

FILM W LITERATURZE XXI WIEKU



FILM
W LITERATURZE
XXI WIEKU

Anna Ślószarz

FILM W LITERATURZE XXI WIEKU



K r a k ó w

Publikacja dofinansowana przez Uniwersytet Pedagogiczny
im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

© Copyright by Anna Ślósarz and Towarzystwo Autorów
i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2021

ISBN 978-83-242-3720-3
e-ISBN 978-83-242-6569-5
TAiWPN UNIVERSITAS

Recenzje
dr hab. Dorota Kulczycka, prof. UZ
dr hab. Piotr Sitarski, prof. UŁ

Opracowanie redakcyjne
Agnieszka Boniatowska

Projekt okładki i stron tytułowych
Sepielak

Ilustracja na okładce
Anna Ślósarz

www.universitas.com.pl

Mojej siostrze Teresie i braciom:
Andrzejowi, Alfredowi, Wojciechowi, Piotrowi i Stanisławowi,
którzy nie lubią okrutnych filmów i gier o zabijaniu

Amejko Lidia
Berger John
Bieliński Mariusz
Dąbrowska Renata
Dębowski Grzegorz
Dębski Łukasz
Głowacka Malwina
Griffiths Niall
Gryszko Magdalena
Grzesik Paweł
Hájek Jonáš
Heaney Seamus
Iljewski Timofiej
Ilinska Marina
Irvine A.S.
Jacyno-Czuj Małgorzata
Jovanović Kastel Boris
Jurewicz Henryk
Kaczmarek Jacek
Karnowski Marcin
King Stephen
Kozłowski Marcin
Kubica Wiktor
Kuszevska Marta
Ladh Azmen
Louis Magdalena
Masłowska Dorota
Mitchell David
Morgan Edwin
Neborak Wiktor

Noah Trevor
Novaković Duško
Ornacka Ewa
Ouvry Martin
Paterson Donald
Peake Tony
Perkins Emily
Poczykowski Radosław
Pollesch René
Pytlakowski Piotr
Radczyńska Justyna
Roffey Monique
Rubalskaja Łarisa
Rudzka Zyta
Shepherd Heloise
Sikorska-Miszczyk Małgorzata
Sirokai Mátyás
Stasiuk Andrzej
Štengl Peter
Steward Neil
Sumara Dagmara
Szergin Walerij
Thorne Matt
Tomczyk Wojciech
Walczak Michał
Weldon Fay
Wojcieszek Przemysław
Woźniak Wiesława
Zabužko Oksana
Żulczyk Jakub

SPIS TREŚCI

I. O CZYM JEST TA KSIĄŻKA	13
Podziękowania	14
1. Literatura barometrem stanu kultury	15
Film w literaturze jako <i>antropologia w pigułce</i>	19
Film w literaturze – stan badań	25
Wzory kulturowe w literaturze i filmie	33
Doświadczenia filmowe autora, bohatera i czytelnika	35
2. Sposób badania – antropologia komparatystyczna	42
Materiał badawczy	45
II. POEZJA	55
1. Heaney: oczekiwania wobec mediów	56
FILMOGRAFIA	61
2. Morgan: witalność bohaterów kultury popularnej	62
FILMOGRAFIA	65
3. Kaczmarek: kino artystyczne i popularne	66
Kaczmarek o filmie	66
<i>Oddział chorych na raka à la polonaise A.D. 2002:</i> kino artystyczne	71
<i>Stary poeta drzemie</i> – popularne kino gatunków	76
Kaczmarek – kino, ale nie telewizja	77
FILMOGRAFIA	78
4. Częstki pomarańczowe – poezja ukraińska	81
Neborak: prezydent jak Alain Delon	81
FILMOGRAFIA	85

Zabużko: miłosne doznania jak w <i>Teoremacie</i>	85
FILMOGRAFIA	87
5. Poezja rosyjska	88
Rubalskaja: tęsknota za <i>słow cinema</i>	88
Ilinska: o wyższości kina rosyjskiego	91
FILMOGRAFIA	94
6. „Pobocza”: Europa Środkowa, Południowa i Wschodnia	96
Kastel: udręczona wojną Sophia Loren	96
FILMOGRAFIA	97
Hájek: telewizja jako element kultury 2.0	98
Štengl: telewizyjne fale postprawdy	99
Novaković: mechanizm przemocy w <i>Mechanicznej pomarańczy</i>	101
FILMOGRAFIA	102
Sirokai: węgierski <i>Stalker</i>	102
FILMOGRAFIA	104
7. Wnioski: poezja krytycznym głosem jednostki	105
 III. POWIEŚCI	 107
1. King: hiperadaptacje	109
Hiperadaptacja – multimedialne źródło antropologiczne	109
Trylogia w poetyce filmu terrorystycznego	112
Postpowieść i kino gatunków	116
Film i telewizja – narzędzia charakterystyki powieściowych bohaterów	120
Praktyki oglądania filmu	189
Praktyki oglądania telewizji	192
Cry: kondensacja kulturowych procesów	193
Tradycyjne gry kooperatywne	194
Wnioski: kwintesencja filmowej kultury	205
FILMOGRAFIA: BILL HODGES TRILOGY	207

2. Żulczyk: prowincjonalna mafia rodem z filmów i czasów ustrojowej transformacji	231
Filmowe i telewizyjne nawiązania	232
Konsekwencje percepcji filmów w powieści Żulczyka	276
FILMOGRAFIA	277
3. Antropologiczny wymiar percepcji multimedialnych w powieściach Kinga i Żulczyka	287
 IV. OPOWIADANIA	 289
1. Pilch: narodowe opowiadanie o ludziach i filmach	290
Praktyki oglądania filmów – zaspokajanie popędów	290
Telewizja: odpoczynek, ideologia, konfabulacje i celebryci	296
<i>Pisz do Pilcha</i> : film jako utrudnianie poznawania rzeczywistości	298
FILMOGRAFIA	299
2. <i>New Writing 13</i>: krytyka filmu i telewizji	301
Kino: rytuały i celebryci	301
Oglądanie telewizji: od wspólnoty do alienacji	305
<i>New Writing 13</i> : destrukcyjna rola filmu i telewizji	309
FILMOGRAFIA	310
3. Filmy w opowiadaniach – redukcja człowieka do fizyczności	312
 V. LITERATURA NON-FICTION	 313
1. Nowy alfabet mafii – gangsterzy jak w filmach	314
Reporterskie kamery: zwierciadło prawdy	314
Wzorotwórcza rola filmu gangsterskiego	316
Gangsterzy jako celebryci	322
Telewizja jako komunikacyjny pośrednik	325
Operacyjne użycia zapisu wideo	328
Film narzędziem destrukcyjnej socjalizacji gangsterów	331
FILMOGRAFIA	332

2. *Born a crime* – rasowe stereotypy w mediach 336

Telewizja: życie rodzinne, informacja i rozrywka	337
Urzeczenie amerykańskim kinem	338
Dystans do hollywoodzkiego kina	341
Humorystyczne hiperbole i synekdochy rodem z animacji	344
Film jako tendencyjne narzędzie rejestracji	346
Medialne stereotypy	348
Reality show dla dzieci	350
Ojciec i Formuła 1	351
Odtwarzacze i płyty DVD – źródło nielegalnego zysku	352
Monitoring a postrzeganie koloru skóry	353
Cry – rozrywka i źródło dochodu	354
Przekazy filmowe: wprowadzenie do zachodniej kultury	355
FILMOGRAFIA	356

VI. DRAMAT 361

1. Dekada dramatopisarzy–scenarzystów 362

Amejko: filmowe konwencje zagrożeniem wrażliwości	363
Walczak: Batman jako antybohater	366
FILMOGRAFIA	370
Wojcieszek: gangsterzy rodem z telewizji	370
FILMOGRAFIA	373
Bieliński: groza telewizyjnych wiadomości	374
Stasiuk: monitoring gastarbeiterów	375
Masłowska: skutki koncentracji mediów	379
FILMOGRAFIA:	387
Tomczyk: agenci służb specjalnych jako medialni sternicy poglądów i zdarzeń	388
FILMOGRAFIA	395
Rudzka: dwa typy ekranów, czyli społeczny podział	395
FILMOGRAFIA	398

Sikorska-Miszcuk: telewizor a ewangeliczne przesłanie	398
FILMOGRAFIA	400
Pollesch: człowiek uprzedmiotowiony przez kamerę	400
FILMOGRAFIA	407
Iljewski: media a Penaty	409
FILMOGRAFIA	415
Szergin: Stalker jako pracownik służby bezpieczeństwa	418
FILMOGRAFIA	420
Dramat: destrukcja za pośrednictwem przekazów medialnych	420
VII. WYNIKI ANALIZY – FILM W LITERATURZE	423
Najpopularniejsze filmy i ich twórcy	423
Liryka, epika, non-fiction i dramat wobec filmowych znaczeń	430
STRESZCZENIE	435
ABSTRACT	441
ŹRÓDŁA ILUSTRACJI	447
SPIS TABEL	450
ŹRÓDŁA	451
Wykaz analizowanych tekstów	451
Opracowania i konteksty	456
INDEKS FILMÓW	479
INDEKS AKTORÓW I PREZENTERÓW	485
INDEKS REŻYSERÓW I PRODUCENTÓW FILMOWYCH	487
INDEKS BOHATERÓW	488
INDEKS PROGRAMÓW I SERIALI TELEWIZYJNYCH	490
INDEKS STACJI I KANAŁÓW TELEWIZYJNYCH	493

INDEKS PORTALI FILMOWYCH	494
INDEKS CIER	495
INDEKS KORPORACJI MEDIALNYCH	496
INDEKS OSÓB	497
INDEKS RZECZOWY	513

I. O CZYM JEST TA KSIĄŻKA

Do jakich celów wykorzystywane są przez współczesnych literatów nawiązania do filmów, ich bohaterów, reżyserów, aktorów, gatunków, technologii zapisu, praktyk tworzenia itp.? Czego można się z filmowych wątków w literaturze dowiedzieć na temat przyczyn kondycji współczesnej cywilizacji Zachodu? Jak poeci, pisarze i dramaturdzy postrzegają rolę filmu oraz przekazów filmowych (w tym zwłaszcza fabularnych, ale też dokumentalnych, telewizji, reklam, gier) w kulturze i jak diagnozują tym sposobem jej stan? Te zagadnienia wydają się istotne. Ale nie zostały jeszcze opracowane nawet w części tak dobrze, jak problematyka filmowej adaptacji, czyli obecności literatury w filmie.

Coraz większa popularność literackich aluzji do filmowych technik zapisu we współczesnej literaturze wyklucza całościowe ujęcie problemu. Można jednak pokusić się o zarysowanie przykładowych tendencji, pojawiających się w literaturze XXI w. w obrębie filmowych nawiązań np. w ramach poszczególnych rodzajów i wybranych gatunków literackich – i temu służy układ oddawanej do rąk Czytelnika monografii. Ale jeszcze bardziej potrzebne wydaje się przeanalizowanie, jak literaci postrzegają relacje człowieka i audiowizualnej kultury. Które filmowe zapisy najchętniej przywołują i dlaczego właśnie te, a także do jakich celów wykorzystują owe nawiązania? Mogą one przecież zarówno charakteryzować upodobania wykreowanego przez nich bohatera, jak i środowisko, w którym żyje – na przykład konfrontować systemy aksjologiczne w postkomunistycznym kraju, jakimi są np. Polska, Ukraina, Węgry, a także edukacyjny i socjalizacyjny wymiar kultury filmowej w krajach afrykańskich oraz ekonomiczny, wpisany w komercyjne filmy zachodnie. Zestawianie rozbieżnych perspektyw kulturowych, aksjologicznych i antropologicznych wydaje się pouczające, dlatego uwzględniono teksty autorów z różnych krajów i kręgów kulturowych: Białorusi, Czarnogóry, Czech, Federacji Rosyjskiej, Francji, Irlandii, Niemiec, Polski, Republiki Konga, Nowej Zelandii, Republiki Południowej Afryki, Serbii, Ukrainy, USA, Węgier, Wielkiej Brytanii i in.

Podziękowania

Książka powstała dzięki inspiracji Pani Profesor Doroty Kulczyckiej (Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Zielonogórskiego), która zorganizowała w 2018 r. konferencję *Ze srebrnego ekranu na papier. Ślady sztuki filmowej w literaturze pięknej*. Zwróciła moją uwagę na krańcową odmienność celów i taktyk wykorzystywania literatury w adaptacjach filmowych oraz strategii przywoływania motywów filmowych przez poetów i powieściopisarzy, a także na skrajne zjawiska w tym zakresie. Bardzo wdzięczna jestem zatem Pani Profesor za podjęcie się trudu recenzji niniejszej książki, rozwijającej problematykę tej konferencji. Równie wdzięczna jestem Panu Profesorowi Piotrowi Sitarskiemu (Katedra Mediów i Kultury Audiowizualnej, Zakład Historii i Teorii Filmu Uniwersytetu Łódzkiego) za zrecenzowanie książki pod kątem obecności kultury popularnej: filmu, telewizji i gier komputerowych.

Dziękuję też za wskazówki osobom, które miały większe ode mnie rozeznanie w różnych kręgach kulturowych i lepiej ode mnie orientują się w bezkresnych przestrzeniach współczesnej kultury popularnej. Wskazówek co do wyszukiwania anglojęzycznych tekstów napisanych w XXI w. udzieliły mi Panie: doktor habilitowana Monika Mazurek (Instytut Neofilologii Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie) oraz doktor Monika Tarnowska. Natomiast porady, dzięki którym odnalazłam wiersze białoruskich, rosyjskich i ukraińskich autorów napisane w XXI w., uzyskałam od studentek kulturoznawstwa i wiedzy o mediach Uniwersytetu Pedagogicznego: Aleksandry Mężyk i Mariany Khomyk. Ich kolega Kamil Bogdański pomógł mi w rozszyfrowaniu kilku literackich aluzji do kina popularnego.

Nieoceniona okazała się również pomoc doskonale orientujących się w treściach światowych i lokalnych zasobów bibliotecznych Pań: mgr Joanny Kołakowskiej (Oddział Informacji Naukowej Biblioteki Głównej Uniwersytetu Pedagogicznego) oraz mgr Ewy Tłuczek (Biblioteka Wydziału Politologii Uniwersytetu Pedagogicznego).

Bardzo wszystkim dziękuję!

1. LITERATURA BAROMETREM STANU KULTURY

Na gruncie antropologii literatury jako subdyscypliny literaturoznawstwa¹ stwierdzić można, że twórczość literacka pełni w kulturze rolę mechanizmu kontrolnego. Przedstawia fikcjonalne, lecz przez analogie bardzo silnie związane z realnym życiem, złożone i nierzadko dramatyczne sytuacje, które domagają się osądu i reakcji czytelnika. Uwrażliwia go na tendencje i problemy, których jeszcze nie doświadczył osobiście. Odzwierciedla dominujące trendy aksjologiczne i estetyczne oraz procesy kulturowe. Przedstawia to, co typowe dla danego czasu i środowiska, stając się społecznym lustrem, zatem również dokumentem wykorzystywanym do badań społecznych². Antropologia literatury rozumiana jest bowiem jako nauka „o antropologicznych podstawach, funkcjach, uwarunkowaniach literatury i jej uczestników”³.

Clifford Geertz porównał obserwowane przez antropologów artefakty, wytwarzane w różnych kulturach, do elementów składających się na analityczne schematy wyjaśniające – swoistą tablicę Mendelejewa⁴. Oznacza to, że każda kultura jest uporządkowaną całością, zbudowaną z podobnych składników, znajdujących swe odzwierciedlenie również w sztuce, w tym w literaturze i filmie. Siłą przymusu kulturowego sprawia, że niektóre wymiary realności zostają uprzywilejowane, a uczestnicy kultury percypują świat i konstruują znaczenia przez określony filtr. To problem ważny w realiach postkomunizmu i korporacyjnego

¹ Por. T.G. Winner, *Literature as a Source for Anthropological Research. The Case of Jaroslav Hasek's „Good Soldier Svejk”*, in: *Literary Anthropology. A New Interdisciplinary Approach to People, Signs and Literature*, ed. F. Poyatos, New Brunswick 1988; za: M.P. Markowski, *Antropologia i literatura*, „Teksty Drugie” 2007, nr 6, s. 28.

