

SERIA MONOGRAFII NAUKOWYCH UNIwersYTETU ZIELONOGÓRSKIEGO



# SCRIPTA HUMANA

TOM 13

*ZE SREBRNEGO EKRA NU NA PAPIER*

*Ślady sztuki filmowej  
w literaturze*

REDAKCJA NAUKOWA  
Doro ta Kulczycka



Uniwersytet Zielonogórski

SERIA MONOGRAFII NAUKOWYCH  
Uniwersytetu Zielonogórskiego

/

**Scripta  
Humana  
Vol. 13**

#### KOLEGIUM REDAKCYJNE

Dorota Kulczycka (redaktor naczelny), Wolfgang Brylla (zastępca redaktora naczelnego), Sławomir Kufel, Małgorzata Łuczyk, Marzanna Użdżicka, Paweł Zimniak

#### RADA REDAKCYJNA SERII

Magda Mansour Hasabelnaby (Egipt), Karel Komárek (Czechy), Vyacheslav Nikolaevich Krylov (Rosja), Leszek Libera, Jarosław Ławski, Piotr Michałowski, Małgorzata Mikołajczak, Laura Quercioli Mincer (Włochy), Alexander Wöll (Niemcy)

W serii ukazały się:

*Interpretacje i reinterpretacje*, red. D. Kulczycka, M. Mikołajczak, Zielona Góra 2013 (t. 1)

*Historia i historie*, red. D. Kulczycka, R. Szyber, Zielona Góra 2014 (t. 2)

*Eugeniusz Sue. Życie – twórczość – recepcja*, red. D. Kulczycka, A. Narolska, Zielona Góra 2014 (t. 3)

*„Obcy świat” w dyskursie europejskim*, red. N. Bielniak, D. Kulczycka, Zielona Góra 2015 (t. 4)

*Kryminał. Między tradycją a nowatorstwem*, red. M. Ruszczynska, D. Kulczycka, W. Brylla, E. Gazdecka, Zielona Góra 2016 (t. 5)

*Literatura a film*, red. D. Kulczycka, M. Hernik-Młodzianowska, Zielona Góra 2016 (t. 6)

*American Literature and Intercultural Discourses*, red. A. Łobodziec i I. Filipczak, Zielona Góra 2016 (t. 7)

*Kultura nie tylko literacka. W kręgu myśli Karola Wojtyły – Jana Pawła II*, cz. 1, red. E. Bednarczyk-Stefaniak, A. Seul, Zielona Góra 2017 (t. 8)

*Kryminał. Okna na świat*, red. M. Ruszczynska, D. Kulczycka, W. Brylla, E. Gazdecka, Zielona Góra 2016 (t. 9)

*Kultura nie tylko literacka. W kręgu myśli Karola Wojtyły – Jana Pawła II. Część 2*, red. naukowa D. Kulczycka, A. Seul, Zielona Góra 2018 (t. 10)

*From Essentialism to Choice: American Cultural Identities and Their Literary Representations*, red. A. Łobodziec, B.N. Fondo, Zielona Góra 2018 (t. 12)

*Kobiety-pisarki, kobiety-bohaterki*, red. N. Bielniak, A. Urban-Podolan, Zielona Góra 2019 (t. 11)

W przygotowaniu:

*Modernism Re-visited*, red. U. Gołębiowska, M. Kubasiewicz (t. 14)

Zaproszenia do współtworzenia następnych tomów monografii znajdują się na stronie internetowej:

<http://www.ifp.uz.zgora.pl/index.php/badania-naukowe/scripta-humana/108-zaproszenia>

STARANIEM I NAKŁADEM JEDNOSTEK

Wydziału Humanistycznego  
Uniwersytetu Zielonogórskiego  
i Instytutu Filologii Polskiej

SERIA MONOGRAFII NAUKOWYCH  
Uniwersytetu Zielonogórskiego

/  
**Scripta  
Humana  
Vol. 13**

Zielona Góra 2019

***Ze srebrnego ekranu na papier...***  
***Ślady sztuki filmowej w literaturze***

**Redakcja naukowa**  
Dorota Kulczycka

RADA WYDAWNICZA  
Andrzej Pieczyński (*przewodniczący*), Katarzyna Baldy-Chudzik, Van Cao Long, Rafał Ciesielski,  
Eugene Feldshtein, Roman Gielerak, Bohdan Halczak, Małgorzata Konopnicka, Krzysztof Kula, Ewa Majcherek,  
Marian Nowak, Janina Stankiewicz, Zdzisław Wołk, Agnieszka Ziółkowska, Franciszek Runiec (*sekretarz*)



RECENZJE  
Danuta Künstler-Langner  
Mariola Marczak

REDAKCJA  
Magdalena Dmuchańska

KOREKTA STRESZCZEŃ ANGIELSKICH  
Urszula Gołębiowska  
Mirosława Kubasiewicz

PROJEKT TYPOGRAFICZNY  
Anna Strzyżewska

SKŁAD  
Jolanta Karska

PROJEKT OKŁADKI  
Grzegorz Kalisiak  
Mamert Janion  
Piotr Prusinowski

© Copyright by Uniwersytet Zielonogórski  
Zielona Góra 2019

ISBN 978-83-7842-360-7  
ISSN 2657-5906

OFICyna WYDAWNICZA UNIwersytetu ZIELONOGÓRSKIEGO  
65-246 Zielona Góra, ul. Podgórna 50, tel./faks (68) 328 78 64  
www.ow.uz.zgora.pl, e-mail: sekretariat@ow.uz.zgora.pl

## SPIS TREŚCI

Wstęp.....	9
------------	---

### TEORIA – SYNTEZA – PRZEKRÓJ

#### Anna Ślósarz

Dwa bieguny filmowych afordancji w literaturze XXI wieku .....	21
--	----

#### Maria Jazownik, Leszek Jazownik

Formy obecności filmu w literaturze fikcjonalnej.....	39
---	----

#### Wojciech Otto

Inspiracje filmowe w literaturze polskiej dwudziestolecia międzywojennego ....	69
--	----

### ŚWIAT FILMOWCÓW

#### Barbara Zwolińska

Ze srebrnego ekranu do literatury i radia. O sztuce (i słuchowisku) <i>Podróż na Księżyc</i> Moniki Milewskiej .....	87
--	----

#### Małgorzata Peron

„Nasze filmy są w nas”. Pomiedzy biografią a opowieścią o filmie (J. Kos-Krauze, A. Pawlicka, <i>Jest życie po końcu świata</i> ) .....	97
---	----

#### Katarzyna Węgorowska

Radość, duma, niepokój... Kilka lingwistyczno-kulturowych uwag o emocjach filmowców utrwalonych w <i>Zagrajcie mi to pięknie</i> . „Pan Tadeusz” według <i>Andrzeja Wajdy</i> Marka Millera .....	107
---	-----

#### Ewa Tichoniuk-Wawrowicz

„Grzechy powszednie i śmiertelne”, czyli Oriana Fallaci za kulisami Hollywood i Cinecittà .....	133
---	-----

#### Dorota Kulczycka

W krzywym zwierciadle. Świat filmowców w prozie Jakuba Żulczyka .....	143
---	-----

### ZAMAZANE TOŻSAMOŚCI

#### Liliana Kalita

Nikita Brat – bohater literacki czy filmowy? <i>Брат, стреляй первым</i> Władimira Kołyczewa i jego analogie z twórczością Aleksieja Bałabanowa .....	169
---	-----

**Ks. Stefan Radziszewski**Podwójne życie Tertuliana. Podwójność w *Podwojeniu* José Saramago . . . . . 181**INSPIRACJE – UZUPEŁNIENIA – NOWELIZACJE – EKRYNIZACJE****Piotr Prusinowski**

Filmowe inspiracje w utworach muzyki popularnej . . . . . 195

**Kamila Gieba***Sekrety Twin Peaks* Marka Frosta – literackie uzupełnienia serialowej fabuły . . . . 211**Lubomír Hampl**

Czy literatura z kinematografią odsłaniają stereotypy narodowościowe Czechów i Polaków? Glosa konceptualnej analizy z zakresu domeny auto- i heterostereotypów . . . . . 221

**Stanisław Ciupka**

Współczesne filmy biblijne (filmy o tematyce biblijnej) – zarys problematyki . . . 233

**Noty o Autorach** . . . . . 245**Indeks** . . . . . 249

## TABLE OF CONTENTS

<b>Introduction</b> .....	9
<b>THEORY – SYNTHESIS – INTERSECTIONS</b>	
<b>Anna Ślósarz</b> Two poles of film affordances in the literature of the 21 <sup>st</sup> century .....	21
<b>Maria Jazownik, Leszek Jazownik</b> Forms of film's presence in literary fiction .....	39
<b>Wojciech Otto</b> Film inspirations in Polish literature of the interwar period .....	69
<b>THE WORLD OF FILMMAKERS</b>	
<b>Barbara Zwolińska</b> From the silver screen to literature and radio. About <i>Journey to the Moon</i> , a play (and radio play) by Monika Milewska .....	87
<b>Małgorzata Peroń</b> “Our films are in us”. Between a biography and a tale about a film (J. Kos-Krauze, A. Pawlicka, <i>Jest życie po końcu świata</i> ) .....	97
<b>Katarzyna Węgorowska</b> Joy, pride, anxiety... A few linguistic-culturological remarks on the filmmakers' emotions preserved in <i>Zagrajcie mi to pięknie. „Pan Tadeusz” according to Andrzej Wajda</i> by Mark Miller .....	107
<b>Ewa Tichoniuk-Wawrowicz</b> “Venial and mortal sins”, or Oriana Fallaci behind the closed doors of Hollywood and Cinecittà .....	133
<b>Dorota Kulczycka</b> In the distorting mirror. The world of filmmakers in Jakub Żulczyk's prose .....	143
<b>BLURRED IDENTITIES</b>	
<b>Liliana Kalita</b> Nikita Brat – a literary or film hero? <i>Брат, стреляй первым</i> by Vladimir Kolyczev; the analogies with Aleksiej Balabanov's works .....	169



<b>Ks. Stefan Radziszewski</b>	
The double life of Tertulian. <i>L'Uomo Duplicato</i> by José Saramago . . . . .	181
<b>INSPIRATIONS – SUPPLEMENTS – NOVELISATIONS – ADAPTATIONS</b>	
<b>Piotr Prusinowski</b>	
Cinematic inspirations in popular music . . . . .	195
<b>Kamila Gieba</b>	
<i>The Secret History of Twin Peaks</i> by Mark Frost – a literary supplement to the film series . . . . .	211
<b>Lubomír Hampl</b>	
Does literature and the movies reveal ethnic stereotypes of the Czech and the Pole? A gloss on a conceptual analysis concerning auto- and heterostereotypes . .	221
<b>Stanisław Ciupka</b>	
Contemporary Bible-inspired films – an outline of the problem . . . . .	233
<b>Biographical entries . . . . .</b>	245
<b>Index . . . . .</b>	249

## WSTĘP

*Film [...], zmieniając radykalnie rolę literatury, zdominował ją i uczynił sztuką „przyfilmową”<sup>1</sup>.*

W dwunastym numerze czasopisma „Kino” z 2005 roku możemy przeczytać artykuł Piotra Śmiałowskiego: *Współczesna literatura i film. Razem czy osobno?*. Puentę tegoż tekstu stanowią między innymi słowa reżyser Małgorzaty Piekorz: „Idziemy tą samą drogą, tylko tory są różne. Ale i film, i literatura się przenikają”<sup>2</sup>. Rzecz jest jednak w dużej mierze o adaptacjach oraz różniących się od nich ekranizacjach dzieł literackich, szczególnie lektur szkolnych. Tak się bowiem najczęściej dzieje. Gdy mowa o powinowactwach filmu z literaturą, zwraca się zwykle uwagę na zależność filmu od literatury. Asumpt do tego typu stwierżeń daje świadomość, że wszystkie dzieła związane z X Muzą mają swoją podstawę, jeśli nie w powieściach, opowiadaniach, dramatach, nowelach, dziennikach, pamiętnikach, epistolografii, (auto)biografiach itd., to przynajmniej w scenariuszach, które przecież także są typem piśmiennictwa (ale tworzonego z myślą o przełożeniu na język filmowych obrazów). Dlatego Bolesław Włodzimierz Lewicki miał prawo mówić: „kino jest widzialną i słyszalną literaturą”<sup>3</sup>, a Henryk Depta komentować jego słowa między innymi takim stwierdzeniem: „film, przejmując dotychczasowe zadania literatury, stał się wielkim narratorem, powieścią XX wieku [...]”<sup>4</sup>. Filmy opowiadają niekiedy o literaturze (np. *Stowarzyszenie umarłych poetów*), o księgarniach (np. *Masz wiadomość*), o antykwariatach (np. *Wilbur chce*

1 M. Sokołowski, *Młodzież wobec filmowych adaptacji literatury*, [http://edukacjaidialog.pl/archiwum/1995,93/styczen,105/mlodziedz\\_wobec\\_filmowych\\_adaptacji\\_literatury,336.html](http://edukacjaidialog.pl/archiwum/1995,93/styczen,105/mlodziedz_wobec_filmowych_adaptacji_literatury,336.html) [dostęp: 2.09.2018].

2 P. Śmiałowski, *Współczesna literatura i film. Razem czy osobno?*, „Kino” 2005, nr 12, s. 12.

3 B.W. Lewicki, *Podstawowe zagadnienia budowy utworu filmowego*, [w:] *Zagadnienia estetyki filmowej*, red. R. Dreyer, Warszawa 1955, s. 67.

4 H. Depta, *Kultura filmowa – wychowanie filmowe*, Warszawa 1979, s. 11. Por. A. Jackiewicz, *Film jako powieść XX wieku*, Warszawa 1968.

się zabić), o bibliotekach (*Imię róży, Piękny umysł, Skazani na Shawshank*). Nawet te produkcje w większości przypadków były tworzone na podstawie dzieł książkowych.

Tak więc filmy prawie zawsze mają swoje źródło w literaturze. Czy jednak bywa również odwrotnie? Na ile prozaikom, poetom, dramaturgom bądź twórcom reportaży zdarza się odwoływać do tematów związanych z kinematografią, do świata aktorów i – ogólnie – filmowców? W jakich aspektach literaci nawiązują do typowo filmowych rozwiązań formalnych, wykorzystywanych w ekranowej narracji i konstrukcji świata przedstawionego, takich jak montaż czy plastyka obrazu? Co można powiedzieć o tzw. nowelizacjach kinowych lub telewizyjnych przebojów? Ile – w czasach nowoczesnych i ponowoczesnych jest „kina w literaturze”? Jak silna jest w erze kultury obrazkowej, multimedialnej i cyfrowej owa emanacja? Czy zagraża samej literaturze? A może wręcz przeciwnie? Czy daje o sobie znać swoiste „sprzężenie zwrotne”: film wyrastający z literatury i do literatury, już jednak innej, powracający?

W czasach, gdy jedni chodzą do Multikina i oglądają najnowsze, rozreklamowane filmy; inni zaś do kin studyjnych na produkcje pozostające raczej w cieniu, ale nieraz o wiele bardziej cenne od nagłośnionych, większość natomiast ogląda wybrane produkcje dzięki najnowszym możliwościom oferowanym przez Internet, telewizję, płyty DVD itd., można zapytać o powszechność zjawiska utrwalaną w literaturze pięknej i literaturze faktograficznej. W czasach konwergencji i transmedialności<sup>5</sup>, gdy film jest pretekstem nie tylko do tworzenia kolejnych jakości estetycznych, ale też do ogromnego biznesu; swoistym motorem i siłą sprawczą przemysłu filmowego, muzycznego, tekstylnego, poligraficznego; kiedy stanowi siłę napędową do powstawania kolejnych filmów, gier komputerowych, teledysków, książek, a także notesów, plakatów, koszulek z nadrukami, tornistrów, piórników, ołówków, w końcu zabawek i innych „gadżetów”, należałoby zapytać o miejsce samego filmu i samej literatury. Jak w epoce zalewu rynku przez „naznaczone filmami” rozmaite produkty i w erze multiplikacji dróg ich percepcji funkcjonują w literaturze aluzje do filmu, nawiązania do filmowych bohaterów, aktorów, fabuł, epizodów; na ile też obecny jest w niej świat filmowców? To pytanie stawia sobie większość Badaczy wypowiadających się w niniejszej książce.

Kilka lat wcześniej zadaliśmy może nie tyle „łatwiejsze”, ile częściej słyszane pytanie: jak funkcjonuje literatura w filmie? Odpowiedź, choć już wcześniej pojawiająca się w refleksji humanistycznej, wciąż nie jest ani prosta, ani oczywista. Piętnastu Autorów na rozmaity sposób starało się wówczas sprostac wyzванию i dzięki temu w 2016 roku

---

5 Zob. np.: M. Wedel, *Książka – film – DVD. Paratekstualność, konwergencja mediów i transmedialna narracja na przykładzie „Władcy Pierścieni”*, [w:] *Kino po kinie. Film w kulturze uczestnictwa*, red. A. Gwóźdź, Warszawa 2010, s. 193-222.

powstała książka *Literatura a film*<sup>6</sup>. Niewątpliwie o takim kierunku inspiracji: *literatura* → *film* jest więcej prac<sup>7</sup> niż o tym, jaki omawia większość Współtwórców niniejszego tomu, a więc: *film* → *literatura*. Jak jednak pisze jedna z Recenzentek, Profesor Mariola Marczak,

Zaprezentowany tom [...] zawiera zbiór tekstów, które w zdecydowanej większości prezentują wysoki poziom naukowy i dostarczają nowych opracowań znanego materiału badawczego lub też stanowią opracowania źródeł w polskojęzycznej literaturze przedmiotu niedostępne. Wartością jest skupienie się na wątku głównym, jakim jest wachlarz rozmaitych możliwych inspiracji, których kino dostarcza literaturze, w sytuacji gdy znacznie częściej przyjmowana jest w badaniach kulturowych perspektywa odwrotna. Temat ten został w prezentowanym zbiorze poddany analizie w sposób syntetyczny, jak i analityczny, w perspektywie synchronicznej i diachronicznej, choć – co oczywiste – nie został wyczerpany. Tom pokazuje jednak dobrze możliwe kierunki naukowych badań tego zagadnienia.

I właśnie po to, by choć w minimalnym stopniu uporządkować owe rozmaite pola badawcze, monografia została podzielona na kilka zasadniczych działów: „Teoria – synteza – przekrój”, „Świat filmowców”, „Zamazane tożsamości”, „Inspiracje – uzupełnienia – nowelizacje – ekranizacje”. W dziale pierwszym swoje miejsce znalazły artykuły będące kondensacją wiedzy i nowatorstwem myśli zbliżone do ujęć podręcznikowych bądź encyklopedycznych. Pierwszy, autorstwa Anny Ślósarz, zatytułowany *Dwa bieguny filmowych afordancji w literaturze XXI wieku* dotyczy roli filmu w kulturze, praktyk jego odbioru, struktury widowni itp. Używając programu Adobe Fine Reader 12, Autorka przeanalizowała 214 tekstów z zakresu liryki, epiki i dramatu XXI wieku, wyszukując w nich słowa *film* i jemu pokrewnych. Okazało się, że wystąpiło ono w tylko jednym ze 125 wierszy. Natomiast w bajkach i powieściach filmowe afordancje precyzowały główną myśl utworu, odnosząc ją do wspólnych doświadczeń autora, bohatera i czytelnika związanych z oglądaniem filmów, na przykład: poczucia zagrożenia, demokratyzowania społeczeństwa i wojennej propagandy, formowania konsumpcyjnej świadomości, a w dramatach posłużyły do wytworzenia tymczasowej wspólnoty widzów z bohaterami i twórcami spektaklu. Ogólnie mówiąc, potwierdziła się autorska hipoteza, że „filmowe afordancje w literaturze uzależnione są od rodzaju literackiego”.

---

6 *Literatura a film*, red. D. Kulczycka, M. Hernik-Młodzianowska, „Scripta Humana” t. 6, Zielona Góra 2016.

7 Z ważniejszych można byłoby wymienić: M. Hopfinger, *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*, Wrocław 1974; *Poloniści o filmie*, red. M. Hendrykowski, Poznań 1997; A. Helman, *Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury*, Poznań 1998; C. Testa, *Italian Cinema and Modern European Literature (1945-2000)*, London 2000; A. Helman, *Literatura światowa w kinie włoskim*, „Kino” 2003, nr 3, s. 58-59; P. Skrzypczak, *Filmowe panoramy społeczeństwa polskiego XIX wieku*, Toruń 2004. Z kolei na pograniczu owych, omówionych wyżej kierunków inspiracji można usytuować monografię Wojciecha Otto, *Literatura i film w kulturze polskiej dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 2007.

Maria i Leszek Jazownikowie są Autorami tekstu *Formy obecności filmu w literaturze fikcjonalnej*. Badacze zauważają, że wpływy dzieł filmowych na utwory literackie tylko na pierwszy rzut oka wydają się mało istotne i incydentalne. W istocie jednak tworzą one rozległe spektrum różnorodnych zjawisk. Spektrum to jest słabo rozpoznane. Dlatego też w prezentowanym artykule Autorzy zarejestrowali i poddali typologizacji różne formy intertekstualnej i transmedialnej „obecności” filmu w szeroko rozumianej literaturze fikcjonalnej. Autorzy wyodrębnili trzy zasadnicze ich typy: 1) edycje prototekstów oraz przekłady intermedialne – czyli (re)edycje ekranizowanych dzieł literackich, wydania scenariuszy filmowych, a także przekłady scenariuszy filmowych na „język” innych dziedzin sztuki; 2) teksty literackie, paraliterackie oraz pograniczne o tematyce filmowej, a więc takie, w których problematyka filmowa uległa „stematyzowaniu” oraz 3) nawiązania intertekstualne.

Wojciech Otto jest Autorem artykułu *Inspiracje filmowe w literaturze polskiej dwudziestolecia międzywojennego*. Znaczący temat, wychodząc z założenia, że relacje literatury i filmu w dwudziestolecu międzywojennym zostały zdeterminowane przez przemiany kulturowe tamtego okresu występujące w całej Europie, twierdzi, iż film stał się wówczas dla literatury katalizatorem przemian estetycznych na poziomie fabuły, narracji i genologii literackiej. Literaci inkorporowali do swoich dzieł wątki i motywy fabularne (takie jak sylwetki gwiazd filmowych, elementy świata ekranowego itp.). Zrewolucjonizowali oni sposoby opowiadania w zakresie operowania czasem i przestrzenią, stosując przeskok i elipsy czasowe, techniki montażu oraz szeroko pojętą wizualizację. Z inspiracji kinem powstały również nowe gatunki literackie oraz hybrydy gatunkowe (poematy kinematograficzne, powieści filmowe itd.), dzięki którym w znaczący sposób zmienił się status twórcy i odbiorcy literatury.

W II dziale pt. „Świat filmowców” Czytelnik znajdzie prezentacje realnych i fikcyjnych aktorów, reżyserów, scenarzystów, operatorów itd.; traktowanych przez autorów tekstów literackich, a nieraz wtórnie – przez ich Badaczy raz na poważnie, innym razem z przymrużeniem oka. Barbara Zwolińska, zajmująca się współczesną sztuką gdańskiej pisarki, w pracy *Ze srebrnego ekranu do literatury i radia. O sztuce (i słuchowisku) „Podróż na księżyc” Moniki Milewskiej* stara się przyjrzeć sposobom rekonstrukcji w warstwie literackiej i dźwiękowej historii narodzin kina niemego, wraz z portretami jego założycieli: Ludwika Lumière’a i Georges’a Méliés’a. Na dialogu tych dwóch postaci wspiera się fabuła *Podróży na księżyc*, sztuki przeniesionej w 2014 roku na antenę radiową, zaprezentowanej i nagrodzonej na jubileuszowych sopockich Dwóch Teatrach w czerwcu 2015 roku. Dialog ten, oprócz funkcji poznawczo-retrospektywnej, prezentującej barwnie i skomplikowane narodziny sztuki filmowej, spełnia też funkcję polemiczną, zderzając ze sobą dwie odmienne koncepcje sztuki, ujawniające się w poglądach interlokutorów, których łączy pasja filmowa, odmiennie jednak realizo-

wana. W analizie i interpretacji sztuki Milewskiej interesują Badaczkę nie tylko związki tematyczne z kinem, ale też zauważalne motywy i efekty filmowe. Jak pisze w recenzji Danuta Künstler-Langner, „w artykule nie tylko zaakcentowano zderzenie rozumu i wyobraźni wybitnych twórców kina, ale wprowadzono konteksty kulturowe, dotyczące historii kina, pierwszych sukcesów i przemian technologicznych. [...] Odbiorca nie tylko poznaje przestrzeń sztuki Milewskiej, ale również historię kina, pierwsze filmy, reżyserów i ich subiektywne oceny własnej działalności”.

Małgorzata Peroń w artykule „*Nasze filmy są w nas*”. *Pomiędzy biografią a opowieścią o filmie* (J. Kos-Krauze, A. Pawlicka, „*Jest życie po końcu świata*”) zauważa, że wspomniana w tytule książka podzielona jest *de facto* na reportaż, wywiad i recenzje filmowe. Filmy autorstwa Joanny Kos-Krauze i Krzysztofa Krauzego pełnią rolę kompozycyjną utworu. W biografii twórczej małżonków są swoistym lustrem, w którym zostało ukazane ich życie osobiste. Porównania do losów filmowych bohaterów dostarczają narzędzi do opisu świata i jego wielkich problemów (ludobójstwo w Rwandzie) doświadczenia prywatnego (śmierć Krzysztofa i żałoba). Tekst przedstawia ważne tematy podejmowane przez reżyserów, ich wspólną działalność filmową, ale również doświadczenia egzystencjalne i tzw. graniczne.

Przedmiotem refleksji Katarzyny Węgorowskiej zawartej w tekście *Radość, duma, niepokój... Kilka lingwistyczno-kulturologicznych uwag o emocjach filmowców utrwalo-nych w „Zagrajcie mi to pięknie. »Pan Tadeusz« według Andrzeja Wajdy”* Marka Millera są przeżycia twórców pracujących nad ekranizacją polskiej epopei narodowej. Jak twierdzi zielonogórska Polonistka, wypowiedzi utrwalone w wywiadzie-rzecz przygotowanym przez Marka Millera i jego współpracowników stanowią cenne źródło wiedzy nie tylko dla filmowców, ale również dla wszystkich, którym bliska jest rodzima spuścizna kulturowa. Egzemplifikacje przytoczone w opracowaniu stanowią werbalne świadectwa odzwierciedlające uczucia ludzi bezpośrednio zaangażowanych w to znaczące przedsięwzięcie filmowe. Recenzentka – Profesor Danuta Künstler-Langner zauważa, że tekst „rozwią tematykę filmu jako formy masowego przekazu, współczesnego zjawiska ekranowego i częstej rozrywki. Skupiono się na wartościach i celach komunikatu filmowego (odwołując się do ustaleń teoretyków filmu) oraz wybranych ekranizacjach. [...] Walorem artykułu jest szczegółowa rekonstrukcja atmosfery, w jakiej powstawał film, refleksje reżysera, wykonawców i całej ekipy”.

Znawczyni najgłośniejszej włoskiej reporterki – Ewa Tichoniuk-Wawrowicz pisze tekst „*Grzechy powszednie i śmiertelne*”, czyli *Oriana Fallaci za kulisami Hollywood i Cinecittà*. Badaczka przypomina, że tytułowa bohaterka została dziennikarką, mając szesnaście i pół roku. Dlatego po kilkunastu latach w zawodzie ta pracowita i odważna autorka, mimo młodego wieku, była uznawana za gwiazdę. Rozmawiała z wieloma przedstawicielami show biznesu, ze sławami włoskimi, francuskimi i amerykańskimi,

takimi jak: Federico Fellini, Arletty, Jeanne Moreau, Alfred Hitchcock, Paul Newman. Niektóre z tych wywiadów opublikowano w tomie *Gli antipatici* (1963), inne w pośmiertnej antologii *Intervista con il Mito* (2010), z kolei w *L'Italia della dolce vita* (2017) zebrano tematycznie powiązane artykuły z lat 1954-1971. Teksty te – według Italianistki – oferują Czytelnikowi szeroki i barwny fresk, galerię zindywidualizowanych portretów gwiazd, które włoska dziennikarka miała okazję poznać. Obserwując wszystkie słabości znanych bliźnich, Fallaci stworzyła jednak nie tylko zbiór studiów przypadku, ale wręcz współczesny katalog personifikacji grzechów ze srebrnym ekranem w tle.

Dorota Kulczycka z kolei sięga do najnowszej polskiej prozy fikcjonalnej, w której autentyczne nazwiska filmowców mieszają się ze zmyślonymi. W artykule *W krzywym zwierciadle. Świat filmowców w prozie Jakuba Żulczyka* dowodzi, że w powieściach owego autora, niezwykle bogatych w aluzje do filmów fabularnych i seriali, programów rozrywkowych i gier komputerowych, obraz świata filmowców odgrywa istotną, aczkolwiek niezbyt chwalebą rolę. Przede wszystkim na różne sposoby przywoływani są aktorzy filmów pornograficznych. W ich prezentacji pisarz balansuje między ironią bądź całkiem już jawną pogardą a tworzeniem mitów „swojskości”. Szyderstwo jest na pewno wpisane w sposoby przedstawiania miałych intelektualnie fikcyjnych reżyserów. Natomiast w prezentacji autentycznych filmowców, szczególnie aktorów, odnajdujemy u bohaterów-narratorów zazdrość, dystans bądź rozczarowanie. Pominąwszy temat częstych przypadków porównywania się Żulczykowych protagonistów do wybitnych aktorów i reżyserów, można stwierdzić, że wykreowany przez autora świat filmowców i pseudofilmowców prezentuje się niekorzystnie. Powieści dają raczej obraz dyletantów, amatorów ze sztuką nic niemających wspólnego, społecznych degeneratów jako tych, którzy usilnie próbują przywłaszczyć sobie prawa przynależenia do tej branży.

W dziale „Zamazane tożsamości” znajdują się dwa artykuły. Autorka pierwszego z nich – Liliana Kalita w rozprawie: *Nikita Brat – bohater literacki czy filmowy? „Брат, стреляй первым” Władimira Kołyczewa i jego analogie z twórczością Aleksieja Bałabanowa* podejmuje problematykę inspirowania się przez współczesnego rosyjskiego pisarza Władimira Kołyczewa filmem *Brat* Aleksieja Bałabanowa (1997). Kultowy rosyjski obraz okresu pieriestrojki stał się wzorcem dla cyklu powieściowego *Brat* (2000-2006). W dziele Liliany Kality jest zanalizowany pierwszy utwór cyklu, gdyż to właśnie on najwięcej czerpie ze schematu fabularnego filmu Bałabanowa. Powinowactwo tekstu ujawnia się na poziomie między innymi tytułu, koncepcji głównego bohatera, rozwiązań fabularnych oraz idei powieści. Inspirowanie się twórczością Bałabanowa to – według Autorki – wyraz zarówno hołdu dla zmarłego przed kilku laty reżysera, jak i świadomej strategii autorskiej obliczonej na zdobycie masowego czytelnika.

Z kolei ks. Stefan Radziszewski w artykule *Podwójne życie Tertuliana. Podwójność w „Podwojeniu” José Saramago* dowodzi, że powieść Saramago *L'Uomo duplicato*



oraz film *Enemy* Denisa Villeneuve'a to dwa różne spojrzenia na problem sobowtóra. Saramago wprowadza Czytelnika w świat metafizycznego absurdu, bliski Dostojewskiemu i Kafce, który dla głównego bohatera okazuje się groteskową pułapką. Villeneuve decyduje się na prostą historię obłądu, w której – według Badacza – więcej niestety Freuda niż Saramago. Znamca literatury powszechnej i filmu światowego próbuje udowodnić, że powieści Saramago nie można zrozumieć bez przywołania prozy Fernanda Pessoa, którego twórczość fascynowała autora *Miasta ślepców*. Stawia też tezę o teologicznym kontekście historii Tertuliana Maksyma Alfonsa: Bóg jako *Inny/Obcy*, który towarzyszy człowiekowi oraz głos sumienia jako swoiste *alter ego* każdego człowieka. I jeszcze Ślepy Los, jak zwykle w prozie Saramago, czuwający, by wszystko skończyło się w najgorszy z możliwych sposób... Profesor Danuta Künstler-Langner wyraża przekonanie, że Autor, podejmując się trudnego zadania konfrontacji różnych tekstów kultury, „pokazał, jak różnie można odczytać powieść Saramago i jak wiele obrazów implikuje postać sobowtóra. Wywiązał się z tego zadania bardzo dobrze”.

W części „Inspiracje – uzupełnienia – nowelizacje – ekranizacje” analizie została jeszcze poddana jedna transmedialna i intertekstualna kombinacja: *Filmowe inspiracje w utworach muzyki popularnej*. Jak twierdzi Autor, zresztą współpomysłodawca niniejszej monografii, Piotr Prusinowski, na przestrzeni dekad twórcy rocka i muzyki pop na różne sposoby odwoływali się do osiągnięć sztuki filmowej. Nie dotyczy to jedynie teledysków, które same w sobie stanowią filmowe ilustracje utworów muzycznych. Odniesienia do postaci słynnych aktorów, przetwarzanie wątków znanych z konkretnych filmów, cytowanie dialogów oraz fragmentów ścieżki dźwiękowej za pośrednictwem techniki *samplingu*, a wreszcie sytuacja, w której utwór muzyczny staje się dźwiękowym odpowiednikiem kinowego spektaklu – wszystkie te płaszczyzny nawiązań od lat przewijają się w muzyce popularnej, zarówno w sferze brzmieniowej, jak i w samych tekstach. W oczach Recenzentki – Profesor Marioli Marczak, znajdziemy tu „bardzo dobrze opracowany temat filmowych inspiracji w tekstach piosenek, bogaty materiał egzemplifikacyjny, metodycznie uporządkowany i wielostronnie zanalizowany. Autor wykazał się gruntowną znajomością tematu, różnorodnych kontekstów interpretacyjnych, umiejętnościami analitycznymi”.

W omawianej części Czytelnik będzie mógł zapoznać się z równie interesującym tekstem – autorstwa Kamili Gieby: „*Sekrety Twin Peaks*” Marka Frosta – *literackie uzupełnienia serialowej fabuły*. Artykuł dotyczy związków między serialem telewizyjnym *Miasteczko Twin Peaks* w reżyserii Davida Lyncha i Marka Frosta oraz książką *Sekrety Twin Peaks* autorstwa tego drugiego reżysera. Wszystkich nieznających tematu Autorka wtajemnicza w kulisy konwergencyjnych meandrów: Mark Frost przeniósł serialowe miasteczko na papier, wzbogacając i rozbudowując telewizyjną historię o liczne wątki związane z historią – w tym: mitem założycielskim Ameryki. Skonstruował całą „mito-



logię Twin Peaks”, sięgając do czasów, kiedy samo miasteczko jeszcze nie istniało. Celem, jaki przyświecał Badaczce, było wskazanie na treściowe uzupełnienia serialowej fabuły oraz na sposoby mimetycznego uwiarygodnienia literackiej narracji.

Lubomír Hampl i Stanisław Ciupka podejmują zgoła nieco inne tematy. Pierwszy z nich zastanawia się nad stereotypami narodowymi komunikowanymi tak przez literaturę, jak i inne sztuki oraz mowę potoczną, natomiast drugi z Autorów podejmuje niewyczerpany nigdy temat ekranizacji i adaptacji filmowych *Pisma świętego*. Profesor językoznawstwa pyta: *Czy literatura z kinematografią odsłaniają stereotypy narodowościowe Czechów i Polaków? Glosa konceptualnej analizy z zakresu domeny auto- i heterostereotypów*. Autor swoją rozprawą chce zwrócić uwagę, jak w literaturze i kinematografii (także w reklamie, piosenkach i szeroko pojmowanych związkach frazeologicznych i idiomatycznych) jest utrwalony etnonimiczny stereotyp Czecha i Polaka. Koncentruje się na sztuce masowej, w której można odnaleźć zagadnienia związane z antropologią kulturową, językoznawstwem i realiami historyczno-kulturowymi. Skupia się zarówno na autostereotypie, jak i heterostereotypie, które składają się na językowy obraz świata i symbolikę każdego narodu. Oddając się lekturze zapowiadanego tu artykułu, Czytelnik przekona się, że zaprezentowane nazwy, zwroty i wyrażenia z wyprofilowanym komponentem „narodowościowym” są traktowane przez współczesną lingwistykę jako wykładnik stereotypu, który jest mocno osadzony w kodzie językowo-kulturowym. Wyekscerpowane przykłady ewokują zarówno skojarzenia pozytywne, jak i wartościowanie negatywne, mogą również wywoływać konotacje neutralne.

Natomiast drugi z Autorów omawia zagadnienie: *Współczesne filmy biblijne (filmy o tematyce biblijnej) – zarys problematyki*. Wychodzi z założenia, że historia biblijnej tematyki w produkcji filmowej wydaje się tak stara, jak istnienie kina. Zamiarem Badacza jest nakreślenie owej problematyki z bliska, przy szczególnej koncentracji uwagi na filmach z przełomu drugiego i trzeciego tysiąclecia. Autor żywi przekonanie, że treść biblijna ma prawo do swojego miejsca we współczesnej produkcji filmowej, gdyż niemal zawsze odznacza się ponadgatunkowymi, uniwersalnymi wartościami. Wysuwa tezę, że kino biblijne „ma się dobrze”, gdy spojrzymy na liczbę istniejących filmów, jak i obrazów, które są aktualnie w produkcji. Artykuł ma też charakter postulatyczny: potrzeba oglądania filmów biblijnych powinna – według Autora – dotyczyć dużej liczby odbiorców niezależnie od tego, czy chodzą oni do kina, czy korzystają z innych środków audiowizualnych.

\* \* \*

Przedstawione w niniejszej monografii artykuły, mimo swojej różnorodności i wieloaspektowości, nie wyczerpują – rzecz jasna – tematu. Nie wyczerpują wszystkich możliwości, nawet tych, wskazanych z wielką pomysłowością i skrupulatnością przez Marię i Leszka Jazowników. Pole dla innych Badaczy zostawiają ponadto takie zagadnienia jak: zabiegi kompozycyjne czynione na wzór technik filmowego montażu, transponowanie na papier „nastrojowości” właściwej danemu dziełu filmowemu; rytmiczność i melodyjność tekstu literackiego odpowiadająca ścieżce muzycznej filmu; życie i transmisje jednego, choćby epizodycznego motywu filmowego w ciągach dalszych takich jak komiks – literatura – gra komputerowa. Te i inne tematy są zadatkami pomysłów na nowe prace badawcze. Pozostając przy tym, co już stworzone, należy za Danutą Künstler-Langner zauważyć, że proponowane w niniejszej monografii prace

[...] są bardzo interesujące i wnoszą wiele nowego do wiedzy na temat dzieł filmowych i literackich. Dotyczą bowiem inspiracji, wzajemnych relacji, przemian kulturowych i oczekiwań odbiorcy kultury. Trafne okazują się wnioski na temat odczuwania dominacji filmu nad wyobraźnią czytelnika dzieł literackich, ale równocześnie autorzy artykułów są świadomi dynamicznych przemian w zakresie interpretacji rzeczywistości. Artykuły są bardzo zróżnicowane tematycznie, ale łączy je porównawcze spojrzenie na wzajemne relacje między literaturą i filmem. Cechuje je wysoki poziom merytoryczny i poprawne ukształtowanie stylistyczne.

Autorka drugiej recenzji – Profesor Mariola Marczak potwierdza diagnozę: „Udany tom analiz, w którym zaprezentowano wielość możliwych inspiracji filmem w literaturze”. Reszta ocen należy do Czytelników i Użytkowników niniejszej monografii. Współtwórcy żywią nadzieję, że będzie ona służyła miłośnikom Muz wszelakich, tak filmoznawcom, jak i literaturoznawcom oraz górnolotnie pojętej nauce, jako jej wynik, ale i zarzewie...



**TEORIA  
SYNTEZA  
PRZEKRÓJ**



Anna Ślósarz

Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie

## DWA BIEGUNY FILMOWYCH AFORDANCJI W LITERATURZE XXI WIEKU

### Wprowadzenie: afordancje jako pula możliwości

Pojęcie *afordancji* nawiązuje do angielskiego *to afford* – ‘pozwolić sobie na coś, dać, podsunąć (możliwość)’. Według psychologa percepcji Jamesa J. Gibsona<sup>1</sup> *afordancje* (*affordances*) to właściwe środowisku potencjalne możliwości działania postrzegane przez osobę, na przykład schody jako możliwość wejścia niezależnie od obecności osób samodzielnie się poruszających. Don Norman zwrócił uwagę, że pula postrzeganych możliwości działania zależy od wartości, doświadczeń, planów człowieka<sup>2</sup>, zatem od tego, co już utrwaliło się w ludzkiej świadomości.

Przez filmowe *afordancje* w literaturze rozumiem pulę jej możliwości nawiązywania do filmu. Okazał się on amplifikatorem literackich konwencji. Zawarte w tekstach literackich odwołania do filmów na zasadzie synergii wyjaskrawiają zarazem literackie i kinematograficzne przesłania, ponieważ „afordancja nie jest ani własnością obiektu ani podmiotu, jest jednym i drugim jednocześnie”<sup>3</sup>. Ponadto może być subiektywna (postrzegana) i obiektywna (rzeczywista). Istnieje między nimi luka, ponieważ filmowe aluzje w literaturze nie dla każdego czytelnika są zauważalne i zrozumiałe.

Film, podobnie jak fotografia, powstał na bazie optycznej, stwarza więc iluzję naoczności. Kod wizualny nie ujawnia się jednak. Widz go nie dostrzega. W dodatku film powstaje w efekcie współpracy i jest adresowany do wielu widzów, toteż jego „intersubiektywność kodów powoduje, że zapominamy o ich istnieniu i funkcjonowaniu”<sup>4</sup>, ulegając złudzeniu rzeczywistości wydarzeń, przekonani o rzeczywistej obecności zjawisk

---

1 J.J. Gibson, *The Theory of Affordances*, [in:] *Perceiving, Acting, and Knowing*, ed. R. Shaw, J. Bransford, New Jersey 1977.

2 D. Norman, *The Design of Everyday Things: Revised and Expanded*, New York 2013.

3 J.J. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception*, Hillsdale 1979, s. 129, za: D.G. Dotov, L. Nie, M.M. de Wit, *Zrozumieć afordancje: przegląd badań nad główną tezą Jamesa J. Gibsona*, przeł. D. Lubiszewski, N. Strehlau, „Avant” 2012, vol. 3, nr 2, s. 290.

4 F. Ankersmit, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, oprac. E. Domańska, Kraków 2004, s. 183.

na ekranie. Tak powstają mechanizmy projekcji (*on jest jak ja*) i identyfikacji (*jestem jak on*)<sup>5</sup>. Filmowe przekazy są zatem bardzo sugestywne i zapadają w pamięć.

Kultura konwergencji sprawiła, że transmedialne opowieści wiążą filmy, komiksy, gry, teksty literackie. Literatura XXI wieku tak samo jak teatr czy muzyka uległa mediatyzacji. Aniela Książek-Szczepanikowa trafnie zauważyła, że: „zakodowane w tekstach literackich znaki pozaliterackie apelują aktywnie i twórczo do audiowizualnego kontekstu kultury”<sup>6</sup>.

Jednak choć zapożyczenia z literatury dla filmowego przemysłu adaptacyjnego zostały gruntownie opracowane<sup>7</sup>, analizy odwoływania się do filmu w literaturze są nieliczne. Nawet w 452-stronicowym tomie *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*<sup>8</sup> film jest zaledwie wspomniany w kontekście rozważań o adaptacji, intersemiotyczności, intermedialności, polisemiotyczności, transmedialności, transsemiotyczności. Jedynie Joanna Grądziel-Wójcik wspomina o wykorzystywanej w poematach Tadeusza Peipera technice filmowego widzenia<sup>9</sup>.

### **Założenie, materiał badawczy, hipoteza**

Opierając się na koncepcji afordancji Jamesa J. Gibsona (Gibson 1977; Dotov, Nie, de Wit 2012), założono, że w literaturze XXI wieku przeciwstawne bieguny filmowych afordancji stanowią: 1. Aluzje do treści filmów, przypomnienia filmowych bohaterów, aktorów, dialogów itp.; 2. Krytyczne uwagi o roli kinematografii w kulturze, np. o intencjach twórców i dystrybutorów, oczekiwaniach widzów, percepcji i praktykach odbiorczych filmu.

5 Pojęcia identyfikacji w odniesieniu do filmu użył jako pierwszy Bela Balázs w pracy *Der Geist des Films* (1930). Rozwijali je m.in.: Jean Deprun (*Le cinéma et l'identification*, 1947), Albert Michotte van den Berck (*La participation émotionnelle du spectateur à l'action représentée à l'écran*, 1953). Edgar Morin (*Le cinéma ou l'homme imaginaire*, 1958) uznał, że film mocniej wyzwala identyfikowanie się niż realne życie. Według Siegfrieda Krakauera (*Theory of Film*, 1960) film bardziej oddziałuje na zmysły niż na intelekt, a według Jeana Mitry (*Esthétique et psychologie du cinéma*) jego percepcja przypomina hipnotyczny trans. Późniejsi teoretycy filmu, jak np. Dudley Andrew (*Concepts in Film Theory*, 1984), podkreślili krytyczny dystans widza do przedstawianych treści. Identyfikacja jest zatem związana z percepcją klasycznego, kinowego filmu, który bywa często przywoływany przez literatów.

6 A. Książek-Szczepanikowa, *Ekranowy czytelnik*, Szczecin 1996, s. 45.

7 Zob. np. G. Bluestone, *Novels into Film*, Berkeley 1961; A. Helman, *Twórcza zdrada – adaptacje filmowe literatury*, Poznań 1998; M. Hendrykowski, *Współczesna adaptacja filmowa*, Poznań 2014; M. Hopfinger, *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*, Wrocław 1974; B. McFarlane, *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford 1996; W. Orłowski, *Z książki na ekran*, Łódź 1974; W. Wierzewski, *Film i literatura*, Warszawa 1983.

8 *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedz, Kraków 2004.

9 J. Grądziel-Wójcik, *Słowo i pozasłowie Tadeusza Peipera*, [w:] *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk...*, s. 392.

Pierwszy sposób nawiązywania do filmu jest najprostszy i typowy dla literatury popularnej. Charakteryzuje bohaterów na zasadzie *Powiedz mi, jakie filmy lubisz, a powiem ci, kim jesteś*. Natomiast drugi odnosi się do uogólnionych, krytycznych refleksji literatów na temat filmu jako medium. Te właśnie poddano analizie, której wyniki zostały zaprezentowane niżej. Przewidywano, że odnalezione w literaturze nawiązania do filmu będą zawierały krytyczny osąd dziedzictwa X Muzy przez twórców z XXI wieku.

Analizowane teksty literackie dobrano tak, aby były różne pod względem tematycznym, rodzajowym i gatunkowym – reprezentowały lirykę, epikę (bajki, powieści) i dramat. Ponadto powstały w rozmaitych kręgach kulturowych. Wiersze, bajki i dramaty były publikowane po raz pierwszy, a napisany przez Iana McEwana bestseller *Pokuta* został przetłumaczony z języka angielskiego i wydany w języku polskim rok później (2002) niż pierwodruk nominowany do Booker Prize i uwzględniony na liście stu najwybitniejszych powieści anglojęzycznych. Autorzy byli w różnym wieku i mieli zróżnicowane doświadczenie twórcze – od debiutantów w osobach dramaturgów i studentów piszących terapeutyczne bajki po światowej sławy pisarza McEwana odznaczonego Orderem Imperium Brytyjskiego. Materiał badawczy stanowiło 214 utworów:

1. Liryka: 100 wierszy zamieszczonych jako ostatnie do 10 kwietnia 2018 roku włącznie w wortalu „Poezja Polska.pl”<sup>10</sup> oraz zbiór 25 wierszy Wojciecha Wencela w tomie *De profundis*<sup>11</sup>.
2. Epika: cykl 80 bajek ze zbioru *Bajki całkiem nowe. Opowieści terapeutyczne studentów filologii polskiej*<sup>12</sup> i dwie powieści: *Pokuta* Iana McEwana<sup>13</sup>, *Zwał* Sławomira Shutego<sup>14</sup>.
3. Dramat: 7 niepublikowanych wcześniej dramatów napisanych przez polskich twórców zawartych w antologii *Ikony, pseudoherosi i zwykli śmiertelnicy*<sup>15</sup>.  
Sformułowano hipotezę: *Filmowe afordancje w literaturze uzależnione są od rodzaju literackiego*.

---

10 „Poezja Polska.pl”, [http://www.poezja-polska.pl/fusion/articles.php?cat\\_id=3&rowstart=90](http://www.poezja-polska.pl/fusion/articles.php?cat_id=3&rowstart=90) [dostęp: 10.04.2018].

11 W. Wencel, *Refugium*, [w:] idem, *De profundis*, Kraków 2010, s. 32.

12 *Bajki całkiem nowe. Opowieści terapeutyczne studentów filologii polskiej*, red. M. Leszczawska, Jelenia Góra 2008.

13 I. McEwan, *Pokuta*, przeł. A. Szulc, Warszawa 2002.

14 S. Shuty, *Zwał*, Warszawa 2004.

15 *Ikony, pseudoherosi i zwykli śmiertelnicy. Antologia najnowszego dramatu polskiego*, red. E. Manthey, K. Paprocka, P. Grzymisławski, Warszawa 2015.



## Cel i sposób analizy

Celem analizy było sprawdzenie, jakiemu zaprezentowaniu filmu służy przywoływanie go w dziełach literackich publikowanych w XXI wieku oraz reprezentujących różne rodzaje i gatunki literackie.

Badane teksty po przeczytaniu zeskanowano i zarchiwizowano, a następnie przy użyciu programu ABBYY FineReader 12 zapisano jako przeszukiwalne pliki w formacie PDF. Przeszukano je, wyodrębniając i zestawiając semantyczne całości, w których pojawiło się słowo *film* (oraz jego formy deklinacyjne, elementy rodziny wyrazów, w *Bajkach nowych* synonim *bajka* [telewizyjna], a w oryginale powieści McEwana *movie*).

Klucz kategoryzacyjny obejmował trzy kategorie, były to: *Liryka*, *Epika*, *Dramat*. Ujęto w nich odnalezione rdzenie słowotwórcze słów: *film*, *bajka*, *movie* w znaczeniowych kontekstach, a następnie uzyskane cytaty zinterpretowano na gruncie analizy semiotycznej. Analizę ilościową<sup>16</sup> uzupełniła analiza jakościowa, a zastosowane narzędzia badawcze są stosunkowo łatwo dostępne dla czytelnika.

Poszukiwano więc cytatów, które miały stopień uogólnienia: dotyczyły pojęcia *filmu*, a nie jednostkowego utworu filmowego, reżysera czy aktora. Z tego właśnie powodu pomijano nazwy własne: imiona i nazwiska aktorów, bohaterów, producentów i tytuły filmów, nazwy wytwórni itp., ponieważ wyrażają zwykle fascynację nimi, prezentując je w roli punktów odniesienia dla narratora lub bohaterów. Nie wniosłyby zatem wiele w badaniu, ukierunkowanym na nawiązania do kategorii pojęciowej *film*, a nie do poszczególnych filmów. Z tego samego powodu nie uwzględniono kategorii literatury popularnej, w której nawiązania do filmów pojawiają się najczęściej w postaci konkretnych tytułów, nazwisk, aluzji do scen itp. Nie odnoszono się też do domniemanych inspiracji filmowych w zakresie obrazowania i kompozycji tekstów literackich, uznając, że wbrew rozpowszechnionemu przekonaniu nie są to dowody wpływu filmu na literaturę, lecz korelacja spowodowana wspólnym kulturowym kontekstem filmu i literatury naznaczonym dominacją mediów wizualnych (np. fotografii, kolorowych magazynów, billboardów).

Oparto się na polskim przekładzie *Pokuty*, przyjmując perspektywę polskiego czytelnika. Odszukane cytaty porównano jednak z tekstem oryginalnym, aby sprawdzić

---

<sup>16</sup> Stosowanie metod ilościowych w badaniach literackich jest w Polsce jeszcze mało rozpowszechnione. Jednak powstała już krytyka literacka oparta na analizach komputerowych (np. J. Burrows), rozwija się wiązanie humanistyki cyfrowej i statystyki owocujące efektywnymi wykresami (F. Moretti), upowszechniają się literackie makroanalizy niemożliwe bez użycia cyfrowych technologii (M. Jockers), stylochronometria (C. Stamou), stylometryczne techniki przekładu (J. Rybicki) i badanie autorstwa za pomocą metod stylometrycznych (M. Eder, M. Kestemont i in.). Dydaktycy – zwłaszcza wywodzący się z młodszego pokolenia – testują przydatność cyfrowych narzędzi wspomagających szkolną analizę i interpretację tekstów przez ich wizualizowanie, jak np. Dipity, PiktoChart, Popplet, Tagxedo, Wordle™ (A. Poręba, A. Wileczek i I. Jaros).

czy słowa *film*, *movie* pojawiły się w pierwotnym kontekście, czy też pochodziły od tłumacza.

## I. Liryka – potępienie filmowych konwencji

### 1. Internauci: odrzucenie filmu

Przeszukano sto wierszy zamieszczonych przez użytkowników wortalu „Poezja Polska. pl.” Była to tzw. najmłodsza poezja, nierecenzowana i tworzona oraz komentowana przez użytkowników – amatorów, prawdopodobnie w dużej mierze reprezentujących najmłodsze pokolenia. Odwołanie do filmu nie pojawiło się. Świadczy to o skoncentrowaniu zainteresowania autorów na konwencjonalnych motywach i obrazach poetyckich (miłość, gwiazdy, kwiaty itp.) i własnym, subiektywnym przeżywaniu świata, a nie na filmie jako artefakcie odzwierciedlającym postrzeganie rzeczywistości przez innych.

### 2. Wencel: nadzieją dokumentaliści

W zbiorze wierszy *De profundis* nawiązanie do filmu jest tylko jedno. W wierszu *Refugium* poeta potraktował film dokumentalny jako medium pamięci o ofiarach rzezi wołyńskiej i katyńskiej, powstańcach warszawskich, żołnierzach niezłomnych, opozycjonistach zamordowanych przez stalinowski reżim:

cenią ich głównie dokumentaliści  
w filmach śpiewają wewnątrz budynków  
z których nie został kamień na kamieniu  
reszta traktuje ich jak cudzoziemców  
którym powinno się odebrać dowody  
osobistych tragedii<sup>17</sup>.

Nawiązanie do filmu dokumentalnego jako świadka wydarzeń wyraża tu dążenie poety do odtworzenia i uwiarygodnienia historycznej prawdy, zakłamywanej przez dzieiesięciolecia w sieci zwalczających się dyskursów. Tom powstał w 2010 roku po katastrofie smoleńskiej i został uhonorowany Nagrodą Literacką im. Józefa Mackiewicza. Zyskał trzy wydania i jako lektura obowiązkowa znalazł się w podstawie programowej dla liceów (opublikowanej 30 stycznia 2018 r.). Świadczy to o potraktowaniu tych wierszy w kategoriach nie tylko literackich, lecz także jako źródła wiedzy historycznej, która wśród młodzieży ponadgimnazjalnej jest zatrwająco niska<sup>18</sup>.

17 W. Wencel, *op. cit.*

18 K. Malicki, K. Piróg, *Postawy młodzieży ponadgimnazjalnej wobec przeszłości i historii Polski XX wieku*, Warszawa 2016.

### 3. Wnioski: konflikt podmiotowej liryki i intersubiektywnego filmu

Rezultat analizy świadczy o dystansowaniu się autorów wierszy do filmu. W 125 utworach poetyckich nawiązanie do wytworów X Muzy pojawiło się tylko raz. Okazało się, że początkujący polscy poeci XXI wieku nie korzystają z filmowych afordancji. W ich wypowiedziach lirycznych nie chodzi bowiem o wytwarzanie wspólnoty doświadczeń z czytelnikami czy tym bardziej o odwoływanie się do atrakcyjnej popkultury. Stawiają na ilustrowanie własnych spostrzeżeń i oryginalnych przeżyć obrazami poetyckimi w postaci wysoce zindywidualizowanych konkretów, charakterystycznych dla liryki jako osobistego, intymnego, skrajnie subiektywnego rodzaju wypowiedzi literackiej.

Film fabularny, pokazujący rzeczywistość intersubiektywną i wykreowaną, okazał się zatem nieadekwatny i dla poetów XXI wieku zbędny. W postkomunistycznych realiach dodatkowo mógłby kojarzyć się czytelnikom z PRL-owską propagandą, a takich konotacji swej poezji każdy ze współczesnych poetów wolał uniknąć. Dlatego godny poetyckiej wzmianki okazał się jedynie film dokumentalny. Wojciech Wencel (ur. 1972) powiązał wspomniany w wierszu filmowy dokument z opozycjonistami, wymazywanymi w okresie PRL ze zbiorowej pamięci, ponieważ film dokumentalny z założenia rejestruje obiektywny obraz rzeczywistości. Wykorzystanie filmowej afordancji pozwoliło zatem na uwiarygodnienie poetyckiego przekazu przez odniesienie go do materiałów dokumentalnych.

## II. Epika: film źródłem problemów

### 1. Bajki o filmowych lękach

Terapeutyczne bajki zebrane w tomie *Bajki całkiem nowe* studenci napisali dla dzieci ze stanami lękowymi. Film okazał się częstym źródłem lęków. Pokazuje bowiem czasem rzeczywistość straszną, ożywającą w wyobraźni, gdy dziecko jest zostawione w domu samo, bez wsparcia dorosłych, ważnych dla niego osób, czasem nawet bez poczucia ich bliskości fizycznej i psychicznej. Lęki dzieci okazały się konsekwencją oglądania nieodpowiednich programów telewizyjnych i filmów z elementami przemocy, potworami itp., zwłaszcza horrorów:

Najgorsze było to, że brat wspominał, że duchy są okropne, bo tak zawsze jest w filmach – jęczą, hałasują i straszą ludzi. Gabryś wierzył bratu, bo był on starszy i zapewne więcej rzeczy wiedział<sup>19</sup>.

19 K. Chmura, *Bajka dla dziecka, które boi się duchów*, [w:] *Bajki całkiem nowe...*, s. 51.

Na stany lękowe chłopca wpłynęła więc również nieodpowiedzialna postawa jego starszego brata, zapewne mającego sprawować nad nim opiekę podczas nieobecności rodziców.

Również Agnieszka Broniszewska napisała bajkę dla dzieci mających lęki związane z rozłąką i z samodzielnym zostawianiem w domu. Lęki te wynikają z oglądania nieodpowiednich programów telewizyjnych, tj. bajek i filmów dla dorosłych odwołujących się do przemocy, pokazujących potwory, duchy itp.<sup>20</sup> Tytuł bajki świadczy o postrzeganiu filmu jako zagrożenia dla psychiki dziecka:

- Ciekawa jestem, jaką bajkę oglądałeś w ostatnim czasie? Czyżby tę, którą mamusia ci zabrała? I oto przyczyna przykrych poranków spędzonych w towarzystwie potwora. Pamiętaj, kochanie, że nie wszystkie bajki warto oglądać<sup>21</sup>.

Wypowiedź babci wskazała na nieobecność matki w domu, zapewne z powodu wychodzenia do pracy. Chłopiec zostawał w domu sam, od rana oglądał więc telewizyjne bajki. Brakowało kontroli ze strony dorosłych, gdy tymczasem komentowany ogląd telewizji jest najbardziej wskazany wychowawczo. Telewizyjne bajki mogą bowiem być pozytywnym zjawiskiem, gdy są wspólnie oglądane, przeżywane i komentowane w kochającej, rozumiejącej się rodzinie:

Każdego wieczoru, zaraz po kąpeli i bajce na dobranoc, mamusia kładła się obok Krzysia i czytała mu fragmenty z jego ulubionych książek. Krzysiek bardzo kochał swoich rodziców i wiedział, że oni bardzo kochają jego<sup>22</sup>.

Terapeutyczne bajki napisali studenci, którzy znali opisywane realia z niedawnego, osobistego doświadczenia. Określali źródła lęków, więc zaliczenie do nich telewizyjnych filmów jest wiarygodne. Powstanie tego rodzaju publikacji wskazuje problem społeczny, jakim jest niewystarczająca kontrola rodzicielska nad dziećmi, zdanymi na kontakt z nieodpowiednimi filmami. Telewizja stała się niekontrolowanym instrumentem wychowania. W Polsce brakuje zarówno świadomości rodziców na ten temat (zwłaszcza, gdy dziecko ma swój pokój i telewizor lub smartfon), jak i pomocy ze strony instytucji edukacyjnych oraz organizacji pozarządowych, które mogłyby polecać odpowiednie programy i filmy, a przestrzegać przed nieodpowiednimi tak, jak na przykład w witrynie „Common Sense Media”<sup>23</sup>, udostępniającej informacje o filmach, książkach, programach telewizyjnych, grach, aplikacjach i stronach internetowych dla

20 A. Broniszewska, *Bajka jest przeznaczona dla dzieci mających lęki związane z rozłąką z najbliższymi osobami i z samodzielnym zostawianiem w domu, mających lęki związane z oglądaniem nieodpowiednich programów telewizyjnych, tj. bajek, filmów (przemoc, potwory, duchy itp.)*, [w:] *Bajki całkiem nowe...*, s. 194.

21 *Eadem*, *Bartek i jego wyobrażenia*, [w:] *Bajki całkiem nowe...*, s. 195.

22 M. Handtke, *Bajka terapeutyczna dla chłopca, który boi się odrzucenia z powodu narodzin siostrzyczki*, [w:] *Bajki całkiem nowe...*, s. 56.

23 „Common Sense Media”, <https://www.commonsensemedia.org/#> [dostęp: 7.02.2018].

dzieci w poszczególnych grupach wiekowych (2-18 lat). Autorzy tej strony informują w odniesieniu do poszczególnych tytułów o wartościach edukacyjnych i przesłaniu filmu, obecności pozytywnych wzorców, ale też elementów przemocy, konsumeryzmu, erotyki, motywów alkoholu, papierosów i narkotyków. Udostępniają materiały edukacyjne.

## 2. Powieści – film zagrożeniem dla społeczeństw i ludzkości

### 1. Ian McEwan *Pokuta*: film kolekcją zgubnych konwencji

Bestseller *Pokuta* Iana McEwana osiągnął sukces dzięki zaspokojeniu, gwarantujących sukces wydawniczy, konwencjonalnych oczekiwań czytelników związanych z ekspozycją wątku miłosnego, obecnością scen erotycznych i promocją w powiązaniu z filmową adaptacją. Nic więc dziwnego, że film został w tej powieści zaprezentowany jako wehikuł konwencjonalnych zachowań, które oglądali na ekranach przedwojennych kin między innymi brytyjscy studenci, a wśród nich zarówno arystokratyczna Cecilia, jak i Robbie – syn ogrodnika i sprzątaczkę posiadłości jej rodziców. Taki film został uznany przez McEwana i wydawców za narzędzie demokratyzacji:

Kiedy ich twarze zbliżyły się do siebie, był do tego stopnia niepewny, że myślał, że Cecilia może odsunąć się albo uderzyć go, w filmowym stylu, otwartą dłonią w policzek<sup>24</sup>.

Stereotypowy był też filmowy obraz miłosnych fantazji Robbiego. Oddaliły go one od rzeczywistości tak samo, jak konwencjonalne, hollywoodzkie filmy:

pozwolił sobie na krótką filmową fantazję: Cecilia bije go w kłapy marynarki, a potem z krótkim szlochem szuka schronienia w jego ramionach i daje się pocałować; nie wybaczyła mu, lecz po prostu się poddała. Obejrzała tę scenę kilka razy, nim powrócił do tego, co było realne: była na niego wściekła<sup>25</sup>.

Również dla Cecylii filmy były – bardziej niż powieści i wiersze – źródłem miłosnych wtajemniczeń:

poza tym co obejrzała w filmach i przeczytała w powieściach i wierszach, nie miała w ogóle doświadczenia<sup>26</sup>.

---

<sup>24</sup> I. McEwan, *Pokuta*, s. 148-149. W oryginale: *As their faces drew closer he was uncertain enough to think she might spring away, or hit him, movie-style, across the cheek with her open hand*, por. I. McEwan, *Atonement*, London 2001, s. 135.

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 91. W oryginale: *He rolled onto his side, eyes fixed and unseeing, and indulged a cinema fantasy: she pounded against his lapels before yielding with a little sob to the safe enclosure of his arms and letting herself be kissed; she didn't forgive him, she simply gave up. He watched this several times before he returned to what was real: she was angry with him*, s. 80.

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 150. W oryginale: *beyond all the films she had seen, and all the novels and lyrical poems she had read, she had no experience at all*, s. 136.

Natomiast podczas działań wojennych rozbity projektor filmowy oznacza dla Robbiego kres dotychczasowego sposobu życia. Zniszczenie projektora razem z „prądnicą na benzynę” świadczyło o fundamentalnej roli filmu podczas wojny – był narzędziem wojennej propagandy potrzebnej tak samo, jak prąd. Celowa dewastacja dowodzi szczególnego zniechęcenia legitymizowanego za pośrednictwem tych urządzeń<sup>27</sup> porządku społecznego:

Turner i kaprale stąpali między wysypującymi się z pudełek taśmami do maszyn do pisania, rejestrami księgowymi, kontyngentami blaszanych biurków i obrotowych krzeseł, przyborami kuchennymi oraz częściami silników, siodłami, strzemionami i uprężkami, pucharami piłkarskimi, składanymi krzesłami, a także projektorem filmowym i prądnicą na benzynę, rozbitymi przez kogoś leżącym nieopodal łosem<sup>28</sup>.

Filmowe afordancje scharakteryzowały więc mentalność bohaterów *Pokuty*, współkształtowaną przez oglądane w kinie filmy. Podkreśliły społeczne usytuowanie Robbiego i Cecylii, istotne zarówno dla ich związku, jak i przesłania powieści o dramatycznych skutkach zdemokratyzowania hierarchicznego społeczeństwa. Film oskarżony został więc przez brytyjskiego pisarza o propagowanie szkodliwych dla jednostek i społeczeństwa wzorców konwencjonalnych zachowań, zatem pełnienie roli narzędzia nieodpowiedzialnej, rewolucyjnej demokratyzacji i wojennej propagandy. Oskarżenie to współgra z tematyką i przesłaniem światowego bestselleru, w którym jedną z przyczyn upadku rodu Tallisów okazało się oglądanie filmów.

## 2. *Zwał* Sławomira Shutego: film jako produkt korporacji

Powieść dotyczy destrukcyjnej roli korporacji, toteż film prezentowany jest w niej jako socjotechniczne narzędzie formowania konsumpcyjnej świadomości:

Tłuszcza powinna być regularnie podkarmiana mistrzostwami, olimpiadami, skokami narciarskimi. Serialami komediowymi i pełnymi przemocy filmami<sup>29</sup>.

Władza trzyma łąkę na korporacyjnym monopolu mediów. Sprzedaje świat stworzony z kiepskich reprodukcji w kolorowych brukowcach, ujęty w zimną klatkę odbiorników telewizyjnych, świat starannie tworzonych iluzji i pseudopotrzeb. I to już nie jest czeski film, to koprodukcja na globalną skalę<sup>30</sup>.

27 Por. E. Branigan, *Schemat fabularny*, [w:] *Kognitywna teoria filmu. Antologia przekładów*, red. J. Ostaszewski, A. Helman, I. Ostaszewska, Kraków 1999, s. 112-154.

28 *Ibidem*, s. 235. W oryginale: *Turner and the corporals tramped through typewriter ribbon spools spilling from their boxes, double-entry ledgers, consignments of tin desks and swivel chairs, cooking utensils and engine parts, saddles, stirrups and harnesses, sewing machines, football trophy cups, stackable chairs, and a film projector and petrol generator, both of which someone had wrecked with the crowbar that was lying nearby*, s. 218.

29 S. Shuty, *op. cit.*, s. 60.

30 *Ibidem*, s. 121.

wszystko, co najlepsze: szwedzki stół, niemiecka jakość, francuski kunszt, angielska ogląda, polska gościnność, rosyjska dusza, hiszpańska mucha, włoska krew, czeski film<sup>31</sup>.

Filmy przywołane w powieści zaprezentowały świat jako pełen okrucieństwa, przemocy, charakterystycznych dla świata korporacji:

Wywołujący euforycznie nerwowy uśmiech pilotów zrzucających bomby na jakąś znaną z filmów aglomerację miejską<sup>32</sup>.

przemili Krzysio sehr lubić wymachiwać łotrą. To sehr psowolindowo filmowe. Właśnie w chwilach napięcia bez papierosa lubi przystawiać łotrą pacjentowi do skroni jak superpies<sup>33</sup>.

Filmowi bohaterowie byli jednak mimo wszystko wzorcami upragnionego sposobu życia: „żeby ją przywitać profesjonalnie, filmowo, na luzie”<sup>34</sup>.

Oglądane filmy pochodziły czasem z bliskiego kręgu kulturowego, więc łączyły bohaterów w opozycji przeciw korporacji:

– Ją to powinni do supersamu za ladę postawić – mówi Gocha. – Widziałeś taki czeski film *Žena za pultem?*

Widziałem. I też mnie to wkurwia. Jolę też wkurwia. Anetę też wkurwia. Wszystkich nas to wkurwia. Że każdy dzień pracy kończy się dla nas o półtorej godziny później...<sup>35</sup>

Filmy pornograficzne, oglądane prawdopodobnie na specjalnych pokazach wideo, okazały się dla bohatera instrumentem erotycznych wtajemniczeń – podobnie jak w *Pokucie*:

„w brzusi i pępek”

(O Boże, co to za kobieta! Jeszcze takiej nie widziałem, no chyba że... Właśnie tak! na filmach!)

„robi się gorąco, zejdź niżej” [...]

widziałem to także na specjalnych, no chyba, że filmach, że kobiety mają tam takie czerwone rzeczy, przypominające rozklejający się pieróg...<sup>36</sup>

Tak więc w *Zwale* filmowe odwołania wzmocniły antykorporacyjne przesłanie powieści i pomogły bohaterom bronić własnego człowieczeństwa. Filmy były oglądane w telewizji, na specjalnych pokazach wideo i prawdopodobnie również w kinie. Wideo sprawiło jednak, że zapisywany na kasetach, a potem płytach film z niedostępnego dla widzów i admiirowanego obiektu stał się rzeczą, zatem w większym niż wcześniej stopniu

31 *Ibidem*, s. 236.

32 *Ibidem*, s. 66.

33 *Ibidem*, s. 95.

34 *Ibidem*, s. 153.

35 *Ibidem*, s. 191.

36 *Ibidem*, s. 141.



uległ mechanizmom rynkowym. Płaskość nośnika odzwierciedliła utratę wielowymiarowości filmu jako dzieła sztuki oraz zdeformowanie człowieczeństwa bohaterów<sup>37</sup>.

### 3. Wnioski: potępienie filmu przez powieściopisarzy

W obu analizowanych powieściach doświadczeni autorzy wielokrotnie skorzystali z filmowych afordancji. W obu utworach nawiązania do intersubiektywnych kodów filmu wyraziły dystans do niego. Brytyjski pisarz (ur. 1948) zaprezentował film jako ogólnodostępny nośnik wzorców konwencjonalnych zachowań i przez to niebezpiecznej demokracji, prowadzącej do osobistych tragedii i społecznych dramatów. Natomiast w utworze pisarza polskiego (ur. 1973) film okazał się socjotechnicznym instrumentem rodzimej władzy i zachodnich korporacji, służącym do zafałszowywania obrazu rzeczywistości, formowania konsumpcyjnej świadomości, wyzwiania pseudopotrzeb, rozbudzania zmysłowości, odrywania od rzeczywistych problemów społecznych i tworzenia iluzji.

## III. Dramat: doraźna wspólnota filmowych przeżyć

### 1. Spektakl i film jako demokratyczne wydarzenia

W antologii najnowszego dramatu polskiego zebrano teksty siedmiorga autorów: Artura Pałygi, Jarosława Jakubowskiego, Piotra Rowickiego, Szymona Bogacza, Jolanty Janiczak, Roberta Jarosza i Szczepana Orłowskiego. Cytowani niżej autorzy urodzeni są odpowiednio w latach: 1971, 1974, 1975, 1982. Odwołali się do filmów oglądanych w cyfrowym zapisie, prawdopodobnie w portalu You Tube.

Artur Pałyga skojarzył tak oglądane filmy z teatrem, podkreślając podobieństwo zachowania wykonawców piosenek przed kamerą i aktorów na scenie z uwagi na podejmowanie przez nich gry z widzami, polegającej na nie do końca przekonującym wchodzeniu w rolę odgrywanej postaci:

Zacząłem słuchać The Doors, czytać ich teksty, szukać filmów, nagrań wideo. Patrzyłem, jak się rusza, jak śpiewa, jak oddycha własną muzyką, jak jednocześnie gra przy tym ze swoją widownią w jakąś dziwną, wciągającą grę. On coś udaje, oni coś udają. [...] Pomyślałem, że The Doors to nie zespół muzyczny, ale teatr<sup>38</sup>.

37 Por. I. Puchalska, *Maszyny muzyczne, maszyny poetyczne. Urządzenia i nośniki fonograficzne w wierszach poetów polskich XX wieku*, „Rocznik Komparatystyczny” 2016, nr 7, s. 160.

38 A. Pałyga, *Morrison i śmiercisyn*, [w:] *Ikony, pseudoherosi...*, s. 23.



Jarosław Jakubowski odwołał się natomiast do zamieszczanych w portalu You Tube nagrań prezentujących przemoc i wypadki, uznawszy je za reprezentatywne dla przedstawionego w jego dramacie obrazu świata:

Można wykorzystać na przykład autentyczne filmy pokazujące akty agresji albo wypadków samochodowych<sup>39</sup>.

Piotr Rowicki nawiązał zaś do filmu Krzysztofa Kieślowskiego w kontekście fundamentalnej dla swego bohatera kwestii etnicznego pochodzenia:

A ty po ojcach też nie jesteś Żydem? Sorry, mnie to nie interesuje, ale wiesz, to rzuca jakieś światło. Rozumiesz, żeby się jakoś do tego dokopać dlaczego ona, ta Żydówka, no z tobą a nie dajmy na ten przykład ze mną. To jest esencja całej sprawy. *Przypadek*, film taki był. Ale – w życiu przypadków nie ma<sup>40</sup>.

Natomiast długi cytat z filmu, wygłoszony przez bohaterkę dramatu Jolanty Janiczak, świadczy o oderwaniu filmowego świata i bohaterki od rzeczywistości:

Zobaczmy jak idealny człowiek funkcjonuje.  
Z jakich rzeczy się składa?  
Idealny człowiek porusza się po pokoju  
Pokój jest nieograniczony i promieniuje światłem.  
Nie ma tutaj żadnych granic  
Nie ma tutaj nic.  
Idealny człowiek idzie  
Idealny człowiek biegnie  
Idealny człowiek skacze  
Idealny człowiek upada  
Spójrzmy jak upada.  
Co on potrafi? Czego pragnie?  
Patrz na niego! Patrz teraz!  
Idealny mężczyzna w pokoju bez granic, bez niczego.  
Jaki jest w dotyku idealny człowiek?  
Wokół mojej lewej dłoni zobaczyłem krąg mglistych białych płomieni.  
Rozwarłem ostrożnie lewą stronę mojej czarnej marynarki.  
W miejscu serca była niewielka biała plamka.  
Nie wiem, co to mogło znaczyć.  
Czy idealny człowiek myśli o pokoju, w którym jest?  
Szczęściu?  
Miłości?  
Śmierci?  
Dlaczego los jest taki kapryśny? Dlaczego radość tak szybko mija?  
Dlaczego mnie zostawiłaś? Dlaczego jestem opuszczony?  
Dziś doświadczyłem czegoś, co mam nadzieję zrozumieć za kilka dni<sup>41</sup>.

39 J. Jakubowski, *Wieczny kwiecień*, [w:] *Ikony, pseudoherosi...*, s. 83.

40 P. Rowicki, *Przyłgnięcie*, [w:] *Ikony, pseudoherosi...*, s. 129.

41 Cyt. z filmu Jorgena Letha, *Idealny człowiek*, [w:] J. Janiczak, *Caryca Katarzyna*, [w:] *Ikony, pseudoherosi...*, s. 273.

Cytat ten skomentowany został przez inną bohaterkę krótką kwestią: *Odeszły ci wody*<sup>42</sup>. Bohaterka ta powtórnie podkreśliła rozbieżność rzeczywistości i filmowego obrazu świata:

Spokojnie, widziałeś to pewnie na filmie<sup>43</sup>.

## 2. Wnioski: film narzędziem integracji widowni z bohaterami i twórcami

Wynika stąd, że odwołania do filmu w analizowanych tekstach polskich dramaturgów (ur. 1971, 1974, 1975, 1982) dotyczą jego współczesnych praktyk odbioru, zwłaszcza powszechnie znanych z portalu You Tube. Twórcy czterech z siedmiu badanych dramatów sześciokrotnie skorzystali z filmowych afordancji (J. Janiczak trzykrotnie, każdy z trzech pozostałych twórców jednokrotnie) i zaprezentowali filmowy świat jako ukonstytuowany na nawiązaniach do ikon popkultury, ponadnormatywnie przesycony okrucieństwem i ludzkimi dramatami, więc w efekcie utrudniający kontakt z realną rzeczywistością. Takie przedstawienie filmu w dramatach wynikało stąd, że nie były one pisane w oczekiwaniu na wystawienie w teatrze, lecz powstały „przy ścisłej współpracy z danym twórcą czy miejscem”<sup>44</sup> jako „teksty pisane na scenie”, zorientowane „bardziej niż do tej pory na demokratyczne wydarzenie (już nawet nie dzieło), w którym zachodzi ścisła relacyjność między wieloma uczestnikami, nadawcami i odbiorcami”<sup>45</sup>. Filmowe afordancje pomogły więc dramaturgom wytwarzać ważną dla każdego spektaklu tymczasową wspólnotę osiągniętą dzięki odwołaniu się w tekście sztuki do wspólnych filmowych doświadczeń zauważalnych i zrozumiałych zarówno dla widzów, jak też aktorów i realizatorów – zatem integrujących ich z bohaterami spektakli.

## IV. Wyniki analizy: literatura XXI wieku jako oskarżycielka filmu

Hipoteza *Filmowe afordancje w literaturze uzależnione są od rodzaju literackiego* się potwierdziła.

Powieściopisarze i bajkopisarze wykorzystali odwołania do *filmu*, amplifikując przesłania swych utworów przez wskazanie związku filmów oraz rozpowszechnionych za ich pośrednictwem negatywnych społecznych praktyk i utrudniających życie konwencji. Autorzy utworów epickich wychowani w kulturze filmowej XX wieku chętnie odwoływali się więc do filmu w celu uprzywilejowania i wzmocnienia wymowy swych utworów. W powieściach poddanych analizie nawiązali do filmów, mając świadomość, że interesu-

42 *Ibidem*.

43 *Ibidem*, s. 274.

44 K. Paprocka, P. Grzymisławski, *Zamiast wstępu*, [w:] *Ikony, pseudoherosi...*, s. 7.

45 *Ibidem*.

biektywne, filmowe kody przemawiają do czytelników w XXI wieku, bardziej niż tekst werbalny. Odwołali się do różnych nośników filmu, aby scharakteryzować zarazem jego kulturowe otoczenie. Słowo *film* (*movie*) pojawiło się w tych samych kontekstach zarówno w anglojęzycznym pierwowzorze *Pokuty* (*Atonement*), jak i w jego polskim przekładzie. Świadczy to o podobnej roli filmu w literaturze obu kręgów kulturowych.

Dramatopisarze w analizowanych dramatach nawiązali do filmów w celu wytworzenia na potrzeby swych spektakli tymczasowych wspólnot, integrujących widzów z bohaterami, aktorami i realizatorami. W odróżnieniu od autorów tekstów powieściowych nawiązali głównie do filmów oglądanych w portalach społecznościowych, ponieważ taki sposób percepcji jest wśród współczesnych widzów najbardziej rozpowszechniony.

Tymczasem poeci w analizowanych wierszach odrzucili filmowe afordancje. Wyjątek w postaci nawiązania W. Wencela do filmu dokumentalnego potwierdza tendencję rezygnacji przez najmłodszych poetów z przywoływania filmów fabularnych, ponieważ prezentują rzeczywistość zbiorowo wykreowaną i intencjonalnie zafałszowaną, zatem są nieprzydatne do pełnienia funkcji poetyckich obrazów przedstawiających najistotniejsze i subiektywnie ujęte aspekty rzeczywistości.

## V. Wnioski

Wynika stąd, że w kulturze konwergencji literatura – zwłaszcza proza i dramat – może ujawniać praktyki tworzenia i odbioru filmu, wzmacniając w ten sposób własne oddziaływanie. Jednak w odniesieniu do skrajnie podmiotowych wypowiedzi poetyckich widać, że odwołując się do intersubiektywnych kodów, literatura traci swój potencjał i pozycję w kulturze związane z subiektywnym punktem widzenia autora oraz intymnością czytelniczego obcowania z książką<sup>46</sup>.

Filmowe afordancje w literaturze mogłyby być charakteryzowane według horacjańskiej zasady łączenia pożytecznego z pięknym (*utile cum dulci*<sup>47</sup>). Jednak film w przywołanych tekstach pojawia się najczęściej w pejoratywnych<sup>48</sup> kontekstach: jako źródło lęków (*Bajki całkiem nowe*), instrument socjotechniczny i narzędzie propagandy (*Pokuta, Zwał*), medium służące do nawiązywania i podtrzymywania nieszczęrego kontaktu (*Morrison i śmiercisyń*), zapis agresji i tragedii (*Wieczny kwiecień*), obraz nieautentycznego życia (*Caryca Katarzyna*).

46 Por. A. Książek-Szczepanikowa, *op. cit.*, s. 19.

47 Horacy, *Ars poetica* (*List do Pizonów*), [w:] idem, *Dzieła wszystkie: Pieśni – Pieśń wieku – Jamby – Gawędy – Listy – Sztuka poetycka*, przeł. A. Lam, Warszawa 2008.

48 Najczęściej pesymistycznie prezentowany jest w literaturze również obraz mediów, zob. E. Sławkowska, *Obraz mediów i dyskursu medialnego w polskiej literaturze współczesnej (na wybranych przykładach)*, [w:] *Styl. Dyskurs. Media*, red. B. Bogołębska, M. Worsowicz, Łódź 2010, s. 205-214.

Literatura jest starsza od filmu, który tracąc rangę w kulturze z racji propagandowo-komercyjnych uwikłań, stał się jej pasożytem, toteż najbardziej kasowe filmy to adaptacje. W końcu XX wieku stanowiły około 30% filmów, a 80% bestsellerów zostało przeniesionych na ekran<sup>49</sup>. W XXI wieku najbardziej dochodowe dla autorów i wydawców serie powieściowe w rodzaju *Władca Pierścieni*, *Opowieści z Narnii*, *Harry Potter*, *Zmierzch*, *Mroczne materie* nieodmiennie zyskują jeszcze bardziej intratne ekranowe adaptacje, a następnie jeszcze kontynuacje w postaci gier i gadżetów. Nic dziwnego zatem, że literaci XXI wieku często prezentują film w deprecjonujących go kontekstach: jako twór skomercjalizowany, podporządkowany interesom władzy i korporacji, wtórny w stosunku do literatury. Jednocześnie zauważają, że kusi on atrakcyjnością i przez to powoduje dramatyczne problemy jednostek i społeczeństw. Natomiast literatura również ulega różnorodnym mechanizmom komercjalizacji<sup>50</sup> i stając się elementem medialnego przemysłu, traci swój status kulturowy. Zbliżając się do filmowego postrzegania rzeczywistości, ogranicza rolę języka, spłaszcza perspektywę kulturową oraz historyczną i osłabia rolę jednostki.

## VI. Perspektywy badań

Przedstawiona analiza sugeruje szerokie perspektywy rozpatrywania obecności kategorii *filmu* w literaturze. Badania takie wydają się potrzebne, ponieważ po zwrocie ikonicznym (piktorialnym)<sup>51</sup> pismo zaczęła zastępować obrazowość<sup>52</sup> i multimedialność. Natomiast literaci jako artyści słowa mają do nich dystans – w szczególności poeci. Wyłonił się więc interesujący obszar interdyscyplinarnych badań empirycznych i porównawczych dociekań.

Ponadto w sytuacji powstania nowych monopolii na wiedzę (w wymiarach: edukacyjnym, naukowym, politycznym) i realiach konwergencji mediów powstały implikacje edukacyjne – studiowanie literatury pora zastąpić komparatystycznymi studiami tekstualnymi<sup>53</sup>, wymagającymi zastosowania instrumentarium z zakresu literaturoznawstwa, językoznawstwa, filmoznawstwa, kulturoznawstwa, psychologii, nauk o mediach, nauk o poznaniu i komunikacji społecznej, a także socjologii i ekonomii. Warto byłoby

49 P. Holt, *Turning best sellers into movies*, „Publishers Weekly” 22.10.1979, s. 36-40 za: T. Corrigan, *Introduction*, [in:] *Film and Literature. An introduction and reader*, New York 2012, s. 2.

50 Mam na myśli marketingowe mechanizmy związane np. z promocją bestsellerów, serii wydawniczych, autorów, przyznawaniem nagród literackich.

51 W. Mitchell, *What is an Image?*, „New Literary History” 1984, Vol. 15, No. 3, s. 505.

52 E. Gombrich, *Obraz wizualny*, przeł. A. Morawińska, [w:] *Symbole i symbolika*, red. M. Głowiński, Warszawa 1990, s. 312-313.

53 Nastąpiło to w wysoko rozwiniętym i przodującym w świecie szkolnictwie australijskim: teksty literackie czytane są w kontekście różnomedialnych przekazów na wyodrębniony w głównej lekturze temat. W Polsce również na egzaminie po VIII kl. zdający ma za zadanie zaprezentować tekst literacki równoległe z tekstem kultury.

zwłaszcza zbadać, które zakresy ludzkiego doświadczenia i jakie emocje ilustrowane są w XXI wieku przez literatów za pomocą filmowych afordancji opartych na strategiach: cytatu, kolażu, montażu, pastiszu, recyklingu, remediacji, remiksu, transpozycji, zapożyczenia. Interesujące byłoby też sprawdzenie, jak nawiązania do filmu są tłumaczone na różne języki w zależności od specyfiki kulturowej danych regionów. Wreszcie warto byłoby na gruncie antropologii odkrywać zakodowane w utworach literackich zmiany społeczno-kulturowe, które nastąpiły równolegle do mediatyzacji literatury i jej konwergencji z filmem.

## Bibliografia

- Ankersmit Frank, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, oprac. Ewa Domańska, Universitas, Kraków 2004.
- Bajki całkiem nowe. Opowieści terapeutyczne studentów filologii polskiej*, red. Maria Leszczawska, Kolegium Karkonoskie, Jelenia Góra 2008.
- Barbrook Richard, *Przyszłości wyobrażone. Od myślącej maszyny do globalnej wioski*, przeł. Jan Dzierzgowski, Muza, Warszawa 2009.
- Bluestone George, *Novels into Film*, University of California Press, Berkeley 1961.
- Broniszewska Agnieszka, *Bartek i jego wyobraźnia*, [w:] *Opowieści terapeutyczne studentów filologii polskiej*, red. Maria Leszczawska, Kolegium Karkonoskie, Jelenia Góra 2008, s. 194-195.
- Burrows John F., *Computation into criticism: a study of Jane Austen/s novels and an experiment in method*, Clarendon Press, Oxford 1987.
- Chmura Katarzyna, *Bajka dla dziecka, które boi się duchów*, [w:] *Opowieści terapeutyczne studentów filologii polskiej*, red. Maria Leszczawska, Kolegium Karkonoskie, Jelenia Góra 2008, s. 51.
- „Common Sense Media”, <https://www.common sense media.org/#> [dostęp: 7.02.2018].
- Corrigan Timothy, *Introduction*, [in:] *Film and Literature. An introduction and reader*, ed. idem, Routledge, New York 2012, pp. 1-4.
- Dotov Dobromir G., Lin Nie, Matthieu M. de Wit, *Zrozumieć afordancje: przegląd badań nad główną tezę Jamesa J. Gibsona*, przeł. D. Lubiszewski, Nelly Strehlau, „Avant” 2012, Vol. 3, No. 2, s. 282-295.
- Eder Maciej, *Style-markers in authorship attribution: a cross-language study of the authorial fingerprint*, „Studies in Polish Linguistics” 2011, No. 6, s. 99-114.
- Gibson James J., *The Ecological Approach to Visual Perception*, Lawrence Erlbaum Associates, Hillsdale 1979.
- Gibson James J., *The Theory of Affordances*, [in:] *Perceiving, Acting, and Knowing*, ed. Robert Shaw, John Bransford, Lawrence Erlbaum Associates, Inc., New Jersey 1977, pp. 67-82.
- Grądział-Wójcik Joanna, *Słowo i pozasłowie Tadeusza Peipera*, [w:] *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. Stanisław Balbus, Andrzej Hejmej, Jakub Niedźwiedź, Universitas, Kraków 2004, s. 385-394.
- Handtke Magdalena, *Bajka terapeutyczna dla chłopca, który boi się odrzucenia z powodu narodzin siostrzyczki*, [w:] *Bajki całkiem nowe. Opowieści terapeutyczne studentów filologii polskiej*, red. Maria Leszczawska, Kolegium Karkonoskie, Jelenia Góra 2008, s. 56-62.
- Helman Alicja, *Twórcza zdrada – adaptacje filmowe literatury*, Ars Nova, Poznań.

- Hendrykowski Marek, *Współczesna adaptacja filmowa*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2014.
- Hopfinger Maryla, *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo PAN, Wrocław 1974.
- Horacy, *Ars poetica (List do Pizonów)*, [w:] idem, *Dzieła wszystkie: Pieśni – Pieśń wieku – Jamby – Gawędy – Listy – Sztuka poetycka*, przeł. Andrzej Lam, Unia Wydawnicza Verum, Warszawa 2008.
- Ikony, pseudoherosi i zwykli śmiertelnicy. Antologia najnowszego dramatu polskiego*, red. Elżbieta Manthey, Kamila Paprocka, Piotr Grzymisławski, Agencja Dramatu i Teatru, Warszawa 2015.
- Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. Stanisław Balbus, Andrzej Hejmej, Jakub Niedźwiedz, Universitas, Kraków 2004.
- Jakubowski Jarosław, *Wieczny kwiecień*, [w:] *Ikony, pseudoherosi i zwykli śmiertelnicy. Antologia najnowszego dramatu polskiego*, red. Elżbieta Manthey, Kamila Paprocka, Piotr Grzymisławski, Agencja Dramatu i Teatru, Warszawa 2015, s. 55-91.
- Janiczak Jolanta, *Caryca Katarzyna*, [w:] *Ikony, pseudoherosi i zwykli śmiertelnicy. Antologia najnowszego dramatu polskiego*, red. Elżbieta Manthey, Kamila Paprocka, Piotr Grzymisławski, Agencja Dramatu i Teatru, Warszawa 2015, s. 225-275.
- Jockers Matthew L., *Macroanalysis: digital methods and literary history*, University of Illinois Press, Urbana – Chicago – Springfield 2013.
- Kestemont Mike, Luyckx Kim, Daelemans Walter, Crombez Thomas, *Cross-genre authorship verification using unmasking*, „English Studies” 2012, No. 93, s. 340-356.
- Książek-Szczepanikowa Aniela, *Ekranowy czytelnik*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 1996.
- Malicki Krzysztof, Piróg Krzysztof, *Postawy młodzieży ponadgimnazjalnej wobec przeszłości i historii Polski XX wieku*, Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2016.
- McEwan Ian, *Pokuta*, przeł. Andrzej Szulc, Albatros, Warszawa 2002.
- McFarlane Brian, *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford 1996.
- Mitchell William, *What is an Image?*, „New Literary History” 1984, Vol. 15, No. 3, s. 503-537.
- Moretti Franco, *Wykresy, mapy, drzewa. Abstrakcyjne modele na potrzeby historii literatury*, przeł. Tomasz Bilczewski, Anna Kowalcze-Pawlik, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2016.
- Norman Don, *The Design of Everyday Things: Revised and Expanded*, Basic Books, New York 2013.
- Orłowski Władysław, *Z książki na ekran*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1974.
- Pałyga Artur, *Morrison i śmierć*, [w:] *Ikony, pseudoherosi i zwykli śmiertelnicy. Antologia najnowszego dramatu polskiego*, red. Elżbieta Manthey, Kamila Paprocka, Piotr Grzymisławski, Agencja Dramatu i Teatru, Warszawa 2015, s. 9-44.
- Paprocka Kamila, Grzymisławski Piotr, *Zamiast wstępu*, [w:] *Ikony, pseudoherosi i zwykli śmiertelnicy. Antologia najnowszego dramatu polskiego*, red. Elżbieta Manthey, Kamila Paprocka, Piotr Grzymisławski, Agencja Dramatu i Teatru, Warszawa 2015, s. 5-8.
- „Poezja Polska.pl”, [http://www.poezja-polska.pl/fusion/articles.php?cat\\_id=3&rowstart=90](http://www.poezja-polska.pl/fusion/articles.php?cat_id=3&rowstart=90) [dostęp: 10.04.2018].
- Poręba Agata, *Praca w chmurze jako element nauki języka polskiego w gimnazjum*, [w:] *Polonistyka dziś – kształcenie dla jutra*, t. 2, red. Krzysztof Biedrzycki, Witold Bobiński, Anna Janus-Sitarz, Renata Przybylska, Agnieszka Kania, Ewelina Strawa, Universitas, Kraków 2014, s. 101-111.
- Postman Neil, *Technopol. Triumf techniki nad kulturą*, przeł. Anna Tanalska-Dulęba, PIW, Warszawa 2004.



- Puchalska Iwona, *Maszyny muzyczne, maszyny poetyczne. Urządzenia i nośniki fonograficzne w wierszach poetów polskich XX wieku*, „Rocznik Komparatystyczny” 2016, nr 7, s. 159-176.
- Regiewicz Adam, *Literatura pod naporem świata cyfrowego*, [w:] Bogusława Bodzioch-Bryła, Grażyna Pietruszewska-Kobiela, Adam Regiewicz, *Literatura – nowe media. Homo irreticus w kulturze literackiej XX i XXI wieku*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2015, s. 127-138.
- Rowicki Piotr, *Przyłgnięcie*, [w:] *Ikony, pseudoherosi i zwykli śmiertelnicy. Antologia najnowszego dramatu polskiego*, red. Elżbieta Manthey, Kamila Paprocka, Piotr Grzymisławski, Agencja Dramatu i Teatru, Warszawa 2015, s. 101-142.
- Rybicki Jan, *Stylometryczna niewidzialność tłumacza*, „Przekładaniec” 2013, s. 61-87.
- Shuty Sławomir, *Zwał*, Wydawnictwo WAB, Warszawa 2004.
- Sławkowska Ewa, *Obraz mediów i dyskursu medialnego w polskiej literaturze współczesnej (na wybranych przykładach)*, [w:] *Styl. Dyskurs. Media*, red. Barbara Bogołębska, Monika Worsovicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2010, s. 205-214.
- Stamou Constantina, *Stylochronometry: stylistic development, sequence of composition, and relative dating*, „Literary and Linguistic Computing” 2008, No. 23, s. 181-199.
- Wencel Wojciech, *Refugium*, [w:] *idem, De profundis*, Arcana, Kraków 2010, s. 31-32.
- Wierzewski Wojciech, *Film i literatura*, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1983.
- Wileczek Anna, Izabela Jaros, *Cyfrowe słowa. Nowoczesne aplikacje multimedialne w kształceniu polonistycznym (etap wczesnoszkolny)*, [w:] *Polonistyka dziś – kształcenie dla jutra*, t. 2, red. Krzysztof Biedrzycki, Witold Bobiński, Anna Janus-Sitarz, Renata Przybylska, Agnieszka Kania, Ewelina Strawa, Universitas, Kraków 2014, s. 121-133.

