będący jego znaczeniem. Akt interpretacji z kolei sytuuje znak w relacji do interpretatora, podmiotu poznającego, jako że – jak pisze Jerzy Pelc – „(...) nie ma znaków poza ich użyciem i nie ma użycia znaku poza świadomością”³⁴.

Owo bycie pomiędzy, odkrywanie nieprzewidywanych wcześniej wymiarów doświadczenia nie jest niczym innym jak dochodzeniem do tego, co poznający, rozumiejący podmiot zwykł nazwać prawdą. Wypowiadanie rozumienia znaku i tekstu, ich interpretowanie nie jest niczym innym jak konfrontowaniem różnych możliwych rozumień-prawd na ich temat, szukaniem adekwatności, analogii, możliwie precyzyjnej. Interpretator (odbiorca) jest nie tyle między tekstem i czytelnikiem, jak chciałaby tego hermeneutyka, ile sytuuje się

²⁹ Zob. H.G. Gadamer, *Tekst i interpretacja* [w:] idem, *Język i rozumienie*, wyb., tłum. P. Dehnel, B. Sierocka, Warszawa 2003.

³⁰ Ibidem, s. 127.

³¹ P. Ricoeur, *Krytyka i przekonanie. Rozmowy z François Azouvim i Markiem de Launay*, tłum. M. Drwięga, Warszawa 2003, s. 248.

³² Zob. na przykład J. Łotman, *Struktura tekstu artystycznego*, tłum. A. Tanalska, Warszawa 1984.

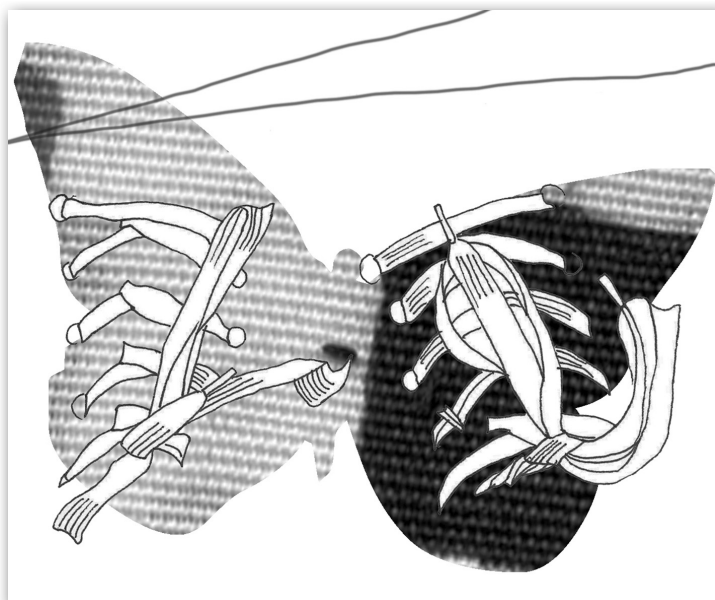
³³ Cyt. za: H. Buczyńska-Garewicz, *Znak i oczywistość*, Warszawa 1981, s. 75.

³⁴ J. Pelc, *Wstęp do semiotyki*, Warszawa 1982, s. 61.

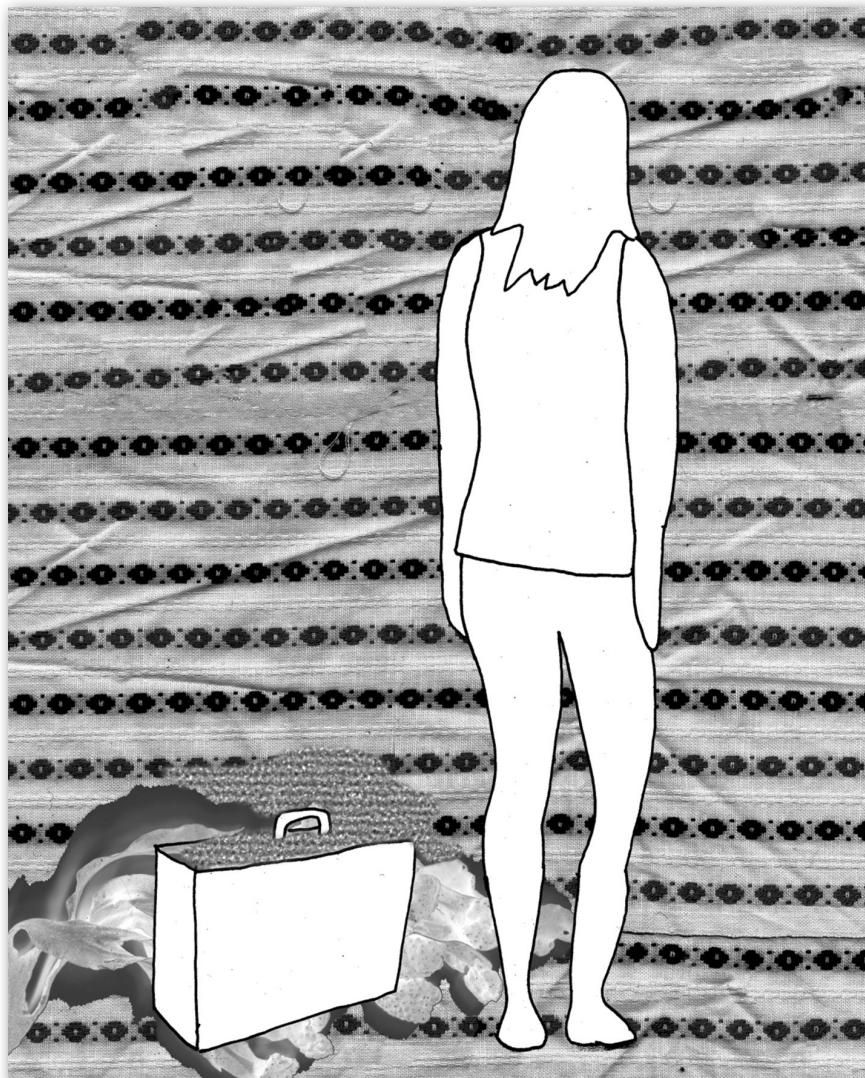
między różnymi możliwymi rozumieniami (odczytaniami) tekstu, które powstają w efekcie interakcji wiedzy tekstowej, doświadczenia odbiorczego, indywidualnych predyspozycji, znanych odbiorcy konwencji odczytań. Komparatystyczne jest zatem samo ustalanie czy może lepiej doświadczenie sensu tekstu. Tak rozumiana i tak realizowana komparatyka jawi się jako rodzaj epistemologii. Staje się metodą ustalania tożsamości danej rzeczy (tekstu, zjawiska kultury) na drodze badania jej związków i wzajemnych oddziaływań z innymi rzeczami (tekstami, zjawiskami kultury). Uczestniczy w identyfikowaniu tekstów kultury, zarówno tych podlegających zmianom, jak i stabilnych, zróżnicowanych oraz tożsamy.

Summary **Semiotic, Media, Discourses Comparative Studies.** **Perspectives of their Development**

The paper discusses the status, the research problems and the goals of comparative studies in the area of diverse media and discourses. It explores the differences between inter-semiotic, inter-media and inter-discursive approaches. It characterizes the media comparison in the synchronic and diachronic models. It emphasizes the advantages of media comparative studies, the impact of inter-semiotic, inter-media and inter-discursive studies on media communications and texts of culture in general.



Poezja wizualna – Beáta Spáčilová, Jannifer Helia de Felice



Poezja wizualna – Beáta Spáčilová, Jannifer Helia de Felice