² Zob. M. Łuczewski, P. Bednarz-Łuczewska, *Analiza dokumentów zastanych*, w: *Badania jakościowe. Metody i narzędzia*, t. 2, red. D. Jemielniak, Warszawa 2012, s. 171; J.S. Bystroń, *Tematy, które mi odradzano. Pisma etnograficzne rozproszone*, wybór i oprac. L. Stomma, Warszawa 1980; A. Kłosowska, *Kultury narodowe u korzeni*, Warszawa 2005; M. Micińska, *Między Królem Duchem a mieszczaninem. Obraz bohatera narodowego w piśmiennictwie polskim przełomu XIX i XX wieku (1890–1914)*, Wrocław 1995.

³ R. Nycz, *Antropologia literatury – kulturowa teoria literatury – poetyka doświadczenia*, „Teksty Drugie” 2007, nr 6, s. 35.

⁴ C. Geertz, *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, przeł. M.M. Piechaczek, Kraków 2005, s. 395.

kapitalizmu, gdy większość produkcji literackiej i filmowych zapisów (filmów, wideoklipów, audycji telewizyjnych i internetowych reklam, gier) przez mechanizmy rynkowe zostaje podporządkowana dominującej ideologii konsumpcjonizmu i ludyczności. Dzieła krytycznie diagnozujące istniejący stan rzeczy okazują się niszowe, interesujące tylko dla wymagających czytelników, widzów, użytkowników i badaczy – czyli mniejszości wśród odbiorców.

Literackie reprezentacje dotyczą od zawsze fundamentalnych zjawisk społecznych i zmian kulturowych, stanowiąc źródło wiedzy o człowieku swych czasów, zwłaszcza w okresach upadku racjonalnego poznania.

Dzieła literackie są antropologicznymi dokumentami, ponieważ człowiek jest niezmiennie przedmiotem zainteresowania literatury, a literatura kształtuje to, jak jest postrzegany i rozumiany. William Shakespeare (prawdopodobnie 1564–1616) ukształtował percepcję królów Henryka V i Ryszarda III, Charles Dickens (1812–1870) sportretował niepokoje ludzi żyjących w wiktoriańskiej Anglii, a Mark Twain (1835–1910) – Amerykanów drugiej połowy XIX w. Przedstawiając położenie ludzi, niektórzy literaci kształtowali też dążenia niepodległościowe, np. pamflet Thomasa Paine'a *Common Sense* (1776) – amerykańskich kolonii, a Polaków – twórczość Adama Mickiewicza (1798–1855) i Trylogia (1884–1888) Henryka Sienkiewicza. Dzieła te odgrywały istotną rolę w związanym z ich genezą okresie niewoli, ale także w momentach późniejszych konfliktów i wojen. Należy więc zgodzić się ze spostrzeżeniem Hippolyte'a Taine'a, że:

dzieło literackie nie jest zwykłą grą wyobraźni, odosobnionym kaprysem gorącej głowy, lecz odtworzeniem (*copie*) otaczających twórcę obyczajów i wyrazem (*signe*) pewnego stanu umysłów⁵.

Podobnie według Wolfganga Isera

Zadaniem fikcji jest dostarczanie wyjaśnienia, które popchnęłoby do działania wyobraźnię, abyśmy mogli przyjąć do wiadomości to, co umyka rozumieniu⁶.

⁵ H. Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, t. 1, Paris 1866, p. I–II. Jeżeli nie podano inaczej, wszystkich tłumaczeń dokonała autorka niniejszej monografii.

⁶ W. Iser, *Czym jest antropologia literatury? Różnica między fikcjami wyjaśniającymi a odkrywającymi*, przeł. A. Kowalcze-Pawlik, „Teksty Drugie” 2006, nr 5, s. 19.

Fikcjonalny charakter literatury (i filmowych przekazów) pomaga więc w docieraniu do ukrytych motywów i sensów ludzkiego działania. Analizując powieści (od Cervantesa do Dostojewskiego), René Girard dotarł do głębokich prawd o ludzkiej naturze, odkrywając np. mime-tyczny charakter pragnień. Stwierdził, że powieści pełniej ujawniają prawdy o ludzkiej kulturze niż ulegające romantycznym złudzeniom teorie naukowe⁷. René Wellek i Austin Warren przypisali literaturze

najwyższy, „proroczy” autorytet, posiadanie własnej „prawdy” o szerszym zasięgu i większej głębi, niż prawdy nauki i filozofii⁸.

Ryszard Nycz, odnotowując odejście od badania tekstów literackich w kategoriach komunikacyjnych, podkreślił poznawcze zadania literatury, do których należą:

reprezentacja społecznej wiedzy o świecie, eksploracja jego tłumionych, mistyfikowanych czy marginalizowanych aspektów, testowanie wyobraźniowych modeli struktur poznawczych i in. [...] poza dualizmem poznawania i komunikowania, reprezentacji wiedzy i sposobu jej przekazywania⁹.

Antropologia przedmiotu, zajmująca się badaniem relacji między ludźmi i rzeczami, pozwala stwierdzić, że bohatera charakteryzują dziś np. marki używanych przez niego aut lub ubrań, rodzaje używanych przez niego gier komputerowych, komunikatorów internetowych¹⁰, telefonów komórkowych¹¹, także jedzenie¹². Bohater literacki jeszcze dobitniej może być przedstawiony za pośrednictwem oglądanych przez niego filmów, audycji telewizyjnych, wideoklipów czy gier, które są w stanie albo akcentować redukcję jego kulturowego otoczenia i człowieczeństwa do cielesności, idolatrii, materializmu, pragmatyzmu – albo też stanowić odpowiednik biblijnych przypowieści

7 R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris 1978.

8 R. Wellek, A. Warren, *Teoria literatury*, przeł., red. i postowie M. Żurowski, Warszawa 1974, s. 327.

9 R. Nycz, *Antropologia literatury...*, s. 39.

10 Np. A. Tyszka, *Nawijka na skajpie*, Łódź 2014.

11 Z. Orlińska, *Cierpienia sięciolatka*, Łódź 2014.

12 Zob. np. A. Drzał-Sierocka, *Filmowe kąski. O przykładowych funkcjach ekranowego jedzenia*, „Kultura Popularna” 2018, nr 2: *Charakteryzowanie bohaterów i ich psychologicznej sytuacji przez pryzmat kulinariów*, s. 9–11; *Międzyludzkie relacje odzwierciedlone w kulinariach*, s. 13–14.

i pomagać mu (oraz czytelnikowi) w pogłębionym postrzeganiu sytuacji egzystencjalnej¹³.

Strategia przedstawiania się przez przywoływanie lub przesyłanie filmów ma miejsce w wielu współczesnych przekazach medialnych, gdy np. użytkownicy „Facebooka” wymieniają wśród odwiedzanych witryn te na temat określonych filmów czy telewizyjnych celebrytów lub udostępniają filmiki. Podobnie dzieje się, gdy przywołują ulubione tytuły w programach telewizyjnych, jak np. *Randka w ciemno*, a także w żartobliwych notach biograficznych o autorach książki, np. „Kocham film *Moja dziewczyna i moją RYBĘ*”¹⁴. Zgodzić się należy z Jerzym Jastrzębskim, który stwierdził, że:

Niewyczerpany repertuar wzorów zachowań ludzkich oraz ich kulturowe korelaty są przedmiotem dyskursów i narracji, które mniej lub bardziej satysfakcjonująco pełnią jednak funkcję poznawczą, informacyjną i edukacyjną, a niekiedy nawet dostarczają intelektualnej przyjemności. To, czego zatem nie da się powiedzieć w poważnym naukowym referacie czy artykule, wolno próbować wyrazić w eseju lub swobodnej gawędzie¹⁵.

Literatura XXI w. odzwierciedla audiowizualny charakter współczesnej sobie kultury, wydarzenia, przedmioty, charaktery, przełomy społeczne i polityczne, zjawiska ekonomiczne oraz cywilizacyjne. Wykorzystuje w werbalnym tworzywie obecne w filmach (a także grach, fotografiach, reklamach i innych tekstach kultury) motywy tematyczne i sposoby opowiadania. Nastąpiła mediatyzacja komunikowania doświadczenia i sposobu myślenia, co pociąga za sobą istotne konsekwencje:

Po zmianie medium myśli, i medium komunikacji myśli, ze słowa na technologiczne zapośredniczenie, na razie dwuzmysłowego, wzrokowo-słuchowego doświadczenia, oznacza dematerializację

¹³ Podział filmów na takie dwie grupy przedstawił Adam Regiewicz w książce *Kultura w świetle antropologii współczesnej. Próba interpretacji kerygmatycznej*, Lublin 2011.

¹⁴ M. Witkowski, *Recycling (Notatki na marginesie twórczości własnej i innych roczników siedemdziesiątych)*, w: *Literatura polska 1989–2009. Przewodnik*, red. P. Marecki, Kraków 2010, s. 16.

¹⁵ J. Jastrzębski, *Dziennikarstwo jako literatura XX wieku*, w: *Dziennikarstwo a literatura w XX i XXI wieku*, red. K. Wolny-Zmorzyński, W. Furman, J. Snopek, Warszawa 2011, s. 26.

medium, a w konsekwencji rozwinięcie automatyzmu myśli, która przestała myśleć, tak jak dotąd, dobieranymi przez siebie słowami (i wyobrażeniami), a zaczęła myśleć jej technicznie wytwarzanymi fantazmatami przedmiotów¹⁶.

Według Wojciecha Chyły takie myślenie *technicznie wytwarzanymi fantazmatami* (symulakrami) zamiast słowami (pojęciami) jest „symulowaniem myśli przez symulowanie widzialności nieobecnego bycia jako «przypominanego»”¹⁷. Chyła stwierdza więc, że myślący symulakrami podmiot traci perspektywy metafizyczne i podmiotowość – rezygnując z nazywania zjawisk słowami, a kultura audiowizualna okazuje się

halucynogenna [...] oparta na odurzających środkach, nie na słowie. Pozbawiona dbałości o moralność [...] pseudoreligijna, pseudoduchowa, bo na technologii bez materialnej produkcji oparta¹⁸.

Film w literaturze jako antropologia w pigułce

Przez *film* rozumiany jest w niniejszej monografii nie tylko audiowizualny utwór składający się ze scen zbudowanych z ujęć i prezentujący fabułę odgrywaną przez aktorów; film odnoszę do technologii rejestracji i praktyk tworzenia, zatem również do dokumentalnych kronik, filmów operacyjnych, animacji, audycji telewizyjnych (w tym *reality shows*), wideoklipów, reklam, gier komputerowych (zwłaszcza w formacie Full Motion Video).

Najsławniejsze filmowe zapisy, zapamiętane, przeżyte i zinterpretowane przez literatów oraz ich bohaterów, ilustrują i wyznaczają najważniejsze trendy cywilizacyjne, a tym samym współtworzą pogłębioną refleksję na temat stanu kultury i zachodzących w niej zmian. Literackie nawiązania do filmów stają się zatem antropologią w pigułce: metainformacjami, zintensyfikowanym przekazem antropologicznym. Analiza położenia człowieka, przedstawionego w zapamiętanych przez literatów filmach, odśladania najgłębsze i najbardziej złożone prawdy

¹⁶ W. Chyła, *Od kultury słowa do kultury audiowizualnej*, w: *Intermedialność w kulturze końca XX wieku*, red. A. Gwóźdź, S. Krzemień-Ojak, Białystok 1998, s. 67.

¹⁷ W. Chyła, *Od kultury słowa...*, s. 71.

¹⁸ W. Chyła, *Od kultury słowa...*, s. 81.

o kulturze. Natomiast film jako rezultat zbiorowego wysiłku, produkt komercyjny przeznaczony dla ogromnych rzesz odbiorców, zawsze podlegał i nadal podlega surowszej cenzurze instytucjonalnej niż inne sztuki. W rezultacie najczęściej pokazuje społecznie uzgodniony, bo najszerzej rozpowszechniany obraz świata. Christian Metz stwierdził w związku z tym:

Cenzura instytucjonalna, jak wiadomo, jest ostrzejsza w filmie niż w książce, malarstwie czy muzyce, więc w kinie problemy treści powiązane są z zewnętrznym zezwoleniem bardziej bezpośrednio niż w innych sztukach¹⁹.

Omawiane w niniejszej książce teksty często reprezentują literaturę popularną, która szczególnie chętnie pomnaża bodźce, dostarczając czytelnikom spotęgowanych wrażeń i stymulacji, odwołujących się do wielu zmysłów oraz aktywizujących utarte schematy. Dlatego chętnie odwołuje się do filmów utrzymanych w konwencji tzw. kina gatunków. Uruchamia ono schematy interpretacyjne, wyzwala oczekiwania, wymaga znajomości filmowych konwencji oraz określonych zachowań odbiorczych (komedia – śmiech, melodramat – płacz itp.). Charles Rick Altman uznał więc, że

kinu gatunków należy zarazem do rejonu kultury i kontrkultury; równocześnie wyraża pragnienia i potrzeby nie dopuszczone przez dominującą ideologię jak i odzwierciedla główne zasady tej ideologii²⁰.

Kino gatunków portretuje zatem kulturę swoich czasów i wskazuje istniejące w niej sprzeczności, dlatego jest nieocenionym źródłem wiedzy antropologicznej o *homo spectator*. Po przefiltrowaniu w tekstach literatury, które są mniej skonwencjonalizowane niż filmy, staje się „antropologią w pigułce”, „antropologią do kwadratu”. Odzwierciedla kulturowe megatrendy.

Antropologia kultury bada i rekonstruuje zarówno pierwotne, jak i wtórne inwarianty ludzkiej kondycji. Do pierwotnych należą fundamentalne dla każdej ludzkiej egzystencji i obecne w każdej kulturze związki rodzinne i pokrewieństwo, różne wspólnoty, doświadczenia

¹⁹ Ch. Metz, *Film Language. A Semiotics of the Cinema*, transl. M. Taylor, Chicago 1974, p. 236.

²⁰ Ch.R. Altman, *W stronę teorii gatunku filmowego*, przeł. A. Helman, „Kino” 1987, nr 6, s. 20.

duchowe i religijne. Do wtórnych antropologowie zaliczają kwestie związane z własnością, władzą, państwem i jego strukturami, ekonomiczną – czyli materialnymi aspektami ludzkiej egzystencji. Wynika stąd, że

antropologowie zajmują się prawie wszystkim — systemami wymiany i sposobami żywienia, typami rodziny i formami wierzeń, wzorami obyczajów i strukturami mentalnymi, a także czasem, przestrzenią, ciałem i osobą²¹.

Natomiast antropologowie literatury podkreślają, że literatura „wchodzi w skomplikowane związki z kontekstem kulturowym, który ją powołał do istnienia”²². Ewa Kosowska uznała wręcz, że „tekst literacki zawsze celowo lub przypadkowo ilustruje jakieś ważne kulturowo zjawisko, a przede wszystkim rekonstruuje kontekst, w jakim to zjawisko funkcjonuje”²³. Literatura zatem nie opisuje, jak antropologowie, ludzkiej kondycji, lecz poddaje ją interpretacji wraz z kulturowym kontekstem – jak słusznie podkreślił Michał Paweł Markowski – aby ukazać człowieczeństwo w działaniu:

literatura mówi nam po prostu to, kim człowiek jest: jak kocha, jak nienawidzi, jak intryguje, jak pamięta i jak zapomina, jak je i jak śpi, jak mówi i jak bełkocze. I tu literatura jest miejscem ujawniania esencji człowieczeństwa²⁴.

Literatura jest „źródłem badań antropologicznych”²⁵. Podejmowane w niej tematy są różnorodne i odzwierciedlają fundamentalne doświadczenia danego czasu. Dzięki temu „literatura jest nie tylko formą doświadczenia lub poznania rzeczywistości, ale też „refleksją nad tym kim jesteśmy”²⁶. Według Andrzeja Drózdza

Antropologia literatury pokazuje [...] człowieka uwikłanego w „sytuacje graniczne”, konfrontującego swój świat kultury

²¹ A. Mencwel, *Wstęp: wyobraźnia antropologiczna*, w: *Antropologia kultury. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. tegoż, Warszawa 1996, s. 15.

²² E. Kosowska, *Antropologia literatury. Teksty, konteksty, interpretacje*, Kato-
wice 2003, s. 13.

²³ E. Kosowska, *Antropologia literatury...*, s. 39.

²⁴ M.P. Markowski, *Antropologia i literatura...*, s. 28.

²⁵ T.G. Winner, *Literature as a Source for Anthropological Research...*

²⁶ M.P. Markowski, *Antropologia i literatura...*, s. 32.

z potrzebami psychicznymi, które narzucają mu jego natura oraz nawyki i skłonności odziedziczone po przodkach, zapisane w pamięci zbiorowej²⁷.