## TWO POLES OF FILM AFFORDANCES IN THE LITERATURE OF THE 21<sup>ST</sup> CENTURY

**Summary:** Literary film affordances, i.e. the ways in which literature refers to film, include citing names of actors, names of movie heroes, and film titles; they include also reflections on the role of film in society, on the ways in which it is received by the viewers, on the characteristics of the audience, etc. 214 literary texts – poems, short stories, novels and drama – from the 21<sup>st</sup> century have been scanned with the use of *Adobe Fine Reader 12* programme in search of the word *film*. The word has appeared only once in 125 poems. In fairy tales and novels, film affordances depicted the main theme of the text by referring it to the experiences shared by the author, the character and the reader: they were associated with watching movies, emotions and activities such as sensing danger (*Bajki nowe – New Fairy Tales*), participating in the process of democratization of the society and spreading war propaganda (*Atonement*), forming a consumerist attitude (*Zwał – Exhaustion*). In the case of drama, affordances were used to form a short-lived link between viewers, heroes and creators of the show; the theatricality and inauthenticity of the world presented in the film was often emphasized. The hypothesis that *film affordances in the literature depend on literary genre* has been confirmed.

**Keywords:** literary film affordances, movie heroes, viewers, watching movies, sensing danger, cultural imperialism, democratization, propaganda, consumerist attitude, inauthenticity

**Maria Jazownik**

Zielona Góra

**Leszek Jazownik**

Uniwersytet Zielonogórski

## **FORMY OBECNOŚCI FILMU W LITERATURZE FIKCJONALNEJ\***

### **Wprowadzenie**

W refleksji na temat powinowactw filmu i literatury na ogół akcentuje się wpływ utworów literackich na dzieła filmowe. Rzadko mówi się o zależnościach odwrotnych. Te bowiem na pierwszy rzut oka wydają się mało istotne i – jak można by rzec – incydentalne. Po nieco głębszym jednak namyśle okazuje się, że tworzą one całe spektrum różnorodnych zjawisk; spektrum tyleż rozległe, co słabo rozpoznane. Dlatego też w prezentowanym tu artykule została podjęta próba zarejestrowania i typologizacji różnych form intertekstualnej „obecności” filmu w szeroko rozumianej literaturze fikcjonalnej.

Realizację podejmowanego przez nas przedsięwzięcia utrudniają co najmniej cztery okoliczności. Po pierwsze formy obecności filmu w literaturze są do tego stopnia wielorakie i zróżnicowane, że zwłaszcza w obliczu braku częściowych badań o funkcji przygotowawczej nietrudno o przeoczenie jakichś istotnych zjawisk. Dlatego też – świadomi ograniczeń prowadzonych tu dociekań – pragniemy podkreślić, że dociekania te mają charakter wyłącznie rekonesansowy i nie roszczą sobie pretensji do wyczerpującego ujęcia podejmowanych zagadnień. Po wtóre ważną okolicznością utrudniającą prowadzone przez nas badania jest niestabilność aparatu terminologicznego stosowanego w refleksji nad intertekstualnością. Wskutek tego te same zjawiska opatrywane są przez różnych badaczy odmiennymi nazwami, ale też bywa i tak, że równobrzmiące terminy funkcjonują na oznaczenie całkowicie odmiennych zjawisk. Aby ograniczyć ewentualne wynikające z tego powodu nieporozumienia, każdorazowo będziemy starali się dookreślać sens przyjmowanych przez nas terminów. Trzecią okolicznością utrudniającą refleksję nad wpływem filmu na literaturę jest funkcjonowanie wielu niewspółmiernych, dokonywanych przy zastosowaniu zróżnicowanych kryteriów (a w efekcie – na różne sposoby „krzyżujących się”) typologii. Wydaje się, że przy podejmowaniu prób

---

\* Artykuł stanowi fragment większej całości.



syntetycznego ujęcia różnorodnych form obecności filmu w literaturze na obecnym etapie rozwoju badań nad intertekstualnością odwoływanie się do zróżnicowanych i niewspółmiernych typologii jest nieuniknione. Potrzebna jest jednak pewna czujność metodologiczna, dzięki której każdorazowo będziemy starali się sygnalizować zmianę kryteriów podziału, leżących u podstaw aktualnie stosowanych typologii. Czwarta wreszcie okoliczność utrudniająca prowadzenie podejmowanych tu badań ma swe źródło w tym, że chcielibyśmy zawęzić pole naszych rozważań wyłącznie do utworów literackich o charakterze fikcyjnym. W tej sytuacji postanowiliśmy wyodrębnić grupę tekstów, które nie będą przedmiotem prowadzonych tu rozważań. Należą do nich:

- teksty naukowe i popularnonaukowe;
- teksty krytycznoliterackie;
- teksty literatury faktu (niefikcyjnej).

Zważywszy, że granice między poszczególnymi rodzajami wskazanych tu wypowiedzi są nieostre, należy podkreślić, że decyzje dotyczące zakresu tych wypowiedzi oraz sposobu ich wyodrębniania zawsze mają charakter mniej lub bardziej arbitralny. Mamy zatem świadomość, że wcale nie muszą przybierać zaproponowanej przez nas postaci.

Skoncentrowawszy uwagę wyłącznie na tekstach fikcyjnych (przy zachowaniu wskazanego przed chwilą zastrzeżenia) z uwagi na sposób uobecniania się tematyki filmowej, można wyodrębnić trzy zasadnicze ich typy:

- I. Edycje prototekstów oraz przekłady intermedialne – tj. (re)edycje ekranizowanych dzieł literackich, wydania scenariuszy filmowych, a także przekłady scenariuszy filmowych na „język” innych dziedzin sztuki.
- II. Teksty literackie, paraliterackie oraz pograniczne o tematyce filmowej – a więc takie, w których problematyka filmowa uległa stematyzowaniu.
- III. Nawiązania intertekstualne.

Kończąc prezentowane tu uwagi wprowadzające, pragniemy spełnić miły obowiązek serdecznego podziękowania za cenne wskazówki merytoryczne i bibliograficzne Pani Profesor Dorocie Kulczyckiej.

## I. Edycje protokółów oraz przekłady intermedialne

### 1. Edycje protokółów

#### Wersje drukowane

A. (Re)edycje ekranizowanych dzieł literackich – z najprostszą formą wkroczenia filmu w świat literatury mamy do czynienia w wypadku, gdy na fali zwiększonej popularności dzieł literackich zawdzięczanej udanym ekranizacjom lub filmowym adaptacjom tych dzieł pojawiają się ich (re)edycje wzbogacone:

- nagraniami filmów na różnych nośnikach (kasetach VHS, płytach DVD) – takie rozwiązanie zastosowano na przykład przy wydaniu książki: Jadwiga Stańczakowa, *Dziennik we dwoje* (2015), którą autorka napisała we współpracy z Mironem Białoszewskim. Do publikacji dołączono płytę DVD z nakręconym na podstawie książki filmem w reżyserii Andrzeja Barańskiego pt. *Parę osób, mały czas* (2005).
- reprodukcjami plakatów filmowych, fotosami z planów zdjęciowych oraz kadrami filmowymi – w takiej postaci na przykład Oficyna Wydawnicza G&P wydała w 2000 roku utwór Henryka Sienkiewicza *Quo vadis?*, opatrując książkę ujętym w nawias podtytułem „powieść ilustrowana kadrami z filmu Jerzego Kawalerowicza *Quo vadis*”. Z analogiczną sytuacją mamy do czynienia w wypadku opublikowanej w 2002 roku przez wydawnictwo Prószyński i S-ka komedii Aleksandra Fredry *Zemsta*, ilustrowanej przy wykorzystaniu fotosów i kadrów z ekranizacji utworu w reżyserii Andrzeja Wajdy.
- ilustracjami odwzorowującymi kadry filmowe, na przykład ilustracjami Marka Szyszki wzorowanymi na scenach z filmu Władysława Ślesickiego (1973) opatrzona została edycja powieści Henryka Sienkiewicza *W pustyni i w puszczy*, opracowana przez Agencję Elipsa. Na marginesie warto zaznaczyć, iż interesującym zjawiskiem są książki, w których należy pomalować ilustracje inspirowane kadrami filmowymi. Do książek tych należą między innymi prace zbiorowe pt. *The Lord of the Rings. Trylogia filmowa. Książka do kolorowania* (2016) oraz *Harry Potter. Książka do kolorowania* (2015).

B. Wydania scenariuszy filmowych oraz ich zmodyfikowanych wersji (często ilustrowane fotosami z planów zdjęciowych i kadrami z filmów) – stanowią bardzo powszechną, zwłaszcza na Zachodzie, formę uobecniania się filmu w literaturze. Można wyróżnić trzy ich rodzaje:

- scenariusze filmowe – teksty, które stanowią słowne ujęcie koncepcji filmów, uwzględniające dialogi, opisy akcji, postaci, miejsc i czasu. Drukiem ukazały się

między innymi scenariusze filmów Marka Koterskiego (*Dzień świra i inne monologi Adasia Miauczyńskiego na jedną lub więcej osób*, 2002) oraz Michelangela Antonioniego (*Scenariusze*, 1976, 1989).

- zbeletryzowane scenariusze – teksty będące rezultatem przekształcania scenariuszy filmowych w utwory powieściowe. Do tego rodzaju tekstów należy między innymi powieść Marcina Mastalerza *Miasto 44* (2014), napisana na podstawie scenariusza filmu Jana Komasy, powieść Christie Golden *Warcraft. Oficjalna powieść filmu* (*Warcraft The Official Movie Novelization*, 2016), a także powieść Nancy H. Kleinbaum, *Stowarzyszenie Umarłych Poetów* (*Dead Poets Society*, 2015).
- zbeletryzowane streszczenia – streszczenia filmów, które przybierają postać literackich opowieści. Z taką sytuacją mamy do czynienia w wydanej anonimowo książce *Zaginiony świat: Jurassic Park. Opowiadanie oparte na scenariuszu filmowym Davida Koeppa i na powieści „Zaginiony świat” Michaela Crichtona* (s.d.).

C. Zbiory aforyzmów, cytatów i maksym zaczerpniętych z filmów – „złote myśli” wyłuskane z dialogów filmowych. Ich zbiorami są na przykład następujące publikacje: Alan Lane, *Famous movie quotes* (1995); Jim Silverstein, *Movie Quotes To Get You Through Life* (2007); Sean K. Smith, *Reel Wisdom: More than 100 Inspirational Quotes for Movie Lovers, Film Buffs and Cinephiles* (2016); *Najlepsze kasztany. Księga cytatów polskiego filmu*, oprac. Marek Hendrykowski (2014).

### Wersje internetowe

- „literatura w sieci” – literatura, która pierwotnie miała formę drukowaną, a następnie zyskała postać cyfrową. Należą tu w szczególności internetowe edycje scenariuszy filmowych i ich filmowych odpowiedników<sup>1</sup>.
- e - b o o k i – książki elektroniczne, przeznaczone do odczytywania za pomocą odpowiednich oprogramowań zainstalowanych w urządzeniach komputerowych, na przykład w postaci e-booka ukazał się zbiór scenariuszy filmowych autorstwa Joanny Szczepkowskiej pt. *Bardzo krótka podróż i inne scenariusze filmowe* (2012).
- a u d i o b o o k i – nagrania dźwiękowe publikacji książkowych; zapisane na nośniku danych, najczęściej w postaci cyfrowej. W postaci audiobooka ukazała się czytana przez Bronisława Cieślaka książka Krzysztofa Szmagiera, zatytułowana *Porucznik Borewicz. 21 opowiadań na motywach scenariuszy serialu „07 zgłoś się”*. Tom 1-21.

<sup>1</sup> Spory zbiór scenariuszy filmowych znajduje się np. na stronie internetowej: <http://www.screenplays-online.de> [dostęp: 3.04.2018].

- filmowe serwisy i blogi internetowe – zestawy stron internetowych o tematyce filmowej; niekiedy gromadzą one scenariusze oraz cytaty filmowe<sup>2</sup>.
- literackie serwisy z utworami poświęconymi filmowi<sup>3</sup>.

## 2. Przekłady intermedialne

Przekłady intermedialne to przekłady scenariuszy filmowych na „język” innych dziedzin sztuki. Można tu wyróżnić:

### A. Przekłady w ramach e-literatury

- utwory i gry hipertekstowe – literatura tworzona w systemach hipertekstowych, w obrębie których utwór zostaje rozbity na fragmenty połączone ze sobą w rozmaity sposób za pośrednictwem odsyłaczy, tworzących nieliniową i niesekwencyjną organizację tekstów. Interesującym hipertekstem, sytuującym się na pograniczu dzieła literackiego i gry komputerowej, inspirowanym zarówno powieścią Jerzego Andrzejewskiego, jak też filmem Andrzeja Wajdy, jest program komputerowy, opracowany przez Agnieszkę Słodownik, Michała Danielewicza oraz Michała Szotę<sup>4</sup>. Już na początku tekstu czytelnik otrzymuje pytanie „Halo? Jesteś tam?... Maciek?”. Podsuwane są dwie wersje odpowiedzi: „Ja tu tylko pogrywam” i „Tak, jestem tu”, które wyznaczają nasz stosunek wobec fikcji, a zarazem to, czy chcemy być raczej czytelnikami gry, śledzącymi jej reguły, czy też aktywnymi uczestnikami tej gry, zanurzonymi w świat przedstawiony<sup>5</sup>. W dalszej kolejności należy w imieniu Maćka podjąć decyzję w sprawie wykonania lub niewykonania rozkazu zabicia Szczuki, a następnie zmierzyć się z konsekwencjami własnych postanowień.
- teksty hipermedialne – czyli hiperteksty, które poza słowem drukowanym systematycznie wykorzystują również inne media: obraz, film, dźwięk, słowo mówione. Utworem hipermedialnym jest na przykład interaktywna powieść pt. *Piksel Zdrój*, opracowana przez zespół Ha!art, koordynowany przez Annę Piwowarską i Mariusza Pisarskiego (2014). W powieści oprócz tekstów drukowanych i grafiki wykorzystano fragmenty filmów, między innymi trailer filmu *Rób, co należy* (*Do the Right Thing*,

<sup>2</sup> Zob. [https://pl.wikiquote.org/wiki/lista\\_stu\\_najlepszych\\_cytatow\\_z\\_filmow\\_amerykanskich\\_wedlug\\_afi](https://pl.wikiquote.org/wiki/lista_stu_najlepszych_cytatow_z_filmow_amerykanskich_wedlug_afi) [dostęp: 3.04.2018]; <https://filmmakeriq.com/category/quotes/> [dostęp: 3.04.2018]; [www.wielkieslowa.pl/film](http://www.wielkieslowa.pl/film) [dostęp: 3.04.2018]; np. [www.filmweb.pl](http://www.filmweb.pl) [dostęp: 3.04.2018].

<sup>3</sup> Zob. np. [https://www.goldenline.pl/grupy/Literatura\\_kino\\_sztuka/ludzie-wiersze-pisza/magia-kina](https://www.goldenline.pl/grupy/Literatura_kino_sztuka/ludzie-wiersze-pisza/magia-kina) [dostęp: 3.04.2018].

<sup>4</sup> <http://popioldiament.pl> [dostęp: 3.04.2018].

<sup>5</sup> P. Chorzevska, *Gry tekstowe, czyli osvajanie literatury cyfrowej*, <http://niewinni-czarodziej.pl/gry-tekstowe-czyli-oswajanie-literatury-cyfrowej> [dostęp: 3.04.2018].

1989)<sup>6</sup>. Podobny charakter ma powieść Jacka Dukaja *Starość aksolotla* (2015), która została wzbogacona filmem w reżyserii Macieja Jackiewicza.

#### B. Przekłady w ramach sztuk plastycznych

- komiksy, tj. sekwencyjne historie obrazkowe, uzupełnione tekstem. Na przykład nagrodzony Oscarem film animowany *Wallace i Gromit – Kłątwa królika* (2005) Nicka Parka i Steve'a Boxa legł u podstaw komiksu, ilustrowanego kadrami z filmu (2006). Z kolei seria *Gwiezdnych wojen* George'a Lucasa stała się kanwą wydanego w scenariuszowym opracowaniu Alessandro Ferrariego cyklu komiksowych adaptacji, obejmujących między innymi tomiki *Nowa nadzieja* (2016), *Mroczne widmo* (2017), *Przebudzenie Mocy* (2017), *Imperium kontratakuje* (2018), z rysunkami czteroosobowego zespołu, w skład którego weszli Igor Chimisso, Matteo Piana, Andrea Parisi i Davide Turotti.
- manga – rodzaj japońskich komiksów o charakterystycznym wschodnim stylu rysowania. Mangą nawiązującą do filmu jest na przykład opracowana przez Akiyoshi Yoshiakiego wulgarna historia rysunkowa pt. *Yuubari-tachi no Gogo (Kill Bill)*, nawiązująca do znanego dyptyku filmowego w reżyserii Quentina Tarantino.

#### C. Scenariusze gier komputerowych i planszowych

- opisy oprogramowania komputerowego lub gier z użyciem planszy, służących celom rozrywkowym bądź edukacyjnym, o charakterze losowym lub wymagających od użytkownika (gracza) rozwiązywania zadań logicznych czy zręcznościowych. Oprogramowaniem komputerowym nawiązującym do książki Maria Puzo, a także filmu wyreżyserowanego w 1972 roku przez Francisca Forda Coppolę jest gra pt. *Ojciec chrzestny* (2006), z kolei oprogramowaniem odwołującym się do filmu Paula W.S. Andersona *Obcy kontra Predator* jest gra pt. *Aliens vs Predator* (2010). Charakterystycznym przykładem gry planszowej odwołującej się do sztuki kinematograficznej jest opracowany przez Artura „GoldenDragona” Jaskólskiego rodzaj quizu pt. *Polski film* (2011).

#### D. Przekłady w ramach sztuki muzycznej

- libretta oper i operetek – osobliwym zjawiskiem są nawiązujące do filmów libretta oper i operetek. Należą do nich na przykład libretto opery Thomasa Adesa *Anioł zagłady (The Exterminating Angel)* opracowane przez Toma Cairnsa na podstawie filmu Luisa Buñuela pod tym samym tytułem (1962), a także stworzone

<sup>6</sup> <http://ha.art.pl/piksel-zdroj/> [dostęp: 3.04.2018].

przez Sebastiana Dylnickiego libretto operetki *Statek Casablanca*, zawierające liczne odwołania do filmu *Casablanca* (1942) w reżyserii Michaela Curtiza.

- libretta musicali – tego rodzaju zjawiskiem, nie mniej oryginalnym od uprzednio opisywanych, jest na przykład libretto musicalu Jamesa Steinmana *Taniec wampirów* (1997), opracowane przez Michaela Kunzega na podstawie wyreżyserowanej przez Romana Polańskiego komedii grozy pt. *Nieustraszeni pogromcy wampirów* (1967), a także libretto musicalu *Deszczowa piosenka* (1985), napisane przez Betty Comden i Adolpha Greena na kanwie filmu Stanleya Donena i Gene'a Kelly'ego o tym samym tytule (1952).

## II. Teksty literackie, paraliterackie oraz pograniczne o tematyce filmowej

### 1. Utwory beletrystyczne

Utwory beletrystyczne stanowią podstawową grupę utworów o tej tematyce. Aby uchwycić ich bogactwo, można je poddać dwojakiego rodzaju klasyfikacji:

#### Klasyfikacja z uwagi na typ bohatera

Stosując to kryterium, można wyodrębnić utwory, w których pierwszoplanowym bohaterem jest:

- aktor/aktorka – na przykład hinduska dziennikarka Shobhaa De uczyniła główną bohaterką swej powieści, zatytułowanej *Bollywoodzkie noce* (2010), pochodzącą z prowincji młodą aktorkę Aaszę, która po przyjeździe do Bombaju na własnej skórze przekonuje się o prawach, jakimi rządzi się świat filmowców. W opowiadaniu Milana Kundery *Doktor Havel w dwadzieścia lat później*, zamieszczonym w tomie *Śmieszne miłości* (2013), żona tytułowego bohatera jest piękną aktorką, chorobliwie zazdrosną o swego męża – starzejącego się rozpustnika. Z kolei bohaterką powieści Stefanii Jagielnickiej-Kamienieckiej *Sobowtór ukochanego* (2017) jest Krystyna – absolwentka szkoły filmowej, która traci nadzieję na uzyskanie jakiejś roli filmowej, a następnie odzyskuje ją za sprawą odnalezionej po latach siostry bliźniaczki.

Śmierć aktorki Marilyn Monroe stała się inspiracją wiersza Haliny Poświatowskiej *Asocjacje z motywem śmierci*, którego początkowy fragment brzmi:

chcę pisać o zmarłej aktorce  
została po niej nietrwała pamięć  
i pusta fiołka po proszkach na sen  
proces płowienia zaczęty<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> H. Poświatowska, *Asocjacje z motywem śmierci*, [w:] eadem, *Poezje zebrane*, oprac. A. Madyda, wstęp G. Halkiewicz-Sojak, Toruń 1994, s. 197.

- reżyser – na przykład w powieści kryminalnej Aleksandry Marininy *Obraz pośmiertny* (2011) jedną z czołowych postaci jest reżyser Andriej Smułow, podejrzany o zabójstwo swej kochanki, wschodzącej gwiazdy filmowej – Aliny Waznis.
- scenarzysta – w autopromocyjnej powieści byłego polityka Czesława Bieleckiego *Scenarzysta* (2009) głównym bohaterem jest amerykański pisarz, który zafascynowany się biografią żydowskiego dysydenta Ala, od 1968 roku walczącego z władzami PRL-u, postanowił napisać scenariusz do filmu oddającego bohaterstwo i niezłomność tego opozycjonisty.

Praca scenarzysty jest tematem scenki lirycznej współczesnego poety Johna Hartleya Williama, zatytułowanej *Konferencja scenariuszowa*. Oto jego fragment:

Dawaj, Jack, zrobimy z tego film.  
 Bez akcji?  
 Jest wszystko. Sex. Magia. Rozpacz.  
 Nie ma bohatera.  
 To twoja rola, Jack. Wjeżdżasz do miasta.  
 I od razu wyjeżdżam<sup>8</sup>.

- kamerzysta – w naiwno-sentymentalnej powieści Isabelli Broom *Moja hiszpańska przygoda* (2017) jedną z czołowych postaci jest kamerzysta Tom, który podczas kręcenia filmu dokumentalnego intryguje przeciwko swej przyjaciółce, głównej bohaterce – Hannah Hodges. Operator kamery stał się również tytułową postacią trillera niemieckiego pisarza Marca Raabego (2017), a także bohaterem lirycznym wiersza Douglasa Dunna *Jestem kamerzystą*:

[...]  
 Polityka rozmiękcza wszystko.  
 Prawdę znają tylko ofiary prawdy  
 Cała reszta to zdjęcia –  
 film dokumentalny  
 Gdzie giną głodujący i playboye.  
 Życie przywdziewa maskę zawodowstwa<sup>9</sup>.

- widz filmowy, kinoman – zawołanym miłośnikiem kina jest na przykład Maksymilian Ogromski – główny bohater powieści młodzieżowej Edmunda Niziurskiego *Osobliwe przypadki Cymeona Maksymalnego* (1990). Widzami filmowymi są również bohaterowie wiersza Juliana Tuwima *Karta z dziejów ludzkości*:

Spotkali się w święto o piątej przed kinem  
 Miejscowa idiotka z tutejszym kretynem.

8 J.H. Williams, *Konferencja scenariuszowa*, tłum. K. Piotrowicz, [https://www.goldenline.pl/grupy/Literatura\\_kino\\_sztuka/ludzie-wiersze-pisza/magia-kina,695020/s/2#13913206](https://www.goldenline.pl/grupy/Literatura_kino_sztuka/ludzie-wiersze-pisza/magia-kina,695020/s/2#13913206) [dostęp: 3.04.2018].

9 D. Dunn, *Jestem kamerzystą*, [w:] idem, *Wyprowadzka z Terry Street*, tłum. P. Sommer, Legnica 1999, s. 63-64.

Tutejsza idiotko! – rzekł kretyn miejscowy –  
Czy pragniesz pójść ze mną na film przebojowy?

Miejscowa kretynka odrzekła – Z ochotą,  
Albowiem cię kocham, tutejszy idioto.  
Więc kretyn miejscowy uśmiechnął się słodko  
I poszedł do kina z tutejszą idiotką.

Na miłym macaniu spłynęła godzinka  
I była szczęśliwa miejscowa kretynka.  
Aż wreszcie szepnęła: – kretynie tutejszy!  
Ten film, mam wrażenie, jest coraz nudniejszy.  
[...]<sup>10</sup>.

Do tego tekstu powstała piosenka wykonywana przez Magdalenę Piotrowską, z muzyką Jerzego Satanowskiego, wcześniej zaś – piosenka pt. *Miejscowa idiotka z tutejszym kretynem*, z muzyką Grzegorza Turnaua i w jego wykonaniu, a także w wykonaniu Marii Magdaleny Kośnik i Kamila Wróblewskiego.

#### Klasyfikacja z uwagi na miejsce akcji

Posiłkując się tym kryterium, można wskazać utwory, których akcja rozgrywa się:

- na planie filmowym – plan filmowy, gdzie po raz kolejny przenosi się na ekran *Lalkę* Bolesława Prusa, jest miejscem, w którym rozgrywa się akcja np. kryminalnej powieści Darka Foksa *Wielkanoc z tygrysem* (2008).
- w wytwórni filmów – na przykład w podbombajskim zespole wytwórni filmowych osadzona została akcja powieści przedstawiciela Indii w ONZ Shashiego Tharoorą, zatytułowanej *Bollywood* (2004). Powieść ta, nawiązując aluzyjnie do biografii Amitabha Bachhana (filmowego idola, który wszedłszy do świata polityki, doznał goryczy upadku), odsłania korupcję i nepotyzm na szczytach hinduskiej władzy. W fikcyjnej wytwórni Mercury Pictures usytuowana została z kolei fabuła thrillera komediowego Richarda Asplina *Wesoła trupiarnia Hollywood* (2008).
- w kinie – w budynku kinowym rozgrywa się np. główna część akcji powieści opartej na scenariuszu jednego z najbardziej absurdalnych w dziejach kinematografii filmu Quentina Tarantino *Bękarty wojny*. Oba dzieła – film i książka (2012) – utrzymane w duchu historiografii kreatywnej (a więc pisania historii na nowo) ukazują oddział żydowskiej partyzantki, który – szerząc niesłychany terror i grozę wśród wojsk III Rzeszy – właśnie w budynku kina przygotowuje i przeprowadza skuteczny(!) zamach na Adolfa Hitlera.

10 J. Tuwim, *Karta z dziejów ludzkości*, [w:] idem, *Jarmark rymów*, Warszawa 1958, s. 30-31.



Budynki kinowe złożyły się na „scenerię” wiersza Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego *Małe kina*<sup>11</sup>.

- w domu aktora/aktorki – na przykład w willi emerytowanego aktora, przekształconej w pensjonat hotelowy, w którym właściciel organizuje terapeutyczne kursy dla rozwodników, usytuowana jest akcja powieści Deborah Moggach *Hotel złamanych serc* (2016).
- w domu reżysera – na przykład dom zdradzanego przez żonę, zapatrzono-ego w siebie reżysera Wita jest jednym z głównych miejsc akcji pisanej w formie kroniki powieści Dody Około-Kułak *Ptaszyna* (2010).
- w budynku telewizji – gmach TVP jest na przykład centralnym miejscem akcji scenariusza i powieści Aleksandra Ścibora-Rylskiego *Człowiek z marmuru*, opublikowanego w 1988 roku. Jak pamiętamy, ich główna bohaterka – Agnieszka (Krystyna Janda) – młoda studentka szkoły filmowej, realizuje film dyplomowy o przodowniku pracy Mateuszu Birkucie (Jerzy Radziwiłowicz), murarzu z Nowej Huty.
- w szkole filmowej – na przykład w szkole dla filmowców toczy się akcja powieści Piotra Wojciechowskiego *Próba listopada* (2006). Jej pierwszoplanowym bohaterem jest uznany reżyser i profesor, który w ramach zajęć z kreatywnego pisania scenariuszy zleca swoim studentom dokończenie wymyślonych przez niego historii, stających się inspiracją dla głębokich opowieści o ludzkim życiu.
- na festiwalu filmowym – na przykład odbywający się w jednym z czarnomorskich kurortów prestiżowy festiwal filmowy, w czasie którego ginie kandydatka do głównej nagrody, a w ślad za nią wiele innych osób, stał się miejscem akcji powieści Aleksandry Marininy, zatytułowanej *Czarna lista* (2010). Z kolei podczas gali wręczenia Nagród Akademii Filmowej umiejscowiona została akcja powieści Amandy Goldberg i Ruthanny Hopper *Gwiazdy i gwiazdki, czyli diabeł na rozdaniu Oscarów* (2008).
- w muzeum filmowym – na przykład w powieści Dariusza Rekosza *Zamach na Muzeum Hansa Klossa* (2010) otwarcie w Katowicach galerii gromadzącej pamiątki związane ze znanym serialem staje się pretekstem do przeprowadzenia mającego na celu zabicie możliwie największej liczby ludzi zamachu terrorystycznego na stolicę Górnego Śląska.

---

<sup>11</sup> K.I. Gałczyński, *Małe kina*, [w:] idem, *Wybór poezji*, BN, seria I, nr 189, oprac. M. Wyka, wyd. 5, Wrocław 1983, s. 172-173.

## Klasyfikacja z uwagi na typ tematyki

- ukazujące życie filmowców – do utworów o tej tematyce należy na przykład następujący wiersz Mariny Novitskiej:

\* \* \*  
 Zdjęcia, próby  
 Światła reflektorów, blask sławy.  
 Makijaż, kostium, scenariusz, duple.  
 Rola, gra, bryzg emocji.  
  
 Bajki, fantazy i mity,  
 Melodramaty, serial telewizyjny...  
 Wywiady, skandale w prasie,  
 Byleby tylko rejting nie spadł.  
 [...] <sup>12</sup>.

- ukazujące pracę współtwórców filmów – ten typ utworów reprezentuje na przykład wiersz Juliana Tuwima *Reżyser*. Oto fragment tego utworu:

Nie można was samych zostawić  
 Nawet na pół godziny!  
 Co to jest? Kto to ustawił? Zabrać! Fatalnie! Żle!  
 Mówiłem bardziej na prawo. I wyżej. A to co? Kpiny?  
 Ja wam pokażę kpiny,  
 Kiedy się jest w atelier!  
 Ja wam! ---  
 [...] <sup>13</sup>

- przedstawiające reakcje widzów – tego rodzaju reakcje ukazuje na przykład wiersz Wisławy Szymborskiej *Wyjście z kina*<sup>14</sup> oraz Gałczyńskiego *Koń w kinie*<sup>15</sup>.
- obrazujące kulturę filmową – reprezentatywnym przykładem tego rodzaju utworów jest wiersz Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej z tomu *Różowa magia*, opatrzony tytułem *Film amerykański*:

Grają skrzypce, a w skrzypcowy amarant  
 wjeżdża cowboy, wspaniały bandyta.  
 Mustang rzuca się pod nim jak baran,  
 łącząc w skoku wszystkie cztery kopyta.

12 M. Novitska, \*\*\* [Киноленты, кинопробы], <http://chto-takoe-lyubov.net/stikhi-o-lyubvi/kollektsii-stikhov/11578-stixi-o-kino-kinematograf> [dostęp: 3.04.2018].

13 J. Tuwim, *Reżyser*, [w:] idem, *Jarmark...*, s. 294-296.

14 W. Szymborska, *Wyjście z kina*, [w:] eadem, *Czarna piosenka*, Kraków 2014.

15 K.I. Gałczyński, *Koń w kinie*, [http://www.poetica.art.pl/en/kon\\_w\\_kinie-poetica,wierszautora,1194,24.html](http://www.poetica.art.pl/en/kon_w_kinie-poetica,wierszautora,1194,24.html) [dostęp: 3.04.2018].

On się śmieje biało spod sombrera  
i z wierzchowcem tańczy jak lajkonik!  
Dziś się żyje – jutro się umiera,  
ale żyje się: siłą stu koni! [...] <sup>16</sup>.

- charakteryzujące sztukę i technikę filmową – tego rodzaju utworem jest na przykład dedykowany braciom Lumière wiersz Ryszarda Mierzejewskiego *Pierwsze kroki*:

[...]  
oczom zdumionych widzów  
ukazała się brama fabryki  
otworzyła  
i tłum robotnic zaludnił nagle  
wyczarowany świat  
szły wesoło i dumnie poruszały  
czarno-białe zdjęcia  
nieświadome że wchodzą  
w nową epokę  
[...] <sup>17</sup>.

- charakteryzujące poszczególne dzieła filmowe – za przykład tego typu utworów możemy uznać wiersz cytowanego tu przed chwilą Ryszarda Mierzejewskiego pt. *Nuda, nic się nie dzieje w filmie polskim*, który mówi o kultowym filmie Marka Piwowskiego *Rejs* <sup>18</sup>.
- charakteryzujące krytykę filmową i cenzurę – do tego rodzaju utworów należy wiersz Ludwika Jerzego Kerna *Proszę przyjąć do wiadomości*. Początkowy fragment tego wiersza brzmi następująco:

Na rodzimą produkcję zwłaszcza bardzo rzadko chodzę do kina,  
Ale naprawdę, przysięgam, to nie jest moja wina.  
Najczęściej winne są, że nie oglądam jakiegoś obrazu,  
Prasa,  
Radio  
I Telewizja,  
Czyli tak zwane środki masowego przekazu.  
To one właśnie, one, klnę się na mą duszę,  
Tak film mi przybliżają  
Jeszcze przed premierą/  
Że potem osobiście do kina ja już iść nie muszę [...] <sup>19</sup>.

<sup>16</sup> M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Wybór poezji*, BN, seria I, nr 194, oprac. J. Kwiatkowski, wyd. 3 rozszerz., Wrocław 1972, s. 37-38.

<sup>17</sup> [https://www.goldenline.pl/grupy/Literatura\\_kino\\_sztuka/ludzie-wiersze-pisza/magia-kina-695020/s/2](https://www.goldenline.pl/grupy/Literatura_kino_sztuka/ludzie-wiersze-pisza/magia-kina-695020/s/2) [dostęp: 3.04.2018].

<sup>18</sup> [https://www.goldenline.pl/grupy/Literatura\\_kino\\_sztuka/ludzie-wiersze-pisza/magia-kina-695020/s/3](https://www.goldenline.pl/grupy/Literatura_kino_sztuka/ludzie-wiersze-pisza/magia-kina-695020/s/3) [dostęp: 3.04.2018].

<sup>19</sup> L.J. Kern, *Proszę przyjąć do wiadomości*, [http://www.poetica.art.pl/en/prosze\\_przyjac\\_do\\_wiadomosci-poetica,wierszautora,612,35.html](http://www.poetica.art.pl/en/prosze_przyjac_do_wiadomosci-poetica,wierszautora,612,35.html) [dostęp: 3.04.2018].

**2. E-literatura** – to teksty literackie o tematyce filmowej funkcjonujące w internecie, a w tym między innymi:

- e-booki – książki elektroniczne o tematyce filmowej nie zawsze legalnie i nie zawsze profesjonalnie zdigitalizowane są na przykład gromadzone w serwisie internetowym chomikuj.pl. Profesjonalnie opracowane e-booki oferują płatne serwisy w rodzaju ibuk.pl.
- audiobooki – nagrania dźwiękowe książek o tematyce filmowej znaleźć można na przykład w serwisie audio-book.net.pl. Znajdziemy tu między innymi czytany przez Annę Kinder-Kiss audiobook, rejestrujący w formacie MP3 książkę Edmunda Niziurskiego *Niesamowite przypadki Cymeona Maksymalnego*.
- @-poezja – poezja wykorzystująca nowe media (poezja)<sup>20</sup>, a w szczególności krzyżująca gatunki liryczne ze scenariuszami filmowymi (np. wiersz Jarosława Ślęzaka *The Sun also Rises*, inspirowany powieścią Ernesta Hemingwaya pod takim samym tytułem oraz zrealizowanym na jej podstawie filmem w reżyserii Henry’ego Kinga, a także wiersz Krzysztofa Kuczkowskiego *Noworoczny reality show z kuchni Państwa Em*, nawiązujący do popularnych w telewizji reality show), poezja interaktywna, poezja wizualna, poezja cybernetyczna (np. utwór Romana Bromboszcza *Matrix-Halucynacje*, aluzyjnie przywołujący film Larry’ego i Andy’ego Wachowskich).
- literackie blogi i serwisy internetowe – strony lub zespoły stron internetowych poświęconych literaturze. Zamieszczane są tu niekiedy utwory literackie o tematyce filmowej lub omówienia takich utworów<sup>21</sup>.

### 3. Formy paraliterackie

- skecze kabaretowe – stanowią humorystyczną formę nawiązań do filmów; z taką formą mamy do czynienia na przykład w skeczu „Kabaretu Imperator”, zatytułowanym *Przebudzenie mocy*.
- wyliczanki dziecięce – rymowane formułki, służące wyznaczaniu w dziecięcej zabawie osoby, która powinna wykonać jakąś czynność w chwili, gdy na nią wypadnie ostatni wyraz wymawianej formułki. Do filmów nawiązują między innymi następujące wyliczanki:

Raz, dwa, trzy, cztery,  
Maszeruje Huckleberry,

<sup>20</sup> Zob. na ten temat B. Bodzioch-Bryła, *Ars poetica czy @-poetica. O poezji sięgającej po nowe nośniki*, [w:] eadem, G. Pietruszewska-Kobiela, A. Regiewicz, *Literatura – nowe media. Hommo irritus w kulturze literackiej XX i XXI wieku*, Częstochowa 2014, s. 203-320.

<sup>21</sup> Do takich stron należą m.in: [pisze.wiersze.pl](http://pisze.wiersze.pl), [poetyckie-zacisze.pl](http://poetyckie-zacisze.pl), [wiersze.kobieta.pl](http://wiersze.kobieta.pl), [krytycznymokiem.blogspot.com](http://krytycznymokiem.blogspot.com).

Za nim idą Pixi Dixi,  
 Co się kąpią w proszku „IXI”,  
 A za nimi Misio Yogi,  
 Co ma bardzo krótkie nogi,  
 A za nimi kot Jinks dyszy,  
 Co nie lubi bardzo myszy,  
 Raz, dwa, trzy, wychodź TY!<sup>22</sup>

Koziółek Matołek, tęga głowa,  
 Szedł przez las do Pacanowa,  
 Za nim Sindbad z Muminkami  
 Podążali rowerami<sup>23</sup>.

- powiedzenia i porzekadła – utarte, często powtarzane sformułowania słowne. Wśród nich można wyróżnić sformułowania:
  - zaczerpnięte z filmów, na przykład *Stanąć po jasnej/ciemnej stronie mocy* (*Gwiezdne wojny*); *Niech Moc będzie z tobą* (*Gwiezdne wojny*); *Kopernik była kobietą* (*Seksmisja*); *Sąd sądem, a sprawiedliwość musi być po naszej stronie* (*Sami swoi*).
  - nawiązujące do filmów – na przykład *Jak ci zadam cios Templara, to cię Kildare nie pozbiera* (powiedzenie odwołujące się do nazwisk głównych bohaterów popularnych seriali, tj. bezkompromisowego detektywa z serialu *Święty*, 1962-1969 oraz utalentowanego lekarza z serialu *Doktor Kildare*, 1961-1966).
- dowcipy i anegdoty – te krótkie formy humorystyczne niekiedy nawiązują do filmów, na przykład znana dewiza Forresta Gumpa stała się kanwą takiego oto niewyrafinowanego żartu: *Życie jest jak pudełko czekoladek. Po ślubie wszystkie zżera Twoja żona*.

#### 4. Formy z pogranicza literatury i sztuk plastycznych – do form z pogranicza literatury i sztuk plastycznych zaliczyć można:

- fanziny – niskonakładowe pisemka wydawane przez środowiska subkulturowe z zastosowaniem prostych środków poligraficznych. Gromadzą one tworzone przez fanów filmów lub książek różnego typu materiały związane z ulubionymi dziełami (artykuły, dalsze ciągi fabularne utworów oraz różne formy ilustracyjne, wypowiedzi, recenzje). Taki charakter ma na przykład fanzin *Hellraiser* (z ang. hell – ‘piekło’

<sup>22</sup> Zbiory własne autorów – tekst zasłyszany.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

- ang. raiser – ‘ten, kto coś stwarza’), nawiązujący do filmu Cleve’a Barkera o takim samym tytule, który w Polsce był wyświetlany pod nazwą *Wysłannik piekiel*<sup>24</sup>.
- m e m y n a t e m a t f i l m ó w<sup>25</sup>.
  - k a l e n d a r z e – publikacje, które zawierają oprócz kalendarium także różne formy nawiązań do filmów (a w szczególności cytaty, fotosy filmowe, reprodukcje plakatów) lub prezentują opatrzone datowaniem informacje o wydarzeniach związanych z filmem, na przykład *Star Wars. Kalendarz 2016. Legendarni bohaterowie. Oryginalne cytaty*, AMEET [s. l], internetowy *Kalendarz Festiwalu Filmowych 2018*<sup>26</sup>.

**5. Teksty utworów muzycznych** – kolejnym „obszarem”, na którym problematyka filmowa ulega stematyzowaniu, są szeroko rozumiane teksty dzieł muzycznych. W szczególności „obszarami” tymi są:

- tytuły utworów i albumów muzycznych – wykorzystywanie w utworach muzycznych tytułów zapożyczonych z dzieł filmowych jest dość powszechnym zjawiskiem. Oto na przykład zespół rockowy Organek jest wykonawcą piosenki *Mississippi w ogniu*, której tytuł został zaczerpnięty z kultowego filmu Alana Parkera (1988), a zespół Acapulco ma w swoim repertuarze piosenkę *Sami swoi*, która tytułem nawiązuje do znanej komedii filmowej w reżyserii Sylwestra Chęcińskiego (1967)<sup>27</sup>. Z kolei zespół Strachy na Lachy opatrzył jeden ze swych albumów tytułem odwołującym się do filmu w reżyserii Leonarda Buczkowskiego *Zakazane piosenki* (1946).
- teksty piosenek traktujące o twórcach filmów – na przykład podmiotem lirycznym, a zarazem jednym z bohaterów tekstu popularnej piosenki kabaretowej Mariana Hemara *Wąsik, ach ten wąsik* jest Charlie Chaplin<sup>28</sup>.

W wielu wypadkach nazwiska twórców filmowych, będących bohaterami piosenek, wskazane są w tytułach tych piosenek. Z taką sytuacją mamy do czynienia choćby w następujących utworach: Lady Pank – *John Belushi*, Bree Sharp – *David Duchovny*, Franek Kimono (Piotr Fronczewski) – *King Bruce Lee, karate mistrz*, Big Cyc – *Woody Allen, Wita Mina D – Marilyn Monroe*, Dabl Blast – *Bogusław Linda*.

<sup>24</sup> Zob. na ten temat: [https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/44026/flont\\_tytuly\\_polskich\\_zinow\\_czesc\\_2\\_2017.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/44026/flont_tytuly_polskich_zinow_czesc_2_2017.pdf?sequence=1&isAllowed=y) [dostęp: 3.04.2018].

<sup>25</sup> Tego rodzaju memy zostały m.in. zamieszczone na następujących stronach internetowych: <https://andrzejtucholski.pl/2013/9-filmow-memy/> [dostęp: 3.04.2018], <https://kultura.onet.pl/film/wiadomosci/13-scen-z-filmow-kore-staly-sie-memami/04sq6z5#slajd> [dostęp: 3.04.2018].

<sup>26</sup> <http://sporwkinie.blogspot.com/2018/01/kalendarz-festiwalu-filmowych-2018.html> [dostęp: 3.04.2018].

<sup>27</sup> Nawiasem mówiąc, *Sami swoi* – to także nazwa zespołu muzycznego z Białegostoku.

<sup>28</sup> W. Hemar, *Wąsik, ach ten wąsik*, [https://staremelodie.pl/piosenka/1083/Ten\\_wasik\\_ach\\_ten\\_wasik](https://staremelodie.pl/piosenka/1083/Ten_wasik_ach_ten_wasik) [dostęp: 3.04.2018].

- teksty piosenek traktujące o sztuce filmowej – temat sztuki filmowej został podjęty choćby w tekstach piosenek Mieczysława Fogga – *W małym kinie*, Reni Jusis – *Iluzjon*, czy też zespołu Duran Duran – *Girls On Film*.
- teksty piosenek nawiązujące do sztuki filmowej – luźne nawiązania tematyczne do sztuki filmowej napotkamy na przykład w tekstach następujących utworów: Bolis – *Grasz jak aktorka*, Modà – *Come in un film*, Kontrkultura – *Film*, Mech i Maciej Januszko – *Aktor drugiego planu*.
- teksty piosenek i teledysków traktujące o konkretnych filmach lub wykorzystujące motywy z nich zaczerpnięte – taki charakter mają na przykład teksty następujących utworów muzycznych: Arakain – *Forrest Gump*, X FlowRiders – *Szybcy i wściekli*, Zmaza – *Bond*, Foton Muz – *Seksmisja*, Ozzy – *Dzień świra*, Miejski Sort 2-Firma – *Milczenie owiec*. Szczególnym zjawiskiem w tym kontekście jest teledysk Jennifer Lopez *I'm Glad*, który stanowiąc hołd dla filmu *Flashdance* w reżyserii Adriana Lyne'a (1983), wiernie naśladuje sceny z niego.
- teksty piosenek do filmów – szczególnie głęboki związek łączy filmy z tekstami utworów, które stanowią oprawę muzyczną tych filmów. Znamiennym przykładem tego rodzaju tekstów są słowa piosenek: Wojciecha Młynarskiego *Absolutnie* do serialu *Droga* w reżyserii Sylwestra Chęcińskiego (1973), Seweryna Krajewskiego *Uciekaj moje serce* do serialu *Jan Serce* w reżyserii Radosława Piwowarskiego (1981), Edmunda Fettinga *Ballada o pancernych (Deszcze niespokojne)* do serialu *Cztery pancerni i pies* w reżyserii Konrada Nałęczkiego (1966-1970).
- dedykacje utworów muzycznych – szczególną formą uobecniania się tematyki filmowej w tekstach piosenek są dedykacje muzyczne. Tego rodzaju dedykacją jest na przykład piosenka Wiza Khalifa i Charliego Putha *See You Again* (z filmu *Szybcy i Wściekli 7*) nagrana specjalnie dla zmarłego w wyniku wypadku samochodowego aktora Paula Walkera – odtwórcy czołowych ról w tej serii filmowej.
- teksty samorodnych piosenek dziecięcych i młodzieżowych – popularne seriale stają się niekiedy inspiracją dla samorodnej twórczości tekstopisarskiej. Taki los spotkał przykładowo słynny w latach 60. i 70. XX wieku serial *Bonanza*, składający się aż z 430 sześćdziesięciminutowych odcinków. Melodia towarzysząca czołowiec tego filmu, autorstwa Jaya Livingstona i Raya Evansa, stała się motywem muzycznym piosenki *Bonanza*, której słowa brzmiały następująco:

Adam, Adam, trzymaj się!  
Trzymaj się, kochanie,  
Bo za tobą banda mknie  
Mało nóg nie złamie.

Gruby Hoss wali w nos  
Johny mu pomaga

Adam też bandę tę,  
Bandę tę rozkłada<sup>29</sup>.

Z kolei na melodii zaczerpniętej z czołówki serialu *Zorro* (1957-1959), emitowanego przez telewizję polską na początku lat 60. i później wielokrotnie powtarzanego, została oparta upowszechniona w latach 70. XX wieku piosenka *Szpada Zorro*, której tekst w jednym z wielu wariantów przedstawiał się następująco:

Dzisiaj „Znak Zorro”, Zorro, Zorro  
Emocji będzie sporo, sporo, sporo  
Bo w czarnej masce Zorro, Zorro, Zorro  
Po nocach mi się śniiiiiii!

Na konia wsiada, wsiada, wsiada  
A w rękę błyszczy szpada, szpada, szpada  
Pojawia się i znika, znika, znika  
Już taki jego loooooo!

Sierżant Garsija, sija, sija  
Od Zorra dostał w ryja, w ryja, w ryja  
A teraz leży w łóżku, w łóżku, w łóżku  
I drapie się po brzuuuuszkuu!<sup>30</sup>

**III. Nawiązania intertekstualne** – to, mówiąc najprościej, występujące w tekstach literackich odwołania do wypowiedzi zaczerpniętych z filmów. Można wyodrębnić kilka rodzajów takich odwołań. Są to<sup>31</sup>:

1. **Intekstualizacje** – mniej lub bardziej dokładne przeniesienia prototekstów, jakimi są w naszym wypadku wypowiedzi zaczerpnięte z filmu, do tekstu literackiego. Wśród nich można wyróżnić:
  - cytaty – tj. fragmenty prototekstu dosłownie włączone do tekstu literackiego. Na przykład w ostatniej strofie wiersza *Kołysanka dla Dominiki*, podpisanego pseudonimem „inez”, pojawiają się słynne słowa, które wypowiada Scarlett O’Hara – bohaterka filmu *Przemięło z wiatrem* (1930), należące do najpopularniejszych bon motów w historii kina: „Jutro też będzie dzień”:

<sup>29</sup> Zbiory własne autorów – tekst zasłyszany.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> Przedstawiając typologię nawiązań intertekstualnych, odwołujemy się do artykułu Henryka Markiewicza pt. *Odmiany intertekstualności*, [w:] idem, *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwo*, Warszawa 1989.



Zaśnij. Zamilkł już ptaków chór.  
 Zaśnij. Śpią dawne echa gór.  
 Zaśnij. Świat w mroku rozwił się.  
 Jutro też będzie dzień<sup>32</sup>.

- parafrazy – tj. cytaty niedokładne, niewprowadzające jednak zmiany sensu podstawowego prototekstów. Z taką sytuacją mamy do czynienia z wierszem [*sami swoi*], którego autor podpisał się pseudonimem Rif Notsel:

Kargul chodź do płota  
 jak i ja podchodzę  
 dość waśni, przepraszam  
 daj sąsiedzie pyska<sup>33</sup>

[W oryginale: *Kargul, podejdz no do płota! – A na co? – Podejdz – jako i ja podchodzę*]<sup>34</sup>.

- kontrafaktury – polegają na przeniesieniu większości składników i budowy płaszczyzny językowej prototekstu ze zmianą ich sensu podstawowego. Rodzajem kontrafaktury jest na przykład komiks Tomasza Samojlika *Wiedźmun – Dwie wieże funduszu emerytalnego* (2003).
- montaż – powstają w wyniku niespodziewanego, zaskakującego naruszeniem związków semantycznych, łączenia obcych cytatów i/lub parafraz. Wykorzystuje się je zwłaszcza w skeczach kabaretowych. Formą montażu są na przykład skecz Kabaretu OTTO *Gadułki o filmach*, humoreska Kabaretu Moralnego *Niepokoju Wieśniaki w kinie*.
- kolaże – nazwę tę rezerwujemy na oznaczenie nagromadzenia cytatów lub parafraz cytatów zaczerpniętych z filmów. Tego rodzaju nagromadzenie pojawia się przykładowo w humoresce Stanisława Tyma pt. *Spikerka* oraz w skeczu Kabaretu Altanki pt. *Prezenter*, w których tytułowi bohaterowie, odwołując się do dość stereotypowej konwencji, przedstawiają programy telewizyjne, skonstruowane z przeznaczonych tytułów filmów, seriali oraz audycji telewizyjnych. Teoretycznie wyodrębnić można szczególnie rodzaj kolażu, jakim są *c e n t o n y*, pojmowane tu jako utwory literackie skompilowane w całości z cytatów zaczerpniętych z różnych filmów. Niestety nie udało nam się znaleźć przykładów takich utworów.
- plagiaty – na potrzeby prezentowanego tu artykułu miano to zarezerwujemy na określenie zjawisk polegających na bezprawnym włączeniu do dzieł literackich tekstów scenariuszy lub tekstów zaczerpniętych z filmów. Z tego rodzaju sytuacji mamy do czynienia na przykład w wypadku powieści Gillian Flynn *Zaginiona*

32 <https://www.poema.art.pl/publikacja/130681-kolysanka-dla-dominiki> [dostęp: 3.04.2018].

33 <https://poezja.org/utwor/120663-sami-swoi/> [dostęp: 3.04.2018].

34 A. Mularczyk, *Sami swoi. Opowieść filmowa*, Łódź 1993, rozdz. 32, s. 180.

*dziewczyna* (*Gone Girl*) (2015, oryg. 2012), która plagituje scenariusz filmowy *Out of the Blue* (2005) autorstwa Leslie Weller, a także w wypadku powieści Yannicka Haenela *Jan Karski* (2010), wobec której wysunięte zostało oskarżenie o bezprawne wykorzystanie dialogów zaczerpniętych z dziewięćipółgodzinnego filmu dokumentalnego Claude'a Lanzmanna *Shoah* (1985). Oskarżenie to pojawiło się niejako w odpowiedzi na zarzuty Haenela, iż Lanzmann zniekształcił wypowiedzi Karskiego poprzez wycięcie fragmentów wywiadu, w których legendarny kurier Polskiego Państwa Podziemnego opowiada o swej misji ratowania Żydów.

**2. Formy paratekstualne** – to nawiązania do filmów w tekstach towarzyszących tekstowi zasadniczemu. Głównymi jednostkami kompozycyjnymi, w których tego rodzaju nawiązania występują, są:

- wstępy i przedmowy oraz posłowania i epilogi – na przykład Jennifer Lynch wydała powieść *Sekretny dziennik Laury Palmer* (2017), która opatrzona została – jak głosi podtytuł książki – wstępem twórców serialu *Miasteczko Twin Peaks* Davida Lyncha i Marka Frosta. Warto przypomnieć, że serial ukazuje śledztwo prowadzone przez agenta FBI Dale'a Coopera (Kyle MacLachlan) w sprawie morderstwa uczennicy liceum Laury Palmer (Sheryl Lee). Książka Jennifer Lynch jest prequelem serialu, w którym ujawnione zostają tajemnice podwójnego życia tytułowej bohaterki.
- tytuły rozdziałów – na przykład nawiązania do filmu *Gwiezdne wojny* znajdziemy w amatorskich opowiadaniach drukowanych na stronach internetowych. *Rozdział 3* (część 2) opowiadania internautki o pseudonimie Withruth *Towarzystwo nastoletnich zółz* został opatrzony tytułem *Ciemna strona mocy*<sup>35</sup>, natomiast 36 rozdział opowiadania *Long Way Down* autorstwa internautki o pseudonimie Oli Fajna został zatytułowany *Harry, Ron i Draco kontra ciemna strona mocy*<sup>36</sup>.
- motto – na przykład lubuski pisarz Krzysztof Koziołek opatrzył swą powieść *Święta tajemnica* (2009), której akcja rozgrywa się w Zielonej Górze, mottem zaczerpniętym z filmu zatytułowanego *Kate i Leopold* w reżyserii James Mangold: „Odważni to tacy, którzy realnie rozważywszy następstwa wyzwania, możliwe powodzenie, jak i związane z nim zagrożenie, podejmują je”.

35 <https://www.wattpad.com/489509668-towarzystwo-nastoletnich-zolz-opowiadanie> [dostęp: 3.04.2018].

36 <http://dark-family-dtb.blogspot.com/2014/01/rozdzia-36-harry-ron-i-draco-kontra.html> [dostęp: 3.04.2018].

**3. Przekłady** – teksty wyrażające w języku docelowym treści zaczerpnięte z prototekstu. Można wyodrębnić dwa rodzaje przekładów:

- intralingwistyczne – czyli przekłady dokonujące się w obrębie jednego języka. Należą do nich m.in. przekłady z języka ogólnego na regionalny, z którymi mamy do czynienia w niepublikowanych scenariuszach filmów z serii *Winnetou* czy kreskówek *Źwirek i Muchomorek* w śląskiej wersji językowej.
- interlingwistyczne – czyli przekłady z jednego języka na inny język etniczny. Należą do nich między innymi liczne przekłady na język polski obcojęzycznych scenariuszy filmowych oraz ich zbeletryzowanych odpowiedników. Reprezentatywny przykład stanowi tu choćby dokonana przez Mirosławę Śląską translacja *Scenariuszy* (1982) Federica Felliniego (*La Strada, Słodkie życie, Osiem i pół, Amarcord*).

**4. Transformacje** – mianem tym będziemy opatrywać przekształcenia tekstów literackich powstałych na kanwie publikowanych i niepublikowanych scenariuszy filmowych. W ślad za Henrykiem Markiewiczem można wyróżnić dwa podstawowe rodzaje transformacji:

- tematyczne – polegające na wprowadzaniu do tekstów tworzonych na podstawie filmów (scenariuszy filmowych) wszelkiego rodzaju amplifikacji, kondensacji, eliminacji, permutacji oraz modyfikacji zdarzeniowych, postaciowych, czasoprzestrzennych, motywacyjnych, interpretacyjnych, waloryzacyjnych itp. Z takimi transformacjami mamy do czynienia choćby w powieści *Miasto 44* (2014) Marcina Masztalerza, napisanej na podstawie scenariusza filmu Jana Komasy.
- generyczne – polegające na wprowadzaniu do tekstów tworzonych na podstawie filmów (scenariuszy filmowych) różnego rodzaju zmian wewnątrzgatunkowych (np. z opowiadania pierwszoosobowego na trzecioosobowe), gatunkowych (z dramatu na komedię), rodzajowych (np. z powieści na dramat). Efektem tego rodzaju transformacji jest choćby komiks *Janosik (Post)*, cz. 1-3 (2002), opracowany przez Tadeusza Kwiatkowskiego oraz Jerzego Skarżyńskiego na podstawie serialu o tym samym tytule, a także komiks *Kapitan Kloss*, cz. 1-20 [2001-2002], stworzony przez Andrzeja Zbycha i Mieczysława Wiśniewskiego na podstawie serialu *Stawka większa niż życie*.

## **5. Nawiązania tematyczne**

A. Wprowadzanie prototekstowych składników tematycznych (z ich ewentualną modyfikacją). Wplatanie do utworów literackich wątków zaczerpniętych z filmów jest dość częstym zjawiskiem. Niekiedy nawet odwołania do dzieł filmowych stają się osią konstrukcyjną tych utworów. Tak się dzieje na przykład

w powieści Marii Nurowskiej *Moje życie z Marlonem Brando* (1976), której główna bohaterka zaczyna postrzegać swoje życie jako replikę zdarzeń znanych z filmu *Ostatnie tango w Paryżu*.

B. Uzupełnienia fabularne prototekstów – dopisywane do prototekstów ciągu zdarzeniowe. Niekiedy uzupełnienia te realizowane są w ramach fan fiction, tj. tworzonych nieoficjalnie przez fanów filmów lub książek narracji, które odwołują się do zdarzeń i postaci zaczerpniętych z oryginalnych utworów<sup>37</sup>. Rozważane uzupełnienia przybierają różnorodne formy. Wśród nich wyróżnić można:

- *mid quele* – rodzaj kontynuacji dzieł, które rozgrywają się przynajmniej częściowo równolegle z wydarzeniami z poprzednich części. Na przykład powieść Erica van Lustbadera *Dziedzictwo Bourne'a* (2008) jest *midquelem* wobec filmu *Ultimatum Bourne'a* (*The Bourne Ultimatum*) w reżyserii Paula Greengrassa.
- *side quele/paralla quele* – kontynuacje, których akcja rozgrywa się równocześnie z wydarzeniami części poprzednich, często pokazujące tę samą historię z perspektywy innych postaci. Za *sidequel* można uznać na przykład powieść Jane Austen i Setha Grahame'a-Smitha *Duma i uprzedzenie i zombie* (2010), która w wątki znane z powieści Jane Austen *Duma i uprzedzenie* (1813) oraz nakręconego na podstawie tej powieści przez Joego Writtha filmu o takim samym tytule wplata motywy związane z atakiem zombie.
- *prequele* – kontynuacje dzieł, które przedstawiają wydarzenia sprzed czasu akcji dzieł kontynuowanych. Taki charakter ma na przykład powieść Christie Golden *Warcraft – Durotan* (2016), której podtytuł brzmi *Oficjalny prequel filmu*. Analogiczny status reprezentuje powieść Manuli Kalickiej *Kochaj i tańcz. 20 lat wcześniej* (2009), która jest *prequelem* filmu tanecznego *Kochaj i tańcz* (2009) w reżyserii Bruce'a Parramore'a.
- *rebooty* – kontynuacje danej serii, choć opowiadające zupełnie nową historię. Rebootem jest na przykład komiks Iana Edingtona *Planeta małp: Wojna z ludźmi* (2001), stanowiący kontynuację powieści Pierre'a Boullé'a *Planeta małp* (2014, oryg. 1968) i zrealizowanego na jej podstawie filmu Franklina J. Schaffnera (1968). Reboot stanowi też seria komiksów, zatytułowana *Spider-Man: Homecoming, otwierająca nowy cykl opowieści o Człowieku-Pająku*, znanym z filmu Sama Raimiego (2002). Nawiasem mówiąc, seria, o której tu mowa, sama stała się podstawą filmu Jona Watsa II (2017).

---

37 Tego typu narracją jest np. opowiadanie podpisującego się pseudonimem [fanthomas] fana znanego serialu telewizyjnego, zatytułowane *Świat według Kiepskich – Srajens fik szyn*, <http://forum.kiepscy.org.pl/scenariusz-srajens-fikszyn-vt7214.htm> [dostęp: 3.04.2018], a także opowiadanie fanki o pseudonimie Pokemonka pt. *Harleen*, stanowiące swego rodzaju kontynuację serialu animowanego *Batman* (1992), <http://forum.vampirciowo.pl/viewtopic.php?f=5&t=928> [dostęp: 3.04.2018].

- remake – jest to pojęcie „czysto” filmowe, ale można by nim opatrzyć powieści lub komiksy będące nowszą wersją starszych dzieł stworzonych na podstawie filmów. W takim sensie za remake można by uznać komiks Sylwaina Runberga i Jose Homsa *Millenium. Mężczyźni, którzy nienawidzą kobiet* (2012), opracowany na podstawie powieści Stiega Larssona (2017, oryg. 2005) i filmu Nielsa Ardena Opleva (2009) pod tym samym tytułem. Komiks ten stanowi odświeżoną wersję *Millenium...*, które nieco wcześniej ukazało się w opracowaniu Denise Miny (2012).
- requele – dzieło, które wraca do wątków z poprzednich części, ale nie jest ani remakiem, ani linearną kontynuacją fabuły poprzednika. Za swego rodzaju literacki requel można uznać opowieść Masashiego Kishimoto i Akiry Higashiyamy *Tajemna historia Kakashiego: Piorun na lodowym niebie* (2016), która nawiązuje do pełnometrażowego filmu animowanego w reżyserii Masahiko Muraty *Więzienie krwi*. Utwór Higashiyamy ukazuje zdarzenia znacznie w szczegółach różniące się od zdarzeń przedstawionych w filmie.
- sequele – druga część dzieła, przedstawiająca dalsze losy poznanych wcześniej bohaterów lub kontynuująca rozpoczęte wątki. Obecnie nazwę tę stosuje się do określania dalszych części. Można jednak spotkać także nazwy threquel, fourquel itp. Sequelem w poszerzonym sensie (lub threequelem – w innej nomenklaturze) jest na przykład powieść Jeffreya Coopera *Koszmar z Elm Street 3: Wojownicy snów* (1991), stanowiąca kontynuację filmu Wesa Cravena *Koszmar z ulicy Wiązów* (1984).
- instalmenty – kontynuacje, opowiadające dalsze ciągi tych samych historii. Reprezentatywnym przykładem instalmentu jest choćby powieść Alexandry Ripley, opatrzona tytułem *Scarlett. Przeminięło z wiatrem – kontynuacja* (2008), przedstawiająca dalsze losy bohaterów bestselleru Margaret Mitchell (1936) i stworzonego na jego podstawie filmu Victora Fleminga (1939).
- interquele – kontynuacje, których akcja rozgrywa się pomiędzy wydarzeniami ukazanymi w dwóch poprzednich częściach danej serii. Interquelem w stosunku do wydanych wcześniej filmów z cyklu *Star Wars* jest np. powieść Roberta Anthony'ego Salvatore'a *Gwiezdne wojny. Część II: Atak Klonów* (2002). Taki sam charakter ma komiks *Firefly* (2005), w którym jego autor – Joss Whedon – przedstawił zdarzenia rozgrywające się między reżyserowanym przez niego serialem telewizyjnym *Firefly* (2002-2003) a stanowiącym kontynuację tego serialu filmem pełnometrażowym *Serenity* (2005).
- re-imaginingi – nowe wersje filmów (scenariuszy), które zmieniają kluczowe elementy fabuły i bohaterów, najczęściej osadzające materiał źródłowy w zupełnie nowych ramach. Za re-imagining cyklu komiksów i serialu telewizyjnego

opowiadającego o żywych trupach można uznać komiks *The Walking Dead: Zejście* (2015). Główni bohaterowie tego komiksu mają takie same nazwiska jak ich serialowi poprzednicy, ale całkowicie odmienną tożsamość i działają w odmiennych warunkach.

- spin-offy – nowe dzieła, które powstają na podstawie już istniejącego, rozwijające wątki poboczne lub losy bohaterów drugoplanowych. Formę spin-off-u stanowi na przykład powieść Caesara Starlinga *SKYNET Armia cieni* (2017), kontynuująca różne wątki filmów Jamesa Camerona *Terminator*.
- crossovery – dzieła, w których łączą się losy bohaterów znanych z dwóch lub więcej różnych produkcji. Tego rodzaju dziełem jest przykładowo powieść Andrzeja Dudzińskiego *Zmierzch bohaterów* (1988), opowiadająca o powojennych losach czterech pancernych oraz kapitana Klossa. Crossoverem jest także komiks Jerzego Ozgi i Zekiego (pseud. Zygmunta Kowala) *Salut Bohaterom* (2002), w którym czołowe sylwetki są inspirowane postaciami znanymi ze *Stawki większej niż życie* (Hans Klotz) oraz *Gwiezdnych wojen* (Lord Herman Wolfram i Imperator).

C. Dzieła, których autorstwo jest przypisywane fikcyjnym postaciom z innych dzieł – z taką sytuacją mamy do czynienia na przykład we wspomnianej tu już powieści Jennifer Lynch *Sekretny dziennik Laury Palmer* (2017), a także w powieści obyczajowej *Kaktus w sercu* (2008), napisanej przez Ewę i Marka Karwan-Jastrzębskich pod pseudonimem Barbara Jasnyk. Autorzy wcieliili się w postać bohaterki wyprodukowanego przez TVN serialu *Teraz albo nigdy!*

**6. Ikonizacje** – odtworzenia (zobrazowania) znamion, tj. reguł i uwarunkowanych nimi cech, a czasem także składników prototekstu, odmiennych od własnych norm literackich nadawcy tekstu:

- stylizacje – odtworzenia częściowe, niesprzeczne z semantycznym ukierunkowaniem prototekstu; traktowane są one jednak z dystansem, jako przynależne do minionej lub odrębnej kultury literackiej, na przykład komiks Andrzeja Nowakowskiego *Noc sprawiedliwych pięści* (1983) jest konsekwentnie stylizowany na bardzo modne w kulturze Zachodu lat 80. XX wieku filmy kung-fu.
- pastisze – teksty literackie odtwarzające cechy znamienne prototekstu (tj. scenariusza filmowego) z lekkim tylko ich zagęszczeniem i wyjaskrawieniem. Z taką sytuacją mamy do czynienia np. w satyrycznym utworze Anny Mildner zatytułowanym *Dalsze losy Scarlett O'Hara i Rhetta Butlera* (1991), który ukazał się jako dodatek do magazynu „Przyjaciółka”.

- parodie – literackie odtworzenia silnie zgęszczające i wyjaskrawiające właściwości prototekstów (scenariuszy filmowych), powodujące dzięki temu efekt komiczny. Na przykład z parodią książek J.K. Rowling i powstałych na ich podstawie filmów jest powieść Michaela Gerbera pt. *Barry Trotter i bezczelna parodia* (2006), literacką zaś parodią serii książek i filmów o agencji 007 jest powieść autora podpisującego się pseudonimem Pepetela, zatytułowana *Tajny agent Jaime Bunda* (2010).
- konfrontacje – teksty literackie oparte na zasadzie ostentacyjnej opozycji (w sensie szerokim, od paralelizacji do antytetyczności wobec prototekstu, tj. scenariusza filmowego). Za literacki tekst o charakterze konfrontatywnym uznać można np. komiks *Matrix według Śledzia, czyli jak było naprawdę* (2000). Komiks ten ukazuje rzekomo prawdziwy przebieg zdarzeń, o których traktuje filmowy megahit Larry’ego i Andy’ego Wachowskich.
- nawiązania do uogólnień dyskursywnych zawartych w prototekstach (aprobatywne, modyfikujące, polemiczne), np. z aprobatywnym nawiązaniem do przytoczonej już uprzednio dewizy Forresta Gumpa mamy do czynienia w wierszu sygnowanym nazwiskiem Piotr Reguła *Pudełko czekoladek*:

Życie jest jak pudełko czekoladek  
Nigdy nie wiesz na co trafisz  
Czasem bywa gorzkie na zewnątrz  
Ale słodyczą urzeka w środku  
Delikatne z wierzchu  
Ale mocne wewnątrz<sup>38</sup>.

### **Zakończenie: najważniejsze jest niewidoczne dla oczu**

Omawiane w prezentowanym artykule formy „obecności” filmu w literaturze można usystematyzować w postaci tabeli.

Gdy podejmuje się próbę rozważania, jaki wpływ wywiera sztuka filmowa na funkcjonowanie i rozwój literatury, trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że – jak głosi tytuł prezentowanej obecnie partii rozważań – to, co najważniejsze, jest niewidoczne dla oczu. Otóż wydaje się, że najdobitniejsze piętno, jakie film wywiera na literaturze, zaznacza się nie w tym, że problematyka filmowa jest częstym przedmiotem tematyzacji w dziełach literackich, ani też w tym, że filmy stają się w ich obrębie obiektem różnego typu intertekstualnych nawiązań, lecz w tym, iż rozwój sztuki filmowej wymógł na twórcach literatury istotne zmiany w sposobach kształtowania warsztatu pisarskiego. Otóż film stał się najważniejszym narzędziem popularyzacji dzieł literackich. Często

<sup>38</sup> <http://wiersze.kobieta.pl/wiersze/pudelko-czekoladek-94529> [dostęp: 3.04.2018].



FORMY OBECNOŚCI FILMU W LITERATURZE FIKCJONALNEJ		
I. EDYCJE PROTOTEKSTÓW ORAZ ICH PRZEKŁADY INTERMEDIALNE	II. TEKSTY LITERACKIE, PARALITERACKIE I POGRANICZNE O TEMATYCE FILMOWEJ	III. NAWIĄZANIA INTERTEKSTUALNE
1	2	3
<p>I. EDYCJE PROTOTEKSTÓW</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- WERSJE DRUKOWANE</li> <li>A. (RE)EDYCJE EKSPANIZOWANYCH DZIEŁ LITERACKICH WZBOGACONE: <ul style="list-style-type: none"> <li>• nagraniami filmów na różnych nośnikach (kasetach VHS, płytach DVD)</li> <li>• reprodukcjami plakatów filmowych, fotosami z planów zdjęciowych oraz kadrami filmowymi</li> <li>• ilustracjami odwzorowującymi kadry filmowe</li> </ul> </li> <li>B. WYDANIA SCENARIUSZY FILMOWYCH ORAZ</li> <li>ICH ZMODYFIKOWANYCH WERSJI [często ilustrowane fotosami z planów zdjęciowych i kadrami z filmów] <ul style="list-style-type: none"> <li>• scenariusze filmowe</li> <li>• zbeletryzowane scenariusze</li> <li>• zbeletryzowane streszczenia</li> </ul> </li> <li>C. ZBIORY AFORYZMÓW, CYTATÓW I MAKSYM ZACZERPNIĘTYCH Z FILMÓW <ul style="list-style-type: none"> <li>• edycje drukowane</li> <li>• edycje internetowe</li> </ul> </li> </ul>	<p>1. UTWORY BELETRYSTYCZNE</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>PODZIAŁ Z UWAGI NA TYP BOHATERA</i> – utwory, w których pierwszoplanowym bohaterem jest: <ul style="list-style-type: none"> <li>• aktor/aktorka</li> <li>• reżyser</li> <li>• scenarzysta</li> <li>• kamerzysta</li> <li>• kinoman</li> </ul> </li> <li>- <i>PODZIAŁ Z UWAGI NA MIEJSCE AKCJI</i> – utwory, których akcja rozgrywa się: <ul style="list-style-type: none"> <li>• na planie filmowym</li> <li>• w wytwórni filmów</li> <li>• w kinie</li> <li>• w domu aktora/aktorki</li> <li>• w domu reżysera</li> <li>• w budynku telewizyj</li> <li>• w szkole filmowej</li> <li>• na festiwalu filmowym</li> <li>• w muzeum filmowym</li> </ul> </li> <li>2. E-LITERATURA <ul style="list-style-type: none"> <li>• „Literatura w sieci”</li> <li>• e-booki i audiobooki</li> <li>• @-poezja</li> <li>• literackie blogi</li> <li>• i serwisy internetowe</li> </ul> </li> </ul>	<p>1. INTEKSTUALIZACJE</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• cytaty</li> <li>• parafrazy</li> <li>• kontrafaktry</li> <li>• montaże</li> <li>• kolaże</li> <li>• centony</li> <li>• plagiaty</li> </ul> <p>2. FORMY PARATEKSTUALNE (teksty towarzyszące tekstowi zasadniczemu)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• tytuły</li> <li>• wstępy i przedmowy</li> <li>• posłowia i epilogi</li> <li>• tytuły rozdziałów</li> <li>• motto</li> </ul> <p>3. PRZEKŁADY</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• intralingwistyczne</li> <li>• interlingwistyczne</li> </ul> <p>4. TRANSFORMACJE</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• tematyczne</li> <li>• generyczne</li> </ul> <p>5. NAWIĄZANIA TEMATYCZNE:</p> <p>A. WPROWADZANIE PROTOTEKSTOWYCH SKŁADNIKÓW TEMATYCZNYCH</p>



1	2	3
<p>2. PRZEKŁADY INTERMEDIALNE</p> <p>A. PRZEKŁADY W RAMACH E-LITERATURY</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• utwory i gry hipertekstowe</li> <li>• teksty hipermedialne</li> </ul> <p>B. PRZEKŁADY W RAMACH SZTUK PLASTYCZNYCH</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• komiksy</li> <li>• manga</li> </ul> <p>C. SCENARIUSZE GIER KOMPUTEROWYCH I PLANSZOWYCH</p> <p>D. PRZEKŁADY W RAMACH SZTUKI MUZYCZNEJ</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• libretta oper i operetek</li> <li>• libretta musicali</li> </ul>	<p>3. FORMY PARALITERACKIE</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• skecze kabaretowe</li> <li>• wylizanki dziecięce</li> <li>• powiedzenia i porzekadła <ul style="list-style-type: none"> <li>– zaczerpnięte z filmów</li> <li>– nawiązujące do filmów</li> </ul> </li> <li>• dowcipy, anegdoty</li> </ul> <p>4. FORMY Z POGRANICZA LITERATURY I SZTUK PLASTYCZNYCH</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• fanzyny</li> <li>• memy</li> <li>• kalendarze</li> </ul> <p>5. TEKSTY UTWORÓW MUZYCZNYCH</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• tytuły utworów i albumów muzycznych</li> <li>• teksty piosenek traktujące o twórcach filmów</li> <li>• teksty piosenek traktujące o sztuce filmowej</li> <li>• teksty piosenek nawiązujące do sztuki filmowej</li> <li>• teksty piosenek traktujące o konkretnych filmach lub wykorzystujące motywy z nich zaczerpnięte</li> <li>• teksty piosenek do filmów</li> <li>• dedykacje utworów muzycznych</li> <li>• teksty samorodnych piosenek dziecięcych i młodzieżowych</li> </ul>	<p>B. UZUPEŁNIENIA FABULARNE PROTOTEKSTÓW:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• midquele</li> <li>• sidequele/parallaquele</li> <li>• prequele</li> <li>• rebooty</li> <li>• remaki</li> <li>• requele</li> <li>• sequele</li> <li>• instalmenty</li> <li>• interquele</li> <li>• re-imaginingi</li> <li>• spin-offy</li> <li>• crossovery</li> </ul> <p>C. DZIEŁA, KTÓRYCH AUTORSTWO JEST PRZYPISYWANE FIKCYJNYM POSTACIOM Z INNYCH DZIEŁ</p> <p>6. IKONIZACJE</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• stylizacje</li> <li>• pastisze</li> <li>• parodie</li> <li>• konfrontacje</li> <li>• nawiązania do uogólnień dyskursywnych zawartych w prototekstach</li> </ul>

dzieje się tak, że nawet wybitne powieści swoją prawdziwą sławę przeżywają dopiero wówczas, gdy zostają zekranizowane. Dopiero też wówczas ich twórcy odnoszą sukces finansowy. Z tego względu pisarze, mając nadzieję na ekranizację swych utworów lub przynajmniej licząc się z taką ewentualnością, a z drugiej strony – uwzględniając przyzwyczajenia odbiorców ukształtowane przez srebrny ekran, naśladową środki wyrazowe typowe dla filmu (szybkie tempo akcji, krótkie repliki w miejsce refleksyjnych monologów, redukcja opisów, uwięźlenie narracji, uwydatnienie techniki „oka kamery”, burzenie chronologii i sekwencyjności zdarzeń itd.). W ten sposób stylistyka filmu przenika literaturę, stopniowo zmieniając jej oblicze.

## Bibliografia

- [s.a.], *Zaginiony świat: Jurassic Park. Opowiadanie oparte na scenariuszu filmowym Davida Koeppa i na powieści „Zaginiony świat” Michaela Crichtona*, Kids sp. z o.o., Warszawa [s.d.].
- [s.a], *Bękart wojny*, Tim Film Studio, Universal, 2012.
- Asplin Richard, *Wesoła trupiarnia Hollywood*, tłum. Maciej Nowak, Capricorn-Media Lazar, Warszawa 2008.
- Austen Jane i Grahame-Smith Seth, *Duma i uprzedzenie i zombie*, Wydawnictwo G+J, Warszawa 2010.
- Bielecki Czesław, *Scenarzysta, Świat Książki*, Warszawa 2009.
- Bonansinga Jay, *The Walking Dead: Zejście*, Sine Qua Non, Kraków 2015.
- Boulle Pierre, *Planeta małp*, Amber, Warszawa 2014.
- Broom Isabella, *Moja hiszpańska przygoda*, Amber, Warszawa 2017.
- Cooper Jeffrey, *Koszmar z Elm Street 3: Wojownicy snów*, tłum. M. Spsychalski, Phantom Press, Gdańsk 1991.
- De Shobhaa, *Bollywoodzkie noce*, Wydawnictwo Książnica, Wrocław 2010.
- Dudziński Andrzej, *Zmierzch bohaterów*, Bukowy Las, Wrocław 1988.
- Dukaj Jacek, *Starość aksolotla*, Allegro, [s. l.] 2015.
- Dunn Douglas, *Wyprowadzka z Terry Street*, tłum. P. Sommer, Centrum Sztuki, Legnica 1999.
- Edington Ian, *Planeta małp: Wojna z ludźmi*, tłum. T. Kreczmar, Egmont, Warszawa 2001.
- Fellini Federico, *Scenariusze*, tłum. M. Ślaska, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982.
- Ferrari Allesandro, *Nowa nadzieja: Komiks na podstawie filmu (A New Hope: A Graphic Novel)*, w przekładzie M. Drewnowskiego, Egmont, Warszawa 2017.
- Ferrari Allesandro, *Star Wars – Imperium kontratakuje*, tłum. Z. Grzędowicz, Egmont, Warszawa 2018.
- Ferrari Allesandro, *Star Wars – Mroczne widmo*, tłum. B. Czartoryski, Egmont, Warszawa 2017.
- Ferrari Allesandro, *Star Wars – Nowa Nadzieja*, tłum. M. Drewnowski, Egmont, Warszawa 2017.
- Ferrari Allesandro, *Star Wars – Przebudzenie Mocy*, tłum. B. Czartoryski, Egmont, Warszawa 2017.
- Flynn Gillian, *Zaginiona dziewczyna (Gone Girl)*, tłum. M. Koziej, Burda Książki, Warszawa 2015.
- Foks Dark, *Wielkanoc z tygrysem*, Czarne, Wołowiec 2008.
- Fredro Aleksander, *Zemsta*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2002.
- Frost Mark, Lynch David, [Wstęp do:] Lynch J., *Sekretny dziennik Laury Palmer (The Secret Diary of Laura Palmer)*, tłum. A. Sobolewska, Znak Literanova, Kraków 2017.

- Gałczyński Konstanty Ildenfons, *Wybór poezji*, BN, seria I, nr 189, oprac. M. Wyka, wyd. 5, ZN im. Ossolińskich, Wrocław 1983.
- Gerber Michael, *Barry Trotter i bezczelna parodia*, tłum. P. Braiter-Ziemkiewicz, Mag, Warszawa 2006.
- Goldberg Amanda i Hopper Ruthanna, *Gwiazdy i gwiazdki, czyli diabeł na rozdaniu Oscarów*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2008.
- Golden Christie, *Warcraft. Oficjalna powieść filmu (Warcraft The Official Movie Novelization)*, tłum. D. Repeczko, Insignis, Kraków 2016.
- Haenel Yannick, *Jan Karski*, tłum. M. Kamińska-Maurugeon, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2010.
- Harry Potter. Książka do kolorowania*, pr. zb., tłum. J. Dziubińska, Wydawnictwo Otwarte, Kraków 2015.
- Jagielnicka-Kamieniecka Stefania, *Sobowtór ukochanego*, Ridero, Kraków 2017.
- Janosik (Post), cz. 1-3, oprac. T. Kwiatkowski i J. Skarżyński, Wydawnictwo Post, Kraków 2002.
- Jasnyk Barbara [E. i M. Karwan-Jastrzębscy], *Kaktus w sercu*, W.A.B., Warszawa 2008.
- Kalicka Manula, *Kochaj i tańcz. 20 lat wcześniej*, W.A.B., Warszawa 2009.
- Kishimoto Masashi, Higashiyama Akira, *Tajemna historia Kakashiego: Piorun na lodowym niebie*, tłum. A. Piechowiak, J.P. Fantastica, [s. l.] 2016.
- Kleinbaum Nancy H., *Stowarzyszenie Umarłych Poetów (Dead Poets Society)*, tłum. P. Laskowicz, Rebis, Poznań 2015.
- Koterski Marek, *Dzień świra i inne monologi Adasia Miauczynskiego na jedną lub więcej osób*, Świat Literacki, Warszawa 2002.
- Koziołek Krzysztof, *Święta tajemnica*, Wydawnictwo Kropka, Zielona Góra 2009.
- Kundera Milan, *Dr Havel w dwadzieścia lat później*, [w:] idem, *Śmieszne miłości*, W.A.B., Warszawa 2013.
- Lane Alan, *Famous movie quotes*, Santa Monica Press, 1995.
- Larsson Stieg, *Millenium. Mężczyźni, którzy nienawidzą kobiet*, tłum. B. Walczak-Larsson, Czarna Owca, Warszawa 2017.
- Lustbader Eric van, *Dziedzictwo Bourne'a*, tłum. J. Kraško, P. Martin, Amber, Warszawa 2008.
- Lynch Jennifer, *Sekretny dziennik Laury Palmer (The Secret Diary of Laura Palmer)*, tłum. A. Sobolewska, Znak Literanova, Kraków 2017.
- Marinina Aleksandra, *Czarna lista*, tłum. A. Stronka, W.A.B., Warszawa 2010.
- Marinina Aleksandra, *Obraz pośmiertny*, tłum. A. Stronka, W.A.B., Warszawa 2014.
- Markiewicz Henryk, *Odmiany intertekstualności*, [w:] idem, *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, PWN, Warszawa 1989.
- Martin Paweł, *Gra o tron* (ok. 4000 stron) – spoiler.
- Mastalerz Marcin, *Miasto 44*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2014.
- Michelangelo Antonioni, *Scenariusze*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1989, Izabelin 2002.
- Mildner Anna, *Dalsze losy Scarlett O'Hara i Rhett Butlera*, Przyjaciółka, Warszawa 1991.
- Moggach Deborah, *Hotel złamanych serc*, Rebis, Poznań 2016.
- Najlepsze kasztany. Księga cytatów polskiego filmu*, oprac. M. Hendrykowski, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2014.
- Niziurski Edmund, *Osobliwe przypadki Cymeona Maksymalnego*, Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1990.
- Nowakowski Andrzej, *Noc sprawiedliwych pięści*, Pomorze, Bydgoszcz 1983.
- Nurowska Maria, *Moje życie z Marlonem Brando*, Czytelnik, Warszawa 1976.
- Około-Kulak Doda, *Ptaszyna*, Świat Książki, Warszawa 2010.

- Ozga Jerzy i Zeke [Z. Kowal], *Salut Bohaterom, Bright Minds*, [s. 1] 2002.
- Pawlikowska-Jasnorzewska Maria, *Wybór poezji*, BN, seria I, nr 94, oprac. J. Kwiatkowski, ZN im. Ossolińskich, wyd. 3 rozszerz., Wrocław 1972.
- Pepetela, *Tajny agent Jaime Bunda*, tłum. Z. Stanisławska-Kocińska, Claroscuro, Warszawa 2010.
- Piksel Zdrój, A. Piwowarska i M. Pisarski [2014] – książka hipertekstowa.
- Poświatowska Halina, *Asocjacje z motywem śmierci*, [w:] *Poezje zebrane*, oprac. A. Madyda, wstęp G. Halkiewicz-Sojak, Algo, Toruń 1994.
- Raabe Marc, *Kamerzysta*, tłum. B. Tarnas, V. Grotowicz, Amber, Warszawa 2017.
- Rekosz Dariusz, *Zamach na Muzeum Hansa Klossa*, Wydawnictwo G+J, Warszawa 2010.
- Ripley Alexandra, *Sacharlet. Przeminięło z wiatrem – kontynuacja*, tłum. R. Reszke, Albatros, Warszawa 2008.
- Runberg Sylvain, Homs Jose, *Millenium. Mężczyźni, którzy nienawidzą kobiet*, tłum. M. Mosiewicz-Szrejter, Egmont, Warszawa 2012.
- Salvatore Robert Anthony, *Gwiezdne wojny. Część II: Atak Klonów*, tłum. M. Szymański, Amber, Warszawa 2002.
- Samojlik Tomasz, *Wiedźmun – Dwie wieże funduszu emerytalnego*, *Ares* 2, 2003.
- Sienkiewicz Henryk, *Quo vadis? (powieść ilustrowana kadrami z filmu Jerzego Kawalerowicza Quo vadis?)*, Oficyna Wydawnicza G&P, Poznań 2000.
- Sienkiewicz Henryk, *W pustyni i w puszczy*, Agencja Elipsa, Warszawa 1994.
- Silverstein Jim, *Movie Quotes To Get You Through Life*, Morrisville NC 2007.
- Smith Sean K., *Reel Wisdom: More than 100 Inspirational Quotes for Movie Lovers*, Film Buffs and Cinephiles, Hatherleigh Press, New York 2016.
- Stańczakowa Jadwiga, *Dziennik we dwoje*, Wydawnictwo Warstwy, Wrocław 2015.
- Starling Caesar, *SKYNET Armia cieni*, Psychoskok, Konin 2017.
- Szmagier Krzysztof, *Porucznik Borewicz. 21 opowiadań na motywach scenariuszy serialu „07 zgłoś się”*, t. 1-21, agoy.pl, [s. 1, s.d.].
- Szyborska Wisława, *Czarna piosenka*, Znak, Kraków 2014.
- Ścibor-Rylski Aleksander, *Człowiek z marmuru*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1988.
- Śledziński Michał, *Matrix według Śledzia*, dodatek do „Świata Gier Komputerowych”, [s. 1] 2000.
- Tharoor Shashi, *Bollywood*, tłum. A. Karp, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 2004.
- The Lord of the Rings. Trylogia filmowa. Książka do kolorowania*, Wydawnictwo Akurat, [Warszawa] 2016.
- Tuwim Julian, *Jarmark rymów*, Czytelnik, Warszawa 1958.
- Wallace i Gromit – *Kłótwa królika*, tłum. J. Klingofer, Bellona, Warszawa 2006.
- Whedon Joss, *Firefly: Dead or Alive* [2005].
- Wojciechowski Piotr, *Próba listopada*, W.A.B., Warszawa 2006.
- Zbych Andrzej i Wiśniewski Mieczysław, *Kapitan Kloss*, cz. 1-20, Muza S.A., Warszawa 2001-2002.

## Źródła internetowe

- <http://chto-takoe-lyubov.net/stikhi-o-lyubvi/kollektsii-stikhov/11578-stixi-o-kino-kinematograf>
- <http://dark-family-dtb.blogspot.com/2014/01/rozdzia-36-harry-ron-i-draco-kontra.html>
- <http://forum.kiepscycy.org.pl/scenariusz-srajens-fikszy-n-vt7214.htm>
- <http://forum.vampirciowo.pl/viewtopic.php?f=5&t=928>
- <http://ha.art.pl/piksel-zdroj>
- <http://niewinni-czarodzieje.pl/gry-tekstowe-czyli-oswajanie-literatury-cyfrowej>

<http://popioldiament.pl>  
<http://sporwkinie.blogspot.com/2018/01/kalendarz-festiwalu-filmowych-2018.html>  
<http://wiersze.kobieta.pl/wiersze/pudelko-czekoladek-94529>  
[http://www.poetica.art.pl/en/kon\\_w\\_kinie-poetica,wierszautora,1194,24.html](http://www.poetica.art.pl/en/kon_w_kinie-poetica,wierszautora,1194,24.html)  
[http://www.poetica.art.pl/en/prosze\\_przyjac\\_do\\_wiadomosci-poetica,wierszautora,612,35.html](http://www.poetica.art.pl/en/prosze_przyjac_do_wiadomosci-poetica,wierszautora,612,35.html)  
<http://www.screenplays-online.de>  
<https://andrzejtucholski.pl/2013/9-filmow-memy>  
<https://filmmakeriq.com/category/quotes/>  
<https://kultura.onet.pl/film/wiadomosci/13-scen-z-filmow-kore-staly-sie-memami/04sq6z5#slajd>  
[https://pl.wikiquote.org/wiki/lista\\_stu\\_najlepszych\\_cytatow\\_z\\_filmow\\_amerykanskich\\_wedlug\\_afi](https://pl.wikiquote.org/wiki/lista_stu_najlepszych_cytatow_z_filmow_amerykanskich_wedlug_afi) <https://filmmakeriq.com/category/quotes/>  
<https://poezja.org/utwor/120663-sami-swoi>  
[https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/44026/flont\\_tytuly\\_polskich\\_zinow\\_czesc\\_2\\_2017.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/44026/flont_tytuly_polskich_zinow_czesc_2_2017.pdf?sequence=1&isAllowed=y)  
[https://staremelodie.pl/piosenka/1083/Ten\\_wasik\\_ach\\_ten\\_wasik](https://staremelodie.pl/piosenka/1083/Ten_wasik_ach_ten_wasik)  
[https://www.goldenline.pl/grupy/Literatura\\_kino\\_sztuka/ludzie-wiersze-pisza/magia-kina-695020/s/#213913206](https://www.goldenline.pl/grupy/Literatura_kino_sztuka/ludzie-wiersze-pisza/magia-kina-695020/s/#213913206)  
[https://www.goldenline.pl/grupy/Literatura\\_kino\\_sztuka/ludzie-wiersze-pisza/magia-kina-695020/s/2](https://www.goldenline.pl/grupy/Literatura_kino_sztuka/ludzie-wiersze-pisza/magia-kina-695020/s/2)  
[https://www.goldenline.pl/grupy/Literatura\\_kino\\_sztuka/ludzie-wiersze-pisza/magia-kina-695020/s/3](https://www.goldenline.pl/grupy/Literatura_kino_sztuka/ludzie-wiersze-pisza/magia-kina-695020/s/3)  
<https://www.poema.art.pl/publikacja/130681-kolysanka-dla-dominiki>  
<https://www.wattpad.com/489509668-towarzystwo-nastoletnich-zol-z-opowiadanie>  
[krytycznymokiem.blogspot.com.reenplays-online.de](http://krytycznymokiem.blogspot.com.reenplays-online.de)  
[www.pisze.wiersze.pl](http://www.pisze.wiersze.pl)  
[www.wielkieslowa.pl/film](http://www.wielkieslowa.pl/film)  
[www.filmweb.pl](http://www.filmweb.pl)  
[www.poetyckie-zacisze.pl](http://www.poetyckie-zacisze.pl)

## FORMS OF FILM'S PRESENCE IN LITERARY FICTION

**Summary:** In the discussions of the relationships between film and literature, the influence of the latter on the former is usually accented. The opposite dependences are rarely addressed as they, seemingly, appear to be incidental and of lesser importance. Nonetheless, they create a wide spectrum of diverse phenomena which, however, has not been satisfactorily researched yet. For this reason, in the paper an attempt has been made to register and typologize various forms of intertextual film "presences" in fiction. Three principal types have been isolated:

- I. Publications of proto-texts and intermedia translations – i.e. /re/editions of adapted literary works, publications of movie scripts and also translations of movie scripts into the "languages" of other arts.
- II. Literary texts, para-literary texts and intermediary texts on the film subject area – that is texts in which movie issues are theme-oriented.
- III. Intertextual references.

**Keywords:** film vs. literature, film issues in literature, intertextuality

**Wojciech Otto**

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

## **INSPIRACJE FILMOWE W LITERATURZE POLSKIEJ DWUDZIESTOLECIA MIĘDZYWOJENNEGO**

Okres międzywojnia, ograniczony dwiema cezurami czasowymi – roku 1918 i 1939, to czas formowania się granic Polski, scalania nie tylko jej ziem, ale także całego narodu, który po stu dwudziestu trzech latach egzystencji pod rządami zaborców staje przed nową szansą zbudowania własnej państwowości, z odrębną polityką i kulturą. Jednocześnie Polska – jako nowy kraj na mapie Europy – uczestniczy w masowych przemianach cywilizacyjnych, społecznych i kulturowych, które na dużą skalę objęły Stary Kontynent. Ruchy rewolucyjne i postęp techniczny spowodowały umasowienie kultury i zmiany w postrzeganiu człowieka jako jednostki. W sztuce pociągnęło to za sobą przewartościowanie roli artysty oraz powstanie wielu ruchów awangardowych, które zwróciły ostrze krytyki przeciw tradycji i zastanym konwencjom, szukając jednocześnie nowych form wyrazu. Rozwinęły się: kawiarnia literacka, rewia, kabaret; powstały też nowe media, przede wszystkim film i radio, które swój byt zawdzięczały zdobyciom techniki i rozwojowi nowoczesnych sposobów komunikacji.

Wszystko to stawiało sztukę słowa w odmiennym kontekście. W relacji z filmem wydawała się ona niekiedy mało atrakcyjna, kojarzona przez nowy typ odbiorcy kultury z ideami konserwatyzmu artystycznego. Reakcją na ten stan rzeczy były próby jej odrodzenia poprzez korespondencje z innymi sztukami i mediami, głównie z filmem. W pierwszych dziesięcioleciach relacja ta była oparta na zasadzie dość przypadkowych związków obu sztuk. Przejawem zainteresowania literatów filmem była z początku zarówno działalność popularyzatorska i krytyczna, jak i widoczne w konkretnych dziełach związki formalne obu sztuk. Uległo im bardzo wielu poetów i pisarzy. O aktorach i bohaterach filmowych pisali chociażby: Konstanty Ildefons Gałczyński, Roman Kołoniecki; wykorzystywali techniki filmowe: Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, Witold Wandurski, ale z największym nasileniem owe procesy zachodziły w twórczości poetów z kręgu futurystów i Skamandra, a później również Awangardy Krakowskiej. Działalność krytyczną i teoretyczną w dziedzinie sztuki filmowej prowadzili zarówno twórcy starszego pokolenia (Karol Irzykowski), jak i młodzi literaci: Antoni Słonimski,

Anatol Stern czy członkowie Awangardy Krakowskiej (Tadeusz Peiper, Jalu Kurek, Jan Brzękowski).