Na scenie komunikacyjnej XXI w. dominują przekazy audiowizualne, umożliwiające tak jak literatura zapośredniczone obcowanie z ludźmi innych kultur, epok, odmiennej płci i w innym wieku. Literackie przekazy werbalne, zgodnie z fenomenologiczną teorią polskiego filozofa Romana Ingardena domagające się dookreślenia²⁸, zostają w wyobraźni czytelnika zilustrowane elementami charakteryzującymi pochodzenie, osobowość czy intencje mówiącego. Filmowe nawiązania mogą stymulować wyobraźnię. Najślawniejsi antropolodzy, jak np. Franz Boas, Margaret Mead, Gregory Bateson, Alfred Cort Haddon, od lat dwudziestych XX w. wykorzystywali tzw. *observational cinema* do rejestrowania kulturowych praktyk²⁹. Teoretycy komunikacji i filmoznawcy (np. Sol Worth³⁰, Aleksander Jackiewicz³¹, Alicja Helman³², Jan Rek³³) docenili antropologiczny potencjał filmu, zwłaszcza dokumentalnego (np. Robert Edmonds³⁴, Andrzej Kołodyński³⁵, Jay Ruby³⁶).

Wszyscy mamy okazję przyjęcia roli antropologów-amatorów³⁷, ponieważ literatura i film okazały się nieocenionymi źródłami informacji z uwagi na potencjał rejestracyjny – możliwość utrwalenia i poddania semiotyzacji ludzkich zachowań, a przez to analizy sytuacji człowieka w świecie:

²⁷ A. Drózd, *Książka w świecie utopii*, Kraków 2008, s. 8.

²⁸ Por. R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Gremgebiet der Ontologie. Logik und Literaturwissenschaft*, Halle (Saale) 1931 [wyd. polskie: *O poznawaniu dzieła literackiego*, Lwów 1937].

²⁹ A. Grimshaw, A. Ravetz, *Observational Cinema. Anthropology, Film, and the Exploration of Social Life*, Bloomington 2009, s. 3.

³⁰ S. Worth, J. Adair, *Through Navajo Eyes. An Exploration in Film Communication and Anthropology*, Bloomington 1972.

³¹ A. Jackiewicz, *Antropologia filmu*, Kraków 1975.

³² A. Helman, *Filmoznawstwo wobec antropologii*, w: *Film: tekst i kontekst*, red. A. Helman, W. Godzic, Katowice 1982, s. 19–45.

³³ J. Rek, *Między filmowym analfabetyzmem a kompetencją. Przyczynek do antropologii filmu*, w: *Film: tekst i kontekst...*, s. 36–48.

³⁴ R. Edmonds, *Anthropology on Film: a Philosophy of People and Art*, Dayton 1974.

³⁵ A. Kołodyński, *Dokument filmowy jako narzędzie poznania antropologicznego*, w: *Film: tekst i kontekst...*, s. 49–60.

³⁶ R. Jay, *Picturing Culture. Explorations of Film and Anthropology*, Chicago 2000.

³⁷ M. Hopfinger, *Kultura audiowizualna u progu XX wieku*, Warszawa 1997, s. 67.

Antropolodzy nie zawsze świadomi są w takim stopniu, w jakim mogliby być, że choć kultura istnieje na straganie kupieckim, w górskim forcie czy na pastwisku dla owiec, to antropologia istnieje w książce, artykule, wykładzie, wystawie muzealnej, a obecnie czasem też w filmie³⁸. Stale istnieje niebezpieczeństwo, że analiza kulturowa, w poszukiwaniu zbyt głęboko położonych źródeł, utraci związek z twardą powierzchnią życia – z politycznymi, ekonomicznymi czy stratyfikacyjnie zróżnicowanymi realiami, w których tkwią ludzie – oraz z biologicznymi i fizycznymi potrzebami, na których życie społeczne się opiera³⁹.

Antropologia zarysowana w literaturze często różni się od zawartej w filmie, filmowcy nawiązują bowiem do literatury najczęściej w celu zagwarantowania komercyjnych sukcesów swoich adaptacji, natomiast literaci przywołują filmy nierzadko bez intencji zapewniania sobie w ten sposób większych szans na dodatkowe dochody. Adaptacje filmowe poddane są intersubiektywnym mechanizmom rynkowym, lecz literackie nawiązania do filmu mogą odzwierciedlać osobiste zapatrywania poszczególnych autorów. W literaturze popularnej spełniają też funkcję wabika: przyciągają uwagę czytelników i w ten sposób przyczyniają się do komercyjnego sukcesu tego autora, który pokazuje, że jest *trendy*. Są to zwykle utwory i filmy popularne, zatem rzeczywiście charakteryzują otoczenie pisarza.

Z estetycznego punktu widzenia literaturę (zwłaszcza popularną) i film wiążą głębokie podobieństwa, ponieważ obie muzy posługują się symbolami, metaforami i metonimiami, narracyjną strukturą, podobnie kreują postacie i konflikty, wykorzystują dialogi i montaż oraz podobne gatunki. Z antropologicznego punktu widzenia pozwalają docierać do zakodowanych, niewidzialnych znaczeń i dlatego stały się nieocenionymi źródłami danych kulturowych o człowieku oraz jego otoczeniu. Według Grzegorza Godlewskiego wywierają też wpływ na struktury mentalne czytelników i widzów:

media słowa to: przekaz ustny, pismo, druk, elektroniczne środki audiowizualne, cyfrowe multimedia komputera i „sieci” [...]. Każde z nich w odrębny sposób modeluje struktury poznawcze i mentalność posługującego się nimi człowieka, generuje odrębne

³⁸ C. Geertz, *Opis gęsty* – w stronę interpretatywnej teorii kultury, przeł. S. Sikora, w: *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, wybór i przedmowa M. Kempny, E. Nowicka, Warszawa 2005, s. 46.

³⁹ C. Geertz, *Opis gęsty...*, s. 58.

wzory zachowań, relacji międzyludzkich i więzi społecznych, tworzy nowe instytucje⁴⁰.

Słusznie więc Piotr Sitarski zauważył, że w kulturze popularnej

[c]oraz mniej liczy się [...] samotny tekst, jednokrotne wydarzenie, pojedyncza lektura, a coraz istotniejsze są rynkowo-semantyczne systemy rozrywkowe⁴¹.

Pierwsze adaptacje filmowe opierano na literaturze popularnej, która uformowała kino gatunków, zwłaszcza kryminały, horrory, filmy przygodowe, science fiction i melodramaty powstałe na bazie romanśów. Następnie wchłonęła je jako audiowizualne ilustracje własnych przekazów, stając się, wedle określenia Maryli Hopfinger, „literaturą paraaudiowizualną”⁴². Dlatego do kina gatunków odwołują się dziś najślynniejsi twórcy literatury popularnej, jak np. Stephen King czy okrzyknięty jego polskim odpowiednikiem Jakub Żulczyk⁴³, którego wszystkie powieści Dorota Kulczycka przeanalizowała pod kątem odniesień do filmów i twórców filmów⁴⁴. Obaj zostali uwzględnieni w niniejszej książce jako twórcy zaspokajający oczekiwania czytelników zbliżone do reprezentowanych przez miłośników popularnego kina, zwłaszcza horrorów i kryminałów. Tematyka i przesłania, cele autorów i nastawienia szerokiego grona odbiorców są wobec ich książek i popularnego

⁴⁰ G. Godlewski, *Słowo – pismo – sztuka słowa. Perspektywy antropologiczne*, Warszawa 2008, s. 278.

⁴¹ P. Sitarski, *Dokąd prowadzą ścieżki prawdy. O narracji w systemie rozrywkowym „Z Archiwum X”*, w: *Między powtórzeniem a innowacją. Seryjność w kulturze*, red. A. Kisielewska, Kraków 2004, s. 283.

⁴² M. Hopfinger, *Doświadczenie audiowizualne. O mediach w kulturze współczesnej*, Warszawa 2003, s. 155.

⁴³ Na okładce Instytutu Wydawnictwo Znak napisało: *Polski Stephen King*. Por. G. Wysocki, *Jakub Żulczyk: Nie jestem polskim Kingiem ani Tarantino. Jak to w ogóle brzmi?*, 15.11.2017, „WP Wiadomości”, <https://wiadomosci.wp.pl/jakub-zulczyk-nie-jestem-polskim-kingiem-ani-tarantino-jak-to-w-ogole-brzmi-6185938922883201a> [dostęp: 8.12.2020].

⁴⁴ D. Kulczycka, *Film w prozie Jakuba Żulczyka*, Zielona Góra 2020. Ponadto o odniesieniach tego pisarza do kultury popularnej (w tym filmu) pisał np. Wojciech Małecki (*Polska „Dzikość serca” za pięćdziesiąt złotych. Kultura popularna w „Zrób mi jakąś krzywdę”*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2009, nr 16 [36], s. 205–224), a także Grzegorz Kozłowski (*Zrób mi jakąś krzywdę czyli kiedy wszystkie książki (i recenzje) będą o grach video* [rec.], „FA-art” 2006, nr 4, s. 65–66).

kina podobne, więc dzieła zbliża konwencja przekazu i nośnik – często w obu wypadkach cyfrowy.

Radość rozpoznania znanych z popularnego kina konwencji i motywów wpływa na podwyższenie poziomu czytelniczej satysfakcji. W kulturze konwergencji⁴⁵ narracja intermedialna stała się bowiem najpopularniejszym i powszechnie dostępnym sposobem komunikacji, toteż również tekst literacki przechodzi często w parafilmowy. W ten sposób literatura, ulegając konwergencji, wykorzystuje najnowsze technologie komunikacyjne.

Film w literaturze – stan badań

Niniejsza monografia jest próbą wypełnienia luki wynikającej z niedostatku badawczej refleksji nad funkcjami literackich nawiązań do filmów i praktyk jego oglądania, czyli antropologicznego wymiaru obecności filmu w literaturze. Synergiczny związek obu rodzajów przekazów pozwala bowiem literatom w nowy sposób charakteryzować współczesny kontekst ludzkiego życia w różnych wymiarach: społecznym, ekonomicznym, religijnym, psychologicznym i innych. Popularność przekazów audiowizualnych w kulturze XXI w. sprawiła, że zgodnie ze spostrzeżeniem Bruno Latoura stały się one „aktorami” sieci społecznych powiązań⁴⁶. Dlatego literatura XXI w. może odegrać ważną rolę we współczesnych badaniach społecznych, socjologicznych itp.

Teksty XXI w. powstają w warunkach hybrydyzacji i konwergencji mediów. Cechuje je niesamodzielność semantyczna, a dzieła literackie – m.in. aluzyjność i ikonizacja polegająca na nawiązywaniu do obrazów, również filmowych. Aluzje i przywołania bywają tak istotne, że tekst staje się synestezyjny, polisensoryczny, a do jego zrozumienia konieczne jest wykroczenie poza kod werbalny. Ryszard Nycz stwierdził, że

relacji międzytekstowych nie da się ograniczyć do wewnątrz-literackich odniesień. Obejmują one wszak w równej mierze związki z pozaliterackimi gatunkami i stylami mowy, jak i – nierzadko – intersemiotyczne powiązania z pozadyskursywnymi mediami sztuki i komunikacji (plastyka, muzyka, film, komiks etc.)⁴⁷.

⁴⁵ H. Jenkins, *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, New York 2008.

⁴⁶ Por. *Ludzie i nie-ludzie. Perspektywa socjologiczno-antropologiczna*, red. A. Mica, P. Łuczenko, Pszczółki 2011.

⁴⁷ R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, w: tegoż, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995, s. 61.

Słowa pisarza, poety, dramaturga odsyłają więc czytelników (widzów, użytkowników) do ich wspólnych praktyk i doświadczeń – m.in. filmowych, pobudzają pamięć przypominając, jakie emocje i doznania wyzwoliło oglądanie, a nawet – jak zauważył Marcel Mauss – czego dowiedzieliśmy się z filmów o innych kulturach, ludziach i ich habitu-sie w rozumieniu Pierre'a Bourdieu: „To dzięki filmowi dotarł do nas amerykański sposób chodzenia”⁴⁸.

Tego rodzaju intermedialne nawiązania nadają przekazowi literackiemu spójność z doświadczeniem filmowym, wielozmysłowym i wręcz somatycznym⁴⁹, a tym samym kreują charakterystyczną dla XXI w. ontologię przekazu zbliżoną do funkcjonującej w wirtualnych światach, zacierając granicę fikcja – rzeczywistość (fikcja literacka – audiowizualna, ruchoma reprodukcja materialnego świata). W epoce wtórnej oralności wyłoniła się zatem nowa piśmienność⁵⁰. Nawiązania do filmu stały się tropem literackim dzięki temu, że z uwagi na powszechną dostępność urządzeń audiowizualnych, stacji telewizyjnych i Internetu liczne filmy osiągały niebywałą popularność, stając się elementami globalnej metakultury⁵¹, natomiast ich oglądanie zjawiskiem społecznym i ponadkulturowym obyczajem oraz składnikiem świata przedstawionego w tekstach literackich (por. Ilustracja 1).

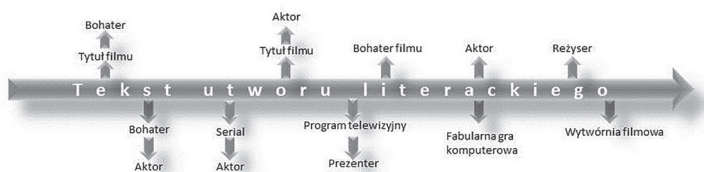
⁴⁸ Oryg. *En fait, les modes de marche américaine, grâce au cinéma, commençant à arriver chez nous*; M. Mauss, *Les techniques du corps*, „Journal de Psychologie Normal et Pathologique” 1936, Année XXXII, p. 7, Université du Québec à Chicoutimi „UQAC”, 4.12.2015, http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss_marcel/socio_et_anthropo/6_Techniques_corps/techniques_corps.pdf [dostęp: 8.12.2020] [wyd. polskie: *Sposoby posługiwania się ciałem*, przeł. M. Król, w: tegoż, *Socjologia i antropologia*, wstęp C. Lévi-Strauss, przeł. M. Król, K. Pomian, J. Szacki, Warszawa 2001, s. 393–394].

⁴⁹ Por. L.U. Marks, *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Duke University Press, Durham – London 1999; L.U. Marks, *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*, Minneapolis 2002; J.M. Barker, *The Tactile Eye. Touch and the Cinematic Experience*, Berkeley – Los Angeles – London 2009; I. Bukraba-Rylska, *Humanistyka współczesna – od hermeneutycznego „rozumienia” do somatycznego „doświadczenia”*, „Kultura Współczesna” 2015, nr 2, s. 90–102.

⁵⁰ A. Skudrzyk, *Czy zmierzchni kultury pisma? O synestezji i alfabetyzmie funkcjonalnym*, Katowice 2005, s. 121–138.

⁵¹ Por. G. Urban, *Metaculture. How Culture Moves Thorough the World*, Minneapolis 2012.

ILUSTRACJA 1. Schemat przykładowych nawiązań do filmowych przekazów w utworze literackim. Opracowanie własne.



Współczesne formy uczestnictwa w kulturze literackiej na wzór nowych mediów nawiązują do innych przekazów i podmiotów (siecio-wość) cechując się transkodowaniem, mediatyzacją (ang. *mediatization*, niem. *Mediatisierung*) doświadczenia i odnosząc się do ulotnych doznań podmiotu, „zanurzają” go w świecie przedstawionym (immersyjność), silnie oddziałując na emocje – zgodnie z charakterem współczesnych przekazów medialnych i dziennikarstwa⁵². Literaci odwołują się do filmu, aby dokładniej i wierniej pokazać rzeczywistość – wszak zachodnią kulturę XXI w. cechuje przewaga komunikowania audiowizualnego nad werbalnym. Masowość i demokratyzacja filmowych doświadczeń sprawiły, że nawiązujące do nich teksty literackie trafiają do odbiorców zróżnicowanych środowiskowo, terytorialnie, pod względem wieku, wykształcenia itp., poszerzając rynki zbytu książek. Filmy jako globalne produkty kulturowe stały się przedmiotami codziennego użytku, ich ogląd w zapisie wideo stał się rozproszony, toteż nie są już integralnymi dziełami sztuki. W pamięci widzów pozostają raczej ich cechy specyficzne, wykorzystywane przez przemysł kulturowy i składające się wręcz na biografię filmów jako przedmiotów i w konsekwencji marek, które dzięki licencjom przynoszą np. wytwórni Disney dochody większe niż filmy⁵³.