Lata trzydzieste przyniosły zmiany w ramach współpracy literatów z branżą filmową. Docenienie roli literata-scenarzysty w procesie powstawania filmu oraz wspólne założenia ideologiczne przedstawicieli obu sztuk (grupa literacka „Przedmieście” i warszawski „START”) pozwoliły na zacieśnienie współpracy. Z filmem związali się: jako scenarzyści – Zofia Nałkowska i Jarosław Iwaszkiewicz, a także, już z większym powodzeniem, Anatol Stern; producenci – Waław Sieroszewski i Ferdynand Goetel (Wytwórnia „Panta-Film”) oraz autorzy słów do wielkich przedwojennych przebojów muzycznych kina – Julian Tuwim (teksty piosenek do filmu *Szpieg w masce* Mieczysława Krawicza, 1933) i Marian Hemar (piosenki z filmów: *Na Sybir* Henryka Szaro, 1930, *Panienska z poste-restante* Jana Nowiny-Przybylskiego i Michała Waszyńskiego, 1935).

Osobną kartę stanowiły inspiracje formalne technikami filmowymi. Czas bezkrytycznego zachwytu X muzą minął, a jego miejsce zajęły świadome celu zapożyczenia określonych środków wyrazowych kina. Zaczęły powstawać powieści filmowe (Jan Brzękowski: *Bankructwo profesora Muellera*, 1931, *Psychoanalitik w podróży*, 1929) oraz wiersze inspirowane technikami filmowymi (utwory Adama Ważyka, Jana Brzękowskiego). Literaci przeszli od teorii do praktyki. Filmy awangardowe realizowali: Jalu Kurek – *Obliczenia rytmiczne („OR”)*, 1932, i Stefan Themerson (wspólnie z Franciszką Themerson) – *Apteka*, 1930, *Europa*, 1931-1932, *Drobiazg melodyjny*, 1934, *Przygoda człowieka poczciwego*, 1938. Ciekawie zapowiadającą się dalszą współpracę przedstawicieli obu sztuk przerwała, niestety, druga wojna światowa.

## Relacje fabularne<sup>1</sup>

Relacje filmu i literatury można rozpatrywać przynajmniej na trzech płaszczyznach: fabularnej, narracyjnej i genologicznej. Relacje fabularne, ze względu na ich różnorodność, wymagają osobnego zezemplifikowania. Literaci rzadko bowiem w swych filmowych inspiracjach kierowali się wykształconym i konsekwentnym programem, korzystając z nowej sztuki raczej okazjnie i wybiórczo. W kręgu filmowych zainteresowań pisarzy znalazły się nie tylko konkretne dzieła X Muzy czy wybrane wątki i motywy fabularne, ale i określone schematy fabuły (filmów komercyjnych i artystycznych) oraz szeroko rozumiany świat filmu.

Zeszły z ekranu cienie chwiejne,  
Taśma omdlała śpi na kole.

<sup>1</sup> Przywołując egzemplifikację literacką oraz stawiając tezy w tym artykule, posiłkuję się własną monografią – W. Otto, *Literatura i film w kulturze polskiej dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 2007.



Na wprost majaczy blade płótno,  
 Skończone beznadziejne role,  
 Uśmiechnąć się już można smutno  
 Zmyty, wytarty maquillage,  
 Puder wstrząśnięty z włosów, z głowy.  
 ...Chaplin ma piękną, młodą twarz  
 I jest prawdziwy, c e l u l o i d o w y .

(A. Słonimski, *Film*)

Źródła powyższych inspiracji były bardzo różne, poczynawszy od fascynacji kinem i jego krytyki, poprzez chęć uatrakcyjnienia literatury dla masowego odbiorcy, na odkrywaniu nowych możliwości, jakie niesie sztuka filmowa, skończywszy. W literaturze polskiej omawianego okresu świat filmu znalazł swoje odbicie w postaci opisów ówczesnych kin, obrazów z planów zdjęciowych, opisów ekipy realizatorskiej. Często wprowadzano też do fabuły przedmioty i obiekty stricte filmowe. Osobną kategorię nawiązań fabularnych stanowią rekwizyty, przedmioty i obiekty ściśle związane z X Muzą. Wprowadzenie ich do świata przedstawionego literatury umożliwiło autorom stworzenie nowej rzeczywistości. Raz była nią kraina nieprawdopodobieństwa, surrealistycznej wyobraźni, innym razem nowoczesnej cywilizacji, jeszcze innym snu, świata cudów i magii.

Z jarmarku gwary, gdzie krzyczą papugi  
 W tatuowanych rękach marynarzy,  
 Owianych mrokiem twarzy  
 Na trotuarach, dachach, już płynny korowód.  
 Obudź się! Śpisz za długo, zwal drewniane wieko, -  
 [...] Niech się roztańczą trapezy!  
 Arlekin śpiący i somnambulik.

(A. Słonimski, *Negatyw*)

Już znika ład, już nikną kominy i wieże, jesteśmy sami. Cisza, że słyhać nieomal zimne i śliskie kamienie, które tkwią w ziemi. Idę i już nic nie wiem, w uszach mi szumi wiatr, rytm chodu mnie kołysze... Natura. Nie chcę natury, dla mnie naturą są ludzie. Miętus, wracajmy, wołę ścisk w kinematografie niż ozon pól.

(W. Gombrowicz, *Ferdydurke*)

A tymczasem doktor (taki miejscowy Sapocolanca) amablował (do stu ciężkich choler) Perditę. To wszystko nie ma najmniejszego sensu, choć te wąsiki doktorskie, zupełnie jak u aktora filmowego...

(J. Brzękowski, *24 kochanków Perdity Loost*)

Inżynier miał staromodne binokle na czarnym jedwabnym sznurku, jak by wypożyczone z filmu *Pancernik Potiomkin*

(B. Jasiński, *Człowiek zmienia skórę*)



Najczęściej opisywanym przez pisarzy elementem świata filmowego były gwiazdy ówczesnego kina. Ich obecność w świecie przedstawionym utworu literackiego podporządkowana była kilku podstawowym celom. Wielu literatów uległo modzie pisania swego rodzaju peanów na cześć aktorów i trzeba zaznaczyć, że nie byli to twórcy drugorzędni. Wśród wielu z nich można znaleźć nazwisko Juliana Tuwima, zachwycającego się gwiazdą kina amerykańskiego Lilianą Gish (*List pt. „Liebesleid”*), Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, porównującego Gretę Garbo do anioła (*Ludowa zabawa*) czy Antoniego Słonimskiego, podkreślającego urodę Glorii Swanson (*Głos Glorii Swanson*).

Czuła się teraz siostrą małej Amerykanki Liliany Gish i jak ona z trudnością powstrzymywała łzy, biegnąc samotna po placach i ulicach Londynu.

(A. Słonimski, *Torpeda czasu*)

Wprowadzanie do literatury motywów filmowych było także okazją do autorskiego komentarza na temat aktualnych przemian kulturowych i cywilizacyjnych. Literaci włączali się w ten sposób w dyskusję między innymi o: poziomie polskiej kinematografii, przełomie dźwiękowym i jego konsekwencjach dla sztuki filmowej, wreszcie o publiczności kinowej i zagrożeniach, jakie niesie X Muza.

Ewa stała naga,  
Ewa stała niema,  
Mówiła ręka, mówiła noga –  
Było to, czego nie ma.  
[...] Ewa stała biała –  
Obiektów oka skrzył pod powiek diafragmą.  
Ewa zjadła owoc,  
Ewa zjadła owoc słowa,  
Którego jej zmysł rozkoszy pragnął.

(A. Stern, *Pierwszy grzech*)

Na miły Bóg niech Pan siada  
Mia May z okna wypada  
Ona pewnie się zabije  
Już nie żyje, już nie żyje  
Nic jej nie jest, wstaje wstaje [...]  
Czterej niosą ja lokaje

(T. Czyżewski, *Sensacja w kinie*)

A, wpatrując się w gwiazdy całujące się z nami,  
W pewnym dzikim momencie po dziesiątym Clicot,  
Zobaczymy raptownie świat do góry nogami,  
Jak na filmie odwrotnym firmy Pathè & CO.

(B. Jasiński, *Rzygające posągi*)

Pathè freres wszystko widzą i wszystko słyszą [...]

Więc zjednoczonych przegląd wojsk [...]  
 I żona Wilsona w narodowej halce  
 Hurra hurra  
 I Paderewskiego palce –  
 I saint-bernardski pies –  
 Wszystko jest.

(S. Młodożeniec, *Kino*)

## Relacje narracyjne

Zarówno film, jak i literatura okresu międzywojennego w Polsce świadczą o wzajemnych pokrewieństwach narracyjnych, a w wielu przypadkach o bezpośrednich inspiracjach. Film w literaturze objawił się jako zespół określonych form narracyjnych, technik filmowego obrazowania i prezentacji scenicznej<sup>2</sup>. Jako zjawisko kulturowe początków XX wieku wywarł duży wpływ na rozumienie kategorii czasu i przestrzeni, wprowadzając skrót i swobodę wyobraźni, dramaturgiczny dynamizm oraz ruch<sup>3</sup>. Jednoznaczne wyjaśnienie zależności poszczególnych zabiegów narracyjnych przysparza jednak wiele kłopotów. Film – sztuka o zaledwie kilkudziesięcioletniej historii w międzywojniu – budował swój język eklektycznie, czerpiąc z dorobku innych sztuk, głównie literatury. Asymilował określone elementy języka, przekształcał i pokazywał w nowych barwach, stąd zabiegi dawno temu wypróbowane w literaturze często uważano za osiągnięcia X Muzy. Tempo akcji, znamieny ruch i rytm, swoboda w operowaniu czasem i przestrzenią, swoista wizualizacji świata – szybko stały się atrybutami kina i jeśli pojawiały się w innych sztukach, brano je za filmową inspirację. Trzeba stwierdzić, że w wielu przypadkach takie postępowanie było słuszne, film bowiem przyczynił się do rozwoju samoświadomości literatury, uzmysławiając jej twórcom szerokie możliwości artystyczne, jakie w niej tkwią<sup>4</sup>. Nie można też pominąć przykładów świadczących o tym, że obie sztuki rozwijały się niejako obok siebie (utwory Jamesa Joyce'a czy Dos Passosa). Tak czy inaczej, inspiracje istniały. Przyznają się do nich wprost chociażby twórcy z kręgu Awangardy Krakowskiej czy futuryzmu; określone sygnały można również odnaleźć w poszczególnych utworach, w których autorzy umieszczali podtytuły nawiązujące do kina bądź wykorzystywali motywy i schematy fabularne, sugerując tym samym filmową inspirację. Warto zaznaczyć, że już w dwudziestoleciu, może nawet bardziej niż współcześnie, owe nawiązania dostrzegali teoretycy i krytycy literatury,

2 M. Zeic-Piskorska wyznaczyła kilka rodzajów przejawów filmowości w literaturze. Zob. eadem, *Próba typologii przejawów tzw. filmowości w utworach literackich*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici”, Filologia Polska XIX, z. 119, Toruń 1981.

3 Zwraca na to uwagę np. Artur Hutnikiewicz, *Od czystej formy do literatury faktu. Główne teorie i programy literackie dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 1974, s. 51.

4 Do podobnych wniosków dochodzi Alina Madej, *Między filmem a literaturą. Szkice o powieści filmowej*, [w:] *Film polski wobec innych sztuk*, red. A. Helman, A. Madej, Katowice 1979, s. 106-108.

przyznając im dużą rolę w kształtowaniu nowego języka poetyckiego, języka na miarę masowej publiczności i nowoczesnej kultury<sup>5</sup>.

Relacje narracyjne obu sztuk można podzielić na trzy grupy: czasowe, przestrzenne i czasoprzestrzenne, wskazując tym samym kierunki i sposoby przeobrażeń literatury pod wpływem filmu.

W wielu utworach na plan pierwszy wysuwała się swoboda w operowaniu czasem, który dowolnie skracano i rozbijano. Do sztandarowych przykładów należą utwory: Jana Brzękowskiego, Jalu Kurka, Adama Ważyka, Jerzego Andrzejewskiego, Michała Choromańskiego czy Tadeusza Peipera. We wszystkich uwidacznia się filmowa inspiracja, sygnalizowana wprost w podtytułach (*Bankructwo profesora Muellera. Powieść sensacyjno-filmowa*), poprzez elementy fabuły odnoszące się do kina (*Andrzej Panik morderca Amundsena, Triumwirat, Psychoanalitik w podróży*), wyraźne analogie struktur literackich i filmowych (*Zazdrość i medycyna, Skandal w Wesołych Bagniskach*) lub biografię twórcy i jego związki ze sztuką ruchomych obrazów<sup>6</sup>.

Utwory prozatorskie charakteryzują się swoistym rozbiciem czasowym opisywanych wątków, nie wynikają one z drugich, ale są łączone na zasadzie skojarzeń bądź na tle organizującego całość motywu filmowego. Tak jest w przypadku powieści Jalu Kurka *Andrzej Panik morderca Amundsena*, gdzie losy tytułowego bohatera zależą od obejrzanego w kinie filmu oraz przyjaźni z osobą będącą porte-parole autora pisującego recenzje filmowe. Motyw ten zostaje zamieniony na ideę katastrofizmu w innej powieści Kurka *S.O.S.*, w której poszczególne wątki są połączone jedynie osobami bohaterów i to nie we wszystkich miejscach, a w tok narracji autor wprowadza osobne epizody, na przykład aktorki Liny Gorzelskiej i Charlie Chaplina. Budowana w ten sposób kompozycja dzieła ma mozaikową konstrukcję z podanym co prawda czasem akcji, ale niejasną temporalnie relacją między zdarzeniami<sup>7</sup>. U innych autorów ujęcia czasu wykazują jeszcze większą złożoność. Autor *Psychoanalitika w podróży* w dowolny sposób organizuje poszczególne wątki fabularne, stosując zwolnienia i przyspieszenia akcji oraz skojarzeniowe połączenia obrazów. Nawiązuje też do poetyki kina niemego w jego wersji sensacyjnej, gdzie dominują szybkie zwroty akcji, przyspieszenia zdarzeń, równoczesność ich przedstawiania oraz częste elipsy, oparte na ciągach obrazowych asocjacji.

Najciekawsze jednak ujęcia czasu zawarł w swoich utworach prozatorskich Michał Choromański. Swoistą grę z czasem, opartą na elipsach, zwrotach, przeskokach i rów-

5 S. Zahorska, *Co powieść zawdzięcza filmowi?*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1934, nr 29 czy K. Irzykowski, *Futuryzm a szachy*, „Ponowa” 1921, nr 1.

6 Chodzi tu przede wszystkim o artykuły krytyczne Tadeusza Peipera, Jana Brzękowskiego, Jalu Kurka oraz działalność scenariopisarską Jerzego Andrzejewskiego.

7 O wpływie filmu na konstrukcję czasu w utworach Jalu Kurka pisze Janusz Kucharczyk, *Pierwiastki filmowe w twórczości literackiej Tadeusza Peipera i Jalu Kurka*, „Kwartalnik Filmowy” 1965, nr 1, s. 49-52.

noczesności temporalnej w prezentacji zdarzeń, przeprowadził w swojej najbardziej znanej powieści *Zazdrość i medycyna*. Podobnie rzecz miała się z jego utworem *Skandal w Wesołych Bagniskach*. Pisarz skomponował dzieło na zasadzie ciągle powracającej retrospekcji tragicznych wydarzeń sprzed pięciu lat, wykorzystując jednocześnie techniki symultaniczne i cały wachlarz pomysłów związanych z zastosowaniem nagłych skoków czasowych, to w przeszłość, to w przyszłość.

Córka była w białej sukni z falbankami, jakie noszą małe dziewczynki, we włosach za prawym uchem miała wetknięty biały kwiat – aster.  
Pęki białych astrów stały w pokoju Wawickiego. W szyby walił deszcz. Wawicki mył się w tubie, gdy do drzwi zapukał pan Apolinary.

(M. Choromański, *Skandal w Wesołych Bagniskach*)

Natomiast relacje przestrzenne i czasoprzestrzenne literatury i filmu dotyczyły głównie rozluźnienia rygorów narracyjnych, związanych z modelem powieści pozytywistycznej, z linearnym tokiem opowiadania i chronologią przedstawiania zdarzeń. Przeskokom i elipsom czasowym odpowiadały szybkie zmiany miejsc akcji, często ontologicznie spokrewnione ze sztuką ruchomych obrazów. Film zrewolucjonizował rozumienie pojęcia przestrzeni. W miejsce określeń: statyczna, niezmienna, jednorodna i jednoczesna, pojawiły się przymiotniki: dynamiczna, płynna, bezgraniczna<sup>8</sup>. Film – zdaniem Aliny Madej – uwolnił literaturę od opisowości, nadał jej rytm, dynamikę i ruch<sup>9</sup>. W praktyce twórczej objawiało się to przede wszystkim poprzez dynamiczną zmienność obrazów i zmiany miejsc akcji bez wcześniejszej zapowiedzi, zgodnie z zasadami filmowego montażu opartego na systemie luźnych asocjacji. Wykorzystywano ponadto, zarówno w prozie, jak i w poezji, szeroko rozumianą wizualizację opisu, przedstawianie świata okiem kamery, stosowanie w opisie przestrzeni gradacji planów filmowych i ruchów kamery oraz stosowanie technik symultanizmu i montażu filmowego

- Gradacja planów filmowych:

[...] pocałunki z Florydy  
Angielskie imiona  
Pod gwiazdzistą banderą  
Murzyn w banjo bije  
Tańczymy czy pan chwycił mnie nagle w **ramiona**  
Tańczymy  
Czy rzuciłam się panu **na szyję**

(M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Fokstrot*)

<sup>8</sup> A. Hutnikiewicz, *op. cit.*, s. 51.

<sup>9</sup> A. Madej, *op. cit.*, s. 108.

- Sposoby filmowego obrazowania:

Młoda kobieta coś szyje.  
 W milczeniu szyje coś białego z koronkami.  
 Napis:  
 Wiesz, myślałam, że to będzie dla naszego maleńkiego.  
 Dwie krople duże,  
 Najświętsze,  
 Płyną rowkami twarzy,  
 Wisną na szyi.  
 Dym z fajki,  
 Cisza trwożna.

(W. Wandurski, *Kino – Dramat*)

- Techniki zaczerpnięte z poetyki scenariusza filmowego:

Wieczór,  
 Radosny pielgrzym, przyodziany lasem  
 Stoi przed wsią. Okopał się. Czeka. [...]  
 Dzień,  
 Pobity, rumieni się, ślania, chce uciec. Ucieka.  
 Czerwony wstyd, łunę klęski, obwieszczając chmurom.

(J. Kurek, *Bitwa dnia z nocą*)

Kościół OO. Franciszkanów. Niedziela. Godzina 10 rano.  
 Panik stoi odświętnie ubrany, oparty o konfesjonał po prawej  
 stronie nawy.

(J. Kurek, *Andrzej Panik morderca Amundsena*)

Noc zimna.  
 Zła.  
 Przejmująca. Czerniawa. Chłodnista.  
 Nie widać ani źdźbła,  
 Deszcz leje jak z cebra,  
 Na rogu policjant statysta...

(B. Jasiński, *Miasto*)

- Techniki montażu filmowego:

Ranki wchodzą w południa, jak ludzie wchodzą w bramy  
 Wejść w dzień, wciśnij się w kościół cierpiący,  
 Jak dłoń wciska się w dłoń, kiedy się zegnamy.

(J. Kurek, *Oda do słońca*)

- Symultanimizm:

„A tymczasem...” – jak to się mówi w filmach.

A tymczasem i kilka metrów na południowy zachód, w dzielnicy Wilmersdorf, w dużym murowanym domu (druga brama, wejście z podwórza), w jednym z mieszkań na

trzecim piętrze, na rozłożonym na podłodze sienniku siedzi mężczyzna (ten sam, którego Relich w duchu przeklina) i spokojnie zdejmuje buty.

(B. Jasieński, *Zmowa obojętnych*)

Opisując relacje narracyjne literatury i filmu polskiego międzywojnia, nie sposób oprzeć się wrażeniu, że był to związek niezwykle złożony i obfitujący w ciekawe przedsięwzięcia artystyczne. Temporalne zabiegi narracyjne dotyczyły szeroko pojętej swobody w operowaniu czasem. Ujęcia przestrzeni literackiej projektowano środkami stricte filmowymi, mając na uwadze głównie elementy wizualizacji oraz poetykę kinowego obrazu: ruchy kamery i plany filmowe. Czasoprzestrzenne aspekty narracji wzbogacano z kolei technikami filmowego montażu i poetyki scenariusza oraz narracyjnym symultanizmem. Tego rodzaju powinowactwa z filmem miały być dla literatury sposobem jej uatrakcyjnienia dla masowego odbiorcy, formą zburzenia tradycyjnych, archaicznych schematów narracyjnych, a także autorskim wyrazem nowatorskiego programu poetyckiego.

## Relacje genologiczne

Bodźcem formotwórczym na płaszczyźnie genologii mogą być zjawiska natury: społecznej (oczekiwania odbiorców), cywilizacyjnej (postęp techniczny, nowe media) i estetycznej (powinowactwa sztuk). Pojawienie się nowej sztuki, jaką był film, i jego szerokie oddziaływanie, także w sferze genologii literackiej, dokonywało się we wszystkich wspomnianych aspektach. Jako nowe medium i symbol nowoczesności oraz dziedzina sztuki o największym wydzźwięku społecznym X Muza stała się jednym z najistotniejszych źródeł inspiracji genologicznych w polskiej literaturze międzywojnia. Zdaniem Grażyny Szymczyk-Kluszczyńskiej kino wystąpiło jako katalizator przemian w obrębie form literackich<sup>10</sup>, przyczyniając się do powstania nowych gatunków, ale również do zrewolucjonizowania myślenia o genologii w ogóle.

Siłą napędową każdej epoki są ruchy awangardowe, które decydują o jej swoistości i odmienności, zarówno tematycznej, narracyjnej, jak i gatunkowej. Programowy antytradycjonalizm i nowatorstwo zmuszały do poszukiwania nowych form wyrazu. Alternatywą okazały się nowe media, w tym film, który ze swoją dla siebie poetyką rytmizowanych obrazów dynamizował proces przekształceń literackich sposobów narracji. Słowo zaczęło funkcjonować w nowych warunkach kulturowych, w kontekście poszerzającej grono swoich odbiorców publicystyki, na tle rozwijającej się literatury obiegów popularnych – wszechstronnie i nowocześnie wykorzystywane przez kino i radio.

<sup>10</sup> G. Szymczyk-Kluszczyńska, *Opowiadam? Opisuję? (Poeci-surrealiści wobec kina)*, [w:] *Małe formy narracyjne*, red. E. Łoch, Lublin (bez daty wydania), s. 102.

Fakt ten uzmysłowił literatom jego szerokie możliwości i potencjalną siłę oddziaływania, uzależnioną od związków z innymi sztukami, przede wszystkim z filmem. Widząc wspólne pole porozumienia z widzem-czytelnikiem oraz perspektywę oryginalności i nowatorstwa, twórcy awangardowi coraz częściej opatrywali swoje dziełami formułami genologicznymi zapożyczonymi z kina. Powstawały więc nie tylko gatunki zakorzenione w tradycji literackiej, z charakterystycznymi określeniami typu: powieść filmowa, opowieść filmowa, nowela filmowa, romans filmowy, sztuka filmowa, ale także dzieła w całości przejmujące nazewnictwo X Muzy: scenariusz, kinematograf, film awanturniczy czy najdziwniejsze kontaminacje i propozycje autorskie: kino-dramat, cienie na ekranie, elektro-kino-aero-drama, przeróbka powieści na film.

Najistotniejszą rolę w kształtowaniu nowej poetyki i genologii sztuki słowa odegrali artyści programowo odcinający się od tradycji i poszukujący nowych środków wyrazu: futuryści, reprezentanci Almanachu Nowej Sztuki i awangardziści krakowscy. Postulując dynamizowanie sztuki oraz nowatorstwo treści i formy, tworzyli dzieła rozmaicie odbijające strukturę utworu filmowego, jego fabułę i elementy narracji. Zrodziły się w ten sposób nowe gatunki literackie międzywojnia, najczęściej podejmowane przez artystów: powieść filmowa, opowieść filmowa (racontè), scenariusz, poemat filmowy, poetycki kinematograf. Eksperymenty te były udziałem takich wybitnych autorów, jak: Jan Brzękowski, Jalu Kurek, Tadeusz Peiper, Adam Ważyk, Bruno Jasiński, Stanisław Młodożeniec, Tytus Czyżewski, Anatol Stern i inni.

Największą popularność wśród autorów zdobyła powieść filmowa, sytuująca się – jak podaje Alina Madej – na wierzchołku trójkąta, który tworzą: literatura popularna i film komercyjny<sup>11</sup>. Przyczyniło się to do deprecjacji powieści filmowej jako dzieła sztuki i porównywania jej do podgatunków kultury masowej. Konstytutywnym dla tego gatunku był fakt, że posiadał on – jak klasyczny wzorzec powieściowy – obszerną formułę dłuższego utworu prozatorskiego, wzbogaconego o elementy zaczerpnięte z poetyki X Muzy i szeroko pojętej kultury popularnej. Do głównych cech tego rodzaju możemy zaliczyć: wykorzystanie konwencji scenariusza filmowego, techniki montażowe, filmowe obrazowanie świata przedstawionego, oniryzm i fantasmagoria oraz motywy i aluzje fabularne z kręgu kina, a także tematy kojarzone z niskimi obiegami kultury, takie jak: erotyka, narkomania, okultyzm i kultura Wschodu. Reprezentatywnymi przykładami tego gatunku mogą być utwory Jana Brzękowskiego – *Psychoanalityk w podróży*, oraz Jalu Kurka – *Bankructwo profesora Muellera*.

Wśród wielu sposobów „ufilmowienia” literatury międzywojnia, najbardziej związane, oprócz scenariusza, z przemyśleniem kinematograficznym jest raccontè, czyli opowieść filmowa. To utwór epicki powstały na podstawie gotowego dzieła filmowego

---

11 A. Madej, *op. cit.*, s. 113.



lub jego literackiego opracowania w formie scenariusza. Jak podaje Barbara Mruklik, bezpośrednią przyczyną ukształtowania się tego gatunku był rozwój w latach 20. propagandy filmowej, kiedy to *raconté* traktowano jako jedną z form reklamy premierowych produkcji, stanowiącą właściwie obszernie streszczenie opatrzone licznymi fotosami<sup>12</sup>. Z formy reklamy opowieść filmowa przekształciła się w rodzaj literatury z kręgu obiegu kultury popularnej, czytanej w celu przypomnienia sobie obejrzanego wcześniej filmu i powtórnego przeżycia wrażeń z sali kinowej. Ponadto przyczyniło się do standaryzacji możliwości narracyjnych sztuki filmowej, stabilizacji znaczenia filmu w kulturze oraz edukacji widza wyrosłego w dobie słowa i druku<sup>13</sup>.

*Raconté* występuje w czterech wariantach, w zależności od funkcji, jaką utwór ma spełniać, i ambicji jego autora. Typ pierwszy jest streszczeniem z przewagą materiału fotograficznego, zbliżony do komiksu; typ drugi to przekształcony w formę narracyjną scenariusz spełniający głównie funkcje utrwalania i wzmacniania przeżycia z sali kinowej; typ trzeci odpowiada scenariuszowi właściwemu o charakterze opowieści filmowej, tzn. pisanemu na podstawie gotowego filmu, posiada on przede wszystkim wartość materiału dokumentalnego; wreszcie typ czwarty to forma twórczej interpretacji tego, co prezentowało dzieło filmowe. Polskie międzywojenne realizacje gatunku wpisywały się zazwyczaj w ramy wariantu drugiego i trzeciego. Bardziej od innych ambitne wydaje się jedynie dzieło Leo Belmonta *Człowiek, z którego świat się śmieje* (1928), w którym autor odwołał się do *Cyrku* Charlie Chaplina, dokonując jednak jego twórczego literackiego opracowania. Oryginalność i autorskie piętno Belmonta przejawiały się przede wszystkim w rozbudowaniu przedakcji i epilogu w celu zarysowania biografii głównego bohatera, a także w nowatorskim ujęciu czasu powieściowego, wprowadzeniu wątków metatekstowych oraz analizie psychologicznej i omówieniu zagadnień komizmu.

Na obrzeżach literackiej twórczości autorów międzywojnia znajdowały się i inne gatunki, na przykład poemat filmowy czy poetyckie kinematografy. Z jednej strony nie odegrały one jednak znaczącej roli kulturotwórczej, były raczej wyrazem ekspresji i zainteresowań indywidualnych osobowości twórczych, na przykład Jana Brzękowskiego, Jalu Kurka, Stefana K. Gackiego czy Adama Ważyka i Stanisława Grędzińskiego. Z drugiej jednak strony stanowiły wyraźny znak przemian rodzimej kultury, roli i statusu artysty-literata oraz kształtu samej poezji, którą tworzyli.

---

12 B. Mruklik, *hasło „Raconté”*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, (brak roku wydania) t. 4, z. 2, s. 207-208.

13 G. Szymczyk-Kluszczyńska, *op. cit.*, s. 103.



## Z socjologii kultury

W okresie międzywojennym kino kojarzono z procesem szeroko rozumianej demokracji sztuki, otwartej na masowego odbiorcę i operującej atrakcyjnym językiem wypowiedzi artystycznej. Jednym ze skutków tak rozumianej kultury było, interesujące ze względów społecznych i kulturowych, zjawisko swoistej mody na kino. Owa moda dotyczyła zarówno artystycznego establishmentu, jak i całego społeczeństwa i w związku z tym przejawiała się na wiele sposobów. Sztuką filmową interesowali się wszyscy. Dla jednych stanowiła formę rozrywki i wypoczynku, dla drugich bodziec twórczy, dla innych jeszcze skarbnicę motywów i środków wyrazowych, które można inkorporować na tereny swojej sztuki. W Polsce moda ta była obecna w zasadzie przez cały okres międzywojnia, jednak w miarę upływu czasu przybierała odmienne formy wyrazu.

W początkowej fazie, zaraz po odzyskaniu przez Polskę niepodległości, artyści, zwłaszcza młodzi literaci, przejawiali różne rodzaje fascynacji kinem, które zajmowało ważne miejsce w ich światopoglądzie i wizji przyszłej sztuki literackiej oraz sztuki w ogóle. W filmie widzieli uosobienie szczytu techniki (futoryści) oraz duże możliwości wyrazu i potencjał tematów (skamandryci, Awangarda Krakowska).

Obecność kina w literaturze dwudziestolecia międzywojennego jest nie tylko faktem artystycznym, ale w dużej mierze może być rozpatrywana w ramach socjologii kultury polskiej tego okresu. Stefan Żółkiewski twierdzi, że tekst literacki jest dokumentem społecznym.

Dzieło może być badane jako manifestacja świadomości społecznej pisarza lub manifestacja jego sformułowanej ideologii, pośrednio zaś – jako manifestacja świadomości lub ideologii, szczególnie koherentnie wyrażonej określonych klas lub węższych grup społecznych<sup>14</sup>.

W puszcze z ołowiu zostaną konserwy.  
Śliska błona filmowa. Dziennik „Paramountu”.  
Skok z piętnastego piętra. Nowy tank. Manewry.  
Prawdziwy trup Chińczyka z mandżurskiego frontu.

(A. Słonimski, *Dokument epoki*)

Inspiracje filmowe literatów są więc w tym znaczeniu faktem społecznym, a treść ich dzieł obrazem epoki. Wnoszą bowiem do kultury nowe jakości, związane z przemianami narracyjnymi, genologicznymi i fabularnymi literatury. Fascynacja nowym medium przejawiała się nierzadko wprost:

– jako zachwyty nowością:

[...] zawiośniało – lato pędzi przez jesienność białośnieźnie  
KINEMATOGRAF, KINEMATOGRAF, KINEMATOGRAF.

(S. Młodożeniec, *XX wiek*)

14 S. Żółkiewski, *Kultura. Socjologia. Semiotyka literacka. Studia*, Warszawa 1979, s. 445.

- jako natchnienie poezji:

[...] niewysłowione, nadziejskie piękno  
Kinematografu.

(J. Jankowski, *Maggi*)

- jako element manifestu światopoglądowego:

Najlepsi historyk i geograf –  
To oni –  
Edison i Marconi –  
Telefon i kinematograf!...  
Chłajcie Ocean Spokojny  
I plujcie na wojnę!...

(S. Młodożeniec, *Hymn pokoju*)

Innym był fakt społeczny mówiący o tym, że kino stanowiło dla przeciętnego Polaka tego okresu z jednej strony formę rozrywki i wypoczynku, z drugiej zaś sposób uczestnictwa w kulturze.

Pomiędzy felietonem a pójściem do kina,  
W drodze między kawiarnią i znowu teatrem

(A. Słonimski, *Lato w mieście*)

Ach kioski, szyldy, kupcy, listonosze,  
Skwery, cykliści, kino-przedstawienia!

(K. Wierzyński, *Lewa kieszeń*)

Jeszcze innym zjawiskiem z kręgu szeroko rozumianej socjologii kultury był narastający krytyczny stosunek literatów do sztuki filmowej i przemian, jakie spowodowała w ówczesnej sztuce. Moda na kino w literaturze jako zjawisko socjokulturowe przeszła swoistą ewolucję – od ślepej fascynacji po satyryczną krytykę<sup>15</sup>.

[...] nie widzą nic  
Nie słyszą nic  
Pathèe freres – to zwyczajni tani reklamiarze

(S. Młodożeniec, *Kino*)

Pauza pauza niosą ciasta  
Niech pan zbytńio się nie szasta  
Panie niech pan mnie nie gniece  
Bo jeszcze światło się świeci  
Dramat tajemnice kryje  
Czy on umrze czy ożyje

15 Szerzej piszą o tym Ewa i Marek Pytaszowie, *Poetycka podróż w świat kinematografu, czyli kino w poezji polskiej lat 1914-1925*, [w:] *Szkice z teorii filmu*, red. A. Helman, W. Godzic, Katowice 1978, s. 31-32.

W łoży śmieje się ko-ko-ta  
Film kurz nerwy trochę błota.

(T. Czyżewski, *Sensacja w kinie*)

Czyżby już tylko czyż  
Wzruszać nas mogły cysterny wilgoci  
Mia May  
I Liliana Gish?

(W. Wandurski, *Precz z kanarkami*)

Jestem nawet pewny, że byłbyś pierwszorzędnym artystą filmowym. Film jest rzeczą wielką. Film daje popularność nie dającą się z niczym porównać. Film wreszcie jest jedynym od wieków uniwersalnym teatrum wyobraźni, a zatem miejscem, gdzie najłatwiej ci będzie zahaczyć o ludzkość. [...] I oto spełni się twoje odwieczne pragnienie: albowiem – Lucyfer został artystą filmowym. Znamy go wszyscy. To Charlie Chaplin.

(A. Wat, *Bezrobotny Lucyfer*)

Kino jest chorobą dnia dzisiejszego. Nie pieniądze, nie kobiety, nie masoneria, nie parlamenty rządzą ziemią, wszędzie panuje kino.

(J. Kurek, S.O.S.)

Demoralizacja kina czyni zastraszające postępy w duszach. Kazałbym pozamykać te szkoły zła, zepsucia, zbrodni.

(J. Wiktor, *Zwariowane miasto*)

Zatem inspiracje filmowe literatów w międzywojennej Polsce świadczyły nie tylko o rewolucji, jaka dokonana się na terenie sztuki, ale również, a nawet przede wszystkim, były dowodem na przemiany światopoglądowe poszczególnych twórców oraz ich wizje kultury ówczesnej cywilizacji wielkomięjskiej. W ujęciu socjokulturowym świadczy to o ważnej roli kina w owej kulturze, a także o jego randze jako sztuki, która inspirowała i fascynowała polską elitę intelektualną. Relacja film–literatura uwidacznia ponadto inne zjawiska o wydzwiku społecznym, jakie zaszły w polskiej kulturze dwudziestolecia. Utwory, zarówno poetyckie, jak i prozatorskie, można traktować w tym ujęciu jako swoiste dokumenty epoki, świadczące o pewnych wyraźnie rysujących się zjawiskach społecznych. Jednym z nich była wysoka pozycja filmu w polskiej kulturze, w której X Muza stała się symbolem całej epoki.

## Bibliografia

- Hutnikiewicz Artur, *Od czystej formy do literatury faktu. Główne teorie i programy literackie dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 1974.  
Irzykowski Karol, *Futuryzm a szachy*, „Ponowa” 1921, nr 1.

- Kucharczyk Janusz, *Pierwiastki filmowe w twórczości literackiej Tadeusza Peipera i Jalu Kurka*, „Kwartalnik Filmowy” 1965, nr 1.
- Madej Alina, *Między filmem a literaturą. Szkice o powieści filmowej*, [w:] *Film polski wobec innych sztuk*, red. A. Helman, A. Madej, Katowice 1979.
- Mruklik Barbara, *hasło „Racontè”*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, t. 4, z. 2.
- Otto Wojciech, *Literatura i film w kulturze polskiej dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 2007.
- Szymczyk-Kluszczyńska Grażyna, *Opowiadam? Opisuję? (Poeci-surrealiści wobec kina)*, [w:] *Małe formy narracyjne*, red. E. Loch, Lublin (bez daty wydania).
- Zahorska Stefania, *Co powieść zawdzięcza filmowi?*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1934, nr 29.
- Zeic-Piskorska Maria, *Próba typologii przejawów tzw. filmowości w utworach literackich*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici”, Filologia Polska XIX, z. 119, Toruń 1981.
- Żółkiewski Stefan, *Kultura. Socjologia. Semiotyka literacka. Studia*, Warszawa 1979.

### FILM INSPIRATIONS IN POLISH LITERATURE OF THE INTERWAR PERIOD

**Summary:** The relationships between film and literature in Polish culture of the interwar period constitute an important element of socio-cultural transformations that occurred at that time in Poland and previously in Europe. For literature, film served as a catalyst of aesthetic changes on various levels: fictional, narrative and genealogic. Literary plots were enriched with the elements from the world of film, such as movie stars, elements of the world created on the screens, tearing off blinds or, in general, the magic and appeal of the cinema. Authors adopted new perceptions of time and space and as a result, revolutionized their narrative methods; now they made use of such film strategies as temporal leaps, ellipses, visualizations in the creation of the presented world or diversified techniques of film editing. Literary genealogy owes the 10<sup>th</sup> Muse the creation of new literary as well as hybrid genres which make use of either film plots or the manner of film storytelling (cinematic poems, film novels, etc.).

**Keywords:** Film Inspirations, Polish Literature, Interwar Period



**ŚWIAT  
FILMOWCÓW**



**Barbara Zwolińska**

Uniwersytet Gdański

## **ZE SREBRNEGO EKRANU DO LITERATURY I RADIA. O SZTUCE (I SŁUCHOWISKU) PODRÓŻ NA KSIĘŻYC MONIKI MILEWSKIEJ**

Wydawać by się mogło, że nic łącząca kino nieme i radio jest niezwykle wątła czy wręcz nie istnieje. Cóż bowiem może spajać gatunek sztuki wizualnej i audialnej, bo taka opozycja rysuje się w przypadku filmu, który u swych początków pozostawał tylko ruchomym obrazem, oraz audycji radiowej, w tym słuchowiska, które z kolei opierają się na dźwięku, obrazy zaś przez nie tworzone mogą zaistnieć jedynie w wyobraźni odbiorcy?<sup>1</sup> A jednak, jak pokazuje gdańska pisarka, Monika Milewska, w Teatrze Wyobraźni wszystko jest możliwe. Krecyjna siła słowa mówionego, sugestywność dźwięków otoczenia oraz muzyki, ale też ciszy, czyli tego elementu, który spaja kino nieme i radio – wszystkie te czynniki, harmonijnie skomponowane, zdolne są przenieść słuchacza w dawny, zanurzony w woni naftaliny, świat kina niemego, co więcej – zrekonstruować w warstwie dźwiękowej historię jego narodzin, wraz z portretami założycieli, ojców kina: Ludwika Lumière'a i Georges'a Méliésa.

To właśnie na dialogu tych dwóch postaci wspiera się fabuła sztuki, przeniesionej na antenę radiową<sup>2</sup>, zaprezentowanej i nagrodzonej na jubileuszowych sopockich Dwóch Teatrach, które w czerwcu 2015 roku obchodziły swoje piętnaste urodziny<sup>3</sup>. Co istotne – dialog ten, oprócz funkcji poznawczo-retrospektywnej, prezentującej barwne i skomplikowane narodziny sztuki filmowej<sup>4</sup>, spełnia też funkcję polemiczną, zderzając ze sobą dwie odmienne koncepcje sztuki, ujawniające się w poglądach interlokutorów,

---

1 Na ten przewrotny pomysł słuchowiska o kinie niemym zwracano uwagę w recenzjach. Zob. np. A. Jazgarska, *Georges Méliés w „teatrze wyobraźni”*, <http://teatralny.pl/rozmowy/georges-melies-w-teatrze-wyobrazni,226.html> [dostęp: 1.01.2018].

2 Premiera radiowa sztuki odbyła się 5 kwietnia 2014 r. na antenie Dwójki, w reżyserii Anny Wiczur-Bluszcz i realizacji akustycznej Macieja Kubery.

3 Sztuka Moniki Milewskiej otrzymała Grand Prix festiwalu, tj. pierwsze miejsce w kategorii zaprezentowanych w 2015 r. słuchowisk radiowych.

4 Ten aspekt sztuki podkreśla Joanna Olczakówna, wskazując na jej walory edukacyjne i zaznaczając, że „z powodzeniem można ją traktować jako doskonałą, pogłębioną lekcję na temat początków kina” (omówienie sztuki na stronie Agencji Dramatu i Teatru ADiT, <http://adit.art.pl/sztuki/podroz-na-ksiezyc> [dostęp: 1.01.2018]).



których wprawdzie łączy pasja filmowa, jednakże odmiennie realizowana<sup>5</sup>. Ludwik Lumière, wynalazca kinematografu, konstruktor kamery i producent pierwszych filmów krótkometrażowych, jest realistą opowiadającym się za kinem odbijającym rzeczywistość, a tym samym upatrującym istotę sztuki filmowej w rejestrowaniu i odtwarzaniu świata. Jego stosunek do wynalazków kinowych, swoich dzieci, jak je nazywa Méliés, jest chłodny, czy wręcz surowy, wyraźnie kontrastując z pełną emocji i entuzjazmu postawą maga filmu, za jakiego uważany był twórca *Podróży na Księżyc*<sup>6</sup>.

Nieprzypadkowo ten króciutki, zaledwie czternastominutowy, film przygodowy znalazł się w tytule sztuki Moniki Milewskiej. Uważany jest bowiem za pierwsze filmowe dzieło science fiction, gatunku niezwykle popularnego do dziś. Ale też dzieło oddające istotę pojmowania sztuki filmowej przez Méliésa, diametralnie odmienną od poglądu jego rozmówcy, Ludwika Lumière'a. Méliés jest miłośnikiem kina kreatywnego, będącego odbiciem wyobraźni, stwarzającego świat niekoniecznie tożsamy z tym oglądanym okiem racjonalisty i empiryka. Co więcej, jest on przekonany, że kino nigdy nie odda prawdziwego życia, przekornie pokazując deformacje i udawanie, owo krygowanie się przed kamerą, na jakie narażony jest nawet prosty człowiek, grający sam siebie. Jest to przykład przypadkowego „aktora”, kelnera podającego piwo, który w oku kamery przestaje zachowywać się naturalnie, podlegając specyficznej presji kamery, do podobnych „zniekształceń” prowadzą zaś wszelkiego rodzaju reality show, oparte na śledzeniu rzekomo naturalnych reakcji ludzkich przez „oko wielkiego brata”<sup>7</sup>.

5 Jak określiła autorka: „Utwór jest próbą zderzenia dwóch postaw: racjonalizmu wynalazcy i idealizmu artysty. Mówi też o nadziei na nieśmiertelność, jaką daje nam sztuka”, M. Milewska, *Moja podróż na księżyc*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2017, nr 1 (39), s. 202.

6 *Podróż na Księżyc* (fr. *Le Voyage dans la Lune*) to francuski niemy film science fiction stworzony w 1902 r. przez Georges'a Méliésa. Film opowiada o podróży grupy uczonych na Księżyc. Zostają oni wystrzeleni z ogromnej armaty, trafiając na powierzchnię ziemskiego satelity, a dokładniej w jego oko. Mieszkańcy Księżyca biorą podróżników w niewolę, jednak istnieje łatwy sposób ich unieszkodliwienia – należy dotknąć ich parasolem. Film powstał na podstawie powieści *Z Ziemi na Księżyc* Juliusza Verne'a oraz *Pierwsi ludzie na księżycu* H.G. Wellsa. Cieszył się ogromnym powodzeniem, był wyświetlany we Francji i USA, a Méliés zdobył dzięki niemu międzynarodową sławę. Sceny z filmu zostały wykorzystane w dwóch teledyskach: *Tonight, Tonight* grupy The Smashing Pumpkins oraz *Heaven for Everyone* grupy Queen. Informacje pochodzą z Wikipedii: hasło na [https://pl.wikipedia.org/wiki/Podr%C3%B3%C5%B7\\_na\\_Ksi%C4%99%C5%B9c](https://pl.wikipedia.org/wiki/Podr%C3%B3%C5%B7_na_Ksi%C4%99%C5%B9c) [dostęp: 31.12.2017]. Por. również omówienie filmu w: J. Toeplitz, *Historia sztuki filmowej*, t. 1: 1895-1918, Warszawa 1955.

7 Jednym z najpopularniejszych współczesnych programów telewizyjnych tego typu był *Big Brother* (*Wielki Brat*), wymyślony w 1997 r. w Holandii i wyemitowany tam dwa lata później. Polskie edycje, prezentowane w latach 2001-2002 na antenie TVN, później zaś po przerwie w latach 2007-2008 w TV4, cieszyły się ogromną popularnością, wpisując się w naturalne ludzkie skłonności do podglądania cudzego życia. Idea programu nie wyczerpywała się na biernym, voyerystycznym spojrzeniu widza, lecz angażowała go aktywnie w tym sensie, że mógł on wpływać na losy grających w programie uczestników (dalszy ich udział lub wykluczenie). *Big Brother* był drugim, po *Agencie*, tego rodzaju reality show w polskiej telewizji. Jego specyfiką było to, że uczestnikami biorącymi w nim udział nie byli profesjonalni aktorzy, lecz zwyczajni ludzie, których zadaniem było odgrywanie codziennego życia, prezentowanie zachowań i relacji z innymi w sposób jak najbardziej zbliżony do rzeczywisto-

Méliés więc, w przeciwieństwie do Lumière'a, daleki jest od używania kamery jako rejestratora rzeczywistości, w sztuce upatrując jedyną bezpieczną drogę ucieczki przed życiem. Jeśli pasję wynalazcy Lumière'a podsycalo pragnienie utrwalenia dynamiki życia, a więc dążenie do uzupełnienia braków statycznej fotografii o ruch, Méliésowi chodziło o zaprezentowanie dynamiki wyobraźni, która nie zna granic. Jak zwierza się po trzydziestu latach podczas przypadkowego spotkania z Lumière'em w dworcowym sklepiku w Paryżu, w którym sprzedaje dziecięce zabawki<sup>8</sup>, pragnął dzielić się z kinową publicznością swoimi snami. Ponieważ on, w odróżnieniu od Lumière'a, który twierdził, że nigdy nic mu się nie śni, żył jakby w dwóch światach: tym zwyczajnym, codziennym i tym onirycznym, wypełnionym barwnymi fabułami, w których nie brakowało czarodziejskich transformacji. W świecie wypełnionym też obrazami, jak ten z przyglądającym się mu księżycem, świecącym na niebie niczym dojrzła brzoskwinia.

Tak jak to przedwzględne spotkanie, tak równie przypadkowe było pierwsze zetknięcie się obydwu bohaterów, których połączyła filmowa pasja. Méliés, ów mag i bulwarowy czarodziej o dziecięcej wyobraźni<sup>9</sup>, uległ magii kina podczas pokazu filmu, na którym pędząca lokomotywa tak przeraziła zgromadzonych widzów, że ci o słabszych nerwach w pośpiechu opuszczali kino<sup>10</sup>. Dla Méliésa utrwalenie ruchu na taśmie celuloidowej oznaczało zwycięstwo nad śmiercią, zapoczątkowało tym samym fascynującą przygodę wyobraźni, której wytwory zyskiwały szansę, by wyrwać się z ograniczeń jednorazowości i jednostkowości. Kino stało się krainą marzeń i snów, źródłem dzielonych z innymi fantazji, urzekających swą dynamiką i barwnością, a tę ostatnią możliwość otwierał

---

ści i naturalny, co oczywiście w świetle zamontowanych wszędzie kamer nie było możliwe. Niemniej jednak program wzbudzał wielkie emocje, widzowie identyfikowali się z jego bohaterami bądź zdecydowanie odcinali się od ich zachowań. Nazwa programu została zapożyczona od imienia jednego z bohaterów antyutopii George'a Orwella *Rok 1984*, prezentującej obraz państwa totalitarnego, w którym Wielki Brat kontrolował życie mieszkańców. Więcej na ten temat zob. [https://pl.wikipedia.org/wiki/Big\\_Brother](https://pl.wikipedia.org/wiki/Big_Brother) (Polska) [dostęp: 27.08.2018].

8 W rzeczywistości jednak Méliés taki sklepik prowadził nie na dworcu paryskim, lecz na dworcu Montparnasse, ale jak wyjaśniła autorka sztuki, jej pragnieniem było wysłanie Lumière'a na święta do rodzinnego Lyonu, do którego odjeżdżał pociąg z paryskiego dworca Gare de Lyon. Zob. jej wyjaśnienie w przypisie 10 w: *Moja podróż na księżyc*, s. 207.

9 Co ciekawe, taki był pierwotnie tytuł sztuki Milewskiej, wysłanej przez nią do „Dialogu”, rzetelnie i życzliwie omówionej przez Jacka Sieradzkiego, który w zakończeniu swojej recenzji napisał: „Zadziwiająca jest ta miniaturka, na poły scena z podręcznika historii filmu, na poły alegoryczna przypowieść o istocie sztuki i roli, jaką spełnia w niej wyobraźnia”, J. Sieradzki, *Sztuki przeczytane: Monika Milewska*, „Mag”, „Dialog” 2006, nr 7, s. 195.

10 W 1895 r. bracia August i Ludwik Lumière skonstruowali i opatentowali kinematograf (choć de facto nie oni byli wynalazcami tego urządzenia, lecz fotograf z Leszna, Ottomar Anschütz, który wyprzedził ich o dziesięć lat, a patent na pleograf uzyskał też rok przed nimi Polak, Kazimierz Prószyński) i 28 grudnia tego samego roku w Salonie Indyjskim przy bulwarze Kapucynów w Paryżu zorganizowali swoją pierwszą publiczną projekcję filmu (nosił on tytuł *Wyjście robotników z fabryki*), obejrzało go 35 osób. Pierwsze filmy braci Lumière były migawkami z życia, pierwszą fabułą zawarli zaś w obrazie pt. *Polewacz polany*. Zob. informacje w Wikipedii: [https://pl.wikipedia.org/wiki/Bracia\\_Lumiere](https://pl.wikipedia.org/wiki/Bracia_Lumiere) [dostęp: 31.12.2017].

film kolorowy, w pierw barwiony ręcznie, z czasem zastąpiony barwnym celuloidem. Méliés wiedział, że nie chce być szewcem, jak jego ojciec, wolał całe dnie spędzać w teatrzykach, podpatrywać magiczne sztuczki, myśleć o tym, jak wyczarować swoje sny i zaprosić do nich innych ludzi. Dla realizacji tego celu nie wahał się poświęcić części przypadającego po ojcu majątku, by odkupić teatr iluzji. Jego życie, mimo klęsk i upadków, było barwne, przepełnione pasją, w odróżnieniu od racjonalnego Lumière'a, w którego życiu, jak sam podsumuje, nic ciekawego się nie działo. Nic dziwnego zatem, że to wspomnienia Méliésa zdominowały dialog dwóch postaci sztuki (i słuchowiska) Milewskiej. Dla Lumière'a filmowe epizody to zamknięta przeszłość, Méliés przeciwnie, wciąż nią żyje, wskrzesza ją na nowo w emocjonującej opowieści, mówiąc choćby o tym, w jaki sposób wpadł na pomysł swoich magicznych transformacji, w których się specjalizował. Przypadkowe zacięcie kamery spowodowało, że mężczyzna zamienił się w kobietę, a omnibus w karawan. Tym samym to, co Lumière uznał za techniczną usterkę, Méliés ocenił jako zrzędzenie losu.

Siedemdziesięcioletni Méliés, po mistrzowsku zagrany w sztuce Milewskiej przez Jana Englerta, jak się wydaje, nie zmienił się przez lata, które upłynęły od pierwszego spotkania z Lumière'em. Pozostał on niepoprawnym marzycielem, odrzucającym rozsądną propozycję ojca kina, zamożnego producenta i sprzedawcy artykułów fotograficznych, zamiast intratnego stanowiska, prosząc go o pomoc w nagraniu ostatniego filmu<sup>11</sup>. Ludwik Lumière, w którego postać równie doskonale wcielił się Jerzy Radziwiłłowicz<sup>12</sup>, przystaje na specyficzny zakład, przekonany, że pomysł dawnego przyjaciela w niczym go nie zaskoczy, ani tym bardziej nie oczaruje. Doskonale widzi on, że ten dworcowy sprzedawca nie wyszedł z przeszłości i z dawnych marzeń, że zachował duszę dziecka, przejawiającą się choćby w pasji, z jaką oferuje oryginalne zabawki, przynoszące dzieciom radość. Być może zabawki jego pomysłu i konstrukcji, takie jak osobliwa gilotyna, ścinająca głowę lalce, czego efektem jest rozchodzący się piękny zapach, czy model małej kamery nie na sprzedaż, co jest nawiązaniem do tego magicznego przedmiotu, pożądanego przez Méliésa, którego przed laty odmówił mu Lumière'owi. Są to zabawki oferowane zdążającemu na Wigilię Lumière'owi, który jednak nie zdecyduje się na lalkę-flakonik perfum, okazjny komplet ołowianych żołnierzyków, ani pomysłowy model rakiety międzyplanetarnej z odręczną (fałszywą!) mapą księżyca, sporządzoną na poczekaniu przez sprzedawcę, czy też na mały teatrzyk, wymagający jednak ogrom-

11 Méliés wyjaśnia, że nie czułby się dobrze w roli kierującego sprzedażą materiałów fotograficznych w ekskluzywnym sklepie Lumière'a, przedkłada nad to stanowisko swój zimny i obskurny sklepik z zabawkami, bo te przynoszą radość dzieciom, ponadto w tym właśnie miejscu może się poczuć niczym widz, obserwujący ludzi: kupujących, spieszących się pasażerów, czasem też wysłuchać opowiadanych przez nich historii.

12 Jak przyznała autorka sztuki, była to jej wymarzona obsada, choć początkowo sądziła, że są aktorzy za młodzi do tych ról. Zob. na ten temat M. Milewska, *Moja podróż na księżyc*, s. 207-208.

nej kreatywności, by móc wyobrazić sobie wszystkie przemiany, wyczarowane z kilku zaledwie elementów.

Już ta początkowa scenka rozmowy dwóch starszych panów w zimowych płaszczach i staromodnych kapeluszach (przyodzianych w nie z powodu zimna panującego w sklepiku), rozmowy dotyczącej dziecięcych zabawek, ma głębszy sens: ukazuje różnice w ich podejściu do rzeczywistości. Méliés potrafi o sprzedawanych zabawkach opowiadać z pasją i entuzjazmem, niczym małe dziecko zachwyca się magiczną latarnią, która Lumière'owi wydaje się anachronizmem, niezdolnym zainteresować nowe pokolenie, chociażby jego wnuki. Świat poszedł z postępem, również w branży zabawkowej, czego Méliés zdaje się nie dostrzegać. Ale też konfrontacja poglądów obu panów właśnie w sklepie z zabawkami jest świetną okazją do zaprezentowania momentu ich rozpoznania, chwytu doskonale sprawdzającego się na scenie. To, że Méliés nadal „przechadza się po księżycu”, że nie pożegnał się z dawnymi snami i fantazjami, widać nie tylko w propozycji zakładu, ale i w przekonaniu, iż nadal warto marzyć, wbrew rzeczywistości, która nie szczędzi człowiekowi rozczarowań i brutalnych zdarzeń, jak to związane z epizodem „niewoli” u Pathé'go, nowego właściciela kina, zmuszającego zatrudnionego u niego Maga, czarodzieja ekranu, do obniżenia lotu sztuki, czy wreszcie takich zdarzeń, jak bankructwo skutkujące utratą majątku, w tym oddaniem ukochanych, gromadzonych latami, taśm filmowych zbieraczowi złomu, który z ich sprzedaży uzyskał aż dziesięć flaszek trunku, a starczyło mu również na dobrą kolację<sup>13</sup>.

13 Źródło internetowe podaje inną wersję przypadku filmowych taśm, w geście rozpaczy i rezygnacji wrzuconych przez ich właściciela do Sekwany. Por. biogram artysty w Wikipedii: „Wywodził się z bogatej rodziny, jego ojciec był fabrykantem obuwia. W 1888 roku, otrzymawszy część jego majątku, Méliés zakupił znany [...] iluzjonistyczny Teatr Robert-Houdin. 28 grudnia 1895 roku uczestniczył w pierwszym płatnym pokazie kinematografu, urządzenie zachwycało go. Od 1896 roku wzbogacił program swojego teatru o projekcje kinowe, w tym samym roku zaczął produkować swoje własne filmy (pierwszym była *Talia kart*, w której sam zagrał). Początkowo były to filmy zbliżone do produkcji braci Lumière, jego pierwszym filmem opartym na triku było *Zniknięcie pewnej damy w Teatrze Robert-Houdin* (damę zagrała przyszła żona reżysera, Jehanne d'Alcy). Od tego momentu kontynuował stosowanie trików. W 1907 roku w swojej posiadłości w Montreuil wybudował pierwsze na świecie studio filmowe, w którym tworzył. Jego największym sukcesem był nakręcony w 1902 film pt. *Podróż na księżyc*. Z czasem filmy Méliésa stawały się coraz mniej popularne, gdyż nie nadążały za rozwojem kinematografii. Reżyser wpadł w kłopoty finansowe, zmuszony był sprzedać studio. W akcie rozpaczy w 1923 roku spalił i wrzucił do Sekwany wszystkie swoje filmy. Nie tworzył już od tej pory, pracował jako sprzedawca w należącym do żony sklepiku ze słodyczami i zabawkami. W 1928 roku spotkał go tam i rozpoznał jeden z dziennikarzy filmowych i doprowadził do ponownego odkrycia postaci tego pioniera kina. W 1930 roku odbyła się duża retrospektywa twórczości Méliésa, w 1932 reżyser otrzymał miejsce w przytułku dla emerytowanych twórców filmowych. Zmarł w 1938. Większość jego twórczości zaginęła, część z niej udało się odzyskać dzięki wnućce filmowca, Madeleine Mathte-Méliés”. Cyt. [https://pl.wikipedia.org/wiki/Georges\\_Méliés](https://pl.wikipedia.org/wiki/Georges_Méliés) [dostęp: 30.04.2018]. Szerzej biografię Méliésa opisuje Tadeusz Lubelski, *Lumière i Méliés: fotografik i iluzjonista inicjują kinematograf*, [w:] *Kino nieme*, red. nauk. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2009, s. 122-135 oraz Małgorzata Hendrykowska, *Georges Méliés*, [w:] A. Kołodyński, K.J. Zarębski, *Historia kina. Wybrane lata*, Warszawa 1998.

Méliés przez lata wierzył, że wynalazki Lumière'a były efektem nagłej iluminacji, iż rodziły się one na podobieństwo jego szaleńczych i magicznych olśnień, pchających go do stwarzania papierowego świata, ożywianego na celuloidowej taśmie. Świata tak dalece kreowanego, że obejmującego też samego siebie, wycinanego z tektury i ręcznie barwionego pędzelkiem na taśmie (taka technika, choć mozolna, gwarantowała niepowtarzalne, świetliste kolory). Jak wielkie jest zatem zdziwienie Méliésa wyznaniem ojca światowej kinematografii, że w jego wynalazkach nie było nic z metafizyki, że nie są one wynikiem iluminacji, lecz żmudnych obliczeń, a wreszcie i przypadku, jak ten z maszyną do szycia, która natchnęła Lumière'a do skonstruowania kamery utrwalającej ruch (co jednak trzeba nazwać iluminacją).

Paradoks losu obu protoplastów filmu tkwi w tym, że choć Méliés stracił przez kino cały majątek, to nadal je kocha, inaczej niż pozbawiony sentymentów Lumière, który dzięki swoim wynalazkom pomnożył majątek, ale nie był w stanie wykrzesać choćby odrobiny entuzjazmu dla przeszłości. Stwierdził on, że niejednokrotnie żałuje, iż wynalazł kino, które szybko mu się znudziło, jako że wynalazcę z reguły nuży przedmiot nieposiadający przed nim żadnych tajemnic. I jeśli Méliés nie wahał się, by ryzykować cały majątek dla realizowania swoich pasji, Lumière – naukowiec i fabrykant – zawsze wiedział, jak w porę wycofać się z zagrożonego interesu.

Można śmiało orzec, iż siłą omawianego słuchowiska jest wygrywanie kontrastów postaw i poglądów obu postaci, konfrontowanych po latach i nic nietracących ze swej wartości polemicznej. Ale też niepowtarzalny klimat, atmosfera filmu retro, przeniesiona jakby z planu filmowego przed oczy naszej wyobraźni<sup>14</sup>, wprawionej w ruch za pomocą dźwięku, doskonale zharmonizowanego z nastrojową muzyką, choćby ze szlagierem *Światła rampy*, rozbrzmiewającym w tle scen przywoływanych z retrospekcji. Komunikaty z dworcowego megafonu, zapowiadające wytworną francuszczyznę Elizabeth Dudy opóźnienie pociągu z Paryża do Lyonu, zmniejszające się stopniowo w miarę upływu czasu ze stu dwudziestu minut do pół godziny, pełnią rolę limitatora czasu, ale też opisują przestrzeń równie skutecznie i obrazowo, jak gwizdek konduktora, pokrzykiwania i pomieszane głosy pasażerów czy dźwięk parowej lokomotywy. Tak mógłby rozpoczynać się początkowy kadr z filmu oglądanego na kinowym ekranie.

Chociaż, jak już zaznaczyłam, fabuła sztuki wspiera się na rozmowie dwóch głównych postaci, dialogu odbywającego się w ograniczonej przestrzeni dworcowego sklepika i w równie okrojonym czasie, sprowadzającym się do dwugodzinnego spóźnienia pociągu, to jednak oba te wyznaczniki czasoprzestrzenne są rozszerzone o retrospekcję, sięgającą pół wieku wstecz, do czasu młodości bohaterów, z której to przywoływane są epizody, migawki dźwiękowo obrazujące perypetie związane z początkami kina

<sup>14</sup> Pamiętający programy z serii „W starym kinie” niewątpliwie odnajdą w słuchowisku ich radiowe echo i klimat.

niemego. Dzięki temu sztuka uzyskuje głębię, ów drugi plan, wzbogacony o nowe postaci, o ich głosy i dynamicznie przedstawione zdarzenia. Mimo że nie jest to efekt prowadzący do polifoniczności, pożądanej w słuchowisku wielogłosowości, to jednak skutecznie przełamuje kameralność dyskusji głównych bohaterów.

Milewska, rozpisując historię produkcji pierwszych filmów na dialog dwóch wyrazistych postaci, posłużyła się też dwoma ryzykownymi elementami, jakim jest głos narratora oraz dwudzielna kompozycja słuchowiska, z wydłużoną częścią pierwszą, stanowiącą zapis dialogu Lumière'a i Méliés'a, oraz drugą, króciutką, niespełna pięćminutową częścią (co stanowi niewielki procent całości wyemitowanej w ciągu 57 minut i 36 sekund), pełniącą rolę zaskakującej pointy, ujawniającej niejednoznaczny wynik zakładu obu osobistości kina. To osobliwe „pęknięcie” tekstu na długi akt pierwszy oraz krótkie, nieoczekiwane zakończenie, jak zauważyła autorka, burzyło jej dotychczasowe przyzwyczajenia do tzw. żelaznej konstrukcji, propagowanej między innymi przez Macieja Wojtyzkę. Trafnie porównała swój eksperyment w słuchowiskowej *Podróż na Księżyc* do tanecznego kroku: „długi-krótki”<sup>15</sup>, a trzeba przyznać, że „figura” ta sprawdziła się nadzwyczaj dobrze.

Z kolei wprowadzenie głosu narratora jako ramy kompozycyjnej o tyle może wydawać się kontrowersyjne, o ile we współczesnych słuchowiskach uważa się narratora, zwanego dawniej spikerem, za element zbędny, anachroniczny, ograniczający wyobraźnię słuchacza przez nachalne prowadzenie go za rękę<sup>16</sup>. W słuchowisku Milewskiej głos ten jednak nie razi, pełniąc rolę prologu i epilogu, objaśniającego szczegóły (m.in. miejsca i czasu akcji), zarówno początkowego spotkania Lumière'a i Méliés'a w dworcowym sklepiku, jak i końcowego, po kilku tygodniach, z relacją o wyświetlonym na ekranie ostatnim filmie maga kina, przemieniającego na oczach zdumionego Lumière'a swoją starczą postać w młodzieńca-motyła, odchodzącego w stronę księżycy<sup>17</sup>. Niewątpliwie bez tej relacji narratora, odtwarzanego subtelnie głosem Przemka Bluszcza<sup>18</sup>, radiowy

15 Zob. M. Milewska, *Moja podróż na księżyc*, s. 203-204.

16 Świetnie udratyzował dyskusję nad anachronizmem narratora inny twórca radiowych słuchowisk, Feliks Netz w *Zegarku*, przenosząc głosy teoretyków i praktyków radia w realia przedwojennej Warszawy na konferencję radioznawczą odbywającą się z inicjatywy popularyzatora pojęcia Teatr Wyobraźni, Witolda Hulewicza. Szerzej piszę o tym słuchowisku w książce *Na początku był dźwięk. Twórczość radiowa Feliksa Netza*, Gdańsk 2014, w rozdz. I: *Na początku był dźwięk*, s. 17-40. Zob. też B. Zwolińska, „*Być sobą i kimś innym*”. O twórczości Feliksa Netza, Gdańsk 2012, fragment o *Zegarku* w rozdz. VIII: *Twórca słuchowisk, czyli przygoda z dźwiękiem*, s. 245-250.

17 To również efektowny chwyt filmowy, który można określić jako swoiste „wygaszanie”, czy „rozplywanie” się końcowego ujęcia, projektowanego przez autorkę sztuki na scenę Teatru Atelier w Sopocie, stwarzającego taką możliwość dzięki konstrukcji sceny, otwierającej się na plażę. Warto zauważyć, iż księżyc jest motywem przewodnim sztuki (obok kamery: tej prawdziwej oraz kamery-zabawki, w obu przypadkach przedmiotu „nie na sprzedaż”), podlega on antropomorfizacji, zarówno we śnie Méliés'a, jak i w filmie, niczym żywa postać, przyglądająca się bohaterowi z uwagą.

18 Doceniono go w recenzji przez Janusza Łastowieckiego, który zauważył, iż narrator pełni rolę „niewidzialnej ręki”, przesuwałej „kadry w naszej głowie”. Zob. <http://www.e-teatr.pl/pl/artyku-ly/205163.html> [dostęp: 1.01.2018].



słuchacz nie byłby zdolny usłyszeć „niemej” metamorfozy bohatera sztuki, a tym samym przekształcić jej w wyobraźni w obraz. A choć racjonalny Lumière nieogłędnie skomentuje ów poetycki i magiczny filmik jako wytwór niewolnika swoich czasów, wykopalisko, które niczym oryginalnym go nie zaskoczyło, to jednak pytanie zadane Méliésowi, skąd wziął aktora, wcielającego się w odmłodzonego Maga, tak łudząco go przypominającego, świadczy niezbicie, że czar filmowych sztuczek, w których Méliés się specjalizował, nie przeminął. Sztuczek, których wymyślaniu i realizowaniu poświęcił swoje życie i w których uczestniczył, wypełniając wszystkie możliwe role: reżysera, scenografa, producenta i aktora.

O specyfice popularnego gatunku radiowego, jakim jest słuchowisko, napisano sporo, wskazując między innymi na łączność z literaturą, teatrem scenicznym i filmem. Niewątpliwie z każdym z nich sztuka radiowa wchodzi w bliższe lub dalsze koneksje, historycznie zmienne, zważywszy, że pierwsze słuchowiska radiowe były adaptacjami literatury, najczęściej prozy, lub też transmisjami ze spektakli teatralnych, przenoszonych z teatru scenicznego do radia. Popularyzacja tego gatunku spowodowała, że coraz częściej pisano słuchowiska oryginalne, skutecznie konkurujące z adaptacjami, a nawet wyprzedzającymi je pod względem częstotliwości prezentacji. Równie istotne, choć jak się wydaje mniej wyraziste, są związki słuchowiska i filmu, szczególnie w zakresie techniki montażu, posługiwania się kadrem<sup>19</sup>, czyli w jakimś sensie odpowiednikiem aktu i sceny w teatrze, także poetyką skrótu i metafory, czy budowania dramaturgii scen oddawanej głosem<sup>20</sup>.

Niejednokrotnie też poetyka i technika filmowa była wykorzystywana przez twórców słuchowisk, jak na przykład w *Pokoju z widokiem na wojnę polsko-jaruzelską* (2006) Feliksa Netza, słuchowisku nagrywanym i montowanym jak film, z planami w plenerze i z użyciem naturalnego tła, które zarejestrowane na taśmie filmowej mogłoby wieść nie tylko żywot radiowy, ale i kinowy<sup>21</sup>. Nie należy też do rzadkości wykorzystywanie

---

19 Bartosz Lutostański trafnie porównuje mikrofon w słuchowisku do kamery, podkreślając tym samym podobieństwo funkcji spełnianej przez te urządzenia. Zob. B. Lutostański, *Wstęp do analizy narratorologicznej słuchowisk radiowych*, „Tekstualia” 2013, nr 1(32), s. 56.

20 Temat ten rozwijam w rozdz. IV: *Słuchowisko a film* we wspomnianej wyżej monografii *Na początku był dźwięk*, powołując się też na ustalenia innych badaczy tego zagadnienia. Zob. *ibidem*, s. 111-118. Por. też J. Bachura, *Kategorie filmowe w teatrze radiowym*, [w:] *Dwa Teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki słuchowiskowej*, Toruń 2011, s. 220 oraz eadem, *Odsłony wyobraźni: współczesne słuchowisko radiowe*, Toruń 2012, rozdz. IV: *Problemy składniowe*, podpunkt 4.4. *Montaż*, 4.5. *Reżyseria. Etapy pracy nad słuchowiskiem radiowym* i 4.6. *Narracja*, s. 217-264; także eadem, *Wybrane kategorie języka filmu i ich zastosowanie w słuchowisku*, [w:] *Styl – dyskurs – media*, red. B. Bogolebska, M. Worsowicz, Łódź 2010, s. 485-497.

21 Innego rodzaju praktyką w przypadku tego twórcy jest np. obdarowywanie swych dzieł podwójnym żywotem: filmowym i radiowym, czego przykładem jest słuchowisko z 1972 r. *Mistrz świata*, w wersji filmowej znane pod tytułem *Kochajmy się* z 1974 r., czy *Biała gorączka*, istniejąca aż w trzech postaciach: powieści, filmu i słuchowiska.

tematu filmu w słuchowiskach, czego przykładem może być *Kapelusz* wyreżyserowany przez Waldemara Modestowicza na podstawie tekstu Wiesława Myśliwskiego, czy też *Syreni śpiew* Jerzego Górczańskiego w reżyserii Jana Warenyci. Założeniem takich sztuk jest dążenie do opowiadania obrazami, wytwarzanymi w wyobraźni słuchacza za pomocą dźwięku. Monika Milewska ze swoją *Podróżą na Księżyc* poszła w tym zakresie jeszcze śmieiej naprzód, paradoksalnie przy tym czyniąc ogromny krok wstecz: cofając się bowiem do początków kina niemego, stworzyła radiowy film dźwiękowy, który dzięki swej sugestywności nie tylko wprowadził nas w historię, w przygodę z kinem przeżywaną wraz z dwoma jego pasjonatami: Méliésem i Lumiérem, ale też magicznie wyczarowała, poprzez elementy „księżycowej” scenografii, widocznej tylko w wyobraźni, niepowtarzalny film sztuki audialnej<sup>22</sup>.

## Bibliografia

- Bachura Joanna, *Kategorie filmowe w teatrze radiowym*, [w:] *Dwa Teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki słuchowiskowej*, Toruń 2011.
- Bachura Joanna, *Odsłony wyobraźni: współczesne słuchowisko radiowe*, Toruń 2012.
- Bachura Joanna, *Wybrane kategorie języka filmu i ich zastosowanie w słuchowisku*, [w:] *Styl – dyskurs – media*, red. Barbara Bogolebska, Monika Worsowicz, Łódź 2010.
- Hasło Georges Méliés, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Georges\\_Méliès](https://pl.wikipedia.org/wiki/Georges_Méliès) [dostęp: 30.04.2018].
- Hendrykowska Małgorzata, *Georges Méliés*, [w:] Andrzej Kołodyński, Konrad J. Zarębski, *Historia kina. Wybrane lata*, Warszawa 1998.
- <http://adit.art.pl/sztuki/podroz-na-ksiezyc> [dostęp: 1.01.2018].
- [https://pl.wikipedia.org/wiki/Bracia\\_Lumière](https://pl.wikipedia.org/wiki/Bracia_Lumière) [dostęp: 31.12.2017].
- [https://pl.wikipedia.org/wiki/Podróż\\_na\\_Księżyc](https://pl.wikipedia.org/wiki/Podróż_na_Księżyc) [dostęp: 31.12.2017].
- [https://pl.wikipedia.org/wiki/Big\\_Brother\\_\(Polska\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Big_Brother_(Polska)) [dostęp: 27.08.2018].
- Jazgarska Anna, *Georges Méliés w „teatrze wyobraźni”*, <http://teatralny.pl/rozmowy/georges-melies-w-teatrze-wyobrazni,226.html> [dostęp: 1.01.2018].
- Lubelski Tadeusz, *Lumière i Méliés: fotografik i iluzjonista inicjują kinematograf*, [w:] *Kino nieme*, red. nauk. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska, Kraków 2009, s. 77-136.
- Lutostański Bartosz, *Wstęp do analizy narratorologicznej słuchowisk radiowych*, „Tekstualia” 2013, nr 1(32), s. 53-64.

22 Te „filmowe” walory słuchowiska podkreśla w swojej recenzji Janusz Łastowiecki. Zob. <http://www.e-teatr.pl/artykuly/205163.html> [dostęp: 1.01.2018]. Warto dopowiedzieć, że wszechstronną w zakresie uprawianych form literackich poetkę, prozatorkę, eseistkę i twórczynię słuchowisk, w przypadku tego ostatniego gatunku przeznaczonego dla radia, szczególnie interesuje dramatyczny potencjał kryjący się w zderzeniu dialogów i polemik prowadzonych przez znaczące postaci historii, muzyki czy kina. Znalazło to odzwierciedlenie w innych jej słuchowiskach, zarówno w młodzieńczym *Savonaroli*, jak i późniejszym *Dniu, w którym umarł Prokofiew*, poświęconym wielkim twórcom muzyki: tytułowemu Prokofiewowi oraz Szostakowiczowi. Siłą tego słuchowiska, nagrodzonego w jubileuszowym konkursie zamkniętym zorganizowanym przez II program Polskiego Radia i Stowarzyszenie Autorów ZAiKS, wyemitowanego również podczas tegorocznych Dwóch Teatrów w Sopocie, jest zaprezentowanie dziejów dramatycznej rywalizacji obu protagonistów, zniewolonych przez stalinowski system i ostatecznie pokonanych przez śmierć Prokofiewa i Stalina, paradoksalnie mającą miejsce w tym samym czasie.



- Łastowiecki Janusz, recenzja *Podróży na księżyc* M. Milewskiej, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/205163.html> [dostęp: 1.01.2018].
- Milewska Monika, *Moja podróż na księżyc*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2017, nr 1 (39).
- Plaźewski Jerzy, *Język filmu*, Warszawa 2008.
- Sieradzki Jacek, *Sztuki przeczytane: Monika Milewska*, „Mag”, „Dialog” 2006, nr 7, s. 194-195.
- Toeplitz Jerzy, *Historia sztuki filmowej*, t. 1: 1895-1918, Warszawa 1955.
- Zwolińska Barbara, „Być sobą i kimś innym”. *O twórczości Feliksa Netza*, Gdańsk 2012.
- Zwolińska Barbara, *Na początku był dźwięk. Twórczość radiowa Feliksa Netza*, Gdańsk 2014.

#### **FROM THE SILVER SCREEN TO LITERATURE AND RADIO.**

#### **ABOUT JOURNEY TO THE MOON, A PLAY (AND RADIO PLAY) BY MONIKA MILEWSKA**

**Summary:** In the article I discuss a contemporary play by Monika Milewska, an author associated with Gdansk. The play was translated into the language of the radio and aired in 2014; in 2015 it was presented and awarded at the Two Theatres Festival in Sopot. My aim in this essay is to analyze the methods used by the writer to reconstruct the literary and the sound history of the birth of silent film; I also focus on the portraits of the two pioneers of early cinema: Ludwik Lumière and Georges Méliès, on whose dialogue the plot of the play is based. Apart from a cognitive-retrospective function – presenting the colorful and complicated birth of film art, this dialogue is also a polemic confronting two different concepts of art, represented by the interlocutors, who share a film passion, yet understand it differently. In the analysis and interpretation of Milewska's play, I am interested not only in its thematic connections with the cinema, but also in noticeable film motifs and effects.

**Keywords:** Monika Milewska, Journey to the Moon, play, radio play, silent film, Ludwik Lumière, Georges Méliès

**Małgorzata Peron**

Katolicki Uniwersytet Lubelski im. Jana Pawła II

## **„NASZE FILMY SĄ W NAS”. POMIĘDZY BIOGRAFIĄ A OPOWIEŚCIĄ O FILMIE (J. KOS-KRAUZE, A. PAWLICKA, *JEST ŻYCIE PO KOŃCU ŚWIATA*)**

Książka Joanny Kos-Krauze i Aleksandry Pawlickiej *Jest życie po końcu świata* ukazała się w 2017 roku. Dotychczas została ona omówiona w recenzjach ukazujących się na internetowych portalach literackich oraz na stronie wydawcy. Piszący o książce zgodnie podkreślają, że prezentowany czytelnikowi wywiad rzeka jest intymną rozmową o doświadczeniu miłości i śmierci oraz wspólnej drodze twórczej Joanny Kos-Krauze i Krzysztofa Krauzego<sup>1</sup>.

Zasadnicza tematyka książki koncentruje się wokół dwóch tematów. Pierwszym jest historia związku Joanny Kos-Krauze z Krzysztofem Krauzem, drugim jest sytuacja Rwandy po ludobójstwie w 1994 roku. Narrację wyznacza podwójne spojrzenie: trzecioosobowe, reporterskie – prowadzone przez reporterkę Aleksandrę Pawlicką oraz osobiste i intymne – wypowiedziane przez Joannę Kos-Krauze. Rwanda pojawia się w narracji książki, ponieważ o niej opowiada powstały w 2017 roku film Kos-Krauze *Ptaki śpiewają w Kigali*<sup>2</sup>. We Wstępie do książki *Jest życie po końcu świata* dziennikarka wyjaśnia dominację podwójnej tematyki książki w następujący sposób:

To nie jest zwykły wywiad rzeka. To zapis rozmów przeprowadzonych z Joanną Kos-Krauze na przestrzeni kilku miesięcy w jej warszawskim domu, który stworzyła razem z mężem Krzysztofem Krauzem, w Kazimierzu nad Wisłą, gdzie lubili razem spędzać czas i pisali scenariusze, oraz w Rwandzie, gdzie powstał najnowszy film *Ptaki śpiewają w Kigali*. Ten film zaczęli kręcić razem, ale choroba i śmierć Krzysztofa przerwały prace na wiele miesięcy. Pierwszego wywiadu Joanna udzieliła rok po śmierci męża. Opowiadała w nim o dramacie zmagania się z nowotworem, o rozstaniu i oswajaniu życia w żałobie. Rok później z tego wywiadu zrodził się pomysł napisania tej książki. Właśnie zakończyły się zdjęcia do filmu

1 <https://www.znak.com.pl/kartoteka,ksiazka,96955,Jest-zycie-po-koncu-swiata> [dostęp: 3.03.2018].

2 Joanna Kos-Krauze udzieliła kilku wywiadów, które dotyczą realizacji filmu *Ptaki śpiewają w Kigali*. Jej wypowiedzi są dopełnieniem tych, które zostały zawarte w książce *Jest życie po końcu świata*, zob. <http://weekend.gazeta.pl/weekend/1,152121,22333397,joanna-kos-krauze-rwanda-pomoga-mi-zrozumiec-jakim-luksusem.html> [dostęp: 3.03.2018].

*Ptaki śpiewają w Kigali* – opowieści o konsekwencjach ludobójstwa w Rwandzie. Tym samym rwandyjski wątek zdominował wiele rozmów i wyznaczył ich kierunek<sup>3</sup>.

W książce splata się zatem osobisty ton opowieści o miłości i śmierci (Krzysztof Krauze zmarł w 2014 r. po ośmiu latach walki z rakiem) z wątkami dotyczącymi pracy duetu reżyserskiego. Film stanowi nie tylko temat wspomnień, naturalny, bo związany z zawodową drogą obojga bohaterów, ale jest istotną ramą kompozycyjną całej publikacji. Praca nad kolejnymi realizacjami kinowymi pozwala opowiadać o prywatnych doświadczeniach oraz metaforyzować (a przez to rozumieć, wyjaśniać) sekwencje własnego losu. Jest to zagadnienie, które sytuuje książkę w konwencji biografii twórczej<sup>4</sup>. Praca reżyserska ściśle splata się z sekwencjami z życia prywatnego, przez sukcesy artystyczne przebija opowieść o codziennym zmaganiu. W książce *Jest życie po końcu świata* bohaterami są twórcy, którzy pokazują także część swojego prywatnego świata. Nie jest to wyjątek w czasach, w których biografistyka jest szczególnie ceniona wśród wydawców i czytelników<sup>5</sup>. Na polskim rynku ukazało się kilka pozycji, których zasadniczym tematem jest środowisko reżyserskie, aktorskie, artystyczne. Przykładami są następujące książki: Sławomir Koper *Ulubieńcy bogów*<sup>6</sup>, Bartosz Michałak *Wajda: kronika wypadków filmowych*<sup>7</sup>, Jairo Cuesta i James Słowiak *Jerzy Grotowski*<sup>8</sup>. Ukazują się także wywiady z twórcami filmowymi: Andrzej Żuławski i Renata Kim opublikowali wywiad pt. *Ostatnie słowo*<sup>9</sup>, Jacek Szczerba i Jerzy Hoffman stworzyli książkę pt. *Po mnie choćby „Potop”*<sup>10</sup>, Janusz Wróblewski przeprowadził rozmowy między innymi z Davidem Cronenbergiem i Kennethem Loachem, Quentinem Tarantino i Jamesem Ivory, Wimem Wendersem i Woody Allenem, które zaprezentował w książce *Reżyserzy*<sup>11</sup>. Książka *Jest życie po końcu świata* wpisuje się zatem w popularny nurt wywiadów z artystami, jednak na ich tle wyróżnia ją struktura wypowiedzi, łącząca wywiad z reportażem oraz przydzielenie filmowej opowieści funkcji ramy porządkującej kompozycję. To, co łączy, to opisy tworzenia filmów, często złączone jest z anegdotą, a także refleksyjną autointerpretacją i porównaniami z późniejszymi realizacjami artystycznymi.

Bohaterami książki *Jest życie po końcu świata* są Joanna Kos-Krauze i Krzysztof Krauze. Para poznała się w 1995 roku, w 2004 roku zawarli związek małżeński. Reżyserka

3 J. Kos-Krauze, A. Pawlicka, *Jest życie po końcu świata*, Kraków 2017, s. 5.

4 R. Sitek, *Biografia i metoda. Biografia jako klucz do zrozumienia osobowości twórczej*, „Kwartalnik Filozoficzny” 2010, nr 38, s. 19-38.

5 A. Nasilowska, *Biografie: zwrot biograficzny*, <http://www.dwutygodnik.com/artykul/553-biografie-zwrot-biograficzny.html> [dostęp: 25.05.2018].

6 S. Koper, *Ulubieńcy bogów. Niezwykłe historie wybitnych polskich artystów*, Warszawa 2017.

7 B. Michałak, *Wajda: kronika wypadków filmowych*, Warszawa 2016.

8 J. Cuesta, J. Słowiak, *Jerzy Grotowski*, przekł. K. Dylewska, Warszawa 2010.

9 A. Żuławski, R. Kim, *Ostatnie słowo*, Warszawa 2011.

10 J. Szczerba, J. Hoffman, *Po mnie choćby „Potop”*, Warszawa 2015.

11 J. Wróblewski, *Reżyserzy*, Warszawa 2013.

i scenarzystka swoją ścieżkę zawodową rozpoczynała od pracy w telewizji, gdzie przygotowywała filmy i programy dokumentalne. Krzysztof Krauze – operator, reżyser, scenarzysta debiutował w 1976 roku krótkometrażowym filmem *Pierwsze kroki*. Zrealizował 25 filmów. Charakterystyczny ton jego kina autorskiego pozwolił Tadeuszowi Lubelskiemu nazwać go „młodszym bratem Kina Moralnego Niepokoju”<sup>12</sup>. Szerszą rozpoznawalność oraz nagrody filmowe przyniósł mu rok 1999, kiedy publiczność miała możliwość obejrzeć *Dług* – historię dwóch biznesmenów szantażowanych przez gangstera. Docenione przez filmowe gremia były także kolejne filmy. *Mój Nikifor* (2004 – Kryształowy Globus na Międzynarodowym Festiwalu w Karlovych Varach) opowiada historię znanego artysty-samouka z Krynicy i jego opiekuna Mariana Włosińskiego. W *Placu Zbawiciela* (2006) reżyser ukazał rodzinne piekło kobiety, która stopniowo jest niszczone przez najbliższych. *Papusza* (2013) opowiada historię romskiej poetki Bronisławy Wajs, jest to pierwszy film nakręcony w języku romani. Śmierć reżysera w 2014 roku spowodowała, że film *Ptaki śpiewają w Kigali* (2017) Joanna Kos-Krauze dokończyła sama. Film jest anonsowany jako ich „ostatnie wspólne dzieło”.

Wywiad rzekę, jak reklamuje książkę *Jest życie po końcu świata* wydawnictwo Znak, przeprowadziła Aleksandra Pawlicka. Dziennikarka jest autorką czterech publikacji: *Światoholicy*, opisującą jej podróże po 60 krajach świata, wywiad z Magdaleną Środą *Ta straszna Środa*, opowieść o rodzinie Stuharów *Historie rodzinne* oraz reportażu *Czas na kobiety*, którego inspiracją był I Kongres Kobiet w 2009 roku. W spotkaniu z Kos-Krauze będzie ujawniać się w wielu miejscach wyraźna linia światopoglądowa obu autorek (polityczna, religijna – zwłaszcza ich jednoznacznie negatywna ocena roli Kościoła w ludobójstwie w Rwandzie), miejscami przechodząca w dość nieostrożne, nieprzemysłane spostrzeżenia (np. gdyby nie celibat, nie byłoby ludobójstwa). Celem niniejszego artykułu nie jest jednak ocena poglądów, ale sprawdzenie, jak w tekście reporterskim, biograficznym, publicystycznym funkcjonuje wypowiedź o filmie.

Wszystkie filmy zrealizowane przez duet Kos-Krauze wyznaczają wyraźną oś dla opowieści ukazanej w książce *Jest życie po końcu świata*. Tom składa się z 27 części, zróżnicowanych formalnie i treściowo, skomponowanych według jasnego schematu porządkującego. Nadrzędna narracja – o ludobójstwie w 1994 roku – spoczywa na reportażowych sekwencjach, które są związane z Rwandą. Tytuły rozdziałów stanowią nazwy miejscowości (np. Nyamata, Kibeho, Konombe) lub lokalizacji geograficznych (np. jezioro Kiwu). Dziennikarka związana z pismami „Wprost”, „Newsweek” i „Przekrój” towarzyszy Joannie Kos-Krauze w podróży do Afryki. Reporterka najpierw rejestruje to, co widoczne obecnie (np. w otwierającej części *Nyamata* opisuje zgromadzone w tamtejszym kościele kości i rzeczy ofiar), następnie przywołuje prze-

12 T. Lubelski, *Krzysztof Krauze – młodszy brat Kina Moralnego Niepokoju*, [w:] *Autorzy kina polskiego*, t. 3, red. G. Stachówna, B. Zmudziński, Kraków 2007, s. 195-220.

szłość i szczegółowo opisuje zbrodnię. Ta reporterska część przypomina w sposobie kreowania obrazu inne reportaże z Rwandy: Wojciecha Tochmana *Dzisiaj narysujemy śmierć*, Jaena Hatzfelda *Strategia antylop*, *Sezon maczet*, Immaculée Ilibagzia *Ocalona aby mówić*. W książce Kos-Krauze i Pawlickiej znajdują się bezpośrednie odwołania do opublikowanych świadectw ofiar, które przeżyły ludobójstwo, jak też i reportaży, które opisują to doświadczenie. Sekwencje reportażowe zostały zatem zbudowane na podwójnym fundamencie: podróży autorek do Rwandy oraz przeczytanych lektur. Opowieść o współczesnej Afryce rozwija się stopniowo. W każdej z części mówiącej o miastach prezentowana jest historia jednej osoby (ofiary, sprawcy, osób zaangażowanych w pomoc) lub jedno zagadnienie (szczególnie wiele uwagi poświęcono negatywnej ocenie roli Kościoła podczas ludobójstwa). Początkowe dwa rozdziały mają charakter wprowadzający: przybliżają najważniejsze fakty, dopiero w trzecim pt. *Kiwu* „osobność” reporterskich części względem części prezentującej rozmowę zostaje przełamana – w opowieściach o ofiarach pojawia się postać Joanny Kos-Krauze. Głównym bohaterem rozdziału jest jej kierowca, który pomagał podczas kręcenia filmu *Ptaki śpiewają w Kigali*. W przestrzeni reportażu stopniowo rozwija się wątek biograficzny związany z reżyserką i jej pracą nad filmem o dramatycznych wydarzeniach w Rwandzie. Ukazane zostały losy miejscowych współpracowników, problemy natury prawnej z dostępem do informacji, wreszcie relacje z planu filmowego, który w całości rozgrywa się w Afryce w miejscach dotkniętych zbrodnią. Opowiadanie o etapach realizacji filmu jest jednym ze sposobów opowiadania o ludobójstwie.

Reporterskie rozdziały zostają przeplecione przez sekwencje rozmowy Kos-Krauze i Pawlickiej. Każda z rozmów nawiązuje w swej tematyce do głównego wątku, który jest zapisany w reportażach z Afryki. I tak na przykład reportaż pt. *Kibeho* opowiada o objawieniach maryjnych z lat 1981-1983 i późniejszym ludobójstwie w Afryce. Wątek odpowiedzialności Kościoła za tragedię z 1994 roku został bardzo wyraźnie wyeksponowany. Wywiad umieszczony po tym rozdziale nosi tytuł *Kościół*. Reżyserka skupia się w nim na ocenie roli Kościoła i duchownych w eskalowaniu konfliktu etnicznego, a następnie bezpośrednio w nim udziale i braku woli rozliczenia. Osądy Kos-Krauze są jednoznacznie negatywne i w ogromnej mierze nawiązują do reporterskich zarzutów stawianych przez Wojciecha Tochmana w książce *Dzisiaj narysujemy śmierć*<sup>13</sup>.

W książce układ jest identyczny: najpierw sekwencja reporterska, po niej nawiązujący tematycznie obszerny wywiad. Po otwierających czterech reportażach i następujących po nich rozmowach, wywiady otrzymują kolejno tytuły nawiązujące do tytułów filmów Krzysztofa Krauzego (powstałych w czasie związku z żoną Joanną): *Dług*, *Nikifor*, *Plac*, *Papusza*, *Ptaki*. Jednocześnie poprzedzające reportaże stale odnoszą

13 W. Tochman, *Dzisiaj narysujemy śmierć*, Warszawa 2010.

się do afrykańskich miejsc. Obie części (reportaż i wywiad) dopełniają się tematycznie: podobne okazują się problemy (sprecyzowane *post factum*, ogólnie), z którymi zmagają się mieszkańcy Rwandy i bohaterowie filmów. Autorki znajdują punkty wspólne: na przykład pomoc, która jest kierowana do ofiar ludobójstwa okazuje się także – jak mówi Kos-Krauze – formą przemocy, zależności<sup>14</sup>. O tym problemie mówi film *Plac Zbawiciela*, w którym ukazano historię stopniowego wyniszczania rodziny zmagającej się z problemami finansowymi i brakiem własnego domu. *Jest życie po końcu świata* to swoisty konglomerat zwierzchności, autoprezentacji i interpretacji faktów przez pryzmat historii ukazanych w filmie. Jest to jedna z charakterystycznych cech biografii artystycznych, w których życie odzwierciedla się w dziele. Film jest zatem jednym z argumentów przywoływanych do potwierdzenia światopoglądu bohaterów, stanowi element skondensowanego podsumowania „przebiegu życia”<sup>15</sup>.

Rozdział *Butare* opowiada o roli kobiet w konflikcie pomiędzy Tutsi a Hutu, główną postacią jest Taline Nyiramasuhuko, minister pochodząca ze społeczności Hutu, odpowiedzialna za śmierć kilku tysięcy osób. W książce obraz silnej kobiety – zbrodniarki zostaje skontrastowany z postacią innej kobiety – Bronisławy Wajs, poetki nazywanej Papuszą. Po reportażu z Rwandy następuje rozmowa, w centrum której umieszczono film poświęcony losom romskiej poetki. Jego przesłanie: samotność literatki, ostracyzm zostaje wykorzystane do ukazania kondycji Joanny Kos-Krauze – kobiety świadomej przemijania, dotkniętej samotnością, tak jak Papusza twórczej, realizującej pomimo wielu przeciwności swoją artystyczną drogę. Zaprezentowane zostały zatem trzy odmienne losy kobiet: w Rwandzie, w filmie i w życiu reżyserki. Jest to obowiązujący schemat kompozycyjny książki. Poszczególne części przenikają się ze sobą, wspomnienia wyrastają z pracy nad filmami, z ich fabuł.

Reżyserka w rozmowach z Aleksandrą Pawlicką wydobywa wątki uniwersalne, które są na tyle szerokie, że dają możliwość odnalezienia ich w opowieściach o życiu po ludobójstwie. Posiłkowanie się przesłaniami filmu jest oczywiście o tyle łatwiejsze, że wszystkie filmy duetu Kos-Krauze dadzą się sprowadzić do opowieści o ogólnoludzkich problemach, o sytuacjach skrajnych, wpływie niezależnych od człowieka zdarzeń, które przemieniają jego życie<sup>16</sup>.

Ostatnim, trzecim komponentem książki są komentarze dotyczące poszczególnych filmów. Ich autorami są przyjaciele lub osoby związane ze środowiskiem filmowym. Sekwencje reportażowe oraz wywiady zamyka zatem krótka (dwustronicowa) wypowiedź o filmie. Na przykład reportaż pt. *Gikongoro* dopełnia wywiad pt. *Nikifor*, całość

14 J. Kos-Krauze, A. Pawlicka, *op. cit.*, s. 88.

15 S. Grotowska, *Tożsamość jednostki w perspektywie wydarzeń i planów życiowych*, [w:] *Biografia a tożsamość*, red. I. Szlachcicowa, Wrocław 2003, s. 77.

16 A. Pitrus, *Film polski po roku 2000*, [w:] J. Plisiecki, *Film i sztuki tradycyjne*, Lublin 2012, s. 155.



zamknięta jest rozdziałem Kazimierz Kutz o „Moim Nikiforze”. Film *Dług* komentuje Jacek Dubois, który zwraca uwagę na system sędowniczy i przepisy prawa. O *Placu Zbawiciela* opowiada Magdalena Środa, która w swojej recenzji skupia się na sytuacji kobiet. *Papuszę* interpretuje Jacek Milewski, widząc w tym filmie odwagę reżyserską w podjęciu problematyki polskich Romów. Natomiast film *Ptaki śpiewają w Kigali* nie ma komentarza, ponieważ w czasie powstawania książki był on dopiero realizowany. Najczęściej komentarz przeradza się w refleksję o charakterze społecznym, moralnym, dla której omawiany film jest jedynie punktem wyjścia, początkiem opowieści. Walory artystyczne obrazu są komentowane w niewielkim stopniu, każdy z wypowiadających się dostrzega ponadczasowe przesłanie kinowego dzieła. Takie uniwersalizujące podejście jest zbieżne z postawą Kos-Krauze, która często dostrzega podobieństwo przesłania poszczególnych filmów do problemów odległej (jak mogłoby się wydawać) Rwandy.

O filmach mówi się z perspektywy: pracy (reżyser, aktorzy, scenarzyści, pracownicy planu), życia osobistego (przemyslenia dotyczące problematyki filmowej odzwierciedlają światopogląd twórców), odbiorcy dzieła kinowego (interpretacje filmów). Potrójność perspektyw pozwala dostrzec nie tylko wielowymiarowość obrazów, ale także synkretyzm gatunków: reportażu, wywiadu, recenzji i zbliżenie filmowej fikcji do rzeczywistości.

W książce *Jest życie po końcu świata* o filmach opowiada się zatem w następujących ujęciach: film jako proces tworzenia (informacje o współpracy z aktorami, wiadomości dotyczące pracy na planie, budowania scenariusza, prezentowanie źródeł inspiracji). Film jest także traktowany jako dzieło posiadające istotne przesłanie (moralne, społeczne, będące ostrzeżeniem, diagnozą), które może zostać rozciągnięte na doświadczenie innych społeczności. Dzieje się to poprzez porównania do sytuacji życiowej bohaterów filmowych z autentycznymi losami (w przypadku książki porównywania dotyczą losu Rwandyjczyków). Przywołanie opowieści fabularnej dostarcza narzędzia do budowania komentarzy o rzeczywistości pozafilmowej. Charakter filmów Kos-Krauze i Krzysztofa Krauze szczególnie zachęca do tworzenia takich narzędzi opisów, ponieważ dzieła te wyraźnie ukazują pojedyncze, splecione losy ludzi postawionych w sytuacjach granicznych. Jednocześnie też ukazują opinie (należy podkreślić, że bardzo subiektywne) o wszelkiego rodzaju systemach (politycznych, sędowniczych, społecznych). Historie o zwykłych ludziach przedstawione są w sposób umożliwiający utożsamianie się z nimi. Joanna Kos-Krauze w wywiadzie na temat filmu *Plac Zbawiciela* mówiła: „Zależało nam, żeby widz nie myślał: jacy ci bohaterowie okropni, ale: ja też chyba taki bywam”<sup>17</sup>.

---

17 *Nasz plac Zbawiciela. Z Joanną Kos-Krauze i Krzysztofem Krauze rozmawiają Magdalena Felis i Paweł T. Felis*, „Gazeta Wyborcza. Duży format” 2006, nr 40, s. 10.

Opowieść o filmie konstruuje autobiograficzny wywiad narracyjny<sup>18</sup>. Informacja o powstawaniu kolejnych projektów reżyserskich została spleciona z wyznaniem dotyczącymi biografii: przez obrazy wspólnej pracy nad filmem przebija wspólne życie. Czas narracji został ułożony według chronologii powstawania filmów: od filmu *Dług* aż do *Ptaki śpiewają w Kigali*. Kolejne filmy to zagłębianie się w coraz bliższe relacje reżyserów, to także zwiększająca się otwartość wyznań (Kos-Krauze mówi: „zaczęło się od *Długu*”)<sup>19</sup>. Praca nad filmami, zwłaszcza dyskusje o nich, informacje o krystalizowaniu się koncepcji, są jednocześnie informacjami o relacjach osobistych małżonków. W naturalny sposób bohaterka przechodzi od opowieści o filmie do powiązania jej z wyznaniem o relacji do męża. Na przykład powstanie filmu *Mój Nikifor* zostało opatrzone wyjaśnieniem, że dzieło to powstało z miłości Krzysztofa Krauzego do Joanny<sup>20</sup>. Ona sama przyznaje, że film ten jest cezurą w ich życiu prywatnym, ponieważ na dwa dni przed rozpoczęciem zdjęć wzięli ślub. Postawa Krzysztofa zostaje porównana do postawy Nikifora – niezależnego, niezrozumiałego twórcy, który posiadał niezwykle talent malarski i prostotę myślenia. Krzysztof Krauze, podejmując decyzję o ślubie, zdaniem Joanny, powtórzył w swoim życiu sposób funkcjonowania malarza: prosty, autentyczny, streszczający się w zdaniu: „gdy Nikifor chciał przejść przez rzekę, rysował most”<sup>21</sup>.

W książce wyraźnie narasta napięcie związane z opisami choroby Krzysztofa Krauzego, jego umierania. Osobisty wątek opowiadany jest przez pryzmat spojrzenia na fabuły tworzonych filmów. W nich niejako odzwierciedlane są stany emocjonalne narratorki. Stworzone filmy urastają do rangi „proroctwa”, a raczej zapowiedzi rozstrzygnięcia losu. To przekonanie towarzyszy bohaterom książki od samego jej początku: „Nasze filmy są w nas” – wyznaje współtwórczyni *Placu Zbawiciela*<sup>22</sup>. Zdarzenia prezentowane są w sposób selektywny i sumaryczny, ukazują to, co autorowi wydało się najistotniejsze, warte wypowiedzenia<sup>23</sup>. W przypadku prezentowanej historii jest to opowieść o wspólnym życiu i pracy, a także doświadczeniu śmierci i życiu pomimo straty najbliższej osoby.

Joanna Kos-Krauze przytacza kilka wypowiedzi Krzysztofa Krauzego, który mówił o swojej chorobie, odwołując się do postaci ze swoich filmów. Wydaje się zatem, że fabuła filmowa może dostarczyć języka do wyrażenia najtrudniejszych spraw: lęku

18 K. Kaźmierska, *Autobiograficzny wywiad narracyjny – kwestie etyczne i metodologiczne w kontekście archiwizacji narracji*, „Studia Socjologiczne” 2014, nr 3, s. 221-238.

19 J. Kos-Krauze, A. Pawlicka, *op. cit.*, s. 107.

20 *Ibidem*, s. 143.

21 *Ibidem*, s. 150.

22 *Ibidem*, s. 198.

23 G. Rosenthal, *Rekonstrukcja historii życia. Wybrane zagadnienia generowania opowieści w wywiadach biograficzno-narracyjnych*, [w:] *Metoda biograficzna w socjologii*, red. J. Włodarek, M. Ziółkowska, przekł. N. Nowakowska, Warszawa-Poznań 1990, s. 98-99.



przed śmiercią, odrzucenia, samotności. Najczęściej narzędzia te budowane są przez wykorzystywanie porównań do zachowań filmowych postaci. Przykładowo we wspomnieniach z pierwszego okresu choroby, tuż po diagnozie, pojawia się następujące porównanie: „Krzysztof – mówi Joanna Kos-Krauze – zachowywał się jak bohaterowie *Długu*, którzy też myśleli, że dadzą sobie radę z szantażystą, i w efekcie stracili wszystko, z rodziną włącznie”<sup>24</sup>.

Joanna Kos-Krauze widzi także w zrealizowanych filmach możliwość dotarcia do ich twórcy. Dla widza filmy są szansą na spotkanie z Krzysztofem, są „prawdziwym łącznikiem z nim, śladem, którego nikt nie zatrze”<sup>25</sup>. Filmy, które powstały przed 1995 rokiem, czyli przed ich pierwszym spotkaniem, są szansą na poznanie zmarłego męża, dotarcia do jego sposobu myślenia, który nie został przez nią wcześniej odkryty. Kos-Krauze przyznaje, że krótkometrażowe filmy dają jej możliwość zbliżenia się, nawiązania relacji, stają się pośrednikami pomiędzy nią a zmarłym mężem.

Phillipe Lejeune pisał, że

autobiografie są kościołami jednostek. [...] Autobiografie nie są przedmiotami estetycznej konsumpcji, lecz społecznymi środkami międzyludzkiego porozumienia. To porozumienie ma kilka wymiarów: etyczny, uczuciowy, referencyjny. Autobiografia została stworzona po to, aby przekazać uniwersum wartości, wrażliwość na świat, nieznanne doświadczenia – i to w ramach relacji osobistych, dostrzeganych jako autentyczne i niefikcyjne<sup>26</sup>.

Być może odwoływanie się do filmów, które zakłada się, że czytelnik książki *Jest życie po końcu świata* oglądał, ma być sposobem na zwiększenie szansy porozumienia pomiędzy opowiadającym a słuchaczem. Porozumienie to dotyczy w przypadku opowieści Kos-Krauze sytuacji granicznej: zmierzania się z cierpieniem i śmiercią (nie tylko Krzysztofa, ale także bohaterów ich filmów). Trudno jednak mówić o wymiarze etycznym, ponieważ autorki nie opierają się na żadnym uniwersum, wielokulturowość osób, środowisk, tematyki nie zawiera żadnej wspólnej podstawy etycznej. Poczucie wspólnoty rodzi się tylko w doświadczeniu cierpienia. W książce jednoznacznie zostaje zanegowany jego sens, a tym samym – w odczuciu czytelnika – znika zbyt łatwe pocieszenie, współczucie nie może być źródłem pocieszenia.

Doświadczenie śmierci jest szczególnie widoczne w części zatytułowanej *Śmierć i Pogrzeb*. Wywiady opowiadające o tych trudnych przeżyciach poprzedzają najbardziej drastyczne w swej wymowie sekwencje reportażowe. Odwołują się one do masakry w kościele w Ntarama oraz do opisu ucieczki Tutsi po ludobójstwie. Rozmowy, inaczej niż dotychczas, nie nawiązują w tytułach do filmów. Ta niewielka zmiana w dotychcza-

24 J. Kos-Krauze, A. Pawlicka, *op. cit.*, s. 210.

25 *Ibidem*, s. 226.

26 P. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu: o autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, przekł. W. Grajewski, S. Jaworski, A. Labuda, R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2001, s. 18.

sowym schemacie kompozycji wskazuje (nie tylko poprzez tematykę) na kulminacyjny moment wywiadu. Jednocześnie owo wyłamanie z obowiązującego porządku podkreśla wymowę tej historii: śmierć niszczy dotychczasowy porządek życia. O śmierci mówi się bez posilkowania się filmowymi analogiami, co sprawia, że jest to najbardziej osobista, intymna i przejmująca część książki.

Film *Ptaki śpiewają w Kigali* był w czasie śmierci Krzysztofa w fazie projektu, reżyserka podjęła decyzję o kontynuacji pracy. Fabuła filmu jest związana z dramatycznymi wydarzeniami z roku 1994, jednocześnie istotne jest spojrzenie na nie osoby z zewnątrz – ornitolog Anny Keller (Jowita Budnik), która przyjeżdża do Kigali, by realizować grant badawczy. Jest osobą spoza społeczności. Podobny pomysł: spotkania Europejczyka z ofiarą ludobójstwa został zapisany w opowiadaniu Wojciecha Albińskiego *Kto z państwa popełnił ludobójstwo*, z tomu *Kalahari* z 2012 roku<sup>27</sup>. W przypadku Kos-Krauze spotkanie to rozegrało się na jeszcze jednej płaszczyźnie: reżyserka doświadczyła, jak sama mówi: „powinowactwa żałoby”<sup>28</sup>. Wyznaje, że musiała skonfrontować własne przeżycia z przeżyciami tych, którzy doświadczyli śmierci bliskiej osoby. Dlatego film *Ptaki śpiewają w Kigali* jest filmem o żałobie. Kos-Krauze mówi: „W moim przypadku dotykane ludobójstwa w Rwandzie zbiegło się z prywatnym odchodzeniem Krzysztofa. I w obu przypadkach wniosek jest ten sam – człowiek nigdy nie wie, jak zachowałby się w takiej sytuacji”<sup>29</sup>. Ukazana w filmie strata rodziny, której doświadcza Claudine (grana przez Eliane Umihire), jest też niejako obrazem straty reżyserki.

W książce *Jest życie po końcu świata* końcowa sekwencja ponownie odnosi się do filmu. W części zatytułowanej *Ptaki* Kos-Krauze opowiada o pracy w pojedynkę nad filmem i o konieczności zachowania bliskich w pamięci. Istotne momenty opowiedzianej przez nią biografii zazębiają się z historią opowiedzianą w najnowszym filmie. W dziele *Ptaki śpiewają w Kigali* bohaterki próbują powrócić do życia po doświadczeniu śmierci bliskich osób, tak samo jak musiała zrobić to Joanna Kos-Krauze. W pewien sposób zrealizowanie filmu jest dowodem na to, że to się udało. Filmowa fabuła została zatem oparta na wydarzeniach autentycznych, podobnie było w wielu filmach Krzysztofa i Kos-Krauze (*Dług, Mój Nikifor, Papusza*, wcześniejszych *Grach ulicznych*). Dotychczas jednak opowieść dotyczyła czyjegoś losu, zadaniem reżysera było go wysłuchać i przełożyć na język filmu. Teraz reżyserska opowieść nosi w sobie historię straty, której doświadczyła sama Kos-Krauze.

W literackiej odsłonie film stał się wyznacznikiem punktów biograficznych, porządkującym chronologię zdarzeń. Przesłanie płynące ze srebrnego ekranu przyjęło rolę czynnika spajającego odległe doświadczenia. Stało się sposobem do zrozumienia wła-

27 W. Albiński, *Kto z państwa popełnił ludobójstwo?*, [w:] idem, *Kalahari*, Warszawa 2012, s. 5-44.

28 J. Kos-Krauze, A. Pawlicka, *op. cit.*, s. 257.

29 *Ibidem*, s. 35.

snego losu i nadchodzących wydarzeń. Poprzez porównanie do postaw filmowych bohaterów wzbogacony został język intymnego wyznania autobiograficznego.

## Bibliografia

- Albiński Wojciech, *Kto z państwa popełnił ludobójstwo?*, [w:] idem, *Kalahari*, Warszawa 2012, s. 5-44.
- Cuesta Jairo, Słowiak James, *Jerzy Grotowski*, przekł. K. Dylewska, Warszawa 2010.
- Grotowska Stella, *Tożsamość jednostki w perspektywie wydarzeń i planów życiowych*, [w:] *Biografia a tożsamość*, red. I. Szlachcicowa, Wrocław 2003, s. 76-96.
- Każmierska Kaja, *Autobiograficzny wywiad narracyjny – kwestie etyczne i metodologiczne w kontekście archiwizacji narracji*, „*Studia Socjologiczne*” 2014, nr 3, s. 221-238.
- Koper Sławomir, *Ulubięcy bogów. Niezwykłe historie wybitnych polskich artystów*, Warszawa 2017.
- Kos-Krauze Joanna, Pawlicka Aleksandra, *Jest życie po końcu świata*, Kraków 2017.
- Lejeune Philippe, *Wariacje na temat pewnego paktu: o autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, przekł. W. Grajewski, S. Jaworski, A. Labuda, R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2001.
- Lubelski Tadeusz, *Krzysztof Krauze – młodszy brat Kina Moralnego Niepokoju*, [w:] *Autorzy kina polskiego*, t. 3, red. G. Stachówna, B. Zmudziński, Kraków 2007, s. 195-220.
- Michalak Bartosz, *Wajda: kronika wypadków filmowych*, Warszawa 2016.
- Nasiłowska Anna, *Biografie: zwrot biograficzny*, <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/553-biografie-zwrot-biograficzny.html> [dostęp: 25.05.2018].
- Nasz plac Zbawiciela. Z Joanną Kos-Krauze i Krzysztofem Krauze rozmawiają Magdalena Felis i Paweł T. Felis, „*Gazeta Wyborcza. Duży format*” 2006, nr 40, s. 10.
- Pitrus Andrzej, *Film polski po roku 2000*, [w:] J. Plisiecki, *Film i sztuki tradycyjne*, Lublin 2012, s. 151-163.
- Rosenthal Gabriele, *Rekonstrukcja historii życia. Wybrane zagadnienia generowania opowieści w wywiadach biograficzno-narracyjnych*, przekł. N. Nowakowska, [w:] *Metoda biograficzna w socjologii*, red. J. Włodarek, M. Ziółkowska, Warszawa-Poznań 1990, s. 98-112.
- Sitek Ryszard, *Biografia i metoda. Biografia jako klucz do zrozumienia osobowości twórczej*, „*Kwartalnik Filozoficzny*” 2010, nr 38, s. 19-38.
- Szczerba Jacek, Hoffman Jerzy, *Po mnie choćby „Potop”*, Warszawa 2015.
- Tochman Wojciech, *Dzisiaj narysujemy śmierć*, Warszawa 2010.
- Wróblewski Janusz, *Reżyserzy*, Warszawa 2013.
- Żułowski Andrzej, Kim Renata, *Ostatnie słowo*, Warszawa 2011.

### “OUR FILMS ARE IN US”. BETWEEN A BIOGRAPHY AND A TALE ABOUT A FILM (J. KOS-KRAUZE, A. PAWLICKA, *JEST ŻYCIE PO KOŃCU ŚWIATA*)

**Summary:** *Jest życie po końcu świata* by Joanna Kos-Krauze and Aleksandra Pawlicka consists of reportages, interviews and film reviews. Joanna Kos-Krauze and Krzysztof Krauze's films, which make the backbone of the book, serve as a mirror which reflects their personal life. The stories of their film heroes reflect the problems of the world (genocide in Rwanda) but at the same time a private experience of the film maker (death of Krzysztof and Joanna's mourning).

**Keywords:** correspondence of arts, film, reportage, memory, genocide

Katarzyna Węgorowska  
Uniwersytet Zielonogórski

**RADOŚĆ, DUMA, NIEPOKÓJ...  
KILKA LINGWISTYCZNO-KULTUROLOGICZNYCH UWAG  
O EMOCJACH FILMOWCÓW UTRWALONYCH W ZAGRAJCIE MI TO PIĘKNIE.  
„PAN TADEUSZ” WEDŁUG ANDRZEJA WAJDY MARKA MILLERA**

*Film jest cierpliwy, można tu skleić wszystko ze wszystkim,  
w dodatku zawsze wynika z tego sugestia, że o coś tu chodzi.  
Ale właśnie ta łatwość klejenia wzywa do dyscypliny intelektualnej.*

Krzysztof Teodor Toeplitz

Wyróżnikiem definicji i dookreśleń związanych z filmem jest to, że ich autorzy koncentrują się przede wszystkim na techniczno-recepcyjnym charakterze owego „ekranowego zjawiska”<sup>1</sup>. Przekonują o tym propozycje:

**1) twórców encyklopedii:**

*film* – seria następujących po sobie obrazów, z dźwiękiem lub bez dźwięku, wyrażających określone treści, utwalonych na nośniku umożliwiającym wielokrotne odtwarzanie i wywołującym wrażenie ruchu. Głównym środkiem wyrazu w filmie jest ruch w różnych formach: ruch w obrazie, ruch samego obrazu (czyli kamery w czasie dokonywania zdjęć) i „ruch” pomiędzy poszczególnymi obrazami uzyskany poprzez montaż, będący właściwym filmowi sposobem opowiadania. Złudzenie ruchu na ekranie, na którym zjawiają się w ciągu sekundy 24 nieruchome obrazy kolejno następujących po sobie faz ruchu, powstaje dzięki specyficznej bezwładności nerwów wzrokowych w procesie postrzegania<sup>2</sup>;

<sup>1</sup> Por. E. Nurczyńska-Fidelska, *Film w kręgu kultury literackiej. Z teorii i praktyki pedagogicznej*, [w:] E. Nurczyńska-Fidelska, B. Parnewska, E. Popiel-Popiołek, H. Ulińska, *Film w szkolnej edukacji humanistycznej*, Warszawa-Łódź 1993, s. 13.

<sup>2</sup> *Nowa encyklopedia powszechna PWN*, t. 2, Warszawa 1995, s. 349.

## 2) filmoznawców:

a) film to wytwór kulturowy oparty w swej istocie i funkcjonowaniu na zjawisku ekranowym, które jest wspólne dla kina i telewizji<sup>3</sup>; b) film to seria obrazów zarejestrowanych dowolną metodą i utrwalonych na nośniku (taśmie filmowej, taśmie magnetycznej, płycie), z dźwiękiem lub bez, które przy wyświetlaniu stwarzają wrażenie ruchu. Filmy są przeznaczone do komunikowania lub dystrybucji dla publiczności, albo zostały wykonane dla celów dokumentacyjnych. Film jest wytworem techniki kinematograficznej i zaliczany jest – zależnie od klasyfikacji gatunkowej i techniki produkcji – zarówno do sztuki, jak i rozrywki, informacji lub edukacji<sup>4</sup>;

## 3) filmoznawców-dydaktyków:

a) istotę filmu stanowi zjawisko ekranowe, dzięki czemu film istnieje w wyniku projekcji. Nie ma znaczenia, czy jest ona wynikiem zabiegu światłooptycznego, czy elektronicznego. Film ma więc z zasady dwie możliwe postaci – kinową i telewizyjną. [...] Dawniej film był zjawiskiem zamkniętym w swej specyfice wyrazowej i podawczej, dziś przeniknął do prawie wszystkich form telewizyjnych, jest ponadto instrumentem zabiegów audiowizualnych typu informacyjnego, rejestrującego i nauczającego<sup>5</sup>; b) film to zjawisko ekranowe, wypowiedź audiowizualna w różnym jej zastosowaniu i różnej (kinowej i telewizyjnej) formie przekazu<sup>6</sup>;

## 4) teoretyków literatury:

a) film to jedna z podstawowych form masowego przekazu, ukształtowana i rozwijająca się w obecnym stuleciu na bazie wynalazków technicznych umożliwiających rzutowanie na ekran ruchomych obrazów fotograficzny, a następnie również fonograficznych, utrwalonych przedtem na taśmie celuloidowej pokrytej światłoczułą emulsją. Wraz z doskonaleniem się technicznego wyposażenia filmu (szczególnie znaczenie miało przejście od filmu niemego do dźwiękowego, obok tego istotną rolę odegrało wprowadzenie koloru, a następnie szerokiego ekranu i stereofonii) rozszerzał się stopniowo zakres jego zadań społeczno-kulturalnych. Traktowany początkowo jako ciekawostka, potem jako forma niewybrednej rozrywki, z czasem stał się potężnym środkiem utrwa-

3 W. Szczepański, *Słownik terminów filmowych i telewizyjnych*, [w:] *Kino i telewizja*, red. B.W. Lewicki, Warszawa 1984, s. 235.

4 W. Taboryski, *Film*, [w:] *Słownik wiedzy o kulturze. Sztuka. Muzyka. Teatr. Film. Antropologia kultury*, red. K. Kubalska-Sulkiewicz et al., Warszawa 2009, s. 179-180.

5 B.W. Lewicki, *Teoretyczne podstawy i zadania wiedzy o filmie w szkole*, [w:] *Edukacja filmowa w szkole podstawowej i średniej*, red. K. Koblewska, M. Butkiewicz, Warszawa 1985, s. 13.

6 E. Nurczyńska-Fidelska, *op. cit.*, s. 13.

lania informacji o świecie, szeroko wykorzystywanym instrumentem popularyzacji wiedzy, narzędziem propagandy, nową samodzielną dyscypliną sztuki<sup>7</sup>; b) film – niezwykle popularny gatunek twórczości artystycznej i publicystycznej, operujący obrazem w ruchu i dźwiękiem. Jest to rodzaj widowiska masowego<sup>8</sup>;

### 5) językoznawców:

a) *film* ‘seria obrazów rzutowanych na ekran za pomocą odpowiedniej techniki projekcyjnej i przesuwających się przed oczami widza’, b) ‘sztuka, umiejętność przygotowywania i realizowania obrazów rzucanych na ekran; kinematografia’<sup>9</sup>.

Film bywa też traktowany jako audiowizualna postać tekstu literackiego, a także kontekst kultury literackiej oraz wyraz głębokiego uwikłania w tradycję<sup>10</sup>. Takie ujęcie „filmowego zjawiska” wynika z faktu, że według niektórych jego znawców „wielka tradycja kultury literackiej była punktem wyjścia kultury filmowej i pozostanie jej odniesieniem”<sup>11</sup>, a „twórczość filmowa jest w odniesieniu do literatury jej pełnoprawnym partnerem”<sup>12</sup>.

Niektóre wypowiedzi o filmie sugerują natomiast, że jest on specyficznym obrazowo-językowym komunikatem – komunikatem filmowym<sup>13</sup> będącym „tekstem kulturowym w ogóle, a nie tylko dziełem sztuki”<sup>14</sup>.

Rozważania na temat filmu – komunikatu filmowego i związanych z nim wartości humanistycznych koncentrują się jednak głównie na odbiorcy – filmowym widzu, kinomanie i jego emocjach, gdyż, zdaniem przywołanej już w niniejszym szkicu Eweliny Fidelskiej-Nurczyńskiej,

sztuka kina przy całej swej tworzywowo-wyrazowej autonomii, przy całej specyfice oddziaływania na odbiorcę w swych prymarnych kulturowych wyznacznikach pozostaje na trwałe w związkach z tradycją, a obecność filmu, jako przedmiotu powyższej refleksji nie powinna odebrać szeroko rozumianej przyjemności kontaktu z nim, gdyż przedstawiane refleksje prezentują pewną filozofię, pewien sposób widzenia miejsca i roli filmu w kulturze współczesnej, jego związków z kulturą literacką i płynących z tego wniosków dla kształtowania modelu humanistycznego uczestnika kultury<sup>15</sup>.

7 J. Sławiński, *Film*, [w:] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1988, s. 143-145.

8 S. Żak, *Słownik. Kierunki – szkoły – terminy literackie*, Kielce 1991, s. 75.

9 *Ilustrowany słownik języka polskiego*, red. E. Sobol, Warszawa 2004, s. 207.

10 Por. E. Nurczyńska-Fidelska, *op. cit.*, s. 24.

11 *Ibidem*.

12 Eadem, *Zadania i perspektywy edukacji filmowej w polskiej szkole*, [w:] *Wiedza o filmie w szkole*, red. H. Depta, Koszalin 1983, s. 30.

13 Por. eadem, *Film w kręgu kultury literackiej...*, s. 25.

14 *Ibidem*.

15 *Ibidem*, s. 26.

W ustaleniach tych są pomijane, niestety, lub tylko subtelnie sygnalizowane<sup>16</sup>, *emocje* ‘silne wzruszenia, podniecenia, wzburzenia, silne uczucia, np. gniewu, strachu, wstydu, radości, żalu’<sup>17</sup> nadawców-twórców filmowego obrazu, dla których, o czym przekonuje dalsza część tego szkicu, praca nad konkretnym filmem stanowiącym „produkt zbiorowej lub indywidualnej kreacji twórczej”<sup>18</sup> jest niezapomnianym przeżyciem.

O emocjonalnym zaangażowaniu ekipy filmowej w określony filmowy projekt – filmowy „produkt” świadczą między innymi podziękowania i laudacje wygłaszane przez jego twórców nagradzanych: Oscarami, Cezarami, Feliksami, Złotymi Globami, Złotymi Palmami, Złotym Lwem, Złotym Niedźwiedziem, Złotą Kamerą, Złotą Muszlą, Złotym Smokiem, Złotym Lajkonikiem, Złotą Żabą, Złotym Rogiem, Złotą Kijanką, Złotymi Kaczkami, Złotymi Lwami, Polskimi Orłami oraz wywiady<sup>19</sup> z filmowcami, jak chociażby ten przygotowany przez zespół – współpracowników M. Millera utrwalony w okolicznościowej publikacji z 1999 roku *Zagrajcie mi to pięknie. „Pan Tadeusz” według Andrzeja Wajdy*<sup>20</sup>, w której zostały zwerbalizowane *uczucia* ‘1. doznania, prze-

16 Por.: A. Zienowicz, E. Serwotka, *Psychologia osiągnięć filmowych*, Warszawa 2016; K. Kopczyński, „*Olśnienie w niespokojnym niebie wieszczą*”. „*Pan Tadeusz*” Ryszarda Ordyńskiego (1928) – perspektywa wirtualnego odbiorcy, „*Scripta Humana. Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Zielonogórskiego*”, t. 6: *Literatura a film*, red. D. Kulczycka, M. Hernik-Młodzianowska, Zielona Góra 2016, s. 19-34; B. Zwolińska, *Filmowy „Tatarak” Andrzeja Wajdy jako adaptacyjny tryptyk*, „*Scripta Humana*” 2016, t. 6, s. 65-80; M. Maltańska, „*Pan Tadeusz*”. *Świat odzyskany*, „*Przekrój*” październik 1999, nr 43/2835, 24, s. 15-16.

17 *Ilustrowany słownik języka polskiego...*, s. 194; W. Okoń ustala „*emocja*» fr. *émotion*«, pozostające w związku z odruchami bezwarunkowymi silne wzruszenie, które może przejawiać się jako radość, żal, wstyd, gniew czy strach; termin często używany zamiennie z terminem uczucie lub afekt” – idem, *Słownik pedagogiczny*, Warszawa 1984, s. 71; T. Tomaszewski uzupełnia: „*emocje* (uczucia) są bardzo zróżnicowane i, według potocznego przekonania, zdolność do wyraźnego przeżywania emocji stwarza to, co się nazywa urodą życia. [...] Rozróżnia się dwie wielkie grupy przeżyć emocjonalnych: jedne bliższe wrażeniom, takie jak przyjemność i przykrość, napięcie i ulega, złość i strach; drugie zaś bliższe raczej zjawiskom umysłowym, takie jak miłość i nienawiść, ciekawość i nuda, akceptacja i awersja. Tradycyjnie podkreśla się dwubiegunowy charakter przeżyć emocjonalnych, wyróżniając przy tym dwa główne ich wymiary: znak dodatni lub ujemny, którym wyróżniają się stany aktywności i zahamowania, spokój i niepokoje, chęci lub niechęci, akceptacji lub odrzucenia” – T. Tomaszewski, *Pojęcie świadomości*, [w:] *Psychologia*, red. idem, Warszawa 1982, s. 178-179.

18 W. Taborowski, *Film*, s. 179; por. *Nowa encyklopedia powszechna PWN...*, s. 349.

19 *Wywiad* ‘tu: wyłącznie zbiór odpowiedzi-wypowiedzi uzyskanych przez współpracowników M. Millera od twórców *Pana Tadeusza*, zawierających ich refleksje o powstawaniu ekranowego dzieła’. Por. M. Głowiński, *Wywiad*, [w:] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *op. cit.*, s. 581. Posłuchaj też *Bliskich spotkań z Romanem Polańskim* wyemitowanych 13 maja 2018 r. w RMF Classic oraz nadanego przez tę radiową stację w dniach 19 i 20 maja 2018 r. wywiadu z Pawłem Pawlikowskim – reżyserem *Zimnej wojny* uhonorowanym Złotą Palmą w Cannes, refleksji uzupełnionych wypowiedziami współtwórców nagrodzonego dzieła.

20 W gronie współpracowników M. Millera znaleźli się: D. Trafankowska, K. Kowalski, G. Mazurowski, A. Bukowska, A. Fogler, K. Kenig, Z. Pol, A. Szczerbińska, P. Vega, K. Wierzbicka, I. Kotapska, M. Muszyńska.



życia, wrażenia; 2. miłość, przyjaźni, przywiązanie<sup>21</sup> twórców ekranizacji naszej epopei narodowej.

Celem niniejszej refleksji jest zatem prezentacja różnych (blisko osiemdziesięciu „głównych”<sup>22</sup> i wpisanych w nie kilkudziesięciu odmian / wariantów), zarówno negatywnych (-), jak i pozytywnych (+), emocji filmowców zaangażowanych w kreację Wajdowskiego *Pana Tadeusza*.

W wywiadach przeprowadzonych z poszczególnymi członkami ekipy A. Wajdy zostały bowiem utrwalone, co dokumentują celowo przytaczane ekscerpty-egzemplifikacje-cytaty, zarówno negatywne, jak i pozytywne indywidualne oraz zbiorowe stany emocjonalne. Znamienna jest ich dychotomia, gradacja, ewolucja, różne konfiguracje oraz fakt, że doprecyzowujące je teoretyczne definicje nie oddają specyfiki przeżywanego *afektów* ‘1. stanów silnego wzburzenia, występujących nagle i mijających dość szybko; 2. uczuć miłości, przywiązania, sympatii<sup>23</sup> związanych z różnymi filmowymi konsytuacjami i filmowymi kontekstami.

Ujemne / negatywne / pejoratywne emocje (-) twórcy ekranizacji *Popiołów* (1965), *Brzeziny* (1970), *Piłata i innych* (1971), *Wesela* (1972), *Ziemi obiecanej* (1974), *Panien z Wilka* (1979), *Dantona* (1982), *Kroniki wypadków miłosnych* (1986), *Zemsty* (2002),

21 Por. *Ilustrowany słownik języka polskiego*, s. 960. Zdaniem W. Okonia: „Uczucie (emocja) to proces psychiczny wywołany przez bodźce, które oddziaływały na osobnika w przeszłości lub oddziałują nań aktualnie; bodźcem takim może być inny człowiek, sam osobnik lub jakiś przedmiot. Wyróżnia się 3 charakterystyczne cechy tego procesu: 1) może on być dodatni lub ujemny, zależnie od tego jednostka odczuwa stany przyjemne i dąży do podtrzymania dopływu bodźców lub ich unika, gdy powodują one stan przykrości; 2) powoduje zmianę poziomu aktywacji, jej wzrost w momentach podniecenia bądź jej obniżenie w momencie zubożenia; 3) proces ten ma swoją wewnętrzną treść wywołującą takie reakcje jak podziw, duma, identyfikacja, niechęć, złość czy strach. Procesy emocjonalne występują w bliskim związku z procesami fizjologicznymi, które dotyczą układu oddychania i układu trawiennego” – idem, *Słownik pedagogiczny*, s. 328.

22 Wśród 78 „głównych” emocji stanowiących przedmiot niniejszych rozważań, uczuć / afektów determinowanych różnymi sytuacjami na planie *Pana Tadeusza* znalazły się: *emocje negatywne* (-) reprezentowane przez *negatywne leksemy emocji*: bezradność, dyskomfort, karkołomność, lęk, napięcie, nerwy, niepewność, niepokój, niezadowolenie, obawy, onieśmienie, opresja, przerażenie, rozczarowanie, rozterki, smutek, strach, stres, trema, trud, wahanie, wątpliwości, poczucie winy, załamanie, zawstyżenie, zdenerwowanie, złość, zmęczenie, zniecierpliwienie ≠ oraz współwystępujące z nimi, przeciwstawne im *emocje pozytywne* (+) zwerbalizowane w *pozytywnych leksemach emocji*: autentyczność, bezpieczeństwo, ciekawość, determinacja, duma, empatia, entuzjazm, koleżeństwo, komfort, lojalność, miłość, niezwykłość, nobilitacja, nostalgia, odpowiedzialność, pamięć, patriotyzm, pewność siebie, podniecenie, podniosłość, pokora, powinność, prestiż, przyjaźń, przyjemność, radość, satysfakcja, sentyment, sielskość, spełnienie, spokój, swoboda, sympatia, szacunek, szczęście, tęsknota, troska, urzeczenie, uznanie, wiara, wdzięczność, wolność, wzruszenie, zachwyty, zadowolenie, zaskoczenie, zaufanie, zauroczenie.

23 Por. *Ilustrowany słownik języka polskiego*, s. 28. Według W. Okonia: „*afekt* »łac. *affectus*«, krótkotrwałe silne uczucie wyrażające się w formie wzburzenia, wzruszenia, czemu towarzyszy osłabienie mechanizmów samokontroli nad zachowaniem. Do pospolitych przykładów afektu zalicza się płacz, lęk, strach, złość” – idem, *Słownik pedagogiczny*, s. 328.



*Katynia* (2007), *Tataraku* (2009) i jego filmowej – mickiewiczowskiej, tym razem, ekipy reprezentują:

– rozterki reżysera:

Od samego początku towarzyszyłam mu w jego rozterkach. Przyjeżdżał i opowiadał, jak to będzie, o scenariuszu, że zastanawia się, jak to zrobić (Karolina Wajda – asystentka reżysera, s. 26);

– niepokój reżysera:

Andrzej był niespokojny od początku (Paweł Edelman – operator obrazu, s. 63);

– wahanie reżysera podczas obsadzania roli:

Wiem, że pan Andrzej długo się wahał, ponieważ Rejent powinien być starszy (Piotr Gąsowski – Rejent, s. 16);

– obawy i niepewność reżysera pojawiające się w prywatnych rozmowach:

U Andrzeja w domu, siedząc na kanapie, usłyszałem kilka słów, z których wynikało, że jest w nim wiele obaw i niepewności (Marek Kondrat – Hrabia, s. 24);

– obawy i wątpliwości reżysera, co do realizacji projektu:

Reżyser miał obawy do ostatniej chwili. Wszyscy to rozumieli. Wątpliwości – czy uda się pokazać, że dzieje się to wśród normalnych ludzi, którzy mają swoje emocje, problemy, tak żeby nie wyszło poetyzowanie – były ciągle obecne. Te obawy były najcięższe. Obawy przy obsadzie. Czy wszyscy rozumieją o co chodzi (Michał Szczerbic – kierownik produkcji, s. 24);

– obawy reżysera podczas pracy na planie:

Na planie Wajda w dalszym ciągu pojawiał się pełen obaw, patrzył na nasze kostiumy, sprawdzał charakteryzację, ale omijał aktorów (Marek Kondrat – Hrabia, s. 94);

– wątpliwości reżysera, co do trzynastozgłoskowca:

W tym wypadku wspierałam Andrzeja, choć podzielałam wszystkie jego wątpliwości. To jednak ogromne ryzyko zrobić film mówiony wierszem (Krystyna Zachwatowicz – Kawiarka, s. 12), Powiedział przygryzając paznokcie: „Problemem jest dla mnie, że to taki teatr telewizyjny. Jak to zrobić, żeby tego wiersza nie było słyhać” (Daniel Olbrychski – Gerwazy, s. 25);

– bezradność, niepewność, strach reżysera podczas pierwszego dnia na planie:

Mistrz nawet nie strzelił pierwszej jedyнки na klapsie. Stał jak sztubak, jakby to był jego pierwszy film i pierwsze ujęcie w życiu. Coś było w jego twarzy – bezradność, niepewność, strach... Wszyscy koledzy to zauważyli (Stefan Szmidt – Bartek Prusak, s. 128);

– strach reżysera o efekt pracy:

Prosił o tę próbę nas, ale być może ten strach też mu się przeniósł na inne postacie, a na nas chciał coś sprawdzić, czegoś się dowiedzieć i coś z siebie wydusić. Zapytał nas, czy się nie

boimy, czy nie mamy wrażenia, że to będzie telewizja właśnie, że jakiś teatr, że będziemy tak chodzić przed kamerą i coś recytować (Marek Kondrat – Hrabia, s. 25);

- udzielające się reżyserowi narastające napięcie, spowodowane niekorzystnymi warunkami atmosferycznymi:

Narastającego napięcia nikt nie krył i Andrzej Wajda też. Musimy co parę minut zatrzymać kamerę i czekać, aż słońce wyjdzie zza chmur (Ewa K. Bułhak – Podkomorzanka, s. 164);

- niezadowolenie reżysera z powodu nieudanego próbnego ujęcia:

Aktorzy robią próbę ujęcia. Andrzej Wajda nie jest zadowolony. Zastanawia się, co jeszcze zmienić (Danuta Gibus – dziennikarka, s. 172);

- niezadowolenie reżysera spowodowane mankamentami w przejrzystości oglądanego obrazu:

Tadeusz widzi Zosię w ogródku, zanim ona wybiegnie na deskę. Trudna sytuacja dla kamery, która była lekko w górze i widziała ogród; wśród kwiatów i drobiu stała Zosia. Wajda był bardzo niezadowolony, bo jakieś czernie pojawiły się w tym obrazie. Brakowało mu przejrzystości (Adek Drabiński – współpraca reżyserska, s. 82);

- zdenerwowanie reżysera wywołane upadkiem elementu dekoracji:

Jak sernica się przewróciła, to Wajda się zdenerwował, ale myśmy też mieli wcześniej obawy. [...] Nic się takiego nie stało. Sernicę ustawiło się raz jeszcze i runęła ponownie, a wszyscy się przekonali, że aktorzy mogą stać bliżej. Czyli było z pożytkiem, a reżyser się zdenerwował, że czas nas gonił, trzeba to było szybko robić (Marek Brodzki – drugi reżyser, s. 113), Pan Andrzej bardzo się zdenerwował tym nieudanym ujęciem i poszedł zdrzemnąć się do swojej przyczepy (Jerzy Bunek – kierowca reżysera, s. 113-114);

- strach i obawy drugiego reżysera przed pracą nad filmem oraz współpracą z mistrzem:

Muszę przyznać, że bałem się tego filmu, bo to trudny film. Po raz pierwszy współpracowałem z panem Wajdą i miałem, przyznaję, wiele obaw, czy sprostam temu (Marek Brodzki – drugi reżyser, s. 62);

- nerwy, wielkie przeżycie, stres panujące wśród aktorów, objawiające się dolegliwościami somatycznymi:

Przyszło do mnie dwóch aktorów, skarżyli się na bóle brzucha, ale nie były to takie bóle sensu *stricte* gastryczne, to był po prostu dla nich taki stres, wielkie przeżycie (Andrzej Tarasewicz – lekarz, s. 50);

- trema, strach, zdenerwowanie i złość kandydatki do jednej z głównych ról podczas *castingu*:

Miałam straszną tremę, po prostu straszną. Byłam zła. [...] Byłam strasznie zdenerwowana, uczyłam się troszkę. [...] Strasznie się wtedy bałam, niewiarygodnie wręcz (Alicja Bachleda-Curuś – Zosia, s. 30);

- jej niewiara w otrzymanie wymarzonej roli i związane z tą rolą obawy:  
Nie wierzyłam, że dostanę tę rolę. [...] Obawiam się, że muszę sprostać wyobrażeniom o Zosi aż 30 milionów Polaków (Alicja Bachleđa-Curuś – Zosia, s. 31);
- niepewność debutantki i niska samoocena odczuwana przez nią podczas współpracy z bardzo doświadczonym aktorem:  
W scenie z panem Markiem czułam się jak szara myszka; nie do końca wiedziałam, co mam ze sobą zrobić. Czy gram dobrze, czy tylko w miarę dobrze...? (Alicja Bachleđa-Curuś – Zosia, s. 81);
- jej trema spowodowana pierwszym dniem zdjęciowym:  
Pierwszy dzień? Miałam potworną trewę. Ja zawsze mam trewę, ale wtedy straszna, naprawdę. Na szczęście była to scena niezbyt wymagająca. Po prostu budzę Tadeusza dwoma słowami (Alicja Bachleđa-Curuś – Zosia, s. 82);
- onieśmienie, zdenerwowanie, niepewność doświadczonej aktorki podczas *castingu*:  
Jestem onieśmielona i zdenerwowana. Widzę, jak pan Andrzej obserwuje wszystko krytycznym wzrokiem: kostium, partnera, wszystko i wszystkich na planie. Znałam Telimenę, dobrze rozumiem tę kobietę. Nie znałam Wajdy i nie wiedziałam, ile z tej kobiety potrzebuje do swego filmu. Wzięłam głęboki oddech i ruszyłam do tańca z kamerą (Grażyna Szapołowska – Telimena, s. 18);
- strach doświadczonego aktora przed zagranieŃ roli:  
Kiedy zadzwoniono z produkcji lekko się spocilem. Nie wyobrażałem sobie tego po prostu (Władysław Kowalski – Jankiel, s. 20);
- zdenerwowanie drugiego reżysera, który wcielił się w jedną z drugoplanowych filmowych postaci:  
Grałem księdza w scenie kręconej na Zamku Królewskim, kiedy Jacek zabija Stolnika. Byłem zdenerwowany, bo przecież nie jestem aktorem, ale, jak Hitchcock, bardzo lubię pokazywać się w filmach, które robię. [...] Było to dla mnie duże przeżycie, bo na taśmie pozostaje się już na zawsze (Marek Brodzki – drugi reżyser, s. 152);
- zdenerwowanie aktora przed udziałem w scenie tanecznej:  
Byłem trochę zdenerwowany, bo jak zobaczyłem cały zespół Mazowsze pomyślałem: „Rany boskie, ja w pierwszej parze ruszam, a tu profesjonaliści za mną, jak to wyjdzie?” (Jerzy Trela – Podkomorzy, s. 164);
- wątpliwości aktora, co do sposobów pracy nad filmową adaptacją, w której będzie brał udział:  
Byłbym nieuczciwy, gdybym nie mówił o swoich wątpliwościach. W jaki sposób, jakimi narzędziami dokonać swoistego cudu? Bo to, że taki Artysta jak Wajda ma prawo do zma-

gania się z *Panem Tadeuszem*, to jest oczywiście rzecz niepodważalna (Krzysztof Kolbasiuk – Generał Dąbrowski, s. 50);

- niepokój aktora o determinację i odwagę reżysera:

Nawet byłem niespokojny w pewnym momencie, bo mi się objawił Andrzej taki, jak go zapamiętałem z wcześniejszych filmów, taki niezwykle prący do realizacji i pomyślałem sobie, czy to aby dobrze, że nagle znowu nie widać po nim strachu, przed tym wszystkim (Marek Kondrat – Hrabia, s. 24);

- niezadowolenie i zawstydzienie aktorów wywołane, w ich odczuciu, niezbyt dobrą grą:

Byli bardzo niezadowoleni z tej sceny i troszkę zawstydzeni (Adek Drabiński – współpraca reżyserska, s. 148);

- lęki i niepokoje całej filmowej ekipy towarzyszące jej w początkowym etapie pracy:

Na początku odczuwaliśmy ogromne lęki i niepokoje, które towarzyszyły przymiarkom, rozmowom, obsadzaniu ról (Marek Kondrat – Hrabia, s. 24);

- poczucie operatorskiego dyskomfortu technicznego:

Dla mnie to wszystko miało wyjątkowo negatywne konsekwencje; nie mogłem postawić gdzie powinienem swoich lamp. Ten obiekt okazał się naprężoną skorupą jajka, z którą musiałem się strasznie delikatnie obchodzić (Paweł Edelman – operator obrazu, s. 146);

- lęk operatora przed dosłownością obrazu:

Okazało się, że Wajda ma w oczach taki obraz świętego. Nie żaden tam profil, kamera nie stoi nisko i światło nie pada z tyłu, tylko frontalne ustawienie jak z obrazka, na którym jest święty, który ma głowę, a wokół niej coś, co jest aureolą. I tutaj poczułem lęk. Że coś się może stać złego, zbyt dosłownego (Paweł Edelman – operator obrazu, s. 130);

- jęgo przerażenie wywołane świadomością realizacji bardzo obszernej sceny:

Pojechaliśmy do Sierpca. Scena rady. Potwornie obszerna, trudna, wielowątkowa. Dla mnie stała się koszmarem (Paweł Edelman – operator obrazu, s. 63);

- strach drugiego reżysera przed brakiem czasu i odpowiedniego światła:

Powoli słońce zachodziło i zaczęło brakować światła. Bałem się, że w ogóle nie zdążymy skończyć tych zdjęć (Marek Brodzki – drugi reżyser, s. 153);

- obawy i strach o przygotowanie odpowiednich kostiumów:

Pierwsza refleksja była taka: Boże święty, jak to zrobić i po co, i o co tu chodzi (Magdalena Teslawska-Biernawska – kostiumograf, s. 14);

- strach scenografa przed niektórymi wyzwaniem architektonicznymi:

Kierownik produkcji, Michał Szczerbic, postanowił zbudować zabezpieczenia, żeby w razie deszczu nie musieć przerywać zdjęć. Ja bałem się budować w ruinach te zabezpieczenia, to było trudne i ryzykowne (Allan Starski – scenograf, s. 145);

- przerażenie scenografów wywołane decyzjami reżysera:

Pan Wajda postanowił, że ogródek będzie w takim miejscu, żeby Zosia mogła wychodzić do niego bezpośrednio przez okno. To miejsce wypadło akurat na ubitej ścieżce. I on tam właśnie zażyczył sobie ten ogródek. Więc jak myśmy to usłyszeli, to byliśmy przerażeni, jak te wszystkie rośliny zdołamy tam wyhodować do rozpoczęcia zdjęć? (Anna Adamaszek – drugi scenograf, s. 81);

- strach kostiumografów o detale:

Panika. Już, zaraz, natychmiast potrzebny jest zielony wianek Zosi; zielony to on był miesiąc temu w Turowej Woli. [...] Boimy się, że jak sobie zafundujemy jeszcze jedno zbliżenie, to wianka nie będzie, bo opadną małe listki, a podrobić się nie da, bo to ruta z rozmarynem mieszana (Paweł Grabarczyk – współpraca kostiumograficzna, s. 172);

- załamanie specjalisty spowodowane troską o pracujące na planie konie:

Kiedy się obudziłem o czwartej rano, lało. Byłem załamany. Załamany przede wszystkim tym, że jak te wszystkie konie zjadą i zdjęć nie będzie, to gdzie dach nad głową znaleźć dla takiej liczby koni? (Jacek Kadłubowski – kaskader i konsultant do spraw wyszkolenia koni, s. 51);

- lekkie zdenerwowanie zadowolonego, początkowo, ze swej pracy pirotechnika wywołane odmiennymi spojrzeniami na efekty specjalne:

Pierwszy dubel tego dnia wyszedł fajnie, widać było, że zwierz dostaje, krew wytryskuje mu z pyska. Natomiast reżyser mówi: „Mało coś tego dymku”. Patrzymy po sobie – operator, Adek i ja. Przecież fajnie wyszło, a tu Wajda chce dymek. Założyłem z dymkiem, wyszedł smok wawelski. Ale reżyserowi się spodobało. Zrobiliśmy jeszcze jeden dubel z tym smokiem. Ale to było już raczej śmieszne. Nawet się trochę wkurzyłem (Kazimierz Wróblewski – pirotechnik, s. 93);

- poczucie winy filmowca odpowiedzialnego za źle zaplanowane efekty specjalne:

To była moja wina. Reżyser zdecydował, gdzie mają stać te lalki. Cały problem był w tym, czy dach odpadnie. A nie odpadł. Oni się zabezpieczyli manekinami, że jak odpadnie, to zwali manekiny. Ale dach został i ktoś musiał oberwać. I zważyło się wszystko na mnie (Mirosław Bartosik – efekty specjalne, s. 113);

- poczucie winy drugiego reżysera wywołane zaniedbaniem swoich obowiązków, powodujące zniecierpliwienie głównego reżysera:

Zawsze zdarzają się w filmie jakieś nieprzewidywalne sytuacje, o czymś się zapomni, jak na przykład o tej amunicji. To była ewidentnie moja wina, bo powinienem sprawdzić, jak te ładunki działają, czy dymią jak należy. I pan Andrzej słusznie się wtedy zniecierpliwiał (Marek Brodzki – drugi reżyser, s. 111);

- rozczarowanie z powodu zbyt małej liczby zadań kaskaderskich:

Liczyłem na to, że będzie jednak więcej efektów, popisów, szermierki, ale pan Andrzej poskracał to wszystko. Na każdego aktora dwa złożenia, to wszystko (Józef Stefański – kaskader, s. 119);

- smutek i osłabienie psychiczne ekipy wywołane świadomością końca filmowej współpracy:

Po ostatnim dniu zdjęciowym było bardzo smutno. [...] A tutaj każdy dzień, który zbliżał nas do końca, osłabiał psychicznie (Michał Szczerbic – kierownik produkcji, s. 182);

- zmęczenie, smutek, nostalgia towarzyszące ostatnim zdjęciom:

Pod koniec zdjęć następuje zmęczenie materiału. Wszyscy mają trochę dość. Ale jak już naprawdę zbliża się koniec, jak aktor kończy rolę, to jednak robi się smutno i łapie za gardło nostalgia (Karolina Wajda – asystentka reżysera, s. 182).

Z lektury tego pod każdym względem specyficznego wywiadu wynika, że w zależności od sytuacji, w jakiej znaleźli się współtwórcy filmowej adaptacji *Pana Tadeusza*, pejoratywne doznania ekipy neutralizowane były przez współwystępujące, nacechowane dodatkowo emocje pozytywne: (-) ≈ (+). O jakże silnym rozchwianiu emocjonalnym, potwierdzającym poczucie wyjątkowości owego artystycznego projektu, świadczą:

- radość i niepokój twórców związane okresem przygotowawczym oraz pierwszymi zdjęciami:

Pierwszy klaps to nie było nic nadzwyczajnego, ale oczywiście bardzo się ucieszyliśmy, że już zaczęliśmy zdjęcia. Bo ja lubię pracę na planie, a okres przygotowawczy to jest jednak okres niepokoju (Marek Brodzki – drugi reżyser, s. 51);

- nerwy, poczucie trudu i odpowiedzialności towarzyszące ekipie świadomej rangi artystycznego wyzwania:

Nerwowe dni. To było bardzo ważne jak przygrywka i początek. Trudny okres dla nas wszystkich – rozruch, początek, rozgrzewka, odpowiedzialność, wyzwanie, pogoda, masy ludzi i koni (Paweł Edelman – operator obrazu, s. 62-63);

- początkowy lęk i determinacja reżysera:

Obserwowałem na początku jego lęk, a potem szaloną determinację (Marek Kondrat – Hrabia, s. 24);

- niepokój producenta, a równocześnie wiara w powodzenie Wajdowskiego przedsięwzięcia:

Rozważałem wszystko. Byłem pełen niepokoju, ale wierzyłem, że jeśli ten film się uda, jeśli zostanie w historii polskiej kinematografii, to wszystko się opłaci (Lew Rywin – producent, s. 26);

- niepokój, wątpliwości, lęk, świadomość karkołomności, opresji, odpowiedzialności i trudu towarzyszące całej ekipie, a równocześnie jej wiara w szczęście:

Wszyscy byliśmy niespokojni, nie tylko Wajda. Wszyscy mieliśmy wątpliwości i dużo lęku. Wiedzieliśmy, że podejmujemy się rzeczy bardzo trudnej. Karkołomnej... Wiedzieliśmy, że musimy mieć dużo szczęścia, żeby z tej opresji wyjść bez szwanku (Paweł Edelman – operator obrazu, s. 26);

- strach związany z realizacją choreologicznej sceny, a równocześnie satysfakcja i uczucie artystycznego spełnienia:

Ludzie wchodzi i tańczy. To trudne nawet w scenariuszu. [...] I w którymś momencie, dzięki muzyce, scena dostała skrzydeł. Bałem się przed jej realizacją, ale na ekranie spełniła oczekiwania i bardzo dobrze w tym filmie siedzi (Paweł Edelman – operator obrazu, s. 164);

- samokrytycyzm aktora i obawa przed niefortunnym obsadzeniem go w roli, a następnie radość z powierzonego mu filmowego zadania:

Więc gdy tylko usłyszałem, że się Wajda przymierza do *Pana Tadeusza* przypuszczałem, że po dwudziestu latach przerwy zwróci się do mnie z propozycją. I bardzo się bałem, że mnie obsadzi w roli Soplicy. Bo to już nie te lata. Żeby nie wiem jak się związał... [...]. I strasznie się ucieszyłem, nie zważając na to, że gram epizod, że nie muszę się pchać na plan pierwszy (Daniel Olbrychski – Gerwazy, s. 19-20);

- radość aktora z powodu zaproponowanej mu kreacji, budzącej jednak jego wątpliwości:

Zastanawiałem się długo nad tym i choć cieszę się z tej roli, to i tak nie wiem, dlaczego wybrano właśnie mnie. Ani nie byłem w wieku Hrabiego, ani nie miałem arystokratycznego pochodzenia [...] (Marek Kondrat – Hrabia, s. 20);

- lekki strach, zmartwienie aktora, a równocześnie jego radość z powierzonej mu roli:

Na początku byłem nieco przestraszony – tyle miałem wyobrażeń na temat tego Podkomorzego, co to poloneza wodzi. Ale to jest normalne w tym zawodzie: człowiek z roli się cieszy, i zarazem martwi, czy podoła (Jerzy Trela – Podkomorzy, s. 161);

- strach, bezsenność, zdenerwowanie oraz przyjemność, poczucie komfortu pracy i bezpieczeństwa towarzyszące procesowi montażu filmowego obrazu:

Cały czas myślałam o tym filmie, nie mogłam spać. Praca jest ogromna, ale i przyjemność również. I jeszcze jedna ważna rzecz: nikt mnie nie poganiał. Miałam komfort i poczucie bezpieczeństwa, ale oczywiście bałam się tego wyzwania (Wanda Zeman – montażystka, s. 183);

- złość, zdenerwowanie reżysera przy równoczesnej sympatii do współpracujących z nim ludzi:

Czasami złości się, denerwuje, krzyczy, ale za chwilę otwiera się z powrotem na ludzi (Grżyna Kozłowska – drugi kierownik produkcji, s. 184).

W ten sposób sytuacja na planie *Pana Tadeusza* stopniowo się stabilizowała, a miejsca niepokoju, wahania, strachu... zajęły częściej odczuwane przez filmowców dodatnio nacechowane emocje pozytywne (+) reprezentowane przez:

- nostalgię i radość reżysera:

Najwięcej nostalgii i cichej radości płynie z naszych lat dzieciennych. Takie najpiękniejsze wspomnienia, te, które najdłużej zapadają nam w głowie, to są te wspomnienia z dzieciństwa. Najmocniejsze, najbardziej kolorowe; towarzyszą nam przez całe życie. I myślę, że takie wspomnienia musiał mieć mój ojciec, o czym wielokrotnie opowiadał (Karolina Wajda – asystentka reżysera, s. 58);

- tęsknotę i poczucie spełnienia prywatnych marzeń reżysera:

Mam taką wiarę wewnętrzną, że to jest zrealizowanie jego marzeń dzieciennych. Myślę, że ojciec jakoś tak bardzo mocno za tą Polską tęsknił, choć całe życie tu mieszkał. To jest film o tęsknocie. *Pan Tadeusz* jest poematem bardzo osobistym, i tak samo ten film, jak sądzę, jest bardzo osobisty (Karolina Wajda – asystentka reżysera, s. 58);

- kresową nostalgię i sentyment, patriotyzm jednego z aktorów:

Ten film niósł mi zapach domu. Po pierwsze moja rodzina w połowie pochodzi z Wileńszczyzny, z okolic Wilna. Po drugie moja mama, polonistka, pracowała z profesorem Górskim nad *Słownikiem Mickiewiczowskim*, więc *Pan Tadeusz* był ciągle obecny w moim dzieciństwie, po trzecie jest to znakomite studium polskich charakterów, że będąc Polakiem, trudno nie ulec fascynacji nim. Tak więc kreacja w *Panu Tadeuszu* to dla mnie powrót do dzieciństwa, a przede wszystkim do kresowych korzeni (Bogusław Linda – Książd Robak, s. 18-19);

- satysfakcję i szczęście reżysera oraz satysfakcję i szczęście współpracujących z nim aktorów czujących wolność i swobodę:

To bardzo szczęśliwy dzień w moim życiu, chociaż zdaję sobie sprawę z trudności. [...] Realizacja tego filmu będzie wymagała od nas nadludzkiego wysiłku. Dlatego chciałem go robić z ludźmi, którzy mają szczęście, robią filmy, które przynoszą im satysfakcję, którzy wnoszą wolność i swobodę. Chciałem mieć aktorów, którzy nie mają kompleksów, są szczęśliwi i pokarzą to w filmie. Świat ludzi, których opisuje Mickiewicz, jest przecież światem ludzi szczęśliwych (Andrzej Wajda – reżyser, s. 43);

- miłość reżysera do podjętego tematu:

Pomyślałem sobie, że jeżeli mam się pożegnać z kinem i zrobić być może ostatni film, to trzeba się zmierzyć z tym tematem, który niesie wszystkie moje umiłowania, które, rozproszone w różnych filmach, próbowałem przenieść na ekran (Andrzej Wajda – reżyser, s. 13);

- wiarę w reżysera i w jego najnowszą adaptację:

Andrzej Wajda powiedział, że jeżeli ja się zgodzę zagrać Robaka, to on się do tego weźmie. Wierzyłem, że warto to zrobić. Umówiliśmy się na początku, w którą stronę idziemy (Bogusław Linda – Książd Robak, s. 14);



- wiarę przyszłego współpracownika w reżysera i w powodzenie jego ryzykownego przedsięwzięcia:

Gdy Wajda spytał mnie, „Co pan na filmowego *Pana Tadeusza*?” – powiedziałem, że to jest na tyle wariackie, że trzeba w to wejść. I że będzie świetnie. Wajda na to: „Niech mi pan tak mówi, teraz tego potrzebuję”. Rzeczywiście uznałem, że trzeba zwariować, żeby robić ekranizację *Pana Tadeusza*. Dla mnie to był wystarczający powód, żeby pozytywnie odpowiedzieć na zaproszenie. Tylko ryzyko jest opłaczalne. Jeśli nie ryzykujemy, to w zasadzie nie da się wygrać niczego (Adek Drabiński – współpraca reżyserska, s. 14);

- wiarę reżysera w talent oraz umiejętności zaangażowanych przez niego aktorów:

Trzynastozgłoskowiec nie jest formą dynamiczną, ale wierzyłem, że dobrzy aktorzy sobie z nim poradzą. [...] I okazało się, że wiersz Mickiewiczowski brzmi w ich ustach zaskakująco prawdziwie (Andrzej Wajda – reżyser, s. 24);

- spokój i pewność siebie ekipy po pierwszej, „roboczej” projekcji:

Odbyła się pierwsza duża projekcja – materiał około siedemdziesięciu minut – po niej wszyscy byli spokojni. Pan Andrzej może nie tyle się uspokoił, ile już wiedział, że idziemy w dobrym kierunku (Wanda Zeman – montażystka, s. 99);

- sympatię ekipy, a tym samym jej lojalność względem reżysera:

Przyglądaliśmy się mu: nie był pewien, a potem raptem dostał skrzydeł. Chyba nawet nie chodziło o przedsięwzięcie pod tytułem *Pan Tadeusz* tylko o to, że okazało się, że wszyscy lubią Andrzeja. I wszyscy chcą dla niego pracować (Bogusław Linda – Książd Robak, s. 100);

- autentyczność i pokorę ekipy:

Nikt z aktorów, operator, ekipa, Andrzej... nikt nie starał się udawać, że wie, jak ten film ma być zrobiony – wszyscy z pokorą robili film *Pan Tadeusz* (Krystyna Zachwatowicz – Kawiarka, s. 180);

- przyjaźń na planie filmowym:

Co ciekawe, przygotowania produkcyjne rozgrywały się na płaszczyźnie przyjacielskiej. To zjawisko często towarzyszące filmowi. [...] Trzymaliśmy się kurczowo siebie już od wielu, wielu lat, bo tylko zgrany zespół tworzy jakość, na którą w trudnych chwilach można liczyć (Michał Szczerbic – kierownik produkcji, s. 20);

- pewność i wynikający z niej brak jakichkolwiek obaw kierownika filmowej produkcji:

Nie bałem się o swoją produkcję. Wszystko było bardzo dokładnie zaplanowane (Michał Szczerbic – kierownik produkcji, s. 20);

- radość operatora z propozycji współpracy:

[...] dostałem telefon ze wstępą propozycją, że film będzie powstawał i czy ja jestem zainteresowany... Czy będę mógł, chciałem i tak dalej. Przez pół dnia chodziłem i radowałem się

tą perspektywą. Scenografowi Jeremiu Brodowskiemu powiedziałem: „Jeremi. Będę robił *Pana Tadeusza*” (Paweł Edelman – operator obrazu, s. 15);

- radość i entuzjizm z powodu realizacji filmu przez A. Wajdę:

W przypadkowej rozmowie z Michałem Kwiecińskim dowiedziałem się, że Wajda robi *Pana Tadeusza*. Ucieszyłem się, że w końcu ktoś się zabrał do tego dzieła, a tym bardziej ucieszyło mnie, że robi to Wajda. Kwieciński zauważył ten mój entuzjizm i powiedział: „To wobec tego spotkamy się z panem Andrzejem” (Piotr Wereśniak – współscenarzysta, s. 13);

- radość aktorów z powodu okazanego im przez reżysera uznania i pamięci oraz perspektywy przyszłej z nim współpracy:

Każdy z nas cieszył się, że pan Andrzej o nas pamiętał (Jerzy Trela – Podkomorzy, s. 18), Mieliśmy z Teatru Starego silną, dobrą reprezentację. I bardzośmy się wszyscy cieszyli z tego. Myśmy zapełnili drugi plan, który w tego rodzaju filmach jest bardzo istotny, bo to tło musi być żywe, oryginalne. [...] Cieszyliśmy się, bo to świadczy o tym, że pan Andrzej nas ceni i chce z nami pracować (Krzysztof Globisz – Major Płut, s. 16, 18);

- wdzięczność reżysera okazaną współtwórcy filmowego scenariusza:

Jan Nowina Zarzycki z Kanady, który pracuje dla Hollywood jako tzw. *scripts doctor*, okazał się zbawiennym przypadkiem na naszej drodze doskonalenia tekstu. [...] Jestem mu ogromnie wdzięczny, mogliśmy się posunąć o krok dalej (Andrzej Wajda – reżyser, s. 14);

- zadowolenie i radość debutantki po wygraniu *castingu*:

Byłam zadowolona, a to już jest coś, to już jest dużo. [...] Zaczęłam skakać z radości. [...] Nie dowierzałam na początku, a potem radość i zaszczyt i w ogóle (Alicja Bachleđa-Curuś – Zosia, s. 31);

- miłe zaskoczenie i radość aktora z otrzymanej roli:

Rolę Asesora dostałem przypadkiem i w spadku po kimś... Nawet nie wiem po kim. Bardzo się ucieszyłem, chociaż kolidowało to z moimi planami (Andrzej Hudziak – Asesor, s. 16);

- poczucie szczęścia, wzruszenia, wdzięczności z powodu włączenia do obsady:

Wiem, że pan Andrzej długo się wahał [...]. Kiedy wreszcie mnie zaakceptował, to był jeden z najszczęśliwszych dni w moim życiu. Byłem naprawdę wzruszony. Naprawdę dzięki serdeczne, *chapeau bas*, i całuję w serce samo! (Piotr Gąsowski – Rejent, s. 16);

- urzeczenie i zachwył sposobem mówienia trzynastozgłoskowcem:

Ciągnęło mnie niesamowicie, żeby zobaczyć, jak ci wielcy radzą sobie z wierszem. Urzekło mnie, że to jest barwne, kolorowe, że to się nie tylko ogląda, ale, że tego da się słuchać, naprawdę i to nie było tylko moje zdanie. Dziennikarze, statyści, podglądacze planu stali i mówili: „Ojej, jakie to ładne, ojej, jakie to ciekawe, ale piękna scena...” (Wojciech Alboriski – Buchman, s. 98);

- wzruszenie spowodowane usłyszanym Mickiewiczowskim trzynastozgłoskowcem:

Do dzisiaj mnie pytają, czy to prawda, że aktorzy mówią wierszem. Nikt sobie nie może tego wyobrazić, że film będą mówili wierszem. A ja po każdej projekcji czułam się pijana. Wszyscy wychodzili wzruszeni (Wanda Zeman – montażystka, s. 99);

- wzruszenie ekipy wywołane pracą nad jedną z fundamentalnych scen adaptacji:

Spowiedź Robaka... Takie rzeczy na planie zdarzają się rzadko. Po prostu zapadła śmiertelna cisza, ludzie byli naprawdę wzruszeni (Adek Drabiński – współpraca reżyserska, s. 128), Sama scena fantastyczna... fantastycznie zagrana! Nie pozostało nic innego tylko otworzyć obiektyw, przycisnąć guzik i rejestrować (Paweł Edelman – operator obrazu, s. 128);

- wzruszenie współpracowników A. Wajdy obserwujących zachowanie jego córki:

Nieoceniona była też rola córki pana Andrzeja, Karoliny. Ze wzruszeniem patrzyliśmy, jak się tątą opiekuje, jakim jest wspaniałym pomostem między reżyserem a aktorami (Andrzej Hudziak – Asesor, s. 158);

- wzruszenie jednego z aktorów wywołane zobaczeniem przez niego prawdziwej zieleni:

Warto było jechać te trzysta kilometrów od Warszawy, bo tu jest inna zieleń, kiedy przyjechałem, zobaczyłem nagle inną, prawdziwą zieleń. Nie zamazaną, nie zabrudzoną. Po prostu czystą zieleń lasów, łąk, drzew. Pomyślałem, że tak właśnie w czasach Mickiewicza było nad Niemnem. Byłem wzruszony (Jerzy Trela – Podkomorzy, s. 58);

- zachwyt i poczucie sielskości związane z obserwacją elementów „grającej” w filmie przyrody:

Zupełnie bajkowe! Na tych pagórkach brakowało tylko krasnoludków. Coś niesamowitego! Nie przypuszczałam, że to jest tak piękne. I rzeczywiście miałam wrażenie, że nieba jest więcej, że chmury są inne, i taka sielskość tych pagórków (Ewa Skorża – asystentka kostiumografa, s. 58);

- zachwyt poszczególnych członków filmowej rodziny filmowym polonezem – kompozycją muzyczną i sposobem wykonywanego do niej tańca:

Polonez to było coś naprawdę niewiarygodnego. Trudno to nawet opisać (Alicja Bachleda-Curuś – Zosia, s. 161), Muzyka piękna, śliczne kostiumy. Wszyscy stali się tacy leciutcy, pogodni, rozradowani. Coś było ujmującego w tej muzyce. Bardzo pozytywnie nastawiała do życia, do świata (Anna Rychlik – garderobiana, s. 164). Czasem zdarzają się na planie takie przeżycia, które człowieka prywatnie, pozazawodowo ruszają, dotykają. Jak ten polonez ruszył sprzed dworku – była piękna pogoda, i ta muzyka – to było coś przejmującego w tym, naprawdę przejmującego. Muzyka dość niesamowita, wręcz zapowiadająca tragedię, że ta radość zostanie przerwana (Jerzy Trela – Podkomorzy, s. 165), To naprawdę jest mocna scena. Jest piękna muzyka, aktorzy świetnie wyglądają i fantastycznie tańczą. Buduje się taka jakaś magia, kiedy się patrzy na tych tańczących ludzi, na ten dwór w słońcu, na Zosię, na Tadeusza. Jest pięknie i oni wężem odpływają gdzieś w dal (Marek Brodzki – drugi reżyser, s. 165);

- zachwyt kierownika planu pracą nad filmem:

Ten film był dla mnie jak poezja (Michał Szczerbic – kierownik produkcji, s. 160);

- zauroczenie filmowego lekarza pracą na planie:

To zakole rzeki, ta panorama wspaniałych mundurów, szarż... Stałem zauroczony, na początku nawet zdjęć nie robiłem, tylko patrzyłem jak na widowisko, jakbym oglądał rzecz w kinie. Proszę uwierzyć najlepszy sprzęt nie odda tego, jak to wyglądało w rzeczywistości (Andrzej Tarasewicz – lekarz, s. 51);

- poczucie komfortu pracy, swoistej nobilitacji i troski ze strony producenta:

Komfort, jaki zapewniła nam produkcja, miała pewien istotny aspekt psychologiczny. Czuliśmy się wyróżnieni. Jeżeli aktora otacza się taką troską, to nie wypada mu zawieść, nie wypada źle zagrać (Michał Żebrowski – Tadeusz, s. 158), Nie rozumiem dobrze po polsku, ale na planie filmowym miałem taką przyjemność, jakiej nie doznałem od dawna w Rosji. Było mi tak dobrze, że wprost trudno to sobie wyobrazić. Od początku między mną i Andrzejem istniała absolutna harmonia. Ani razu nie wołaliśmy tłumacza (Siergiej Szarukow – Kapitan Ryków, s. 119);

- zadowolenie z powodu znalezienia odpowiedniego wnętrza:

Ale Andrzej odczytał gdzieś, że Mickiewicz nie mieszkał ani komfortowo, ani bogato. [...] Zaprosiłem reżysera do twierdzy Modlin. Znaleźliśmy tam wnętrza, z którego byłem bardzo zadowolony (Allan Starski – scenograf, s. 166);

- poczucie wartości i sensu swojej filmowej pracy oraz artystycznego spełnienia:

Czuliśmy, że to, co robimy, jest warte tej roboty (Adek Drabiński – współpraca reżyserska, s. 137);

- odpowiedzialność aktorów:

Dobre aktorstwo kojarzy mi się zawsze z inteligencją, z pewnym poziomem umysłowym. I to także potwierdziło się przy tym filmie. Wszystkim aktorom bardzo zależało – pomijając więzy głębokiej przyjaźni z reżyserem, każdy z nich rozumiał, że to wielkie przedsięwzięcie, coś, z czym warto się zmierzyć (Michał Szczerbic – kierownik produkcji, s. 134);

- uznanie, a tym samym szacunek Wajdowskiej ekipy dla poszczególnych kreacji aktorskich:

Ala miała w sobie taki magnetyzm, ciepło, taką świeżość, dziewiczość – dokładnie to, co Zosia powinna mieć w sobie (Cezary Kosiński – Bartek Brzytewka, s. 161), Szapołowska ze swoją anegdotą była cudowna! To jest arcydzieło! Potwierdziło się, co mówiłam: jeżeli ktoś coś zrobi dobrze, to ojca przekona. A Szapołowska zrobiła to tak dobrze, że zostało w filmie (Karolina Wajda – asystentka reżysera, s. 148), Szapołowska na przykład pięknie współpracowała z Michałem Żebrowskim. To jest partnerka, która tworzy komfortową sytuację dla właściwie każdego aktora. Doskonale rozumie kamerę i zna jej wymagania. [...] Znalazła do roli Telimeny świetny klucz. Jest wiarygodna jako kokietka, pani, która potrafi okręcić cały świat wokół swojego palca (Adek Drabiński – współpraca reżyserska, s. 135), To była natchniona, szczególna kreacja. Boguś ma w oczach płomień... Widać, że tam w jego wnętrzu aż buzuje (Grażyna Szapołowska – Telimena, s. 128), Boguś się strasznie tym projek-

tem i swoim udziałem w nim przejął. Był fantastycznie przygotowany, znał tekst. [...] On dokonał bardzo szczegółowej i mądrej analizy tekstu. Mnie to szalenie zaimponowało. Po tym filmie zupełnie inaczej widzę klasę aktorstwa Bogusia. Zdejmuję czapkę przed nim, ściskam go, pozdrawiam (Paweł Edelman – operator obrazu, s. 129), A Daniel – kapitalny! Gerwazy całą gębą. Po pierwszym swoim dniu zdjęciowym wróciłem do domu i opowiadałem cały czas o Danielu (Piotr Gąsowski – Rejent, s. 123), Daniel jest fantastyczny, przeżywa jakieś apogeum (Magdalena Teslawska-Biernawska – kostiumograf, s. 123), Pierwsza rzecz, jaką zrobił, to ogolił łeb na zero. Wszyscy po prostu oniemieli. Wyglądał fantastycznie... Daniel jest bardzo silną postacią w filmie, bardzo widowiskową (Adek Drabiński – współpracownik reżyserski, s. 123), Niesamowite wrażenie zrobił na mnie Marian Kociniak jako Protazy... Wygłosił taki monolog do Gerwazego w obecności zebranych przy stole w zamku, że ja miałem dreszcze. I widziałem, że wszyscy je mieli. I to już są rzeczy nienazywalne. Kociniak powiedział monolog tak, że wszystkim spadły okulary (Piotr Gąsowski – Rejent, s. 123), Seweryn jest boski! Doskonały to za mało powiedziane. Po prostu boski! (Magdalena Teslawska-Biernawska – kostiumograf, s. 131), Seweryn odkopał w postaci Sędziego masę niespodziewanych cech. W gruncie rzeczy ten Sędzia u Mickiewicza jest postacią nijaką. Seweryn dopiero zrobił z niego pełnokrwistą postać. Andrzej jest aktorem wybitnym. Na planie patrzyło się na niego z zapartym tchem. Był wymagający przede wszystkim w stosunku do siebie (Adek Drabiński – współpracownik reżyserski, s. 134), Krzysztof Globisz – [...] fantastyczny! Żywiolowe, spontaniczne aktorstwo, a jednocześnie pod niesamowitą kontrolą. [...] Bardzo piękny aktor. To jest świetny aktor. Postać wprost z *Pana Tadeusza* wyjęta; ma taką swoją podwójność. Świetny, świetny... (Adek Drabiński – współpracownik reżyserski, s. 118), No dobra, ale wszystkie postacie w *Panu Tadeuszu* są świetne. A co Hrabia nie jest piękny? [...] Marek to jest po prostu świetny aktor. Facet o niesamowitej skali możliwości. [...] Wystarczył jeden gest reżysera i wszystko było zrozumiałe. To wynika z wielkiego talentu i ogromnego doświadczenia (Adek Drabiński – współpracownik reżyserski, s. 124), Teraz jak go zobaczyłem siedzącego na przyzbie, z królikiem na głowie, to oniemiałem. Ten łeb! Tu siedzi, tu królika głaszcze i te rozmowy ze szlachtą: „Oj, głupi, głupi!” Ani razu nie spojrziałem nawet w monitor. Doznania na żywo z planu miałem takie, że oniemiałem (Wojciech Alberski – Buchman, s. 64), A jeśli chodzi o Szarukowa, to myślę, że udało mi się spotkać z bardzo dobrym aktorem rosyjskim. [...] Myślę, że Szarukow jest wielkim aktorem, że te problemy językowe równoważył swoim znakomitą aktorstwem. [...] Ja się bardzo dobrze czułem w tej parze z Szarukowem. Czułem, że powstaje jakby jedna wspólna postać (Krzysztof Globisz – Major Płut, s. 116, 118);

- uznanie dla kompozytora, jego muzyki oraz operatora:

To jeden z najpiękniejszych polonezów, jakie słyszałem. Taki dziwny, czasem posepny. Dzięki tej muzyce i dzięki ustawieniu kamery ta scena nie stała się sielankowa (Andrzej Hudziak – Asesor, s. 164);

- uznanie dla scenografa:

Pod Dębami... Pierwsze wrażenie było takie, że zaparło nam dech w piersiach. Obejrzelismy folwark tuż przed zdjęciami. Wtedy pojawiło się określenie „Allan totalny”. „Allan Starski totalny”. [...] Chwaliłem Allana za drzwi. [...] Ale nie tylko na tym polega geniusz Allana. On jest też geniuszem koloru, ma duszę wrażliwą na subtelność barwy (Paweł Edelman – operator obrazu, s. 101, 172), Ta scenografia zatykała dech w piersiach. Ale co było nadzwyczajne? To, że Allan tak skonstruował scenografię, że wchodzi się do niej i od razu wszystko

jest jasne. Wiadomo, gdzie ma stanąć kamera, wszystko jest logiczne. To jest taka niesłychanie organiczna scenografia. To było nadzwyczajne i zachwycające pod każdym względem. Teraz mogliśmy kręcić (Adek Drabiński – współpraca reżyserska, s. 106);

- uznanie dla operatora obrazu:

Spowiedź Robaka... [...] Ale jak to zrealizował Paweł Edelman – ho! ho! [...] Takiego Edelmana nie znałem, bo to jest jednak bardzo stylizowany film, taki, gdzie operator może trochę bardziej odsłaniać swoją duszę. Genialnie świeci, fantastycznie świeci (Adek Drabiński – współpraca reżyserska, s. 128), Wspaniałym czynnikiem stabilizującym sytuację na planie był Paweł Edelman. Ten człowiek to jest sam spokój. Jego kilka słów, wypowiedzianych spokojnym tonem, bardzo wiele załatwiało, kiedy trzeba się było spokojnie na coś zdecydować (Andrzej Hudziak – Asesor, s. 158);

- uznanie dla dźwiękowców-techników dźwięku:

Byłem pod wielkim wrażeniem Francuzów, którzy robili dźwięk – dwóch panów wpinało pineskę rano, mówili „dzień dobry”, a wieczorem, po skończeniu zdjęć „dziękuję” i już. Było świetnie. Nie mieli żadnych próśb, uwag, a dźwięk rejestrowali genialnie (Michał Żebrowski – Tadeusz, s. 136), Mieliśmy ogromny luksus w postaci francuskich dźwiękowców (Daniel Olbrychski – Gerwazy, s. 137), Philippe Senechal i Philippe Bouchez to profesjonaliści. Starali się, jak najwięcej pozyskać dźwięku z planu (Weronika Migoń – tłumaczka dźwiękowców, s. 137);

- uznanie dla kaskaderów i szermierzy:

Dwunastu kaskaderów dyżurowało na planie, plus grupa szermiercza. [...] Był taki moment, że nie mogłem im wydać komend i robili wszystko na gest, co jest szczególnie trudne... A jednak czyściutko, wspaniale to robili (Jerzy Celiński – konsultant do spraw szermierki i musztry, s. 118);

- uznanie dla producenta zapewniającego komfort całemu filmowemu zespołowi:

Na planie towarzyszył nam komfort niesamowity. Na miarę tego dzieła. Zapewniono nam wygodę, żeby nic nas nie kłopotalo poza tym, co mamy zagrać. Uważam to za niezwykle miły gest. Właściwie można mówić o pewnej powinności ze strony producenta [...]. Mam na myśli to, że wszystkie troski, problemy producenckie mijały nas (Marek Kondrat – Hrabia, s. 154);

- satysfakcję scenografów:

Ekipa filmowa czasem wchodzi i nie widzi naszej pracy. Bo tak wygląda nasza praca: to, co zostało zrobione olbrzymim nakładem sił, ma wyglądać naturalnie. Tym czasem tu same zachwyty (Grzegorz Piątkowski – drugi scenograf, s. 88);

- satysfakcję pracowników *catering*:

Z przyjemnością żywiliśmy aktorów i naszego reżysera. [...] Na szczęście aktorzy nie mieli żadnych ekstrawaganckich zachcianek (Jadwiga Troszok – *catering*, s. 148);

– koleżeństwo, empatię<sup>24</sup>, zaufanie:

Ta scena, jak siedział z gołębiami i królikami, była bardzo męcząca, w słońcu i upale, a jeszcze zwierzęta trzeba było długo ustawiać. Jerzy bardzo cierpliwie tę scenę znosił i wyszło genialnie (Piotr Cywrus – Maciek Konewka, s. 68), Szarukow był też bardzo koleżeński, a ja próbowałam trochę mu pomagać w polskich akcentach (Krzysztof Globisz – Major Płut, s. 116). Na planie wszyscy mi pomagali. [...] Kiedy zagrałem, podszedł do mnie Daniel i powiedział: „Jesteś genialny. Nawet my nie potrafimy tak mówić, jak ty”. A Andrzej Wajda bił mi brawo (Siergiej Szarukow – Kapitan Ryków, s. 116, 118).

Charakterystycznym wyróżnikiem udokumentowanej powyżej grupy pozytywnych emocji zwerbalizowanych w analizowanym okolicznościowym wywiadzie jest to, co potwierdzają również przytaczane językowe świadectwa – cytaty / ekscerpty / egzempla, że ich dodatkowo nacechowane, odmienne rodzaje zaczęły się wzajemnie potęgować, a tym samym wzmacniać i wspierać. Prawidłowości owej dowodzą także współwystępujące ze sobą:

– wiara i miłość:

[...] w moim ojcu było tyle wiary w to przedsięwzięcie i tyle miłości do tego pomysłu, że coraz bardziej się angażowałam (Karolina Wajda – asystentka reżysera, s. 15);

– wiara i ciekawość:

Nie bałam się, czy to się uda. Byłam tylko ciekawy, jak to się uda. Wierzyłem bardzo w jego zdolność do zaplanowania ludzi do pracy, co mu się przecież wiele razy udawało (Wojciech Kilar – kompozytor, s. 183);

– podniecenie i radość:

Podniecenie i radość na planie *Pana Tadeusza* wynikało również z tego, że graliśmy bardzo dobrą literaturę (Michał Żebrowski – Tadeusz, s. 154);

– sympatia i zaufanie:

Bardzo lubię pracować z Andrzejem Wajdą, ja go rozumiem, a on mnie. Wiem, jakie lubi kolory, jak podkreśla postacie. W ogóle się nie zastanawiałam. Zanim pan Michał Szczerbic skończył powiedziałam „tak” (Małgorzata Stefaniak – kostiumograf, s. 14);

– zadowolenie i szczęście:

Po projekcji nakręconego materiału zadzwonił do mnie Andrzej i mówi: „Mareczku, wiesz co, jestem zadowolony! Podobało mi się, wiesz? Rzadko to mówię, ale obserwowałam też reakcję innych. Dobrze, dobrze... Podoba mi się. Poczulem się szczęśliwy” (Marek Kondrat – Hrabia, s. 94);

24 *Empatia* ‘zdolność do rozumienia innych ludzi, wczuwanie się w ich stany emocjonalne, potrzeby itp.’, ang. *empathy* – *Ilustrowany słownik języka polskiego*, s. 196. W. Okoń uzupełnia: „*empathia* »ang. *empathy*«, uczuciowe utożsamienie się z inną osobą i wzbudzenie w sobie uczuć poprzez tę osobę przeżywanych; wczuwanie się w przeżycia innej osoby” – idem, *Słownik pedagogiczny*, s. 71.



– zadowolenie i szalona radość:

I takie pamiętam studio. Jako taki okres, kiedy wszystko już było wiadomo, wszystko się nam podobało i dobrze szło. To jest takie miejsce, gdzie aktorzy grali przepięknie. Szaloną radość sprawiało nam patrzeć jak oni pięknie grają. I to już był koniec filmu (Paweł Edelman – operator obrazu, s. 178);

– lekkie zaskoczenie i poczucie powinności:

W pierwszej chwili lekko mnie zaskoczyło. A w drugiej chwili pomyślałem sobie, że należy tę funkcję objąć (Adek Drabiński – współpraca reżyserska, s. 14);

– wielka przyjemność i uznanie:

Grałem z nim jedną scenę. Muszę powiedzieć, że sprawiło mi to wielką przyjemność, bo ja lubię grać z dobrym aktorem [...]. A Szarukow to aktor, który ma wielką pokorę wobec zawodu (Jerzy Trela – Podkomorzy, s. 118);

– szczęście i wywołane nim wzruszenie:

Moja chrzestna córka, którą raptem zobaczyłem na planie, zapatrzoną w ojca jak w tęczę, była taka szczęśliwa. Byłem tak wzruszony, że jest przy ojcu w takim momencie. I widzi, kim jest jej ojciec. Wspaniała, pokorna (Daniel Olbrychski – Gerwazy, s. 160);

– zachwyt i podniosłość:

Ta scena zrobiła na mnie olbrzymie wrażenie. Już w czasie jej kręcenia czuło się atmosferę tak podniosłą, że aż ciarki przechodziły po plecach (Piotr Cywrus – Maciek Konewka, s. 164);

– poczucie dumy i prestiżu:

Ludzie byli bardzo dumni, że pracują przy tym filmie. Było po nich widać, że to jest dla nich ważne i my to czuliśmy (Philippe Senechal – dźwiękowiec, s. 140);

– szczęście i wrażenie niezwykłości:

Myślę, że ten film to jedno z najważniejszych wydarzeń mojego życia. Znalazłem się w innej krainie, krainie *Pana Tadeusza*. Byłem w innej kondycji fizycznej, psychicznej, a przede wszystkim duchowej. To była niezwykła przygoda (Michał Szczerbic – kierownik produkcji, s. 183);

– wielki entuzjazm, przyjemność i radość:

Poświęcałem temu filmowi wiele czasu, energii i myśli. Była to praca całkowicie bezinteresowna wykonywana z wielkim entuzjazmem, z przyjemnością. [...] Cieszę się, że wiele moich sugestii okazało się trafionych (Michał Kwieciński – producent *Akson Studio*, s. 27).

Dotychczasowe ustalenia dowodzą, że niezwykle zróżnicowane i niejednorodne emocje negatywne (-) reprezentowane przez wyrazy, zwroty, wyrażenia, zdania, wykrzyknienia:



lęk, strach, opresja, bezradność, niepewność, wątpliwości, obawy, obawy i niecierpliwość, obawiam się, miałem wiele obaw, pełen obaw, najcięższe obawy, rzecz karkołomna, rzecz bardzo trudna, trudny okres, okres niepokoju, nerwowe dni, narastające napięcie, bóle brzucha, pan Andrzej długo się wahał, nie był pewien, jego rozterki, jego wątpliwości, swoje wątpliwości, był niespokojny, słusznie się wtedy zniecierpliwił, zdenerwował się, bardzo się zdenerwował, jest niezadowolony, był bardzo niezadowolony; czasami złości się, denerwuje, krzyczy; bałem się, ja bałem się, bardzo się bałem, bałem się tego wyzwania, bałem się tego filmu; straszliwie się wtedy bałem, niewiarygodnie wręcz; boimy się, byłem nieco przestraszony, byłem pełen niepokoju, poczułem lęk, odczuwaliśmy ogromne lęki i niepokoje, byłem zdenerwowany, byłem trochę zdenerwowany, byłam strasznie zdenerwowana, jestem onieśmielona i zdenerwowana, straszna trema; miałam straszną treść, po prostu straszną; czułam się jak szara myszka, to był [...] taki stres, lekko się spocilem, byłem załamany, byłam zła, ta scena stała się dla mnie koszmarem, człowiek się martwi, byliśmy przerażeni, nawet się trochę wkurzyłem, zdaję sobie sprawę z trudności, nie mogłam spać, to była moja wina, to była ewidentnie moja wina, wszyscy mieliśmy wątpliwości i dużo lęku, nie wierzyłem, byłem niespokojny, wszyscy byliśmy niespokojni, byli bardzo niezadowoleni [...] i troszkę zawstyżeni, było bardzo smutno; następuje zmęczenie [...], robi się smutno i łapie za gardło nostalgia; każdy dzień, który zbliżał się do końca osłabiał psychicznie, wyjątkowo negatywne konsekwencje, Boże święty, Rany boskie,

oraz dopełniające je, a równocześnie dominujące nad nimi, równie zróżnicowane i niejednorodne, utrwalone w wyrazach, zwrotach, wyrażeniach, zdaniach, wykrzyknieniach emocje pozytywne (+):

nostalgia, tęsknota, satysfakcja, szczęście, odpowiedzialność, ogromna przyjemność, szalona determinacja, wielkie przeżycie, ta radość, cicha radość, szalona radość, potem radość i zaszczyt, podniecenie i radość na planie, zaczęłam skakać z radości, tyle miłości do tego pomysłu, tyle wiary w to przedsięwzięcie, wolność i swoboda, są szczęśliwi, świat ludzi szczęśliwych, to był jeden z najszczęśliwszych dni w moim życiu, to bardzo szczęśliwy dzień w moim życiu, będzie świetnie, było świetnie, tu same zachwyty, komfort niesamowity, komfort, jaki zapewniła nam produkcja, miałam komfort i poczucie bezpieczeństwa, cieszę się, ucieszyłem się, strasznie się ucieszyłem, bardzo się ucieszyłem, tym bardziej ucieszyło mnie, człowiek się z roli cieszy, cieszę się z tej roli, cieszyliśmy się, bardzo się ucieszyliśmy, bardzo się wszyscy cieszyli z tego, i bardzośmy się wszyscy cieszyli z tego, radowałem się tą perspektywą, jestem zadowolony, byłam zadowolona, byłem bardzo zadowolony, byłem wzruszony, byłem tak wzruszony, byłem naprawdę wzruszony, byłem tylko ciekawy, byłem pod wielkim wrażeniem Francuzów; było mi tak dobrze, że wprost trudno to sobie wyobrazić; ja miałem dreszcze, podobało mi się, wszystkie moje umiłowania, nie bałem się nie bałem się o swoją produkcję, lekko mnie zaskoczyło, mój entuzjazm, wierzyłem; wierzyłem, że warto to zrobić; wierzyłem, że dobrzy aktorzy sobie z nim poradzą, wierzyłem bardzo w jego zdolności; Wajda bił mi brawo, bardzo lubię pracować z Andrzejem Wajdą, wszyscy chcą dla niego pracować, wszyscy lubią Andrzeja, raptem dostał skrzydeł, za chwilę otwiera się [...] na ludzi, jestem mu ogromnie wdzięczny; zdejmuję czapkę przed nim, ściskam go, pozdrawiam; naprawdę dzięki serdeczne, *chapeau bas*, i całuję w serce samo!; ta scena zrobiła na mnie olbrzymie wrażenie, sprawiło mi to wielką przyjemność, urzekło mnie, stałem zauroczony, my to czuliśmy; czuło się atmosferę tak podniosłą, że aż ciarki przechodziły po plecach; czuliśmy się wyróżnieni, idziemy w dobrym kierunku, wszystko się nam podobało i dobrze szło, była taka szczęśliwa, był też bardzo koleżeński, uspokoił się, wszyscy byli

spokojni; praca wykonana z wielkim entuzjazmem, z przyjemnością; scenografia zatykała dech w piersiach, zaparło nam dech w piersiach, ze wzruszeniem patrzyliśmy; po prostu zapadła śmiertelna cisza, ludzie byli naprawdę wzruszeni; wszyscy wychodzili wzruszeni; to było coś przejmującego w tym, naprawdę przejmującego; przygotowania rozgrywały się na płaszczyźnie przyjacielskiej, wszyscy z pokorą robili film, nikt nie starał się udawać, scena dostała skrzydeł, a ja po każdej projekcji czułam się pijana; oj, jakie to ciekawe; oj, jakie to ładne, to jest arcydzieło!, ale piękna scena, ho! ho!,

potwierdzają tezę, w świetle której wyreżyserowany przez A. Wajdę w 1999 roku *Pan Tadeusz* stanowi wyjątkowy, bo nacechowany emocjami jego twórców, przez co twórczo emocjonalny, „produkt zbiorowej [...] kreacji twórczej”<sup>25</sup>.

Dlatego w interdyscyplinarnych rozważaniach dotyczących filmu w ogóle, nie tylko *Pana Tadeusza* spełniającego życzenie / pragnienie jego reżysera: „Chcę, aby ten film wydał się widowni poetycki, aby przemawiał nie tylko słowami wieszczą, ale i obrazami” (Andrzej Wajda, s. 50)<sup>26</sup>, filmu – specyficznego „ekranowego zjawiska” / „filmowego zjawiska”, będącego audiowizualnym komunikatem, a tym samym audiowizualnym tekstem kultury, oprócz uwag o emocjach jego odbiorców nie powinno zabraknąć refleksji o emocjach jego twórców, którzy mają świadomość, że „kino to sztuka realistyczna i na ogół trzeba dbać o to, żeby wszystko było w miarę logiczne i wiarygodne” (Adek Drabiński – współpraca reżyserska, s. 118).

Dla filmowców również, jak dla świadomego odbiorcy ich obrazu, ważne jest „nastawienie poznawcze i estetyczne”<sup>27</sup>. Dlatego wierni zasadzie „przez film dla filmu”<sup>28</sup>, tak bardzo emocjonalnie zaangażowani w niemal każde filmowe przedsięwzięcie dbają o to, by wykreowane przez nich dzieło nie pozostało

w sprzeczności z tymi nastawieniami odbiorczymi, które szukają w filmie zarówno kompensacji życiowych marzeń, jak i wzorców osobowych, możliwości zaspokajania ciekawości człowieka i świata, w jego wymiarach społecznych, moralnych, uczuciowych, obyczajowych i kulturowych<sup>29</sup>,

bo, jak konstatują współcześni polscy aforyści, którzy, dzięki swoim ponadczasowym sentencjom, w specyficzny sposób, przenoszą film „ze srebrnego ekranu na papier”:

– Film nie jest tylko pasywnym partnerem, który ciągnie profit z procesów demokratyzacji kultury, zachodzących obok niego, ale sam wpływa na szybkość i intensywność tego procesu (Czesław Dondziłło);

25 W. Taboryski, *Film*, s. 179; por. *Nowa encyklopedia powszechna PWN*, t. 2, s. 349.

26 „Na marginesie warto zauważyć, że *Pan Tadeusz* Andrzeja Wajdy (1999) zajmuje na liście polskich filmów nakręconych po roku 1989 drugie (po adaptacji *Ogniem i mieczem*) miejsce pod względem frekwencji w kinach – obejrzało go ponad 6,1 miliona widzów” – K. Kopczyński, „*Olśnienie w niespokojnym niebie wieszczą*”, s. 23.