Wśród poetów można wyróżnić dwie skrajne grupy. Jedni – jak np. włoscy oraz polscy futuryści i poeci krakowskiej awangardy lat dwudziestych XX w. (np. Filippo Tomaso Marinetti, Emilio Settimelli, Paolo Buzzi, Bruno Corra, Bruno G. Sanzin⁵⁴, Tadeusz Peiper, Tytus Czyżewski, Bruno Jasieński, Stanisław Młodożeniec) oraz skamandryci

⁵² Por. B. Hennessy, *Writing Feature Articles*, Amsterdam 1989 [wyd. polskie: *Dziennikarstwo publicystyczne*, przeł. A. Sadza, Kraków 2009].

⁵³ Zob. S. Lash, C. Lury, *Globalny przemysł kulturowy. Medializacja rzeczy*, przeł. J. Majmurek, R. Mitaj, Kraków 2011, s. 6. Mapując biografie siedmiu produktów kulturowych, autorzy wzięli pod uwagę trzy filmy.

⁵⁴ Por. T. Miczka, *Literatura odnowiona kinem*, w: tegoż, *Czas przyszły niedokonany. O włoskiej sztuce futurystycznej*, Katowice 1984, s. 88–91.

(Antoni Słonimski, Kazimierz Wierzyński, Julian Tuwim) z zachwytem analizowali i naśladowali w tekstach literackich filmowe obrazowanie⁵⁵. Tymczasem inni poeci, zwrócenii do tradycji – jak np. Zbigniew Herbert – dystansowali się od filmu jako narzędzia ideologicznej przemocy i propagandy. Ten podział utrzymuje się do dziś. Jak dowodzi Bogusława Bodzioch-Bryła⁵⁶, nawiązujące do filmu skrzydło reprezentują np. Xawery Stańczyk⁵⁷, Krzysztof Kuczkowski⁵⁸, Jaś Kapela⁵⁹, Marta Podgórnik⁶⁰ czy autor tomiku *Kroniki filmowe* Grzegorz Olszański⁶¹. Wielu współczesnych poetów odwołuje się do motywów kamery i taśmy filmowej, np. Marcin Baran, Jarosław Klejnocki, Paweł Lekszycy, Paweł Marcinkiewicz, Maciej Melecki, Jolanta Stefko, Jarosław Ślęzak⁶², stanowią jednak tylko część środowiska piszących, a analiza wypowiedzi poetyckich wielu innych twórców wskazuje na tendencję do unikania nawiązań do intersubiektywnych kodów filmu z uwagi na skrajnie podmiotowy charakter wypowiedzi poetyckiej⁶³.

Zgodnie z tezą Ludwiga Wittgensteina język werbalny wyznacza granice poznania: „Granice mojego języka wyznaczają granice mojego

⁵⁵ Zob. E. Pytasz, M. Pytasz, *Poetycka podróż w świat kinematografu, czyli kino w poezji polskiej lat 1914–1925*, w: *Szkice z teorii filmu*, red. A. Helman, T. Miczka, Katowice 1978, s. 18–34 oraz T. Miczka, *Kino jako poezja optyczna. Próby futuryzacji kinematografu w Polsce w latach 1918–1939*, w: *Kino, film, poezja optyczna?*, red. J. Trzynadłowski, Wrocław 1995, s. 5–29.

⁵⁶ B. Bodzioch-Bryła, *Ars poetica czy @-poetica? O poezji sięgającej po pewne nośniki*, w: B. Bodzioch-Bryła, G. Pietruszewska-Kobiela, A. Regiewicz, *Literatura – nowe media. Homo irretitus w kulturze literackiej XX i XXI wieku*, Toruń 2015, s. 203–320.

⁵⁷ X. Stańczyk, *Skarb piratów*, Warszawa 2013. Por. B. Bodzioch-Bryła, *Ars poetica...*, s. 206.

⁵⁸ K. Kuczkowski, *Wiersze (masowe) i inne*, Sopot 2010. Por. B. Bodzioch-Bryła, *Ars poetica...*, s. 213.

⁵⁹ Jaś Kapela, *Reklama*, Kraków 2005 oraz tegoż, *Życie na gorąco*, Kraków 2007. Por. B. Bodzioch-Bryła, *Ars poetica...*, s. 215, 226.

⁶⁰ M. Podgórnik, *Dwa do jeden*, Wrocław 2006. Por. B. Bodzioch-Bryła, *Ars poetica...*, s. 219.

⁶¹ G. Olszański, *Kroniki filmowe*, Warszawa 2006. Por. B. Bodzioch-Bryła, *Ars poetica...*

⁶² B. Bodzioch-Bryła, *Spoglądając przez obiektyw kamery wideo. Symulacyjność. O technice przekazu filmowego*, w: tejże, *Ku ciału postludzkiemu... Poezja polska po 1989 roku wobec nowych mediów i nowej rzeczywistości*, Kraków 2006, s. 94–116.

⁶³ Por. A. Ślósarz, *Dwa bieguny filmowych afordancji w literaturze XXI w.*, w: *Ze srebrnego ekranu na papier. Ślady sztuki filmowej w literaturze*, „Scripta Humana” 2019, t. 13, red. D. Kulczycka, s. 21–38.

świata”⁶⁴. Zwrot filmowy w literaturze pozwala jednak pisarzom rozszerzyć te granice: odwołać się do przekazów pozawerbalnych, przemawiających nie językiem pojęć, lecz ponadkulturowych znaków i emocji, przywołujących sensualne doznania, ponadkulturowe kody percepcji, praktyki i doświadczenia wyprzedzające formułowanie zróżnicowanych obyczajowo pojęć i zachowań.

Poszerzanie granic poznania dzięki filmowym nawiązaniom tworzy nowe środki literackiego wyrazu i wynika z ograniczeń językowego wyrażenia doświadczenia, podczas gdy „jesteśmy w świecie obecni dzięki doświadczeniu, a nie przez jego językowe reprezentacje”⁶⁵.

Literackie nawiązania do filmu nie doczekały się dotychczas przekrojowego, obejmującego twórców z różnych kultur opracowania, uwzględniającego antropologiczny kontekst tego zjawiska, choć powstała i nadal rozwija się bogata literatura na temat filmowych adaptacji⁶⁶.

⁶⁴ Oryg. Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt; L. Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, transl. Ch.K. Ogden, P. Kegan, New York 1922, p. 74 (5.6).

⁶⁵ K. Hastrup, *Droga do antropologii. Między doświadczeniem a teorią*, przeł. E. Klekot, Kraków 2011, s. 25.

⁶⁶ Zob. np. G. Bluestone, *Novels into Film. The Metamorphosis of Fiction into Cinema*, California 1957; J.M. Desmond, P. Hawkes, *Adaptation: Studying Film and Literature*, New York 2006; M. Hopfinger, *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*, Wrocław 1974; Ch. Geraghty, *Now a Major Motion Picture: Film Adaptations of Literature and Drama*, Lanham 2008; J.J. Griffith, *Adaptations as Imitations. Films from Novels*, London 1997; A. Helman, *Literatura światowa w kinie włoskim, „Kino”* 2003, nr 3, s. 58–59; taż, *Twórcza zdrada – adaptacje filmowe literatury*, Poznań 1998; M. Hendrykowski, *Współczesna adaptacja filmowa*, Poznań 2014; L. Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, New York 2006; T. Leitch, *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*, New York 2017; *Literatura a film*, red. D. Kulczycka, M. Hernik-Młodzianowska, „Scripta Humana” 2016, t. 6; B. McFarlane, *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford 1996; S. Murray, *The Adaptation Industry. The Cultural Economy of Contemporary Literary Adaptation*, New York 2012; W. Orłowski, *Z książki na ekran*, Łódź 1974; W. Otto, *Literatura i film w kulturze polskiej dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 2007; *Poloniści o filmie*, red. M. Hendrykowski, Poznań 1997; J. Sanders, *Adaptation and Appropriation*, London – New York 2006; P. Skrzypczak, *Filmowe panoramy społeczeństwa polskiego XIX wieku*, Toruń 2004; R. Stam, *Film Theory. An Introduction*, Malden 2000; R. Stam, A. Raengo, *Literature and Film: a Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, Malden 2004; C. Testa, *Italian Cinema and Modern European Literature 1945–2000*, Westport 2002; W. Wierzewski, *Film i literatura*, Warszawa 1983.

oraz wpływu filmowych form wyrazu na literackie⁶⁷. Dzieje się tak z uwagi na przedmiot badania: film to zjawisko stosunkowo nowe, które stopniowo stało się relewantnym elementem literackiego świata i przedmiotem godnym pisarskiego namysłu, do którego potrzebny jest czasowy i mentalny dystans. Tymczasem natura filmu sprawiła, że już w latach dwudziestych zafascynował on poetów futurystycznych i awangardowych nową techniką narracyjną, a jego środki wyrazowe zaczęły korespondować z poetyckimi⁶⁸. Wielu literatów XX w. – np. Luisa Borgesa, Johna Dos Passosa, Tomása Eloy Martíneza – zainteresowała filmowa technika opowiadania, która wpłynęła na kształt powieściowej. Kino czerpało tematy i fabuły zwłaszcza z literatury popularnej, która oferowała wyraziste charaktery, żywą akcję i tradycyjny sposób narracji. Zaowocowało to po latach zwrotem zapożyczeń: twórcy najbardziej lubianych przez czytelników gatunków literackich obficie nawiązują do filmowych horrorów, filmów katastroficznych, kryminalnych, detektywistycznych i pornograficznych, mających swe pierwotne źródło w powieściach grozy, kryminałach, romansach itp. Znamienne, że na tych gatunkach filmowych bardzo często oparte są książki adresowane do młodzieży. Wynika to stąd, że najmłodsze pokolenie jest w audiowizualnej kulturze najbardziej zdomowione, więc posługuje się multimedialnym kodem komunikacyjnym. Obecne w powieściach dla młodzieży nawiązania do najmniej ambitnego wychowawczo kina wynikają z własności wykorzystywanego materiału filmowego oraz dążenia autorów do uzyskania społecznej rozpoznawalności, popularności i wydawniczego sukcesu (a nie artystycznych osiągnięć). Media audiowizualne pełnią bowiem obecnie ważną rolę w budowaniu wizerunku artysty – pisarz również chce być z nimi kojarzony. Wynika stąd czasem wręcz pedagogiczne szkodnictwo pisarzy: chcąc odnieść sukces, posługują się kodem rozpoznawalnym przez młode pokolenie: skandalizują wymyślnymi wulgaryzmami, brutalnością i perwersją obrazowania. Jest to bowiem kod, jakim obecnie posługują się permissywnie nastawieni reprezentanci młodego pokolenia. Bywa on więc rozpoznawany przez nich jako ich własny, pokoleniowy. Dariusz Nowacki słusznie zauważył, że:

⁶⁷ Zob. np. B. Bodzioch-Bryła, *Ars poetica...*, s. 203–320; też, *Ku ciału postludzkemu...*; też, *Spoglądając przez obiektyw kamery wideo...*; też, „Poetrix”, czyli medialność poezji drukowanej, w: B. Bodzioch-Bryła, G. Pietruszewska-Kobiela, A. Regiewicz, *Literatura – nowe media...*, s. 208–248.

⁶⁸ Por. np. M. Verdone, *Poemi e scenari cinematografici d'avanguardia*, Roma 1975; T. Miczka, *Literatura odnowiona kinem...*, s. 86–93; W. Otto, *Literatura i film...*

nieustannie poszerza się magazyn gromadzący (głównie) fabuły filmowe, kurczy się zaś rezerwuariusz tradycyjnej aluzyjności (literackiej). Jeżeli rzeczywiście mamy tu do czynienia z jakąś tendencją, to trzeba sobie powiedzieć, że o powodzeniu lekturowym w większym zakresie przesądza tu znajomość kina hollywoodzkiego i repertuaru telewizyjnego niż tzw. czytanie⁶⁹.

Sytuacja taka wynika z percepcyjnych nawyków współczesnych czytelników, a te nie zmieniają się od lat dziewięćdziesiątych XX w. Czytanie tekstu literackiego to uruchamianie kodów filmowych, przez które jest on postrzegany jako napisany dobrze lub źle. Dlatego wydaniom niektórych książek towarzyszą imprezy promocyjne, w trakcie których m.in. wyświetlane są filmy⁷⁰.

W związku z przemianami technologicznymi mediów w XX w. powstało wiele interdyscyplinarnych studiów dotyczących związków literatury i filmu w aspektach: intertekstualności⁷¹, intermediów⁷², intermedialności⁷³, remediacji⁷⁴, a także konwergencji mediów⁷⁵. Koncentrują się one głównie na aspektach technologicznych, ekonomicznych, formalnych i estetycznych, natomiast kwestie antropologiczne są w nich zwykle drugorzędne. Do tego typu tekstów należą analizy nawiązań do filmowej techniki opowiadania zawartych w powieściach niektórych autorów, np. Grahama Greene'a⁷⁶, który napisał również

⁶⁹ D. Nowacki, *Dziurawa siatka na motyle. Wokół prozy autorów urodzonych po 1960 roku*, „Fraza” 1996, nr 11/12, s. 129.

⁷⁰ Zob. np. „WFW”, *Promocja książki – informacje wstępne*, Warszawska Firma Wydawnicza, <https://wfw.com.pl/strony/jak-promujemy> [dostęp: 8.12.2020].

⁷¹ Po raz pierwszy użyła tego terminu Julia Kristeva w: *World, Dialogue and Novel* (1966), przedruk w: *Desire in Language: a Semiotic Approach to Literature and Art*, ed. L.S. Roudiez, transl. T. Gora et al., New York 1977, pp. 64–91.

⁷² D.P.K. Higgins, *Horizons. The Poetic and Theory of the Intermedia*, Carbondale 1984.

⁷³ I. Rajewsky, *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: a Literary Perspective on Intermediality*, „Intermedialités. Histoire et Théorie des Arts, des Lettres et des Techniques” 2005, no. 6, pp. 43–64.

⁷⁴ J.D. Bolter, R. Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge 1999.

⁷⁵ H. Jenkins, *Convergence Culture...*; *Kino po kinie. Film w kulturze uczestnictwa*, red. A. Gwóźdź, Warszawa 2010.

⁷⁶ Zob. D.P. Consolo, *Graham Greene: Style and Stylistics in Five Novels*, in: *Graham Greene. Some Critical Considerations*, Lexington 1963, pp. 61–95; *Graham Greene the Novelist: a Study of the Cinematic*

ok. 400 recenzji filmowych dla czasopisma „The Spectator”. Poddano też badaniu powieści argentyńskiego powieściopisarza Tomása Eloy Martíneza wykorzystującego w utworach technikę filmowego montażu⁷⁷. Nieliczne są natomiast analizy filmoznawcze, jak np. ta dotycząca pisarstwa Jakuba Żulczyka⁷⁸ czy filmowych wątków w powieściach i poezji Marcina Świetlickiego. Jego wzmianki o PRL-owskim, radzieckim i amerykańskim kinie zestawiał i przeanalizował Marcin Florczyk⁷⁹, charakteryzując nie tylko utwory Świetlickiego, lecz także kontekst kulturowy ówczesnych tekstów literackich oraz filmowych.

Na początku XXI w. przedmiotem zainteresowania badaczy stały się estetyczne związki nowych mediów (w tym filmu) i literatury. Analizy te są jednak w całym świecie na razie bardzo nieliczne – jak wzmiankuje np. brazylijska badaczka Cristine Fickelscherer Mattos:

przeprowadzono wiele badań porównawczych koncentrujących się na przekształcaniu literatury na film i języku literackim używanym w filmach, ale znacznie mniej studiów, jeśli zestawimy je obok siebie, wyznaczyło ścieżkę w drugą stronę⁸⁰.

Tego rodzaju badania skupiają się na analizach porównawczych aspektów narracyjnych literatury i filmu, problemy rozpatrywane są zatem głównie z estetycznego punktu widzenia⁸¹. Mattos uznała montaż dyskursywny⁸² za środek wyrażenia wielości punktów widzenia,

Imagination, ed. A. Weseliński, Warszawa 1983; A. Weseliński, *Irony and Melodrama in „The Heart of the matter”*, „Studia Anglica Posnaniensia” 1976, vol. 8, pp. 167–173, http://ifa.amu.edu.pl/sap/files/8/13_Weselinski.pdf [dostęp: 8.12.2020].