27 E. Nurczyńska-Fidelska, *Film w kręgu kultury literackiej*, s. 26.

28 Por. H. Depta, *Film i wychowanie*, Warszawa 1975, s. 22.

29 E. Nurczyńska-Fidelska, *Film w kręgu kultury literackiej*, s. 26.

- Rzeczywistości w filmie nie da się wyminąć, bez względu na intencje. Zarówno wtedy, gdy wynikają one z artystycznej potrzeby ducha, jak i każdego innego powodu (Czesław Dondziłło);
- Czy można wyobrazić sobie opis bardziej dokładny, neutralny i naturalny, jak po prostu pokazanie rzeczy na ekranie? (Konrad Eberhardt);
- Z filmami podobnie jest jak z pisaniem historii: posługując się identycznymi elementami można dać różne ujęcia tej samej prawdy (Zygmunt Kałużyński);
- Każdy dobry film można opowiedzieć w jednym zdaniu (Tadeusz Konwicki);
- Film jest dziś najpotężniejszym ambasadorem kultur narodowych, pod warunkiem jednak, że jest to film narodowy, a nie kosmopolityczne dziwactwo (Jan Zbigniew Słojewski);
- Sugestywność filmu jest wypadkową jego zawartości myślowej, dramatycznej i techniki, a ta ostatnia niejednokrotnie zdolna jest podreperować słabe strony poprzednich (Krzysztof Teodor Toeplitz)<sup>30</sup>.

## Bibliografia

- Depta Henryk, *Film i wychowanie*, Warszawa 1975.
- Glensk Joachim, *Współczesna aforystyka polska. Antologia 1945-1984*, Łódź 1986.
- Głowiński Michał, Kostkiewiczowa Teresa, Okopień-Sławińska Aleksandra, Sławiński Janusz, *Słownik terminów literackich*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1988.
- Ilustrowany słownik języka polskiego PWN*, red. E. Sobol, Warszawa 2004.
- Kopczyński Krzysztof, „Olśnienie w niespokojnym niebie wieszczą”. „Pan Tadeusz” Ryszarda Ordynńskiego (1928) – perspektywa wirtualnego odbiorcy, „Scripta Humana. Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Zielonogórskiego”, t. 6: *Literatura a film*, red. D. Kulczycka, M. Hernik-Młodziejowska, Zielona Góra 2016, s. 19-34.
- Kronika filmu*, Warszawa 1995.
- Lewicki Bolesław Włodzimierz, *Teoretyczne podstawy i zadania wiedzy o filmie w szkole*, [w:] *Edukacja filmowa w szkole podstawowej i średniej*, red. K. Koblewska, M. Butkiewicz, Warszawa 1985, s. 9-31.
- Maltańska Maria, „Pan Tadeusz”. *Świat odzyskany*, „Przekrój” październik 1999, nr 43/2835, 24, s. 15-16.
- Miller Marek, *Zagrajcie mi to pięknie. „Pan Tadeusz” według Andrzeja Wajdy*, Warszawa 1999.
- Nowa encyklopedia powszechna PWN*, t. 2, Warszawa 1995.
- Nurczyńska-Fidelska Ewelina, *Film w kręgu kultury literackiej. Z teorii i praktyki pedagogicznej*, [w:] E. Nurczyńska-Fidelska, B. Parneńska, E. Popiel-Popiołek, H. Ulińska, *Film w szkolnej edukacji humanistycznej*, Warszawa-Łódź 1993, s. 9-42.
- Nurczyńska-Fidelska Ewelina, *Zadania i perspektywy edukacji filmowej w polskiej szkole*, [w:] *Wiedza o filmie w szkole*, red. H. Depta, Koszalin 1983, s. 7-31.
- Okoń Wincenty, *Słownik pedagogiczny*, Warszawa 1984.
- Szczepański Tadeusz, *Słownik terminów filmowych i telewizyjnych*, [w:] *Kino i telewizja*, red. B.W. Lewicki, Warszawa 1984.
- Taborski Włodzimierz, *Film*, [w:] *Słownik wiedzy o kulturze. Sztuka. Muzyka. Teatr. Film. Antropologia kultury*, red. K. Kubalska-Sulkiewicz et al., Warszawa 2009, s. 179-180.

30 J. Glensk, *Współczesna aforystyka polska. Antologia 1945-1984*, Łódź 1986.

Tomaszewski Tadeusz, *Pojęcie świadomości*, [w:] *Psychologia*, red. T. Tomaszewski, Warszawa 1982, s. 171-184.

Zienowicz Aleksandra, Serwotka Ewa, *Psychologia osiągnięć filmowych*, Warszawa 2016.

Zwolińska Barbara, *Filmowy „Tatarak” Andrzeja Wajdy jako adaptacyjny tryptyk*, „Scripta Humana. Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Zielonogórskiego”, t. 6: *Literatura a film*, red.

D. Kulczycka, M. Hernik-Młodzianowska, Zielona Góra 2016, s. 65-80.

Żak Stanisław, *Słownik. Kierunki – Szkoły – Terminy*, Kielce 1991.

**JOY, PRIDE, ANXIETY... A FEW LINGUISTIC-CULTUROLOGICAL REMARKS  
ON THE FILMMAKERS' EMOTIONS PRESERVED IN ZAGRAJCIE MI TO PIĘKNIE. „PAN TADEUSZ”  
ACCORDING TO ANDRZEJ WAJDA BY MARK MILLER**

**Summary:** The essay is focused on the experiences of the creators of the screen adaptation of the Polish national epic *Pan Tadeusz*. The comments recorded in an extended interview prepared by Mark Miller and his co-workers provide a valuable source of knowledge not only for filmmakers but also for everybody to whom native cultural heritage is important. The exemplifications cited in the text are verbal testimonies to the feelings of the people directly engaged in this significant cinematic endeavor.

**Keywords:** film, filmmakers, emotions, verbalization, language, interview, epic poem



Ewa Tichoniuk-Wawrowicz

Uniwersytet Zielonogórski

## „GRZECHY POWSZEDNIE I ŚMIERTELNE”, CZYLI ORIANA FALLACI ZA KULISAMI HOLLYWOOD I CINECITTÀ

Hollywood przyciągnęło filmowców na początku XX wieku łagodnym klimatem panującym przez cały rok, zróżnicowanymi pejzażami i bezpiecznym dystansem dzielącym ich od Thomasa Edisona. Ów wynalazca i przedsiębiorca był właścicielem między innymi patentu na projektor. Słusznie dopatrzył się w nim źródła znacznych dochodów, próbował więc zmonopolizować rynek, tworząc Motion Picture Patents Company z siedzibą w New Jersey – trust broniący jego własności intelektualnych i zysków z ich tytułów. Twórcy filmowi zaczęli przenosić się zatem masowo jak najdalej od Wschodniego Wybrzeża i jurysdykcji Edisona, sądzącego się zaciekle z każdym, kto naruszał jego prawa<sup>1</sup>.

W 1955 roku Hollywood skończyło 55 lat, bowiem na początku 1900 pani Daeida Hartell Wilcox, pionierka ze Środkowego Zachodu, przybyła, by osiedlić się na peryferii Los Angeles celem uniknięcia błahostek, zepsucia i niepokoju nowoczesnego świata. [...] Śniła o powołaniu na swojej pustyni bez zmyzy Nowej Jeruzalem: spokojnej, szanowanej i pobożnej. [...] Pewnego listopadowego dnia 1903 roku, ufną, iż dokonuje aktu dobroczynności dla przyszłości ludzkości [...], udała się do burmistrza Los Angeles, by podarować mu niewielkie Hollywood, ofiarowane Madonnie. [...]

Tereny, które pani Wilcox poświęciła Dziewicy Maryi oferowały nieskończone niziny, jasne stajnie, idealne scenografie. Trzej młodzieńcy, głodni chwały i pieniędzy, Goldwyn, Lasky i De Mille, stwierdzili, że były doskonałe, by nakręcić tam *The Squaw Man*. Za pozwoleniem burmistrza, wynajęli jedną ze stodół, w której pani Wilcox trzymała krowy (SPH, s. 54<sup>2</sup>).

W ten sposób początki amerykańskiej fabryki snów opisywała Oriana Fallaci w swojej pierwszej publikacji książkowej, *I sette peccati di Hollywood* (1958, *Siedem grzechów Hollywood*) – powstałej na podstawie jej cyklu reportaży *Hollywood dal buco della serratura* (*Hollywood przez dziurkę od klucza*) drukowanego na łamach „L'Europeo”.

1 P. Decherney, *Hollywood. A Very Short Introduction*, Oxford-New York 2016, s. 14-20.

2 Wszystkie cytaty z tekstów Fallaci nieprzełożonych na język polski zostały przetłumaczone przez autorkę niniejszego artykułu. SI odsyła do *Sono io*, A – *Gli antipatici*, IM – *Intervista con il Mito*, IDV – *L'Italia della dolce vita*, SPH – *I sette peccati di Hollywood*, PA – *Podróż po Ameryce* (zob.: Bibliografia).

Wówczas niespełna trzydziestoletnia autorka sama już uznawana była za gwiazdę. Należy bowiem pamiętać, że Oriana Fallaci podjęła pracę we florenckiej gazecie „Il Mattino dell’Italia Centrale”, licząc sobie szesnaście i pół roku (SI, s. 20)<sup>3</sup>. Szukała tematów w zakresie dziennikarstwa obyczajowego, kryminalnego, sądowego i modowego, by wreszcie skupić się na świecie show-biznesu. Rozmawiała z rodzimymi celebrytami, francuskimi i amerykańskimi, jak na przykład: Federikiem Fellinim, Arletty (pseudonim artystyczny Léonie Bathiat), Jeanne Moreau, Alfredem Hitchcockiem, Paulem Newmanem. Niektóre z tych wywiadów zostały opublikowane w tomie *Gli antipatici* (1963; *Antypatyczni*), inne w pośmiertnym zbiorze: *Intervista con il Mito* (2010; *Wywiad z Mitem*). Wiele jeszcze czeka na książkową odsłonę. Z kolei powiązane z nimi tematycznie artykuły z lat 1954-1971 zebrano w antologii *L’Italia della dolce vita* (2017; *Włochy spod znaku „dolce vita”*).

Czytelnik dowiadyuje się z tych tekstów między innymi, że Monica Vitti jest niskociśnieniowcem (IM, s. 55), Peter O’Toole był stałym bywalcem Dirty Duck Pub oraz zadymionych night clubów (IM, s. 69-70), że Fellini uważał Dantego za „wielkiego reżysera” (A, s. 79), Catherine Spaak sądziła, iż jej sukces jej niezasłużony (A, s. 142), Hitchcock mniemał, że „nie ma niczego głępszego od logiki” (A, s. 266), podczas gdy Barbra Streisand podkreślała własną logikę, mimo ciągłego mówienia paradoksami (IM s. 371, 372) i obsesyjnie fiksowała się na jedzeniu tak, jak Anna Magnani na synu (A, s. 274, 282, 285). Odbiorca otrzymuje barwny i szeroki fresk, jednak złożony z samych studiów przypadku. Można będzie spotkać zatem aktorów grających w kinie autorskim, ale uważających się za ignorantów, wielbiących westerny i komedie (jak Monica Vitti (IM, s. 56-57)) oraz takich, którzy woleli towarzystwo intelektualistów, jako że „wszyscy [aktorzy] w gruncie rzeczy są do siebie podobni” (jak uważała Anna Magnani (A, s. 252)); takich, z których kariera zrobiła psychiczne wraki i lekomanów (jak Judy Garland (SPH, s. 96-102)) oraz takich, którzy niezależnie od pracy i sukcesów „doskonale spali, trawili i podnosili wszystkie ciężary, jakie chcieli” (jak Maria Schell (IM, s. 50)); takich, których uwielbienie otoczenia i fanów nie interesowało (jak O’Toole’a (IM, s. 70-71)) i takich, którzy marzyli o admiracji (jak Omar Sharif (IM, s. 402)); takich, których radowała finansowa strona sukcesu (jak Barbrę Streisand (IM, s. 373), wyrosłą w biedzie) i takich, którzy byli skłonni grać nawet gratis (jak Omar Sharif (IM, s. 407), pochodzący z bardzo bogatej rodziny).

W *I sette peccati di Hollywood* Fallaci podsumowała amerykańską fabrykę snów następująco:

[W Hollywood] [z]awsze dominowali najenergiczniejsi, najagresywniejsi, najwięksi szcześnie-

3 Por. E. Tichoniuk-Wawrowicz, „Jestem florentynką”. *Meandry tożsamości Oriany Fallaci*, [w:] *Tożsamość. Kultura. Nowoczesność*, red. B. Morzyńska-Wrzosek, M. Kurkiewicz, I. Szczukowski, Bydgoszcz 2017, s. 192-206.

ściarze, ci, których pcha nader silna potrzeba działania i zarabiania. I to uniemożliwia koniec Hollywood. Przy każdym kryzysie odradza się ono przy pomocy jakiegokolwiek lekarstwa: platynowej blondynki, nowego systemu produkcji, gigantycznego ekranu, lekarstwa zwycięzców. A ci, znów wprawiając w ruch tę szaloną maszynę iluzji i pieniędzy, utrzymują Hollywood takim, jakim zawsze było, z jego mitami i grzechami. [...] nawet stare mity gwiazdorstwa nie gasną. Oto dlaczego są tu celebryci prawie zatrzymani w czasie, oto dlaczego oddycha się makabrycznym powietrzem rodem z muzeum figur woskowych.

Naprawdę martwi są tylko ta mała kelnerka, co nie została gwiazdą, pracownik stacji benzynowej, co nie został gwiazdorem, natrętny taksówkarz, co nie został charakterizatorem; ci, co nie staną się nigdy „kims” i wyjadą, by zestarzeć się w innym miejscu i tam umrzeć. W Hollywood, gdzie wszystko przypomina cmentarz i czuć smród zwędłych kwiatów, nie umiera się nigdy (SPH, s. 198-199).

Można odnieść wrażenie, że dziennikarka pojechała tam z negatywnym przekonaniem i robiła wszystko, by móc je potwierdzić. Do świata show-biznesu Fallaci podchodziła bez entuzjazmu, co więcej – często wręcz z pogardą lub epatując rozczarowaniem:

I wszyscy wydawali się starsi lub brzydsi, a ich oblicza, zdolne wyrazić i wywołać tyle emocji, kiedy przybierają rysy postaci, teraz były kompletnie pozbawione życia. Wcale nie przypominali wyobrażenia, jakie mamy o gwiazdach. Wzbudzali litość, a czasem wesołość, bo byli śmieszni, a ja czułam się nieco oszukana (SPH, s. 32-33).

Słowem kluczem stał się dla reporterskich dociekań leksem „grzech” (*peccato*), który pojawił się w pierwszej książce florenckiej autorki dwanaście razy, w *L'Italia della dolce vita* – dziewięć<sup>4</sup>. Na jego trop potrafił naprowadzić choćby wysoki żywopłot: „domy gwiazd są często ukryte za najgęstszym listowiem, jakby miały do ukrycia nieskończone grzechy” (SPH, s. 44). Co dopiero praktyki religijne: „Jest więcej kościołów w Hollywood niż kin, więcej księży niż aktorów. [...] Mistycyzm jest obsesją tego miasta oskarżonego o pławienie się w grzechu jak w ropie naftowej” (SPH, s. 80). Nie lepiej wyglądał rodzimy show-biznes: „istota Cinecittà<sup>5</sup> [...] pod niektórymi względami jest typowa dla Rzymu i włoskiej prowincji ciągle gotowej, by imitować przez nadmiar

4 Biorąc pod uwagę jego życie tylko w tym znaczeniu. *Vizio* pojawia się w pierwszym i pośmiertnym tytule po trzy razy, jednak ze względu na nakładanie się na siebie znaczeń (‘grzech’, ‘nałóg’) nie zostało wliczone.

5 Cinecittà jest największym studium filmowym we Włoszech, położonym na przedmieściach Rzymu. Powstało w 1937 r. (Choć Fallaci wyprowadza je od wytwórni filmowej Cines, założonej w 1906 r.). W 1943 r. Cinecittà zostało częściowo zniszczone wskutek działań wojennych, odbudowano je z rozmachem. Obecnie sprywatyzowane studio zajmuje obszar 40 hektarów gruntów, na których znajduje się np. klasztor z filmu *Imię róży*, pałac cesarza Chin, arka Noego. To tam kręcono *Gangi Nowego Jorku* Martina Scorsese, *Pasję* Mela Gibsona czy serial *Rzym*. Por.: A. Gilleri, P.P. Bisleri, *Lo spettacolo va in scena. Nozioni di organizzazione e scenotecnica dello spettacolo*, Milano 2014, s. 33-35; B. Goldsmith, T. O'Regan, *The Film Studio. Film Production in the Global Economy*, Lanham-Boulder-New York-Toronto-Oxford 2005, s. 120.



naiwności i entuzjazmu, cudze grzechy powszednie i śmiertelne” (IDV, s. 22). Fallaci lubiła porównywać Hollywood i Cinecittà<sup>6</sup>:

Cinecittà jest, jak Hollywood<sup>7</sup>, tylko utartą, skróconą nazwą. Dosłownie Cinecittà oznacza grupę hal produkcyjnych przy ulicy Ciampino, gdzie kręci się filmy. W rzeczywistości oznacza społeczność rozsypaną po wszystkich regionach Włoch. Cinecittà rozpoczyna się w Mediolanie, gdzie znajdują się banki finansujące filmy i lwia część gazet dokładających się artykułami, zdjęciami i okładkami do budowania mitu gwiazd. Ma oddział w Wenecji, gdzie raz na rok ludzie kina walą, by zrobić sobie darmo reklamę w stroju wieczorowym i kąpielowym. Kolejny w Neapolu, gdzie mieszkają pomniejszych postaci robiące filmy muzyczne do sal parafialnych i trzeciego sortu. Ma, wreszcie, stałą siedzibę w Rzymie. Co jest całkiem normalne: wszystkie grzechy powszednie i śmiertelne Włoch mają stałą siedzibę w Rzymie. Przeciwnie do Hollywood, gdzie kino jest zamkniętą kastą, na którą zwykli ludzie patrzą z zazdrością i lekką pogardą, w Rzymie kino jest środowiskiem, do którego wszyscy mają dostęp [...] (IDV, s. 26-27).

Warto podkreślić, że Europejczyków Oriana nie łączyła uogólnieniami, jednak Hollywoodzkie i włoskie sławy już i owszem. I tak na przykład amerykańscy aktorzy według Fallaci żyli w przekonaniu o własnych niedostatkach intelektualnych, leczyli się u terapeutów, bali srogich ocen wpływowych dziennikarek pokroju Louelli Parsons czy Heddy Hopper (IDV, s. 25). Inna atmosfera panowała według włoskiej autorki w Cinecittà: Fallaci uważała rodzimych celebrytów za pewnych siebie, otoczonych czystym uwielbieniem i komplementami,

[...] nieświadomych bycia tylko kołem zębatym w maszynie przemysłu ludzi obdarzonych wielkim talentem, a których nikt nie zna. I kiedy ktoś ośmiela się mówić, czym są – stworzeniami jak wszystkie inne – natychmiast grożą spoliczkowaniem i pozwem. Wspiera ich przekonanie, że kino we Włoszech jest jeszcze radosną przygodą.

Ta radosna przygoda nie jest psychologicznie ograniczona do twórców filmowych. W każdym z nas, nawet najbardziej niewinnym i wyblakłym, drzemie okrucieństwo Cinecittà: zatem opowiadanie o splendorach i przewinach Cinecittà odpowiada, mniej więcej, wyznaniu. Naprawdę niewiele środowisk odzwierciedla nasz kraj tak jak filmowe, wszystkie jego postaci przypominają nas bardzo lub przypominają nam kogoś, kogo znamy (IDV, s. 26).

6 Dlatego też oprócz *I sette peccati di Hollywood* Fallaci napisała artykuł zatytułowany *I sette peccati del Festival* (*Siedem grzechów Festiwalu*, opublikowany 14 września 1958 r. w „L'Europeo”), w którym Puchar Volpiego za najlepszą rolę kobiecą dla Sofii Loren w *Czarnej orchidei* staje się pretekstem do pokazania z jednej strony prywatnych rozterek aktorki, a z drugiej – specyfiki tłumów ciągnących na Festiwal w Wenecji [IDV, s. 194-204].

7 Słowo Hollywood jest używane jako skrótowa nazwa dla amerykańskiego przemysłu filmowo-telewizyjnego bez względu na rzeczywistą lokalizację planów zdjęciowych. Zresztą sam napis „Hollywood” (*Hollywood Sign*) – odnoszący się do dzielnicy LA – jest skróconą w 1949 r. wersją reklamy z lat 20. XX w. budowanego nieopodal osiedla mieszkaniowego Hollywoodland. Richard W. Kroon, A/V A to Z. *An Encyclopedic Dictionary of Media, Entertainment and Other Audiovisual Terms*, Jefferson-London 2010, s. 338.

Zdaniem Fallaci szczególnie dobrze uwidocznili się tam nepotyzm, notoryczne zdrady, podwójne życie i podwójne rodziny, długi, religijność na pokaz. Hermetyczne salony rzymskiej socjety stały otworem przed aktorami i filmowcami, arystokratom marzyły się związki z gwiazdami (i vice versa), intelektualistom – choćby drobne rólki, zamożnym kupcom – kariera producenta, a politykom – zostanie podsekretarzem do spraw filmu (IDV, s. 27-28). Tendencje te jak w soczewce skupiał wenecki Festiwal:

[...] parter hotelu Excelsior, serce Festiwalu, przypomina coś pomiędzy targiem rybnym i mediolańską giełdą: po zachodzie słońca plaża pustoszeje i wszyscy się tu zbierają, by się pokazać [...]. Niemodni już aktorzy, samozwańczy producenci, chcący poderwać gwiazdkę, pragnącą zrobić karierę, nieudacznymi scenarzyści, zupełnie nie znający języka włoskiego, bohaterki quizów telewizyjnych tajemniczo przyjęte przez fałszywe znakomitości dziennikarstwa, zdolne zadawać gwiazdom następujące przenikliwe pytania: „Jakie jest Pani/Pana ulubione hobby? A ulubieni koledzy? Woli Pan/Pani kino czy teatr?”, zawodowe pasożyty zapraszane na festiwale, by chodziły darmo do kina i napychały sobie brzuchy kawiozem [...], wreszcie matki pozbawione skrupułów względem córek nadmiernie ustępliwych mieszają się z autentycznymi producentami, autentycznymi aktorami i autentycznymi dziennikarzami, których liczba jest niska, mimo że na Festiwal akredytuje się ich każdego roku przynajmniej sześciuset (IDV, s. 198).

Do owych prawdziwych adeptów dziennikarstwa Fallaci zapewne zaliczała wówczas i siebie<sup>8</sup>. Do planowanych rozmów starała się rzetelnie przygotować<sup>9</sup> i stawiała się na nie przeważnie w bojowym nastroju. „Nie zwykłam prosić o autografy, panie Peterze O’Toole’u, tym bardziej aktorów. Z reguły czmycham przed nimi jak przed dżumą” (IM, s. 69) – rozpoczęła swój wywiad z odtwórcą Lawrence’a z Arabii (1962). Stwierdzenie to oczywiście miało charakter prowokacji i miało podkreślić stosunek dziennikarki do gwiazd srebrnego ekranu, niemniej było też zwykłym kłamstwem, bo zawodowo nie mogła sobie pozwolić na taką postawę. W latach 1958-1960 zajmowała się głównie modą, kinem i królewskimi ślubami, czemu poświęciła 75 tekstów<sup>10</sup>, a w samym tylko 1963 roku rozmawiała z co najmniej czternaściorgiem aktorów (o czym świadczą wywiady zebrane w *Gli antipatici* i *Intervista con il Mito*). Mimo uprzedzeń Fallaci i jej wysiłków, by dana rozmowa nie okazała się ani sztabpowa, ani nie stała się cukierkową laurką, wielu aktorów potrafiło wyjść z twarzą z tych spotkań, na przykład dlatego, że po prostu mieli podobne do włoskiej dziennikarki poglądy. Jak wzmiankowany O’Toole, który wyznał:

8 Z czasem Fallaci porzuciła dziennikarstwo na rzecz pisarstwa, w dodatku ostro i niechętnie wypowiadała się na temat zaniechanego zawodu.

9 Nie zawsze jednak, jak choćby w przypadku wywiadu z piłkarzem, Giannim Riverą, któremu przez pół godziny przekręcała nazwisko (A, s. 148). Od tego faktu rozpoczęła zresztą wstęp poprzedzający ową rozmowę być może właśnie po to, by podkreślić swoje lekceważenie dla sportowców i nieznaną tematyki („Przepraszam ja się na tym nie znam” (A, s. 158)).

10 Santo L. Aricò, *The Woman and the Myth*, Carbonsdale nad Edwardsville 2010, s. 239.

Ja kocham pracę, kocham ją ogromnie, przysięgam – ale kino! Byłem w Hollywood: koszar! A co za głęby! Spośród wielu, jakich poznałem, tylko dwoje się broniło: Shirley MacLaine<sup>11</sup> i Robert Mitchum. Shirley to inteligentna kobieta, a Robert prawdziwy mężczyzna. Ale pozostali! (IM, s. 73).

Nie tylko poziom intelektualny pracowników fabryki snów rozczarowywał aktora, ale również ich podejście do zawodowych przedsięwzięć. Bez zaznajomienia się ze scenariuszem O'Toole nie przyjmował ról, dlatego też odrzucił propozycję partnerowania Elizabeth Taylor w adaptacji *Anny Kareniny*<sup>12</sup>. Poza tym był zaangażowanym obywatelem, dobrze znającym historię najnowszą republikaninem. Nie przepadał za natrętnymi fankami – nazywał je „szalonymi”<sup>13</sup>. Otwarcie przyznawał się do różnych swoich mankamentów: zbytniego zamiłowania do trunków wysokoprocentowych, papierosów i kobiet czy do nieumiejętnej jazdy samochodem, kończącej się wypadkami. Fallaci w ogóle nie prowadziła auta, paliła jak smok, nie była abstynentką, interesowała się dziejami Europy, ceniła ludzi pracowitych i autentycznych, nie dziwi więc, że aktor (w dodatku uwielbiający Włochy) nieco złagodził ofensywną postawę dziennikarki, co znalazło wyraz w jej rzadszych i mniej ironicznych kwestiach, świadczących o przyznaniu rozmówcy dużej dozy autonomii. Aczkolwiek do końca zachowała ona formę grzecznościową, mimo parokrotnych prośb aktora, by mówiła do niego po imieniu.

W innym duchu była utrzymana rozmowa z Fellinim, choć też z żelazną konsekwencją od początku do końca Oriana mówiła do Federica per pan, co w tym wypadku miało być wyrazem jej złości na reżysera, który kilkakrotnie nie stawił się na umówionym z nią spotkaniu w celu przeprowadzenia wywiadu. Fallaci już we wstępie poprzedzającym wywiad przedstawiła Felliniego jako narcyza, megalomana i kłamcę, jednak samoświadomość i szczerść twórcy *Osiem i pół* rozsądza ten jednostronny wizerunek:

Tak, Guido Anselmi nie przeżywa nic innego niż to, co przeżyłem po części również ja w tym filmie. A konkluzja, jeśli można nazwać to konkluzją, jest następująca: nie ma co zjadle próbować zrozumieć, ale starać się poczuć, w zapomnieniu. Trzeba zaakceptować siebie: jestem taki i jestem zadowolony z tego, jaki jestem. Nie chcę już tworzyć mitów o sobie samym, chcę widzieć siebie takiego, jakim jestem: kłamliwy, niespójny, obłudny, tchórzliwy... Chcę skończyć z problematyzowaniem życia, chcę zacząć je kochać, nauczyć się kochać wszystko (A, s. 82).

Fellini w prostych słowach potrafił nakreślić problemy nurtujące ludzi sztuki (jak kryzys twórczy), Włochów (katolicyzm włoski nazwany przez niego średniowiecznym

11 Fallaci, poznawszy MacLaine, zaprzyjaźnił się z nią. Wywiad z aktorką z 1964 r. dziennikarka poprzedza wstępem pełnym emfaticznego zachwyty (IM, s. 242-243). Razem też będą podróżować po Stanach Zjednoczonych (PA, s. 140-217; por. s. 16-28, 89-103). Szerzej: E. Tichoniuk-Wawrowicz, *Oswajanie labiryntu: Stany Zjednoczone według Oriany Fallaci*, [w:] *Przestrzeń w kulturze współczesnej. Literatura, teatr, film*, red. D. Mazur, B. Morzyńska-Wrzošek, Bydgoszcz 2016, s. 240-242.

12 Planowany obraz ostatecznie nigdy nie powstał.

13 Warto przypomnieć, że Fallaci wielbicielki Elvisa określiła mianem „głupie” (SPH, s. 168-169).

i destrukcyjnym) czy istoty ludzkie jako takie (modlitwa jako spotkanie z najlepszą częścią siebie). Z uznaniem wyrażał się o Ingmarze Bergmanie i Akirze Kurosawie (A, s. 85-86), otwarcie wyjaśnił pobudki, jakimi kierował się przy obsadzeniu głównej roli w *Osiem i pół*:

*Proszę mi powiedzieć [...], dlaczego nie wybrał pan Laurence’a Oliviera do roli Federica, przepraszam, Guida. Byłby doskonały.*

Laurence Olivier... Anglik, baron, wielki aktor. Niby jak? Onieśmiela. Potrzebowałem Włocha, przyjaciela, który zaakceptowałby pokornie bycie niczym pełny poszanowania cień, który by nie przytłoczył. Dlatego wziąłem Mastroianniego, znałem go już, był świetny – aluzyjny, dyskretny, sympatyczny, antypatyczny, czuły, apodyktyczny. Jest i go nie ma. Doskonały (A, s. 82).

Siebie z kolei Fellini miał za ignoranta o ubogim zasobie słownictwa, osobę nieśmiałą, lubiącą jedynie pozytywne, „matczyne” recenzje (A, s. 87-88). Zresztą brak śmiałości uważał za źródło „nadzwyczajnego bogactwa”, ponieważ „artysta jest stworzony z kompleksów” (A, s. 88).

Odwrotnie Omar Sharif: aktor ten przyznał, że jest próżny i jest gotów na wszystko, by tylko zyskać uznanie:

Każdy aktor taki jest i kto temu przeczy jest nieuczciwy lub kłamie. – mówił. – Pycha jest nieodłącznie związana z tym zawodem, powiedziałbym, że wręcz konieczna, ponieważ ofiarowuje ci pewność, a zabiera nieśmiałość. Kiedy myślisz, że jesteś nadzwyczajny, nieosiągalny, godny każdego podziwu, ruszasz się bez kompleksów, grasz lepiej. Na scenie, przed kamerą, w życiu. Tak, w życiu. Aktor zawsze pozostaje aktorem, aktor ciągle widzi publiczność. Przyjaciel, z którym rozmawia jest dla niego publicznością. Kobieta, którą obejmuje jest dla niego publicznością. Koledzy po fachu, z którymi się mierzysz, są dla niego publicznością. I przed publicznością, jakakolwiek by nie była, gra. Zawsze. I gra z pychą. A ponieważ jest pyszny, dąży do bycia słynnym, by o niego zabiegano, by go wielbiono. I chciałby stać się jeszcze bardziej słynny, najlepiej jedynym słynnym. Och, nienawidzę sław, sprawiają, że czuję się słabszy, coś mi kradną (IP, s. 402).

Niemniej Sharif potrafił również przyznać, że stał się gwiazdą dzięki Davidowi Leanowi, a warsztat aktorski podszkolił dzięki radom O’Toole’a. To ów brytyjski reżyser obsadził Omara w roli szejka w *Lawrensie z Arabii*, a potem polecił Fredowi Zinnemannowi, by partnerował Gregory’emu Peckowi w obrazie *A oto koń siny*<sup>14</sup> (1964), z kolei z Peterem połączyła go przyjaźń. Sharif uważał, że przyjaźń jest wspanialszym uczuciem niż miłość, choćby dlatego, że żadna kobieta nigdy nie dorówna mężczyźnie, w dodatku partner musi wiecznie karmić niewieście iluzje na swój temat (IM, s. 404-405). Egipski aktor mówił o swoim mizoginizmie otwarcie<sup>15</sup>.

14 W roli hiszpańskiego księdza.

15 Inaczej Sean Connery, twierdzący, iż kobiety często przewyższają mężczyzn (A, s. 434). Jednak tak bardzo się nimi zachwycał, że – mimo deklarowanego dla nich szacunku – nie potrafił wymienić z nazwiska żadnej przedstawicielki płci pięknej, którą by darzył niesensualną estymą.

Peter Ustinov – zestawiony metaforycznie przez Fallaci z „butelką wina unoszącą się na powierzchni oceanu Coca-Coli i Pepsi-Coli”, jako „prawdziwy talent na morzu przeciętności, złego gustu, nieusprawiedliwionego zarozumiałstwa” (IM, s. 436) – bronił aktorów:

Nie jest prawdą, na przykład, że aktor nie potrzebuje inteligencji: jeśli jej nie ma, posiada instynkt, a ten to już stopień inteligencji. Za aktorów nie uważam, ma się rozumieć, tych, którzy grają wiecznie samych siebie. Uważam tych drugich i powiem Pani, że nigdy w historii nie było inteligentniejszych aktorów niż obecnie. Dziś zmuszeni są oni do robienia tyłu rzeczy, przeskakiwania z kina do telewizji, z teatru do reklamy detergentu: nie uda się to komuś, kto jest głupi (IM, s. 444).

Przy czym do powyższej pochwały aktorskiej inteligencji czy raczej instynktownej elastyczności<sup>16</sup> należy podejść z dystansem, skoro zdobywca Oscara natychmiast dodał „nie mam wielu przyjaciół pośród aktorów, ale kiedy ich prowadzę jako reżyser, lubię ich” (IM, s. 444). Zresztą Fallaci we wstępie poprzedzającym wywiad z Ustinovem, przedstawiwszy go jako „komedio pisarza, scenarzystę, scenografa, aktora, reżysera, karykaturzystę, powieściopisarza, poliglotę, wspaniałego dyskutanta” (IM, s. 436), cierpliwego, serdecznego i może nawet dobrego człowieka, który jest w istocie wieloma osobami, co więcej: jest krajem, o renesansowym uroku i encyklopedyzmie godnym Leonarda da Vinci (IM, s. 437), podsumowała go powiedzeniem, jakim on kwitował Brytyjczyków: „Anglicy traktują cię jak równego, o ile tylko ty traktujesz ich jak lepszych” (IM, s. 437). Sam uważał siebie za Rosjanina mieszkającego na Wyspach, a nawet apatrydę.

Wzmiankowane wywiady potwierdzają, że Fallaci stworzyła galerię zindywidualizowanych portretów gwiazd, które miała okazję poznać. Obserwując wszelkie słabości sławnych bliźnich, stworzyła wręcz współczesny katalog personifikacji przywar ze srebrnym ekranem w tle. Omar Sharif może ucieleśniać pychę, Alberto Sordi<sup>17</sup> – chciwość, Barbra Streisand – łakomstwo, Anna Magnani – zazdrość, Federico Fellini – gniew. O personifikację lenistwa trudno pośród tylu ciężko pracujących ludzi, w opisywanym bowiem przez florencką autorkę show-biznesie nawet osoby pozujące na zblazowanych nuworyszy harowały, by tak być postrzeganymi (jak Franca Valeri czy Jane Mansfield). Chyba że szeroko rozumianą gnuśność potraktujemy jako znużenie duchowe, acedię, a je z kolei zrównamy z problemami psychicznymi, wówczas – według włoskiej dzienni-

<sup>16</sup> Dla porównania: Hitchcock nazywał aktorów „krowami” lub „dziećmi” i twierdził, że większość jest, co gorsza, „głupimi dziećmi” (A, s. 271).

<sup>17</sup> Swoją drogą w 1990 r. zagrał Harpagona w filmowej adaptacji *Skąpca* Molière’a w reżyserii Tonina Cerviego.

karki – można by tu wymienić pół Hollywood<sup>18</sup>, z dramatyczną figurą Judy Garland<sup>19</sup> na czele. Z kolei o nieczystości nie sposób rozstrzygać, bo, jak trzeźwo stwierdziła Fallaci:

Krytykowanie łatwości i częstotliwości hollywoodzkich rozwodów i utrzymywanie, że zależą od rozpusty i grzechu to zadanie, jakie należy pozostawić tym, których jest to powinnością. W Hollywood nie grzeszy się ani mniej ani więcej niż w Rzymie czy Mediolanie [...] wydaje się zbędnym, by porządni Włosi udawali, że błędną, kiedy czytają, że Lana Turner miała pięciu mężów, a Clark Gable cztery żony. W Hollywood nie ma aniołków, ale i u nas też. A gdy zagrzmią trąby Sądu, wszyscy będziemy w wielkich opałach [...] (SPH, s. 90).

Swoistość przemysłu rozrywkowego i iluzoryczność kina często hiperbolizują wady i zalety ich przedstawicieli, a (pozorna) łatwość zarobku przyciąga szczególnych ludzi. Można ich traktować jako egzemplifikacje pewnych postaw czy zachowań, ale chyba rozsądniej pracowników fabryki snów traktować jak soczewkę ogniskującą określone tendencje, więc dającą przejawiony obraz, raczej igrający z prawdą niż ją ilustrujący. W dodatku z jednej strony show-biznes często uciekał się (i dalej to czyni) do sztucznego powoływania do życia swoich sław (SHP, s. 104, 110): fabrykowanych przez sztab specjalistów, o sztucznie wygenerowanym nazwisku, wyglądzie i życiu jak Kim Novak. Z drugiej zaś – nawet jeśli pośród nich znajdują się osoby, które będą się wydawać naturalne, rozsądne, kulturalne i wyważone jak Jeanne Moreau<sup>20</sup>, nigdy nie będzie się mieć pewności, czy są szczerze i autentyczne, czy też wirtuozersko odgrywają kolejną rolę.

## Bibliografia

- Aricò Santo L., *The Woman and the Myth*, Southern Illinois University Press, Carbondale nad Edwardsville 2010.
- Decherney Peter, *Hollywood. A Very Short Introduction*, Oxford University Press, Oxford-New York 2016.
- Fallaci Oriana, *Gli antipatici*, BUR Rizzoli, Milano 2009, wyd. V.
- Fallaci Oriana, *Intervista con il Mito*, Rizzoli, Milano 2010.
- Fallaci Oriana, *I sette peccati di Hollywood*, BUR Rizzoli, Milano 2010, wyd. VI.

18 „W Hollywood jest więcej chorych nerwowo niż, jak sądzę, w jakiegokolwiek części Ameryki, a może i świata. Ściąga tam was pewne kliniczne określenie »nervous breakdown«, oznaczające mniej więcej wyczerpanie nerwowe. Jeszcze nie poznałam celebryty, który nie cierpiał lub nie cierpi na »nervous breakdown«. [...] tu pigułki [przeciw niepokojowi lub smutkowi] sprzedaje się na kilogramy w każdej drogerii [...]. Większa część aktorów naprawdę cierpi [na kompleks niższości lub manię prześladowczą]. I wiadomo czemu. To biedaczyska, nawet jeśli przepłacane, i »boskie«, i »niedostępne«: nikt u ich nie szanuje albo nie szanuje ich prywatnego życia. [...] Zdumiewająca ich ilość usiłowała lub popełniła samobójstwo” (SPH, s. 103-104).

19 „Mając dziewiętnaście lat miała już na koncie trzy załamania nerwowe i jednego męża” (SPH, s. 100).

20 „[...] albo jest Pani taka, jak mówi i wówczas jest Pani niezwykłą kobietą; albo jest Pani całkowitym jej przeciwieństwem, a wówczas jest niezwykłą aktorką. W obu przypadkach zyskuje [tylko] Pani” (A, s. 253).



- Fallaci Oriana, *L'Italia del dolce vita*, Rizzoli, Milano 2017.
- Fallaci Oriana, *Podróż po Ameryce (Viaggio in America, 2014)*, tłum. Joanna Ugniewska, Świat Książki, Warszawa 2016.
- Fallaci Oriana, *Sono io. Oriana Fallaci si racconta*, „L'Europeo” 2007, nr 4, R. VI, s. 16-24.
- Gilleri Alessandro, Bisleri Pier Paolo, *Lo spettacolo va in scena. Nozioni di organizzazione e scenotecnica dello spettacolo*, FrancoAngeli, Milano 2014
- Goldsmith Ben, O'Regan Tom, *The Film Studio. Film Production in the Global Economy*, Rowman & Littlefield Publishers, Lanham-Boulder-New York-Toronto-Oxford 2005.
- Kroon Richard W., *A/V A to Z. An Encyclopedic Dictionary of Media, Entertainment and Other Audiovisual Terms*, McFarland & Company, Jefferson-London 2010.
- Tichoniuk-Wawrowicz Ewa, „*Jestem florentynką*”. *Meandry tożsamości Oriany Fallaci*, [w:] *Tożsamość. Kultura. Nowoczesność*, red. Beata Morzyńska-Wrzosek, Marek Kurkiewicz, Ireneusz Szczukowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2017, s. 192-206.
- Tichoniuk-Wawrowicz Ewa, *Oswajanie labiryntu: Stany Zjednoczone według Oriany Fallaci*, [w:] *Przestrzeń w kulturze współczesnej. Literatura, teatr, film*, red. Daria Mazur, Beata Morzyńska-Wrzosek, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2016, s. 238-250.

#### **“VENIAL AND MORTAL SINS,” OR ORIANA FALLACI BEHIND THE CLOSED DOORS OF HOLLYWOOD AND CINECITTÀ**

**Summary:** Oriana Fallaci became a journalist at 16 and a half years of age. Therefore, after a dozen or so years in the profession, this hard-working and brave author, despite her still young age, was recognized as a star herself. She spoke with many representatives of show business: Italian, French and American celebrities such as Federico Fellini, Arletty, Jeanne Moreau, Alfred Hitchcock or Paul Newman. Some of her interviews were published in the volume *Gli antipatici* (1963), others in the posthumous anthology *Intervista con il Mito* (2010), and a number of thematically related articles from the years 1954-1971 in the collection *L'Italia della dolce vita* (2017). These publications offer the reader a wide and colourful fresco made up of case studies; on the one hand, Fallaci created a gallery of individualized portraits of the celebrities that she had an opportunity to meet, on the other, however, a contemporary catalogue of sin personifications, with the silver screen in the background.

**Keywords:** Oriana Fallaci, cinema, sins, interviews, show business

**Dorota Kulczycka**

Uniwersytet Zielonogórski

## **W KRZYWYM ZWIERCIADLE. ŚWIAT FILMOWCÓW W PROZIE JAKUBA ŻULCZYKA**

Obecnie nie ma chyba w Polsce pisarza, który by wprowadzał tyle aluzji do współczesnych filmów fabularnych, seriali, programów rozrywkowych i gier komputerowych, literatury i muzyki, co Jakub Żulczyk (ur. w 1983 r.). Z jego – jak na młody wiek – obszernej twórczości literackiej wyłaniają się rozmaite, zresztą niekiedy ściśle ze sobą powiązane, kręgi tematyczne oscylujące wokół tematyki filmowej. Nie sposób wszystkich ich w niniejszym tekście omówić, zajmiemy się zatem najmniej spośród nich skomplikowanym: zaprezentowanym światem aktorów, reżyserów i ich asystentów, scenarzystów, producentów, kamerzystów, charakteryzatorów. Jest on – poza nielicznymi wyjątkami – ukazany zawsze w dość dwuznacznym świetle<sup>1</sup>. Tytułowy „świat filmowców” może – w powszechnej opinii budowanej na kanwie kolorowych gazet i portali internetowych – kojarzyć się z pogubieniem moralnym środowisk aktorskich. Na pewno jest to środowisko, w którym zawód odciska swoje piętno na życiu osobistym, nieraz wymusza rozluźnienie obyczajów, rywalizację, zazdrość i poczucie niespełnienia, niezależnie nawet od osiągnięć. Historia stara jak świat: sięgnijmy chociażby wzrokiem wyobraźni do czasów elżbietańskich i trup aktorskich z kręgów Szekspira (po części odśłania to film *Zakochany Szekspir*, oryg. *Shakespeare in Love*, reż. John Madden, USA 1998). O dylematach aktorów z czasów karolińskich w Anglii opowiada z kolei *Królowa sceny* (oryg. *Stage Beauty*, reż. Richard Eyre, Niemcy-USA-Wielka Brytania 2004). Świątek i półświątek filmowców, z ich osobistymi, życiowymi dramatami, z późniejszych już czasów odśłaniają ponadto między innymi: *Bulwar Zachodzącego Słońca* (oryg. *Sunset Boulevard*, reż. Billy Wilder, USA 1950), *Światła rampy* (oryg. *Limelight*, reż. Charlie Chaplin, USA 1952), *Co się zdarzyło Baby Jane?* (oryg. *What Ever Happened to Baby Jane?*, reż. Robert Aldrich, USA 1962), *Osiem i pół* (oryg. *8½*, reż. Federico Fellini,

---

<sup>1</sup> Wszystkie pozostałe tematy związane z filmem i kinem występujące w prozie J. Żulczyka omawiam przy innej okazji. Poza zasięgiem badań pozostaną też wszelkie aluzje do filmowców, zwłaszcza porównania samego autora do określonych reżyserów, jakie pojawiają się w przeprowadzonych z nim wywiadach.



Francja-Włochy 1963)<sup>2</sup>, *Łoża szyderców* (oryg. *Chorus of Disapproval*, reż. Michael Winner, USA 1988), *Poza sceną* (oryg. *Noises Off...*, reż. Peter Bogdanovich, USA 1992). Spośród współczesnych polskich produkcji świat filmowców z całą ich degrengoladą moralną najbardziej obrazuje – z zamierzonym zresztą humorem – *Idealny facet dla mojej dziewczyny* (reż. Tomasz Konecki, Polska 2009). To jednak, co jeszcze może do niedawna wzruszało, gorszyło, szokowało widzów, dziś nie robi już takiego wrażenia. Współcześnie bowiem różne fora internetowe, stacje telewizyjne i pisma prześcigają się w „sprzedawaniu” prawdziwych i zmyślonych sensacji na temat życia prywatnego, zwłaszcza erotycznego, gwiazd. Wszystko, co kiedyś było albo tematem tabu (ze względu na zgorszenie), albo tematem mającym wywołać współczucie, dziś jest wręcz nagłośniane, a efektem jest coraz większe zepsucie obyczajów lub coraz większa obojętność społeczeństw. Klucze do omawianych tu, a zachodzących w całym świecie procesów mentalnych znajdujemy zresztą w prozie Żulczyka. W debiutanckim „romansie” *Zrób mi jakąś krzywdę* pada między innymi takie zdanie: „- Kelly Family... ich było za dużo i byli tacy świńscy. Poza tym, to już nie jest ta niewinność. Rozumiesz? Niewinność!” (Zmjk, s. 111)<sup>3</sup>. W *Zmorojewie* natomiast Maryla o dość rozpowszechnionej fascynacji horrorami i ogólnie sferą ciemności tak mówi zatrwożonej Ance:

- Przepraszam cię, moje dziecko. Rozpędziłam się. Po prostu nikt nie przewidział, jak bardzo zmienia się czasy. Nikt nie przewidział tych wszystkich durnych filmów, tego całego internetu, nikt nie pomyślał, że ludzie nagle dojdą do wniosku, że wszystko na tym świecie jest odkryte i widoczne jak na dłoni, że nie ma już niczego niepoznanego, magicznego. Nikt się nie spodziewał, że to, co tak długo ludzi odstraszało, nagle zacznie ich przyciągać i podniecać. Że zło już nie będzie złem, a przerażenie przerażeniem, że wszystko zamieni się we frajdę, w lunapark. Głupi ci ludzie, moje dziecko. Coraz durniejsi (Z, s. 197).

Rzecz znamienne, że bohaterowie wszystkich utworów Żulczyka są już w mackach różnie pojmowanego zła. Co więcej, w każdej jego powieści odnajdujemy śmiałe obrazy zepsucia moralnego i duchowej pustki. Wymowne są na przykład pod tym względem wyniki dochodzenia Justyny ze *Wzgórza Psów*, zamieszczane w materiale na temat gangu pedofilów:

2 O tych pięciu filmach zob. więcej: A. Jackiewicz, *Moja filmoteka. Kino na świecie*, Warszawa 1983, s. 343-347. Produkcji o filmowcach, ich rozmaitych rozterkach i problemach, np. o uwikłaniu w politykę, ale także o radościach i sukcesach jest oczywiście o wiele więcej. Zob. np. *Marzyciele* (2003) Bernarda Bertolucciego, które są m.in. o konflikcie ludzi kina z rządem francuskim w latach 60. XX w.

3 „»The Kelly Family« – amerykańsko-europejski zespół muzyczny, grający głównie muzykę pop, rock oraz folk. Grupa została założona przez Barbarę Ann Kelly (drugą żonę Dana) i jej męża Daniela Jerome Kelly oraz ich dzieci”, [https://pl.wikipedia.org/wiki/The\\_Kelly\\_Family](https://pl.wikipedia.org/wiki/The_Kelly_Family) [dostęp: 8.06.2018]. Aby nie mnożyć przypisów, aluzje i wszystkie cytaty z utworów Jakuba Żulczyka będą opatrywane następującymi skrótami: Zmjk – *Zrób mi jakąś krzywdę*, Warszawa 2018; RA – *Radio Armageddon*, Warszawa 2015; I – *Instytut*, Kraków 2010; Z – *Zmorojewo. Powieść fantastyczno-przygodowa*, Warszawa 2011; Soś – *Ślepnąc od światła*, Warszawa 2015; WP – *Wzgórza Psów*, Warszawa 2017.

Wśród ludzi, którzy do dwunastego roku życia zapłacili mu za seks, wymienił znanego polskiego reżysera, wieloletniego dyrektora różnych spółek skarbu państwa, byłego ministra rolnictwa i jednego z bardziej medialnie krewkich biskupów (WP, s. 115; podkr. moje – D.K.).

W karykaturalnie zarysowanym i mrocznym świecie z tej powieści, w którym wielkie autorytety są zohydzone i kwestionowane, wśród pedofilów znajduje się również człowiek z branży filmowej. Zło, przybierające różne postaci, autor wiąże więc również z „upadłym” stanem reżyserów filmowych.

### Oswajanie z pornografią

Autor *Ślepnąc od świateł*, odzierający codzienną rzeczywistość z wszelkich oznak dobra, sugeruje, że również w świecie nas otaczającym panuje zło, niemoralność i przemoc – werbalna czy fizyczna. Suponuje również, jakoby młodzieży i dorośli powszechnie oglądali pornografię i żyli niemoralnie<sup>4</sup>, zdradzali się, przeklinali, znęcali się nad sobą i zabijali. Nie ma ani jednej powieści, w której by nie było odniesień do pornografii, przede wszystkim do tych, którzy ją oglądają, ale też do tych, którzy ją tworzą. Co znamienne, ale i oczywiste, owa praktyka przenika do życia bohaterów, kształtuje (czyt.: deformuje) ich osobowość. Konfrontowanie się z bohaterami tych produkcji jest znakiem większej lub mniejszej interioryzacji przez widzów zawartych w nich antywartości. Cytatów potwierdzających problem jest niezwykle dużo; możemy zwrócić uwagę zaledwie na parę z nich, zastrzegając, że szczególnie częste aluzje do *hard core* są w *Ślepnąc od świateł*, w *Radiu Armageddon* i we *Wzgórzu Psów*. Niezwykle obsceniczny obraz produkowania amatorskiego filmu porno pojawia się w pierwszej z wymienionych powieści (Śoś, s. 13). Niestety, również w powieści dla dzieci i młodzieży *Zmorojowo* mowa jest o koledze, który nie uratuje swoich przyjaciół z opresji, gdyż albo siedzi w domu, albo na uczelni, albo u znajomego, „z którym ogląda animowane japońskie pornosy” (Z, s. 161). W innej, rzekomo „młodzieżowo-romantycznej” powieści – w *Zrób mi jakąś krzywdę* – w niewybrednie nazwanym hotelu, w którym zatrzymują się Kasia i Dawid, znajduje się – jak podaje bohater-narrator – „telewizor z pornosami, za które musiałbyś dodatkowo zapłacić u portiera” (Zmjk, s. 78). Tak właśnie widzą świat Żulczykowi bohaterowie: wszędzie moralne zło i brud jako konsumpcyjne dobro. W owej debiutanckiej powieści trójka bohaterów spotyka podczas wakacyjnego *tournée* domorosłych aktorów porno. Są nimi: ponad czterdziestoletnia Ela i około pięćdziesięcioletni Tadek – małżeństwo w ten sposób dorabiające na życie. Żulczyk nie ukazuje wciągniętych w milionowy biznes „wysoko postawionych” gwiazd

4 Znakiem wyuzdania młodych jest np. tzw. chatka-kopulatka ze *Wzgórza Psów* (ob. np. WP, s. 446), ale rozpusta i inne zachowania niemoralne związane z cielesnością w światach przedstawionych przez Żulczyka mają miejsce wszędzie: w domach, na dyskotekach, w starych zrujnowanych halach produkcyjnych, w lesie itd.

tego przemysłu, lecz rodzimych dorobkiewiczów, którzy w tym, co wysyłają do internetu, nie widzą nic zdrożnego. Takie, a nie inne zaprezentowanie wątku, zwłaszcza w dosłownym odczytaniu, ma młodego czytelnika przekonać do kilku kwestii, które nazwiemy mitami czy utopiami współczesności. Nie każdy z czytelników odczyta je z dystansem, przez pryzmat ukrytej tam ironii:

1. Mit: ordynarna pornografia jest pewnym dobrem konsumpcyjnym (również dla nieletnich), ujmowanym w kategoriach piękna

Nawet jeśli w owej tezie i jej literackiej egzemplifikacji kryje się ironia odautorska, w literalnym przekazie taka idea zostaje wylansowana. Popularność pornografii zaznaczana w każdej powieści Żulczyka potwierdza niejako tę tezę. W *Zrób mi jakąś krzywdę* Wiktor, który zdążył przedrzeć się przez grupę kamerzystów i podglądać nagrywaną scenę, tak oto wtajemnicza zainteresowanego wydarzeniem Dawida:

- Wszystko wskazuje na to, mój przyjacielu – odzywa się do mnie szeptem o lekko podwyższonej temperaturze Pan Wiktor – że ci panowie delektują się pięknem prawdziwej natury.
- Nie łapię.
- No, przyjacielu, ci panowie kręcą film porno (Zmjk, s. 109).

Dawid sceny z kręcenia owego „filmu” ujmuje mniej sentymentalnie. Choć bardziej zepsuty i wulgarny niż jego starszy kompan, w tym wypadku to on jest bliżej prawdy: nie można tego, co ohydne, tak pod względem etycznym, jak i estetycznym, ujmować jako *sui generis* sielanki. To, co Wiktor odbiera dosłownie („sielska słowiańskość”), Dawid – z ironią:

Wygląda rzeczywiście niesamowicie. Jak polska wersja *Idiotów*, awangardowy teatr w wykonaniu zakonspirowanej klikki polonistek-nimfomanek, happening bractwa sekty naturystów. Nie ma ani jednej chmury, słońce nadaje wszystkiemu charakter reklamy środków owadobójczych – na tej makiecie z parząco zielonej trawy wygląda to sielsko niczym piknik (Zmjk, s. 114).

I zaczyna się w tej książce tworzona dla młodych [sic!] przez młodego autora (w 2006 r., roku wydania pierwodruku<sup>5</sup>, miał 23 lata) naturalistyczne opisywanie aktu seksualnego zdehumanizowanej kobiety ze schowaną do Fiata 126p głową i również zdehumanizowanego otyłego mężczyzny wyglądającego jak „gigantyczny, włochaty grepfruit” (Zmjk, s. 114). Ale właśnie Żulczyk kolejnymi epizodami z tej historii będzie chciał dowieść, że o żadnej dehumanizacji mowy być nie może.

<sup>5</sup> Korzystam ze zmienionego już względem pierwodruku wydania z 2018 r. Pierwotnie tytuł powieści brzmiał: *Zrób mi jakąś krzywdę, czyli wszystkie gry video są o miłości*, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2006.

Gdy Wiktor dalej się unosi nad rzekomą niewinnością obrazu („To takie słowiańskie – składa ręce z zachwytu Wiktor – to takie czyste! Dwoje Polaków, razem, na łonie polskiej przyrody” (Zmjk, s. 114), Dawid dziwi się tylko, że „w Polsce też kręcą pornosy”, i przewiduje, co się aktorom w tej scenie prawdopodobnie jeszcze nie udało pokazać. Żałosny to widok dwóch mężczyzn: starszego, który myli pojęcia czystego piękna, i młodszego – zepsutego, choć siłacego się, przynajmniej do czasu – ale to już osobny wątek – na platoniczne uczucie do młodszej o dekadę nastolatki. Na podstawie tych dwóch reprezentantów wcale nieodległych od siebie pokoleń, Żulczyk ukazuje, może bezwiednie, a na pewno nad tym zbytnio nie ubolewając<sup>6</sup>, co się stało z najmłodszą generacją: wychowana na pornografii, pozbawiona kompasu moralnego i jakichś wyższych idei, obeznana z dziedziną seksu, jest nieczuła, wulgarna i cyniczna. Dotyczy to szczególnie Dawida, który kpi sobie z naiwnie sentymentalnych wizji Wiktora. Gdyby uwzględnić toposy literackie, staje się on karykaturą starożytnego *pueri senis* – młodego, a obznajomionego na wyrost z tematem<sup>7</sup>. Uczucie dochodzi do głosu wtedy, gdy młodzieniec uświadamia sobie, że aktorzy porno mogliby wciągnąć do swoich gier również jego Kaśkę.

Na Wiktora natomiast należałoby spojrzeć trochę tak, jak jego kompan: z sarkazmem. Czyni on bowiem z wyuzdanych i bezwstydných zachowań pary polską „cepelię”, skansen słowiańskości. Film pornograficzny kręcony na karoserii malucha nie jest ani archaicznie piękny, ani czysty, ani wzniosły. Zagubienie moralne Wiktora jest inne niż Dawida, ale równie niebezpieczne. Natomiast pobłędzenie bezwstydnego małżeństwa jest w pewnym sensie jeszcze bardziej porażające, gdyż utrwalone, skostniałe i niereformowalne.

## 2. Mit: proceder, jakiemu oddaje się bohaterka pornograficznych nagrań, nie przeszkadza widzieć jej jako wewnętrznie dobrej, zwyczajnej polskiej kobiety

Występowanie w tego typu filmikach jest pewną – na poły dosłownie, na poły metaforycznie rozumianą – formą prostytucji. W pewnym aspekcie czymś nawet gorszym niż prostytucja, gdyż otwartym i publicznym: zabijającym nie tylko godność i wstyd, ale prywatność. Ela nie oddaje się niezliczonym rzeszom mężczyzn, lecz swojemu mężowi,

6 O owym nowym, niejako naturalistycznym trendzie we współczesnej pornografii autor ze znawstwem opowiada w jednym z wywiadów. Zob.: *Kobieta śmierdząca człowiekiem*, [z]. Żulczykiem] rozmawiały A. Drotkiewicz i A. Dziewit-Meller, „Wysokie Obcasy”, 30 listopada 2008, [http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,96856,5992077,Kobieta\\_smierdzaca\\_czlowiekiem.html](http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,96856,5992077,Kobieta_smierdzaca_czlowiekiem.html) [dostęp: 6.05.2018].

7 O toposie *puer senilis* lub *puer senex* zob.: E.R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum. i oprac. A. Borowski, Kraków 2005, rozdz. V: *Topika*, s. 107-110.

ale na oczach całej ekipy filmującej i montującej „dzieło”. Następnie zaś „sprzedają się” oni i wystawiają swoją intymność dla oczu tysięcy anonimowych widzów.

Co zdumiewające, w tej powieści „dla młodzieży” można zauważyć pewien rys idealizacji. Przypomina on podobne zabiegi z literatury dawnej. I znów weźmy pod lupę nie aktorki filmików porno (bo takich, rzecz jasna, dawniej nie było), ale występujące w literaturze XIX wieku prostytutki. Pod tym względem Ela miałyby coś z kreacji Fantyny z *Nędzników* Wiktora Hugo, Fleur-de-Marie z *Tajemnic Paryża* Eugeniusza Sue<sup>8</sup>, Maggie Johnson z naturalistycznej powieści Stephena Crane’a *Maggie. A Girl of the Streets*, a przede wszystkim z Soni ze *Zbrodni i kary*, z tą jednak zasadniczą różnicą, że bohaterka Fiodora Dostojewskiego, młoda, niewinna dziewczyna była zmuszana do prostytucji przez biedę, natomiast bohaterowie Żulczyka „prostytuują” się na oczach widzów chętnych oglądać ich afabularne produkcje w internecie, „ponieważ to lubią”. Sam ten fakt świadczy o pewnej zgniliznie moralnej, w której tkwią tak aktorzy, jak i towarzysząca im cała ekipa filmowa.

W charakterystyce dokonywanej przez obeznanego z tematem dwudziestopięcioletka pojawia się najpierw przeciwstawienie kobiety „prawdziwym” aktorkom filmów porno, a następnie wyrażenie pewnego rodzaju rozczarowania:

Czterdziestoparoletnia, ufarbowana na bład blond potencjalna kasjerka. Widzę sto takich kobiet dziennie i zawsze się zastanawiam, jak wyglądają nago, jak ich ciała muszą się różnić od stuningowanych, kredowo śliskich modelek. Teraz już wiem, że to zastanawianie się nie było zdrową fascynacją. Jest w tym coś tak piekielnie polskiego, że znowu zachciało mi się skakania przez płot. Tylko że tym razem nie z powodu chęci ucieczki. A zresztą, może i nadal chce mi się uciekać, gdy dochodzę do wniosku, że usta tej kobiety muszą smakować jak zupa ze stołówki (Zmjłk, s. 114-115).

Dawid zdaje sobie sprawę i z ohydy (nie moralnej wszakże, ale estetycznej), którą utożsamia z polskością, a ze względu na dekoracje sztucznie porozrzucane w plenerze – z nienaturalnością tej sceny. Tym samym zdania jego i Wiktora są mocno podzielone,

8 Zob. np.: U. Eco, *Superman w literaturze masowej: powieść popularna – między retoryką a ideologią*, przeł. J. Ugniewska, Kraków 2008, s. 286. Autor ten pisze: „Jeśli będziemy badać »edukację« Fleur-de-Marie, staniemy w planie ideologii wobec takiego samego problemu, z jakim mamy do czynienia w planie narracji: a) istnieje prostytutka (model ustalony przez społeczeństwo mieszczańskie zgodnie z pewnymi normami); b) to świat uczynił tę dziewczynę tym, czym jest (pozostaje niewinna), lecz niemniej zhańbiła się jest »naznaczona«; c) Rudolf przekonuje ją, że może się poprawić i prostytutka poprawia się; d) Rudolf odkrywa, że jest jego córką, księżniczką krwi”. Idem, *Retoryka i ideologia w „Tajemnicach Paryża” Eugeniusza Sue*, przeł. W. Kwiatkowski, „Pamiętnik Literacki” 1971, nr 62, z. 1, s. 290 (całość artykułu: s. 275-296; podkr. moje – D.K.). Zob. też: E. Powązka, T. Solecka, *Katabaza dandysa. O „Tajemnicach Paryża”*, [w:] *Eugeniusz Sue. Życie – twórczość – recepcja*, red. D. Kulczycka, A. Narolska, „Scripta Humana” t. 3, Zielona Góra 2014, s. 59-96, zwłaszcza s. 67, gdzie Autorki streszczają myśl Jean-Louisa Bory’ego, że „Fleur-de-Marie jest nieszczęśliwa, a nie winna” i że „*Tajemnice Paryża*, nazwane przez krytyka »biuletynem zdrowia Francji«, wskazują na biedę jako źródło zła”. Por.: J.-L. Bory, *Eugène Sue. Le roidu roman populaire*, Paris 1962, s. 225.

choć chłopak polubownie zgadza się z „olśnionym” starszym kolegą. Obaj podkreślają „polskość” produkcji, ale dla obu co innego ona znaczy:

- To takie urocze – chliple Wiktor. – Tam urocze! Przecież to naturalne, rozumiesz, to jest piękno natury, prawdziwej kopulacji, czystej! Przecież w takich filmach to z reguły jest jakiś, rozumiesz kolego bardziej zestaw ćwiczeń gimnastycznych, a tu jest czysta biologia, prawda...
- Trudno się nie zgodzić – odpowiadam i sam zapalam śniadaniowego papierosa. Księżniczka nie może tego zobaczyć. Wywróci jej to mózg na lewą stronę, może popaść w katonię, będzie miała nawrót autyzmu. To po prostu jest film tylko dla dorosłych. Polaków.
- Więc idę ją obudzić – decyduje Wiktor.
- Nie! Jeszcze będą z nią chcieli coś kręcić, czy ty jesteś durny? – mówię do niego i wtedy słyszymy za sobą damski głos:
- Dzień dobry panom (Zmjk, s. 115).

W ten sposób wita się z bohaterami – jak ją, ironicznie zresztą, nazywa Dawid – „gwiazda filmowa”, ubrana w sprany, różowy szlafrok. Następuje jej osobliwy, trychotomiczny opis:

- Uśmiechnęła się. Nie miała tępej twarzy. Było w niej, pod tym skorupowatym makijażem, za tymi najtańszymi sztucznymi rzęsami, coś cynicznie wyrozumiałego. I bardzo gorzkiego. Ten głos miał w sobie absmak rozgryzionej polopiryny.
- [...] Z jednej strony wyglądała jak kasjerka, z drugiej jak typowa, zniszczona życiem i rozcieńczaną gorzałą baba, a z trzeciej było w niej coś dziwnego, jakiś uszlachetniający smutek. Mądry, zdrowy smutek, a raczej wynikające z zupełnego życiowego rozszarpania zmęczeniem.
- Więc się nie krępuj, złociutki – rzuciła w moim kierunku, a ja cofnąłem się, czując, że się czerwienię.
  - Ela jestem (Zmjk, s. 115, 117).

Żulczyk uświadamia, zresztą nie bez pewnej ironicznej gry, że rozszyfrowanie psychiki domorosłej aktorki porno jest bardziej skomplikowane: nie można jej – wbrew pozorom – łatwo zakwalifikować, zaszufładkować. Z dalszej rozmowy wynika jednak, że „słodycz” jej mowy miesza się z prostactwem i wulgarnością. Młodym bynajmniej to nie przeszkadza.

### 3. Mit: można zbudować ciepłą relację między piętnastoletnim dziewczęciem a byłą striptizerką, wulgarną aktorką pornograficznej amatorszczyzny

Relacja ta tym wyraźniej się prezentuje (a stereotyp czulej wobec nastolatki aktorki porno utrwała), gdy uwzględnimy nieudaną więź Kasi z jej matką, słynną bizneswoman. Wątek przyjaźni małolaty z „doświadczoną” kobietą sytuuje się też w kontraście do przewidywanego przez Dawida zagrożenia. Ten, jak pamiętamy, nie pozwalał Wiktorowi budzić ukochanej:

- Nie, w żadnym wypadku jej nie budź.
- Nie, no co ty, nie zobaczy tego, co tam się dzieje, jeśli nie chcesz, prawda, zgorszyć oczu...
- Nie, nie, k... [wykropkowanie moje – D.K.]. Będą chcieli ją wykorzystać, daj spokój (Zmjk, s. 113).

Zażyłość Kasi z „panią Elą” zaczyna się od przywitania i pocałunków, a następnie od wtajemniczenia, „co się tu dzieje”. Co znamienne, nastolatka podobnie jak Wiktor, zamiast wstrętu czy zgorszenia okazuje ekscytację i podziw:

- Filmy dla dorosłych, moja droga – odpowiada po chwili pani Ela, bo ani wąsacze, ani Grejprfut, ani wygolony grubiotki facet w okularach i z koszulą w kratę wbity w spodnie, którego zauważam dopiero teraz, a który ładuje rzeczy z kamery do laptopa, nie są w stanie udzielić jakiejś ładnej, jasnej odpowiedzi.

Oczy Kaśki rozszerzają się jak spodki, [...].

- *Vraiment?* Prawdziwe? – pyta, prawie podnosząc się z leżaka.

Ela i wąsacze reagują kaskadą brechtu, aż niektórym wypadają z ust kawalki żarcia.

- Najprawdziwsze na świecie, moja droga – mówi Ela. – To jeszcze zależy, co jest prawdziwe (Zmjk, s. 121).

Następnie Kasia w towarzystwie Elżbiety znika. Kobieta głaszcze piętnastolatkę po głowie i rozmawiają o jej życiu, o wieloletnim uwięzaniu w „zawodzie” striptizerki i o innych zajęciach: „Ogólnie przerobiłam chyba wszystkie zawody, z których trzeba się spowiadać” (Zmjk, s. 128). Opowiada o aborcji, o wybranej bezdzietności. Następnie zaś wnika w problemy Kasi; rozmawiają o zakochanym w niej Dawidzie (nie wiedząc, że on słucha tych zwierzeń z ukrycia), o jego troskliwości, o ucieczce z nim z domu itd. Później się okazuje, że Ela daje Kasi na pamiątkę jakąś tandetną bransoletę. Dziewczyna będzie ją taktowała jako drogą pamiątkę.

W kontekście powyższego widzimy, że Żulczyk w tej powieści, mającej przy okazji pierwodruku dookreślenie „romantyczna”<sup>9</sup>, kreśli przesłodzone, nierealistyczne sceny czułościowości kobiety do obcej piętnastolatki:

- Czuję się, jak bym była pusta. Czekam, aż ktoś mnie nakręci. [...] I ten chłopak, Dawid, przez chwilę mi się wydawało, że on to potrafi. I chyba dlatego pojechałam z nim na tę wycieczkę.

- I żałujesz?

- No nie. Bo spotkałam panią.

Bardzo miło to słyszeć, kochanie. Bardzo mi miło. Powiem ci jeszcze raz, że chciałabym mieć taką córkę jak ty (Zmjk, s. 128).

9 Zob.: „Zadebiutował w 2006 r. w wydawnictwie Lampa i Iskra Boża powieścią młodzieżowo-romantyczną *Zrób mi jakąś krzywdę*” (Jakub Żulczyk, „Polityka”, 9 grudnia 2014, dział: „Literatura. Nominowani”, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/paszporyty/1602105,1,literatura-nominowani-jakub-zulczyk.read>). Por.: <http://audiobooki.com/zrob-mi-jakas-krzywde,639,audiobook> [dostęp: 8.06.2018].



Wypowiedź jest tym bardziej nielogiczna, że zaraz potem Elżbieta opowie o usunięciu ciąży i o niechęci do posiadania jakiegokolwiek potomstwa.

4. Mit: pornografia to rzekomo „filmy dla dorosłych”, tym bardziej – co prawda – zastrzające ciekawość nieletnich

Wątpliwy w tym wyrażeniu jest i podmiot („filmy”), i przydawka („dla dorosłych”). W *Zrób mi jakąś krzywdę* nie chodzi nawet o filmy, które by mogły podlegać jakiejś genologicznej klasyfikacji, ale o pornograficzne filmiki, w dodatku kręcone przez amatorów. Internet i masowa przez nikogo już niekontrolowana produkcja deprawujących obrazów spowodowały, że pornografia wyzuła się z resztek fabularności, która jeszcze cechowała ją w latach 70. czy 80. XX wieku. Dziś albo jest to ukazana przez Żulczyka kwintesencja prymitywizmu, albo takie komputerowo „poprawiane” produkcje, jakie oglądają jego nieletni i dorośli bohaterowie. Nie wszyscy zaliczają pornografię do sztuki filmowej. Co prawda Marek Hendrykowski<sup>10</sup> wprowadza do swoich leksykonów odpowiednie hasła, ale w monografiach z bardziej rozbudowaną refleksją genologiczną o owych moralnie szkodliwych produkcjach się nie pisze. Ani zatem w książkach pod redakcją Krzysztofa Loski *Wokół kina gatunków czy Kino gatunków dawniej i dziś*, ani w *Gatunkach filmowych* Ricka Altmana nie ma osobnego rozdziału o pornografii<sup>11</sup>. Tym bardziej nie byłoby w nich miejsca dla takiej amatorszczyzny, jaką zachwyca się Wiktor, entuzjazmuje Kaśka, a gardzi – lecz jedynie ze względu na prostactwo – Dawid. Prymitywna scena pozbawiona treści, nakręcana na jakiejś łące, wśród porozrzucanych (wokół polskiego malucha) grzybów i puszczona do internetu nie podlega żadnym klasyfikacjom. Kwestia prawdziwości jest zresztą poruszona i wywołuje taki „rechoł” partnera Eli, „że sprośne są nawet głoski” (Zmjk, s. 122).

Określenie: „dla dorosłych”, rozpowszechnione w ogólnej mentalności, jest również – nie tyle z artystycznego, co aksjologicznego, a na pewno chrześcijańskiego punktu widzenia – mylne. W światach przedstawionych Żulczyka nikt jednak ani aksjologią, ani tym bardziej religią się nie przejmuje. Entuzjazm piętnastoletniej Kasi może porażać. Autor tym samym jakby chciał dowieść, że zgorzenie nie obowiązuje współczesnego pokolenia. Wedle jego wykładni minęły już czasy, że normalną reakcją nastolatki byłby w takiej sytuacji przestrach bądź zażenowanie.

<sup>10</sup> Zob.: M. Hendrykowski, *Leksykon gatunków filmowych*, Poznań-Wrocław 2001, s. 45-47, 74, 126-127, 150; idem, *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994, s. 84-85, 116, 232, 275.

<sup>11</sup> *Kino gatunków dawniej i dziś*, red. K. Loska, Kraków 1998; *Wokół kina gatunków*, red. K. Loska, Kraków 2001; R. Altman, *Gatunki filmowe*, przekł. M. Zawadzka, Warszawa 2012.



### 5. Mit: aktorzy porno wiodą normalne, przeciętne życie „Polaków-katolików”

Duży obraz Jezusa wiszący w ich domu zdaje się – pod względem etycznym, czy też wspomnianym duchowym – klócić z ich ordynarnym zachowaniem, wulgarnym językiem, a przede wszystkim z procederem, jaki uprawiają. W kontekście całej fabuły, a także podobnych ujęć z późniejszych powieści Żulczyka, widać, że istnieją rzekome spoiwa łączące te wykluczające się światy – są nimi: polska tandeta oraz wyświechtany slogan „Polak-katolik”:

[...] po zmontowaniu filmu na laptopie i wrzuceniu go od razu w Internet, okazało się, że cała ekipka mieszka w tej samej miejscowości, co Wiktor; dwie godziny spędziliśmy na pace nysy, z której wyszedłem spuchnięty od inspirowanych sytuacją polityczną i seksem wiązek bluzgów.

Przenieśliśmy się do domu pani Elżbiety – ładnie urządzonego jednorodzinne klocka, otoczonego nieregularnym żywopłotem. W środku czekał nas ciepły raj kolejnych posiłków i zimnej wódki, obity drewnopodobną sklejką i zarośnięty paprotkami. [...] Gościna uszykowana dla strudzonych wędrowców przez Polskę B. Prawda jątrząca się pod powierzchnią ulotek agroturystycznych gospodarstw; ale też trochę inny rodzaj prawdy niż ta z interwencyjnych reportaży o głodujących rodzinach.

Prawda o dobrym domu, z portretem Jezusa na ścianie i specjalnym tapczanem dla nieproszonych gości (Zmjk, s. 123).

Obraz Jezusa to kolejny znak „polskości” – w oczach narratora równie przestarzały i niegustowny, jak kręcona przez mieszkańców domu, w którym on wisi – pornografia. Jakże żalosne jest w tej prozie wrzucanie do jednego worka tak skrajnych przeciwieństw. Można byłoby zastanawiać się nad ukrytą w owym epizodzie pochwałą dobrobytu i gościnności ufundowanej dzięki umieszczaniu w internecie gorszących filmików. Nie wyczytujemy natomiast sugestii, jakoby obraz konotował jakieś głębsze, symboliczne treści, by był „znakiem sprzeciwu” wobec tego, jak postępują domownicy. A przecież nie kto inny, jak właśnie Jezus powiedział:

Kto by zaś zgorszył jednego z tych małych, którzy we mnie wierzą, lepiej by mu było, aby zawieszono kamień młyński u szyi jego i zatopiono go w głębokościach morskich.

Biada światu dla zgorszenia, albowiem muszą przyjść zgorszenia; wszelako biada temu człowiekowi, przez którego zgorszenie przychodzi (Mt 18,6-7)<sup>12</sup>.

12 Cyt. z: *Biblia Wujka – Pismo święte Starego i Nowego Testamentu, w przekładzie polskim W.O. Jakuba Wujka S.J.*, tekst poprawili oraz wstępami i krótkim komentarzem opatrzyli: ks. S. Styś S.J., ks. W. Lohn S.J., Kraków 1962. Specjalnie wybrałam przekład Jakuba Wujka, aby zaakcentować pojęcie „zgorszenia małych”.

## 6. Mit: pornografia jest czymś normalnym, a aktorzy porno to zwykli, „dobrzy” ludzie

Kreacja bohaterów, zakładająca taki, w pewnym sensie nawet idealizujący odbiór, może zdumiewać, gdyż u Żulczyka (we wszystkich niemal jego powieściach) ludzie są z reguły źli, bezduszni, popełniający wiele win, zohydzani. Elę i Tadka Żulczyk kreuje na gościnnych i życzliwych, mimo że obce im są wyższe wartości. To, co rzucają w wirtualną przestrzeń, robią dla przyjemności i pieniędzy. Nie „grzeszą” też intelektem i skłonnością do głębszej refleksji. Gdy Wiktor coś próbuje im wytłumaczyć, Ela ripostuje, by nie filozofował (por. Zmjk, s. 117-118). W pozostałych bohaterach wywołują skrajne emocje. Znaczące jest, jak zmienia się u Dawida-narratora spojrzenie na Elę. Nazywa ją konsekwentnie, ale raczej z ironią, „gwiazdą” (np. na s. 122), innym znów razem: „pornosklepową matroną” (por. s. 126). Natomiast podsłuchawszy jej rozmowę z Kasią, i uwagę, że na męża się on nie nadaje, a po latach pozostanie w pamięci tylko jako błogie wspomnienie młodości, narracyjna dykcja chłopaka zdecydowanie się zaostrza: „Uduszę cię, ty stara lambadziaro. Ty stara k... (wykropkowanie moje – D.K.), weź ją i zabierz do burdelu pełnego wpatrzonych w ciebie uczennic. Przecież ja chcę się z nią ożenić” (Zmjk, s. 129). Dawid zauważa jednak, że gdy Ela zwierza się Kaście z dokonanej aborcji, jej głos się zmienia:

Ten ostatni znak zapytania wybija się jej z protekcyjnego, matczyngo tonu; na chwilę głos dobrej ciotki Jagi z *Kajka i Kokosza* zanika i nabiera cech rozbijającego szklanki wrzasku gotującej się w kotle duszy. Ale tylko odrobinę (Zmjk, s. 129).

Takie obrazy i takie mity, co prawda – raz po raz kontestowane, serwuje Żulczyk dorastającej młodzieży. W innych jednak powieściach o prostytutkach, o kobietach lekkich obyczajów, o małolatach narzucających się mężczyznom, o kelnerach seksualnie wykorzystywanych przez „niemieckich biznesmenów” (por. Zmjk, s. 81), o dziewczynach chcących dostać się na okładki kolorowych czasopism i w końcu o aktorkach z omawianej tu branży mówi często – niepocholebnie i pogardliwie.

W ekipie Eli i Grejfruta znajdują się również nagrywający owe intymne sceny mężczyźni. Przez sam swój zawód są już zepsuci. Do tego dochodzą ich prywatne aberracje. Na przykład Łukasz – „pucułowaty władca tej branży, anonimowy zaspokajacz potrzeb internetowych pałojców” (Zmjk, s. 122) – jest amatorem starszych kobiet: „To coś niesamowitego, to jest taki wrodzony edypalizm, który jest u każdego faceta. Wiesz, to się nie projektuje bezpośrednio na matkę, ale czasami na ciotki, na opiekunki, kuzynki” (Zmjk, s. 122). Zachwala przed Dawidem „starsze babki” jako przedmiot do „różnięcia”, przeciwstawiając je jeszcze wulgarniej prezentowanym młodym dziewczynom. I on, jak Wiktor, promuje „polską markę” tak rozumianego „towaru”. Żulczyk prawdopodobnie kpi sobie przy okazji z rodzimego patriotyzmu sprowadzonego do reklamy „dobre, bo polskie”. Żałosny stan ducha i hipokryzja Łukasza polega na tym, że kręci te filmy

dla zarobku, dla swojej „...małej stabilizacji”, w której jest miejsce – mimo pociągu do starszych kobiet – na normalny dom i rodzinę. Kolejnym powodem parania się tym brudnym zajęciem jest hedonizm – kręcenie filmów porno tak jemu, jak i „aktorom” sprawia przyjemność:

[...] skończyłem kulturoznawstwo, i co mi po tym, na opiekuna świetlicy w WDK? Od trzech lat mam stronę, wybudowałem za to dom, człowieku, żona, dwójka dzieci, nie narzekam. A pani Ela, Tadzik, jej mąż, wiesz, oni tak, bo lubią. Każdy, bo lubi (Zmjk, s. 123).

Czy nie kryje się w tych wszystkich obrazach jakaś gorzka ironia nad upadkiem nie tylko ludzi „kultury”, filmowców, ale ogólnie – współczesnego człowieka? Niezależnie od intencji autorskiej sam tekst tak właśnie owe deklaracje pozwala odczytywać. Na deprywacji i krzywdzie ludzkiej można się wzbogacić: jedni to robią na sprzedaży dopalaczy czy narkotyków, inni na produkcji niemoralnych filmików, jeszcze inni na pisaniu deprawującej literatury czy tworzeniu wulgarnej sztuki...

Dawid podczas przedłużającego się spotkania obawia się nie tylko dwojga „aktorów”, ale całej ekipy. Szczególnie drży o los Kasi. W wyobraźni kręci swój własny film:

– Ale co tu się w ogóle dzieje? Państwo kręcą jakieś filmy? – pyta Kaśka, w kostiumie kąpielowym, rozwalona w peerelowskim, żeliwnym leżaku, wgrzając się w piątą chyba porcję kielbasy. A ja kucam obok i jestem przerażony – nie mogę się poczuć komfortowo wśród tych ludzi, mimo że poznałem już wszystkie ich imiona – Andrzej, Arek, Janek, Kazik – bo cały czas nakręcam sobie katastroficzny film napadu, pobicia, uprowadzenia i palenia papierosów pod drzwiami organizacji zwalczających handel żywym towarem.

To polski film, więc niech się skończy po polsku. *Uprowadzenie Katarzyny*. Naciśnij po prostu REC w kamerze i patrz: nagle wpychają ją do tej nysy, kneblują taśmą izolacyjną, psikają w naszym kierunku gazem i odjeżdżają; zostajemy sami, skatowani i opluci, bezradni i zdradzeni, i tylko trzy tygodnie później, wchodząc na Internet, znajdujemy różową, prątkującą wirusami stronę, RóżowaKasia18, dziesięć złotych miesięcznego abonamentu. Wizja jest tak drastyczna, że aż zaczynam szczerkać zębami; zlewam ją browarem patrzę po przyjaznych, słowiańskich twarzach i próbuję się uspokoić.

Tylko że gdyby coś się teraz stało – gdyby ci ludzie okazali się członkami internetowej, kidnaperskiej masonerii Diabła – jak zwykle nie będę w stanie nic zrobić (Zmjk, s. 120-121; por. cd. wątku – s. 125).

Gdy wizja uprowadzenia Kasi mija, twarze producentów pornografii wydają się „przyjazne, słowiańskie”. To typowe *signum* naszych czasów: „zło przestaje mieć obiektywny charakter – jest tylko wtedy, gdy dotyczy osobiście mnie bądź moich bliskich”.

Narratorów-bohaterów charakteryzuje swoisty ekshibicjonizm i bezceremonialność w szczegółowym, z detalami, opisywaniu marzeń erotycznych, grzesznych dociekań czy wręcz zachowań seksualnych. Oto kolejny przykład „ideałów” i pseudoproblemów, jakimi żyją jego zanurzeni we współczesnej kulturze użycia bohaterowie:

Wśród wszystkich, którzy chodzą do naszej szkoły, istnieje pewien mit, powtarzana sobie od ucha do ucha legenda o świętym Graalu dorastających chłopaków – baśń o magicznym środku X: jeśli dosypiesz go dziewczynie do piwa, sprawia, że ogarnia ją przerażająca chęć piep...nia się [wykr. moje – D.K.]. To akurat sprzedał mi Gnat, pokazując swoją kolekcję dziesięciosekundowych zajawek filmów porno. Na pewno nie chodziło o tabletkę gwałtu [...]. Nie, chodziło o magiczny, cudowny środek, który sprawia, że każda, ale to każda dziewczyna, nawet najbardziej wypieszczona w Photoshopie aktorka porno [podkr. moje – D.K.], po zażyciu tego środka każe ci się pier...ić [jw.] przez trzy następne doby. Nic takiego oczywiście nie istnieje. Pigułki piep...nia [wykr. moje – D.K.] to zbiorowe pobożne życzenia, mit taki sam jak ludzie budzący się rano po imprezie z wyciętą nerką – ale wszyscy dorastający faceci wierzą w to tak mocno, jak twoja babcia wierzy w życie po śmierci (RA, s. 84-85).

Nie bez znaczenia jest w ostatnim zdaniu aluzja do wiary w życie wieczne, do marzenia o zbawieniu duszy. Tradycyjną religię opartą na Objawieniu zastępuje u młodego pokolenia religia seksu, konsumpcji, zmysłowych doznań czy cielesnych przyjemności. Dla autora takie zachowania zdają się powszechne: „Fala [chłopców – D.K.] szła do domu, by grać na komputerze, oglądać filmy porno i *Taniec z gwiazdami* i *Przeleć moją mamę* na MTV” (RA, s. 177). Chłopcom sycentie wzroku tego typu obrazami służy konkretnym celom. Dziewczyny grające w tych produkcjach są odhumanizowane i uprzedmiotowione (por. RA, s. 214-215; WP, s. 58 i in.). W ogólnej świadomości udział w takich procederach zabiera kobietom godność. W innym wypadku nie porównywałyby się do nich w chwilach szczególnego upodlenia. Justyna ze *Wzgórza Psów* tak prezentuje sytuację szantażu wywieranego na niej, mężatce, przez zakochanego w niej szefa:

- Boliński to twój przyjaciel z liceum – przypomniałam mu.
- Leci, a ty zostajesz szefową działu – powtórzył.
- [...]
- Jedno moje słowo. Ale ty też musisz coś zrobić – mówiąc to, patrzył na moje paznokcie. Poczułam się, jakbym wystąpiła w wyjątkowo obrzydliwym filmie porno, za który potem mi nie zapłacono [podkr. moje – D.K.].
- Muszę iść – oznajmiłam.
- Pojedziesz do tego Zyborka, ale po paru dniach zadzwonisz i powiesz, że nie możesz już tam wytrzymać i że twój mąż zostaje w Zyborku, ale ty wieczorem będziesz w Warszawie. Przyjedziesz do Warszawy i pójdziesz ze mną na kolację, a potem pójdziesz do mnie. A następnego dnia będziesz szefową działu – powiedział (WP, s. 51).

Podobne porównanie do upadłego „świata filmowców” odnajdujemy również w bezpruderyjnej historii autorstwa Huntera S. Thompsona, do której Jakub Żulczyk napisał „Posłowie”, z tym, że bohaterowie *Lęku i odrazy w Las Vegas*... kojarzeni z „weekendowych seansów w tanich kinach porno”<sup>13</sup> reprezentują w tym wypadku mężczyzn.

13 H.S. Thompson, *Lęk i odraza w Las Vegas, Szaleńcza podróż do serca „Amerykańskiego snu”*, il. R. Steadman, tłum. M. Wróbel, M. Potulny, tytuł oryg. *Fear and Loathing in Las Vegas* (1971), posłowie J. Żulczyk, Wydawnictwo Niebieska Studnia, bm 2013, s. 160.

## Z pogardą do miałkich intelektualnie reżyserów

Pisarz pokazuje światek filmowców jako krąg ludzi zdolnościami niedorównujących wygórowanym ambicjom; ludzi (zwłaszcza – jak u niego zazwyczaj bywa: mężczyzn) słabych, nieporadnych, śmiesznych. Taką postacią w *Instytucie* jest mąż Agnieszki Celińskiej. W narracji owej kobiety pozostaje do końca anonimowy – nie znamy ani jego imienia, ani nazwiska.

Agnieszka, jako absolwentka Akademii Sztuk Pięknych, również jest zatrudniona w branży filmowej. Nie przywiązuje jednak do tego większej wagi (choć właśnie dzięki nabytym tam umiejętnościom będzie prawdopodobnie w stanie uratować życie swoje i córki). Do końca fabuły jest przekonana, że to nie jest prawdziwa praca:

Nie mam nawet pracy. To malowanie siniaków w TVN-ie za dwadzieścia złotych nie jest żadną pracą. Mam wielkie, puste mieszkanie. Nie mam szans z tą starą k... [wykropkowanie moje. Tak bohaterka mówi o swojej teściowej. O nauczycielce swojego dziecka – jeszcze gorzej – D.K.], bo jej syn pomimo rzekomej depresji zarabia na kręceniu reklamówek tyle, że jest w stanie zagwarantować Eli wszystko. Ja nie mogę na razie dać jej nic. Przez jakiś czas (I, s. 174).

Różnice osobowości dzielące małżonków, rozczarowanie i niechęć Agnieszki wobec mało efektywnego męża są powodem rozpadu małżeństwa. Chore, wygórowane ambicje reżyserskie charakterystyka widzi nie tylko w „ojcu Eli”, ale również w jego pretenjonalnych – jak jej się zdaje – rodzicach. Można zaryzykować twierdzenie, że Żulczyk, posługując się narracją prowadzoną przez Agnieszkę, tworzy ostrą satyrę na (polskich) reżyserów i producentów, pragnących dorównać światowym sławom, a przez owo porównywanie się z największymi twórcami tracących własny charyzmat i w efekcie żałośnie bezproduktywnych. Ten sam zresztą mechanizm psychiczny – chęci dorównywania idolom – autor uchwyci też na innej płaszczyźnie, a mianowicie na linii: widz – bohater filmowy. W jednym i drugim przypadku mamy do czynienia z motywem lustra – przyglądanie się w życiu innych osób (reżyserów, producentów, protagonistów, a także aktorów) jak w lustrze wychodzi bohaterom Żulczyka na złe. W mocy, jako metafora ich własnego życia, pozostaje tytuł jednej z jego powieści: *Ślepnięc od światel* (Śoś)<sup>14</sup>. Zdaje się, że sam autor wobec tego pokroju ludzi – słabych, pragnących dorównać sławom, konfrontujących się z innymi nie ma litości. Na pewno owej „staromodnej” cechy, wyszydzonej niegdyś przez Friedricha Nietzschego, pozbawiona jest Agnieszka. Jest nieczuła na próby ratowania małżeństwa przez jej męża. Gardzi nim jako osobą, jako małżonkiem i jako filmowcem.

<sup>14</sup> Sam tytuł w kontekście wielowątkowej fabuły ma oczywiście o wiele bardziej rozwiniętą semantykę.

Biorąc pod uwagę relacje osobiste, nie mówi o nim „mąż”, tylko „ojciec Eli”; uwzględniając zaś jego aspiracje zawodowe – konsekwentnie z ironią przydaje mu miano Davida Lyncha<sup>15</sup>. Ojciec Eli – w jej opinii – to fantasta lubiący dużo mówić, czarować i zwodzić pięknymi bajkami, za którymi nic się nie kryje. Natomiast można zadać pytanie: jak by prezentowała się jego sylwetka, gdybyśmy nie patrzyli nań oczyma Agnieszki, tylko jego własnymi? Taki zabieg autor zastosował później we *Wzgórzu Psów* – narrację prowadzi tam naprzemiennie silniejsza Justyna i słabszy psychicznie jej mąż – Mikołaj. W *Institucie* nie ma takiej możliwości, więc na postać „ojca Eli” możemy patrzeć jedynie z punktu widzenia jego żony:

Ojciec Eli całą noc potrafił opowiadać mi o kadrach u Greenawaya, o tym, dlaczego Bergman jest największym dialogistą kina, czemu *Gwiezdne wojny* są tak naprawdę o męskiej inicjacji, a *Obcy 2* o porodzie, i co by o tych filmach bez wątpienia powiedział Freud, gdyby tylko żył i był kolegą ojca Eli.

[...] Ojciec Eli był młodym reżyserem, który jak każdy młody reżyser chciał nakręcić swój pierwszy film, jak każdy młody reżyser miał fantastyczny scenariusz i jak każdy młody reżyser nie miał w ogóle własnych pieniędzy. Próbował poprawiać swój genialny scenariusz i wysyłał go do każdego z polskich producentów, z których każdy okazywał się siwowłosym facetem we włoskiej marynarce za cztery średnie krajowe, złotym łańcuszkiem z Matką Boską i sygnetem. Każdy z nich mówił mu „stary, nikt tego nie kupi, nikt tego nie zrozumie, wytrzyj sobie smary spod nosa i przestań chcieć być nowym Lynchem”. Ojciec Eli bardzo chciał być młodym Lynchem i bardzo się o to starał. (I, s. 32-33).

Od tej pory „młody Lynch”, „Lynch polskich telenowel” czy „polski Lynch” są stałymi określeniami przypisywanymi temuż bohaterowi. Różnica między nim a sławą światowego kina tkwiła w tym, że on ponosił same porażki: „Do kina na film nie poszedł prawie nikt” (I, s. 689). Agnieszka z nieukrywaną ironią i satysfakcją opowiada wszystkie jego perypetie w związku ze staraniami o pieniądze na film (których mu nie chciał udzielić jego wysoko postawiony ojciec – zob. I, s. 34). Lekceważy go, zwłaszcza że u początku kariery został on zdegradowany do roli asystenta reżysera przy zmyślonej przez autora telenoweli *Warszawiacy* (zob. I, s. 36-37). Agnieszka ma w pogardzie męża, teściów, a także znajomych męża – jak on z wykształcenia reżyserów zepchniętych do roli wózków i asystentów. Dostaje depresji od robienia dla nich przyjęć i słuchania ich zawodowych problemów:

Miałam depresję. Nie depresję rozumianą jako szary, smutny dzień z oknem pomimo promieni słońca. To były problemy z poruszeniem ręki, aby zmienić kanał, po siedmiu godzinach oglądania sygnału kontrolnego z dzieckiem śpiącym przy pustym cycu, podczas gdy

15 Co interesujące, sam Żulczyk swoje pisanie porównuje do technik wypracowanych przez Lyncha: „Zawsze jest u mnie takie lynchowskie przemazanie, magiczna warstwa świata”. G. Wysocki, *Nie jestem polskim Kingiem ani Tarantino. Jak to w ogóle brzmi?*, 10 listopada 2017, [wywiad z J. Żulczykiem], <https://magazyn.wp.pl/arttykul/jakub-zulczyk-nie-jestem-polskim-kingiem-ani-tarantino-jak-to-w-ogole-brzmi> [dostęp: 12.03.2018].



Lynch polskich telenowel gadał w drugim pokoju przez sen nażarty neospasminą – o piątej rano zaczynały się zdjęcia do świątecznego odcinka *Warszawiaków*. Do dziś pamiętam, że tego dnia, zanim wyszedł, opowiadał mi, że Adrian zastanawia się, czy kupić Basi na Gwiazdkę peugeota czy renault. Nie rozmawialiśmy o niczym innym. [...] Gdy on mówił o świąteczno-samochodowych, wesołych i przyciągających uwagę widza perypetiach z serialu *Warszawiacy*, zorientowałam się, że nie nakarmiłam jej [córci – D.K.] od dwudziestu czterech godzin (I, s. 38-39).

Urojeniem „ojca Eli” było, że czeka go wspaniała kariera nie tylko reżysera, ale również – prywatnie – krytyka filmowego: „próbowaliśmy rozmawiać o filmach, chociaż on z reguły udawał dziecię Raczka i Torbickiej, produkując godziny natchnionych tyrad” (I, s. 71). Bohaterka nie miała zamiaru przestać tak jak on realnie patrzeć na rzeczywistość; nie chciała poruszać się w świecie iluzji i fantazji. Nie chciała być sprowadzona do roli – jak mówiła „kury, krowy, trzody chlewnej” (por. I, s. 71), osamotniona przy boku swojego męża-filmowca, który „gdy nie pracował, większość czasu spędzał na rozrzucaniu po mieszkaniu brudnych ubrań i gapieniu się w telewizor [...]” (I, s. 71). Ostrze satyry zostaje skierowane przeciwko reżyserowi za pośrednictwem jego żony – losy fikcyjnego filmowca, przepuszczone są w tej narracji przez pryzmat jego towarzyski życia. Ale i ona – jak już wspomniałam – związana jest z branżą filmową (i telewizyjną), będąc przez przypadek wciągniętą w zawód charakteryzatorki w stacji TVN. Jej praca była specyficzna: kobieta modelowała twarze, by wyglądały na zmasakrowane:

Akurat modelowałam sztuczne zęby z masy perłowej, aby potem je nadłamać i pomalować na żółto. Kątem oka patrzyłam w spauzowany kadr ze *Świtu żywych trupów*. Jeden zombi miał dokładnie taką ułamaną żuchwę, o jaką mi chodziło (I, s. 23).

Pracowała niekiedy pod presją, w cieniu wysługujących się nią, stosujących *mobbing* reżyserów. Jeden z nich wymarzył sobie, że zrobi film na wzór *Historii przemocy* Davida Cronenberga; miał w związku z tym zlecenie dla Agnieszki: „aby w scenie bójki przez cztery sekundy w kadrze był widoczny facet, któremu przed chwilą złamano żuchwę” (I, s. 22). I aby wyglądało to bardzo realistycznie, a nie „jak na Borewiczu”<sup>16</sup>, gdzie rzekomo widać, iż z nosa leje się nie krew, lecz keczup. Agnieszka odpowiadała z żalem, specjalnie zmniejszając czas efektu swojej pracy –

– Charakteryzatorky Cronenberga nie pracują sami, w domu, po godzinach i z dzieckiem.

Oraz:

– Ale są jeszcze cztery godziny charakteryzacji aktora przed trzysekundowym ujęciem (I, s. 23).

16 Porucznik Sławomir Borewicz – postać fikcyjna grana przez Bronisława Cieślaka, występująca w polskim serialu policyjnym *07 zgłoś się*.

Bohaterka miała jednak najczęściej ironiczny, pełen dystansu stosunek do pracy. O ile jej mąż z przejęciem podchodził do swojego reżyserskiego zawodu, a ponosił same porażki, o tyle Agnieszka drwiła z własnego zajęcia, chociaż wykonywała je z powołaniem. Nie pokazując tego mężowi, kpiła też, nie szczędząc ironii, z jego marzeń o sukcesach i reżyserskiej karierze:

Ja i ojciec Eli poszliśmy na kolację. Świętowaliśmy moje sukcesy w tworzeniu sztucznych ran i rozpoczęcie produkcji *Piętnastu dni cool-mena*, które miały być w założeniu producenta megahitem nie tylko w Polsce, ale nawet w Kanadzie, w RPA i na Jowiszu (I, s. 90).

Częstym motywem autocharakterystyki Żulczykowych postaci bywa – co już można było zauważyć – bezpruderyjne porównywanie siebie do sprzedajnych kobiet, znamienne również dla ludzi z branży filmowej. Może tu właśnie owa sprzedajność jest najbardziej jaskrawa jako droga do własnej kariery:

Wiadomo, że to komercyjny film. [...] Ale będzie hitem. Producent mówi, że do kin pójdzie minimum pół miliona. Dlatego specjalnie nie wpier... am [wykropkowanie moje – D.K.] się w scenariusz. Facet wie, co robi, więc robię dokładnie to, co on mi każe. Jestem tutaj trochę dziwką, wiem. Ale wtedy będę miał wolną rękę, zrobię coś swojego (I, s. 90).

Tak mówi „polski Lynch”. Przypomina to autentyczne zdanie Leona Niemczyka z wywiadu-rzeki, jaki przeprowadziła z aktorem Maria Nurowska. Na jej zarzuty odnośnie do sprzedawania się aktorów producentom bezwartościowych seriali, tenże miał odrzec: „– A co mam ci odpowiedzieć, aktor był zawsze sprzedajną k...ą [wykropkowanie moje – D.K.] i tyle. I ja przynajmniej nie udaję, że jest inaczej. Włączaj ten swój dyktafon!”<sup>17</sup>.

Wracając do *Instytutu*: Agnieszka ma negatywny stosunek do aspiracji męża i do jego działalności, natomiast w spotkaniach próbuje grać jak aktorka zainteresowanie i aprobatę (por. I, s. 90-91). Pracę reżysera czy też asystenta reżysera prezentuje jako źródło neurozy, frustracji i poczucia niespełnienia. Tym bardziej, gdy taki filmowiec nie ma talentu i kolejny film *Pięć dni cool-mana* „po dwóch tygodniach od premiery” (I, s. 91) schodzi z ekranu. Po „dwunastu godzinach charakteryzowania jeńców wojennych na planie Westerplatte” (I, s. 91) Agnieszka mogła zająć się pracami domowymi. Wtedy jej mąż przyszedł z informacją o kolejnej porażce. Żulczyk, posługując się narracją żony takiego „artysty”, pokazuje, co się z nim wówczas dzieje:

Ojciec Eli zastygł. Odłożył słuchawkę i usiadł na krześle, po czym, tak jak widział to na kilkudziesięciu filmach, schował twarz w dłoniach. Przypomniało mi się, jak zdążył pocałować mnie w restauracji. Otarłam twarz dłonią w gumowej rękawicy. Ojciec Eli w swoim mniemaniu zrobił się pęknięty, cierpiący i niezrozumiany, ale w swoim mniemaniu, po swoim

17 M. Nurowska, *Bohaterowie są zmęczeni. Leon i Ludwik Niemczyk. Słynny aktor i legendarny kurier podziemia. Bracia, których podzieliła zdrada*, Warszawa 2016, s. 12.



chwilowym epizodzie bycia dowcipnym, zaradnym i konsekwentnym znowu zrobił się mały, mniejszy niż roślinka, skarłały, badyłasty, złamany (I, s. 92).

A następnie:

[...] ojciec Eli, pozbawiony szans na jakiegokolwiek pieniądze na zalany niebieskim światłem korytarz i małą, stojącą na samym jego końcu postać, otworzył walizkę i zaczął pić. To znaczy, pił zawsze, ale gdy się okazało, że nigdy nie wydostanie się z serialu *Warszawiacy*, reklamówek Biedronki i teleturnieju *Europejski omnibus*, że jego uprawiana od dziesięciu lat tymczasowa praca jest jak najbardziej dożywotnia i jego nazwisko nigdy nie znajdzie się w grubej książce z wbitymi na grzbiecie literami „Wielcy reżyserzy”, jego hobby zyskało dodatkowego impetu (I, s. 94).

Interesujące może wydać się też spostrzeżenie, że w życiu ludzi, również w życiu filmowców, gorsza od prawdy jest niepewność na temat swoich zdolności i predyspozycji. Wątpliwość, chwiejne zachowanie przynoszą bowiem udrękę niemożności zadecydowania o swoim losie, wycofania się bądź jeszcze większego zaangażowania:

On przestał otwierać listonoszowi, pograżając się w żalonym błocie depresji, które z boku wyglądało jak tani telewizyjny film. Zastanawiał się w milczeniu, czy jest Geniuszem Który Zostanie Doceniony Dopiero Po Śmierci czy zwykłym beztalenciem, i co tak naprawdę jest gorsze (I, s. 96).

Przenikliwa Agnieszka umiała go jednak zdiagnozować. To rozpoznanie w mężu nie tyle reżysera, ile niedojrzałego chłopca-marzyciela zadecydowało ostatecznie o rozpadzie rodziny:

Zrozumiałam, że nie potrzebował tak naprawdę rodziny, czyli mnie i Eli, że dom nie był w jego głowie elementem urojeń na swój temat jako Wielkiego Artysty; nie miałyśmy być po prostu rodziną, czyli najbliższymi osobami; miałyśmy być Przystanią, Do Której On Wraca Uspokoić Się Po Twórczych Sztormach. Miałam to gdzieś. Potrzebowałam człowieka, który trzyma się przy ziemi, który jest cyniczny, ma poczucie humoru, który jest stanowczy i zna swoje miejsce, a nie jest załkanym, zasmarkanym mitomanem (I, s. 96o).

W światach przedstawionych Żulczyka nie ma wiernych i kochających się małżeństw, szczęśliwych rodzin. Nie ma też lojalnych przyjaciół. Tym bardziej takie wartości nie obowiązują w odmalowanym przezeń środowisku filmowym powszechnie kojarzonym z niemoralnym życiem i skandalami. Agnieszka z obojętnością przyjęła wieść, że jej mąż zdradzał ją z makijażystką „podczas dni zdjęciowych do reklamy kosmetyków na Teneryfie” (I, s. 95). Dla niej gorsza od zdrady była niedojrzałość emocjonalna i intelektualna jej męża; życie urojeniami i marzeniami, słabość woli. Po jakimś czasie stwierdza, że mąż jest bezsensem jej życia:

Poza tym, przez te dziewięć lat, od kiedy do niego wróciłam, miałam nadzieję, że stanie się w końcu kimś silnym. Potrafił udawać silnego całkiem niezłe, śmiejąc się w momentach jakichś niepowodzeń i zastojów, obracając w żarty czyjeś kąśliwości czy nawet raz jeden dając w mordę pewnemu, chyba nieletniemu operatorowi, który złapał mnie za tyłek. To była pa-

pierowa maska małego kogucika. Mój mąż zaszył się w pokoju, bezgłośnie płacząc, że ktoś uniemożliwił mu nakręcenie filmu o drącej się w korytarzu babie. Gardziłam nim i to było dużo gorsze od głupiego wydymania jakiejś idiotki; poza tym raz, w nocy, znalazłam za regałem jego scenariusz. Przeczytałam dwadzieścia stron i włożyłam z powrotem.

Był straszny (I, s. 96-97).

Praca Agnieszki wydawała się mniej stresogenna. Wynikało to jednak nie tyle ze specyfiki zawodu, co z charakteru osób go wykonujących: bohaterka zarabiająca dodatkowo jako kelnerka miała inny stosunek do swej dorywczej pracy w telewizji niż jej mąż do swego „powołania”. Można byłoby jednak zapytać: czy autor w ten sposób opisuje filmowców-nieudaczników, czy też w ogóle artystów z tej branży, którzy wspinając się po drabinie kariery, płacą nieraz wysoką cenę: przekreślonego lub „pogmatwanego” życia osobistego i rodzinnego.

Żulczyk pokazuje to środowisko jako przestrzeń, w której jedni wywierają władzę nad drugimi. Dlatego w uzależnionych od innych osób wykształca się postawa uległości i wspomnianej już sprzedajności, natomiast w decydentach (czyli np. w producentach filmowych) – warcholstwa i podkreślania dominacji. Żulczyk-szyderca nie ukrywa, jak wulgarnym językiem „producent, otyły, wiecznie bekający facet, wiecznie z pieskiem pekińczykiem na rękę” (I, s. 92) tłumaczy „ojcu Eli” jego porażkę i zmarnowane pieniądze.

W losach charakteryzatorki i reżysera-dyletanta dochodzi jeszcze jeden element: oskarżenia, że winę za nieudolność „polskiego Lyncha” ponoszą wszyscy inni, tylko nie on sam. Agnieszkę oskarża o to jej teściowa: „To przez ciebie jest ta cała sytuacja z tym filmem. Jak on mógł, biedny, zrobić coś sensownego, będąc z takim potworem jak ty. To przecież niemożliwe” (I, s. 98).

Nieudana kariera artystyczna jest częstym wątkiem w prozie Żulczyka: w *Radiu Armageddon* porażkę przeżywają młodzi muzycy, we *Wzgórzu Psów* – problemy z pisaniem ma Mikołaj, a w *Instytucie* o przegranej może mówić nie tylko „ojciec Eli” czy nawet absolwentka ASP – Agnieszka, ale również niespełniająca się w zawodzie Weronika. Wiązała swoją przyszłość z filmem (być może z krytyką filmową<sup>18</sup>), a skończyła jak Lucy Eleanor Moderatz (grana przez Sandrę Bullock) z pierwszych scen filmu Jona Turteltauba *Ja cię kocham, a ty śpisz* (1995). O jej losie z zamierzonym okrucieństwem mówi Rumun:

18 Złośliwą aluzję do krytyków filmowych, inaczej mówiąc: satyrę na zrutynizowanych krytyków filmowych odnajdujemy też w *Radiu Armageddon*: „Wcześniej Buli zapowiedział nas jako »tę bandę świrów, o której mówi całe miasto i która rozpier...iła [wykropkowanie moje – D.K.] liceum im. Gombrowicza. Przed wami Radio Armageddon!«. Ludzie stali i patrzyli na nas z taką obojętnością, jakbyśmy mieli zaraz wykonać jakiś fascynujący performance w rodzaju „Pięć godzin siedzenia na krześle”. W ich oczach było mętne zblazowanie, sugerujące, że nic nie może ich zaskoczyć, jakby byli osiemdziesięcioletnimi krytykami filmowymi. Nie mogli dbać o nas mniej – i tak większość ich pojawiła się tutaj z miejskiego poczucia obowiązku” [RA, s. 217].

Czulaś, że ktoś powinien cię zauważyć. – Wydaje mi się, że gdyby nie był związany, wrzuciłby ramionami. – Są ludzie, którzy opowiadają wokół, że są chorzy na raka, aby zwrócić czyjąś uwagę. Są ludzie, którzy katują obcych ludzi na ulicy. [...] To trochę smutne być bi-leterką w kinie po filmoznawstwie, co? Kiedy cztery razy zdawało się do szkoły filmowej? Kiedy z konkursów na studencki film krótkometrażowy nawet nikt nie odpisywał? – Weronika wycofuje się do swojego rogu. Chowa twarz w dłoniach i zaczyna płakać. [...] – To jednak smutne wiedzieć, że nie będzie się nigdy dla nikogo ważnym – Rumun wydycha głośno powietrze. – Ludzie próbują zaradzić temu za wszelką cenę. Kiedyś po prostu zakładało się rodzinę. Teraz to za mało modne (I, s. 191).

Nie bez przyczyny Żulczyk zwany jest między innymi „polskim Tarantino”<sup>19</sup>. Oto próbka: w narracji charakteryzatorki turpistycznych twarzy tak wygląda śmierć owej dziewczyny po filmoznawstwie: „Z głowy Weroniki tryska różowoczerwony bryzg, niczym z nagle przebitej gwoździem puszki farby w sprayu. Puste ciało Weroniki osuwa się prawym bokiem na ziemię, z głuchym odbiciem” (I, s. 238).

Sama zaś Agnieszka, aby ocalić siebie i swoją córkę, przyłącza się do współtworzenia tej maskarady. Zabija Agentkę przebiera w swoje ubrania, Weronikę zaś charakteryzuje na Igę: „Wiem coś o twarzach, wiem jak zaburzyć ich porządek, jak je złamać. Jak zabrać im rozpoznawalność” (I, s. 246) i: „Improwizuję. Wyobrażam sobie, że to model. Manekin. Że jestem w szkole, że to ćwiczenia” (I, s. 248). Chcąc zmylić tropy, upozorować swoją i innych jeszcze żywych postaci śmierć, Agnieszka balansuje na granicy zasad etycznych w postępowaniu z ciałami zmarłych. Zachowuje się trochę jak Gunther von Hagens – kontrowersyjny „doktor śmierć”. Już tu można zauważyć, że odmalowany przez Żulczyka świat ludzi z branży filmowej to nie tylko nieudacznicy z przekreśloną szansą na zrobienie kariery, to nie tylko cyniczni materialści – producenci, nie tylko – co autor nagminnie akcentuje w innych powieściach – aktorki filmów porno, lecz również silne, brutalne osobowości kobiece.

I w końcu przykład z innej powieści. We *Wzgórzu Psów* jeden z głównych bohaterów, a jednocześnie jeden z dwojga narratorów – Mikołaj jest autorem książki o własnej miejscowości Zyborku. Napisał ją w Warszawie, chcąc zemścić się na mieszkańcach prowincji, w której przeżył traumatyczne dzieciństwo i młodość. Miejscowi kupili powieść o Zyborku, oglądali też nakręcony na jej podstawie film (por. WP, s. 139) i poczuli się obrażeni sposobem, w jaki przedstawił ich świat. Jednakże książka doczekała się ekranizacji, a Mikołaj otrzymywał zaliczki na kolejne powieści. Nie był jednak w stanie ich napisać:

Nie przewidziałem tego, że *Ciemna, zimna woda*, pomimo braku jakiegokolwiek promocji, za sprawą samej poczty pantoflowej, sprzeda się prawie w stu tysiącach egzemplarzy. Że dostanie kilka nagród. Że na pniu zostaną sprzedane prawa do ekranizacji, że parę lat później

19 G. Wysocki, *op. cit.*

powstanie film, w którym główną rolę, czyli mnie, zagra niezmiernie popularny, młody aktor, z wyglądu przypominający brzydką dziewczynę (WP, s. 136).

W jednej z bardziej refleksyjnych, łagodniejszych w wymowie (w kontekście brutalizmu i przemocy) scen z tej powieści – w epizodzie na cmentarzu Mikołaj-narrator opowiada ni to sobie, ni to niezującej rodzicielce o własnym, zmarnowanym życiu, o pragnieniu śmierci (zob. WP, s. 203). Mikołaj to człowiek, który ma szansę zrobić coś ze swym życiem, pisać książki, zabiegać o ich ekranizację, a nie robi nic. Depresja, acedia, lenistwo? Różnie można byłoby diagnozować bohatera, któremu się nic nie chce, który nadużywa alkoholu i który przez to również traci jedyny sens i miłość swego życia – żonę.

### Rozczarowanie zakochanych fanów

Bohaterowie nie mają okazji poznać osobiście znanych z mediów celebrytów. Porównują się do nich, żyją ich życiem, postępują na ich wzór, idealizują<sup>20</sup>. Jeśli dochodzi jednak do spotkania, onieśmieleni, jak na przykład Justyna ze *Wzgorza Psów* w samolotowym spotkaniu z Liamem Neesonem, nie nawiązują z idolami dialogu i nic się o nich nie dowiadują:

– Justyna spotkała kiedyś Liama Neesona w samolocie, akurat oglądała ten film. Przerwała, aby pójść do toalety, a on siedział w klasie biznes – powiedziałem.

– I co? – zapytał Grzesiek. – Gadała z nim czy jak?

– Nie, stała i gapiła się w niego pół minuty, aż zapytał, w czym jej pomóc czy coś takiego. Powiedziała mu „Przepraszam” i uciekła – odparłem, gdy Liam Neeson z pomocą polskiego lektora dyszał do słuchawki, że kogoś zabije.

– Po polsku powiedziała? – zapytał Grzesiek.

– Tak, po polsku – odpowiedziałem.

Wybuchnął śmiechem. Naprawdę go to rozbawiło (WP, s. 823).

W pozostałych przypadkach, gdy nie chodzi o marzenie bycia jak ulubiony aktor ani o marzenie spotkania z określonym celebrytą, lecz gdy rzeczywiście poznaje się ludzi z tej branży, niekoniecznie zresztą aktorów, społeczność ta prezentuje się niekorzystnie. Przykładem jest „ojciec Eli” z *Institutu*; egzemplifikację odnajdujemy też w powieści dla młodzieży *Zmorojewo*. Tytus rozczarowuje się tam postacią znaną mu z ulubionej strony internetowej tudzież z programu telewizyjnego<sup>21</sup>:

– Facet [Adolf Błysk – przyp. D.K.], który prowadzi mój ulubiony program w telewizji, chciał

<sup>20</sup> O owych konfrontacjach, które wiele mówią o bohaterach Żulczykowych światów, piszę w innym miejscu.

<sup>21</sup> To jedna z wielu niekonsekwencji pisarskich, jakie spotykamy u autora *Wzgorza Psów*.

mnie zabić. – Tytus gorzko się zaśmiał. – Nie wiem, czy właśnie to nie jest z tego wszystkiego najdziwniejsze.

[...]

Tytus przełknął ślinę. Mężczyzna, którego znał z ekranu telewizji, śmierział błotem, potem i czymś nieokreślonym, fetorem, który wydziela sierść wściekłego i zaniedbanego kundla. Grójecki starał się nie wymiotować (Z, s. 431, 460).

Oczywiście mamy tu do czynienia z właściwą horrorom fantastyką, niemniej zasada zohydźniania wszystkich, nie wyłączając osób znanych ze srebrnego ekranu pozostaje w tej prozie niezmienna.

\* \* \*

Pomijając przypadki porównywania się Żulczykowych bohaterów do wybitnych aktorów i reżyserów oraz ich marzenia, by życie było podobne do idealizowanych zazwyczaj losów gwiazd bądź postaci przez nich granych, trzeba stwierdzić, że wykreowany przez autora świat filmowców i pseudo-filmowców prezentuje się – jak wiele innych grup społecznych i zawodowych – niekorzystnie. Powieści dają raczej obraz dyletantów, amatorów ze sztuką nic niemających wspólnego, społecznych degeneratów, a więc tych, którzy próbują na wszystkie sposoby przywłaszczyć sobie prawa przynależenia do tej branży.

Jakub Żulczyk jest młodym prozaikiem, coraz częściej angażowanym do produkcji filmów. Być może w kolejnych jego powieściach – w związku z osobistą rolą autora w tworzeniu dzieł ekranowych – zmieni się prezentacja świata filmowców. Zresztą już dzisiaj nie wiadomo, po której stronie pisarz stoi: po tej wyszydzonej, czy tej mnożącej szyderstwa. Wiemy wszyscy doskonale, że jednym, a może już jedynym środkiem, który pozostał powieści w krainie „literatury wyczerpania” jest jeszcze ironia. A z ironią nigdy nie wiadomo: dotyka ona nie tylko postaci ze świata przedstawionego, godzi również w jego odbiorcę, a niekiedy też w samego... ironistę. Często jej główną formą jest autoironia. W takiej literaturze, prozie czasu postmodernizmu i posthumanizmu, trudno czasami odnaleźć jakikolwiek pewnik...

## Bibliografia

- Altman Rick, *Gatunki filmowe*, przekł. M. Zawadzka, Warszawa 2012.
- Biblia Wujka – Pismo święte Starego i Nowego Testamentu, w przekładzie polskim W.O. Jakuba Wujka S.J.*, tekst poprawili oraz wstępami i krótkim komentarzem opatrzyli ks. S. Styś S.J., ks. W. Lohn S.J., Kraków 1962.
- Bory Jean-Louis, *Eugène Sue. Le roidu roman populaire*, Paris 1962.
- Curtius Ernst Robert, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum. i oprac. A. Borowski, Kraków 2005.
- Eco Umberto, *Retoryka i ideologia w „Tajemnicach Paryża” Eugeniusza Sue*, przeł. W. Kwiatkowski, „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 1, s. 275-296.

- Eco Umberto, *Superman w literaturze masowej: powieść popularna – między retoryką a ideologią*, przeł. J. Ugniewska, Kraków 2008.
- Hendrykowski Marek, *Leksykon gatunków filmowych*, Poznań-Wrocław 2001.
- Hendrykowski Marek, *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994.
- Jackiewicz Aleksander, *Moja filmoteka. Kino na świecie*, Warszawa 1983.
- Kino gatunków dawniej i dziś*, red. K. Loska, Kraków 1998.
- Kobieta śmierząca człowiekiem, [z J. Żulczykiem] rozmawiały A. Drotkiewicz i A. Dziewit-Meller, „Wysokie Obcasy”, 30 listopada 2008, [http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,96856,5992077,Kobieta\\_śmierząca\\_człowiekiem.html](http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,96856,5992077,Kobieta_śmierząca_człowiekiem.html) [dostęp: 6.05.2018].
- Nuruwska Maria, *Bohaterowie są zmęczeni. Leon i Ludwik Niemczyk. Słynny aktor i legendarny kurier podziemia. Bracia, których podzieliła zdrada*, Warszawa 2016.
- Powązka Elżbieta, Solecka Teresa, *Katabaza dandysa. O „Tajemnicach Paryża”*, [w:] *Eugeniusz Sue. Życie – twórczość – recepcja*, red. D. Kulczycka, A. Narolska, „Scripta Humana” t. 3, Zielona Góra 2014, s. 59-96.
- Thompson Hunter S., *Lęk i odraza w Las Vegas, Szaleńcza podróż do serca „Amerykańskiego snu”*, ilustracje R. Steadman, tłum. M. Wróbel, M. Potulny, tytuł oryg. *Fear and Loathing in Las Vegas* (1971), posłowie J. Żulczyk, Wydawnictwo Niebieska Studnia, bm 2013.
- Wokół kina gatunków*, red. K. Loska, Kraków 2001.
- Wysocki Grzegorz, *Nie jestem polskim Kingiem ani Tarantino. Jak to w ogóle brzmi?*, 10 listopada 2017, [wywiad z J. Żulczykiem], <https://magazyn.wp.pl/artukul/jakub-zulczyk-nie-jestem-polskim-kingiem-ani-tarantino-jak-to-w-ogole-brzmi> [dostęp: 12.03.2018].
- Żulczyk Jakub, *Instytut*, Kraków 2010.
- Żulczyk Jakub, *Radio Armageddon*, Warszawa 2015.
- Żulczyk Jakub, *Ślepnięc od świateł*, Warszawa 2015.
- Żulczyk Jakub, *Wzgórze Psów*, Warszawa 2017.
- Żulczyk Jakub, *Zmorojewo. Powieść fantastyczno-przygodowa*, Warszawa 2011.
- Żulczyk Jakub, *Zrób mi jakąś krzywdę, czyli wszystkie gry video są o miłości*, Warszawa 2006.
- Żulczyk Jakub, *Zrób mi jakąś krzywdę*, Warszawa 2018.

## Filmografia

- 07 zgłoś się* (1976-1987) polski serial policyjny TV.
- Bulwar Zachodzącego Słońca*, oryg. *Sunset Boulevard*, reż. Billy Wilder, USA 1950.
- Co się zdarzyło Baby Jane*, oryg. *What Ever Happened to Baby Jane?*, reż. Robert Aldrich, USA 1962.
- Historia przemocy*, oryg. *A History of Violence*, reż. David Cronenberg, Niemcy-USA 2005.
- Idealny facet dla mojej dziewczyny*, reż. Tomasz Konecki, Polska 2009.
- Królowa sceny*, oryg. *Stage Beauty*, reż. Richard Eyre, Niemcy-USA-Wielka Brytania 2004.
- Łoża szyderców*, oryg. *Chorus of Disapproval*, reż. Michael Winner, USA 1988.
- Marzyciele*, oryg. *The Dreamers*, reż. Bernardo Bertolucci, Francja-Wielka Brytania-Włochy 2003.
- Osiem i pół*, oryg. *8½*, reż. Federico Fellini, Francja-Włochy 1963.
- Poza sceną*, oryg. *Noises Off...*, reż. Peter Bogdanovich, USA 1992.
- Światła rampy*, oryg. *Limelight*, reż. Charlie Chaplin, USA 1952.
- Zakochany Szekspir*, oryg. *Shakespeare in Love*, reż. John Madden, USA 1998.

**IN THE DISTORTING MIRROR. THE WORLD OF FILMMAKERS IN JAKUB ŻULCZYK'S PROSE**

**Summary:** In Jakub Żulczyk's prose, which abounds in allusions to feature films, television series, shows and computer games, the world of filmmakers also plays an important role. In particular, actors performing in pornographic films are frequently invoked; Żulczyk's representations of them veer between irony or explicit contempt and the creation of "familiarity" myths. Sarcasm dominates in the images of pseudo-intellectual fictional directors, while portrayals of real-life famous film personalities, particularly actors, are marked by envy, distance, or disappointment. Despite the fact that Żulczyk's characters often compare themselves to outstanding actors and directors, the world of filmmakers and pseudo-filmmakers that the writer creates emerges as rather negative – it is full of dilettantes or amateurs, often degenerates, whose productions have nothing to do with art, and who usurp the right to belong to this industry.

**Keywords:** Jakub Żulczyk, prose, pornographic films, filmmakers, "familiarity" myths



ZAMAZANE  
TOŽSAMOŠCI



Liliana Kalita  
Uniwersytet Gdański

## NIKITA BRAT – BOHATER LITERACKI CZY FILMOWY? *БРАТ, СТРЕЛЯЙ ПЕРВЫМ* WŁADIMIRA KOŁYCZEWA I JEGO ANALOGIE Z TWÓRCZOŚCIĄ ALEKSIEJA BAŁABANOWA

Jeszcze pół wieku temu Aleksander Jackiewicz wyrażał zaniepokojenie faktem, iż niektóre filmy „zdają się prosić o pióro krytyka literackiego, niby powieści, tyle, że pisane kamerą”<sup>1</sup>, uznawał bowiem zbyt dużą „powieściowość” obrazu filmowego za zdradę kinowych zasad. Jednak od kilkunastu lat wpływ techniki filmowej na współczesne pisarstwo staje się obszarem coraz częściej i chętniej badanym przez krytykę. Wiktoria Sładkowa, odwołując się do licznych ustaleń badaczy na ten temat, zauważa na przykład, iż „w kulturze uformowały się konkretne nawyki wizualnego odbioru obrazów, które wpływają na specyfikę powstawania obrazów literackich”<sup>2</sup>. Marek Sokołowski przywołuje natomiast utrwalony już w świadomości badawczej pogląd, „że film (wraz z telewizją), zmieniając radykalnie rolę literatury, zdominował ją i uczynił sztuką »przyfilmową«”<sup>3</sup>. Takie zbliżenie dwóch, posługujących się odmiennym tworzywem, dziedzin sztuki stało się możliwe szczególnie w dobie umasowienia i mediatyzacji kultury. Wyjątkowo podatne na „ufilmowanie” stają się gatunki literatury masowej, jak chociażby kryminał, romans czy powieść sensacyjna. Tendencja ta jest także zauważalna w literaturze rosyjskiej<sup>4</sup>, a zwłaszcza we współczesnej prozie nurtu popularnego. Jednym z przykładów tego zjawiska jest, naszym zdaniem, wzorowanie się Władimira Kołyczewa przy tworzeniu cyklu powieściowego *Brat* na twórczości filmowej Aleksieja Bałabanowa.

Aleksiej Bałabanow (1959-2013) należał do najwybitniejszych postaci nurtu kina autorskiego we współczesnej rosyjskiej kinematografii, a realizowane przez niego filmy

1 A. Jackiewicz, *Film jako powieść XX wieku*, Warszawa 1968, s. 221.

2 В.С. Сладкова, *Особенности кинематографического письма в современных французских новеллистических текстах*, с. 2, [http://pglu.ru/upload/iblock/d41/uch\\_2009\\_v\\_00069.pdf](http://pglu.ru/upload/iblock/d41/uch_2009_v_00069.pdf) [dostęp: 18.03.2018].

3 M. Sokołowski, *Młodość wobec filmowych adaptacji literatury*, [http://edukacjaialog.pl/archiwum/1995,93/styczen,105/mlodziesz\\_wobec\\_filmowych\\_adaptacji\\_literatury,336.html](http://edukacjaialog.pl/archiwum/1995,93/styczen,105/mlodziesz_wobec_filmowych_adaptacji_literatury,336.html) [dostęp: 18.03.2018].

4 А.А. Коваленко, *Кинематографический код в русской литературе*, [http://www.rusnauka.com/36\\_PWMN\\_2014/Philologia/3\\_180993.doc.htm](http://www.rusnauka.com/36_PWMN_2014/Philologia/3_180993.doc.htm) [dostęp: 18.03.2018].

bezkompromisowo obnażały realia postradzieckiej rzeczywistości. Twórca takich obrazów jak *O potworach i ludziach* (*Про уродов и людей*, 1998) czy *Ładunek 200* (*Груз 200*, 2007) sam siebie nazywał „rock'n'rollowcem rosyjskiego kina”<sup>5</sup>, nie unikał bowiem tematów trudnych, społecznie kontrowersyjnych, penetrujących historyczne meandry duszy rosyjskiej.

Najbardziej znanym filmem Bałabanowa do dzisiaj pozostaje *Brat* (1997), który bardzo szybko zyskał miano kultowego i uczynił Bałabanowa najpopularniejszym reżyserem lat 90. minionego wieku, między innymi za sprawą przyznania reżyserowi i głównemu aktorowi Grand Prix na festiwalu „Kinotawr”. Jednocześnie zarzut propagowania przemocy zamknął filmowi drogę do prezentacji podczas festiwalu „Okno na Europę” odbywającym się w Wyborgu<sup>6</sup>. Kilka lat po realizacji *Brata* powstał sequel pt. *Brat 2* (2000), który okazał się jedną z najbardziej kasowych produkcji kina rosyjskiego, przynosząc dochód w wysokości ponad miliona dolarów<sup>7</sup>.

*Brat* powstał dzięki wielkiemu entuzjazmowi reżysera i zaufaniu, jakim obdarzyli go członkowie ekipy filmowej. Sam Bałabanow o zamysle filmu mówił: „Nie było pieniędzy na kino intelektualne. Były to jednak czasy, gdy bardzo popularna stała się literatura bulwarowa. Przeczytałem *Antykillera* (*Антикиллер*, 1995 – dop. – L.K.) Koreckiego i zdecydowałem się zrobić film o bandytach, bo było to modne”<sup>8</sup>. Utrzymany w konwencji filmu gangsterskiego *Brat* wywodził się zatem – przynajmniej w pewnym stopniu – z zyskującej coraz większe zainteresowanie rosyjskich czytelników literatury masowej. Wspomniany przez Bałabanowa Danił Koreckij to emerytowany pułkownik milicji, profesor prawa i autor sensacyjno-kryminalnych thrillerów, opartych częściowo na realnych doświadczeniach ich twórcy. Głównym bohaterem utworu *Antykiller* jest major milicji Filip Michajłowicz Korieniew o pseudonimie „Lis”, który za wymierzoną na własną rękę sprawiedliwość (ta dokonywana w imię prawa zawodzi) musi spędzić kilka lat w kolonii karnej, a po wyjściu na wolność zostaje wplątany w rozliczenia trzech grup kryminalnych. Terenem działania jednej z nich jest miejscowy rynek. Już choćby pobieżne zestawienie fabuły powieści Koreckiego i filmu Bałabanowa pokazuje punkty wspólne obu projektów: samotny mściciel, rozprawa z mafią w imię ustanowienia zakłóconego porządku moralnego, przestrzeń targowiska jako miejsce powstawania

5 Aleksiej Bałabanow: *rokendrolowiec rosyjskiego kina*, <http://film.interia.pl/wiadomosci/news-aleksiej-balabanow-rokendrolowiec-rosyjskiego-kina,nId,1812303> [dostęp: 18.03.2018].

6 *Brat* (1997), <http://www.kino-teatr.ru/kino/movie/629/annot/> [dostęp: 18.03.2018].

7 И. Талалаев, *Топ-10 самых кассовых фильмов в российском прокате за 2000 год*, <http://www.25-k.com/page.php?id=3595> [dostęp: 20.03.2018].

8 „*Brat*” – 20 лет спустя, <https://pikabu.ru/tag/%C1%Е0%ЕВ%Е0%Е1%Е0%ЕD%ЕЕ%Е2/hot> [dostęp: 20.03.2018].

społecznych patologii. Zwraca uwagę również zbieżność imion filmowego bohatera i autora *Antykillera*<sup>9</sup>.

Postać Daniły Bagrowa, protagonisty *Brata*, stała się dla rosyjskiego widza symbolem nowych czasów, zobaczono w nim bohatera postradzieckiej rzeczywistości, epoki transformacji i budowania przez naród tożsamości w zupełnie odmiennych warunkach polityczno-ekonomicznych. Fenomen bohatera wynikał, zdaniem krytyki, między innymi z wpisania go w schemat lekturowych „zbędnych ludzi”, znanych doskonale obywatelom wykształconym w systemie edukacyjnym ZSRR, i – co za tym idzie – manifestacji przez niego określonych cech. „Tragicznie infantylny i samotny, dramatycznie próbuje znaleźć jakiegokolwiek oparcie w życiu i jakikolwiek sens. [...] Daniła to w istocie zwykły dobry chłopak, który w pewnym momencie znalazł się w fatalnej życiowej sytuacji” – pisze jeden z blogerów<sup>10</sup>. Niezależnie od przyczyn wiarygodności głównego bohatera *Brata*, faktem jest, że w latach 90. XX wieku zdominował on świadomość rosyjskiego społeczeństwa, utożsamiał bowiem sobą wszystko to, co przeżywali i za czym tęsknili ówczesni mieszkańcy Rosji. Odbiorcy projektowali na niego własne poczucie dumy i tęsknotę za sprawiedliwością w rozpadającym się państwie. Aleksiej Bałabanow i Siergiej Bodrow młodszy, kreujący postać Bagrowa, stworzyli wzorzec bohatera masowej wyobraźni, który z jednej strony – rekonstruuje stare mity, przekazywał pewne prawdy o Rosji i Rosjanach, z drugiej zaś – gwarantował naśladowcom sukces, wyznaczając mentalny horyzont oczekiwania odbiorców.

Tym tropem poszedł, naszym zdaniem, Władimir Kołyczew – zawodowy żołnierz i autor kilkudziesięciu książek sensacyjnych<sup>11</sup>, w tym cyklu o znaczącym tytule *Brat*<sup>12</sup>. Twórczość Kołyczewa to czysto komercyjne projekty literackie, obliczone na masowego czytelnika i realizujące funkcje rozrywkowe: serwują trzymającą w napięciu akcję, niewymagającą głębszej analizy głównego bohatera, gwarantując w miarę przyjemny sposób na nudę lub tzw. zabicie czasu na przykład w podróży. Zarówno fabuła utworu, jak i koncepcja bohatera inspirowane są, w naszym przekonaniu, światem przedstawionym filmu Aleksieja Bałabanowa.

---

9 Warto odnotować, że powieść Koreckiego była ekranizowana w 2002 r. przez Jegora Konczalowskiego, a jedną z ról zagrał Wiktor Suchorukow, odtwarzający w filmie Bałabanowa postać Wiktora Bagrowa, mordercy na usługach mafii o pseudonimie „Tatarzyn”, brata głównego bohatera Daniły.

10 TriniBot, *В чем заключается секрет успеха фильмов „Брат” и „Брат 2”* (6 фото), <http://trinixy.ru/126103-v-chem-zaklyuchaetsya-sekret-uspeha-filmov-brat-i-brat-2-6-foto.html> [dostęp: 20.03.2018].

11 *Владимир Колычев*, <http://loveread.me/biography-author.php?author=Vladimir-Kolychev> [dostęp: 20.03.2018].

12 Cykl tworzą następujące utwory: *Брат, стреляй первым*, 2000; *Брат, мсти за любовь*, 2000; *Брат, вспомни все*, 2001; *Брат, держи удар*, 2001; *Брат 2: Америка бойся русских*, 2001; *Брат, останься в живых*, 2007. Zob.: *Все книги серии Владимира Колычева „Брат”*, <https://www.litres.ru/serii-knig/brat/> [dostęp: 20.03.2018].

Zdaniem badaczy, w obrazach rosyjskiego reżysera wyróżnić można „powtarzające się kategorie jak Zło, dziwna, często niszcząca miłość, temat Obcego i Krewnego (brata, ojca, córki) [...]”<sup>13</sup>. Podobne elementy, zaczerpnięte czy to bezpośrednio ze schematu fabularnego gatunku „action movie”, czy za pośrednictwem filmu Bałabanowa, odnajdujemy również w cyklu powieściowym Kołyczewa. Najwięcej punktów wspólnych między filmowym *Bratem* a tekstami omawianego cyklu odnajdujemy w pierwszej powieści Kołyczewa pt. *Brat, strzelaj pierwszy* (*Брат, стреляй первым*), wykorzystanie wątków *Brata 2: Misja w Chicago* obecne będzie natomiast w piątej części pt. *Brat 2: Америка бойся русских*. Można odnieść wrażenie, że bohater literacki powieła filmowe doświadczenia Danily Bagrowa, nawiązując do filmu swoją tematyką, koncepcją głównego bohatera, rozwiązaniami fabularnymi poszczególnych scen czy nawet warstwą językową. Oczywiście historia Nikity w porównaniu z wymową ideową obrazu Bałabanowa ma wymiar bardziej trywialny. Pozbawiona jest głębszej refleksji społecznej czy obserwacji obyczajowo-psychologicznych, a autor nad uogólnione sądy o człowieku i narodzie, obecne u Bałabanowa, przedkłada dynamiczną akcję i umiejętność bohatera wychodzenia cało z kolejnych opresji, będących dla niego próbą charakteru.

O filmowej proveniencji bohatera powieści Kołyczewa świadczą choćby jego dane personalne, będące kontaminacją dwóch tytułów filmowych. Nikita Brajt, którego nazwisko w wyniku błędu urzędnika skrócono do formy Brat, odsyła zarówno do postaci z filmu Luca Bessona o zabójczyni na usługach rządu, jak i do Bałabanowskiego *Brata*. Jak zauważa bowiem Jakub Majmurek, „*Brat* wprowadza do rosyjskiego kina znaną z westernów (czy miejskich thrillerów – film wywołuje skojarzenia zwłaszcza z *Taksówkarzem*) postać samotnego mściciela, który przywraca sprawiedliwość, spokój i karze złoczyńców”<sup>14</sup>. Zarówno film Bałabanowa, jak i powieści Kołyczewa pokazują przede wszystkim środowisko rosyjskiej mafii, działającej w wielkim mieście, będącym uosobieniem Zła. Ulice, place, restauracje, mieszkania Petersburga, a potem Moskwy i Chicago, które na równi z innymi elementami, tworzyły klimat filmów, obecne są również we wspomnianych powieściach Kołyczewa, przy czym autor pomija Petersburg, na miejsce zdarzeń wybierając Moskwę i Nowy Jork. Warto od razu zaznaczyć, iż obraz Rosji w *Bracie* różni się znacznie od tego, jaki tworzy Kołyczew – w filmie mamy do czynienia z reprezentantami wielu środowisk: są tu przedstawiciele mniejszości narodowych, artyści undergroundowi, robotnicy, tzw. złota młodzież, czy bezdomni, podczas gdy w tekście literackim zobrazowane są prawie wyłącznie środowiska patologiczne i przestępcze (mafia, złodzieje, prostytutki), na drugim planie występują milicjanci,

13 A. Курочкина, *Авторство в жанровом кино Алексея Балабанова*, <http://5fan.ru/wievjob.php?id=97732>, c. 9 [dostęp: 12.04.2018].

14 J. Majmurek, *Bałabanow, czyli postradzieccy ojcowie i sieroty*, <http://krytykapolityczna.pl/kultura/film/balabanow-czyli-postradzieccy-ojcowie-i-sieroty/> [dostęp: 12.04.2018].

a tzw. zwykli ludzie pojawiają się wyjątkowo rzadko i nie odgrywają znaczącej roli w fabule.

Inspiracja Kołyczewa filmami Bałabanowa jest najbardziej widoczna w rozwiązaniach fabularnych poszczególnych partii tekstu. Już pierwsza scena utworu wydaje się silnie nawiązywać do Bałabanowskiego obrazu. Nikitę Brata poznajemy w chwili powrotu z Zabajkala, gdzie odbywał dwuletnią służbę wojskową. Młody mężczyzna zmierza do domu rodziców, gdy nieoczekiwanie na przejściu dla pieszych nieomal zostaje potrącony przez samochód, a wysiadający z niego pasażerowie – sądząc po ubiorze, języku i zachowaniu należący do lokalnych struktur mafijnych – próbują pokazać należne mu miejsce. Dochodzi do bójki, będącej dla Nikity okazją do manifestacji umiejętności samoobrony, jednak rozwiązanie sceny sugeruje, iż incydent ten będzie miał swoje konsekwencje w przyszłości. Scena ta przypomina bardzo silnie początkowe kadry filmu Bałabanowa, w których widzimy Daniłę wkraczającego w sam środek planu zdjęciowego realizowanego właśnie klipu, co kończy się pobiciem ochroniarza i wizytą na posterunku milicji, gdzie dowiadujemy się, że właśnie wraca on z wojska w Czeczenii. Zarówno dla Daniły, jak i Nikity czas spędzony w armii był okazją do nabycia umiejętności posługiwania się bronią. Przy czym o ile Nikita Brat nie ukrywa, że miał pod dostatkiem okazji i amunicji, by praktykować strzelanie, o tyle Daniła początkowo utrzymuje, że służył w sztabie jako pisarz. Kolejne sceny filmu kwestionują ten mit, zwłaszcza, gdy widzimy, jak bohater własnoręcznie przygotowuje broń do akcji, ostateczne jednak obalenie fałszywej legendy Daniły następuje na początku *Brata 2*, kiedy to protagonista i jego koledzy z wojska opowiadają w studiu telewizyjnym o akcji, w jakiej brali udział.

Zarówno w *Bracie*, jak i w omawianej powieści bohater staje się zabójcą nieco wbrew sobie. Daniłę do dokonywania morderstw popycha Wiktor, wykorzystując naiwność i podporządkowanie się młodszego brata jego autorytetowi, a także rozgrywając kwestię ksenofobicznych stereotypów. W przypadku Nikity o przyłączeniu się do mafii częściowo decydują również względy rodzinne, brak tu jednak motywacji wynikającej z fobii wobec innych – wejście w struktury mafijne to dla Nikity jedyna możliwość szybkiego zarobienia pieniędzy i zyskania oparcia w kimkolwiek. Obaj bohaterowie poddają się temu, co przynosi im los; choć w przypadku Nikity bycie mordercą zaczyna mu z czasem ciążyć, marzy on o opuszczeniu swoich mocodawców i rozpoczęciu innego życia.

Do scen filmowych, które najbardziej zapadają w pamięć, należy zaliczyć moment zabicia Czeczena przez Daniłę, poprzedzony starannymi przygotowaniem, wśród których zwraca uwagę fakt, iż bohater maskuje swój wygląd, upodabniając się do zwykłego klienta, robiącego zakupy na bazarze. Ten gest zostanie kilkakrotnie powtórzony przez Nikitę Brata – zawsze tam, gdzie bohater działa sam, by nie wzbudzać podejrzeń ofiary



i zbliżyć się do niej, dokonuje kamuflażu za pomocą ubioru – w zależności od sytuacji staje się starszkiem, lejtnantem czy nawet transwestytą. W utworze Kołyczewa *Brat, strzelaj pierwszy* można również odnaleźć aluzję do Bałabanowskich rozwiązań scen pościgów. W filmie bracia Bagrowowie przed goniącymi ich ludźmi Krugłego bronili się strzelając do nich z umieszczonego w samochodzie karabinu maszynowego. W przypadku Bałabanowa użycie tego rekwizytu było czytelnym nawiązaniem do obrazu braci Wasiljewów pt. *Czapajew* z 1934 roku. Reżyser z jednej strony puszczał oko do widza, z drugiej – takim zabiegiem wpisywał swój film w szerszy kontekst problemowy i historię radzieckiego kina. Kołyczew transformuje ten motyw, wykorzystując rodzimego zaporozca jako arsenał do przewożenia broni. Strzały z rozpędzonego samochodu oddane przez jednego z towarzyszy Nikity do goniących go milicjantów, a także próba dokonania morderstwa Kapitonowa z przejeżdżającego auta to też wariacja na temat Bałabanowskich chwytów filmowych.

Inne wyraźne paralele pomiędzy filmem a tekstem literackim dotyczą chociażby kwestii wynajęcia mieszkania przez głównych bohaterów czy też przypadkowego zabójstwa dokonanego w mieszkaniu. Jak pamiętamy z filmu, Daniła jest świadkiem, gdy dwaj jego towarzysze w oczekiwaniu na prawdziwą ofiarę w emocjach zabijają lokatora. Za nawiązanie do tej sceny można uznać fragment, gdy Nikita Brat po raz pierwszy jest świadkiem morderstwa dokonanego przez swojego kolegę z brygady. Girja, błędnie odczytując sugestię szefa, zabija dwóch handlarzy kwiatami, których pierwotnie należało jedynie nastraszyć i wymusić od nich pieniądze.

Podobieństwo między postaciami sprowadza się również do relacji rodzinnych. Daniła jest synem złodzieja-recydywisty, który umarł w więzieniu, a w zastępstwie ojca opiekę nad chłopcem sprawował sporo od niego starszy brat Wiktor, ulubieniec matki, stawiany za wzór do naśladowania. Kwestia rodzinna w filmie będzie jednym z ważniejszych elementów samoidentyfikacji bohatera, stanie się ona również znacząca, choć nie tak wielopłaszczyznowa jak w filmie, dla Nikity Brata, gdyż jednym z istotniejszych motywów fabuły utworu jest konieczność zaopiekowania się przez niego rodzicami, którzy zostali podstępem wyrzuceni z luksusowego mieszkania w centrum Moskwy i w efekcie egzystencjalnej degradacji popadli w alkoholizm. Zarówno matka Daniły Bagrowa, jak i rodzice Nikity Brata to przedstawiciele znanego w kulturze rosyjskiej typu nazywanego „małym człowiekiem”. Pojęciem tym określane są często osoby o niskim statusie społecznym, pokornie znoszące swój los, „skrzywdzeni i poniżeni” stający się najczęściej ofiarami systemu, któremu przez lata ślepo się podporządkowywali. W momencie przemian ustrojowych i społecznych, a takie właśnie czasy pokazują Bałabanow i Kołyczew, to oni najczęściej odczuwają ciężar transformacji, borykając się z utratą pracy, niemożnością – ze względu na wiek – zdobycia nowego zawodu, poczuciem osamotnienia i odrzucenia przez społeczeństwo. Konieczność uzyskania

wsparcia przede wszystkim finansowego, ale i moralnego od dzieci, radzących sobie nieporównanie lepiej w warunkach nowych wyzwań ekonomicznych, widoczna jest chociażby w finałowej scenie *Brata*, gdy Daniła, dając Wiktorowi pieniądze, wysyła go do rodzinnej miejscowości, by zajął się starzejącą matką. Daniła występuje tu jednak nie tylko jako dobroczyńca matki, ale i brata Wiktora, którego ratuje przed zemstą Krugłego. W thrillerze Kołyczewa opieka Nikity nad matką i ojcem sprowadza się między innymi do wzięcia kosztów utrzymania rodziców na siebie, wynajęcia dla nich terapeuty, mającego pomóc w wyjściu z nałogu oraz odebrania przejętego w sposób podstępny mieszkania i zwrócenia go prawowitym właścicielom. Poczucie wdzięczności wobec rodziców, pełnych szacunku zachowań i gestów wobec nich, zarówno w przypadku filmu, jak i powieści jest uwarunkowane kulturowo. Rodzice, zwłaszcza ojcowie, i osoby starsze w rosyjskiej tradycji uosabiają władzę, daną często od Boga, której nie można zignorować i której często należy się podporządkować – jest to silny element mentalności Rosjan. Wykorzystanie go w fabule filmu czy tekstu literackiego sprzyja bez wątpienia identyfikacji widza/czytelnika z bohaterem, pokazuje ludzkie oblicze tego ostatniego, ociepla jego wizerunek zwłaszcza w tych gatunkach, które wymagają częstego i błyskawicznego, a przy tym bezrefleksyjnego na ogół, używania wobec innych broni. Z taką sytuacją mamy do czynienia w omawianym filmie i powieści, których fabuły, zgodnie z konwencją gatunkową, to ciąg zdarzeń będących dla bohatera okazją do siłowej konfrontacji z innymi.

Aleksiej Bałabanow wykorzystał metaforę rodziny również w kontekście rozliczenia się z mitem narodowym o Związku Radzieckim jako rodzinie narodów. Motyw ten jest widoczny w jego obu filmach – w pierwszym w scenie w tramwaju, gdy Daniła mężczyźnie pochodzącemu z Kaukazu i nazywającego go „bratem” odpowiada: „Не брат ты мне, гнида черножопая”, w sequelu zaś, gdy aktowi zemsty towarzyszy recytowany przez Daniłę wiersz o ojczyźnie<sup>15</sup>, uosabianej przez jej mieszkańców, w imię których bohater dokonuje sądu nad złoczyńcami. Prymitywny wariant tego wątku odnajdujemy w utworze *Brat, strzelaj pierwszy*. Odpowiednikiem brata Daniły – Wiktora stanie się w powieści Kołyczewa Witalij Grigoriew, zwany Witalem, szef brygady, w której znajduje się Nikita. To do niego zostaną skierowane wulgarne słowa bohatera „Тамбовский член тебе брат”, przypominające filmowy dialog. Jeśli jednak w dylogii Bałabanowa słowo „brat” aktualizowało się w sensie dosłownym (*Brat*) lub metaforycznym, wskazującym bądź na przedstawicieli jednego narodu, bądź na przedstawicieli ludzkości w ogóle (chrześcijańskie korzenie metafory), w utworach Kołyczewa pojęcie to utożsamiane jest przede wszystkim z członkami struktur mafijnych, którzy wykorzystując pole semantyczne związane z pojęciami domu i rodziny, zbudowali na nim własny język.

15 Я узнал, что у меня/Есть огромная семья:/И тропинка, и лесок,/В поле – каждый колосок!/Речка, небо голубое/ – Это все мое, родное./Это Родина моя!/Всех люблю на свете я!

Sami siebie nazywają „bratkami”, a określenie „bratwa” stało się synonimem rosyjskiej mafii. Zauważalne jest to chociażby, gdy Nikita w areszcie dostaje od więźnia Gieny propozycję, by przystał do grupy tzw. sportowców:

- Хата у нас не беспредельная, все по понятиям, – сказал Гена. – И блатные здесь масть держат, и мы, спортсмены, тоже пацаны правильные. Мы с блатными, скажем так, „**семьями**” дружим... Давай к нам в „**семью**”, спокойней будет.
- Братки, Гена, я – спортивная **семья**, – скаламбурил Никита<sup>16</sup>.

Innym ważnym terminem w mafijnym kodzie kulturowym jest słowo „kryśa”, czyli w sensie dosłownym ‘dach’, w żargonie przestępczym zaś stosowane na określenie tzw. pleców, czyli sytuacji, kiedy każdy, kto dysponuje pieniędzmi musi płacić za możliwość funkcjonowania zorganizowanym grupom.

Pobyty Nikity na osławionej Pietrowce 38 pozwala dostrzec kolejne paralele pomiędzy powieścią a filmem. W wieloosobowej celi bohater utworu Kołyczewa spotyka Króla – wora w zakonie – elitarnego przestępcę o wysokim autorytecie<sup>17</sup> i, ratując mu życie, zyskuje szacunek wśród osadzonych, ale i wdzięczność uratowanego. Król uosabia to, do czego dąży Nikita – jasno określoną hierarchię priorytetów i zasad etycznych, pozwalających dokonywać właściwych wyborów. I choć reguły, według których żyją członkowie złodziejskich elit, są dla większości obywateli moralnie wątpliwe, wprowadzają do grupy przestępczej ład i pozwalają w wielu sytuacjach zachować honor. Król ostatecznie stanie się gwarantem nietykalności Nikity w świecie przestępczym i pomoże bohaterowi odzyskać dobre imię po prowokacji, jaka została w niego wymierzona przez milicję. Pojawienie się postaci, jaką jest doświadczony „wor w zakonie” ze swoim skodyfikowanym etosem, pogłębi obraz środowiska przestępczego w utworze i pozwoli dostrzec w głównym bohaterze człowieka bardziej skomplikowanego wewnętrznie, niż się to wydaje. Król, symbolizujący prawo i porządek, przypomina bohatera, który pojawił się w *Bracie*. Mowa o Niemcu Hoffmanie, człowieku o skłonnościach do filozofowania, którego Daniła broni przed atakiem bandytów wymuszających haracz. Hoffman z czasem zacznie pełnić w życiu Daniły rolę jego nigdy nieobecnego ojca, przekazując mu swoje obserwacje na temat świata i zasad panujących szczególnie w wielkim mieście, czyli przestrzeni wyzwalającej przemoc i zło. W tym kontekście onomastycznym nawiązaniem Kołyczewa do filmu *Brat* będzie obdarzenie Nikity patronimikiem Germanowicz, oznaczającym syna Germana, a zatem osoby, podobnie jak cudzoziemiec Hoffman, z niemieckiego kręgu kulturowego. Badacze, rozpatrujący

<sup>16</sup> В. Колычев, *Брат, стреляй первым*, [http://loveread.me/read\\_book.php?id=14118&p=1](http://loveread.me/read_book.php?id=14118&p=1), s. 38 [dostęp: 12.04.2018]. Dalej cytuję według tego źródła, wskazując numer strony w nawiasie.

<sup>17</sup> „Worzy w zakonie” to najwyższa ranga przestępców, posiadająca swój kodeks postępowania i określone reguły życia. Zob. J. Herman, *Вор в законе. Вор в законе*, <https://www.salon24.pl/u/matuzalem/233464,b-wor-w-zakonie> [dostęp: 12.04.2018].

funkcje postaci w filmie *Bałabanowa* przez pryzmat morfologii bajki Władimira Proppa, uznają Hoffmana, podobnie jak Kate, za pomocnika Daniły. Rolę księżniczki natomiast przypisuje się Swietłanie, ratującej postrzelonego bohatera przed goniącymi go ochro-niarzami Krugłego<sup>18</sup>. W powieści Kołyczewa odpowiednikiem bohaterki, będącej dla protagonisty ucieleśnieniem kobiecości i obiektem seksualnego pożądania, staje się Lena. Żadna z nich nie jest wolna, co dodatkowo komplikuje relacje pomiędzy bohaterami tak w filmie, jak i w powieści. Lena jest żoną przyjaciela Nikity, reprezentującego obecnie typ „nowego Rosjanina”. Kiesza ma wszystko, co jest niezbędne człowiekowi sukcesu: modne ubranie, luksusowy samochód i oczywiście – żonę, której wygląd odpowiada społecznej pozycji męża. Bohaterkę można określić jako przedstawicielkę *homo glamorousus*, typu znanego chociażby z prozy Oksany Robski, oczekującego od mężczyzn zapewnienia życia na odpowiednio wysokim poziomie, choć sama niewiele poza urodą i pretensjonalnym zachowaniem ma do zaoferowania. Zamiłowaniem do luksusu i dbałością o siebie Lena przypomina nieco piosenkarkę Sałtykową, pojawiającą się w drugiej części *Brata*, jednak w odróżnieniu od gwiazdy popu nie podejmuje żadnej aktywności zawodowej, by zapewnić sobie środki na utrzymanie.

Poczucie frustracji, zrodzone w Nikicie, uświadamiającym sobie degradację własnej pozycji w stosunku do dawnego sąsiada, przybiera postać rywalizacji o Lenę, co powoduje, że idealizuje on ukochaną, nie dostrzegając, iż jest ona materialistką, gotową związać się z tym mężczyzną, który oferuje jej bardziej dostatnie życie. Lena traktuje romans z Nikitą jak rozrywkę, mającą uprzyjemnić jej nudną w istocie egzystencję, a gdy ma okazję zdradzić go z Witalijem, właścicielem pięknego domu i kompanem Nikity, robi to bez większych skrupułów. Przypomnijmy, że również w filmie *Brat* życie uczuciowe bohatera nie należało do udanych. Swietłana nie zdecydowała się porzucić Pawła Jewgrafowicza dla Daniły, choć jej wybór miał zupełnie inną motywację. Doznająca przemocy od swojego męża Swieta jest świadkiem agresji wymierzonej w niego przez Daniłę i, okazując zranionemu mężowi współczucie, decyduje się mimo wszystko z nim zostać. Ten krok może być spowodowany faktem, iż Paweł Jewgrafowicz zdobywa się na okazanie emocji, a jego zachowania mogą mieć swoje źródło w zazdrości o żonę, podczas gdy zachowanie Daniły przypomina zaprogramowanego na zabijanie robota, w relacjach damsko-męskich odznacza się on pasywnością, a w sytuacji kryzysu reaguje w jedyny znany sobie sposób – wyciąga broń.

Jednym z ważniejszych wątków w filmie *Bałabanowa* jest kwestia braterstwa Daniły i Wiktora Bagrowów. Wiktor, któremu na początku filmu przypisujemy rolę analogona ojca i przewodnika Daniły w przestrzeni wielkiego miasta, okazuje się ostatecznie

18 Zob.: E. Schuckman-Matthews, *Folk Elements in Aleksji Balabanov's „Brat” and „Brat 2”*: A Morphological Analysis, <https://www.degruyter.com/downloadpdf/j/bsmr.2015.3.issue-1/bsmr-2015-0024/bsmr-2015-0024.pdf>, s. 72 [dostęp: 12.04.2018].

zdrajcą, realizując tym samym funkcję „falszywego” brata. Podobne relacje pomiędzy postaciami odnajdujemy również w utworze Kołyczewa. Dla Nikity bratem staje się jego szef – Witalij. To on wprowadza bohatera w zasady struktur mafijnych, wymagając posłuszeństwa i wykonywania rozkazów, ale też jest ostateczną instancją rozstrzygającą wewnątrzgrupowe spory. Postawa Witala zmienia się jednak, gdy zauważy on, iż ma szansę przejęcia władzy w strukturach mafijnych. Do pomocy w osiągnięciu celu wykorzystuje Nikitę, odwołując się do jego poczucia lojalności, jednak, gdy poczuje się silny, bez skrpułów odbiera mu ukochaną, a następnie wydaje na niego wyrok śmierci jako na jedynym świadku wydarzeń, za które może zostać pociągnięty do odpowiedzialności.

Inspiracje filmem Bałabanowa w cyklu powieściowym *Brat* Władimira Kołyczewa, a zwłaszcza w pierwszym utworze serii, są przede wszystkim widoczne na poziomie struktur fabularnych i gatunku, pewne paralele są również obecne w warstwie językowej, wymagającej odrębnej analizy, wykraczającej poza ramy tego tekstu, choć zapewne wartej podjęcia przy innej okazji. Na postawione zatem w tytule pytanie, czy Nikita Brat jest bohaterem literackim czy filmowym, skłaniam się ku twierdzeniu, iż bardziej filmowym – tworzony jest z jednej strony na wzór amerykańskiego kina akcji, z drugiej zaś – jest swoistym przepisaniem Bałabanowskich chwytów artystycznych, jednakże w bardzo zaniżonym estetycznie wariancie.

## Bibliografia

- Aleksiej Bałabanow: *rokendrolowiec rosyjskiego kina*, <http://film.interia.pl/wiadomosci/news-aleksiej-balabanow-rokendrolowiec-rosyjskiego-kina,nId,1812303>.
- Brat* (1997), <http://www.kino-teatr.ru/kino/movie/629/annot/>.
- „Brat” – 20 let spustja, <https://pikabu.ru/tag/%C1%EO%EB%EO%E1%EO%ED%EE%E2/hot>.
- Herman Jan, *Wor w zakonie. Wor w zakonie*, <https://www.salon24.pl/u/matuzalem/233464,b-wor-w-zakonie>.
- Jackiewicz Aleksander, *Film jako powieść XX wieku*, Warszawa 1968.
- Kołyczew Władimir, *Brat, streliaj pierwym*, [http://loveread.me/read\\_book.php?id=14118&p=1](http://loveread.me/read_book.php?id=14118&p=1).
- Kowalenko Andriej, *Kinematograficzeskij kod w ruskoj literature*, [http://www.rusnauka.com/36\\_PWMN\\_2014/Philologia/3\\_180993.doc.htm](http://www.rusnauka.com/36_PWMN_2014/Philologia/3_180993.doc.htm).
- Kuroczkina Ałła, *Awtorstwo w żanrowom kino Aleksieja Bałabanowa*, <http://5fan.ru/wiewjob.php?id=97732>.
- Majmurek Jakub, *Bałabanow, czyli postradzieccy ojcowie i sieroty*, <http://krytykapolityczna.pl/kultura/film/balabanow-czyli-postradzieccy-ojcowie-i-sieroty/>.
- Schuckman-Matthews Emily, *Folk Elements in Aleksji Balabanov's „Brat” and „Brat 2”: A Morphological Analysis*, <https://www.degruyter.com/downloadpdf/j/bsmr.2015.3.issue-1/bsmr-2015-0024/bsmr-2015-0024.pdf>.
- Sładkowska Wiktoria S., *Osobennosti kinematograficzeskogo piśma w sowremennych francuzskich novellisticheskich tekstach*, [http://pglu.ru/upload/iblock/d41/uch\\_2009\\_v\\_00069.pdf](http://pglu.ru/upload/iblock/d41/uch_2009_v_00069.pdf).
- Sokołowski Marek, *Młodzież wobec filmowych adaptacji literatury*, [http://edukacjaialog.pl/archiwum/1995,93/styczen,105/mlodziedz\\_wobec\\_filmowych\\_adaptacji\\_literatury,336.html](http://edukacjaialog.pl/archiwum/1995,93/styczen,105/mlodziedz_wobec_filmowych_adaptacji_literatury,336.html).

Talałajew Igor, *Top-10 samych kassowych filmow w rossijskom prokate za 2000 god*, <http://www.25-k.com/page.php?id=3595>.

TriniBot, *W czem zakljuczajetsja sekret uspecha filmow „Brat” u „Brat 2” (6 foto)*, <http://trinixy.ru/126103-v-chem-zaklyuchaetsya-sekret-uspeha-filmov-brat-i-brat-2-6-foto.html>.

Władimir Kołyczew, <http://loveread.me/biography-author.php?author=Vladimir-Kolychev>.

*Wsie knigi serii Władimira Kołyczewa „Brat”*, <https://www.litres.ru/serii-knig/brat/>.

### **NIKITA BRAT – A LITERARY OR FILM HERO? БРАТ, СТРЕЛЯЙ ПЕРВЫМ BY VLADIMIR KOLYCZEV; THE ANALOGIES WITH ALEKSIEJ BALABANOV'S WORKS**

**Summary:** The text concentrates on Vladimir Kolyczov, a contemporary Russian writer, and the inspiration he drew from Aleksiej Balabanov's film *Brat* (1997). This Russian cult picture of perestroika became an inspiration for the novel series *Brat* (2000-2006). The author analyzes the first part of the series since it relies the most on the pattern presented by Balabanov's feature film. The affinities between the film and the text can be observed, for example, in the title, the concept of the main character, plot choices and the idea of the novel. By taking inspiration from Balabanov's works, Kolyczov paid homage to the director, who passed away a few years ago. It was also a conscious strategy to attract the attention of readers.

**Keywords:** Kolychev, Balabanov, Russian cinema, contemporary Russian prose, search for identity, Russian mafia



**Ks. Stefan Radziszewski**

Wyższe Seminarium Duchowne w Kielcach

## **PODWÓJNE ŻYCIE TERTULIANA. PODWÓJNOŚĆ W *PODWOJENIU* JOSÉ SARAMAGO**

*Każdy z nas nosi w sobie coś,  
czego nie można nazwać,  
ale co stanowi prawdę o nas samych<sup>1</sup>.*

Dwadzieścia lat temu José Saramago (1922-2010) otrzymał literacką nagrodę Nobla. Ten portugalski prozaik, wnikliwy obserwator współczesności, stał się inspiracją dla świata filmu – cztery dzieła filmowe na podstawie jego powieści już powstały, a piąte pojawi się w 2019 roku. Najbardziej frapujące ekranizacje prozy autora *Miasta ślepców* i *Podwojenia* to filmy *Blindness* Fernanda Meirellesa (2008) i *Enemy* Denisa Villeneuve'a (2013). *Miasto ślepców* (*Ensaio sobre a Cegueira*) to smutna opowieść o człowieku, którego Bóg umarł<sup>2</sup>, natomiast *Podwojenie* (*L'Uomo duplicato*) to historia, w której... no właśnie! Wszystko zależy od tego, kto opowiada: *L'Uomo duplicato* to powiastka filozoficzna o konieczności zbrodni (w wersji Saramago) albo opowieść o możliwościach podświadomości (filmowa wersja Villeneuve'a).

W powieści Saramago głównym bohaterem jest „Tertulian Maksym Alfons, nauczyciel historii w gimnazjum, któremu kolega z pracy polecił do obejrzenia film”<sup>3</sup>. Jego powieściowym sobowtórem jest aktor Antonio Claro, grający drugoplanową rolę w filmie *Kto szuka, znajduje*. W wersji filmowej *Podwojenia* (opatrzonej tytułem *Enemy/Wróg*) Tertulian zmienia się w Adama Bella, wykładowcę historii totalitaryzmu, który nieoczekiwanie poznaje własne odbicie, aktora (Anthony Claire), odtwórcę mało znaczącej postaci w filmie *Chcieć to móc*.

1 J. Saramago, *Miasto ślepców*, tłum. Z. Stanisławska, Warszawa 1999, s. 272.

2 Zob. S. Radziszewski, *Lepiej nie wi(e)dzieć, czyli Miasto Bez Imienia. Apokaliptyczna wizja ludzkości w „Mieście ślepców” J. Saramago*, [w:] idem, *Kot czarny. Literatura dla odważnych*, Kielce 2011, s. 44.

3 J. Saramago, *Podwojenie*, tłum. W. Charchalis, Poznań 2005, s. 9 (dalej cytowane jako P oraz numer strony).



## Zachwyty zachwytem

Denis Villeneuve deklaruje swój zachwyty twórczością portugalskiego mistrza: „José Saramago w swój bardzo wyjątkowy sposób zastanawia się nad ludzkimi słabościami oraz wrażliwością naszej cywilizacji. W jego dziełach można odkryć fantastyczne poczucie humoru i niecodzienną inteligencję”<sup>4</sup>. Z tego zachwyty rodzi się film o możliwościach podświadomości, w którym Adam Bell, główny bohater *Enemy*, „w ciemnych zakamarkach własnego umysłu próbuje zmierzyć się z obsesyjną seksualnością”<sup>5</sup>. Niestety, z mizernym skutkiem! Saramago w centrum swojej powieści umieścił los (Fatum), który doprowadza bohatera nie tylko do swoistej manii prześladowczej, ale pobudza też do refleksji o charakterze filozoficznym:

wrażenie, że tyle przypadków i zbiegów okoliczności razem mogłoby stanowić część planu, jak dotąd niemożliwego do przejrzania, lecz którego rozwój i rozwiązanie już zostały określone na tablicach, na których rzezczone Przeznaczenie, przyjmując, że jednak istnieje i nami kieruje, wskazało zaraz u zarania dziejów dzień spadnięcia pierwszego włosa z głowy i dzień zgaśnięcia na ustach ostatniego uśmiechu (P, s. 29),

natomiast Villeneuve do literackiego lamusa odprawia duet *Tertulian Maksym Alfons/ Antonio Claro* na rzecz pary *Adam Bell/ Anthony Claire* (niby bardziej uniwersalnej, boć to Adam z Księgi Rodzaju, ale tandetnie zawężonej do freudowskich dywagacji o naturze człowieka), by w swojej historii filmowej powieściowe zawłości podsumować formułą: problemy seksualne spychane do podświadomości mogą doprowadzić do obłądki.

Niewątpliwy zachwyty reżysera inteligencją i poczuciem humoru Saramago zredukowano w filmie do przejścia fabuły, którą opakowano w wątki znane z wcześniejszych produkcji. Dlatego dzieło Villeneuve’a można odczytać jako wariacje na temat filmów *Oczy szeroko zamknięte*, *Podwójny kochanek* czy *Spiderman*<sup>6</sup>. Mało w nim Saramago, dużo więcej popkultury, którą zna i lubi współczesny widz, lubiący się bawić i bać, więc historia o halucynacji, osobliwym zbiegu okoliczności albo alternatywnym wariacie życia przyciąga widzów przed ekran. Daleko jednak *Wrogowi* Villeneuve’a do *Sobowtóra* Richarda Ayoade’a<sup>7</sup>, którego scenariusz oparto na noweli Dostojewskiego. Ayoade tworzy dzieło mroczne i oniryczne, kafkowskie i poetyckie, w którym Simon James i James Simon prowadzą walkę niczym biblijny Kain i Abel. Zły brat bliźniak (swoisty

4 *Enemy (Wróg)*, reż. D. Villeneuve, wyst. J. Gyllenhaal, M. Laurent, S. Gadon, I. Rossellini, Kanada/Hiszpania 2013, czas 87 min, DVD (materiały dodane do filmu przez firmę dystrybucyjną M2Films).

5 *Ibidem*.

6 *Eyes Wide Shut*, reż. S. Kubrick, wyst. N. Kidman, T. Cruise, USA 1999; *L'Amant double*, reż. F. Ozon, wyst. M. Vachet, J. Renier, Francja 2017; *Spider-Man*, reż. S. Raimi, wyst. T. Maguire, W. Daffoe, USA 2002.

7 *Double*, reż. R. Ayoade, wyst. J. Eisenberg, M. Wasikowska, Wielka Brytania 2013, czas 93 min.

*Doppelgänger*) kocha i nienawidzi, a będąc silniejszy od swojego przeciwnika, doprowadza do ostatecznej tragedii.

Villeneuve deklaruje co prawda pragnienie zgłębiania ludzkiej podświadomości i sekretów świata alternatywnego<sup>8</sup>, ale punkt ciężkości filmu zdecydowanie zmierza w stronę tematyki seksualnej. Zupełnie inaczej myśli i działa powieściowy Tertulian Maksym Alfons – „wstał z krzesła, klęknął przed telewizorem z twarzą tak blisko ekranu, jak mu na to pozwalał wzrok, To ja, powiedział i ponownie poczuł, że jeża mu się włosy na ciele, to co się tam wydarzało, nie mogło być prawdą” (P, s. 23). Prerażenie bohatera udziela się czytelnikowi, który podobnie jak osaczony bohater odczuwa, że i jego świat się chwieje, istnieje bowiem możliwość pojawienia się sobowtóra, który zburzy nasz spokój: „nagle świat ponownie się zakołysał, nie był to wynik nieuchwytniej i tajemniczej obecności, która go obudziła, ale coś konkretnego, i nie tylko konkretnego, ale też możliwego do udokumentowania” (P, s. 25). Obecność Obcego/Innego w filmie znajduje rozwiązanie w sferze seksualnej, natomiast w powieści jest to świat metafizyki:

Wrażenie czyjejs obecności w domu, które go obudziło, stało się trochę bardziej dojmujące. Zapalając światła w miarę przesuwania się, słuchając walenia swego serca w klatce piersiowej niczym galopującego rumaka, Tertulian Maksym Alfons wszedł do łazienki, a potem do kuchni. Nikogo. A wrażenie obecności, tam, co zaskakujące, wydawało się tracić na intensywności. Wrócił do korytarza i w miarę jak się zbliżał do salonu, stwierdził, że niewidoczna obecność stawała się gęściejsza z każdym krokiem, jakby powietrze zaczęło drżeć z powodu odbicia jakiegoś ukrytego żaru, jakby zdenerwowany Tertulian Maksym Alfons kroczył po terenie skażonym radioaktywnością, niosąc w rękach licznik Geigera (P, s. 22).

Majestatyczny poszukiwacz prawdy historycznej, Tertulian Maksym Alfons, zdecydowanie nie chce przedzierzgnąć się w filmowego Adama Bella, który co prawda otrzymał uniwersytecką katedrę, ale bliżej mu do naszego Adasia Miauczyńskiego<sup>9</sup> niż do bohaterów Kafki i Dostojewskiego. Villeneuve – przy całym swoim „zachwycie” *Podwojeniem* Saramago – nie potrafi sprostać zawiłościom powiastki filozoficznej, którą kreśli portugalski klasyk. Więcej, nie zauważa zachwyty Saramago, którego powieść jest kryptopanegirykiem ku czci innego portugalskiego pisarza, Fernanda Pessoa<sup>10</sup>. W ten sposób „dziwny, jedyne w swoim rodzaju, zdumiewający i nigdy wcześniej

8 „Kiedy Adam poznaje Anthony’ego, widownia powinna poczuć siłę i wagę tej surrealistycznej sytuacji. Wszystko sprowadza się do obecności. Móc spotkać samego siebie to zjawisko porównywalne z tym, jaki wpływ ma obecność czarnej dziury na naszą galaktykę”; *Wróg (Enemy)*, reż. D. Villeneuve (materiały dodane do filmu).

9 *Dzień świra*, reż. M. Koterski, wyst. M. Kondrat, Polska 2002.

10 Sam Pessoa (1888-1935) jest bohaterem powieści, w której Saramago przywołuje jego heteronima, czyli literackiego sobowtóra (zob. J. Saramago, *Rok śmierci Ricarda Reisa*, tłum. W. Charchalis, Poznań 2010). W sumie Pessoa stworzył 72 heteronimy, do najbardziej znanych jego „sobowtórów”, oprócz Ricarda Reisa, należą: Alberto Caeiro, Alvaro de Campos, Vincente Guedes, Alexander Search, Antonio Mora, Raphael Baldaia (zob. M. Machowska-Dias, *Przegląd heteronimów*, „Literatura na Świecie” 2013, nr 3-4, s. 232-247).

niewidziany przypadek człowieka podwojonego, niemożliwego zmienionego w rzeczywistości, absurdu połączonego z rozumem, niepodważalnego dowodu, że dla Boga nie ma rzeczy niemożliwych i że wiedza tego wieku rzeczywiście, jak ktoś powiedział, cierpi na pomieszanie głowy” (P, s. 166-167), zostaje w filmie zredukowany do stanu obłądu wywołanego przez stłumiony popęd seksualny. Na usprawiedliwienie reżysera dodam, że ukryta aluzja do genialnego dzieła Pessoa, które tak bardzo zachwyciło Saramago, w powieści pojawia się tylko raz<sup>11</sup>.

Finałowa scena z ogromniejącym pajakiem kieruje filmowego widza w stronę interpretacji, w której wszystkie problemy Adama Bella to początek jego choroby psychicznej. Znużony widz westchnie jedynie: *Dobrze, że ja jestem zdrowy*, podczas gdy w powieści Tertulian postawiony zostaje „w obliczu gry, której zasad nie zna” (P, s. 41), w sytuacji stricte Kafkowskiej, bez poczekającego finału. Ostatnie słowa Tertuliana (*Bardzo dobrze, bardzo dobrze*) oraz „kartka z jednym słowem – bez podpisu – Wróć” (P, 316) to groteskowe otwarcie nowej historii. Gdy zginął jeden z sobowtórów, natychmiast pojawia się nowy. Cały koszmar podwójności zaczyna się od nowa, żądając pojedynku na śmierć i życie, w powieści Saramago nie ma bowiem miejsca dla dwóch takich samych osób. I nawet zabicie jednego nie kończy sprawy, z jego krwi rodzi się mściciel-sobowtór, jakieś demoniczne dziecko hydry, które jest identyczne z tym, który ocalał. W tej walce tracimy orientację, nie wiadomo, kto jest oryginałem, a kto kopią, kto unicestwia, a kto zostanie unicestwiony, jaki sens ma całe to poszukiwanie prawdy o sobie samym. Zabójca sobowtóra okazuje się samobójcą: u Saramago Tertulian Maksym Alfons przeżył, ale musi egzystować jako własny sobowtór (wszyscy myślą, że Antonio Claro, który zginął w wypadku samochodowym, jest Tertulianem). Nagrodą za zwycięstwo jest zatem klęska. Wolno ci żyć, ale tylko jako ten, którego zabiłeś. Łańcuch duplikatów wydaje się powtarzać ciąg zbrodniczych wcieleń: ten, kto zabił swojego sobowtóra okazuje się sobowtorem kogoś, kto właśnie przybywa, aby pomścić poprzednika. Nie ma czasu na oddech, nie ma drogi ucieczki, telefon, który dzwoni, oznajmia, że pojedynek już się zaczął. Oczywiście zagadki Saramago wydają się skomplikowane, ale w porównaniu z 72 heteronimami (sobowtórami) Pessoa nie jest to bynajmniej żadne Kilimandżaro.

Reasumując, *Enemy*, film Villeneuve’a, to średniej klasy thriller psychologiczno-erotyczny, natomiast *Podwojenie* to powieść z ambicjami metafizycznymi: Saramago próbuje stworzyć studium tożsamości, swoisty „rękopis człowieka, który istnieje w dwóch egzemplarzach”, w stanie podwójności. W powieści eksploduje absurd w całej swej

<sup>11</sup> W *Podwojeniu* sobowtór Tertuliana Maksyma Alfonsa to Daniel Santa-Clara, a właściwie Antonio Claro: „z nazwiska Claro stworzono przezwisko Santa-Clara, To nie przezwisko, tylko pseudonim artystyczny. Był już taki, co to nie chciał plebejskich przezwisk i nazwał je heteronimami” [P, s. 154 – podkr. S.R.].

intensywności, jest to absurd w formie *alter ego*, definiowany jako szaleństwo, kopia, podwójność, identyczność, duplikat<sup>12</sup>. Przecież dla Tertuliana Maksyma Alfonsa problemem nie jest to, że „ten facet jest do mnie podobny, jest moją kopią, duplikatem, bo przecież istnieją sobowtóry, bliźniaki etc., ale identyczność” (P, s. 26). Studium podwójności przemienia się w studium potworności, marionetkuje człowieka do poziomu odbicia z lustra, cienia, którego istnienie jest niekonieczne. Powieść staje się „filmem science fiction, napisanym, wyreżyserowanym i zinterpretowanym przez klony pod rozkazem szalonego naukowca”<sup>13</sup>. Sfrustrowany bohater *Podwojenia* chce spać, ale nie potrafi; niczym drążony przez insomnię Maldoror Lautréamonta, bezsenny i bezsensowny: „po kilku chwilach, otwierając z nagłą oczy, Tertulian Maksym Alfons, niczym gadająca lalka z zepsutym mechanizmem, powtórzył innymi słowami postawione przed chwilą pytanie, Czym jest bycie błędem” (P, s. 28).

### W stronę antysalonowości

W powieści Saramago „historia podwójnych mężczyzn zakończona tragedią” (P, s. 304) staje się historią paradoksalną. Tertulian Maksym Alfons okazuje się zwycięzcą, który tak naprawdę przegrał. Oficjalnie uznany za zmarłego (w wypadku samochodowym ginie Antonio Claro, czyli jego sobowtór) nie istnieje, ale w rzeczywistości żyje, przejmując tożsamość swojego złowrogiego „bliźniaka”. „Przekłeta historia z sobowtórami, bliźniakami i duplikatami” (P, s. 120) nie może mieć szczęśliwego zakończenia. Saramago włącza tragiczne losy nauczyciela historii we własny topos zbrodni, która towarzyszy ludzkości od początku. W apokryficznym *Kainie* brat zabójca przejmuje osobowość zamordowanego Abla, a w rozmowie ze starcem, symbolizującym Boga, tworzy fikcyjny obraz własnej osoby (*nie jestem Kainem* zabójcą, ale pełnym dobroci Ablem; *jestem Ablem*, który żyje).

Nic z tego, co tu powiedziałaś, nie jest prawdą, Może moja prawda jest kłamstwem dla ciebie, Tak może być, wątpienie jest przywilejem kogoś, kto wiele przeżył [...] Kim jesteś, zapytał kain, Uważaj, chłopcze, jeśli pytasz mnie, kim jestem, uznajesz moje prawo do wiedzy, kim ty jesteś, Nic mnie nie zmusi, żeby to powiedzieć [...] Powiedz mi przynajmniej, jak się nazywasz, Na imię mam abel, powiedział kain<sup>14</sup>.

Problem kłamstwa zdaje się fundamentalny w filozoficznej powiastce Saramago. Nie tyle kwestia identyczności, zdumienie kuriozum, jak w przypadku kota z dwoma głowami albo cielęcia z pięcioma nogami, czy braci syjamskich urodzonych oddzielnie (zob. P, s. 181), ale postawiony na ostrzu noża bunt wobec podwójności istnienia.

<sup>12</sup> Zob. G. Cordi, *José Saramago, L'Uomo duplicato (recensione)*, tłum. R. Desti, [http://www.lafrusta.net/rec\\_saramago1.html](http://www.lafrusta.net/rec_saramago1.html) [dostęp: 28.06.2018].

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> J. Saramago, *Kain*, tłum. W. Charchalis, Poznań 2013, s. 44.

Oryginał vs. kopia – nie może być „dwóch” Tertulianów, nie wolno istnieć temu „drugiemu”. Antonio Claro, który jako duplikat zaczyna istnieć w filmach jako recepcjonista (P, s. 23), kasjer (P, s. 56), sanitariusz (P, s. 58), portier (P, s. 89), krupier i nauczyciel tańca (P, s. 107), staje się postacią pierwszoplanową, głównym aktorem na scenie świadomości Tertuliana, który popada w *sui generis* stan obłądu. Nie może być nas dwóch, bo w takim razie jeden jest wtórny, mniej autentyczny, jest tylko kopią i imitacją. Więcej, pytanie o oryginalność doprowadza do apologii zbrodni – jeśli jesteś mną, to musisz umrzeć, ponieważ nie ma dla nas (identycznych) miejsca na tym samym świecie. Istnienie Abła podważa możliwość istnienia Kaina, więc pojawia się konieczność zbrodni.

Ciekawość Tertuliana (czy rzeczywiście Antonio jest do mnie podobny, a może nawet identyczny?) zmienia się w metodyczne studiowanie cudzego życia, którego celem jest porównanie się z nieoczekiwanym odkrytym bratem bliźniakiem. Kto jest prawdziwy, a kto fałszywy? Czyje życie zasługuje na istnienie, a kto pełni rolę falsyfikatu? W tej gorączkowej gonitwie za duplikatem podwojony Tertulian wpada w pułapkę – słusznie przestrzega go Maria da Paz: „Uważaj na siebie, kiedy człowiek zaczyna falsyfikować, nigdy nie wiadomo, jak daleko go to zaprowadzi” (P, s. 124). Podobnie brzmi przestroga Zdrowego Rozsądku, który próbuje ocalić Tertuliana:

Tak, powiesz mi, żebym się dobrze zastanowił, żebym się w to nie pakował, że to wielka lekkomyślność, że nic i nikt nie gwarantuje mi, że diabeł nie czai się za drzwiami, gadanie jak zawsze, A więc tym razem się pomyliłeś, to co zrobisz, to nie lekkomyślność, tylko zwykła głupota (P, s. 154).

Tytułowe *Kto szuka, znajdzie*, stanowiące aluzję do słów Jezusa w Ewangelii<sup>15</sup>, nie przynosi odpowiedzi na pytania Tertuliana o prawdę i oryginalność, ale doprowadza do obsesyjnego: „ja szukam ciebie, ty szukasz mnie” (P, s. 156-157). Chorobliwa wyobraźnia podpowiada nauczycielowi historii, że również aktor szuka go i knuje intrygi, by pozbyć się sobowtóra. W filmowej wersji *Podwojenia* wszystko dokonuje się na planie psychologicznym (skoro istnieje „inne” wcielenie Adama Bella, ktoś silny i zły, niczym Kain, to wystarczy go zabić, by przejąć jego osobowość), natomiast w powieści podwójność przyobleka Tertuliana w szatę Syzyfowego cierpienia (nawet uśmiercenie konkurenta nie rozwiązuje kwestii podwójności, natychmiast pojawia się ktoś identyczny, z którym należy stoczyć kolejny pojedynek).

Na marginesie różnic pomiędzy książką a filmem warto zauważyć problem imienia głównego bohatera. Konsekwentnie używane *Tertulian Maksym Alfons* nawiązuje do Tertuliana (żył w l. 155-222), wybitnego teologa, pierwszego piszącego w języku łacińskim, który – gdyby zapytać go o kwestie podwójności – nazwałby diabła małpą

15 Zob. Łk 11, 10.

Boga, a Antychrysta – sobowtórem Chrystusa<sup>16</sup>. Oczywiście, niekoniecznie należy traktować „teologie” Saramago, który jest pisarzem wrogo nastawionym do religii, zbyt serio! Zestawienie Tertuliana z Alfonsem to zwykły żart językowy, a sugerowanie, iż skoro człowiek jest obrazem (sobowtórem) Boga – *imago Dei* – więc nie ma dla nich dwóch miejsca na świecie, to daleko idące uproszczenie. Bardziej istotny jest trop lingwistyczny: termin *tertulia* oznacza spotkanie o charakterze artystycznym czy kulturalnym, a w świecie iberoamerykańskim pod tym pojęciem kryje się salon literacki, miejsce wymiany opinii na temat poezji, opowiadań czy utworów muzycznych<sup>17</sup>. A zatem właściwą przestrzeń do rozważań o literaturze, teatrze i kinie stanowi *tertulia*, a w niej grupa ludzi, wspólnie dyskutujących i poszukujących odpowiedzi na skomplikowane zagadnienia.

Niestety, w *Podwojeniu* Tertulian jest sam – z trucizny samotności rodzą się jego późniejsze obsesje. Świadoma antysalonowość Tertuliana przypomina postawę Fernando Pessoa, samotnika z Lizbony, żyjącego w marzycielskiej egocentrycznej izolacji, który w apatycznej bierności nie liczy nawet na zrozumienie<sup>18</sup>. Pessoa z lubością roztrząsa własny stan rozdwojenia i konstatuje, że wszystko w nas jest przypadkowe i kłamliwe<sup>19</sup>. Pamiętajmy jednak, że Pessoa jest liryczno-metafizyczny, natomiast Saramago – pomimo swego zachwyty dziełem samotnika z Lizbony – jest chaotyczno-nihilistyczny. A w sporze pomiędzy Bogiem a Ludzkością i Dekadencją autor *Księgi niepokoju* stanie po stronie Boga.

W powieści Saramago Tertulian zdecydowanie za dużo myśli, a za mało żyje. Okazuje się, że „słowa to diabelska pułapka” (P, s. 209), a gonitwa myśli człowieka skazanego na samotność, lęk i nudę doprowadza do „ślepoty duszy” (P, s. 154). Koszmar antysalonowca to niezdolność do wsłuchiwania się w dźwięki fado (portugalskie *fado* dosłownie oznacza ‘łos’), pełną smutku i tęsknoty wewnętrzną muzykę, która przywraca sens życia. Dlatego Tertulian obraca się przeciwko sobie, w szale samounicestwienia, w beznadziejnej walce przeciwko temu, którego odbicie widzi codziennie w lustrze – podobnie jak w *Kainie* tytułowy bohater żądał uśmiercenia Boga w imię własnego cierpienia:

---

16 Tertulian, „podsyłany” jako kontekst powieści Saramago, jest autorem dzieła *De spectaculis*, w którym poddaje krytyce sztukę teatru – chrześcijanin stanowczo powinien odrzucić pokusę podziwiania widowisk i spektakli. W tym wypadku powieściowy Tertulian popełnia fatalny błąd – ogląda film, który doprowadzi później do tragicznego finału.

17 Zob. V. i I. Sachsowie, *Mały słownik portugalsko-polski*, Warszawa 1969, s. 514.

18 „Nie oburzam się, bo oburzenie jest dla silnych; nie wyrzekam się, bo wyrzeczenie jest dla szlachetnych; nie milczę, bo milczenie jest dla wielkich. Cierpię i marzę. [...] Być zrozumianym to prostytuować się” (F. Pessoa, *Księga niepokoju*, tłum. M. Lipszyc, Warszawa 2007, s. 111-112). Co ciekawe, w *Podwojeniu* Tertulian Maksym Alfons jest specyficznym wcieleniem człowieka pessoańskiego i reprezentuje „wściekłość potulnych” (P, s. 42).

19 Zob. F. Pessoa, *op. cit.*, s. 71-73.



Co ty możesz wiedzieć o sercu Hioba, Nic, ale wiem wszystko o swoim i trochę o twoim, odpowiedział kain, Nie sądzę, bogowie są jak studnie bez dna, kiedy się nad nimi pochylisz, nie będziesz w stanie dojrzeć nawet swego odbicia, Z czasem wszystkie studnie wysychają, twój czas też pewnie nadejdzie<sup>20</sup>.

Hipotetyczne istnienie sobowtóra czy bliźniaka, które rozważa Saramago, musi doprowadzić do konfrontacji (zob. P, s. 176-179). Tertulian Maksym Alfons musi zadzwonić do Antonia Claro i rozpocząć grę, której wynik jest oczywisty (kuriozalnie zawsze moje Ja jest zwycięzcą i moje nie-Ja jest przegranym).

Odetchnął głęboko, gdy rozmowa z Antoniem Claro dobiegła końca. Gdyby go zapytać, który z nich dwóch, według jego opinii, obecnej, prowadził grę, poczułby się skłonny do odpowiedzi, Ja, choć nie wątpliby, że ten drugi mógłby uważać, iż ma wystarczająco dużo powodów do udzielenia takiej samej odpowiedzi (P, s. 197).

Powieściowa gra podwójnego bohatera nie rozgrywa się jedynie w jego podświadomości. Helena, żona aktora, nie może spać, posiada odczucie czyjejś obecności, „ktoś oddycha, chodzi po mieszkaniu, ukrywa się za firanką, siedzi na kanapie” (P, s. 182). W świecie aktora i jego żony rzeczywisty jest jedynie Antonio Claro, podobnie jak w świecie Tertuliana realistyczne jest tylko istnienie nauczyciela historii. To poczucie własnej realności podane jest jednak w wątpliwość, Tertulian sam nie wie, co wyznac swjej matce: „Istnieje mężczyzna tak podobny do mnie, że nawet mama by nas pomyliła, a czym innym będzie powiedzenie jej, Spotkałem się z nim i teraz nie wiem, kim jestem” (P, s. 210).

Niestety, „przykra sprawa absolutnego bliźniaka” (P, s. 261) zmierza ku tragicznemu finałowi, chociaż aby uzdrowić depresję znudzonego nauczyciela historii, wystarczyłoby powiedzieć głośno: „Jutro oddam to gówno” (P, s. 20) – i zwrócić film do wypożyczalni wideo. Saramago udziela prostej lekcji (zdecydowanie podzielam opinię Villeneuve’a o inteligencji i poczuciu humoru autora *Podwojenia*) – nie wolno oglądać filmów o wątpliwej wartości. Kino absurda i tandetne, w którym „logika i zdrowy rozsądek protestowały za drzwiami wejściowymi, bo zabroniono im wstępu tam, gdzie popełniano niedorzeczności” (P, s. 19-20), grozi popadnięciem w obłąd. A tytuł *Kto szuka, znajdzie* może okazać się tragiczną pułapką.

## Witraże ciemności

Wydaje się, że powieść José Saramago *Podwojenie* to studium podwójności. Oryginał i kopia, twarz i odbicie w lustrze, stanowią pretekst do rozważań o prawdzie i fikcji. Zdrowy Rozsądek i prawo konieczności, które nieuchronnie prowadzi do zbrodni, stanowią o sile sensacyjnej fabuły. To również literacka prowokacja – pytanie, co zrobisz,

<sup>20</sup> J. Saramago, *Kain*, s. 150.

jeżeli okaże się, że „istnieje osoba będąca twoją kopią, albo ty jej kopią” (P, s. 30), że „twarz z lustra posiada innego właściciela” (P, s. 34)? Jak się zachowasz, gdy pewnego dnia otrzymasz dowód, że nie jesteś „jedynym i niepowtarzalnym”<sup>21</sup>?

Być może właściwym ocaleniem samotnego bohatera w depresji jest kobieta. A właściwie miłość, dla której warto istnieć. W *Podwojeniu* spotykamy trzy kobiety, które mogą zapobiec nieszczęściu, jakie prorokuje Antonio Claro w rozmowie z Tertulianem: „Już jest za późno, mój drogi, już za późno, otworzył pan puszkę Pandory, teraz musi pan cierpieć, nie ma pan innego wyjścia” (P, s. 275). To matka Tertuliana, Maria da Paz (jego partnerka) oraz Helena, żona Antonia Claro. Zresztą, wszystkie filmy z wypożyczalni wideo prowadzą do „kobiety” – ostatni obraz filmowy, który ogląda Tertulian Maksym Alfons to *Bogini estrady*, w którym sobowtór, „jego duplikat, ten bliźniaczko do niego podobny gra jedną z głównych ról” (P, 107).