⁷⁷ C. Fickelscherer Mattos, *Film Narrative in Contemporary Literature. An Argentinian Example*, „Todas as Letras – Revista de Língua e Literatura” 2017, no. 1, p. 127, <http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tl/article/view/9959/6391> [dostęp: 8.12.2020].

⁷⁸ D. Kulczycka, *Film w prozie Jakuba Żulczyka...*

⁷⁹ M. Florczyk, *W roli: (on sam). Kreacje Marcina Świetlickiego*, w: *Literatura i kino. Polska po 1989 roku*, red. P. Marecki, A. Pilarska, K. Puto, Kraków 2013, s. 69–82.

⁸⁰ C. Fickelscherer Mattos, *Film Narrative in Contemporary Literature...*, p. 127.

⁸¹ Por. np. B. Bodzioch-Bryła, *Spoglądając przez obiektyw kamery wideo...; też, „Poetrix”, czyli medialność poezji drukowanej...*

⁸² Montaż dyskursywny (*discursive montage*) – to według autorki używana w sowieckich filmach strategia sugerowania symbolicznych znaczeń przez sekwencje formowane przez kombinację kontrastowych obrazów”. C. Fickelscherer Mattos, *Film Narrative in Contemporary Literature...*, p. 127.

symbolicznych znaczeń i przez to odzwierciedlania niestabilności postmodernistycznego świata:

Odwołanie do filmu jest sposobem na to, aby literatura mówiła językiem naszych czasów. Jest to sposób na lepszą komunikację z czytelnikiem przez częste odwoływanie się do komunikatów wizualnych z frenetycznymi i zaawansowanymi technikami montażowymi. Wykorzystanie efektów montażowych, zwłaszcza przez nacisk na montaż dyskursywny, pozostawia czytelnikowi sporo zadań do wykonania, budując symboliczne i niestabilne komunikaty. Współczesne urządzenia filmowe dają literaturze okazję do wyrażenia zarysu naszego postmodernistycznego wieku: utraty wiary w jakąkolwiek prawdę jednoczącą i legitymizującą moc wielkich narracji lub jakąkolwiek jednoznaczną pewność [...]. Otwartość i ogólny proces relatywizacji są typowymi sposobami postmodernistycznego ducha czasu i zyskują w montażu dobry sposób wyrażania⁸³.

Spostrzeżenia tego rodzaju są na razie sporadyczne, lecz niezwykle inspirujące dla interesującej nas antropologii literatury oraz antropologii filmu. Skoro – jak zauważył John Fiske – teksty o tekstach, czyli teksty drugiego rzędu (*secondary texts*), interpretują te pierwsze, promując cyrkulację określonych zestawów ich znaczeń⁸⁴ tak, jak to się dzieje w przypadku np. adaptacji filmowych, to należy również zwrócić uwagę na to, jak literatura prezentuje film.

Wzory kulturowe w literaturze i filmie

Przyjęto sformułowaną przez Ralpha Lintona⁸⁵ definicję wzoru kulturowego jako serii standardów zachowań uznawanych w danej kulturze za normalne, zatem rzeczywistych, choć nie zawsze ze wzorem do końca zgodnych. Precyzują one role społeczne. Są obiektami społecznej aprobaty lub presji. Wyznaczają horyzonty oczekiwań w postaci autorytetów i ideałów oraz są przekazywane kolejnym pokoleniom danego społeczeństwa.

Przeciwny biegun to stereotypy zachowań, upraszczających myślenie o rzeczywistości, a w konsekwencji działanie. Według Ewy Kosowskiej

⁸³ C. Fickelscherer Mattos, *Film Narrative in Contemporary Literature...*, p. 134.

⁸⁴ J. Fiske, *Television Culture: Popular Pleasures and Politics*, London 2001, p. 117.

⁸⁵ R. Linton, *Kulturowe podstawy osobowości*, przeł. A. Jasińska-Kania, Warszawa 2000.

Niemало jest wszakże utworów, które opisują rzeczywistość zgodnie z oczekiwaniami potencjalnych odbiorców i w kategoriach stereotypów czyniących świat bardziej klarownym i zrozumiałym. Stereotypy są jednakże funkcją myślenia upraszczającego, często wyrażanego w określeniach wartościujących. Mają utrwalać pewne postawy wspólnotowe, dość powszechnie rozpoznawalną hierarchię aksjologiczną, są elementem popularnej warstwy każdej kultury. Wzory wymagają niejednokrotnie żmudnej rekonstrukcji, obejmują spektrum zachowań i nawet wówczas, gdy formułowane na ich podstawie konstrukty językowe przypominają stereotyp — nie tracą swojej specyfiki. Literatura może być obszarem dokumentowania zarówno wzorów, jak i stereotypów⁸⁶.

Literackie projekcje rzeczywistości prezentują zatem wzory kulturowe i stereotypy zachowań. To samo dotyczy filmów. Dlatego transdyscyplinarne badanie filmowych odwołań w literaturze prowadzi do wyostrenia antropologicznego przekazu. Literatura – również popularna – jest formą charakteryzowania otaczającego świata i stanowi formę historycznego dokumentu⁸⁷. Pisarze prezentują i interpretują trudno uchwytnie aspekty ludzkich zachowań, pozwalając je lepiej rozumieć.

Dominacja przekazów audiowizualnych w kulturze XXI w. znalazła odzwierciedlenie w literaturze zarówno jeśli chodzi o ukształtowanie tekstów (np. spektakularna obrazowość, prezentyzm⁸⁸, mozaikowość struktury, przewaga dialogów nad narracją, kompozycyjna zwartość, dosadność stylistyczno-językowa⁸⁹), jak i narrację nawiązującą m.in. do powszechnie znanych filmowych doświadczeń. Wskutek tego nowy rodzaj tekstu literackiego charakteryzuje się – jak słusznie zauważa Adam Regiewicz –

skrótowością opisu, brakiem psychologicznej podbudowy bohaterów, pomijaniem kontekstów społeczno-kulturowych, a zarazem zwiększeniem liczby dialogów i wydarzeń⁹⁰.

⁸⁶ E. Kosowska, *Antropologia literatury...*, s. 15.

⁸⁷ Por. F. Poyatos, *Literary Anthropology. Toward a New Interdisciplinary Area*, in: *Literary Anthropology. The Relationships of Literature to Anthropological Data and Theory, with Special Reference to the Works of sir Walter Scott, WB Yeats and Wole Soyinka*, ed. tegoż, Cambridge 1982.

⁸⁸ Por. T. Brzozowski, *Narracje filmowo-fotograficzne w poezji pierwszej połowy Dwudziestolecia*, w: *Formy i strategie wypowiedzi narracyjnej*, red. C. Niedzielski, J. Speina, Toruń 1993, s. 199–215.

⁸⁹ Por. T. Żabski, *Literatura popularna*, w: *Słownik literatury popularnej*, red. tegoż, Wrocław 1997, s. 212.

⁹⁰ A. Regiewicz, *Narracje – audiowizualność – nowe media*, w: B. Bodzioch-Bryła, G. Pietruszewska-Kobiela, A. Regiewicz, *Literatura – nowe media...*, s. 108.

Autor wskazuje też na narrację pierwszoosobową (odpowiednik tzw. kręcenia z ręki), symultaniczne przedstawianie wydarzeń (zastępujące filmowy montaż równoległy), wprowadzanie wspomnień lub projekcji przyszłości (jak w filmowych retrospekcjach), skupianie uwagi czytelnika na wybranym elemencie (analogia do montażu wewnętrznego)⁹¹. Dochodzi do wniosku, że prowadzi to literaturę do erozji języka, spłaszczenia perspektywy historycznej wskutek skupienia na teraźniejszości i osłabienia sprawczej roli jednostki⁹².

Tomasz Gruszczyk słusznie zauważył, że to filmy (a nie literatura) stały się w XXI w. głównymi repozytoriami wzorów kulturowych:

dzieło filmowe jest tekstem kultury, czyli – w sensie najogólniejszym – znaczącym wytworem kultury (tekst znaczy, ma pewne znaczenie), wewnątrznie zorganizowanym według danych reguł (np. reguły filmu dokumentalnego lub gatunkowego), który realizuje pewien społecznie utrwalony wzorzec, wzór kultury (sposób myślenia, wartościowania oraz zachowania znamieny dla danej zbiorowości w konkretnym czasie historycznym)⁹³.

Literatura XXI w. jako intermedialna na wzór innych sztuk nawiązuje zatem głównie do filmów jako najważniejszych obecnie tekstów kultury i tym samym dysponentów kulturowych wzorów.

Doświadczenia filmowe autora, bohatera i czytelnika

Od czasów Arystotelesa autorzy poetyk i teoretycy sztuki (np. Jacobus Pontanus – 1597⁹⁴, Gregorio Comanini – 1591⁹⁵, Jacob Masen – 1664⁹⁶,

⁹¹ A. Regiewicz, *Narracje...*, s. 110.

⁹² A. Regiewicz, *Narracje...*, s. 138.

⁹³ T. Gruszczyk, *Czytanie filmu – oglądanie literatury. Propozycje interpretacji do spotkań edukacyjnych*, Katowice 2015, s. 16.

⁹⁴ J. Pontanus, *Poeticarum Institutionum libri tres*, Ingolstadii 1597, s. 71, „Google Books”, <https://books.google.co.in/books?id=L1s6AAAAC-AJ&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false> [dostęp: 3.03.2021].

⁹⁵ G. Comanini, *Il Figno overo del fine della pittura. Dialogo del Rever. Padre D. Gregorio Comanini Canonico Regolate Lateranense*, Per Francesco Osanna, Stampator Ducale, Mantova 1591, „Internet Archive”, <https://archive.org/details/ilfiginooverodeloocoma> [dostęp: 8.12.2020]. Por. W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 3, Warszawa 2009, s. 240.

⁹⁶ J. Masen, *Speculum imaginum veritatis occultae: exhibens symbola, emblemata, hieroglyphica, aenigmata, omni, tam materiae, quam formae*

Emanuele Tesauro – 1698⁹⁷) żądali, aby poezja i malarstwo, a potem literatura przedstawiały świat mimetycznie, zatem zgodnie z *opinio communis*, czyli stosownie do wiedzy i oczekiwań czytelników. Nurt manierystyczny stawiał natomiast na swobodę twórczą artysty, ornamentykę słowną, koncepty i paradoksy. Mimo tej rozbieżności zarówno autorzy tekstów mimetycznych, jak i manierystycznych posługiwali się obrazami dla przekazania idei⁹⁸. Skuteczność tej strategii potwierdza współczesna psychologia poznawcza: obrazy umysłowe są odpowiednikami percepcyjnych obiektów⁹⁹.

Twórcy literatury od wieków wyrażają swe myśli przez nawiązania do innych sztuk, w tym od ponad stu lat również do filmu. Jego przywołanie jest równoznaczne z odniesieniem się do wspólnego doświadczenia autora i czytelników i ułatwia wytwarzanie inersubiektywnych znaczeń. Film oglądany jest bowiem często wspólnie, a te same filmy ogląda publiczność składająca się z milionów ludzi. Przywołanie filmu łatwo precyzuje więc miejsca niedookreślone w literackim tekście, podsuwa sprawdzone tropy interpretacyjne, a nierzadko okazuje się instrumentem perswazji. Taka strategia pisarska wpisuje się w oczekiwania czytelników, będących odbiorcami tych samych co autor czy bohaterowie filmów.

Zgodnie z Arystotelesowską teorią percepcji wyobraźnia to

ruch wywołany przez aktualne postrzeżenie. A ponieważ wzrok jest najwybitniejszym zmysłem, dlatego wyobraźnia [*φαντασία*] uzyskała swą nazwę od światła [*φῶς*], bez światła bowiem jest niemożliwe widzenie¹⁰⁰.

varietate, exemplis simul, ac praeceptis illustratum, sumptibus Ioannis Antonii Kinchii, Coloniae Ubiorum 1664, Bayerische Staatsbibliothek Digital, s. 65, https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10576495_00009.html?zoom=0.7000000000000002 [dostęp: 8.12.2020].

⁹⁷ E. Tesauro, *Idea argutae et ingeniosae dictionis ex Principiis Aristotelicis sic eruta, ut in universum arti oratoriae et inprimis lapidariae atque symbolicae inserviat* (interprete K. Corber), Francoforti et Lipsiae 1698, s. 4.

⁹⁸ Por. M. Pieczyński, „Wszystkie sztuki i wszystkie nauki operują wyłącznie obrazami...” Barokowa teoria unaocznienia i reprezentacji ikonicznej, w: *Ut pictura poesis / ut poesis pictura. O związkach literatury i sztuk wizualnych od XVI do XVIII wieku*, red. A. Bielak, Warszawa 2013, s. 57–64.

⁹⁹ E. Nęcka, J. Orzechowski, B. Szymura, *Psychologia poznawcza*, Warszawa 2013, s. 82.

¹⁰⁰ Arystoteles, *O duszy*, przeł., wstęp i przypisy P. Siwek, Warszawa 1988, s. 124 (Księga trzecia, Rozdział III).

Wynika stąd, że film, którego ontologia oparta jest na świetle, silnie porusza wyobraźnię czytelnika, który bywa też widzem. Dlatego literackie nawiązania do filmu mogą być nader sugestywne. Odwoływanie się do percepcji ruchu, koloru, dźwięku za pośrednictwem różnych zmysłów uzupełnia przekaz słowny i pobudza emocje. Film odzwierciedla naturalny mechanizm ludzkiego postrzegania, dlatego zapada w pamięć – podkreślali np. Gilbert Cohen-Seat¹⁰¹ i Bolesław Lewicki¹⁰². Niewerbalne reprezentacje umysłowe (*imageny*) jako struktury holistyczne przetwarzane są szybko i równolegle – w przeciwieństwie do *logogenów*, konwencjonalnych oraz przetwarzanych wolno i szeregowo¹⁰³. Komunikacja wizualna pozwala na „uzgodnienie stanów mentalnych i często odwołuje się do wspólnego doświadczenia[a] określonej sytuacji”¹⁰⁴. Dlatego potencjał literatury od dawna skutecznie wzmacniany jest przez odwoływanie się do doświadczeń przez czytelników filmowych reprezentacji świata.

Drugą przyczyną odwoływania się literatów do doświadczeń filmowych jest stosunkowo długi czas estetycznej absorpcji¹⁰⁵ filmu (zwykle do dwu godzin), a zatem duże zaangażowanie „ja” odbiorcy w porównaniu z coraz częściej fragmentaryczną percepcją literatury po upadku Wielkich Narracji i w dobie popularności *short stories*¹⁰⁶ czy *storytellingu* tworzonego na użytek perswazji, edukacji, reklam i biznesu¹⁰⁷. Filmowe obrazowanie stało się konkurencją dla niedawnego zwierciadła rzeczywistości. Nie może być pomijane w rozważaniach o literaturze tworzonej przez autorów urodzonych w dobie ekspansji

¹⁰¹ G. Cohen-Seat, *Essai sur les principes d'une philosophie du cinema*, Paris 1946.

¹⁰² B.W. Lewicki, *Wprowadzenie do wiedzy o filmie*, Wrocław 1964, s. 11; tenże, *Podstawowe zagadnienia budowy utworu filmowego*, w: *Zagadnienia estetyki filmowej*, red. R. Dreyer, Warszawa 1955.

¹⁰³ E. Nęcka, J. Orzechowski, B. Szymura, *Psychologia poznawcza...*, s. 82–83.

¹⁰⁴ D. Bagiński, P. Francuz, *W poszukiwaniu podstaw kodów wizualnych*, w: *Obrazy w umyśle. Studia nad percepcją i wyobraźnią*, red. P. Francuz, Warszawa 2007, s. 20.

¹⁰⁵ Zob. C. Benson, *The Absorbed Self. Pragmatism, Psychology and Aesthetic Experience*, Hertfordshire 1993.

¹⁰⁶ H. Wood, *Sales of Short Story Collection Surge*, Bookseller Media LTD, 16.01.2018, „The Bookseller”, <https://www.thebookseller.com/news/short-story-collections-surge-half-value-and-third-volume-2017-709376#> [dostęp: 5.05.2019].

¹⁰⁷ Por. np. M. Dicks, *Storyworthy: Engage, Teach, Persuade and Change Through the Power of Storytelling*, Novato 2018; E. Choy, *Let the Story do the Work: the Art of Storytelling for Business success*, New York 2017.

filmu¹⁰⁸ i znających jego środki wyrazowe z osobistego doświadczenia. Współcześni pisarze, tak samo jak włoscy futuryści¹⁰⁹, tworzą scenariusze filmowe (np. Dave Eggers, Manuela Gretkowska, Paweł Huelle, Łukasz Kaniewski, Stephen King, Wojciech Kuczok, Szczepan Twardoch, Jakub Żulczyk), reżyserują filmy (np. Sławomir Shuty), bywają aktorami (np. Jerzy Pilch, Marcin Świetlicki).

Trzecia przyczyna wzrostu literackich nawiązań do filmu ma charakter psychologiczny i kulturowy. Liczne np. w prozie Kinga czy Żulczyka przywołania antybohaterów wynikają – jak tłumaczy Bernadetta Darska – z dystansu do mocno zakodowanego w hollywoodzkich filmach mitu amerykańskiego mitu Kopciuszka i stabilnego, dojrzewającego etycznie społeczeństwa. Współczesne filmy odwołują się do antybohaterów, pokazując skutki ekonomicznego kryzysu, słabości państwa, liberalizmu, niemoralności, permissywizmu, rozpadu rodziny i międzyludzkich więzi, wzrostu bezkrytycznej dyspozycyjności i poczucia wyalienowania współczesnego człowieka. Oglądanie antybohaterów czy czytanie o nich wzmacnia u czytelników poczucie rozczerowania i wprowadza do kultury straconych złudzeń¹¹⁰. Postawa taka dotyczy zapewne tylko części widzów, jednak niepokój autorki jest uzasadniony z uwagi na wzorotwórczą funkcję filmowego medium. Wynika ona z jego większych niż w przypadku innych sztuk zobowiązań aksjologicznych, będących według Andrzeja Zalewskiego skutkiem mimetycznego charakteru dominujących praktyk tworzenia filmów¹¹¹.

Ważnym źródłem konwencji i nośnikiem wątków filmowych w literaturze jest pisarstwo uprawiane przez filmowców. Z natury rzeczy przekaz werbalny uzupełniany bywa tu przywołaniami filmowych artefaktów i realiów. Odwołania do filmu są fundamentalne dla charakterystyki bohatera, konstytuują przebieg wydarzeń, wpływają na język wypowiedzi itp. Autorzy tego rodzaju wyznaczają horyzonty obecności filmowych odwołań w literaturze, redagując poszukiwane na czytelnicznym rynku autobiografie i wspomnienia, jak np. Krzysztof Kieślowski, Jerzy Stuhr czy Lilli Palmer, która jednocześnie była autorką czterech powieści i opowiadania.

¹⁰⁸ M. Lachman, *Jak (nie) być pisarzem. Proza polska po 1989 roku w konfrontacji z kulturą audiowizualną*, w: *Polska proza i poezja po 1989 roku wobec tradycji*, red. A. Głowczewski, M. Wróblewski, Toruń 2007, s. 11–27.

¹⁰⁹ T. Miczka, *Literatura odnowiona kinem...*, s. 86–93.

¹¹⁰ B. Darska, *To nas pociąga!*, Gdańsk 2012.

¹¹¹ A. Zalewski, *Film i nie tylko. Kognitywizm, emocje, reality show*, Kraków 2003, s. 180.

Wielu wybitnych twórców filmu bywało też pisarzami. Ingmar Bergman napisał autobiografię¹¹² i komentarze do własnych filmów¹¹³, a Werner Herzog opowiadanie filmowe, które stało się scenariuszem jego filmu¹¹⁴. Peter Greenaway zredagował swoje opinie o możliwościach techniki paintboxu i realizacji filmu *Księgi Prospera* (*Prospero Books*, Great Britain – Netherlands – France – Italy – Japan 1991)¹¹⁵. Andrzej Tarkowski¹¹⁶ i inni wybitni reżyserzy pisali teksty literackie. Andrzej Żuławski traktował na równi swą twórczość literacką i filmową, czując się zarówno pisarzem, jak i reżyserem¹¹⁷. Tradycyjne gatunki literackie uprawiane przez ludzi kina odzwierciedlają reguły filmowego świata i osobowości twórców, przyczyniając się do zwiększenia ich popularności. Steve Martin pisze cenione powieści (np. *An object of beauty*, 2010), opowiadania i eseje odzwierciedlające częsty wśród celebrytów brak moralnej busoli, a Hugh Laurie w sensacyjnej powieści *Sprzedawca broni* (*The gun seller*, 1996) poruszył temat wojennego przemysłu. Bajki i komiksy dla dzieci tworzy Manoj Night Shyamalan, a znany z *Forresta Gump*a Tom Hanks opowiadania i niefikcyjne teksty o II wojnie światowej.

Gdy jednak pisarstwo celebrytów staje się rodzajem zabawy, książki okazują się słabe. „The Guardian” nazwał je „zbrodniami przeciwko publikowaniu” („crimes committed against publishing”¹¹⁸). Sylvester Stallone stworzył tego rodzaju przypominającą scenariusz powieść *Paradise Alley* (1978) na podstawie własnej roli w reżyserowanym przez siebie i niezbyt cenionym filmie. John Travolta powieść *Propeller One-Way Night Coach. A Fable for All Ages* (1997) napisał i osobiście zilustrował dla 75 przyjaciół, jednak nie okazał się ani utalentowanym pisarzem, ani rysownikiem. James Franco skoncentrował się w autobiograficznej powieści *Actor Anonymus* (2013) na życiu seksualnym aktora, a Pamela Anderson na własnej cielesności (*Star: a novel*, 2004).

¹¹² Por. I. Bergman, *Laterna magica*, przeł. Z. Łanowski, Warszawa 1991.

¹¹³ I. Bergman, *Obrazy*, przeł. T. Szczepański, Warszawa 1993.

¹¹⁴ W. Herzog, *Fitzcarraldo. Erzählung*, Wien – München 1982 [wyd. polskie: *Fitzcarraldo*, przeł. B. Tarnas, Warszawa 1988].

¹¹⁵ P. Greenaway, *Obrazy z „paintboxu”*, przeł. G. Janikowski, „Ogród” 1994, nr 2, s. 124–133.

¹¹⁶ A. Tarkowski, *Czas utrwalaony*, przeł. S. Kuśmierczyk, Warszawa 1991.

¹¹⁷ Zob. A. Czyż, *Paradygmat pamięci w prozie Andrzeja Żuławskiego*, w: *Stare i nowe w literaturze najnowszej. Z problemów literatury polskiej po 1945 roku*, red. L. Wiśniewska, Bydgoszcz 1996, s. 143.

¹¹⁸ S. Heritage, *Type Casting: the Worst Novels by Hollywood Actors*, Guardian News & Media Limited, 22.02.2017, „The Guardian”, <https://www.theguardian.com/books/2017/feb/22/worst-books-by-actors-novels> [dostęp: 8.12.2020].

Niewątpliwie czytelnik tych książek ma przed oczami ekranowy wizerunek ich autorów, więc wpływa on na percepcję tego rodzaju literatury.

Tak samo współcześni pisarze po tzw. zwrocie wizualnym (a właściwie audiowizualnym) postrzegają literaturę jako sztukę ułomną, toteż relacjonują lub naśladują obrazowanie filmowe i telewizyjne konwencje¹¹⁹. Ich celem jest „pokonywanie ograniczeń tworzywa werbalnego i rozszerzanie naturalnego pola oddziaływania literatury”¹²⁰. Chętnie przywołują filmowe realia, gatunki i rekwizyty:

Dominika Kiwerska w opowiadaniu *Świat kumpli, czyli z kamerą wśród aniołów* posiłkuje się odwołaniem do sfery filmowej; podobnie czyni Michał Witkowski w opowiadaniu *Kamera* (z tomu *Fototapeta*); z kolei Krzysztof Varga w *45 pomysłach na powieść* stara się stworzyć literackie odpowiedniki gatunków filmowych, programów telewizyjnych, teledysków czy zdjęć (np. *Film z cyklu „Słynne kochanki”*, *Wieczorna projekcja z telewizyjnego cyklu „Nieznane kinematografie”*, *Niedzielną emisję z cyklu „Stare kino”*, *Ostatni odcinek popularnego serialu kryminalnego z wyraźnymi ambicjami artystycznymi*, *Program z niedzielnego telewizyjnego cyklu „Podróże z «National Geographic»”*; *Oglądając w MTV teledysk, w którym wykorzystano fragmenty filmu puszka Pandory*, *Wakacje, których nikt nie uwiecznił na pamiątkowych zdjęciach*)¹²¹.

Wchłanianie filmu przez literaturę i przekształcanie go w jej własny środek wyrazowy wyznacza, jak się zdaje, dalszy kierunek rozwoju literatury, która zmienia się w hipertekst i hybrydyczną narrację zawłaszczającą multimedia¹²², jak np. powieści multimedialne (*diginovels*)¹²³

¹¹⁹ M. Lachman, *Jak (nie)być pisarzem...*, s. 14, 16–20.

¹²⁰ M. Lachman, *Jak (nie)być pisarzem...*, s. 22.

¹²¹ M. Lachman, *Literatura do oglądania. Proza polska po 1989 roku pod naporem kultury wizualnej*, „Przestrzenie Teorii” 2007, nr 7, s. 144. Zachowano układ i zapis oryginalny.

¹²² Por. *Hiperteksty literackie. Literatura i nowe media*, red. P. Marecki, M. Pisarski, Kraków 2011.

¹²³ Przykład to trzyczęściowa digi-novel, seria multimedialnych thrillerów *Level 26* (Dutton, New York 2009), opracowana przez autora popularnych widowisk telewizyjnych Anthony’ego E. Zuikera i autorkę komiksów Duane Swierczynski. Pod adresem <https://www.youtube.com/user/insidelevel26> (Alphabet Inc. „You Tube”) zamieszczono poszerzające wątki tej powieści filmy: *Dark origins cyberbridges*, *Dark prophecy cyberbridges*, *Dark revelations cyberbridges*. Polskim przykładem powieści multimedialnej jest *Szukaj mnie* Wojciecha Zawioły (Edipresse Polska, Warszawa 2015) uzupełniona

czy e-poezja (*e-poetry*)¹²⁴. Czytelnicy i użytkownicy oczekują bowiem tekstów dynamicznych, obrazowych, z suspensami, aluzjami do popularnych przekazów medialnych i atrakcyjnych dla wielu zmysłów. Należy się zatem zgodzić ze stanowiskiem Fickelscherer Mattos, która uznała, że:

Ewolucję kina i jej społeczne konsekwencje należy uwzględnić w literackich badaniach porównawczych, aby zrozumieć intermedialne odniesienia do kina stosowane w powieściach w różnym czasie. Odkąd kino stało się popularne, nowy sposób pisania opowiadań jest możliwy dzięki intermedialnym odniesieniom. Od początku XX wieku do dnia dzisiejszego zmienił się również sposób przekształcania literatury poprzez włączanie języka filmowego.

Daleko idące spostrzeżenie argentyńskiej badaczki o skutkach ewolucji kina jest niewątpliwie trafne. Badania literackie i porównawcze powinny zatem uwzględniać wpływ ewolucji kina na formę społecznego komunikowania, jaką jest literatura, czyli formy obecności filmu w literaturze. Nic więc dziwnego, że literackie nawiązania do filmu stały się elementem badań literaturoznawczych oraz komparatystycznych.

o aplikację udostępniającą zdjęcia, filmy i nagrania. Słuchanie tej samej muzyki, co bohater, czy oglądanie tych samych, co on, krajobrazów pozwala czytelnikowi na lepsze zrozumienie jego sytuacji antropologicznej. I chociaż do *Życia codziennego w Polsce w latach 1999–2000* Wilhelma Sasnała nie dodano filmów, które realizuje bohater, to dołączenie kasety z nagraniami dźwiękowymi wydanej przez galerie Raster w Warszawie i Bunkier Sztuki w Krakowie wpisuje ją do gatunków multimedialnych.

¹²⁴ Liczne przykłady e-poezji dostępne są w blogu „I ♥ E-Poetry” Leonardo Floresa pod adresem <http://iloveepoetry.org> [dostęp: 8.12.2020].

2. SPOSÓB BADANIA – ANTROPOLOGIA KOMPARATYSTYCZNA

Celem napisania tej książki było scharakteryzowanie sytuacji antropologicznej człowieka przedstawionego w literaturze XXI w., tworzonej z wykorzystaniem odwołań do filmów (telewizji / wideo / gier komputerowych). Obserwacje odnosiły się więc do różnych nośników znaczeń i kodów, zatem wypada je zakwalifikować jako należące do sfery antropologii komparatystycznej, zwłaszcza że badane odniesienia do filmu zostały „przefiltrowane” przez literackie, co tworzy potrójną perspektywę, nakładając percepcję twórców filmu, autora tekstu literackiego i autorki tej książki.

Założono, że zgodnie z teorią pola literackiego sformułowaną przez Pierre’a Bourdieu¹²⁵ współczesny literat, chcąc zdobyć popularność wśród czytelników, potrzebuje „kolaborantów”¹²⁶, którymi są dziś m.in. film, telewizja i wysokonakładowe czasopisma. Dlatego do pola literackiego przenoszone są elementy komercji i prawa rynku zastępujące standardy artystyczne, a pisarze zabierają głos „jako komentatorzy rzeczywistości w jej różnych wymiarach (od społeczno-politycznego po egzystencjalny)”¹²⁷. Zabierają więc głos – co ważne dla niniejszego badania – charakteryzując antropologiczne aspekty życia współczesnego człowieka, który żyje pod presją audiowizualnej kultury, dominującej nad literacką.

Komunikowanie literackie i filmowe jest podobne, ponieważ konstytuujące literaturę tworzywo językowe oraz słowno-obrazowo-dźwiękowe w filmie odwołuje się do znaków o podobnej ontologii, odsyłających do podobnych sfer zewnętrznej rzeczywistości. Znaki literackie i filmowe oparte są na systemach prymarnych: języku naturalnym i kodzie wizualnym, toteż jak stwierdziła Seweryna Wysłouch,

¹²⁵ P. Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris 1992 [wyd. polskie: *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Kraków 2001].

¹²⁶ P. Bourdieu, *O telewizji. Panowanie dziennikarstwa*, przeł. K. Sztandar-Sztanderska, A. Ziółkowska, Warszawa 2009, s. 92–97.

¹²⁷ G. Jankowicz, P. Marecki, A. Palęcka, J. Sowa, T. Warczok, *Literatura polska po 1989 roku w świetle teorii Pierre’a Bourdieu. Raport z badań*, Kraków 2014, s. 62.

[n]ie ma powodu, by kwestionować możliwość intersemiotycznego przekładu, skoro status ontologiczny literatury, filmu i sztuk plastycznych jest taki sam: stanowią wtórne języki, nadbudowane nad językami prymarnymi: naturalnym i wizualnym. Reguły intersemiotycznego przekładu, a także sposób jego funkcjonowania są analogiczne do zasad opisanych w teorii przekład lingwistycznego¹²⁸.

Książka niniejsza stanowi relację z porównawczej analizy symbolicznych form kulturowych – szukania paralelności dzieł literackich i przywołanych w nich: filmów, przekazów telewizyjnych i gier, które często przypominają filmy. Wykorzystując analizę semiotyczną, oparto się na antropologii interpretacyjnej, która ujawnia sieci znaczeń zawarte w tekstach. Pozwala to na odnoszenie się do kulturowo-społecznego kontekstu kultury literackiej i filmowej oraz charakteryzowanie określonej nimi kondycji człowieka. Założono, że nawiązania do filmu wzmacniają główną myśl utworu literackiego przez ilustrowanie praktyk związanych z funkcjonowaniem filmu w kulturze. Wykorzystano możliwości komparatystyki intermedialnej, analizującej według Andrzeja Hejmeja

przede wszystkim fenomen literatury jako medium pośród innych mediów i sytuację człowieka w społeczeństwie medialnym¹²⁹.

Do określania stosunku literatów do filmu, kina i kultury popularnej, a także charakterystyki przewidywanego czytelnika posłużyła interpretatywna teoria kultury. Odwołano się do zaproponowanej przez Clifforda Geertza metody tzw. opisu gęstego (*thick description*), który polega na umieszczeniu obserwowanych zachowań w kulturowych kontekstach w celu uchwycenia „ustratyfikowanej hierarchii znaczących struktur”¹³⁰. Odtworzenie hierarchii struktur znaczących pozwala bowiem na scharakteryzowanie sytuacji człowieka, jako że

¹²⁸ S. Wysłouch, *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994, s. 185. Wyróżnienie w oryginale.

¹²⁹ A. Hejmej, *Komparatystyka intermedialna*, „Rocznik Komparatystyczny” 2016, nr 7, s. 11–12. Por. E. Szczęsna, *Komparatystyka mediów. Poetyka, semiotyka, komunikacja medialna*, w: *Komparatystyka dla humanistów*, red. M. Dąbrowski, Warszawa 2011, s. 289–320.