Karolina Maksym – matka nauczyciela historii – przedstawiona jest jako „sybilla albo jakaś kasandra mówiąca mu, innymi słowami, Jeszcze możesz się zatrzymać” (P, s. 136). Tylko ona – nie licząc psa Tomarctusa (zob. P, s. 230), który jak w powrocie Ulissea do rodzinnego domu rozpoznaje swego pana – może dokonać identyfikacji Tertuliana. Syn zapisany jest w jej pamięci, istnieje w kochającym sercu matki, niezależnie od alternatywnych sobowtórów zaludniających świat i bez względu na okropność zbrodni, które mógłby w przyszłości popełnić. Z kolei Maria da Paz, której marzeniem była szczęśliwa przyszłość jako żony i matki u boku Tertuliana, w powieści staje się świecką świętą. Pozostając wierną Tertulianowi, ginie w wypadku samochodowym z jego sobowtórem (zob. P, s. 296). Tak naprawdę jednak erotyczna intryga, w którą wplątuje Marię jej narzeczony, czyni z Tertuliana zabójcę. Marię zabiła jego słabość moralna, „zachcianka, która uczyniła go ślepym na wszystko poza zemstą, zostało powiedziane, że jeden z nich, albo aktor, albo nauczyciel historii, jest zbędny na tym świecie” (P, s. 297). Maria da Paz przypomina matkę Tertuliana, jak ona wieszczcy swojemu ukochanemu klęskę. I niczym Kasandra przestrzega go przed chorobliwym dowodzeniem swojej autentyczności: lepszy żywy kot niż martwy lew! Obłądana żąda oryginalności, sprawdzanie swojej niepowtarzalności, ucieczka od bycia zduplikowanym, stają się pułapką, która (niczym koń trojański) doprowadzi do upadku. „Jesteś jednym z tych Trojan, którzy nie uwierzyli, i dlatego Troja została spalona” (P, s. 260), mówi ze smutkiem Maria da Paz.

Niespełnione szczęście miłości Marii da Paz i Tertuliana przypomina obraz miłości idealnej – i daremnej – w *Księdze niepokoju* Pessoa: „Pozostańmy na zawsze męską figurą z witraża *vis-a-vis* kobiecej figury z drugiego witraża... A między nami niech przechodzi, z chłodnym pogłosem kroków, ludzkość”<sup>22</sup>. Tertulian już na zawsze będzie

21 M. de Unamuno, *Miłość i pedagogika*, tłum. Z. Szleyen, Kraków 1975, s. 104.

22 F. Pessoa, *op. cit.*, s. 270.



ścigał swojego sobowtóra, zamiast rozpocząć budowanie szczęścia ze swoją drugą połową, Marią da Paz. Co prawda powieść zostawia na scenie dramatu dwójkę bohaterów, Tertuliana i Helenę, jednak obietnica trwałego szczęścia (Helena jako kobieta, która zajmie miejsce Marii i obdarzy Tertuliana upragnionym pokojem, obiecany przecież przez imię Marii da Paz) zostaje brutalnie przerwana przez finałowy sygnał telefonu. W miejsce Antonia Claro pojawia się sobowtór-mściciel, a kartkę z informacją „Wróć” (P, s. 316) możemy włożyć pomiędzy stronicę Księgi Dobrych Żartów<sup>23</sup>. Saramago nie pozwoli na szczęśliwe zakończenie, przecież chaos musi pozostać nieodgadnionym porządkiem (zob. P, s. 7). Jak twierdzi Gianfranco Cordi, autorowi w zakończeniu powieści udaje się zakwestionować wszystko i unieważnić wszelką pozostałą nadzieję<sup>24</sup>. Niestety, Saramago nie jest Pessoa, który nawet w marzeniach i snach ściga to, co duchowe i wzniosłe<sup>25</sup>, dlatego *Podwojenie* pozostaje księgą cienia, bez nadziei na wyzwolenie z lęku i nudy. Nie oznacza to bynajmniej, że powieść o człowieku zduplikowanym jest pesymistyczna – patrząc w lustro przypomnijmy sobie cytat z *Podwojenia*: „Nie śpieszmy się, tyle mamy do powiedzenia, ile przemilczamy” (P, s. 198-199). Najważniejsze jest to, o czym milczymy.

\* \* \*

Powieściowe oraz filmowe losy Tertuliana Maksyma Alfonsa to dwa różne światy. W pierwszym bohater toczy pojedynek ze swoim *alter ego* w groteskowym studium absurdu, a w drugim podświadomość wdziera się w jego spokojne życie, doprowadzając do obłądzenia. Przywołując jeszcze jeden obraz podwójności, *Podwójne życie Weroniki*<sup>26</sup>, można by uogólnić, że w filmie Villeneuve’a obie Weroniki kończą w domu publicznym, a w powieści Saramago zawsze pojawia się trzecia Weronika.

A zatem pytanie o podwójność Tertuliana okazuje się pytaniem bez odpowiedzi. Niepokojącym pytaniem o ten wewnętrzny głos, często utożsamiany z sumieniem, który czasem prowadzi w nas monolog, czasem wdaje się z nami w dyskusję, a czasem po prostu milczy. Bywa też, że dokonuje ekstrawaganckiej ewakuacji i opuszcza swego „właściciela”, stając się „sumieniem świata”. Niczym ironiczny marzyciel, Fernando Pessoa, patronujący powieściowym gorączkom Tertuliana Maksyma Alfonsa z rzeniem

23 Tertulian Maksym Alfons jest skazany na wieczną trwogę, na co wskazuje jego imię (Tertulian, czyli „urodzony jako trzeci”) – ciągle wisi nad nim cień „tego trzeciego”, to właśnie Ten Trzeci rzuca wyzwanie, więc każde rozwiązanie problemu podwójności okaże się albo pozorne, albo tylko chwilowe; Tertulian nigdy nie uwolni od życia w ciągłym lęku.

24 Zob. G. Cordi, *op. cit.*

25 Pessoa zdolny jest do modlitwy, w której prosi los o możliwość miłości niemożliwej: „Niech nasza miłość będzie modlitwą... Namaść mnie swoim widokiem, tak abym mógł zrobić z chwil swojego marzenia o tobie różaniec, w którym każda moja nuda to *Ojczyzna nasza*, a każdy mój lęk to *Zdrowaś Mario*” (F. Pessoa, *op. cit.*, s. 270).

26 *La Double vie de Véronique*, reż. K. Kieślowski, wyst. I. Jacob, P. Volter, Francja 1991.

konia trojańskiego w tle. Zdezorientowanemu czytelnikowi *Podwojenia* pozostaje już tylko jedno – wyżej podnieść tabliczkę z maksymą: „Więcej Pessoa, mniej kiepskiego kina!”... zanim uczyni to Ten Obok.

## Bibliografia – filmografia

- L'Amant double* (*Podwójny kochanek*), reż. F. Ozon, wyst. M. Vachth, J. Renier, Francja 2017.  
Cordi Gianfranco, *Jose Saramago – L'Uomo duplicato (recensione)*, tłum. R. Desti, [http://www.lafrusta.net/rec\\_saramago1.html](http://www.lafrusta.net/rec_saramago1.html) [dostęp: 28.06.2018].
- Double* (*Sobowtór*), reż. R. Ayoade, wyst. J. Eisenberg, M. Wasikowska, Wielka Brytania 2013.  
*La Double vie de Véronique* (*Podwójne życie Weroniki*), reż. K. Kiesłowski, wyst. I. Jacob, P. Volter, Francja 1991.
- Dzień świra*, reż. M. Koterski, wyst. M. Kondrat, Polska 2002.
- Enemy* (*Wróg*), reż. D. Villeneuve, wyst. J. Gyllenhaal, M. Laurent, S. Gadon, I. Rossellini, Kanada/Hiszpania 2013.
- Eyes Wide Shut* (*Oczy szeroko zamknięte*), reż. S. Kubrick, wyst. N. Kidman, T. Cruise, USA 1999.
- Machowska-Dias Marta, *Przegląd heteronimów*, „Literatura na Świecie” 2013, nr 3-4, s. 232-247.
- Pessoa Fernando, *Księga niepokoju*, tłum. M. Lipszyc, Warszawa 2007.
- Sachsowie Viola i Ignacy, *Mały słownik portugalsko-polski*, Warszawa 1969.
- Saramago Jose, *Kain*, tłum. W. Charchalis, Poznań 2013.
- Saramago Jose, *Miasto ślepców*, tłum. Z. Stanisławska, Warszawa 1999.
- Saramago Jose, *Podwojenie*, tłum. W. Charchalis, Poznań 2005.
- Saramago Jose, *Rok życia Ricarda Reisa*, tłum. W. Charchalis, Poznań 2010.
- Spider-Man*, reż. S. Raimi, wyst. T. Maguire, W. Daffoe, USA 2002.

## THE DOUBLE LIFE OF TERTULIAN. L'UOMO DUPLICATO BY JOSÉ SARAMAGO

**Summary:** The novel of Jose Saramago *L'Uomo duplicato* and D. Villeneuve's film *Enemy* are two different perspectives on the problem of the look-alike. Saramago introduces the reader to the world of the metaphysical absurd, reminiscent of Dostoyevsky and Kafka, which for the main character turns out to be a grotesque trap. Villeneuve decides on a simple story of madness, in which there is, unfortunately, more Freud than Saramago. In this study I prove that Saramago's novels cannot be understood without invoking the prose of Fernando Pessoa, whose work fascinated the author of *Blindness*. I also put forward the thesis of a theological context for the story of Tertulian Máximo Afonso: God as the *Other/Alien* who accompanies man, and the voice of conscience as a kind of an alter ego of every human being. And the Blind Fate, as always in Saramago's prose, watching to make everything end in the worst possible way.

**Keywords:** double, J. Saramago, D. Villeneuve, blind fate, Tertulian



**INSPIRACJE  
UZUPEŁNIENIA  
NOWELIZACJE  
EKRANIZACJE**



**Piotr Prusinowski**  
Uniwersytet Zielonogórski

## FILMOWE INSPIRACJE W UTWORACH MUZYKI POPULARNEJ

*Well, there was this movie I seen one time  
About a man riding 'cross the desert and it starred Gregory Peck  
He was shot down by a hungry kid trying to make a name for himself [...]*  
Bob Dylan<sup>1</sup>

Przytoczonymi wyżej słowami Bob Dylan, pierwszy muzyk rockowy uhonorowany Nagrodą Nobla w dziedzinie literatury, rozpoczyna swoją balladę *Brownsville Girl* (1986), napisaną wspólnie z Samem Shepardem, znanym dramaturgiem, aktorem i reżyserem. Choć w tekście nie pada tytuł filmu, o którym mowa, to jednak z przywoływanych scen można wywnioskować, że chodzi o *Rewolwerowca* (*The Gunfighter*, 1950) Henry'ego Kinga, klasyczny western z Gregorym Peckiem w roli głównej. W świadomości podmiotu lirycznego reminiscencje obejrzanego niegdyś filmu zdają się w jakimś bliżej nieokreślonym stopniu odzwierciedlać zasadniczą treść piosenki – wspomnienie miłostnego związku z tytułową dziewczyną z Brownsville. Między losami jeźdźca mknącego przez pustynię (czy może owego „młodziaka głodnego sławy”, który „go śmiertelnie ranił”?) a włączoną narratora i jego ukochanej po teksańskich bezdrożach i prowincjonalnych miejscowościach zachodzi paralela, którą trudno jednoznacznie określić, choć można znaleźć wspólne elementy w postaci wątku podróży (z tym, że koń rewolwerowca zostaje zastąpiony przez „zdezelowanego forda” [„busted down ford”]<sup>2</sup>), motywu strzelaniny oraz tej samej, choć oddalonej w czasie scenerii. W filmie chodzi oczywiście o Dzikie Zachód, a w historii Dylanowskich kochanków – o te same ziemie w realiach lat 50. XX wieku, a zatem w okresie premiery *Rewolwerowca*<sup>3</sup>. Film zostaje

1 „Pamiętam, widziałem kiedyś taki film/ facet jechał przez pustynię, grał go Gregory Peck/ jakiś młodziak go śmiertelnie ranił, był głodny sławy, a nie miał nic [...]” – B. Dylan, *Duszny kraj*. *Wybrane utwory z lat 1962-2012*, przeł. F. Łobodziński, Stronie Śląskie 2017, s. 121.

2 *Ibidem*.

3 Warto zwrócić uwagę, że King w dużej mierze idealizował epokę, o jakiej opowiadał, a z jego spojrzenia przebija poczucie przemijania wartości starego Zachodu. Z biegiem czasu również obraz lat 50., ery Jamesa Deana i Elvisa Presleya (ich nazwiska również pojawiają się w *Brownsville Girl*), uległ swoistej mitologizacji, przybierając formę nostalgicznej, a zarazem elegijnej *Americany*, której

wpisany w ramy dzieła muzyczno-literackiego, którego narrator z kolei umieszcza samego siebie w obrębie ekranowego spektaklu:

Something about that movie though, well I just can't get it out of my head  
But I can't remember why I was in it or what part I was supposed to play  
All I remember about it was Gregory Peck and the way people moved [...]<sup>4</sup>

Nie jest zresztą powiedziane, że Dylan i Shepard nawiązują w swoim utworze tylko do *Rewolwerowca* – w pewnym momencie podmiot mówi, że stoi w kolejce po bilet na inny film z udziałem Pecka: „nie wie, o czym jest, ale chodzi na wszystko, w czym on gra” („I don't even know what it's about/But I'll see him in anything so I'll stand in line”)<sup>5</sup>. Dzieje bohaterów piosenki, których połączyło uczucie prawdopodobnie zakazane i od początku naznaczone niepowodzeniem, mogą nasuwać skojarzenia z melodramatyczną fabułą *Pojedyńku w słońcu* (*Duel in the Sun*, 1946) Kinga Vidora. W książce *Together Through Life: A Personal Journey with the Music of Bob Dylan* Charles Morris wskazuje na ogólne powinowactwo utworu z tą manieryczną „końską operą”, zwracając uwagę na iście „groteskowy” rozmach produkcyjny obu dzieł oraz porównując *Brownsville Girl* do „szalonej westernowej odysei, sfilmowanej w 3D i Cineramie, rozpasanej w swoim własnym szerokoekranowym obłędzie”<sup>6</sup>.

Odniesienia do postaci słynnych aktorów, przetwarzanie wątków znanych z konkretnych filmów, wreszcie sytuacja, w której utwór muzyczny staje się dźwiękowym odpowiednikiem kinowego spektaklu – wszystkie te płaszczyzny nawiązań od lat przewijają się w muzyce rockowej, zarówno w sferze tekstowej, jak i brzmieniowej.

Artystką, która w swojej twórczości muzycznej szczególnie często nawiązywała do dzieł sztuki filmowej, jest Kate Bush. *Wuthering Heights* (1978), utwór z debutanckiego singla brytyjskiej wokalistki i multiinstrumentalistki, był zarazem manifestem jej postawy twórczej, zmierzającej do swoistej syntezy muzyki pop z innymi sztukami, zwłaszcza tańcem, pantomimą oraz filmem. Swoje umiejętności baletowo-mimiczne artystka zaprezentowała po raz pierwszy w ilustrującym nagranie teledysku (u schyłku lat 70. XX w., niedługo przed nastaniem ery MTV, ów filmowy środek promocji muzyki, jakim jest wideoklip, należał jeszcze do rzadkości). Swoista „filmowość” jej utworów

piosenka Dylana pozostaje wręcz sztandarowym przykładem. Dotyczy to nie tylko warstwy tekstowej, lecz również brzmieniowej i kompozycyjnej, łączącej w sobie elementy rdzennie amerykańskich gatunków muzycznych, jak rhythm'n'blues, country czy gospel.

4 „Ale jeszcze z tym filmem – spokoju jedna rzecz mi nie chce dać/pamiętam, że był tam Gregory Peck i inni ludzie, pamiętam ich każdy krok/nie pamiętam za to, jakim cudem się w nim wzięłam i jaką rolę miałem grać [...]” – B. Dylan, *op. cit.*, s. 122-123.

5 *Ibidem*, s. 123.

6 „It's a mad Western Odyssey shot in 3D and Cinerama that revels in its own insanity” [tłum. P.P.], B. Thomas, *Bob Dylan, Sam Shepard, the Rolling Thunder Revue and the Epic Saga of „Brownsville Girl”*, <http://nightflight.com/rolling-thunder-the-gospel-years-bob-dylan-sam-shepard-and-the-brownsville-girl-saga/> [dostęp: 10.05.2018].



przejawiała się jednak nie tylko w sposobie ich prezentacji, lecz również w ich warstwie brzmieniowej, a zwłaszcza w samych tekstach. Inspiracji do napisania *Wuthering Heights* dostarczył podobno przypadek – oglądając telewizję, młoda artystka trafiła na końcówkę miniseriału BBC z 1967 roku, zrealizowanego na podstawie *Wichrowych wzgórz* Emily Brontë<sup>7</sup>. To, co wokalistka zobaczyła na ekranie, skłoniło ją do przeczytania literackiego pierwowzoru – mrocznej opowieści o destrukcyjnej miłości, jaka połączyła Cathy Earnshaw i jej przybranego brata Heathcliffa<sup>8</sup>. W tekście piosenki pozostały jednak przede wszystkim reminiscencje tych ostatnich dziesięciu minut filmu, ilustrujących III rozdział powieści: Kate Bush śpiewa z punktu widzenia Cathy, która jako duch powraca pod okno Heathcliffa, prosząc go o wpuszczenie do środka, by mogła wziąć w posiadanie jego duszę.

Odwołując się do obejrzanego przed laty fragmentu filmu, Bush wydobyla z powieści te elementy, które w sposób najbardziej wyrazisty wpisują romantyczny utwór Brontë w tradycję anglosaskiej *gothic fiction*. Gatunek ten powrócił do łask w epoce wiktoriańskiej za sprawą takich powieści, jak na przykład *W kleszczach łęku* Henry'ego Jamesa. Filmowa adaptacja utworu, *Niewiniątka* (*The Innocents*, 1961) w reżyserii Jacka Clayтона, zainspirowała Kate Bush do napisania piosenki *The Infant Kiss* (1980)<sup>9</sup>. Wokalistka przyjęła punkt widzenia głównej bohaterki, guwernantki, która odkrywa, że dzieci, którymi się opiekuje, zostały opętane przez duchy zmarłych mieszkańców domu. Tekst ujawnia to, co film sugerował w sposób cokolwiek zawoalowany, a więc erotyczne napięcie pomiędzy guwernantką i jej małoletnim podopiecznym, a właściwie dorosłym mężczyzną wcielonym w ciało dziecka. Uświadamiając sobie pożądliwy charakter tytułowego „dziecięcego całusa”, wprawiającego jej ciało w „drżenie” („tingling”<sup>10</sup>), bohaterka czuje, że „przełamują się wszystkie jej bariery” („all my barriers are going”), że „to zaczyna wychodzić na światło dzienne” („it's starting to show”). Podejmuje walkę z samą sobą, „by nie stało się coś, czego będzie żałować” („something happen I'll regret”). O ile w przypadku *Wuthering Heights* Bush ograniczyła się tylko do transpozycji filmowych wątków, o tyle w *The Infant Kiss* poszła o krok dalej, podejmując się psychoanalitycznej reinterpretacji dzieła Clayтона.

Teksty obu piosenek zdradzają skłonność ich autorki do opowiadania historii o zdecydowanie fabularnym charakterze. Dotyczy to również innego utworu z tego okresu, *The Wedding List* (1980), gdzie wokalistka snuje narrację z punktu widzenia wdowy,

7 Reżyserem wszystkich czterech odcinków był Peter Sasdy.

8 W 1978 r. Bush opowiadała o genezie powstania utworu w wywiadzie dla australijskiego magazynu „TV Week” – por. [http://gaffa.org/reaching/i78\\_tvw.html](http://gaffa.org/reaching/i78_tvw.html) [dostęp: 24.05.2018].

9 Wokalistka mówiła na ten temat w wywiadzie udzielonym Peterowi Powellowi, dziennikarzowi stacji BBC Radio 1 – por. [http://gaffa.org/reaching/ir80\\_r1.html](http://gaffa.org/reaching/ir80_r1.html) [dostęp: 24.05.2018].

10 Tłumaczenia fragmentów wszystkich anglojęzycznych utworów (z wyjątkiem *Brownsville Girl* Dylana) – P.P.

która mści się na zabójcach swojego świeżo poślubionego męża. Inspiracji dostarczył film z udziałem Jeanne Moreau; choć Bush nie mogła sobie przypomnieć jego tytułu<sup>11</sup>, to na podstawie treści utworu można bez najmniejszych wątpliwości stwierdzić, że chodzi o *Pannę młodą w żałobie* (*La mariée était en noir*, 1967) François Truffauta.

W jednym z wywiadów wokalistka mówiła, że nawet jeśli „bazuje na jakiejś książce lub filmie, to nie tworzy bezpośredniej kopii, lecz przepuszcza wątki tych dzieł przez pryzmat własnych życiowych doświadczeń”; w efekcie powstaje niekiedy „bardzo dziwna mieszanka całkowitej fikcji i [jej własnych] osobistych lęków”<sup>12</sup>.

Pod tymi słowami mogłaby się zapewne podpisać również Susan Janet Ballion, znana pod estradowym pseudonimem Siouxsie Sioux. Liderce postpunkowego zespołu Siouxsie & The Banshees zdarzało się szukać natchnienia w dziełach literackich i filmowych, ale tylko takich, w których „znajdowała odbicie swoich własnych myśli i przeżyć”<sup>13</sup>. Do tej kategorii zalicza się *Lokator* (*Le locataire/The Tenant*, 1976), zrealizowany przez Romana Polańskiego na podstawie powieści Rolanda Topora. Podobnie jak bohater filmu, grany przez samego reżysera, artystka wynajmowała tanie mieszkanie, gdzie czuła się jak w więzieniu. Poczucie frustracji i wyobcowania towarzyszące postaci, której losy śledziła wcześniej na kinowym ekranie, teraz stawało się jej własnym udziałem w realnym życiu<sup>14</sup>. Tekst utworu zatytułowanego właśnie *Tenant* (1980) został napisany w pierwszej osobie liczby mnogiej, być może z tego względu, że dotyczy zarówno przeżyć filmowego lokatora, jak i samej autorki. Siouxsie śpiewa o egzystencji w ponurej przestrzeni, gdzie „farba jest spękana, a tapeta się odkleja” („the paint is cracked and the paper peels”), pośród nieprzyjaznych sąsiadów, którzy „mają oczy przy dziurkach od kluczy i uszy przy ścianach” („they have eye sat the key holes and ear sat the walls”). Zarówno w przygaszonym głosie wokalistki, jak i minimalistycznej warstwie brzmieniowej daje się wyczuć podskórne napięcie i wrażenie dojmującej klaustrofobii.

Odcień autobiograficzny ma również *Marlene On The Wall* (1985) Suzanne Vega<sup>15</sup>. Głosem przepełnionym melancholią wokalistka śpiewa o swoich nieszczęśliwych miłościach i poczuciu osamotnienia; niemym świadkiem jej spotkań z kochankami i zmagani z samą sobą jest Marlena Dietrich, która spogląda z fotografii wiszącej na ścianie, a „jej kpiący uśmiech mówi wszystko” („her mocking smile says it all”).

11 C. Irwin, *Paranoia and Passion of the Kate Inside*, „Melody Maker” 4.10.1980, s. 30.

12 „Whenever I base something on a book or a film I don’t take a direct view [...]. I’ll put it through my personal experiences, and in some cases it becomes a very strange mixture of complete fiction and very, very personal fears within me” [tłum. P.P.] – *ibidem*.

13 W. Weiss, *Sztuka rebelii. Rozmowy ze świętymi i grzesznikami rocka*, Warszawa 1997, s. 233.

14 Por. *ibidem*.

15 Vega mówiła na ten temat w wywiadzie dla magazynu „Song Talk” – por. <http://www.song-facts.com/detail.php?id=2360> [dostęp: 24.05.2018].

Marlena Dietrich i Gregory Peck nie są jedynymi aktorami, którzy inspirowali twórców muzyki popularnej. Roxy Music, jeden z czołowych zespołów ery glam rocka, ma w swoim dorobku piosenkę *2HB* (1972), której enigmatyczny tytuł okazuje się dość łatwy do rozszyfrowania. Lider grupy, Bryan Ferry, śpiewa o człowieku z „ekranowego snu” („screen dream”), z „ożywionych celuloidowych obrazów” („celluloid pictures are living”), odzianym w białą marynarkę i czarny krawat, palącym papierosa w zadymionej sali nocnego klubu. Ów mężczyzna, uwikłany w gorący romans z pewną kobietą, musi się z nią rozstać, by „zwrócić ją bohaterowi” („gave her way to the hero”). W postaci z utworu Roxy Music trudno rozpoznać kogoś innego, niż Rick Blaine z *Casablanki* (1942) Michaela Curtiza, tym bardziej że w tekście piosenki zostaje dosłownie zacytowana słynna kwestia „Here’s looping at you, kid” („Miło było cię widzieć, mała”), którą Rick żegna się z ukochaną Ilsa, żoną bohatera wojennego, graną przez Ingrid Bergman. W kontekście tych filmowych nawiązań tytuł *2HB* to oczywiście skrótowy zapis dedykacji adresowanej do odtwórcy roli Ricka: „To Humphrey Bogart” („Humphreyowi Bogartowi”). Czułe słowa, jakimi mężczyzna obdarza kobietę, mogą być równocześnie odczytywane jako wyraz admiracji Ferry’ego wobec hollywoodzkiego gwiazdora, o którym „pamięć nigdy nie przeminie” („Your memory stay [...] / Will fade away never”). Ferry śpiewa w sposób melodramatyczny i dekadentki zarazem, stylizując się na szansonistę rodem z kabaretu czy music-hallu. Właścicielem takiego lokalu, nazwanego „Rick’s Café Americain”, jest nie kto inny, jak protagonista *Casablanki*, a jedną z piosenek wykonywanych na tamtejszej scenie – *As Time Goes By* Hermana Hupfelda. W utworze Roxy Music do tej właśnie melodii nawiązuje partia saksofonu w wykonaniu Andy’ego Mackeya, która swoje niecodzienne, jakby ekspresjonistyczne brzmienie zawdzięcza studyjnym manipulacjom Briana Eno. Akwarelowe, nieco oniryczne brzmienia elektrycznego pianina współtworzą nastrój ewokujący atmosferę kina spod znaku noir, którego Bogart był najśłynniejszą ikoną. Podobnie jak miało to miejsce w innych utworach Roxy Music z wczesnych lat 70., również i tutaj nawiązania kulturowe – w tym przypadku filmowe – noszą w sobie cechy postmodernistycznego pastiszu.

Tekst *2HB* dotyczy nie tyle samego gwiazdora, ile jego ekranowego wcielenia. Również zespół Alice Coopera w swojej *Ballad Of Dwight Fry* (1971) nawiązuje nie do biografii tytułowego aktora, znanego miłośnikom starego kina grozy, lecz do jednej z jego najśłynniejszych ról. Wokalista przyjmuje punkt widzenia obłąkanego Renfielda, którego Frye zagrał w *Draculi* (1931) Toda Browninga. Śpiewając z aktorskim zacięciem, przechodzi od szeptu do histerycznego krzyku, kiedy odgrywana przez niego postać, skrepowana kaftanem bezpieczeństwa, chce się wydostać z zakładu psychiatrycznego<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> Cooper wspomina, że zafascynowały go nie tylko aktorskie kreacje Frye’a, lecz nawet samo brzmienie jego nazwiska (które w tytule piosenki zostało z nieznanymi powodami przekreślone na

Dramaturgia tej muzycznej opowieści zyskuje swoiście filmowy charakter dzięki zabiegom dźwiękowym o narracyjny charakter, jak partia instrumentów klawiszowych naśladowująca brzmienie pozytywki, albo efekt imitujący wybuch bomby w momencie, gdy „ekspłoduje samotny umysł” bohatera („see my lonely mind explode”). Ballada o Dwighcie Frye’u to jednak coś więcej niż tylko rodzaj muzycznego Grand Guignolu. Eric Carr, perkusista grupy Kiss, zwraca uwagę, że piosenka spotkała się w swoim czasie z tak żywą reakcją publiczności, gdyż odzwierciedlała ówczesną sytuację w Ameryce, gdzie nieuzbrojeni przeciwnicy wojny wietnamskiej byli ustawicznie narażeni na brutalne represje ze strony władz. Bohater utworu, choć równie niegroźny, jak uczestnicy pokojowych manifestacji, zostaje przemocą odgradzony od społeczeństwa ludzi „normalnych” – jego dramat staje się w tym kontekście metaforą losu tych wszystkich, których system ukarał za to, że mieli odwagę myśleć inaczej<sup>17</sup>.

Nagrania Coopera, nawiązujące do poetyki horroru, a także jego koncerty, utrzymane w klimacie makabrycznego, choć cokolwiek umownego Grand Guignolu, miały istotny wpływ na ukształtowanie się stylistyki rocka gotyckiego. Do pionierskich przedstawicieli tego nurtu należała brytyjska formacja Bauhaus, która w swoim debiutanckim utworze *Bela Lugosi’s Dead* (1979) również nawiązała do ekranizacji *Draculi* w reżyserii Browninga. Już pierwsze dźwięki tej długiej, po części improwizowanej kompozycji wprowadzają słuchacza w nastrój rodem z sennego koszmaru: jednostajny, hipnotyczny rytm bossa novy, gitarowe „brudy” i dysonanse, linia basu imitująca uderzenia dzwonu, wreszcie upiorny, jakby martwy głos Petera Murphy’ego. Zgodnie z tytułem „Bela Lugosi nie żyje”, choć zarazem pozostaje „nieumarły” („undead”), „czerwony aksamit wyścieła czarną trumnę” („red velvet lines the black box”), a „dziewicze panny młode kroczą wokół jego grobu” („the virginal brides file past his tomb”). Również i w tym przypadku można odnieść wrażenie, że tekst dotyczy samego wampira, nie zaś odtwórcy jego roli. Specjaliści od kina grozy słusznie jednak podkreślają, że do tej pory „żaden aktor nie był tak wyraźnie kojarzony z rolą, jak Lugosi z Draculą”<sup>18</sup>. Legendy dopełnia fakt, iż artysta został pochowany w stroju transylwańskiego księcia. Wiele lat po swojej śmierci pozostał w jakimś sensie „nieumarły”, patronując narodzinom gotyckiej subkultury. Reprezentantów owego nurtu (w tym również muzyków Bauhausu) cechuje między innymi skłonność do pokrywania twarzy demonicznymi makijażami, w mniejszym

Fry). W utworach takich jak *Steven* czy *The Awakening* (oba z 1975 r.) wokalista próbował naśladować charakterystyczny głos aktora – „jeden z najbardziej przerażających, obłąkańczych głosów w historii” („one of the scariest, most demented voices ever”) – por. D. Thompson, *Welcome to My Nightmare: The Alice Cooper Story*, London 2012, s. 137.

<sup>17</sup> Por. *ibidem*, s. 138-39.

<sup>18</sup> „No actor has ever been so clearly associated with a role as Lugosi is with Dracula” [tłum. P.P.] – *Horror Cinema*, red. J. Penner, S.J. Schneider, P. Duncan, Köln 2008, s. 155.

lub większym stopniu przypominającymi charakteryzującę Lugosiego wcielającego się w postać Draculi.

Inna gwiazda kina okresu międzywojennego „powróciła” jako alter ego Madonny w utworach z albumu *Erotica* (1992), tematycznie powiązanych w całość dotyczącą życia seksualnego i uczuciowego młodej kobiety. W piosence tytułowej wokalistka, albo raczej odtwarzana przez nią persona, „przedstawia się” w następujący sposób:

[...] My name is Dita  
I'll be your mistress tonight  
I'd like to put you in a trance<sup>19</sup>

Dita Parlo to niemiecka aktorka znana między innymi z *Atalanty* (*L'Atalante*, 1934) Jeana Vigo, gdzie zagrała dziewczynę hołdującą ideałom miłości, niezależności i fantazji, które przeciwstawiała rutynie szarej egzystencji. Zarówno na ekranie, jak i poza nim Parlo była „anarchistką, która nie dbała o to, co ludzie pomyślą”, jeśli posłużyć się słowami samej Madonny<sup>20</sup>. Wokalistka także i siebie określała mianem kobiety „silnej, niezależnej, inteligentnej”<sup>21</sup>, której nie obchodzi, co ludzie mówią na jej temat<sup>22</sup>. *Erotica* nie jest ani opowieścią o Dicie Parlo, ani też o żadnej z bohaterek, jakie kreowała na ekranie. W pewnym sensie jest natomiast aktorskim popisem Madonny, która wciela się w fikcyjną postać zrodzoną z inspiracji życiem i dorobkiem podziwianej przez siebie artystki, a zarazem naznaczoną rysami autobiograficznymi. Aktorstwo to pojęcie kluczowe dla niemal wszystkich poczynań amerykańskiej piosenkarki – nieustannie zmieniając swój własny wizerunek, zrzucając i przywdziewając kolejne maski, pozostaje mimo wszystko sobą; postfeministycznym wzorcem wyzwolonej kobiecości.

Fascynacja gwiazdami srebrnego ekranu znajduje ujście choćby w jej utworze *Vogue* (1990), gdzie w rapowanej wstawce wokalne Madonna wymienia nazwiska kilkunastu gwiazd Złotej Ery Hollywood. W ilustrującym nagraniu teledysku, zrealizowanym przez Davida Finchera, stylizuje się na kilka spośród wymienionych przez siebie aktorek, jak Marilyn Monroe, Veronica Lake, Greta Garbo, Marlena Dietrich, Katharine Hepburn, Judy Garland oraz Jean Harlow, przy czym wszystkie te ujęcia są ożywionymi „reprodukcjami” czarno-białych fotografii z ikonicznymi wizerunkami aktorskich „pierwowzorów”. Madonna sama z różnym powodzeniem próbowała swoich sił jako aktorka filmowa. Jej udział w niezbyt udanym thrillerze *Sidla miłości* (*Body of Evidence*, 1992) Uliego Edela można potraktować jako kolejną próbę odtworzenia „glamouru” dawnych

19 „Nazywam się Dita/tej nocy będę twoją panią/chciałabym wprowadzić cię w trans”.

20 „An anarchist who didn't care what people thought” [tłum. P.P.] – G.-C. Guilbert, *Madonna as Postmodern Myth: How One Star's Self-Construction Rewrites Sex, Gender, Hollywood and the American Dream*, Jefferson 2002, s. 132.

21 M.B. Miller, *Miewam problemy...* [wywiad z Madonną], „Film” 2000, nr 6, s. 41.

22 K. Noel, *Trochę inna*, „Film” 2000, nr 6, s. 45.

*femmes fatales* i przystosowania tej estetyki do własnego wizerunku, a zarazem do współczesnej sobie epoki. Przesycona wyrafinowanym, miejscami nieco perwersyjnym erotyzmem atmosfera kina spod znaku neo-noir znalazła o wiele ciekawsze odzwierciedlenie w muzyce z płyty *Erotica*, gdzie powściągliwy śpiew Madonny, niekiedy zbliżony do melodeklamacji, staje się odpowiednikiem typowej dla filmów „czarnych” narracji z offu, podkład instrumentalny zaś, oparty głównie na eleganckich, lecz emocjonalnie wychłodzonych brzmieniach elektronicznych, nosi w sobie cechy dźwiękowego obrazu wielkomięskiej dekadencji. Jako artystka epoki ponowoczesnej, Madonna całkowicie podporządkowała swoją twórczość muzyczną aspektowi wizualnemu, najczęściej o filmowej proveniencji.

Nie zawsze muzyczne odwołania do aktorstwa muszą się łączyć z przywoływaniem konkretnych przykładów z historii kina. Róisín Murphy, była wokalistka Moloko, ma w swoim solowym dorobku piosenkę *Movie Star* (2007), gdzie śpiewa z perspektywy aspirującej aktoreczki, która usiłuje przekonać reżysera (prawdopodobnie również początkującego), by ten pomógł jej w realizacji marzeń o wielkiej karierze:

We'll make a movie, we'll break into cinema  
 You'll be director, and I'll be your movie star  
 We'll make a movie, the darlings of cinema  
 You'll be director, and I'll be your movie star<sup>23</sup>.

Irlandzka wokalistka zdaje się spoglądać na swoją bohaterkę przez pryzmat życzliwej ironii, która może być również formą autoironii. Utwór pochodzi z okresu, kiedy Murphy, kojarzona dotąd z muzyką alternatywną, podpisała kontrakt z wielkim koncernem fonograficznym EMI, by nagrać płytę z repertuarem łatwiejszym w odbiorze i bardziej przebojowym niż jej wcześniejsze dokonania. Artystka „zawsze wierzyła, że ma potencjał, by zostać gwiazdą pop” („I always believed that I have the potential to be a pop star”)<sup>24</sup>. Nie wiadomo, czy bohaterka *Movie Star* doczeka się spełnienia swoich marzeń – tak samo, jak Murphy w trakcie pracy nad utworem nie mogła wiedzieć, czy jej samej uda się zdobyć status muzycznej divy. Kiedy album *Overpowered* ujrzał światło dzienne, recenzja w internetowym magazynie „Pitchwork”, choć entuzjastyczna, kończyła się mimo wszystko stwierdzeniem, że Murphy „nigdy nie będzie gwiazdą pop” („...but she will never be a pop star”)<sup>25</sup>. I rzeczywiście, dzieło nie zyskało rangi bestsellera. Po latach artystka przyznała jednak, że w głębi duszy chyba nigdy nie pra-

23 „Nakręcimy film, przebijemy się do świata kina/Ty będziesz reżyserem, a ja twoją gwiazdą filmową/Nakręcimy film, zostaniemy ulubieńcami kina/Ty będziesz reżyserem, a ja twoją gwiazdą filmową”.

24 M. Dax, *This is Why Róisín Murphy Doesn't Give a Fuck Anymore* [wywiad z R. Murphy], <http://www.electronicbeats.net/this-is-why-roisin-murphy-doesnt-give-a-fuck-anymore/> [dostęp: 24.05.2018].

25 *Ibidem*.



gnęła tego rodzaju sławy, jaką zdobyły chociażby Madonna czy Björk – pozostając na uboczu głównego nurtu muzyki, może sobie nie tylko pozwolić na twórczą wolność, ale też wieść zwyczajne życie z dala od błysku fleszy<sup>26</sup>.

Przykładem filmowca, który z rozmysłem dążył do zachowania niezależności od hollywoodzkiego systemu produkcyjnego, był aktor i reżyser John Cassavetes. W swoim eseju *What's Wrong with Hollywood* dał wyraz przekonaniu, że jedynie „indywidualna twórcza ekspresja” („individual creative expression”) może uratować amerykańską kinematografię, od lat podporządkowaną dyktatowi wszechwładnych producentów, którzy w pogoni za zyskiem schlebiają oczekiwaniom masowej widowni, przyzwyczajonej do konsumpcji filmów oderwanych od życia, opartych na wyświechtanych formułach gatunkowych<sup>27</sup>. Nonkonformistyczna postawa reżysera inspirowała wielu artystów, nie tylko tych związanych z kinem. Według członków hardcore'owej grupy Fugazi „żałosne miasto wstydu” („poor city of shame”), jakim jest Hollywood, potrzebuje kogoś takiego, jak tytułowy bohater ich utworu, zatytułowanego właśnie *Cassavetes* (1993)<sup>28</sup>. Muzyków łączy z filmowcem ta sama nonkonformistyczna postawa twórcza, przejawiająca się w dążeniu do całkowitej artystycznej samodzielności oraz w niechęci do wszelkich przejawów komercjalizacji kultury. Cassavetes finansował swoje projekty właściwie samodzielnie, niekiedy korzystając z pomocy przyjaciół. Również zespół Fugazi, chcąc uniknąć kompromisów wynikających ze współpracy z potężnymi wytwórniami płytowymi, związał się z małą firmą Dischord, której współzałożycielem jest sam Ian MacKaye, lider formacji<sup>29</sup>. Utwory grupy, dotyczące istotnych problemów społecznych, oszczędne pod względem brzmieniowym, ale pełne emocjonalnej intensywności, pozostają w jakimś sensie odpowiednikami filmów Cassavetesa, który posługując się surowymi, niemalże paradokumentalnymi środkami wyrazu, próbował „wchodzić z kamerą w strumień życia”<sup>30</sup>.

Twórca *Kobiety pod presją* nie jest oczywiście jedynym reżyserem, jaki dostarczył inspiracji muzykom rockowym. Zespół Big Audio Dynamite, założony przez Micka Jonesa, byłego gitarzystę The Clash, nagrał piosenkę *E = MC<sup>2</sup>* (1985), pomyslaną jako rodzaj hołdu dla Nicolasa Roega, jednego z najważniejszych i najbardziej oryginalnych przedstawicieli brytyjskiego kina autorskiego. Każda zwrotka parafrazuje fabularne i wizualne motywy znane ze wszystkich jego filmów nakręconych do roku 1985:

26 Por. *ibidem*.

27 J. Cassavetes, *What's Wrong with Hollywood*, „Film Culture” 1959, nr 19, s. 4-5.

28 W tekście pada również nazwisko żony Cassavetesa, aktorki Geny Rowlands, znanej z ról w takich jego filmach, jak *Twarze (Faces)*, 1968), *Kobieta pod presją (A Woman Under the Influence)*, 1974), *Premiera (Opening Night)*, 1977) czy *Gloria* (1980).

29 W. Weiss, *Rock. Encyklopedia 2*, Warszawa 1994, s. 122.

30 *Encyklopedia kina*, red. T. Lubelski, Kraków 2003, s. 165.

*Performance*<sup>31</sup> (1970), *Walkabout* (1970), *Nie oglądaj się teraz* (*Don't Look Now*, 1973), *Człowieka, który spadł na Ziemię* (*The Man Who Fell to Earth*, 1976), *Zmysłowej obsesji* (*Bad Timing*, 1980), *Eureki* (1983) oraz *Błahostki* (*Insignificance*, 1985).

Kiedy mowa o niespodziewanej śmierci pewnego mężczyzny oraz równie nieoczekiwanym pojawieniu się postaci Aborygena, to wiadomo, że chodzi o nawiązania do fabuły *Walkabout*, gdzie ojciec w nagłym przyпадzie szaleństwa usiłuje zabić dwójkę swoich dzieci, a następnie popełnia samobójstwo; parze sierot udaje się przetrwać w australijskim buszu dzięki pomocy rdzennego mieszkańca tych terenów.

W drugiej zwrotce postaci gwiazdora pop i gangsterów, motywy przybrania nowej tożsamości („new identity must be found”) oraz zderzenia przestępczego półświatka („gangland”) z „undergroundem” i bohemą, a także ściśle określone „miejsce akcji” (londyński Powis Square) to czytelne odniesienia do filmu *Performance*, gdzie osobliwa psychologiczna interakcja łączy dwóch z pozoru zupełnie różnych bohaterów: bezwzględnego gangstera i dekadentckiego muzyka rockowego.

Karlica w przebraniu Czerwonego Kapturka, sześciocalowy nóż, krople krwi na kolorowym slajdzie, „pogrzeb jego ukochanej, choć tak naprawdę to on jest trupem” („Funeral for his bride/But it's him who's really dead”) – wszystkie te elementy składają się na rodzaj obrazowego streszczenia filmu *Nie oglądaj się teraz*, opartego na powieści Daphne du Maurier, ale nasyconego duchem twórczości Borgesa.

W postaciach z następnej partii tekstu – „kosmicznym facecie, który spadł z nieba” („space Guy fell from the sky”) i „naukowcu żującym gumę” („scientist eats bubble-gum”) – można rozpoznać bohaterów dramatu science fiction *Człowiek, który spadł na Ziemię*. Gwiazdor baseballu („hall of fame baseball”), senator-kryminalista („senator's a hoodlum”), „król intelektu” („king of brains”) oraz „królowa sukienek z worka [na ziemniaki]” („queen of sack”) to kolejno Joe DiMaggio, Joseph McCarthy, Albert Einstein i Marilyn Monroe – fikcyjną opowieścią na temat spotkania tych postaci w jednym pokoju hotelowym jest *Błahostka*.

Współlider zespołu, Don Letts, wyjaśnia, że w trakcie pracy nad tekstami piosenek starał się pisać w taki sposób, jakby tworzył filmowe scenariusze albo scenopisy, co współgrało z zamierzeniami Micka Jonesa, który chciał nadać muzyce grupy swoiście „szerokoekranowy” („wide-screen”) charakter<sup>32</sup>. „Filmowość” kompozycji  $E = MC^2$  przejawia się nie tylko w słowach zawartych w tekście napisanym przez samych muzyków, lecz także w wykorzystaniu „gotowych” fragmentów ścieżki dźwiękowej

31 Współreżyserem tego filmu był Donald Cammell, a w postać upadłego gwiazdora rocka wcielił się Mick Jagger. Także w dwóch innych swoich filmach Roeg powierzył główne role męskie znanym muzykom – w *Człowieku, który spadł na Ziemię* zagrał David Bowie, a w *Zmysłowej obsesji* Art Garfunkel.

32 Por. D. Letts, M. Jones, *Big Audio Dynamite's Notes From the Frontline*, <https://sabotagetimes.com/music/b-a-d> [dostęp: 24.05.2018].



*Performance* – dialogi oraz odgłosy wystrzałów, wykrojone wprost z filmu za pośrednictwem techniki samplingu, współtworzą klimat utworu.

Letts wspomina, że w trakcie sesji nagraniowych Big Audio Dynamite muzycy urządzali sobie prywatne pokazy filmowe z myślą o tym, by „podkraść” wycinki dialogów, a następnie umieścić je we własnych utworach<sup>33</sup>. W piosence *Medicine Show* (1985) można usłyszeć wiele dźwiękowych cytatów ze *Skarbu Sierra Madre* (*The Treasure of the Sierra Madre*, 1948) Johna Hustona oraz spaghetti westernów Sergia Leone: głosy takich aktorów, jak Eli Wallach, James Coburn czy Clint Eastwood, który w obrazie *Za garść dolarów* (*Per un pugno di dollari/A Fistful of Dollars*, 1964) kazał „przygotować [dla swoich przeciwników] trzy trumny” („prepare three coffins”), huk serii z karabinu maszynowego, a także fragment muzyki skomponowanej przez Ennia Morricone do *Dobrego, złego i brzydkiego* (*Il buono, il brutto, il cattivo/The Good, the Bad and the Ugly*, 1966). Wszystkie te sample rozmieszczono wewnątrz struktury kompozycji w taki sposób, by nie sprawiały wrażenia przypadkowych „ozdobników”, lecz wpisywały się w narrację ustanowioną przez tekst (rodzaj żartobliwej, bardzo „filmowej” opowiadki sensacyjno-przygodowej). Pierwotny materiał dźwiękowy ulega swoistej rekontekstualizacji, stając się nie tylko częścią innej fabuły, ale także innego medium.

Big Audio Dynamite to jeden z pierwszych zespołów rockowych, które w latach 80. eksperymentowały z możliwościami nowego instrumentu, jakim był wówczas sampler cyfrowy. Wśród najbardziej kreatywnych użytkowników tego sprzętu znaleźli się z jednej strony twórcy hip hopu, a z drugiej przedstawiciele rocka industrialnego. O ile pierwsi specjalizowali się w miksowaniu dźwiękowych asamblaży z fragmentów nagrań innych wykonawców, to drudzy najczęściej uzupełniali swoje utwory samplami o niemuzycznym charakterze, wykorzystując przetworzone dźwięki otoczenia (np. odgłosy maszyn fabrycznych) oraz czerpiąc z mediów audiowizualnych, jak telewizja i film<sup>34</sup>.

Prace nad albumem *The Mind Is A Terrible Thing To Taste* (1989) amerykańskiej formacji Ministry, założonej przez Ala Jourgensena, przebiegały w nieco podobny sposób, jak miało to miejsce w przypadku Big Audio Dynamite. Basista i multiinstrumentalista Paul Barker oraz perkusista William Rieflin przez miesiąc oglądali wideokasety z różnymi filmami, wsłuchując się w ścieżki dźwiękowe i samplując wszystko, co mogłoby się wpasować w klimat muzyki zespołu<sup>35</sup>, łączącej awangardową elektronikę

33 Por. *ibidem*. W tym miejscu warto podkreślić, że Letts – w dużej mierze odpowiedzialny za „filmową” stronę utworów Big Audio Dynamite – już w latach poprzedzających narodziny zespołu był dobrze znany jako realizator teledysków i dokumentów muzycznych, później natomiast zajął się również tworzeniem filmów fabularnych.

34 Nie jest to wszakże regułą – przykładowo szwajcarski zespół industrialny The Young Gods komponował swoje utwory z samplowanych fragmentów muzyki tak różnych artystów, jak choćby Jimi Hendrix, Guns N’ Roses, Richard Wagner czy W.A. Mozart.

35 Por. Ch. Dick, *Brain Damage. The Making of Ministry’s „The Mind Is A Terrible Thing To Taste”*, „Decibel Magazine” 2011, nr 11, s. 52.

z ekspresywnością właściwą ciężkim odmianom rocka, jak thrash metal czy hardcore. Zawartość płyty ma charakter programowy – poszczególne utwory odzwierciedlają kondycję jednostki w świecie zmierzającym ku totalitaryzmowi i samounicestwieniu. W tym świetle nie dziwi dobór samplowanego materiału. W piosence *Thieves*, gdzie tytułowymi „złodziejami” są amoralni, skorumpowani politycy, znalazły się cytaty z *Full Metal Jacket* (1987) Stanleya Kubricka, jednego z najgłośniejszych filmowych rozrachunków z wojną wietnamską. Nieprzyjemny, rozkazujący głos należy do sierżanta z obozu szkoleniowego dla młodych rekrutów, sadystycznego służbisty, który znęcając się psychicznie nad swoimi podwładnymi, niejako „pierze im mózgi”, by na froncie stali się pozbawionymi woli i uczuć maszynami do zabijania. Komendom wygłaszanym przez funkcjonariusza opresyjnego systemu zostają przeciwstawione głosy demonstrantów protestujących przeciwko amerykańskiemu zaangażowaniu w Wietnamie, samplowane z filmu dokumentalnego *Wojna w domu* (*The War at Home*, 1979) Glenna Silbera.

Inny utwór, *Cannibal Song*, został napisany z perspektywy „odczłowieczonego” („dehumanize”), „poddanego lobotomii” („lobotomize”), „wrzuconego do celi” („thrown into a cell”) pensjonariusza zakładu dla obłąkanych. Na pierwszym planie wyeksponowano jednostajnie pulsującą linię basu oraz mechaniczny rytm przypominający uderzenia młota. W tle nieustannie rozbrzmiewają upiorne hałasy i wrzaski, zlewające się w amorficzną całość, z której w pewnym momencie da się wyłowić słowa „The mind is a labyrinth” („Umysł to labirynt”). Wszystkie te sample, wzięte z horroru Tony’ego Randela *Powrót z piekiel II* (*Hellbound: Hellraiser II*, 1988), służą wykreowaniu czegoś, co dałoby się określić mianem dźwiękowego pejzażu wewnętrznego. Słuchacz otrzymuje możliwość wejrzenia w głąb udręczonej psychiki podmiotu lirycznego.

Sampling odgrywał kluczową rolę w metodzie, jaką członkowie belgijskiego zespołu Front 242 posługiwali się w trakcie tworzenia swoich utworów: Daniel Bressanutti rozsyłał pozostałym muzykom kasety z zebraniem przez siebie materiałem dźwiękowym, by następnie każdy z nich dodał do tej mieszaniny „coś od siebie”<sup>36</sup>. Innymi słowy, sample nie były dobierane do muzyki, lecz odwrotnie – stanowiły punkt wyjścia dla pracy nad utworem. W dwuczęściowej kompozycji *Masterhit* (1987) rolę introdukcji pełni dialog zaczerpnięty z filmu Davida Cronenberga *Videodrome* (1982), a dokładniej – ze sceny, w której szef tajemniczej korporacji Spectacular Optical przemawia do swoich „wyznawców” zgromadzonych w studiu telewizyjnym:

- You know me...
- Yeah, we know you!
- ...and I sure know you – everyone!\*

\* „– Znacie mnie.../– Tak, znamy cię!/– ...a ja na pewno znam was – każdego z osobna!” [tłum. P.P.].

36 Por. D. Stubbs, *The Enforcers*, „Melody Maker” 3.09.1988, s. 26.

Dość enigmatyczna treść samej piosenki zdaje się odzwierciedlać relację opartą na podporządkowaniu, podszytą sadomasochizmem. Zarówno warstwa brzmieniowa, oparta na syntetycznych rytmach i agresywnych efektach elektronicznych, jak i słowa zawarte w tekście korespondują nie tylko z przywołanym fragmentem ścieżki dźwiękowej, lecz również z zasadniczą tematyką filmu – dzieło Cronenberga, utrzymane w tonacji surrealistycznego koszmaru, dotyczy ujarzmienia ludzkiego ciała i umysłu przez środki masowego przekazu.

Dla zespołów takich jak Ministry, Front 242 czy Skinny Puppy technika samplingu była jednym ze środków pozwalających na wykreowanie dźwiękowych wizji odhumanizowanej cywilizacji postindustrialnej. Odmienny charakter ma muzyczne uniwersum stworzone przez członków nowojorskiej grupy White Zombie. Gitarzysta Jay Juenger wspomina, że jednym z powodów ich przeprowadzki do Los Angeles była możliwość przebywania w bliskim sąsiedztwie Hollywood – „To tu rodzi się cała ta tandetna kultura amerykańska, która nas tak bardzo inspiruje. Chcieliśmy być częścią tego zjawiska”<sup>37</sup>. Już same tytuły piosenek w rodzaju *Cosmic Monsters Inc.* i *Grindhouse (A Go-Go)* (obie z 1992) czy *El Phantasma And The Chicken-Run Blast-O-Rama* (1995), a także nazwa formacji<sup>38</sup> oraz artystyczny pseudonim jej lidera (Rob Zombie) wskazuje na zamiłowanie do estetyki kina klasy B. Muzyka grupy, pod względem stylistycznym zbliżona do metalu, ale wymykająca się jednoznacznym klasyfikacjom gatunkowym, została naszpikowana samplami z licznych horrorów i filmów eksploatacyjnych, w szczególności z lat 50., 60. i 70. Do najczęściej cytowanych (np. w utworze *Thunder Kiss '65*) należał niskobudżetowy obraz Russa Meyera *Szybciej, koteczku! Zabij! Zabij! (Faster, Pussycat! Kill! Kill!, 1965)*, gdzie każda z trzech głównych bohaterek mogła się poszczycić nie tylko ponętym ciałem, lecz również mocnym charakterem i siłą w pięściach... Film, niegdyś lekceważony, z czasem doczekał się artystycznej nobilitacji jako klasyk kina *camp*. Echa tej historii pobrzmiwiają chociażby w *Death Proof* (2007) Quentina Tarantino. Dorobek White Zombie jest w pewnym sensie muzycznym odpowiednikiem kina, jakie uprawia twórca *Pulp Fiction* (1994) – eklektycznego, pastiszowego, pełnego nawiązań do filmów różnych gatunków i różnej jakości. W późniejszych latach Rob Zombie już nie tylko inspirował się filmami, ale sam zaczął je tworzyć. W reżyserowanych przez siebie horrorach, takich jak *Dom tysiąca trupów (House of 1000 Corpses,*

37 W. Weiss, *Sztuka rebelii...*, s. 418.

38 Zespół wziął swoją nazwę z tytułu klasycznego filmu grozy *Białe zombie (White Zombie, 1932)* w reżyserii Victora Halperina – por. S. Daly, *Rob Zombie: Monster of Rock*, „Rolling Stone” 4.02.1999, <https://www.rollingstone.com/music/news/rob-zombie-monster-of-rock-19990204> [dostęp: 24.05.2018]. Nie był to pierwszy przykład tego rodzaju. Słynna grupa Black Sabbath zawdzięcza swoją nazwę horrorowi Mario Bavy *Trzy oblicza strachu (I tre volti della paura, 1963)*, który w Anglii wyświetlany był właśnie pod tytułem *Black Sabbath* – por. W. Weiss, *Rock. Encyklopedia*, Warszawa 1991, s. 68.

2003) i *Władcy Salem* (*The Lords of Salem*, 2013), stosował metodę podobną do tej, jaką posługiwał się przy tworzeniu swojej muzyki – nasycał je dużą liczbą odwołań i zapożyczeń z dzieł innych filmowców, a w mniejszych lub większych rolach obsadzał aktorów znanych z ról w klasycznych pozycjach kina grozy, jak Karen Black, Barbara Crampton czy Udo Kier.

Również Kate Bush próbowała swoich sił w branży filmowej. Artystka, która już na kilka lat przed debiutem pobierała lekcje u słynnego mima Lindsaya Kempa<sup>39</sup>, uczyniła ze swojego ciała jeszcze jedno narzędzie ekspresji artystycznej. W szczególności interesowało ją włączenie muzyki i tańca w obręb filmowego medium. Jej ambicje nie ograniczały się wszakże do realizowania teledysków z własnym udziałem, ani też do kopiowania stylistyki hollywoodzkich musicali, lecz raczej do stworzenia pewnego rodzaju sztuki totalnej. Pod tym względem wzorcem były dla niej *Czerwone pantofelki* (*The Red Shoes*, 1948) Michaela Powella i Emerica Pressburgera – niekonwencjonalne widowisko w Technicolorze, gdzie sekwencje baletowe, inspirowane baśnią Andersena, odzwierciedlają prywatny dramat tancerki biorącej udział w spektaklu. Inspirując się tym klasycznym dziełem brytyjskiego kina, Bush nagrała *concept album* pod tym samym tytułem (*The Red Shoes*, 1993). Część utworów składających się na zawartość płyty tworzyło fabularny cykl – baśniową opowieść o baletnicy próbującej się uwolnić spod mocy zaczarowanych bucików, które zdają się żyć własnym życiem, zmuszając ją do ciągłego tańca. Niedługo po premierze albumu światło dzienne ujrzała jego filmowa ilustracja – *The Line, the Cross & the Curve*. Bush zamierzała pozyskać do współpracy samego Powella, kiedy jednak ten zmarł, osobiście wyreżyserowała ów czterdziestominutowy film, w którym zagrała również główną rolę. Podobnie jak twórcy *Czerwonych pantofelków*, eksperymentowała z ruchem, barwą i montażem. Rezultat okazał się jednak niezbyt udany, co zresztą sama przyznała: dzieło było właściwie zbiorem teledysków połączonych narracyjnymi wstawkami. O porażce zdecydował między innymi brak odpowiednich środków na sfinansowanie projektu<sup>40</sup> oraz artystyczny poziom samych piosenek – zdając sobie sprawę z ich słabości, Bush po latach postanowiła nagrać ich „ulepszone” wersje. Umieściła je na albumie z 2014 roku, zatytułowanym nie inaczej, jak *The Director’s Cut* (wersja reżyserska to termin stosowany na użytek „ostatecznej” wersji filmu, przerobionej w taki sposób, by najpełniej odpowiadała oryginalnemu zamysłowi autora).

Jeśli posłużyć się określeniem „reżyseria” w kontekście działalności artystycznej jakiegoś muzyka, to za najbardziej adekwatny przykład mogłaby uchodzić solowa twórczość Barry’ego Adamsona, po raz pierwszy zaprezentowana na płycie *Moss Side*

<sup>39</sup> *Ibidem*, s. 56.

<sup>40</sup> Por. N. Dahl, *Kate Bush’s Cinema of Sound*, <http://www.dazeddigital.com/music/article/33816/1/kate-bush-s-cinema-of-sound> [dostęp: 24.05.2018].

*Story* (1989). Tytuł odnosi się do manchesterskiej dzielnicy Moss Side, gdzie artysta przyszedł na świat, jednocześnie zaś stanowi ewidentne nawiązanie do klasycznego musicalu Roberta Wise'a i Jerome'a Robbinsa *West Side Story* (1961). Jako wykonawca większości partii instrumentalnych, aranżer sekcji smyczkowych i „dyrygent orkiestry” dodatkowych muzyków, a także projektant oprawy graficznej albumu, Adamson dążył do sprawowania całkowitej kontroli nad wszystkimi aspektami procesu twórczego. Postępował niczym reżyser kina autorskiego w trakcie pracy nad bardzo osobistym projektem<sup>41</sup>. Warstwa tekstowa *Moss Side Story* jest wprawdzie ograniczona do minimum (słowa pojawiają się jedynie w samplowanych urywkach wiadomości telewizyjnych), ale poszczególne „sceny”, obfitujące w efekty dźwiękowe o narracyjnym charakterze, układają się w spójną fabularną całość – mroczną opowieść w stylu noir „wyreżyserowaną” za pomocą samych dźwięków.

Z inspiracji twórczością takich kompozytorów, jak John Barry czy Ennio Morricone, powstało coś więcej niż *soundtrack* do nieistniejącego filmu. Być może zakres możliwości nawiązań do kinematografii wyczerpuje się właśnie tutaj: w miejscu, gdzie muzyka w pewnym sensie sama staje się dziełem filmowym, a słuchacz – odbiorcą obrazów, które rodzą się w jego wyobraźni za pośrednictwem dźwięków.

## Bibliografia

- 1001 albumów muzycznych. Historia muzyki rozrywkowej, red. R. Dimery, przeł. M. Bugajska, J. Topolska, J. Wiśniowski, Poznań 2007.
- Cassavetes John, *What's Wrong with Hollywood*, „Film Culture” 1959, nr 19, s. 4-5.
- Dahl Nel, *Kate Bush's Cinema of Sound*, <http://www.dazeddigital.com/music/article/33816/1/kate-bush-s-cinema-of-sound> [dostęp: 24.05.2018].
- Daly Steven, *Rob Zombie: Monster of Rock*, „Rolling Stone” 4.02.1999, <https://www.rollingstone.com/music/news/rob-zombie-monster-of-rock-19990204> [dostęp: 24.05.2018].
- Dax Max, *This is Why Róisín Murphy Doesn't Give a Fuck Anymore*, <http://www.electronicbeats.net/this-is-why-roisin-murphy-doesnt-give-a-fuck-anymore/> [dostęp: 24.05.2018].
- Dick Chris, *Brain Damage. The Making of Ministry's „The Mind Is A Terrible Thing To Taste”*, „Decibel Magazine” 2011, nr 11, s. 52.
- Dylan Bob, *Duszny kraj. Wybrane utwory z lat 1962-2012*, przeł. F. Łobodziński, Stronie Śląskie 2017.
- Encyklopedia kina*, red. T. Lubelski, Kraków 2003.
- Guilbert Georges-Claude, *Madonna as Postmodern Myth: How One Star's Self-Construction Rewrites Sex, Gender, Hollywood and the American Dream*, Jefferson 2002.
- Horror Cinema*, red. J. Penner, S.J. Schneider, P. Duncan, Köln 2008.
- Irwin Colin, *Paranoia and Passion of the Kate Inside*, „Melody Maker” 4.10.1980.
- Letts Don i Jones Mick, *Big Audio Dynamite's Notes From the Frontline*, <https://sabotagetimes.com/music/b-a-d> [dostęp: 24.05.2018].

---

41 Por. 1001 albumów muzycznych. Historia muzyki rozrywkowej, red. R. Dimery, przeł. M. Bugajska, J. Topolska, J. Wiśniowski, Poznań 2007, s. 624.

- Miller Max B., *Miewam problemy...*, „Film” 2000, nr 6, s. 41.
- Noel Kasia, *Trochę inna*, „Film” 2000, nr 6, s. 45.
- Stubbs David, *The Enforcers*, „Melody Maker” 3.09.1988, s. 26.
- Thomas Bryan, *Bob Dylan, Sam Shepard, the Rolling Thunder Revue and the Epic Saga of „Brownsville Girl”*, <http://nightflight.com/rolling-thunder-the-gospel-years-bob-dylan-sam-shepard-and-the-brownsville-girl-saga/> [dostęp: 10.05.2018].
- Thompson Dave, *Welcome to My Nightmare: The Alice Cooper Story*, London 2012.
- Weiss Wiesław, *Rock. Encyklopedia*, Warszawa 1991.
- Weiss Wiesław, *Rock. Encyklopedia 2*, Warszawa 1994.
- Weiss Wiesław, *Sztuka rebelii. Rozmowy ze świętymi i grzesznikami rocka*, Warszawa 1997.

### CINEMATIC INSPIRATIONS IN POPULAR MUSIC

**Summary:** Over the course of decades rock and pop artists have referred to cinema in various ways. It's not only about music videos, which are, in fact, film illustrations of music. References to famous actors and plots of specific films, samples of dialogue and other sound bites from motion pictures, and finally the cases where a song becomes a musical equivalent of a cinematic spectacle – all these references are present in popular music, in both its textual and sonic aspects.

**Keywords:** film, music, pop, rock

Kamila Gieba  
Uniwersytet Zielonogórski

## SEKRETY TWIN PEAKS MARKA FROSTA – LITERACKIE UZUPEŁNIENIA SERIALOWEJ FABUŁY

Pewnego lutowego poranka 1989 roku Pete Martell znajduje na brzegu jeziora owinięte w folię ciało. To zwłoki osiemnastoletniej Laury Palmer. Do miasteczka Twin Peaks, w którym doszło do zbrodni, przybywa agent specjalny FBI, Dale Cooper. W trakcie śledztwa odkrywa nie tylko, że wzorowa uczennica prowadziła podwójne życie, ale też, że sprawa jej morderstwa wykracza daleko poza ludzki świat. Tak w dużym skrócie można streścić przewodni motyw serialu, którego dotyczy ów artykuł. W 1990 roku na małych ekranach pojawiło się *Miasteczko Twin Peaks* w reżyserii Davida Lyncha i Marka Frosta<sup>1</sup>. Wraz z premierą opowieści o tajemniczym miasteczku doszło do przewartościowania znaczenia serialu jako gatunku, który wcześniej był postrzegany raczej w kategoriach rozrywkowych. Twórcy tego telewizyjnego obrazu ustanowili cezurę „oddzielającą telewizję zdominowaną przez opery mydlane od telewizji emitującej seriale nowej generacji”<sup>2</sup>. Rok później wyemitowano drugi sezon serialu<sup>3</sup>. W 1992 roku telewizyjne miasteczko zostało przeniesione do sal kinowych w postaci długometrażowego obrazu *Miasteczko Twin Peaks. Ogniu krocze ze mną*<sup>4</sup>. Lynch na tym jednak nie poprzestał: w 2017 roku wyreżyserował trzeci sezon serialu, który nie tylko nie rozwiązał interpretacyjnych problemów sprzed dwudziestu pięciu lat, ale wręcz je rozmnożył<sup>5</sup>.

---

1 *Miasteczko Twin Peaks*, sezon 1, reż. D. Lynch, M. Frost, 1990.

2 M. Major, „Enough is enough?! Dziewięć lat w trzy miesiące, czyli tajemnice zachłannego oglądania na przykładzie fanów seriali „Z Archiwum X” i „Miasteczko Twin Peaks”, [w:] *Seriale w kontekście kulturowym. Widzowie – fani – twórcy*, red. A. Krawczyk-Łaskrzewska, A. Anruszewicz- Duchlińska, Olsztyn 2016, s. 96.

3 *Miasteczko Twin Peaks*, sezon 2, reż. D. Lynch, M. Frost, 1991.

4 *Miasteczko Twin Peaks. Ogniu, krocze ze mną*, reż. D. Lynch, 1992.

5 Do takich problemów należy m.in. określenie charakteru „Postaci z Innego Miejsca” (np. Boba, Karła, Olbrzyma) i samego „Innego Miejsca” (a raczej miejsc: Czarnej i Białej Chaty czy Czerwonego Pokoju). Na ten temat por. B. Woźniak, *Realne i nierealne – różne rodzaje rzeczywistości w „Miasteczku Twin Peaks”*, „Irydion. Literatura – Teatr – Kultura” 2017, t. 3, nr 1, s. 165-172.



Serial wywołał niesamowity oddźwięk wśród widzów i szybko znalazł się w kręgu oddziaływania kultury popularnej. Frost pisze o tym procesie raczej w tonie krytycznym:

Medialne szaleństwo, imprezy z pokazami odcinków, fani zwani Peakies, doroczne konweny, wczesne internetowe obsesje, doktoraty, placki z wiśniami zostawiane na progu. Dziwne dni. Dziś wiemy więcej na temat tego procesu: popkultura pożera własny ogon [...]. Wpadnięcie w jej paszczę to wciąż dziwna i destabilizująca przygoda, która, chcąc nie chcąc, źle ustawia nam ogniskową – tak, że samo dzieło przestaje być w centrum kadru<sup>6</sup>.

Słowa te pochodzą z przedmowy do *Sekretnego dziennika Laury Palmer*, czyli literackiej wariacji na temat serialu napisanej przez Jennifer Lynch, córkę słynnego reżysera, która – podążając śladami ojca – sama próbowała swoich sił w branży serialowej (wyreżyserowała m.in. niektóre odcinki takich seriali, jak *American Horror Story*, *Wirus* czy *The Walking Dead*). Frost stwierdza w przedmowie do dziennika: „Jednym z efektów ubocznych naszego snu była ta książka”<sup>7</sup>. Poznajemy w niej dwunastoletnią Laurę, która już drugi wpis kończy słowami: „PS. Mam nadzieję, że BOB dziś w nocy nie przyjdzie”<sup>8</sup>. Ta demoniczna postać z Innego Miejsca pojawia się też w ostatniej notce, pisanej już przez osiemnastolatkę: „Wiem dokładnie, kim i czym jest BOB, i muszę wszystkim powiedzieć”<sup>9</sup>. Nie powiedziała – przegrała ze swoim prześladowcą. *Sekretny dziennik Laury Palmer* dopowiada to, co na ekranie często było tylko sygnalizowane. Czytelnik ma okazję poznać historię Laury, opowiadaną z jej perspektywy. Nadal jednak nie mamy pełnego obrazu zdarzeń – kilku stron dziennika brakuje, co zresztą koresponduje ze scenami z *Ogniu, kroc ze mną* oraz z trzeciego sezonu serialu.

*Sekretny dziennik Laury Palmer* to przeniesienie małego ekranu na papier, jednak w skali nieporównywalnej do tej, jaką wykorzystał sam Frost. Mimo że książkę Jennifer Lynch uznał za „efekt uboczny”, to sam również napisał literackie uzupełnienie, a raczej znaczne przedłużenie serialowej fabuły. Autor stworzył gatunkową hybrydę zatytułowaną *Sekrety Twin Peaks*, komponując dossier, czyli – jak podaje słownikowa definicja – „zbiór dokumentów i akt dotyczących jakiejś osoby lub sprawy”<sup>10</sup>. W obrębie *Sekretów Twin Peaks* znajdziemy segmenty tekstu wzorowane na liczne gatunki użytkowe: są tu na przykład listy, akta FBI, fotografie, raporty, sprawozdania, adnotacje, wycinki z gazet, mapy, diagnozy medyczne, faktury, karty dań, pocztówki, wywiady czy transkrypcje

6 M. Frost, *Przedmowa do nowego wydania „Sekretnego dziennika” Laury Palmer*, [w:] J. Lynch, *Sekretny dziennik Laury Palmer*, przeł. A. Sobolewska, Kraków 2017, s. 6-7. Placki wiśniowe, o których pisze Frost, to aluzja do serialowego motywu – właśnie placek wiśniowy był ulubioną potrawą agenta Dale’a Coopera.

7 M. Frost, *Przedmowa...*, s. 7.

8 J. Lynch, *op. cit.*, s. 14.

9 *Ibidem*, s. 220.

10 *Dossier*, [w:] *Wielki słownik poprawnej polszczyzny*, PWN, red. A. Markowski, Warszawa 2004, s. 197.

nagrań. W dodatku wszystkie te genologiczne stylizacje dotyczą nie tylko samej treści czy architektoniki tekstu, ale także warstwy graficznej. Treść poszczególnych dokumentów jest zapisana różnymi krojami i kolorami czcionki, czasem naśladowującej pismo odręczne. Pojawiają się też inne imitacje, na przykład odręcznych podkreśleń, skreśleń, plam atramentu. Dokumenty są opatrzone pieczęciami, podpisami, komentarzami, a w listach pojawiają się niekiedy celowo popełnione błędy ortograficzne. Zróżnicowana jest nawet barwa i faktura poszczególnych arkuszy papieru. Większość zamieszczonych w dossier dokumentów ma istotną wartość informacyjną, ale Frost zamieścił tutaj również takie elementy, które nie wnoszą do sprawy Twin Peaks praktycznie niczego nowego, jak na przykład karta dań z restauracji Double R. Nie ma ona żadnego znaczenia dla historii miasteczka, jej głównym celem jest natomiast uwiarygodnienie narracji.

Właśnie sposób konstruowania narracji to kolejny element, który składa się na eklektyzm książki Frosta. *Sekrety Twin Peaks* mają bowiem przynajmniej kilkudziesięciu narratorów. Dwóch z nich można uznać za dominujących: jest to osoba ukrywająca się pod pseudonimem Archiwista oraz pracownik biura FBI, podpisujący się inicjałami T.P. Archiwista to właściwy autor dossier – to właśnie on je skomponował, zebrał wszystkie dokumenty, naniósł podkreślenia, dodał swoje dopiski komentujące sprawę miasteczka Twin Peaks. Natomiast agent T.P. na zlecenie swojego przełożonego (agenta FBI Gordona Cole’a, w którego rolę w serialu wcielił się sam Lynch) ma za zadanie ustalić jego tożsamość – ten narrator wypowiada się w zaznaczonych czerwoną czcionką komentarzach naniesionych na marginesy stron. Dodatkowo właściwie każdy z dokumentów ma swojego narratora: czasami są to osoby, które znamy z serialu i filmu, jak psychiatra Lawrence Jacoby, córka lokalnego potentata Audrey Horn, funkcjonariusz Tony „Hawk” Hill, redaktor miejscowego dziennika Douglas Millford czy sam agent Dale Cooper, często jednak narrację prowadzą postacie zupełnie niezwiązane z filmowym obrazem.

Ten ostatni fakt naprowadza na bardzo ważną cechę książki Frosta. Nie jest ona po prostu literackim odtworzeniem serialowej fabuły. Nie powiela tego, co zostało już pokazane widzom. Przeciwnie – reżyser znacznie wykracza poza scenariusz, a tym samym rozczarowuje tych czytelników, którzy mieli raczej wąski horyzont oczekiwań: tych, którzy z *Sekretów Twin Peaks* chcieliby po prostu wyczytać dalsze losy bohaterów serialu. Dla przykładu można podać fragment recenzji książki, w której recenzent wskazuje na swoje rozczarowanie książką Frosta:

Czego nowego się dowiadujemy? Otóż, niestety, prawie niczego [...]. Momentami książka przypomina mi kocioł, do którego wrzucono na chybił trafił całą masę szerzej znanych teorii spiskowych i miejscowych mitów [...] Nie dowiadujemy się jednak niemalże niczego nowego na temat – Czarnej i Białej Chaty, losów agenta Coopera, tego, co stało się z Josie i pozostałych kwestii, które wydają się być najbardziej interesujące dla fanów serialu [...].

Frost zasypuje nas informacjami, które w rzeczywistości nijak się mają do wydarzeń z serialu i uważam, że bardziej nadawałyby się do blogowego wpisu „Czy wiesz, że...” dotyczącego teorii spiskowych<sup>11</sup>.

Taki odbiór świadczy być może o mylnym odczytaniu intencji autora. Wydaje się, że Frost nie miał zamiaru dopisywać dalszego ciągu historii serialowego miasteczka, chciał natomiast zrealizować szeroko zakrojony plan skonstruowania całej mitologii, której wydarzenia w miasteczku Twin Peaks związane ze śmiercią Laury Palmer są tylko małą, wręcz mikroskopijną częścią. Czerpał przy tym pełnymi garściami z mitów amerykańskich osadzonych właśnie we wspomnianych w przytoczonej recenzji teoriach spiskowych. Więcej niż o fikcyjnych bohaterach autor pisze o historycznych postaciach: między innymi o członkach Korpusu Odkrywców Wiliamie Clarku i Meriwetherze Lewisie, wodzu Josephie z indiańskiego plemienia Nez Percé, prezydencie Richardzie Nixonie, założycielu Kościoła Scientologów Ronie Hubbardzie, okultyście Alaisterze Crowleyu. W większości są to osoby związane z tajnymi stowarzyszeniami, do których można zaliczyć Łożę Masońską i Iluminatów Bawarskich, Hermetyczny Zakon Złotego Brzasku, Bohemian Grove, Kościół Thelemy, Majestic 12, Czaszkę i Kości z Yale University. Bohaterowie działają też często w sekretnych, chociaż historycznie potwierdzonych, rządowych i wojskowych przedsięwzięciach, takich jak nuklearny projekt Manhattan, czy projekty badające zjawisko UFO. Ale co to wszystko ma wspólnego z miasteczkiem Twin Peaks? Trudno byłoby odtworzyć wszystkie powiązania, które skonstruował Frost, warto jednak zwrócić uwagę na kilka z nich: będzie to kolejno motyw indiański, ufologiczny i okultystyczny.

Mit, od którego zaczyna się opowieść Frosta, a zarazem podstawowy mit założycielski Ameryki, dotyczy osadnictwa białego człowieka na terytoriach indiańskich. Dossier otwierają dokumenty z 1805 roku pochodzące z ekspedycji Clarka i Lewisa, której celem było zbadanie nierozpoznanych jeszcze przez białych osadników terenów położonych na wschód od Luizjany. Taka ekspedycja rzeczywiście się odbyła, rzeczywiście – tak jak w książce – amerykańscy odkrywcy dotarli do plemienia Nez Percé – Przekłutych Nosów, z którymi zresztą utrzymywali serdeczne stosunki. W te historyczne fakty Frost wplata jednak fikcję. Otóż w *Sekretach Twin Peaks* Lewis zostaje zaprowadzony przez Indian do miejsca położonego pomiędzy dwoma wodospadami – serialowe miasteczko na początku XIX wieku jeszcze nie istnieje, ale odbiorca serialu od razu rozpozna ten krajobraz jako scenierię, w której prawie dwieście lat później rozegra się koszmar Laury Palmer. Wśród wodospadów Lewis spotyka „milczącego człowieka”. Czytelnik nie poznaje szczegółów, ale może się domyślać, że jest to postać ze świata serialowego Olbrzyna, a może nawet sam Olbrzym, z którym porozumiewał się Dale

<sup>11</sup> Piotr (brak nazwiska), „*Sekrety Twin Peaks (Mark Frost) – recenzja*, „Fantasmarium”, <https://fantasmarium.com/2017/05/18/sekrety-twin-peaks-recenzja/> [dostęp: 31.03.2018].

Cooper. Potwierdza to osobliwy podarunek dla Clarka od wodza Skręcone Włosy: pierścień z nefrytem ze schematycznym wizerunkiem sowy.

Wkrótce biali ludzie okazali się mniej życzliwi dla indiańskiego plemienia niż Clark i Lewis: postanowiono wysiedlić Nez Percé z ich rdzennego terytorium. Indianie pod przywództwem wodza Josepha długo stawiali opór. To również historyczne wydarzenia. Frost znów jednak wplata w tę opowieść wątek fikcyjny. Wodzowi Josephowi i jego plemieniu pomaga bowiem tajemniczy Wielki Wódz Duch bytujący między wodospadami. Ostatecznie jednak Indianie przegrywają z kolonizatorami: zostają wysiedleni ze swojego plemiennego terytorium i zamknięci w rezerwacie dla Indian. Jeden z traperów, Wątrobożerny Johnson, utrzymuje:

Biały człowiek, łamiąc liczne obietnice dane wodzowi Josephowi, obudził potężne czary na terytorium Nez Percé. W rezultacie jak twierdził [Wątrobożerny Johnson – przyp. K.G.] dla ludzi, którzy powytyczali działki złotonośne i osiedlili się na ziemi zrabowanej Nez Percé, przyjdzie kiedyś dzień sądu<sup>12</sup>.

Dość powiedzieć, że na tej właśnie ziemi założono miasteczko Twin Peaks.

Kim jest Wielki Wódz Duch, który pomagał Nez Percé? Indianie uważali, że należy on do rasy „Ludzi Nieba”. To sformułowanie odsyła do kolejnego istotnego wątku, jaki podejmuje Frost, czyli do historii amerykańskich zmagania z „nalotami” UFO. Autor opiera się na rzeczywistych projektach uruchamianych po II wojnie światowej przez wojsko amerykańskie. W 1947 roku zainicjowano projekt „Znak”, którego celem było zbadanie przypadków obserwacji Niezidentyfikowanych Obiektów Latających. Wśród członków projektu znalazło się jednak zbyt wielu zwolenników teorii, że obiekty te rzeczywiście pochodzą ze świata pozaziemskiego. Z tego powodu w 1949 roku zakończono „Znak”, a w jego miejsce powołano zespół pod kryptonimem „Uraza”. Od tej pory wszelkie przypadki obserwacji UFO pokazywano w mediach jako halucynacje lub mistyfikacje. Prace kontynuowano potem w ramach projektu „Błękitna Księga”, którego działalność była z kolei kontrolowana przez projekt „Wodnik”. Z wielu ufologicznych wątków, które wprowadza Frost, wynika, że to, co Amerykanie brali za obiekty pozaziemskie, jest efektem niezrozumiałej dla człowieka działalności istot, które rzeczywiście nie mają ziemskiej proveniencji, ale nie są też zielonymi ludkami z innych planet. To najprawdopodobniej te same pradawne siły, z którymi kontaktowało się plemię Nez Percé. Co więcej, te obce stworzenia dzielą się na dwie grupy: jedna może sprzyjać ludziom, druga im szkodzi, dręczy, wywiera na nich telepatyczny wpływ, kontroluje ich umysły. Mogą pochodzić nie z kosmosu, ale z równoległego wymiaru. To spostrzeżenie odsyła nas do BOBA: istoty, która opętała umysł zbrojcy Laury. Bez *Sekretów Twin Peaks*

12 M. Frost, *Sekrety Twin Peaks*, przeł. A. Sobolewska, Kraków 2016, s. 49.

chyba żaden z widzów serialu nie powiązałby demonów z Czerwonego Pokoju z takimi sprawami, jak na przykład Roswell.

Roswell w *Sekretach Twin Peaks* staje się pewnym łącznikiem między wątkiem ufologicznym i okultystycznym. Okultyzm z kolei mocno wiąże się z wydarzeniami z trzeciego sezonu serialu. Frost znów rzeczywiste historie interpretuje przez pryzmat serialowej fabuły. W 1947 roku w okolicach bazy wojskowej w Roswell rozbił się niezidentyfikowany obiekt latający. Stało się to bezpośrednią przyczyną powołania projektu „Znak”. Dlaczego po tym incydencie znacznie wzrosła liczba obserwacji UFO? Dlaczego wcześniej raczej ich nie notowano? Reżyser sugeruje, że musiało wydarzyć się coś, co umożliwiło przekraczanie granicy między światem ludzkim i nieludzkim. Frost wprowadza w tym miejscu kolejne postacie historyczne: Johna Parsonsa, chemika opracowującego dla amerykańskiego rządu formuły paliw rakietowych, a zarazem okultysty zafascynowanego Aleisterem Crowleyem; oraz Ronalda Hubbarda, pisarza *science fiction* i założyciela Kościoła Scjentologii. Obaj panowie w 1946 roku przeprowadzili szereg rytuałów znanych jako Operacja Babalon, której celem było przywołanie demonicznej żeńskiej siły, odpowiedniczki Wielkiej Nierządnicy Babilonu, przyszłej matki Antychrysta.

Oto wypowiedzi Parsonsa z *Sekretów Twin Peaks*:

Pracowaliśmy razem [z Hubbardem – przyp. K.G.] nad, hm... nad pewnym naprawdę ważnym projektem [...] to były rzeczy, o których pisał Crowley. Rytuał, którego próbował w Europie – ważne dzieło – ale nikt nigdy nie starał się przeprowadzić go tutaj [...] Widzieliśmy rzeczy, których może ludzie nie powinni oglądać. [Było to – przyp. K.G.] na pustyni. Pustynia jest idealnym miejscem do przywoływania... Czystym płótnem, pustym dzbanem, w którym, w pewnych okolicznościach i przy nieustraszonemu rygorze, można stworzyć eliksir przyzywający... nazwij ich jak chcesz... posłańców bogów<sup>13</sup>.

Ci posłańcy „przybierają wiele różnych form [...] Niektórzy twierdzą, że oni zawsze tu byli”<sup>14</sup>. To słowa Parsonsa książkowego, ale Parsons rzeczywisty w istocie w 1946 roku przebywał kilka dni na pustyni w pobliżu bazy wojskowej White Sands. W trzecim sezonie serialu White Sands odgrywa ważną rolę: to tutaj, jeszcze przed Hiroszimą i Nagasaki, w lipcu 1945 roku Amerykanie po raz pierwszy przetestowali bombę atomową. Test opatrzono kryptonimem Operacja „Trinity”. W serialu to właśnie wydarzenie jest przyczyną otworzenia się bramy między światem ludzi a wymiarem, z którego pochodzi Bob. Chyba trafioną interpretacją będzie stwierdzenie, że złe moce zostały przywołane na skutek wyzwolenia przez człowieka największego zła świata – morderczego potencjału broni atomowej. Natomiast w *Sekretach Twin Peaks* Frost sugeruje,

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 244-255.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

że w 1946 roku Parsons otworzył jeszcze inną bramę, która umożliwiła przeniknięcie istot z nieznanego wymiaru do ludzkiego świata.

Ten kocioł, w którym Frost umieścił najsłynniejsze amerykańskie historie spisowe i połączył je z serialowym miasteczkiem, tworzy w efekcie ogromną hiperbolę. Wszystko, czego nie da się wytłumaczyć rozumowo, wszelkie zjawiska wymykające się ludzkiemu umysłowi zostały przypisane działaniu jakiegoś innego świata, tego samego, który doprowadził do śmierci Laury Palmer. Jej zabójstwo przestaje być sprawą tylko miasteczka, a wpisuje się w ogromne mechanizmy rządzące właściwie całą ludzkością, a pozostające poza jej kontrolą. Do takiego wniosku doprowadza nas Douglas Millford, mieszkaniec Twin Peaks, który był świadkiem między innymi incydentu w Roswell. W notce skierowanej do Archiwisty (którego tożsamość na końcu książki zostaje czytelnikowi ujawniona) pisze tak:

Jestem teraz przekonany, że czymkolwiek jest to, co przez chwilę widziałem [...], było to z nami, odkąd rodzaj ludzki zszedł z drzewa. [...] Sądzę, że gdybyśmy potrafili przyjrzeć się dokładnie całej historii ludzkości, zobaczylibyśmy, że zawsze tu byli. Sądzę, że nas obserwowali, dręczyli, kpili z nas i nam pomagali od zarania dziejów [...]. To oni stanowią pierwotną przyczynę wszystkich nadprzyrodzonych czy paranormalnych doświadczeń, które odnotował nasz gatunek [...] jesteśmy całkowicie niezdolni do poznania ich prawdziwych zamiarów, a ich prawdziwe zamiary mogą oznaczać, że nie życzą nam dobrze [...]. Możliwe jest również, że obchodzimy ich tyle, co nas przypadkowe pierwotniaki w wodzie z kranu<sup>15</sup>.

Zdaje się, że wszystkie dokumenty zebrane w dossier miały doprowadzić nas do takiego właśnie stwierdzenia. Główna siła perswazji polega w *Sekretach Twin Peaks* na mimetyzmie formalnym: zabiegach, które za sprawą imitacji dążą do tego – jak pisał Michał Głowiński – aby wywołać efekt nieliterackości<sup>16</sup>. Ponieważ w książce nie zamieszczono żadnej noty wydawniczej, przedmowy, posłowania czy innych wypowiedzi pochodzących na przykład od autora zewnętrznego, książka Frosta realizuje mimetyzm totalny<sup>17</sup>. Gra literacka prowadzona z czytelnikiem poprzez paradokumentalną, mimetyczną imitację, nie jest jednak w stanie wywołać efektu całkowitej referencji. Narracja jest zawieszona między prezentacją a reprezentacją. W efekcie otrzymujemy to, co Zofia Mitosek nazywa ambiwalencją między pragnieniem a odmową: „na poziomie emocjonalnej lektury pogrążamy się w świecie fikcji jak w świecie rzeczywistym. W fazie świadomej percepcji dostrzegamy, że to tylko fikcja”<sup>18</sup>. Frost zaangażował czytelników w specyficzną grę komunikacyjną. Usiłując stworzyć iluzję prawdziwości, wykorzystał polifoniczny chór narratorów, przekazujących informacje, które nie zawsze

15 *Ibidem*, s. 356-357.

16 M. Głowiński, *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Warszawa 1969, s. 152.

17 Więcej na temat mimetyzmu totalnego i częściowego por. B. Kaniewska, *Mimetyzm formalny w polskiej prozie współczesnej*, „Pamiętnik Literacki” 1992, nr 3, s. 102.

18 Z. Mitosek, *Mimesis – między udawaniem a referencją*, „Przestrzenie Teorii” 2002, nr 1, s. 41.



łączą się w logiczną całość. Frost, słowami Archiwisty, często podkreśla różnice między sekretami a tajemnicami:

Tajemnice są starsze niż ludzkość, otaczają nas i popychają do odkrywania, zdumienia, zachwytu. Sekrety są dziełem człowieka, zawoalowanym, często podstępny sposobem zdobywania, utrzymywania lub narzucania władzy. Nie mylcie poszukiwania tych pierwszych z manipulacją przez te drugie<sup>19</sup>.

I dalej:

Prawdziwej tajemnicy nie da się całkowicie rozwikłać. Zawsze pozostaje tuż poza twoim zasięgiem, jak światełko za rogiem. Możesz dostrzec jej przeblask, poczuć jej ciepło, ale nie możesz poznać jej do głębi, dotrzeć do samego jądra. To właśnie nadaje jej wartość: nie można jej rozgryźć, jest większa od ciebie i ode mnie, większa od wszystkiego, co znamy<sup>20</sup>.

Frost wyjawia tylko sekrety, ale nie zdradza tajemnic. Tak naprawdę nie daje nam jasnej odpowiedzi na pytanie, kim są „oni”? Dossier wiele wyjaśnia, ale nie tłumaczy wszystkiego. Tajemnica jest centralnym elementem tej wielogłosowej narracji. Bez tajemnicy nie byłoby przecież miasteczka Twin Peaks.

## Bibliografia

- Dossier, [w:] *Wielki słownik poprawnej polszczyzny*, PWN, red. A. Markowski, Warszawa 2004.
- Frost Mark, *Sekrety Twin Peaks*, przeł. A. Sobolewska, Kraków 2016.
- Głowiński Michał, *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Warszawa 1969.
- Kaniewska Bogumiła, *Mimetyzm formalny w polskiej prozie współczesnej*, „Pamiętnik Literacki” 1992, nr 3.
- Lynch Jennifer, *Sekretny dziennik Laury Palmer*, przeł. A. Sobolewska, Kraków 2017.
- Major Małgorzata, „Enough is enough”! Dziewięć lat w trzy miesiące, czyli tajemnice zachłannego oglądania na przykładzie fanów seriali „Z Archiwum X” i „Miasteczko Twin Peaks”, [w:] *Seriale w kontekście kulturowym. Widzowie – fani – twórcy*, red. A. Krawczyk-Łaskrzewska, A. Anruszewicz-Duchlińska, Olsztyn 2016.
- Mitosek Zofia, *Mimesis – między udawaniem a referencją*, „Przestrzenie Teorii” 2002, nr 1.
- Piotr (brak nazwiska), „Sekrety Twin Peaks (Mark Frost) – recenzja”, „Fantasmarium”, <https://fantasmarium.com/2017/05/18/sekrety-twin-peaks-recenzja/> [dostęp: 31.03.2018].
- Woźniak Bartosz, *Realne i nierealne – różne rodzaje rzeczywistości w „Miasteczku Twin Peaks”*, „Irydion. Literatura – Teatr – Kultura” 2017, t. 3, nr 1.

## Filmografia

- Miasteczko Twin Peaks*, sezon 1, reż. D. Lynch, M. Frost, 1990.
- Miasteczko Twin Peaks*, sezon 2, reż. D. Lynch, M. Frost, 1991.
- Miasteczko Twin Peaks*, sezon 3, reż. D. Lynch, M. Frost, 2017.
- Miasteczko Twin Peaks. Ogniu, krocze ze mną*, reż. D. Lynch, 1992.

<sup>19</sup> M. Frost, *Sekrety...*, s. 58.

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 350.



### **THE SECRET HISTORY OF TWIN PEAKS BY MARK FROST – A LITERARY SUPPLEMENT TO THE FILM SERIES**

**Summary:** The article concerns the relations between the television series *Twin Peaks*, directed by David Lynch and Mark Frost, and the book entitled *The Secret Story of Twin Peaks* written by Mark Frost. The author moved the town from screen to paper, enriching the plot with numerous motifs related to the history of America. He constructed the whole “Twin Peaks mythology”, reaching back to the times when the town itself did not yet exist. The aim of the article is to present the supplements to the story and to show mimetic methods of adding credibility to literary narrative.

**Keywords:** *Twin Peaks*, David Lynch, series, dossier, formal mimicry



**Lubomír Hampel**

Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej

## **CZY LITERATURA Z KINEMATOGRAFIĄ ODSŁANIAJĄ STEREOTYPY NARODOWOŚCIOWE CZECHÓW I POLAKÓW? GŁOSA KONCEPTUALNEJ ANALIZY Z ZAKRESU DOMENY AUTO- I HETEROSTEREOTYPÓW**

W niniejszym artykule skupię się przede wszystkim na analizie wyeksponowanego etnonimicznego nazewnictwa<sup>1</sup>, koncentrującego się w zaprezentowanych niżej przykładach na Czechach i Polakach (por. np. istniejące w języku konstrukcje substantywno-adjektywne lub przymiotnikowo-rzeczownikowe, względnie zwroty werbo-nominalne), uwzględniające zarówno przedmiotowy autostereotyp, jak i heterostereotyp.

Jeżeli mamy rozmawiać o związku literatury z kinematografią (i odwrotnie), to warto podkreślić, że przede wszystkim język w tych badanych sferach (również w piosenkach, reklamach i przemówieniach) jest najważniejszym elementem komunikacyjnym. Odzwierciedla on przede wszystkim procesy myślenia o otaczającym nas świecie<sup>2</sup>. W polskiej kulturze dobrze znane jest jedno połączenie kolokacyjne, które przybrało formę frazeologizmu. Dotyczy ono oczywiście określenia, w którym jest wyprofilowany etnonim narodowościowy Czecha w formie przymiotnikowej,

1 Stereotypy etniczne (tzw. narodowe) wyrażają przez sądy przekonaniowe wyobrażenia i opinie o grupie własnej (autostereotyp), albo też o innych narodach lub grupach etnicznych (heterostereotyp). Zarówno pierwszy, jak i drugi rodzaj stereotypów, nawet kiedy odnoszą się do przeszłości, są również istotne dla terażniejszości. Umacniają więź w grupie własnej oraz wzmagają poczucie odmienności wobec obcych, por. J. Průcha, *Interkulturní psychologie – sociopsychologické zkoumání kultur, etnik ras a národů*, Praha 2010; M. Dębicki, *Stereotypy Czechůw wobec Polaków na pograniczu – regionalne zróżnicowanie oraz determinanty stanu rzeczy*, Wrocław 2010; D. Brzozowska, *Polski dowcip etniczny. Stereotyp a tożsamość*, Opole 2008; J. Bartmiński, *Stereotypy mieszkają w języku. Studia etnolingwistyczne*, Lublin 2007; L. Hampel, *Převzaté kladné a záporné národnostní stereotypy Čechů a Poláků ve verbální komunikaci*, [w:] *Chaos i řád w języku i w literaturze czeskiej*, red. M. Balowski, „Bohemica Posnaniensia fasc.” 14, Poznań 2016, s. 305-316; *Stereotypy i uprzedzenia, uwarunkowania psychologiczne i kulturowe*, red. M. Kořta, A. Jasińska-Kania, Warszawa 2001; E. Krekovičová, *Medzi autoobrazom a heteroobrazom*, [w:] *Etnické stereotypy z pohledu různých vědních oborů*, Brno 2001, s. 17-34. W każdym przypadku – jak podkreśla Witold Narwocki, *Mity i stereotypy jako kulturowa legitymizacja uprzedzeń i agresji*, [w:] *Stereotypy i uprzedzenia...*, s. 228 – zarówno przedmiotowe auto-, jak i heterostereotypy wspomagają procesy wartościowania.