¹³⁰ C. Geertz, *Interpretacja kultur...*, s. 21. Por. tegoż, *The Interpretation of Cultures. Selected Essays* by Clifford Geertz, New York 1973, p. 7.

„antropologia to opis gęsty, zaś etnografowie to ci, którzy się owym opisywaniem zajmują”¹³¹.

Zadaniem antropologa kultury jest zatem „ustalenie znaczenia, jakie poszczególne działania społeczne mają dla wykonujących je aktorów społecznych”¹³² oraz sformułowanie diagnozy

co pozyskana w ten sposób wiedza mówi nam na temat społeczeństwa, którego dotyczy, a ponadto, na temat życia społecznego jako takiego¹³³.

Dzięki umieszczeniu obserwowanych zachowań w korpusie antropologicznych pojęć odnoszących się np. do symboli, tożsamości, świętości, ideologii osiąga się to, że zwykłe zdarzenia zyskują status elementów reprezentowanej przez nie kultury, konstytuując jej relewantne cechy. Wydaje się, że taki właśnie jest cel pisarzy, odwołujących się do filmowych motywów: tworzenie sieci znaczeń możliwych do uchwycenia przez czytelników. Są to swego rodzaju afordancje w rozumieniu Jamesa J. Gibsona¹³⁴, czyli potencjalne działania w danym środowisku istniejące niezależnie od realnych możliwości postrzegającego, np. kupienie towaru z wystawy czy skorzystanie z wyeksponowanej na plakacie oferty biura podróży. Na tej samej zasadzie w literaturze istnieje wiele możliwości nawiązywania do filmu. Jednak wykorzystywane są one w różnym stopniu – w zależności od upodobań i zamiarów autora oraz tematyki utworu, ale też rodzaju i gatunku literackiego¹³⁵. W różnym stopniu zapewne są przez czytelników zauważane i interpretowane, lecz temat ten wymaga innego typu badań.

Zaprezentowane w niniejszej książce analizy okółofilmowych narracji literackich (czyli tekstów literackich tworzonych z odwoływaniem się do filmu) przeprowadzone zostały na gruncie teorii semiotycznej i usytuowane w kulturowo-społecznych kontekstach znaczeń. Uznano zatem, że literaci mogą przemawiać do czytelników za pośrednictwem znanych jednym i drugim filmowych zapisów, a literackie znaczenia konstruowane są na bazie doświadczenia audiowizualnego odsyłającego do określonego kontekstu kulturowego i wyznaczonej nim sytuacji antropologicznej.

¹³¹ C. Geertz, *The interpretation of cultures...*, p. 16.

¹³² C. Geertz, *The interpretation of cultures...*, p. 27.

¹³³ C. Geertz, *The interpretation of cultures...*, p. 27.

¹³⁴ J.J. Gibson, *The Theory of Affordances*, in: *Perceiving, Acting, and Knowing. Toward an Ecological Psychology*, eds. R. Shaw, J. Bransford, John Wiley & Sons, New York 1977, pp. 127–143.

¹³⁵ A. Ślósarz, *Dwa bieguny filmowych afordancji...*

Zainteresowanie badawcze skoncentrowano na poszczególnych utworach literackich, skupiając się na ich idiosynkratycznych aspektach: genezie, problematyce, kompozycji, języku, unikatowych cechach. Przeprowadzono zatem studia przypadków (*case studies*), formułując na ich podstawie teoretyczną generalizację (*case theory*), odnoszącą się zarówno do rodzajów i gatunków literackich, jak i do literatury XXI w.

Ograniczeniem zastosowanej metody jest to, że przedstawione przez literatów sposoby recepcji filmów, telewizji i gier noszą piętno subiektywizmu. Poddane zostały bowiem procesom kształtowania struktur językowych i narracyjnych oraz modelowaniu form reprezentacji rzeczywistości, które wpływają na postrzeganie i interpretowanie przekazu. Dlatego literackie obrazy percepcji filmów, telewizji i gier mogą być traktowane jako dokumenty osobiste odnoszone do przedstawionych w tekstach środowisk. Dokumentują punkty widzenia 61 autorów.

Materiał badawczy

Materiał badawczy dobrano celowo – tak, aby były reprezentowane:

1. Wszystkie rodzaje literackie (liryka, epika i dramat oraz literatura niefikcyjna).
2. Powstałe w XXI w. teksty literackie o wysokich walorach artystycznych, dużym znaczeniu bądź popularności wyznaczanych ujmowaniem w antologiach, nakładami i liczbą wznowień, tłumaczeń, ekranizacji, nagród, komentarzy itp.
3. Literatura europejska (Europa Wschodnia, Centralna, Południowa i Zachodnia), rosyjska, afrykańska, amerykańska i nowozelandzka.
4. Jeden z sugerowanych przez krytykę i wydawców wpływów literackich – twórczości Kinga na pisarstwo Żulczyka nazywanego „polskim Kingiem”.

Przeanalizowano następujące teksty:

I. Liryka:

1. Trzy tomiki Seamusy Heaney'a: *Electric Light*¹³⁶ (34 wiersze) wraz z polskim przekładem¹³⁷ (18 wierszy), *District and Circle*¹³⁸ (44 wiersze), *Human Chain*¹³⁹ (29 wierszy).

¹³⁶ S. Heaney *Electric Light*, London 2001. Tomik zawiera 34 wiersze: *At Toomebridge; Perch; Lupins; Out of the Bag; Bann Valley Eclogue; Montana; The Loose Box; Turpin Song; The Border Campaign; Known World; The Little Canticles of Asturias; Ballynahinch Lake; The Clothes Shrine; Red; White and Blue; Virgil: Eclogue IX; Glanmore Eclogue; Sonnets from Hellas* (1. *Into*

2. Wiersz Edwina Morgana *Gorgo and Beau*¹⁴⁰ zamieszczony w antologii *New Writing 13*. Wybrano go, ponieważ był szeroko znany jako zaprezentowany w BBC.

Arcadia, 2. *Conkers*, 3. *Pylos*, 4. *The Augean Stables*, 5. *Castalian Spring*, 6. *Desfina*); *The Gaeltacht*; *The Real Names*; *The Bookcase*; *Vitruviana*; *Ten Glosses*; *The Fragment*; *On His Work in the English Tongue*; *Audenesque*; *To the Shade of Zbigniew Herbert*; *'Would They Had Stay'd'*; *Late in the Day*; *Arion*; *Bodies and Souls*; *Clonmany to Ahascragh*; *Sruth*; *Seeing the Sick*; *Electric Light*.

- ¹³⁷ S. Heaney, *Światło elektryczne*, przeł. S. Barańczak, Kraków 2003. Tomik zawiera 18 wierszy: *W Toomebridge*; *Okonie*; *Łubin*; *Z torby*; *Zbójcka króćca*; *Świat znany*; *Świątynia bielizny*; *Gaeltacht*; *Imiona rzeczywiste*; *Regał*; *Vitruviana*; *Dziesięć glos* (1. *Pora na marsze najlepsza*, 2. *Katechizm*, 3. *Most*, 4. *Garnitur*, 5. *Przyjęcie [nowa wersja]*, 6. *W.H. Auden, 1909–73*, 7. *Nauczka*, 8. *Glosa molinga*, 9. *Sadza*, 10. *Porównanie normańskie*); *Fragment*; *W stylu Audena*; *Cieniowi Zbigniewa Herberta*; *Ciała i dusze* (1. *Życie po śmierci*, 2. *Wieczory '57*, 3. *Którym ktoś umarł*); *Chorych nawiedzanie*; *Światło elektryczne*.

- ¹³⁸ S. Heaney, *District and Circle*, London 2011. Tomik zawiera 44 wiersze: *The Turnip-Snedder*; *A Shiver*; *Polish Sleepers*; *Anahorish 1944*; *To Mick Joyce in Heaven*; *The Aerodrome*; *Anything Can Happen*; *Helmet*; *Out of Shot*; *Rilke: „After the Fire”*; *District and Circle*; *To George Seferis in the Underworld*; *Wordsworth's Skates*; *The Harrow-Pin*; *Poet to Blacksmith*; *Midnight Anvil*; *Súgán*; *Senior Infants (The Sally Rod, A Chow, One Christmas Day in the Morning)*; *The Nod*; *A Clip*; *Edward Thomas on the Lagans Road*; *Found Prose (The Lagans Road, Tall Dames, Boarders)*; *The Lift*; *Nonce Words*; *Stern*; *Out of This World ('Like everybody else...', „Brancardier”, Saw Music)*; *In Iowa*; *Höfn*; *On the Spot*; *The Tollund Man in Springtime*; *Moyulla*; *Planting the Alder*; *Tate's Avenue*; *A Hagging Match*; *Fiddleheads*; *To Pablo Neruda in Tamlaghtduff*; *Home Help (Helping Sarah, Chairing Mary)*; *Rilke: 'The Apple Orchard'*; *Quitting Time*; *Home Fires* (1. *A Scuttle for Dorothy Wordsworth*, 2. *A Stove Lid for W.H. Auden*); *The Birch Grove*; *Cavafy: 'The rest I'll speak of to the ones below in Hades'*; *In a Loaning*; *The Blackbird of Glanmore*.

- ¹³⁹ S. Heaney, *Human Chain*, London 2012. Tomik zawiera 29 wierszy: *'Had I not Been Awake'*; *Album*; *The Conway Stewart*; *Uncoupled*; *The Butts*; *Chanson d'Aventure*; *Miracle*; *Human Chain*; *A Mite-Box*; *An Old Refrain*; *The Wood Road*; *The Baler*; *Derry Derry Down*; *Eelworks*; *Slack*; *A Herbal*; *Canopy*; *The Riverbank Field*; *Route*; *Death of a Painter*; *Loughanure*; *Wraiths („Sidhe”, Parking Lot, White Nights)*; *Sweeney Out-Takes (Otterboy, He Remembers Lynchechaun, The Pattern)*; *Colum Cille Cecinit („Is scith mo chrob ón scribainn”, „Is aire charaim Doire”, „Fil suil nglais”)*; *Hermit Songs*; *'Lick the Pencil'*; *'The door was open and the house was dark'*; *In the Attic*; *A Kite for Aibhin*.

- ¹⁴⁰ E. Morgan, *Gorgo and Beau*, in: *New Writing 13*, eds. T. Litt, A. Smith, London 2005, pp. 326–345.

3. Wiersze Jacka Kaczmarskiego z tomiku *Tunel*¹⁴¹ (31 wierszy) i programu *Mimochodem*¹⁴² (17 wierszy).
4. Wiersze: Oksany Zabużko *Teoremat* i Wiktora Neboraka *Twarz prezydenta* [Обличчя Президента] zamieszczone w zredagowanym przez Anetę Kamińską tomie *Czqstki pomarańczy. Nowa poezja ukraińska* [Дольки помаранч. Нова українська поезія]¹⁴³.

¹⁴¹ J. Kaczmarski, *Tunel*, Gdańsk 2004. Tomik zawiera 31 wierszy: *Tunel*; *Księga skarg i zażaleń*; *Oda do Nieodgadnionej*; *Mułoskoczek*; *O pożytkach z pewnej rasy*; *Zbiór zwierzęcych sentencji o III RP*; *Axolotl*; *Zółw w Katedrze*; *Oda do Nieodgadnionej II* (dylematy wolności); *List miłosny* (Vermeer); *Nokturn mitologiczny*; *Nokturn erotyczny*; *Nokturn z niespodzianką* (Picasso); *Oda do mego* (wstydliwego) *księgozbioru*; *Łazienki zimą*; *Alegoria malarstwa* (Vermeer); *Oliwa, wino, czas*; *Potęga słowa*; *Piosenka o szeleście*; *Mieć miedź*; *Oddział chorych na raka à la polonaise* A.D. 2002; *Kobieta trzymająca wagę* (Vermeer), ok. 1664; *Ostatnia Mruczanka, albo Spleen Kubusia Puchatka*; *Serwus*; *OchTyVita!*; *Wpatrzony* (Rapa Nui); *Starość Tezeusza*; *Petroniusz bredzi*; *Wytworna wenecka kurtyzana chwali portret Pietra Aretina pędzla Tycjana*; *Stary poeta drzemie*; *Dance Macabre*.

¹⁴² J. Kaczmarski, *Mimochodem*, w: tegoż, *Ale źródło wciąż bije...*, przedmowa K. Gajda, Warszawa – Gdańsk 2002, s. 384–403. Do zbioru przypisano 17 wierszy: *Lot Ikara*; *Piosenka napisana mimochodem*; *Sen kochającego psa*; *Coś ty!*; *Przypowieść na własne, czterdzieste czwarte urodziny*; *Okladający się kijami*; *Piosenka zza miedzy*; *Zakopywanie głowy*; *Dwadzieścia lat później*; *Obłomow, Stolz i ja*; *Przyśpiewka bylejaka o europejskości Polaka*; *Traktacik o wyobraźni*; *Landszaft z kroplą krwi*; *Portret płonący*; *Legenda o miłości*; *Przepowiednia Jana Chrzciciela*; *Upadek Ikara*.

¹⁴³ *Czqstki pomarańczy. Nowa poezja ukraińska* [Дольки помаранч. Нова українська поезія], wybór i oprac. A. Kamińska, przeł. A. Kamińska, A. Porytko, Warszawa – Kraków 2011. W antologii zamieszczono w języku polskim i rosyjskim wiersze następujących poetów: O. Zabużko: *Portret kobiety w odwróconej perspektywie*, *W wagonie metra*, *W drodze do piekła*, *** [Taka okrągła jak globus...], *Przebudzenie*, *Teoremat*, *W rozłqce*, *** [I drzwi się rozwarły...], *Rozmowa*, 30° w cieniu, *** [Kwietniowy Chreszczatyk...], *Prypeć*. *Martwa natura*, *Motyw rosyjski*, *Slajd na pokładzie*. *Przecucie*, *Literackość* (autokpina); W. Neborak: 1995–2005, *List po Majdanie*, *Przemawianie po Majdanie*, *Twarz Prezydenta*, *Kraj który kłószardzieje*, LG-2005, *Tryb warunkowy historii*, *Uliczny muzyk*, *Ogłoszenie*; J. Izdryk: *7 stopni wolności* [Wiersze dla Anety], *TY DZIEN!* (Wiersze wolne dla Anety), (bożonarodzeniowe naśladowanie *Żadana*); M. Szuń: *Do muzyki* 'Pożegnanie Słowianki' [12 lat temu], *Junk*, *PolitologJA*, *** [W instytucjach pokojowych...], *Niewajemniczeni*, *Supermarket*, *Enjoy your day!*, *Wieża Trumpa*, *WOLNOŚĆ*, *Patent*]; *Nazar Honczar*: *Modlitwa Nazarecka*, *trochę prehistorii*, *autoportret w autobusie*, *autoportret w tramwaju*, *autoportret na patelni*, *autoportret przed telewizorem* [wiadomości], *** [nieraz wydaje się.], *modLENIE*, *boLENIE*, *goLENIE*, *totalne nieporozumienie*, *** [w życiu...], *NO PATRZ*, *g-o-o-l*, *** [Symbolizm...], [TU BYŁ...]; R. Sadłowski: *(Dwa okna)*; I. Łuczuk: *Co nieco o ja...*, *Matematyczna*

Zostały wytypowane do analizy, ponieważ w tym tomie oraz w jego prezentacji w witrynie „Друг Читача” jako pierwsze z zamieszczonych zawierały odniesienie do filmów¹⁴⁴.

lingwistyka, Drżysz, Historia fiaska, *** [jestem za taką poezją...], Antytechno, Każde słowo, Geneza poetów-sąsiadów, Zachodnio-wschodni tapczan, Zasnąłem jak kamień, Potop, Zmęczony, *** [Położyłem się pod koło historii...], N.N.); I. Andrusiak: Zamawianie z gołębiami, *** [z powietrza w powietrze...], Poemacik, który się stęsknił za tobą, Z cyklu wody, Mój pierwszy wiersz napisany na komputerze, Niemożliwości języka, *** [czasem z niecierwica a czasem z niecierwica...], Ustami słów [karpacki półowiersz]); M. Kijowska: *** [czasam i dowiaduję się...], *** [kiedy wszystko odchodzi...], Śmierć wędrowną, Obiter dictum, *** [obcinając obietnice...], *** [wtedy / w nocy...], *** [deszcz przeczekuje...], *** [pierwszy raz...], *** [nikt kto nie widział...], *** [nie odsuwam się...], *** [Pustynia o głodnych głowach piasku...], *** [mój wiersz na mojej pustyni...], *** [na czczo], *** [prawie nie mam matki...]; M. Sawka: Krótka historia tańca, Szkicownik warszawski, Księga rzeczy (dziennik), marzec, Potomkom; O. Łucyszyna: martwy johny, carlos and titos, johny w roku dwa tysiące dziesiątym, rozdziela śmierć, johny jest wewnątrz, johny patrzy na moje pierścionki, pomnik, słoneczny dzień, feministki, jednorożce, listy naszej przewiny, ani grzmotu ani błyskawicy, przegram tę bitwę, pociąg, zmarli; D. Łazutkin: Lekkoatletyka, Full-contact, Ernesto w rozpacz, Osobliwości antykoncepcji, Metoda twórcza, Nowe drzwi, Co do kwestii vegetarianizmu, *** [z feministkami lepiej się nie sprzeczać...], Ten szalony świat; K. Haddad: O. 481, karpacka ulewa, kijowska błąkanka, sprzedawca wody, noc obcych, danio rerio, Aqua czyli Wiosna-jaka-jest, Sny o Damaszku; O. Husejnowa: *** [Kieszenie palta są głębokie...], Cykl do użytku wewnętrznego, Zapiski o powodzi w sierpniu 2002 roku, Bracia, Pociąg, Cień, Głód, Dźwięk, James Joyce St., No smoking orchestra, Para i szybkość, *** [Co noc...]; O. Kocarew: Dwa na dwa, Nocne szramy światła, Pieniądze odmieniają nastrój, Wstęp do inflacji, Okno drugiej strefy taryfowej, Prosty radziecki żołnierz, Reportaż, Placówki zbiorowego żywienia; B. Matijas: 1[może powiesz mi Boże...], (4)[widzisz jak jest mi...], 4 (5) [dzisiaj uczę się...], 9 (21) [Boże deszcz...], (34) [czy kochasz mnie...], 13 (48) [jak niemowlęta...], 14 (49) [czasami myślę Boże...], 15 (57) [nigdy nie umiałam...], 23 (70) [podoba mi się...], 25 (79) [dzisiaj bardzo czuję...], 33 (98) [bardzo tęsknię Boże...], 36 (104) [robi mi się smutno...], 38 (108) [niedługo zakwitną irysy...], 39 (109) [i ziemia mój Boże...]; L. Jakymczuk: Tow. Dym (poemat); B.O. Horobczuk: Bóg Walt Disney, Kobiety z Dużymi Ustami, Wszystkich Kocham Ale Wszyscy Muszą Umrzeć, U Ciebie W Głowie, My w Miodzie, Biegnę Do Ciebie Nie Dobiegając, Niektóre Miejskie Pejzaże, Dzieci Są Okrutne, Walt Disney Jednak Żywy (Zoran Ferić i Co Nieco z Zagadnień Wiary), Jeden z Moich Dobrych Znajomych, Anal Margarita; A. Lubka: Tyczyna z Ryłskim, Piosenka, Zakaz palenia, Awitaminoza, Lepka mgła, długotrwały deszcz, Technologie cyfrowe, Korona cierniowa, Prawda, Elton John, Wirus, Przechodzić rzekę w bród, Terroryzm, James Bond).

¹⁴⁴ Якума, «Дольки помаранч»: Оксана Забужко та Віктор Неборак, 22.01.2012, „Друг Читача”, <https://vsiknygy.net.ua/neformat/tasting/16434> [dostęp: 8.12.2020].

5. Wiersz Łarisy Aleksiejewny Rubalskiej (Лариси Алексеевны Рубальской) *Linia do szczęścia* [Очередь за счастьем, *The line for happiness*], ponieważ uzyskał najwięcej głosów (922) w witrynie „Стихи про кино”¹⁴⁵.
6. Wiersz Mariny Ilinskiej *Amerykańskie kino* [Американское кино, *American cinema*] zamieszczony wśród 69¹⁴⁶ w witrynie „РусСтих. Стихи классиков” w zakładce *Стихи про кино*¹⁴⁷ – ponieważ udało się ustalić datę jego publikacji.
7. Pięć wierszy z motywami filmowymi, które odnaleziono się wśród napisanych przez 25 autorów 128 utworów poetyckich zamieszczonych w ostatnim numerze „Kwartalnika Literacko-Artystycznego Pobocza” 2009, nr 3–4 (37–38)¹⁴⁸. Były to następujące wiersze: *Błękit*

¹⁴⁵ „Poemata.ru”, *Стихи про кино*, Poemata.ru – стихи и поэмы, 2018, <https://poemata.ru/poems/cinema> [dostęp: 2.04.2019].

¹⁴⁶ Najstarsze z zamieszczonych w witrynie wierszy powstały w XIX w. i napisane zostały przez Nikołaja Niekrasowa (1821–1877). Dotyczą aktorek i aktorów teatralnych. Do autorów dwudziestowiecznych należą natomiast np. Margarita Aliger (1915–1992), Eduard Asadow (1923–2004), Aghia Barto (1906–1981), Aleksander Błok (1880–1921), Jewgienij Dołmatowski (1915–1994), Ilia Erenburg (1891–1967), Wiera Inbier (1890–1972), Konstantinos Kawafis (1863–1933), Michaił Kuzmin (1872–1936), Jurij Lewitański (1922–1996), Osip Mandelsztam (1891–1938), Samuł Marszak (1887–1964), Siergiej Orłow (1911–1971), Lew Oszanin (1912–1996), Lew Ozierow (1914–1996), Borys Pasternak (1890–1960), Boris Ryżyj (1974–2001), Konstantin Simonow (1915–1979), Władimir Sołouchin (1924–1997), Stepan Szczipaczew (1898–1980), Arsienij Tarkowski (1907–1989), Władimir Wysocki (1938–1980), Nikołaj Zabołockij (1903–1958). Ponadto ustalono daty urodzenia następujących poetów: Leonid Fiłatow (ur. 1946), Władysław Krapiwini (ur. 1938), Aleksandr Klimow (ur. 1959), Aleksandra Kriuczkowa (ur. 1976), Natalia Oczkur (ur. 1980), Aleksandr Rozenbaum (ur. 1951), Łarisa Rubalskaja (ur. 1945), Fiedor Swarowski (ur. 1971), Jurij Tiulieniew (ur. 1953). Ich wierszy nie brano jednak pod uwagę, gdy nie było pewności, że powstały w XXI w. Nie udało się ustalić roku urodzenia, ewentualnej śmierci ani dat powstania wierszy następujących poetów: Wiktoria Baranowskaja, Elena Dołgich, Wiktor Kolesnikow, Olga Kosesnik, Maria Langer, Olja Łukojewa, Galina Nazarenko-Umbdensztok, Marina Nowickaja, Tatiana Piwowaroff, Konstantin Prisjażniuk, Jurij Rechter, Oleg Rozman, Elena Rudakowa, Lilia Skliar, Swietłana Strausowa, Waleria Suworowa, Jurij Wajn, Elena Wajt. Dlatego poświęcone kinematografii wiersze tych poetów nie były brane pod uwagę.

¹⁴⁷ „РусСтих. Стихи классиков”, *Стихи про кино*, Антология РусСтих, <https://rustih.ru/stixi-pro-kino> [dostęp: 8.12.2020].

¹⁴⁸ Były to wiersze z następujących państw i następujących autorów: Polska – Jan Rybowicz: *Życiorys, Oni, Podczas gdy on..., Już nigdy nie będziemy kochać*

Borisa Jovanovića Kastela (Czarnogóra), *Ruch przeciwny* Jonáša Háječka (Czechy), *Bujaj się bujaj* Petra Štengla (Czechy), *Niekończenie* Duško Novakovića (Serbia), *Stalker* Mátyás Sirokai (Węgry).

II. Epika

8. Trylogia powieściowa Stephena Kinga *The Bill Hodges Trilogy* (*Mr. Mercedes*¹⁴⁹, *Finders Keepers*¹⁵⁰, *End of Watch*¹⁵¹) – łącznie 1326 stron.

jak wtedy, *Samotność*; Krystyna Lenkowska: *Droga, nóż z czerwoną rączką, Szmaragd*, ***; Józef Baran: *Wybiegi, Nie za długo, Refleksja Pobrazylijska, Staruszkowie w Guarani das Missoes*; Szymon Babuchowski: *Obrączka, Na pogrzeb, Poranek w Vézelay, Fuerteventura, Tyniec*; Bośnia – Pedrag Bjelošević: *W chmarze komarów rozpoznałem brata, Ptak z dzwoneczkami, Powrót wprzód, Piątek, Być człowiekiem, formą, wierszem...*; Bułgaria – Damian Damianow: *Wieczność*, ***; *Jesień, Nim zmrok zapadnie, Bliskość, Aż kiedyś, Pociągi z przeciwnych kierunków, Niedziela*; Chorwacja – Ivana Simić Bodrozić: ***; ***; ***; ***; Kristina Keglien: *Delijo, obróć się, Nylonowe suknie, Poczerwiliśmy śnieg, a on nadal się bieli*; Kemal Muijičić Artanam: *Poranek, Czerwień, Korčula, Czas wolny*; Czarnogóra – Boris Jovanović Kastel: *Wieczór literacki, Największy port, Drogi, Hardość fał, Błękit, Koszula*; Czechy – Eva Košínská: *Stan zero, strefa niepokoju, Przecucie, Sad*; Jonaš Háječek: ---, *Bianko, Ruch przeciwny, Telefon, Przyjście, Dzielnica, Wycieczka*; Petr Štengl: *Miejscy artyści wiedzą, Siedziałem ukryty w krzakach, Gazetka ścienna, Bujaj się, bujaj, Wie pan dzisiaj to jest sama hołota!, Bardzo stara, Siedzieli w kręgu*; Serbia – Duško Novaković: *Wołają na niego Jezus, urzeczony chłopiec, Liście, Niekończenie, Krócej, Sklep mięsny*; Milan Dobričić: *Dziura w świetle, Przejście, Zdeptana róża, Kara, *, *, Śmierć Sokratesa*; Słowacja – Veronika Šramatová: *wiejskie motywy, uczućłowce I, uczućłowce II, uczućłowce III, poza miastem, dzień bez korekt I*; Rudolf Jurolek: *Zaokrąglone*, ***; ***; ***; ***; ***; ***; ***; ***; Słowenia – Ivo Frbežar: *Więcej światła, Poprzez przejścia nie można, Odejdź z nami, Kiedy się klaruje, Zakochana*; Peter Kolšek: *Czy rozumiesz?, Na którejś z czeskich poczt, Światelka, Śnieg, Nic pewnego*; Ivo Stropnik: *W ogrodzie (13), Dida.; Log.; Dia.; Log.; Dia.; Log.; Skala.; log*; Ukraina – Viktoria Czerniachivska: *Kraina marzeń*, ***; ***; ***; Nazar Fedorak: *Żadan pseudoliryczny antypoemat*; Bohdan Ołeh Horobczuk: *Niektóre miejskie pejzaże, Dzieci są okrutne*; Węgry – Mátyás Sirokai: *Wolne przewody, Stalker, Błonie Altorji*; Marcell Szabó: *Kształt uścisku (5), Kształt uścisku (9), Znow mam zaczynać z kimś innym, Ornetk Coleman – transkrypcje (4)*. Nie uwzględniano prozy, prozy poetyckiej i wierszy z datą powstania w XX w. Teksty dostępne są na stronie numeru czasopisma „Kwartalnik Literacko-Artystyczny Pobocza” 2009, nr 3–4, <http://kwartalnik-pobocza.pl/#nogo> [dostęp: 8.12.2020].

¹⁴⁹ S. King, *Mr. Mercedes. A Novel*, New York 2015 [wyd. polskie: *Pan Mercedes*, przeł. D. Górka, Warszawa 2014].

¹⁵⁰ S. King, *Finders Keepers*, London 2015 [wyd. polskie: *Znalezione nie kradzione*, przeł. R. Lisowski, Warszawa 2015].

¹⁵¹ S. King, *End of Watch*, London 2017 [wyd. polskie: *Koniec warty*, przeł. R. Lisowski, Warszawa 2013].

9. Powieść Jakuba Żulczyka *Wzgórze Psów*¹⁵² – 863 strony.
10. Tom *Pisz do Pilcha*¹⁵³ złożony z 33 opowiadań – w 18 odnaleziono odniesienia do filmu.
11. Opowiadania zamieszczone w antologii *New Writing 13*¹⁵⁴ – 24 opowiadania, odniesienia do filmu znaleziono w 14 z nich.
- III. Literatura *non fiction*:
12. Ewa Ornacka, Pior Pytlakowski *Nowy alfabet mafii*¹⁵⁵ z uwagi na odniesienia do powieści Żulczyka.
13. Trevor Noah *Born A Crime. Stories from a South Africa Childhood*¹⁵⁶ – z uwagi na ogromną popularność oraz nawiązania do afrykańskiej kultury.

¹⁵² J. Żulczyk, *Wzgórze Psów*, Warszawa 2017.

¹⁵³ *Pisz do Pilcha. Opowiadań współczesnych trzydzieści i trzy*, red. J. Pilch, Warszawa 2005. Odniesienia do filmu odnaleziono w 17 opowiadaniach: Renata Dąbrowska *Fregata*, Grzegorz Dąbrowski *Matka zdycha dzień po dniu*, Łukasz Dębski *Drzewo*, Malwina Głowacka *Osobliwa inklinacja prababci Marianny*, Magdalena Gryszko *Xanthe*, Paweł Grzesik *Ciało*, Małgorzata Jacyno-Czuj *Casting*, Hanryk Jurewicz *Śpiewak*, Marcin Karnowski *Wspominki szóstkowe*, Marcin Kozłowski *Franek*, Wiktor Kubica *Armstrong i Karbonariusz*, Marta Kuszewska *Olga*, Magdalena Louis *Studnia*, Radosław Poczykowski *Innym razem dziadek*, Justyna Radczyńska *Mężczyzna, który nie lubił kłamać*, Dagmara Sumara *Objawienie*, Wiesława Woźniak *Gdzie Indianie z tamtych lat*. Wątki filmowe nie pojawiły się w opowiadaniach: Jan Byś *Spodnie*, Justyna Krupa *Polowanie*, Marek Łuszczyna *Krzychu*, Leszek Miłkuła *Żerowisko*, Zbigniew Moskal *Wujek*, Laura Nell *Próba generalna*, Erich Stein *Historia portfela*, Sylwia Studzińska *Kolor kapusty*, Agnieszka Szewczyk *Biskwitowe popiersie Lenina*, Mikołaj Szmurło *Królowa szpitalnego szczęścia*, Malwina Wapińska *Anima*, Bruno Zaczekowski *Dziadek Anzelm*, Leszek Żuk *Spadek*, Godło *Pacjent Bolok*.

¹⁵⁴ *New Writing 13*, eds. T. Litt, A. Smith, London 2005. Nawiązania do filmu odnaleziono w ośmiu opowiadaniach: Martin Ouvry *Narcissus*, Tony Peake *A Portrait*, Azmeena Ladha *Twenty Goods and the Pomegranate Seeds*, Heloise Shepherd *The Petrol Pump on the Hongor Road*, Monique Roffey *Finale*, Emily Perkins *Early Morning Gutter Relationship*, John Berger *Illington*, David Mitchell *Hangman*, ponadto w sześciu wzmianki o telewizji: Niall Griffiths *Adrenalin*, Matt Thorne *Mind Reader*, Donald Paterson *The Chain*, Fay Weldon *A Little Nest of Pedagogues*, A.S. Irvine *Novel*, Neil Stewart *Crystal*. Wątków filmowych ani telewizyjnych nie odnaleziono w następujących opowiadaniach: Tim Jarvis *Beyond the Pale*, Peter Hobs *Deep Blue Sea*, Romesh Gunsekera *Goat*, Frances Gapper *Teeth and Hair*, Paul Ewen *Two Pub Reviews*, Kamila Shamsie *Miscarriage*, James Hopkin *Even the Crows Say Kraków*, Daren King *Let's Get Things Sorted*, Louise Doughty *Doikitsa*, Vicky Grut *Stranger*, Helen Simpson *In the Driving Seat*.

¹⁵⁵ E. Ornacka, P. Pytlakowski, *Nowy alfabet mafii. Najnowsze losy polskiej przestępczości zorganizowanej*, Poznań 2017.

¹⁵⁶ T. Noah, *Born a Crime. Stories from a South Africa Childhood*, New York 2016.