2 Na podstawie etnonimicznego nazewnictwa dowiemy się nie tylko, jacy są Czesi i Polacy, ale także, jak w szeroko pojmowanej komunikacji wartościowane są konstrukcje językowe z wyeksponowaną leksyką narodowościową.

a konkretnie chodzi o współcześnie dobrze skonwencjonalizowane dwuczłonowe wyrażenie „czeski film”<sup>3</sup> ‘sytuacja, w której nie wiadomo, o co chodzi’<sup>4</sup>. Przekładając ten frazeologizm na język czeski, można zauważyć, że użyty został również opisujący etnonim, który jednak eksponuje hiszpański obszar, por. czes. *španělská vesnice* ‘něco zcela neznámého, cizího’<sup>5</sup> [dosł. hiszpańska wioska]. Natomiast Rosjanie wyprofilują jeszcze inną narodowość<sup>6</sup>, a konkretnie chińską, por. ros. *для меня это китайская грамота*. Opisywana nazwa pochodzi z filmu nakręconego w 1947 roku<sup>7</sup>. Pierwotnie używano powiedzenia: *czeski film, czyli nikt nic nie wie*, ale później zostało ono zmodyfikowane, tj. skrócono wersję o drugi człon, używając tylko dwuczłonowego wyrażenia: *czeski film*<sup>8</sup>. Można wywnioskować, że ten konceptualnie dokonany polskojęzyczny przykład czeskojęzycznej nazwy filmu wpłynął na używany obecnie związek frazeolo-

3 Chcąc pozostać w ściślejszej koegzystencji z wyeksponowanym etnonimem narodowościowym, który jest jednak zdecydowanie bardziej oddalony niż przywoływana kultura czeska, można w języku polskim powiedzieć: *chińszczyzna* lub *tureckie kazanie*, gdzie również eksponowana jest „obcość”.

4 Ten związek frazeologiczny rejestrują następujące leksykony: por. WSFZP: A. Kłosińska, E. Sobol, A. Stankiewicz, *Wielki słownik frazeologiczny PWN z przysłowiami*, Warszawa 2005, s. 102; WSFJP: P. Müldner-Nieckowski, *Wielki słownik frazeologiczny języka polskiego*, Warszawa 2003, s. 219; SJPZF: E. Dereń, E. Polański, *Słownik języka polskiego z frazeologizmami*, Katowice 2009, s. 134; SFZBral: *Słownik frazeologiczny PWN z Bralczykiem. Edycja specjalna*, oprac. E. Sobol, Warszawa 2008, s. 65; PSF: Z. Dominów, M. Dominów, *Popularny słownik frazeologiczny*, Poznań 2009, s. 58; SPP: J. Anusiewicz, J. Skawiński, *Słownik polszczyzny potocznej*, Warszawa-Wrocław 2000, s. 232; SFJP: D. Podlaska, M. Świątek-Brzezińska, *Słownik frazeologiczny języka polskiego*, Warszawa-Bielsko-Biała 2008, s. 112; SFUTA: *Słownik frazeologiczny w układzie tematycznym i alfabetycznym*, red. A. Nowakowska, Wrocław 2005, s. 282; SF: A. Bernacka, *Słownik frazeologiczny*, Warszawa 2002, s. 64; USJP: *Uniwersalny słownik języka polskiego A-J*, t. I, red. S. Dubisz, Warszawa 2003, s. 904.

5 W języku czeskim można użyć frazeologizmu z wyeksponowanym *papciem*, mającym zdecydowanie negatywną konotację, por. *vědět starou bačkoru // belu* ‘nie wiadomo, o co właściwie chodzi’, ‘nie mieć zielonego pojęcia o czymś’, ‘nic nie wiedzieć’ (patrz: T.Z. Orłoś, J. Hornik, *Czesko-polski słownik skrzydlatych słów*, Kraków 1996, s. 165; E. Mrhačová, M. Balowski, *Česko-polský frazeologický slovník*, Ostrava 2009, s. 17; J. Zaorálek, *Lidová rčení*, Praha 2000, s. 6; M. Basaj, D. Rytel, *Słownik frazeologiczny czesko-polski. Skrypt dla studentów bohemistyki*, Katowice 1981, s. 12; F. Čermák, J. Hronek, J. Machač, *Slovník české frazeologie a idiomatiky – výrazy slovesné A-P i R-Ž*, díl I-II, Praha 1994, s. 44 oraz E. Lotko, *Synchronní konfrontace češtiny a polštiny (soubor statí)*, Olomouc 1997, a także J. Damborský, *Studia porównawcze nad słownictwem i frazeologią polską i czeską*, Warszawa 1977).

6 Można dobrze zauważyć, że stereotypy z wyprofilowanym etnicznym nazewnictwem używane w komunikacji werbalnej mogą być w różnym środowisku różnorakie, co także potwierdzają inne europejskie języki narodowe, por. niem. *ein böhmisches Dorf*; fr. *etre pour quelqu'un du chinois // de l'Hebreu*; ang. *be all Greek to so // it is all Greek to me*; it. *per me è arabo*. Pierwotne nieporozumienie języka obcego może być przeniesione na nieporozumienie ogólne. Zaprezentowane stereotypy, w których zostało wykorzystane analizowane słownictwo etnonimiczne, mają swoje podobieństwo w językowo skodyfikowanej kulturze przekładu.

7 Reżyseria Josef Mach, scenariusz Jaromír Pleskot i Josef Mach (pomysłodawca Jan Schmid), zdjęcia Josef Střecha, muzyka Josef Stelibský, dźwięk Emanuel Formánek. Produkcja: grupa Karola Feixa w Państwowych atelierach i laboratoriach filmowych w Pradze w 1947 roku [czes.: Vyrobita skupina Karla Feixe ve Státních filmových atelierach a laboratořích v Praze 1947].

8 W języku polskim dosyć często można napotkać zdania: *Sytuacja jak w czeskim filmie; wygląda to na czeski film; dla mnie to jest (istny) czeski film; czują się jak w czeskim filmie; oglądam to i nic nie wiem – czeski film*.

giczny, który ma swoje źródło nie w literaturze (jak to prawie najczęściej bywa), ale właśnie w omawianej kinematografii.

Skoro został przywołany w polskojęzycznym obszarze kulturowym („częściowo dzięki kinematografii”) opisywany frazeologizm *czeski film* (patrz zjawisko heterostereotypu), możemy się zastanowić, czy istnieje również odwrotna sytuacja (spotykana w filmie czy literaturze bądź w ogólnie pojętej komunikacji językowej). Zauważyłem jednak, że bezpośrednio we współczesnej polskiej kinematografii można się spotkać z określeniem *polski film* (z profilowanym tym razem autostereotypem), który jednak nie jest związkiem frazeologicznym (nie odnotowują ani nie rejestrują go żadne słowniki monolingwistyczne oraz dwujęzyczne). Użył go w serialu komediowym *Świat według Kiepskich* właśnie jego główny „bohater” Ferdynand Kiepski (aktor Andrzej Grabowski) w rozmowie ze swoim synem Waldemarem (aktor Bartosz Żukowski), kiedy poruszali kwestie długości przyrodzenia. Ojciec skomentował te intymne sprawy męskie, wykorzystując bezpośrednio etnonim *polski*, który połączył z rzeczownikiem *film*, mając na myśli przede wszystkim jego odczuwalną współcześnie ‘jakość’ i ‘wartość’ oraz oceniany poziom artystyczny z punktu widzenia filmoznawstwa i sztuki aktorstwa, por.

– Z tym męskim przyrządzeniem – można powiedzieć – jest tak, jak z **polskim filmem**. Lepszy krótki i śmieszny, niż długi i smutny. I tyle w temacie (*Świat według Kiepskich*<sup>9</sup>, odc. 416; *Krótki film o męskości*, patrz 21 min 08 sek. – 21 min 26 sek.).

Z *polskim filmem* jako „nieodnotowywanym przez słowniki” wyrażeniem kolokacyjnym można się spotkać w innym fragmencie serialu komediowym *Świat według Kiepskich*.

– Maroko. No i jesteśmy w Casablance Panie Ferdku.  
 – No.  
 – Zupełnie jak w filmie.  
 – No tak, i to w zagranicznym kolorowym, a nie w jakimś **nudnym czarnobiałym polskim**, jakimś tam (*Świat według Kiepskich*, odc. 479 19 min 25 sek. – 19 min 44 sek.).

W filmie komediowym pt. *Rejs*<sup>10</sup>, który jest często określany w kręgu znawców kinematografii jako film kultowy, zostały w nim przedstawione różnorodne kwestie, związane zarówno z teatrem, kinem, jak i wyeksponowanym *polskim filmem* oraz zagranicznym i *polskim aktorem*. Ze względu na fakt, że prezentowana scena trwa ponad trzy

9 Reżyseria Patrick Yoka, scenariusz Aleksander Sobiszewski, Patrick Yoka, Katarzyna Sobiszewska. Produkcja ATM Grupa S.A. dla Telewizji Polsat Sp. z o.o. 2013.

10 Reżyseria Marek Piwowski, scenariusz Janusz Głowacki i Marek Piwowski, zdjęcia Marek Nowicki, dźwięk Aleksander Gołębiowski, muzyka Wojciech Kilar. Produkcja Zespół Filmowy Tor 1970 r.

minuty, przedstawione zostaną więc tylko najważniejsze fragmenty, z których wydobywają się opisywane stereotypy z wyprofilowanym przedmiotowym etnonimem, por.

– Ja w ogóle nie lubię chodzić do kina, a szczególnie nie chodzę na **filmy polskie**. Nudzi mnie to po prostu. Zagraniczny to owszem! Pójdę sobie. No fajne są filmy zagraniczne, wie Pan. Można jakoś to przeżyć. A w **filmie polskim**, proszę pana, to jest tak: nuda, nic się nie dzieje, dialogi niedobre, bardzo niedobre dialogi są, w ogóle brak akcji jest, nic się nie dzieje. Aż dziw bierze, że nie wzorują się na zagranicznych. Twarz **zagranicznego aktora** coś wyraża (wie Pan o co mi chodzi), a **polski aktor** to pustka, nic, absolutnie nic (*Rejs*, patrz 13 min 54 sek. – 16 min 55 sek.).

Kolejnym połączeniem kolokacyjnym<sup>11</sup>, jakie na potrzeby niniejszego artykułu watto wyeksponować, jest dobrze zakodowane w czeskiej kulturze określenie: **zlaté české ruce // zlaté české ručičky**<sup>12</sup> ‘mistrně ovládat nějakou činnost’ – ‘obraz zręczności, manualności i fachowości swoich rodaków’. Teresa Orłoś (por. VČPFS) sądzi, że opisywany frazeologizm *zlaté české ruce // zlaté české ručičky* mógłby być tłumaczony i używany w języku polskim z komponentem narodowościowym w formie **Polak potrafi** [dosł. czes. *Polák dovede*]<sup>13</sup>. O tej krótkiej, ale treściwej frazie – występującej w komunikacji językowej – watto napisać parę zdań, gdyż spotykamy się z nią w reklamie i kinematografii.

Jest to tzw. krótki slogan tekstowy z zakresu propagandowego hasła reklamowego, który jest zaliczany do skrzydlatych słów. Znany jest on zwłaszcza z okresu realizmu socjalistycznego (por. np. budowę Huty Katowice): *Polak potrafi*<sup>14</sup>, chociaż trzeba

11 F. Čermák, M. Šulc, *Kolokace, Studie z korpusové lingvistiky*, Praha 2006; E. Lotko, *Slovník lingvistických termínů pro filology*, Olomouc 2003, s. 60–61.

12 Chodzi o ustalone połączenie kolokacyjne, składające się z dwóch przymiotników (*zlaté české*) i jednego rzeczownika (*ručičky*). Złote czeskie rączki (*zlaté české ručičky*) to jest znany, często używany i bardzo ulubiony czeski frazeologizm, który jest rejestrowany nie tylko przez słowniki monolingwistyczne i dwujęzyczne czy przewodniki (por. VČPFS: *Velký česko-polský frazeologický slovník*, red. T.Z. Orłoś, Kraków 2009, s. 456; E. Mrhačová, M. Balowski, *Česko-polský frazeologický slovník*, Ostrava 2009, s. 252; E. Mrhačová, R. Ponczová, *Lidské tělo v české a polské frazeologii a idiomatice. Česko-polský a polsko-český slovník*, Šenov u Ostravy 2004, s. 146 i 336; SČFI: F. Čermák, J. Hronek, J. Machač, *Slovník české frazeologie a idiomatiky – výrazy slovesné A-P i R-Ž*, díl I-II, Praha 1994, s. 55 i 58; P. Berka, A. Palán, P. Šťastný, *Przewodnik ksenofoba Czesi*, przeł. B. Świdarska, Warszawa 2016, s. 33–35), ale to skonwencjonalizowane połączenie kolokacyjne zastosowane zostało również w różnych czeskich filmach, por. wybiórczo zaprezentowane zestawienie: *Dnes v jednom domě* (odcinek 4, *Jízdenka do Bagdádu*; 21 min 16 sek. – 21 min 27 sek.); *Hospoda* (odcinek 46, *Kalamita*; 13 min 31 sek. – 13 min 36 sek.); *Hospoda* (odcinek 48, *Den poté*; 13 min 53 sek. – 14 min 01 sek.); *Pupendo* (73 min 15 sek. – 74 min 12 sek.); *Španělská paradentóza* (12 min 50 sek. – 12 min 55 sek.); *Nevinnost* (27 min 44 sek. – 27 min 47 sek.); *Paragrafy na kolech* (odcinek *Střepiny pro štěstí*, 34 min 46 sek. – 35 min 16 sek.). Dla użytkowników języka czeskiego fraza ta oznacza ‘być uzdolnionym we wszystkich dziedzinach’, ‘potrafić wszystko naprawić’, ‘być zręcznym’, ‘potrafić wszystko zrobić/wykonać’, ‘poradzić sobie ze wszystkim’, ‘po mistrzowsku opanować jakąś czynność’.

13 *Velký česko-polský frazeologický...*, s. 456.

14 *Polak potrafi* – jest to raczej pozytywny objaw stereotypu własnego narodu, świadczący o zaradności Polaków i narodu polskiego.

przyznać, że współcześnie to „osobne polskie zdanie” ma raczej charakter ironiczny, gdyż dokładnie nie wiemy – jak podkreśla Jerzy Bralczyk<sup>15</sup> – co Polak potrafi. Ta opisywana fraza została ostatnio wykorzystana w reklamie kredytu gotówkowego Banku Zachodniego WBK, gdzie hiszpański aktor, reżyser filmowy i piosenkarz Antonio Banderas pod koniec telewizyjnego spotu reklamowego właśnie wypowiedział słowa: *Polak potrafi* (z charakterystycznym na końcu zdania wykrzyknieniem) *ole!*

Zauważyłem również, że wymieniony zwrot *Polak potrafi* często powtarza się w telewizyjnym serialu komediowym *Świat według Kiepskich*, co może być dobrym materiałem dla następnego artykułu z przedmiotowego zakresu badawczego dotyczącego polskojęzycznych autostereotypów<sup>16</sup>, gdzie są dowcipnie wykorzystywane etnonimy *Polaka*.

Tak na przykład jeden odcinek *Świata według Kiepskich* (odcinek 368; *Trzystu* 8 min 12-24 sek.) opowiada o tym, że Polacy potrafią budować autostrady, lecz jaka jest rzeczywistość, prawie każdy wie: „Jest tylko jeden człowiek, któremu możemy powierzyć to zadanie. Który już nie raz udowodniał, że *Polak jak chce – to potrafi*. Powitajmy inżyniera Karwowskiego”<sup>17</sup>. Można także przywołać inny odcinek (349; *Kosmiczna odyseja* 17 min 16-20 sek.), w którym Polacy potrafią nawet domowym sposobem pędzić w kosmosie mocną gorzałkę z ziemniaków (pokazując stereotyp Polaka pijaka), porównaj: *Polak potrafi, nasz człowiek w kosmosie*.

W dalszej części naszych rozważań przywołam inne czeskojęzyczne przykłady z gałęzi kinematografii, gdzie został pokazany autostereotyp. Jeden doświadczony pracownik, zatrudniony w zakładzie pracy, w którym produkowane są pralki, wyraźnie zaznacza, że kiedyś „czeskie rzemiosło” było bardzo wysoko doceniane i wręcz celująco oceniane bez żadnych zastrzeżeń:

15 J. Bralczyk, *Polak potrafi. Przysłowia, hasła i inne polskie zdania osobne*, Warszawa 2006, s. 231-233.

16 Jeżeli chodzi o heterostereotyp, można przywołać scenkę z jednego odcinka, w którym Pan Marian Paździoch (aktor Ryszard Kotys) przypomina sobie przeszłość. Dochodzi on do wniosku, że niezapomniane wspomnienia dotyczące młodości (m.in. hipisowskie występy koncertowe) napęłniły na starość jego żyły krwią. Natomiast jego sąsiad Ferdynand Kiepski (aktor Andrzej Grabowski) przywołuje przez Polaków dosyć popularny (i z sympatią używany przez rzeszę uczestników komunikacji językowej – zwłaszcza średniej i starszej generacji) czeskojęzycznie brzmiący frazem, który brzmi: – „Jak to mówią nasi bracia, czyli **Czechosłowaccy** hipisi: **to se nevrátí!**” (por. *Świat według Kiepskich* odc. 298 *Oda do młodości* 16’25 min – 16’33 min). Ci dwaj bohaterowie chcą zademonstrować wszystkim, że mimo dojrzałego wieku w sercu są nadal młodziami. Sformułowania *to se nevrati* używała również Maryla Rodowicz w piosence o tym samym tytule, wzorując się oczywiście na czeskiej piosenkarce Helenie Vondráčkovéj, która pierwotnie wykonała utwór pt. *To už se nevrátí*.

17 Główny bohater z serialu *Czterdziestolatek*. Mówi się o nim, że jest to pierwszy inżynier PRL.



– **České řemeslo** si považovali až ve Vídni – [tłum. pol. czeskie rzemiosło szanowali aż w Wiedniu] – (por. *Kdo hledá, najde*<sup>18</sup> 26 min 00 sek. – 26 min 13 sek.).

Kolejny przykład pokaże tym razem utrwalony w czeskiej kinematografii zakorzenie heterostereotyp Czechów w stosunku do sąsiadów Polaków, czyli jak „oni” (tj. Polacy) są postrzegani. Pewne małżeństwo zdecydowało się, że pojedzie z Czech do Polski kupić meble z powodu dosyć istotnych różnic cenowych. Ich kumpel, od którego wypożyczyli sobie samochód dostawczy, ostrzega jednak młode małżeństwo przed działaniem polskiej policji, zwłaszcza drogówki:

– A taky bacha na **poské policajty**. Děsně rádi pokutujou (patrz *Ukradená babička*<sup>19</sup>, por. 2 min 54 sek. – 2 min 58 sek.) – [tłum. pol. Uważajcie także na **polских policjantów**. Bardzo chętnie lubią wlepić mandaty].

Literatura czeska prezentuje jeden przykład z domeny kulinarnej, w której zostało wyprofilowane bezpośrednio polskie nazewnictwo (porównywany jest tutaj heterostereotyp). Chodzi o cieszące się uznaniem dzieło Jarosława Haszka *Przygody dobrego wojaka Szwajka podczas wojny światowej* (czes. *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*), gdzie w sposób ironiczny zostało wykorzystane nazewnictwo **bikoš po polsku**, a to bezpośrednio w negatywnym znaczeniu, ponieważ następstwa po jego konsumpcji były nieprzyjemne. Danie to nie smakowało porucznikowi Dubowi, który powiedział do kadeta Bieglera:

– Měl jsem k obědu **bikoš po polsku**. Od bataliónu telegrafuji stížnost na brigádu. Zkažené kyselé zelí a znehodnocené k požívání vepřové maso. Smělost kuchařů převyšuje všechny meze (ODVŠ, díl IV, 1990, s. 351) – [tłum. pol. H.L.: Na obiad miałem **polski bigos**. Z batalionu zatelegrafuję skargę do brygady. Użyto zepsutej kapusty kiszzonej i bezwartościowego mięsa wieprzowego, niezdatnego do użytku. Zuchwałość kucharzy przekracza wszelkie granice (PDWS 1989, t. 6, s. 264)].

W rzeczywistości to tradycyjne polskie danie Czechom smakuje, patrz uwagi informacyjne w przypisie<sup>20</sup>.

18 Napisał Lumír Dvořák, reżyseria Jaroslav Hužera, dramaturg Miloš Smetana. Produkcja: Vytrobila Československá televize Praha, Hlavní redakce dramatického vysílání 1974.

19 Opowiadanie z cyklu *Bakaláři: Ukradená babička*, reżyseria Vojtěch Štursa, scenariusz Petr Markov, dramaturgia Lída Hustolesová, dźwięk Petr Jurčka. Wyprodukowała Česká televize 1998.

20 Według przeprowadzonych badań opinii publicznej Czechom z polskiej – mówiąc przysłówowo „sąsiedniej” kuchni – bardzo smakuje wspomniany bigos ‘danie z kapusty, różnych rodzajów kielbas i mięs. O tym daniu mówi się: czym starsze, tym lepsze. Jak podkreśla *Przewodnik ksenofoba*, zazwyczaj w kartach dań nazwę ang. *hunter’s stew* tłumaczy się jako gulasz myśliwski. Dawniej był on przyrządzany nad ogniskiem, a myśliwi przynosili gar kiszzonej kapusty i dodawali do niego wszystko, co zdołali upolować, oraz dusili na wolnym ogniu przez kilka dni, por. E. Lipniacka, *Przewodnik ksenofoba Polacy*, przeł. B. Świdarska, Warszawa 2016, s. 46. Czesi także dobrze znają polskie cukierki *krówki* i napój alkoholowy *zubrówkę* ze źdźbłem trawy z Puszczy Białowieskiej, por. pierwszą zwrot-

W Polsce często jest używany frazeologizm z wyprofilowanym czeskim komponentem narodowościowym. Chodzi o skonwencjonalizowane wyrażenie *czeski błąd*<sup>21</sup>. W polskiej kinematografii fraza ta została przytoczona w filmie (dramat sensacyjny) pt. *Układ zamknięty*<sup>22</sup> [čes. překl. *Uzavřená soustava*], opartym na prawdziwych wydarzeniach, gdzie prokurator zarzucił oskarżonemu, którego chciał zniszczyć w związku z różnorodnymi okolicznościami politycznymi, że między dokumentem zezwalającym na posiadanie broni a rzeczywistymi numerami na pistolecie istnieje nieścisłość. Zostały przysłowiowo pomyłone (przerzucone // przestawione) dwie liczby<sup>23</sup>. W trakcie przesłuchania mieszkania przez policję zauważono to ‘przysłowiowe niedociągnięcie’, por. fragment ze wspomnianego filmu:

- Blok 514565865.
- Jeszcze raz końcówka.
- 865.
- Nie zgadza się jest 856. Panie Rybarczyk, ma Pan nielegalną broń.
- Mogli się pomylić, przy wypisywaniu pozwoleń, **czeski błąd** (viz. *Układ zamknięty* 44 min 42 sek. – 45 min 07 sek.).

Teraz skoncentruję się na innym przykładzie z polskiego filmu, w którym pokazano zarówno opisywane autostereotypy, jak i heterostereotypy. Na początku filmu fabularnego pt. *Disco polo*<sup>24</sup> zostały przedstawione zarówno heterostereotypy, koncentrujące się na różnych narodach, jak i zaprezentowano autostereotyp Polaka, widziany w oczach producenta muzycznego Daniela Polaka (aktor Tomasz Kot), który sądził, że, por.

- Cała **Polska** się nie nienawidzi. Czy to tu, czy na Greenpoincie. Jeden kraj, a my jak te psy. Patrz na **Żydów** czy na **Hindusów**. Jak oni współpracują, jak oni sobie pomagają. A **Polacy**.

kę piosenki w wykonaniu Nicky Tučkovéj *Shukam Cię Miłoszu: daeš mi krowkę, pilišmy žubrowkę* [dosł. *daeš mi krowku, pilišmy žubrowku*].

<sup>21</sup> Por. literaturę, która odnotowuje ten związek frazeologiczny: WSFZP: A. Kłosińska, E. Sobol, A. Stankiewicz, *Wielki słownik frazeologiczny PWN z przysłowiami*, Warszawa 2005, s. 19; WSFJP: P. Müldner-Nieckowski, *Wielki słownik frazeologiczny języka polskiego*, Warszawa 2003, s. 73; SJPZP: E. Dereń, E. Polański, *Słownik języka polskiego z frazeologizmami*, Katowice 2009, s. 39; SFZBral: *Słownik frazeologiczny PWN z Bralczykiem*. Edycja specjalna, oprac. E. Sobol, Warszawa 2008, s. 13; SFJP: D. Podlawska, M. Świątek-Brzezińska, *Słownik frazeologiczny języka polskiego*, Warszawa-Bielsko-Biała 2008, s. 50; PČS: *Polsko-český slovník*, 1 díl, A-Ó, K. Oliva, Praha 1994, s. 157; USJP: *Uniwersalny słownik języka polskiego A-J*, t. 1, red. S. Dubisz, Warszawa 2003, s. 285; SFJPS: S. Skorupka, *Słownik frazeologiczny języka polskiego A-P*, Warszawa 1985, s. 105.

<sup>22</sup> Reżyseria Ryszard Bugajski, scenariusz Mirosław Piepka i Michał Pruski, produkcja 2013 r.

<sup>23</sup> W języku polskim może być użyta forma leksykalna *literówka* w znaczeniu ‘błąd prasowy // drukowany’ tzw. *czes. překlep*. Autorzy *Česko-polského slovníka* tłumaczą czeski wyraz *řeklep* na język polski jako *błąd maszynowy* [dosł. *czes. strojová chyba*], patrz J. Siatkowski, M. Basaj, *Česko-polský slovník*, Praha-Warszawa 1991, s. 600.

<sup>24</sup> Gatunek – komedia muzyczna; reżyseria Maciej Bochniak, scenariusz Maciej Bochniak i Mateusz Kościukiewicz, produkcja 2015 r.

H[...] tam! W naszej naturze leży zazdrość, nienawiść i od czasu do czasu jakieś powstanie (*Disco polo* 05'07 min – 05'27 min).

W dalszej części filmu pokazano sytuację Polski i stereotypy narodowościowe, dotyczące bezpośrednio sąsiednich krajów, por.

– No nie, **Polska** ma przeje [...], od początku do końca. Z prawej **Ruscy**, z lewej **Niemcy**, z dołu **Czesi** – co Ci kur [...] dadzą **Czesi** – i **Słowacja**, też, wielki mi kraj (śmiech). Pan Bóg był wyjątkowo złośliwy. Ale, z drugiej strony czasy mamy takie, że nic, tylko brać (pieniądze). Brawo Panowie, zasłużyliście (*Disco polo* 48'50 min – 49'15 min).

Film kończy się znaną harcerską piosenką, w której Polak przedstawiany jest pozytywnie, por.

Bo wszyscy Polacy to jedna rodzina  
 Starszy czy młodszy, chłopak czy dziewczyna – 2 ×  
 A kiedy, a kiedy z Polski wyjechałeś gdzieś  
 To nawet po latach my rozpoznamy się  
 (*Disco polo* 90'00 min – 95'15 min).

W Polsce jest natomiast mało znane określenie **czeski model**, lecz zostało ono odnotowane w filmie słynnego klasyka polskiej kinematografii Andrzeja Wajdy pt. *Wałęsa człowiek z nadziei*<sup>25</sup>. To analizowane połączenie mające konstrukcję przymiotnikowo-rzeczownikową **czeski model** nawiązuje w myśleniu użytkowników bezpośrednio do tragicznych wydarzeń z 1968 roku w byłej Czechosłowacji, czyli jak obchodzono się tam z dysydentami, jako aktywnymi przeciwnikami ustroju totalitarnego, co również zostało we wzmiankowanym filmie przekazane przewodniczącemu NSZZ Solidarność Lechowi Wałęsie, por.

– Jest rozważana w Biurze (Politycznym) teza, którą nazwałbym **modelem czeskim**. Czołgi na dłużej a Pan posiedzi z osiemnaście lat (*Wałęsa człowiek z nadziei* 92 min 01 sek. – 92 min 07 sek.).

W całej Europie od połowy lat 20. XX wieku znany był w języku sportowców frazem **česká ulička**<sup>26</sup> – pol. *czeska uliczka*<sup>27</sup>, który w wielu językach brzmiał identycznie. W slangu piłkarskim było to 'prostopadłe podanie dogrywane pomiędzy obrońcami drużyny przeciwnej, umożliwiające zawodnikowi drużyny atakującej wbiegnięcie na wolne pole i przejęcie piłki'. Zagranie to w latach 30. ubiegłego stulecia upowszechnili właśnie piłkarze z Czech, którzy już wtedy zaliczali się do futbolowych potęg świata.

25 Gatunek – bibliograficzny, dramat, reżyseria Andrzej Wajda, scenariusz Janusz Głowacki, produkcja 2013 r.

26 Frazem ten używany jest do dzisiaj.

27 *V Česku bylo začátkem 20. století velkým hitem prostrčení míče po zemi za obranu mezi dvěma (nebo více) beký – srov. tzv. česká ulička* [tłum. pol. w Czechach od początku lat 20. XX wieku wielkim przebojem było przepuszczenie // wbiecie piłki po boisku między dwoma lub więcej obrońcami, por. tzw. *czeska uliczka*]. Zob. także książkę Maxima Boryslawského pt. *Česká ulička*.

Pod koniec XX wieku w Czechach stosowany był wyraz z wyprofilowanym bezpośrednio polskim komponentem leksykalnym. Używał go chętnie były, jeszcze czeskosłowacki (później czeski) prezydent Václav Havel (por. rozmowy radiowe pt. *Hovory z Lán* z 7 czerwca 1992 roku – [http://archive.vaclavhavel-library.org/Functions/show\\_audio.php?id=6033](http://archive.vaclavhavel-library.org/Functions/show_audio.php?id=6033), 2 min 37 sek. – 2 min 43 sek.). Wypowiedziane wyrażenie *polský efekt* używano na określenie ‘zbyt wielkiej ilości partii w parlamencie’. Te skrzydlate słowa, które możemy zaliczyć do współcześnie używanych związków frazeologicznych, wykorzystał Václav Havel, wzorując się na Polakach, a konkretnie na historycznej sytuacji powyborczej w Polsce. Wypowiedziane słowa dotyczyły oczywiście w przeniesionym słowa znaczeniu sporej liczby komitetów wyborczych, które w 1992 roku dostały się do czeskiego Parlamentu, wzorując się na Polakach, którzy z taką sytuacją zetknęli się trochę wcześniej podczas wyborów w tym samym roku.

Wyprofilowany stereotyp narodowościowy określa cechy i charakter człowieka oraz przedstawia w sposób zrozumiały (logiczny) fakty historyczne i kulturowe. Zaprezentowane stereotypy z wyprofilowanym komponentem narodowościowym (zwłaszcza analizowanego Czecha i Polaka) mogą mieć zarówno **pozytywne**, jak i **neutralne** konotacje, ale mogą również kojarzyć się z **negatywnymi** skojarzeniami i wartościami.

Głównie realia kulturowe i wydarzenia historyczne każdego państwa mają w dużej mierze „bezpośredni” wpływ na przywoływane w niniejszym artykule przykłady, w których zostało wyprofilowane etnonimiczne nazewnictwo sąsiadującego kraju.

Na zakończenie niniejszych rozważań można powiedzieć, że przywoływane *auto- i heterostereotypy* są rodzajem pojęć potocznych<sup>28</sup> o decydującej funkcji poznawczej. Opis stereotypów wymaga jednak definicji kognitywnej, która „jest subiektywistyczna w tym sensie, że odpowiada na pytanie, jak ludzie pojmują przedmiot, z czym go łączą, a czemu przeciwstawiają, jakie funkcje i cechy mu przypisują, słowem, co mają na myśli, kiedy używają nazwy tego przedmiotu w tekstach, i jak przedstawiają sobie funkcjonowanie przedmiotu w środowisku”<sup>29</sup>. Przytoczone etnonimiczne nazewnictwo, zlokalizowane w literaturze i kinematografii, składa się na utrwalony językowy obraz świata i symbolikę każdego narodu.

---

28 J. Bartmiński, *Punkt widzenia, perspektywa, językowy obraz świata*, [w:] *Językowy obraz świata*, red. J. Bartmiński, Lublin 1999, s. 103-120; Z. Muszyński, *O podmiotowym, społecznym i formalnym wymiarze języka, czyli o trzech aspektach znaczenia komunikacyjnego*, [w:] *O definicjach i definiowaniu*, red. J. Bartmiński, R. Tokarski, Lublin 1993, s. 181-194; K. Hejwowski, *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*, Warszawa 2006.

29 J. Bartmiński, *Pytania o przedmiot językoznawstwa: pojęcia językowego obrazu świata i tekstu. W perspektywie polonistyki integralnej*, [w:] *Polonistyka w przebudowie*, t. 1, red. M. Czerwińska, Kraków 2005, s. 39-49 oraz J. Bartmiński, *Definicja kognitywna jako narzędzie opisu konotacji*, [w:] *Konotacja*, Lublin 1988, s. 169-183.

## Wykorzystane skróty

- ČPFS – *Česko-polský frazeologický slovník*, E. Mrhačová, M. Balowski, 2009  
 ODVŠ – *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*, J. Hašek, 1990  
 PČS – *Polsko-český slovník A-Ó I díl*, K. Oliva, 1994  
 PDWS – *Przygody dobrego wojaka Szejka podczas wojny światowej*, t. 1-4, J. Hašek, 1989  
 PSF – *Popularny słownik frazeologiczny*, Z. Dominów, M. Dominów, 2009  
 SČFI – *Slovník české frazeologie a idiomatiky*, F. Čermák, J. Hronek, J. Machač, díl 1-2, 1994  
 SF – *Slovník frazeologiczny*, A. Bernacka, 2002  
 SFJP – *Slovník frazeologiczny języka polskiego*, D. Podlawska, M. Świątek-Brzezińska, 2008  
 SFJPS – *Slovník frazeologiczny języka polskiego A-P*, S. Skorupka, 1985  
 SFUTA – *Slovník frazeologiczny w układzie tematycznym i alfabetycznym*, A. Nowakowska, 2005  
 SFZBral – *Slovník frazeologiczny PWN z Bralczykiem. Edycja specjalna*, E. Sobol, 2008  
 SJPZF – *Slovník języka polskiego z frazeologizmami*, E. Dereń, E. Polański, 2009  
 SPP – *Slovník polszczyzny potocznej*, J. Anusiewicz, J. Skawiński, 2000  
 USJP – *Uniwersalny słownik języka polskiego A-J*, t. 1, S. Dubisz, 2003  
 VČPFS – *Velký česko-polský frazeologický slovník*, T.Z. Orloš, 2009  
 WSFZP – *Wielki słownik frazeologiczny z przysłowiami*, A. Kłosińska, A. Sobol, A. Stankiewicz, 2005  
 WSFJP – *Wielki słownik frazeologiczny języka polskiego*, P. Müldner-Nieckowski, 2003

## Bibliografia

- Anusiewicz Janusz, Skawiński Jacek, *Slovník polszczyzny potocznej*, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa-Wrocław 2000.  
 Bartmiński Jerzy, *Definicja kognitywna jako narzędzie opisu konotacji*, [w:] *Konotacja*, Wyd. UMCS, Lublin 1988, s. 169-183.  
 Bartmiński Jerzy, *Punkt widzenia, perspektywa, językowy obraz świata*, [w:] *Językowy obraz świata*, red. J. Bartmiński, Wyd. UMCS, Lublin 1999, s. 103-120.  
 Bartmiński Jerzy, *Pytania o przedmiot językoznawstwa: pojęcia językowego obrazu świata i tekstu. W perspektywie polonistyki integralnej*, [w:] *Polonistyka w przebudowie, tom I*, red. M. Czermińska, Wyd. TAIWPN Universitas, Kraków 2005, s. 39-49.  
 Bartmiński Jerzy, *Stereotypy mieszkają w języku. Studia etnolingwistyczne*, Wyd. UMCS, Lublin 2007.  
 Basaj Mieczysław, Rytel Danuta, *Slovník frazeologiczny czesko-polski. Skrypt dla studentów bohemistyki*, Uniwersytet Śląski, Katowice 1981.  
 Berka Petr, Palán Aleš, Šťastný Petr, *Przewodnik ksenofoba Czesi*, przeł. B. Świdarska, Finebooks Grupa Wydawnicza Adamantan, Warszawa 2016.  
 Bernacka Agnieszka, *Slovník frazeologiczny*, Wyd. Buchmann, Warszawa 2002.  
 Boryslawski Maxim, *Česká ulička*, Nakl. Svobodné Slovo Melantrich, Praha 1957.  
 Bralczyk Jerzy, *Polak potrafi. Przysłowia, hasła i inne polskie zdania osobne*, Wyd. Świat Książki, Warszawa 2006.  
 Brzozowska Dorota, *Polski dowcip etniczny. Stereotyp a tożsamość*, Wyd. Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2008.  
 Čermák František, Hronek Jiří, J. Machač, *Slovník české frazeologie a idiomatiky – výrazy slovesné A-P i R-Ž*, díl I-II, Nakl. Academia, Praha 1994.

- Čermák František, Šulc Michal, *Kolokace, Studie z korpusové lingvistiky*, Nakl. Lidové noviny, Ústav Českého národního korpusu, Praha 2006.
- Damborský Jiří, *Studia porównawcze nad słownictwem i frazeologią polską i czeską*, Wyd. PWN, Warszawa 1977.
- Dereń Ewa, Polański Edward, *Słownik języka polskiego z frazeologizmami*, Wyd. Videograf II, Katowice 2009.
- Dębicki Marcin, *Stereotypy Czechów wobec Polaków na pograniczu – regionalne zróżnicowanie oraz determinanty stanu rzeczy*, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2010.
- Dominów Marcin, Dominów Zuzanna, *Popularny słownik frazeologiczny*, Wyd. Ibis, Poznań 2009.
- Dubisz Stanisław (red.), *Uniwersalny słownik języka polskiego A-J*, t. 1, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2003.
- Hampl Lubomír, *Převzaté kladné a záporné národnostní stereotypy Čechů a Poláků ve verbální komunikaci*, [w:] *Chaos i řád w języku i w literaturze czeskiej*, red. M. Balowski, „Bohemica Posnaniensia fasc.” 14, UAM, Poznań 2016, s. 305-316.
- Hašek Jaroslav, *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*, svazek I i II, díl 1-4, Nakl. Československý spisovatel, Praha 1990.
- Hašek Jaroslav, *Przygody dobrego wojaka Szejka podczas wojny światowej*, t. 1-4, Wyd. Książka i Wiedza, Warszawa 1989.
- Hejwowski Krzysztof, *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2006.
- Kłosińska Anna, Sobol Elżbieta, Stankiewicz Anna, *Wielki słownik frazeologiczny PWN z przyszłościami*, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2005.
- Kofta Mirosław, Jasińska-Kania Aleksandra, *Stereotypy i uprzedzenia, uwarunkowania psychologiczne i kulturowe*, Wyd. Naukowe Scholar, Warszawa 2001.
- Krekovičová Eva, *Medzi autoobrazom a heteroobrazom*, [w:] *Etnické stereotypy z pohledu různých vědních oborů*, Etnologický ústav AV ČR, Brno 2001, s. 17-34.
- Lipniacka Eva, *Przewodnik ksenofoba Polacy*, przeł. B. Świdarska, Finebooks Grupa Wydawnicza Adamantan, Warszawa 2016.
- Lotko Edvard, *Slovník lingvistických termínů pro filology*, Wyd. Univerzita Palackého, Olomouc 2003.
- Lotko Edvard, *Synchronní konfrontace češtiny a polštiny (soubor statí)*, Wyd. Univerzita Palackého, Olomouc 1997.
- Mrhačová Eva, Balowski Mieczysław, *Česko-polský frazeologický slovník*, Wyd. Ostravská univerzita v Ostravě, Filozofická fakulta, Ostrava 2009.
- Mrhačová Eva, Ponczová Renáta, *Lidské tělo v české a polské frazeologii a idiomatice. Česko-polský a polsko-český slovník*, Nakladatelství Tilda, Šenov u Ostravy 2004.
- Müldner-Nieckowski Piotr, *Wielki słownik frazeologiczny języka polskiego*, Wyd. Świat Książki, Warszawa 2003.
- Muszyński Zbysław, *O podmiotowym, społecznym i formalnym wymiarze języka, czyli o trzech aspektach znaczenia komunikacyjnego*, [w:] *O definicjach i definiowaniu*, red. J. Bartmiński, R. Tokarski, Wyd. UMCS, Lublin 1993, s. 181-194.
- Nawrocki Witold, *Mity i stereotypy jako kulturowa legitymizacja uprzedzeń i agresji*, [w:] *Stereotypy i uprzedzenia. Uwarunkowania psychologiczne i kulturowe*, red. M. Kofta, A. Jasińska-Kania, Wyd. Naukowe Scholar, Warszawa 2001, s. 227-248.
- Nowakowska Alicja (red.), *Słownik frazeologiczny w układzie tematycznym i alfabetycznym*, Wyd. Europa, Wrocław 2005.
- Oliva Karel, *Polsko-český slovník*, 1 díl, A-Ó, Wyd. Academia, Praha 1994.



- Orłoś Teresa Zofia (red.), *Velký česko-polský frazeologický slovník*, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009.
- Orłoś Teresa Zofia, Hornik Joanna, *Czesko-polski słownik skrzydlatych słów*, TAIWPN Universitas, Kraków 1996.
- Podlawska Daniela, Świątek-Brzezińska Magdalena, *Słownik frazeologiczny języka polskiego*, Wyd. Szkolne PWN ParkEdukacja, Warszawa-Bielsko-Biała 2008.
- Průcha Jan, *Interkulturní psychologie – sociopsychologické zkoumání kultur, etnik ras a národů*, Nakl. Portál, Praha 2010.
- Siatkowski Janusz, Basaj Mieczysław, *Česko-polský slovník*, Vyd. Státní pedagogické nakladatelství, Wiedza Powszechna, Praha-Warszawa 1991.
- Skorupka Stanisław, *Słownik frazeologiczny języka polskiego A-P*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1985.
- Sobol Elżbieta (oprac.), *Słownik frazeologiczny PWN z Bralczykiem. Edycja specjalna*, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2008.
- Zaorálek Jaroslav, *Lidová rčení*, Nakladatelství Academia, Praha 2000.

#### **DOES LITERATURE AND THE MOVIES REVEAL ETHNIC STEREOTYPES OF THE CZECH AND THE POLE? A GLOSS ON A CONCEPTUAL ANALYSIS CONCERNING AUTO- AND HETEROSTEREOTYPES**

**Summary:** The author wishes to focus on how ethnonymic stereotypes of the Czech and the Pole are strengthened in literature and the movies (also in advertising, songs and within phraseological and idiomatic expressions). He focuses on the mass arts, where one can find issues related to cultural anthropology, linguistics and the historical and cultural realities, which belong to the sphere of humanities and social sciences. The author considers both autostereotype as well as heterostereotype, which make up the linguistic and symbolic world of every nation. We will see that the presented names, phrases and expressions with a clearly marked component of “nationality” will be treated by modern linguistics as an exponent of a stereotype that is firmly embedded in the cultural and linguistic code. Some excerpted examples will evoke both positive and negative associations; they can also elicit neutral connotations.

**Keywords:** literature, cinematography, phraseology and idiomatic expressions, identity, stereotypes of Czech people (compare with autostereotypes), heterostereotypes of Polish people, cultural realities



Stanisław Ciupka

Wyższa Szkoła Ekonomiczno-Humanistyczna Bielsko-Biała

## WSPÓŁCZESNE FILMY BIBLIJNE (FILMY O TEMATYCE BIBLIJNEJ) – ZARYS PROBLEMATYKI

Zacznijmy od postawienia pytania: Czy używać określenia: *filmy o tematyce biblijnej*, czy *filmy biblijne*? Pierwsze z zaproponowanych pojęć wydaje się lepsze. Oczywiście, przychyliam się też do zdania Marka Lisa, który stwierdza: „Filmy biblijne – czy o tematyce biblijnej? Trudne, wręcz niemożliwe, są proste genologiczne rozstrzygnięcia”<sup>1</sup>. Proponowane przeze mnie przyjęcie terminu *filmy o tematyce biblijnej* jest bardziej adekwatne, ponieważ tematykę Pisma Świętego można dostrzec w nawiązaniach do biblijnych postaci i tematów. Przytaczanie fragmentów poszczególnych biblijnych ksiąg jest prowadzone z różnych perspektyw religijnych: chrześcijańskiej, judaistycznej, muzułmańskiej, a nawet ateistycznej. Teksty Biblii są często przekształcane; mamy w nich także do czynienia ze stosowaniem analogii<sup>2</sup>. Filmy o tematyce staro- bądź nowotestamentowej pojawiają się już u zarania historii kina. Najstarszy zachowany film biblijny o tytule *La Vie et la passion de Jésus-Christ* pochodzi z 1897 roku, został zrealizowany przez braci Augusta Marie Louisa i Louisa Jeana Lumière’a<sup>3</sup>. Najpiękniejszy okres w rozwoju kinematografii związanej z tematyką biblijną przypada na lata 50. i 60. XX wieku. Wielki sukces odnosili w tym czasie hollywoodzkie produkcje odwołujące się do biblijnych inspiracji. Możemy przywołać takie filmy jak: *Szata*, *Dziesięcioro przykazań*, *Ben Hur*, *Król królów*. W dekadzie lat 70. i 80. tematyka biblijna zostaje ograniczona. Pojawia się wielka ekranizacja Ewangelii, czyli *Jezus z Nazaretu*, zrealizowana przez Franco Zeffirelliego oraz – w 1988 roku – kontrowersyjne *Ostatnie kuszenie Chrystusa*, reżyserowane przez Martina Scorsese’go. Przełom drugiego i trzeciego tysiąclecia przyniósł zmiany w przedstawianiu tematyki biblijnej w filmach<sup>4</sup>. Nowością w porównaniu

1 M. Lis, *Nowe filmy biblijne – między ortodoksją a apokryfem*, „Studia Religioologica” 2016, z. 49 (1), s. 34.

2 Przykładem produkcji o inspiracji biblijnej jest *Dekalog* Krzysztofa Kieślowskiego.

3 Por. M. Lis, *op. cit.*, s. 44.

4 „W ostatnich latach pojawiło się kilka filmów, w których można zauważyć zmiany w podejściu do wizualizacji chrześcijańskiej transcendencji. Część z nich ma charakter powrotu do dawnych strategii, ale – zgodnie z zasadą powrotów w sztuce – nie ma mowy o identyczności”. K. Kornacki, *Wizerunek Boga i zaświatów w kinie współczesnym*, „Ethos” 2010, nr 89, s. 83 i n. Zob. także wykaz filmów o tematyce biblijnej, zrealizowanych po 2000 r., M. Lis, *op. cit.*, s. 41.

z drugą połową XX wieku jest również zjawisko podejmowania tematów biblijnych przez telewizję i to na dużą skalę. Telewizja wyrasta na ważne medium odwołujące się w swojej działalności do tematów biblijnych, nie tylko jako przestrzeń wizyjna, prezentująca treści związane z Biblią, ale również jako ważny ich producent<sup>5</sup>. Telewizja wyprodukowała takie filmy jak: *Dzieje Apostolskie* z roku 1968; *Mesjasz* z roku 1975, które reżyserował Roberto Rossellini; mały serial Zeffirelliego *Jezus z Nazaretu*. W Brazylii z kolei powstają telenowele biblijne. W latach 1993-2002 w ramach międzynarodowej współpracy powstał cykl *Biblia*, a Raffaele Mertes wyreżyserował nawiązujące do niego pełnometrażowe filmy pt. *Przyjaciele Jezusa* (2001). W USA zrealizowano w przywoływanym okresie dwa seriele z *Biblią* w tytule. Jeden (*The Bible*, 2013) wyreżyserowany był przez Crispina Reece'a, Tony'ego Mitchella i Christophera Spencera. Twórcami drugiego – pod tytułem *Anno Domini: Biblii ciąg dalszy* (*A.D. The Bible Continues*, 2015-) byli natomiast Ciaran Donnelly i Tony Mitchell oraz inni. Producent tych seriali, Light Workes Media, na ich podstawie przygotował kinowy film *Syn Boży*. Warto tu zwrócić uwagę, w jaki sposób telewizyjni autorzy odczytują teksty biblijne. Sięgając do telewizyjnego serialu *Biblia* z 2013 roku, dostrzegamy, że księgi Pisma Świętego, a zwłaszcza Starego Testamentu są czytane w sposób na ogół literalny, a to zmusza twórców do niełatwych kalkulacji. Przede wszystkim eliminują wiele istotnych wątków starotestamentowych. W czasie ograniczonym do czterech godzin przedstawiono kwestie związane z historią stworzenia świata, potopu, patriarchów, niewoli w Egipcie, roli Mojżesza, dziejów narodu żydowskiego w Ziemi Obiecanej do czasów niewoli i powrotu z niewoli babilońskiej<sup>6</sup>. Ta duża ilość treści biblijnych we wskazanym serialu (czterogodzinna produkcja) jest często porównywana z trzygodzinną produkcją *Biblii* Johna Hustona, który omawia wątki tylko 22 rozdziałów Księgi Rodzaju. Zwróćmy uwagę, że telewizyjna produkcja, jaką jest *Biblia* z lat 1993-2002, zakres tematów z *Biblii* prezentuje w szesnastu półtoragodzinnych odcinkach. Konieczność kompresji tekstu zawartego w *Biblii* z 2013 roku doprowadziła do wybiórczego korzystania z wątków Pisma Świętego, polegającego na sięganiu po treści dynamiczne, krwawe, a to sprawiło, że *Biblia* została ukazana jako zbiór przemocy, wojen, zła czynionego człowiekowi przez człowieka, co gorsze ból i cierpienie przedstawiono jako karę zesłaną na ludzi przez

5 „Trzeba zauważyć, że dziś rzadko filmy biblijne stają się kinowym wydarzeniem; w każdym razie rzadziej niż kilkadziesiąt lat temu. Większość obrazów tego gatunku z założenia przeznaczonych jest do emisji telewizyjnych”. K. Kornacki, *op. cit.*, s. 83. W podobnym duchu wypowiada się Marek Lis, gdy zauważa: „Ważnym medium podejmującym tematykę biblijną pozostaje telewizja, nie tylko jako przestrzeń, w której filmy są obecne (zarówno nowe, jak i powracające, zwłaszcza przy okazji świąt Wielkiej Nocy i Bożego Narodzenia), ale także jako i producent”. *Ibidem*, s. 34.

6 W Piśmie Świętym Starego Testamentu sfilmowane w omawianym serialu treści mieszczą się na ok. tysiącu stronach.

Boga za ich grzechy. Próba takiego odczytania problematyki biblijnej w serialu *Biblia* z 2013 roku jest naszym zdaniem dyskusyjną propozycją.

Można też inaczej spojrzeć na treści biblijne przenoszone na telewizyjny ekran, choć i ta propozycja będzie niejednoznaczna w ocenie. Została ona zastosowana w *Anno Domini* (1985). W ekranizacji tej wykorzystano krótki tekst z niewielkich objętościowo *Dziejów Apostolskich*<sup>7</sup>. Treść tej księgi zilustrowano aż w 12 odcinkach, a takie podejście wymagało wprowadzenia do scenariusza wątków i motywów niewystępujących w oryginalnym tekście. Warto zauważyć, że jest to zabieg już wcześniej stosowany w filmach o problematyce biblijnej. Jako przykład można podać *Ostatnie kuszenie Chrystusa* (1988) oraz animowany film *Ksiąźę Egiptu* (1998). Nie ma jednak pewności, czy tego rodzaju zabiegi nie są wynikiem zarówno bezradności autorów wobec biblijnej problematyki, jak i próbą uchylenia się od odpowiedzialności za efekty jej ekranizacji. Inną jeszcze koncepcją przy przenoszeniu opowieści biblijnych na filmowy i telewizyjny ekran jest wprowadzenie niebiblijnych elementów i ubrania ich w biblijną otoczkę. Warto wspomnieć znane produkcje filmowe zrealizowane w latach 50. XX wieku: *Ben Hura* i *Szatę*. W obu mamy do czynienia z wprowadzeniem do scenariusza różnych uzupełnień, które zdaniem reżyserów mogły się rzeczywiście zdarzyć. W głośnym filmie *Noe. Wybrany przez Boga* (2014) reżyser Darren Aronofsky sięgnął z kolei do historii o potopie opisanej w Księdze Rodzaju 6-8. Występuje w niej wiele biblijnych postaci takich jak: Matuzalem, Noe, Cham, Sem, apokryficzni Strażnicy. Marek Lis pyta, czy nie mamy w tym wypadku do czynienia z:

[...] dramatem ekologicznym, opowiadającym o konsekwencjach zniszczenia środowiska przez nadmiernie eksploatujących je ludzi. Autonomiczne tworzenie znaczeń, odrywanych od Biblii jako tekstu „par excellence” religijnego (także przez twórców nieukrywających dystansu wobec tekstu i doświadczenia religijnego), prowadzi do powstania dzieła, które mimo tytułu przestaje być ekranizacją Pisma Świętego<sup>8</sup>.

Poza tym reżyserzy stosują we wskazanym filmie pewne zabiegi, nazwijmy to reklamowe, polegające na zmianie imienia głównego bohatera, który w oryginale nazywa się *Noah*, a w polskiej wersji *Noe*. Zastosowany chwyt ma za zadanie, w sposób nie do końca uprawniony, ukierunkować odbiorcę na religijny wymiar filmowego dzieła<sup>9</sup>. Tymczasem *Noe. Wybrany przez Boga* to raczej film o charakterze katastroficznym, z bohaterem walczącym o obronę autentycznego, prawdziwego, dobrego świata.

Odwoływanie się do biblijnych imion w dziełach filmowych również nie jest współczesnym zabiegiem. W *Samsonie* Andrzeja Wajdy (1961), którego akcja toczy się w cza-

7 *Dzieje Apostolskie* w wydaniu drugim *Pisma Świętego Starego i Nowego Testamentu* – w przekładzie z języków oryginalnych (tzw. *Biblia Tyniecka*), wyd. Pallottinum 1971 – zawarte są na 29 stronach.

8 M. Lis, *op. cit.*, s. 36.

9 *Ibidem*.

sach okupacyjnych, imię tytułowego, niebiblijnego bohatera w sposób symboliczny każe kreować go na samotnego wojownika ginącego samobójczą śmiercią, zabijającego tym samym wielu Niemców. Podobną praktykę zastosował Jerzy Kawalerowicz w filmie *Maddalena* (1971). Chcąc podkreślić stereotyp upadłej kobiety, odwołał się do biblijnej Magdaleny<sup>10</sup>.

W kinematografii motywy biblijne są również wykorzystywane jako zjawiska kulturowe oderwane od religijnego kontekstu. Doskonałym obrazem zastosowania tego rodzaju metody jest często przywoływana disneyowska *Fantazja 2000* (1999), w której opowieść o potopie z *Księgi Rodzaju* służy historii budującego arkę i gubiącego ukochaną Kaczora Donalda. W dalszej części *Fantazji 2000* celem nie jest przedstawienie biblijnej opowieści, ale prezentacja romantycznych przeżyć dwojga bohaterów. Znaczącą tendencją postrzeganą we współczesnych produkcjach filmowych jest wprowadzanie treści apokryficznych. Zanim zostaną przeanalizowane jej przykłady, trzeba zasygnalizować kilka zagadnień związanych ze współczesnym rozumieniem pojęcia apokryficzności.

### Apokryfy – próba analizy

Apokryfy i apokryficzność to kulturowe fenomeny o złożonej, niezwykle długiej, pełnej napięć historii. Łączą się one przede wszystkim z twórczością wczesnochrześcijańską, gnostycką, ale nie tylko:

Nie wszystkie apokryfy powstały w środowiskach chrześcijańskich: znajdziemy wśród nich pisma gnostyckie, a nawet ewangelię powstałą w kręgach muzułmańskich (*Ewangelia Barnaby*), propagującą islam<sup>11</sup>.

Samo słowo apokryf (od greckiego *apokryphos* – *zakryty*) tak naprawdę niewiele współcześnie nam wyjaśnia. W wielu językach europejskich termin *apokryf* określa utwór o niepewnym autorstwie, często falsyfikat, dzieło o znamionach świadomej manipulacji<sup>12</sup>. Zgodnie z naszymi dzisiejszymi wyobrażeniami byłibyśmy skłonni powiedzieć, że:

[...] apokryfy już w samym tytule zawierają podwójną nieprawdę: fałszywego autora i fałszywy czas powstania; a ich treść jest, delikatnie rzecz ujmując, dość niepewna. Otóż w starożytności chrześcijańskiej i żydowskiej, a także klasycznej nie istniało coś takiego jak pra-

10 „Maria z Magdali. Niewiasta, z której Jezus wypędził złego ducha, obecna przy śmierci i złożeniu do grobu Zbawiciela; jej też jako pierwszej niewieście ukazał się Zmartwychwstały. Nie należy jej utożsamiać ani z Marią z Betanii, ani z jawnogrzeznicą, o której mówi Łukasz (7,37-50)” w: X. Léon-Dufour SJ, *Słownik Nowego Testamentu*, przekład i oprac. polskie ks. K. Romaniuk, Poznań 1975, s. 384.

11 M. Starowieyski, *Barwny świat apokryfów*, Poznań 2015, s. 11.

12 Por. K. Borowicz, *Wstęp*, [w:] Daniel-Rops, F. Amiot, *Apokryfy Nowego Testamentu*, Londyn 1955, s. XVII; także W. Myszor, *Teksty z Nag-Hammandi*, Warszawa 1968, s. 109-125.

wo do nazwiska (czy imienia), czyli nasze copyright; podpisywanie utworu imieniem jakieś sławnej osoby było powszechną praktyką i tylko zwiększało autorytet danego dzieła<sup>13</sup>.

Już na początku chrześcijaństwa świat przedstawiony w apokryfach był dla odbiorców niezwykle atrakcyjny, a literatura apokryficzna stanowiła ten rodzaj lektur, które zawsze znajdują wielu czytelników. Apokryfy dla ludzi minionych epok i dla współczesnych są *niebiańskimi zachwyta*<sup>14</sup>. Tradycja nieortodoksyjnego odczytywania tekstów przyjętych jako kanon również dzisiaj pozostaje bardzo żywa, dlatego w europejskiej kulturze nowatorskie uzupełnienia mitów źródłowych, a wśród nich, oczywiście tekstów biblijnych<sup>15</sup>. Spróbujmy więc postawić sobie następujące pytanie: jak rozumieć współczesne narracje apokryficzne w filmach biblijnych? Dobrą odpowiedź znajdziemy w przywołanym w tym miejscu tekście Małgorzaty Jankowskiej:

Są to, rzecz jasna, teksty wykorzystujące historie, wątki, postaci i symbole staro- i nowotestamentowe w sposób niezgodny z ortodoksją (rozumianą tak, jak ją pojmują kościoły chrześcijańskie). Są to również teksty posiłkujące się „iluzją fałszerstwa”, grające z konwencjami kulturowymi. To wyłącznie stylizacje, które nie mają na celu przekonanie odbiorcy o własnej autentyczności (zarówno w znaczeniu rzekomego historycznego, jak i nadprzyrodzonego pochodzenia). To także teksty, które, wchodząc w intertekstualne relacje zarówno z Pismem Świętym jak i z innymi, późniejszymi przekazami (nie tylko o tematyce religijnej, ilustrują dystans żywiony przez współczesną kulturę Zachodu do jej własnych mitów źródłowych. To zatem teksty, które, w przeciwieństwie do tradycyjnych apokryfów, uznają zamknięcie kanonu i nie próbują do niego aspirować. Wiąże się to z ich niesakralnym charakterem – nie są to „teksty święte”, prawdy objawione. Tematyka religijna służy w nich do poruszania problemów niereligijnych (krytyka kulturowa, refleksja filozoficzna, rozważania etyczne, debaty polityczne itp.<sup>16</sup>

## Apokryficzność we współczesnych biblijnych filmach

Przykładem, bardzo znanym szerszemu odbiorcy, jest głośny film Mela Gibsona *Pasja* (2004). Z jednej strony mamy wrażenie precyzyjnej rekonstrukcji Męki Chrystusa wraz z wykorzystaniem warstwy językowej (stosowanie języka aramejskiego, greckiego),

13 M. Starowieyski, *op. cit.*, s. 11.

14 Używam tego zwrotu, odwołując się do wiersza Adama Asnyka, *Do młodych*:

Choć otrząśnięcie kwiaty barwnych mitów,  
Choć rozproszycie legendowy mrok,  
Choć mgłą urojeń zedrzenie z błękitów,  
Ludziom niebiańskich nie zbraknie zachwyków.  
Lecz dalej sięgnie ich wzrok

A. Asnyk, *Do młodych*, [w:] idem, *Poezje zebrane*, wstępem opatrzyła Z. Mocarska-Tycowa, Toruń 1995, s. 499.

15 M. Jankowska, *Współczesna apokryficzność. Próba kulturoznawczej analizy zjawiska*, [https://www.researchgate.net/publication/285630431\\_wspolczesna\\_apokryficzność\\_Proba\\_kulturoznawczej\\_analizy\\_zjawiska](https://www.researchgate.net/publication/285630431_wspolczesna_apokryficzność_Proba_kulturoznawczej_analizy_zjawiska), s. 71-86 [dostęp: 29.06.2018].

16 *Ibidem*, s. 85.

z drugiej strony rekonstrukcja wydarzeń odwołuje się do wielkopostnego nabożeństwa Męki Pańskiej, jak i objawień niemieckiej mistyczki z XIX wieku Anny Katarzyny Emmerich. We współczesnych filmach o treści biblijnej używane są też różne cytaty audiowizualnych dzieł, które weszły do kanonu dziedzictwa kulturowego, plenery z wcześniejszych filmów<sup>17</sup>.

Są oczywiście wyjątki od tendencji wprowadzania apokryficzności do filmów, a jako potwierdzenie powyższych wywodów można przywołać film *Opowieść o Zbawicielu* w reżyserii Philipa Saville'a (2003). Twórca prawie dosłownie wykorzystał w filmie tekst Ewangelii św. Jana i odtwarzaną w nim czasoprzestrzeń<sup>18</sup>. Inną kontrowersyjną kwestią są ekranizacje odwołujące się do dzieł literackich i głęboko przetwarzające występujące w nich wątki biblijne. Sztandarowym przykładem są *Opowieści z Narnii* Clive'a S. Lewisa. W pierwszej części *Opowieści z Narnii* zatytułowanej *Lew, czarownica i stara szafa* (2005) świat Ewangelii został wprowadzony w krainę Narnii, z utęsknieniem czekającej na wyzwolenie z grzechu, co się urzeczywistni poprzez śmierć i zmartwychwstanie Lwa Aslana, który w filmie, jest bardzo wyraźną figurą Chrystusa. Innymi przetworzonymi postaciami figuratywnie biblijnymi są: Hiob w *Jabłkach Adama* (*Adams æbler*, reż. Anders Thomas Jensen, 2005), Lewiatan i Hiob w *Lewiatanie* (*Leviafan*, reż. Andriej Zwiagincew, 2014) czy Jonasz z *Durnia* (*Durak*, reż. Jurij Bykow, 2014)<sup>19</sup>.

## Nowe poszukiwania

Tematyka biblijna we współczesnym kinie jest obecna w różnych filmowych gatunkach, w historycznych, muzycznych, melodramatycznych<sup>20</sup>. Po motywy biblijne często sięgają twórcy filmów animowanych. Realizowane są one w celach katechetycznych, czego przykładem jest cykl *Najwspanialsze historie biblijne*, które reżyserowali w latach 1985-1989 William Hanna i Joseph Barbera. Wydaje się, że pierwszy pełnometrażowy animowany film o treści biblijnej powstał w 1962 roku w Izraelu. Nosił tytuł *Józefowe sny*, jego twórcą był Yoram Gross, ale pozostał on nieznanym szerszej publiczności<sup>21</sup>. W 1998 roku pojawił się na ekranach *Księżę Egiptu* zrealizowany przez Brendę Chapmana, Steve'a Hicknera i Simona Wellsa. Scenariusz został oparty na fragmentach ze Starego

17 M. Lis, *op. cit.*, s. 36-37.

18 Szerzej na ten temat wypowiedział się T. Leitch, *Słowo filmem się stało – o dylematach ekranizacji Biblii*, „Studia Filmoznawcze” 2004, nr 25, s. 207.

19 Por. M. Lis, *op. cit.*, s. 37.

20 Istnieje, i to niemałej trudności, próba zdefiniowania zarysowanego stanowiska. Wiele o tym problemie znajdziemy w następujących pracach: I. Kolaśńska, *Film biblijny*, [w:] *Wokół kina gatunków*, red. K. Loski, Kraków 2001, s. 197-236; M. Lis, *100 filmów biblijnych*, Kraków 2005, s. 5, 16; idem, *Elementy biblijne w filmach niebiblijnych*, [w:] *Ukryta religijność kina*, red. idem, „Sympozja 45”, Opole 2002, s. 72-95.

21 Por. M. Lis, *Nowe filmy biblijne...*, s. 37, zob. także *Światowa encyklopedia filmu religijnego*, red. M. Lis, A. Garbisz, Kraków 2007.



Testamentu. W 2000 roku powstała pełnometrażowa animowana ekranizacja tekstu ewangelicznego *Spotkanie z Jezusem (The Miracle Maker)*, którą reżyserowali Derek Hayes i Stanislav Sokolov. W realizacji tego filmu zastosowano połączenie animacji lalkowej z techniką rysunku. Wspomniany *Książe Egiptu* odniósł duży komercyjny sukces i miał swoją kontynuację w roku 2000, kiedy powstał *Józef. Władca snów* w reżyserii Roba LaDuca i Roberta Ramireza. Przywołano w tej pełnometrażowej animacji postacie Mojżesza, Józefa, Jezusa. Jednak pojawienie się tego filmu wiąże się z istotną zmianą – wyraźnym zwrotem do dziecięcego odbiorcy, czego we wcześniejszych produkcjach nie obserwowano. W *Józefie. Władcy snów* nowonarodzony hebrajski chłopczyk, późniejszy Mojżesz, młodzieniec sprzedany przez starszych braci o imieniu Józef i Jezus, budzący zainteresowanie nastoletniej dziewczynki Tamar, stali się tymi postaciami, które zainteresowały dziecięcą publiczność<sup>22</sup>.

Znaczącą tendencją, pojawiającą się w filmach o tematyce biblijnej, jest wprowadzanie motywu określanego mianem „Jezusa zawodowca”<sup>23</sup>. Pod koniec lat 90. XX wieku można zaobserwować zjawisko powrotu niektórych aktorów do roli Jezusa. Warto przywołać w tym momencie Bruce’a Marchiano, który po raz pierwszy zagrał postać Chrystusa w filmie *Żywoł Jezusa według Mateusza Ewangelisty (The Visual Bible: Matthew)* wyprodukowanym przez Międzynarodowe Towarzystwo Biblijne, a wyreżyserowanym przez Regardta van den Bergha w roku 1993. Ten sam aktor w następnym roku zagrał postać Jezusa w *Dziejach Apostolskich (The Visual Bible: Acts)*, kontynuacji pierwszego. Twórcy wspomnianych filmów starali się być wierni faktom historycznym z odtwarzanego przez nich świata, jak i dosłownemu odczytywaniu biblijnego tekstu. Wskazany aktor zagrał jeszcze w dwóch produkcjach o charakterze biblijnym, będących próbą przeniesienia postaci Jezusa w czasy współczesne. Jednym z nich są *Spotkania (The Encounter)*, reżyserowane przez Davida A.R. White’a z roku 2010. Film opowiada historię ludzi, których gwałtowna burza zmusza do schronienia się w przydrożnym barze na amerykańskim pustkowiu. W obsługującym ich barmanie odkrywają Jezusa, wskazującego im dalszą drogę postępowania. Jego kontynuacją było *Spotkanie 2* (2012) Bobby’ego Smitha. Akcja rozgrywa się w Tajlandii, na którą uderza tsunami. Bruce Marchiano zagrał też postać Chrystusa w filmie *Apostoł Piotr i Ostatnia Wieczerza* (reż. Gabriel Sabloff, 2012). Widzimy go jeszcze jako Jezusa w filmie *Come Follow Me* Steve’a Boettchera z 2013 roku. Bruce Marchiano sam również w 2015 roku wyreżyseruje *Alison’s Choice*. Gra tam portiera w aborcyjnym szpitalu, który ciężarnej Alison daje się rozpoznać jako Jezus. Podane, oczywiście w sposób wybiórczy, tytuły z udziałem postaci Jezusa, świadczą o tym, że Chrystus w świecie filmowym cieszy się dużym

22 Por. M. Lis, *Nowe filmy biblijne...*, s. 38.

23 Por. *ibidem*.



zainteresowaniem<sup>24</sup>. Należy zaznaczyć, że nie chodzi o figury Chrystusa, gdzie postacie aktorów poprzez podejmowane działania w jakiejś mierze upodabniają się do działania historycznego Jezusa. Można odwołać się tu (Chrystus figurą) do Daniela z filmu *Jezus z Montrealu*, Lwa Aslana z *Opowieści z Narnii*, Neo z produkcji *Matriks*, jak również do bohaterów *Dekalogu* Krzysztofa Kieślowskiego<sup>25</sup>. Jezus jest historycznie rozpoznawalny w bardzo wczesnym filmie *Cywilizacja*, który reżyserowali Reginald Barker, Thomas H. Ince i Raymond B. West w 1916 roku. Opowiada on o Jezusie wracającym na Ziemię pod postacią hrabiego Ferdynanda, aby powstrzymać wojnę, ale:

Oskarżony o prowokowanie zamieszek zostaje aresztowany i skazany na śmierć i wtedy właśnie objawia się królowi, prowadząc go na pole bitwy, by ukazać mu popełniane przez ludzi okrucieństwa. Za sprawą tej wizji król podpisuje traktat pokojowy<sup>26</sup>.

Jednak kino ukazuje też Chrystusa obecnego w tym świecie jako kogoś, kto nie ma realnego wpływu na rzeczywistość. Widzimy to w *Mrzonce* Janusza Majewskiego z 1985 roku. To nostalgiczna opowieść o Chrystusie przybywającym na osiołku do Warszawy, a opowiada nam o tym wydarzeniu umierający Żyd – krawiec. Jezus mimo swej obecności na tym świecie nie ma realnego wpływu na bieżące wydarzenia. W ostatnich latach pojawiają się filmy pokazujące bardzo dosłownie obecność Jezusa we współczesności i jest to niewątpliwie pewna nowość. Dzieje się tak w przypadku zakończenia telewizyjnego *Jezusa* (1999), w reżyserii Rogera Younga. Otóż:

Zmartwychwstały objawia się w Wieczerniku wąpiącym apostołom, po czym znika im z oczu. Ostatnie ujęcie ukazuje aktora grającego tytułowego bohatera (Jeremy Sisto), machającego ręką w stronę kamery (i widza), w dzinsach i koszuli na ulicy współczesnego portowego miasteczka na Riwerze: w jego stronę biegnie gromadka rozradowanych dzieci. Czy to ilustracja ostatnich słów Mateuszowej Ewangelii „A oto Ja jestem z wami przez wszystkie dni, aż do skończenia świata” (Mt 28,20)?<sup>27</sup>.

W polskim filmie sięgającym po motywy biblijne ową dosłowność obecności Jezusa możemy dostrzec w obrazie *Wszyscy jesteście Chrystusami* (reż. Marek Koterski, 2006). Rzeczywistego Jezusa gra Marcin Kwaśny; Chrystus jest też obecny figuratywnie, w tej roli występuje Adaś Miauczyński, noszący krzyż alkoholizmu. Filmy nawiązują również do paruzji – powrotu Chrystusa na Ziemię i Sądu Ostatecznego. Tak jest w niemieckim *Jezus mnie kocha* (reż. Florian David Fitz, 2012) lub w *Księdze życia* (*Book of Life*, reż.

24 *Ibidem*, s. 39.

25 Por. P. Cotas, *To może być Jezus: o Chrystusie i figurach Chrystusa*, „Kwartalnik Filmowy” 2004, nr 45, s. 14-35; M. Marczak, *Apokryficzne figury Chrystusa we współczesnym polskim kinie*, „Studia Kulturoznawcze” 2014, nr 2 (6), s. 149-170; eadem, *Edi, the Protagonist of Piotr Trzaakalskis film as a Christ Figure*, [w:] *Christophoros Transformations of the Gospel*, red. M. Lis, Opole 2013, s. 123-136; M. Lebecka, *Młyn i krzyż*, „Kino” 2011, nr 3, s. 84; M. Lis, *Figury Chrystusa w „Dekalogu” Krzysztofa Kieślowskiego*, Opole 2013.

26 M. Lis, *Nowe filmy biblijne...*, s. 39.

27 *Ibidem*, s. 40.

Hal Hartley, 1998). Niewiele jednak wynika z tej obecności i woli sądenia, gdyż ludzie nie są na to gotowi.

Jeszcze jedna zmiana dokonuje się we współczesnym filmie wykorzystującym postać Jezusa. Od pewnego czasu w roli Chrystusa obsadzani są czarnoskórzy aktorzy i to nie tylko w ujęciu figuratywnym jak w filmie *Son of Man* (reż. Mark Dornford-May, 2006) czy w filmach historycznych, na przykład w *Kolorze krzyża* (*Color of the Cross*, reż. Jean-Claude La Marre, 2006). Kryje się w tym sprzeciw wobec ciągłych aktów rasizmu doświadczanego przez Afroamerykanów<sup>28</sup>.

Czy taki zabieg jest konieczny i potrzebny? Czy mamy do czynienia z próbą przypisania Jezusa do przemijalności świata, przyciągnięcia Go na naszą stronę? Czy w owych produkcjach mamy do czynienia z faktem, że jest On ciągle obecny wśród ludzi i jest nieusuwalną częścią kultury? Zdecydowanie ostrzega nas przed tak radykalnymi próbami postrzegania roli Jezusa Mariola Marczak:

[...] obraz jako znak pozbawiony zostaje znaczenia, gdyż nie odnosi się do realności, nie ma osadzenia w rzeczywistości transcendentnej, a zatem traci także swoje funkcje komunikacyjne, w tym zdolność podejmowania dyskursu na tematy religijne, a tym bardziej ewokowania świętości<sup>29</sup>.

Jeżeli jednak – przychyliając się do sugestii Marka Lisa – w opowiadaniu filmowym przeważa fantazja, a filmowi twórcy z postaci historycznej Jezusa czynią postać ahistoryczną, to czyż wtedy Chrystus nie upodabnia się do Harry'ego Pottera, który przechodząc przez londyński Peron 9 3/4 ze świata rzeczywistego, wchodzi do świata magii<sup>30</sup>?

Mimo zarysowanych różnych niepewności wolno powiedzieć, że kino biblijne cieszy się nadal znacznym zainteresowaniem.

## Zakończenie

Przykłady omawianych tu filmów o tematyce biblijnej pozwalają domniemywać, że Biblia jest na różny sposób obecna w sztuce filmowej. Wpływ Pisma Świętego manifestuje się poprzez liczne jego cytowania, sytuacje biblijne, które z jednej strony stanowią normę postępowania dla filmowych bohaterów, a z drugiej strony owi protagoniści są nieraz wykpiwani lub stają się pretekstem do narracji, mającej niewiele wspólnego z tekstem biblijnym. Równocześnie bywa:

[...] że Biblia jest ukryta głęboko w strukturze filmu i jej odkrycie nie zawsze jest łatwe: odczytanie jej obecności jest możliwe tylko przy dobrej znajomości tekstu. Dalsza eksploracja

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> M. Marczak, *Teologia grzechu i świętości w „Wyspie” Pawła Lungina*, [w:] *Kultura wizualna – teologia wizualna*, red. W. Kawecki, J.S. Wojciechowski, D. Żukowska-Gardzińska, Warszawa 2011, s. 198, cyt. za: M. Lis, *Nowe filmy biblijne...*, s. 40.

<sup>30</sup> M. Lis, *Nowe filmy biblijne...*, s. 40.

„biblijności” kina – a chodzi o tysiące tytułów – mogłaby zaowocować potężnym zestawieniem cytatów oraz tematów biblijnych wykorzystywanych w sposób bardzo zróżnicowany przez wielu twórców<sup>31</sup>.

Wydaje się, że śledzenie filmów poruszających wątki biblijne powinno cieszyć się zainteresowaniem wyznawców Kościołów chrześcijańskich. Natomiast obserwuje się silny wpływ szczególnie niekanonicznych interpretacji Biblii – silniejszych od oficjalnych stanowisk chrześcijańskich Kościołów.

## Bibliografia

- Asnyk Adam, *Do młodych*, [w:] idem, *Poezje zebrane*, wstępem opatrzyła Z. Mocarska-Tycowa, Toruń 1995, s. 499.
- Borowicz Krzysztof, *Wstęp*, [w:] Daniel-Rops, F. Amiot, *Apokryfy Nowego Testamentu*, Londyn 1955.
- Cotas Paul, *To może być Jezus: o Chrystusie i figurach Chrystusa*, „Kwartalnik Filmowy” 2004, nr 45, s. 14-35.
- Garbisz Adam, Lis Marek (red.), *Światowa encyklopedia filmu religijnego*, Kraków 2007.
- Jankowska Małgorzata, *Współczesna apokryficzność. Próba kulturoznawczej analizy zjawiska*, [https://www.researchgate.net/publication/285630431\\_wspolczesna\\_apokryficzosc\\_Proba\\_kulturoznawczej\\_analizy\\_zjawiska](https://www.researchgate.net/publication/285630431_wspolczesna_apokryficzosc_Proba_kulturoznawczej_analizy_zjawiska), s. 71-86 [dostęp: 29.06.2018].
- Kolasińska Iwona, *Film biblijny*, [w:] *Wokół kina gatunków*, red. K. Loski, Kraków 2001, s. 197-236.
- Kornacki Krzysztof, *Wizerunek Boga i zaświatów w kinie współczesnym*, „Ethos” 2010, nr 89, s. 83 i n.
- Lebecka Magdalena, *Młyn i krzyż*, „Kino” 2011, nr 3, s. 84.
- Leitsch Tadeusz, *Słowo filmem się stało – o dylematach ekranizacji Biblii*, „Studia Filmoznawcze” 2004, nr 25, s. 207.
- Léon-Dufour Xavier SJ, *Słownik Nowego Testamentu*, przekład i oprac. polskie ks. Kazimierz Romaniuk, Poznań 1975.
- Lis Marek, *100 filmów biblijnych*, Kraków 2005.
- Lis Marek, *Elementy biblijne w filmach niebiblijnych*, [w:] *Ukryta religijność kina*, red. M. Lis, „Sympozja 45”, Opole 2002, s. 72-95.
- Lis Marek, *Figury Chrystusa w „Dekalogu” Krzysztofa Kieślowskiego*, Opole 2013.
- Lis Marek, *Nowe filmy biblijne – między ortodoksją a apokryfem*, „Studia Religioznawcza” 2016, 49(1), s. 34.
- Marczak Mariola, *Apokryficzne figury Chrystusa we współczesnym polskim kinie*, „Studia Kulturoznawcze” 2014, nr 2 (60), s. 149-170.
- Marczak Mariola, *Edi, the Protagonist of Piotr Trzaakalskis film as a Christ Figure*, [w:] *Christophoros Transformations of the Gospel*, red. M. Lis, Opole 2013, s. 123-136.
- Marczak Mariola, *Teologia grzechu i świętości w „Wyspie” Pawła Lungina*, [w:] *Kultura wizualna – teologia wizualna*, red. W. Kawecki, J.S. Wojciechowski, D. Żukowska-Gardzińska, Warszawa 2011, s. 197-207.
- Myszor Wincenty, *Teksty z Nag-Hammandi*, Warszawa 1968.

31 Idem, *Elementy biblijne w filmach niebiblijnych*, s. 93.

*Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu – w przekładzie z języków oryginalnych (tzw. Biblia Tyniecka)*, wyd. Pallottinum, Kraków 1971.  
Starowieyski Marek, *Barwny świat apokryfów*, Poznań 2015.

### CONTEMPORARY BIBLE-INSPIRED FILMS – AN OUTLINE OF THE PROBLEM

**Summary:** The history of biblical subject matter in film productions seems to be as old as the existence of cinema. Our intention is to examine selected issues concerning biblical motifs in films at the turn of the second and third millenniums. We are convinced that biblical content has its place in today's cinematic production. Biblical presence in films has a value that is not limited to particular genres; it involves the inclusion of biblical characters, themes and stories in films. You can put forward the thesis that the Bible-inspired film-making is doing well when you look at the number of movies, both completed and being produced. Bible-related films should attract a large number of viewers, whether cinema goers or users of other audiovisual media.

**Keywords:** Jesus, the Bible, film, apocrypha, literature



## NOTY O AUTORACH

**STANISŁAW CIUPKA** – doktor nauk teologicznych, wykładowca Wyższej Szkoły Ekonomiczno-Humanistycznej w Bielsku-Białej. Współtwórca Beskidzkiego Instytutu Nauk o Człowieku, jako ośrodka skupiającego inteligencję humanistyczną z subregionu południowego województwa śląskiego. Specjalista tematyki biblijnej, etycznej oraz szkolenia i rozwoju pracowników. Redaktor naukowy „Polonia Journal”, przewodniczący bielskiego oddziału Katolickiego Stowarzyszenia Civitas Christiana. Autor wielu artykułów z zakresu Biblii i jej współczesnego odbioru oraz między innymi książki *Aniołowie w paruzji Jezusa Chrystusa*.

**KAMILA GIEBA** – doktor nauk humanistycznych, pracownik w Zakładzie Teorii Literatury i Krytyki Literackiej Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Zielonogórskiego. Autorka monografii *Lubuska literatura osadnicza jako narracja założycielska regionu* (Kraków 2018). Publikowała w monografiach zbiorowych i czasopismach, m.in. „Tekstach Drugich”, „Kontekstach Kultury”, „Zagadnieniach Rodzajów Literackich”. Interesuje się współczesnymi teoriami literatury, regionalizmem literackim i kategorią przestrzeni w literaturze.

**LUBOMÍR HAMPL** – dr hab. prof. ATH, bohemista językoznawca, obecnie profesor nadzwyczajny w Instytucie Neofilologii Wydziału Humanistyczno-Społecznego Akademii Techniczno-Humanistycznej w Bielsku-Białej. Główne zainteresowania: frazeologia, językowy obraz świata, stereotypy narodowe (meta-, auto- i heretostereotypy), język religijny, sytuacja współczesnego języka czeskiego i polskiego. Obecnie prowadzi badania kontrastywno-kognitywne poświęcone problemom translacji, interferencjom językowym i jednostkom leksykalnym języka czeskiego i polskiego, a także zagadnieniom różnicowania językowego obrazu świata z uwzględnieniem cech semantycznych i konceptualnych języka ojczystego. Ostatnio wydane prace zwarte: *Ptactwo we frazeologii czeskiej i polskiej. Konceptualizacja – obraz – odzwierciedlenie* (Bielsko-Biała 2012); *Świat awifauny w polskich i czeskich przekładach Pisma Świętego. Sowy i jaskółki* (Bielsko-Biała 2013); *Świat awifauny II w polskich i czeskich przekładach Pisma Świętego. Ptactwo czyste i nieczyste* (Bielsko-Biała 2014); *Świat awifauny III w polskich i czeskich przekładach Pisma Świętego. Rodzina krukowatych – kawka, wrona, kruk, gawron i sójka* (Bielsko-Biała 2016) oraz *Świat awifauny IV w polskich i czeskich przekładach Pisma Świętego. Bocian, ibis i pelikan* (Bielsko-Biała 2018). Kwestie związane z dydaktycznymi i pansoficznymi zagadnieniami Jana Amosa Komeńskiego są mu również bardzo bliskie. E-mail: lubekhampl@poczta.onet.pl.

**MARIA JAZOWNIK** – doktor nauk humanistycznych, autorka m.in. monografii *Krytyka literacka Artura Górskiego (1890-1914)* (2012), współautorka książki *Z Gniłowód do Łężyca* (2013), redaktorka antologii *Poezja w krakowskim „Życiu” (1897-1900)* (2014), współredak-

torka prac zbiorowych: *Pamięć czasu Zagłady (1939-2009)* (2011) i *Świat Kresów Wschodnich II Rzeczypospolitej w literaturze i sztuce* (2014).

**LESZEK JAZOWNIK** – pracownik Uniwersytetu Zielonogórskiego (prof. nadzw.), autor m.in. następujących monografii: *Teoria literatury a wizje edukacji literackiej* (1999), *Wyzwolić moc lektury: aksjologiczno-dydaktyczny sens dzieła literackiego* (2004), *W kręgu historii i teorii edukacji polonistycznej. Studia i szkice* (2011). Twórca dwutomowej antologii *Teoria kształcenia literackiego w Polsce w latach 1918-1939* (2001). Redaktor i współredaktor 11 publikacji zbiorowych.

**LILIANA KALITA** – dr nauk humanistycznych, literaturoznawstwo; adiunkt w Katedrze Rosjoznawstwa, Literatury i Kultury Rosyjskiej Instytutu Rusycystyki i Studiów Wschodnich Uniwersytetu Gdańskiego; założycielka i kierownik Pracowni Badań Kulturowych nad Najnowszą Literaturą Rosyjską. Zainteresowania naukowe obejmują literaturę rosyjską po 1917 roku, szczególnie emigrację „pierwszej fali” i twórczość Marka Ałdanowa, a także literaturę najnowszą i kinematografię rosyjską.

**DOROTA KULCZYCKA** – dr hab., prof. UZ, historyk i teoretyk literatury. Pracownik Zakładu Teorii Literatury i Krytyki Literackiej w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Zielonogórskiego. Autorka monografii: *Jestem jak człowiek, który we śnie lata. O symbolice ptaków w twórczości Juliusza Słowackiego* (2004); „*Powiedzieć to wszystko, o czym milczę*”. *O poezji Stanisława Barańczaka* (2008); *Obraz Ziemi Świętej w dobie romantyzmu* (2012); *W stronę Orientu. Polscy i francuscy romantycy o Bliskim Wschodzie* (2012) oraz *Ziemia Święta w dobie romantyzmu. Antologia* (2013). Ostatnio zajmuje się obecnością kinematografii polskiej i zagranicznej w literaturze. W związku z tymi zainteresowaniami współredagowała książkę *Literatura a film* (Zielona Góra 2016), opublikowała też kilkanaście artykułów o filmach i serialach. E-mail: D.Kulczycka@ifp.uz.zgora.pl.

**WOJCIECH OTTO** – filmoznawca i medioznawca, profesor nadzwyczajny w Instytucie Filmu, Mediów i Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Autor książek: *Literatura i film w kulturze polskiej dwudziestolecia międzywojennego* (2007), *Obrazy niepełnosprawności w polskim filmie* (2012) oraz monografii *Dzisiaj Maklakiewicz* (2008) wydanej w serii „Ludzie Polskiego Kina”. Jest współautorem dwóch edycji ogólnopolskiego wydawnictwa edukacyjnego Filmoteka Szkolna.

**MAŁGORZATA PEROŃ** – adiunkt w Katedrze Krytyki Literackiej Filologii Polskiej KUL, zainteresowania badawcze: najnowsze zjawiska w literaturze polskiej, krytyka literacka i artystyczna, korespondencja sztuk.

**PIOTR PRUSINOWSKI** – doktorant literaturoznawstwa na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Zielonogórskiego; absolwent filologii polskiej w zakresie filmoznawstwa, telewizji i kultury medialnej na UAM w Poznaniu; swoje artykuły publikował m.in. w „Images” (UAM), „Biuletynie Edukacji Medialnej” (KUL), „Filologii Polskiej” (UZ), „Scripta



Humana” (UZ) oraz monografii *Kultura w świecie luster. Jeszcze o niepowtarzalności i multiplikacjach w sztuce XX i XXI w.* (UMCS); w 2008 roku otrzymał wyróżnienie w Konkursie dla Młodych Krytyków Filmowych im. Krzysztofa Mętraka.

**Ks. STEFAN RADZISZEWSKI** – prof. WSH w Radomiu; dr hab. teologii; dr nauk humanistycznych, prefekt kieleckiego Nazaretu; autor książek *Katechizm sercem pisany* (2006), *Kamieńska ostiumiczna* (2011), *Poezja w sutannie* (2011), *Siedem twarzy Judasza* (2012), *Siedmiu zbuntowanych* (2014), *Siedem kamyków wiary* (2015), *Pedagogia w świecie literatury* (2017) oraz *Rekolekcje dla młodzieży* (2012) (audiobook); prowadzi zajęcia z literatury współczesnej w WSD w Kielcach, z filozofii i etyki w WSH w Radomiu, badania w Pracowni Historii Dramatu 1864-1939 UW oraz teatr seminaryjny w kieleckim WSD. Miłośnik *Tajemnicy szczęścia* św. Brygidy i *Żółtego zeszytu* św. Teresy od Dzieciątka Jezus. Czciiciel s. Wandy Boniszewskiej od Aniołów. Autor codziennego komentarza do Ewangelii na portalu wrodzynie.pl.

**ANNA ŚLÓSZARZ** – dr hab. prof. Uniwersytetu Pedagogicznego im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie, w Instytucie Filologii Polskiej, Katedrze Mediów i Badań Kulturowych. Prowadzi zajęcia z zakresu kulturoznawstwa, filmoznawstwa, nauk o poznaniu i komunikacji społecznej, nauk o mediach, dydaktyki polonistycznej. Interesuje się funkcjonowaniem elektronicznych kontekstów lektur na rynkach narodowych i międzynarodowych, produktami przemysłu medialnego jako interpretantami lektur i filmowymi adaptacjami ustalającymi modele lektury pierwowzorów. Bada funkcje nowych mediów i multimedialnych modułów tematycznych w nauczaniu języka ojczystego w Polsce i Australii. Przygotowuje i prowadzi kursy komplementarne i zdalne. Autorka książek: *Ideologiczne matryce. Lektury a ich konteksty. Postkomunistyczna Polska – postkolonialna Australia* (2013), *Media w służbie polonisty* (2008), *Lektury licealne a kino komercyjne. Aksjologiczny wymiar edukacji filmowej* (2002), *Interpretanty lektur. Produkty przemysłu medialnego* (2018). Członek założyciel i skarbnik Polskiego Towarzystwa Edukacji Medialnej 2012-2017. E-mail: anna.slosarz(at)up.krakow.pl.

**EWA TICHONIUK-WAWROWICZ** – adiunkt w Instytucie Neofilologii Uniwersytetu Zielonogórskiego, autorka monografii *L'universo labirintico nella narrativa di Primo Levi* (Zielona Góra 2012) oraz kilkudziesięciu artykułów w języku polskim i włoskim poświęconych literaturze i kulturze Italii, ze szczególnym uwzględnieniem twórczości Oriany Fallaci. Współredaktorka tomu *Płynne Włochy* (Katowice 2017), jeden z sekretarzy redakcji serii wydawniczej „Scripta Humana”, opiekunka Koła Naukowego Języka i Kultury Włoskiej, organizatorka i współorganizatorka szeregu spotkań oraz seminariów naukowych i popularyzatorskich, w tym cyklicznych konferencji krajowych, odbywających się podczas Dni Języków Obcych UZ.

**KATARZYNA WĘGOROWSKA** – profesor nadzwyczajny Uniwersytetu Zielonogórskiego; autorka kilkudziesięciu prac, w tym czterech monografii, z zakresu językoznawstwa polskiego, językoznawstwa erudycyjnego, dialektologii polskiej, polszczyzny północnokresowej, polszczyzny południowokresowej, onomastyki. Redaktor naukowa interdyscyplinarnej

serii „Studia Kresowe”. Należy do: Towarzystwa Miłośników Języka Polskiego od 1996 roku, Polskiego Towarzystwa Językoznawczego od 1997 roku, International Society for Dialectology and Geolinguistic od 2001 roku. Od 2004 roku współpracuje z Katedrą Filologii Polskiej i Centrum Polonistyki Uniwersytetu Wileńskiego. Autorka monografii: *Słownictwo wileńskie na Pomorzu Zachodnim* (2000); *Językowe świadectwa kultury i obyczajowości Kresów Północno-Wschodnich utrwalone we wspomnieniach ich byłych mieszkańców* (2004); *Złoczowskie peregrynacje: językowe, literackie, kulturowe, historyczne refleksje o poetyckim „Wspomnieniu” Antoniego Pająka* (2012); *Kamienie i klejnoty w języku, kulturze, sztuce* (2012); „Chryzantema”, „harfa”, „łodzik”, „wenus”... *W stronę konch(i)olingwistyki. Rzecz o muszlach w polszczyźnie* (2013).

**BARBARA ZWOLIŃSKA** – dr hab. prof. UG, literaturoznawca, pracuje w Katedrze Literatury Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego. Specjalizuje się w zakresie historii literatury XIX i XX wieku. Aktywna uczestniczka kilkudziesięciu naukowych konferencji ogólnopolskich i międzynarodowych oraz organizatorka dwóch interdyscyplinarnych konferencji naukowych na Wydziale Filologicznym w Gdańsku: *(Nie)męskość w tekstach kultury XIX-XXI wieku* oraz *(Nie)smak w tekstach kultury XIX-XXI wieku*. Interesuje się tematem podróży w literaturze XIX i XX wieku, teatrem radiowym, współczesną literaturą polską (m.in. problematyką płci, tożsamości, nurtem rozliczeń z komunizmem i PRL-em, motywem małej ojczyzny), szczególnie zaś twórczością Jarosława Iwaszkiewicza i Tadeusza Różewicza, a także węgierskiego prozaika Sándora Máraia. Współredaktorka (wraz z Krystianem M. Tomalą) tomu pokonferencyjnego *(Nie)męskość w tekstach kultury XIX-XXI wieku* (Gdańsk 2019), autorka kilkudziesięciu artykułów w czasopiśmie literackich i monografiach wieloautorskich oraz dziesięciu monografii autorskich. *Wampiryzm w literaturze romantycznej i postromantycznej na przykładzie „Opowieści niesamowitych” Edgara Allana Poeego, Poganki Narcyzy Żmichowskiej oraz opowiadań Stefana Grabińskiego* (Gdańsk 2002), *O kwestiach kobiecych w korespondencji Narcyzy Żmichowskiej* (Gdańsk 2007), *Podróże Narcyzy Żmichowskiej* (Gdańsk 2010), *W poszukiwaniu tożsamości. O bohaterach powieści Narcyzy Żmichowskiej* (Gdańsk 2010), *Pisać to znaczy żyć. Szkice o prozie Sándora Máraia* (Gdańsk 2011), „Być sobą i kimś innym”. *O twórczości Feliksa Netza* (Gdańsk 2012), *Na początku był dźwięk. Twórczość radiowa Feliksa Netza* (Gdańsk 2014), *Sándor Márai jako twórca literacki, teatralny i radiowy* (Gdańsk 2014). W druku dwie kolejne monografie: *Twórczość Tadeusza Różewicza. Studium przypadku* (Gdańsk 2018) w radiu oraz *Melancholia, nuda i czas w prozie Jarosława Iwaszkiewicza* (Gdańsk 2018).

## INDEKS

### A

Adamaszek Anna 116  
Adamson Barry 208, 209  
Ades Thomas 44  
Albiński Wojciech 105  
Alborski Wojciech 121, 124  
Alighieri Dante 134  
Allen Woody (właśc. Konigsberg Allan Stewart) 53, 98  
Altman Rick 151  
Andersen Hans Christian 208  
Anderson Paul W. S. 44  
Andrzejewski Jerzy 43, 74  
Ankersmit Frank 21  
Anschütz Ottomar 89  
Antonioni Michelangelo 42  
Arletty (właśc. Léonie Bathiat) 14, 134  
Aronofsky Darren 235  
Asplin Richard 47  
Austen Jane 59  
Ayoade Richard 182

### B

Bachhan Amitabh 47  
Bachleda-Curuś Alicja 113, 114, 121, 122  
Bachura Joanna 94  
Balbus Stanisław 22  
Balowski Mieczysław 221, 222, 224  
Bałabanow Aleksiej 14, 169-175, 177, 178  
Banderas Antonio 225  
Barański Andrzej 41  
Barbera Joseph 238  
Barker Cleve 53  
Barker Paul 205  
Barker Reginald 240  
Barry John 209  
Bartmiński Jerzy 221, 229  
Bartosik Mirosław 116  
Basaj Mieczysław 222, 227  
Bava Mario 207

Belmont Leo 79  
Belushi John 53  
Bergman Ingmar 139, 157, 199  
Berka Petr 224  
Bernacka Agnieszka 222  
Bertolucci Bernardo 144  
Besson Luc 172  
Białoszewski Miron 41  
Bielecki Czesław 46  
Billy Wilder 143  
Blast Dabl 53  
Bluestone George 22  
Bluszcz Przemek 93  
Bochniak Maciej 227  
Bodrow Siergiej 171  
Bodzioch-Bryła Bogusława 51  
Bogacz Szymon 31  
Bogart Humphrey 199  
Bogołębska Barbara 34, 94  
Borges Jorge Luis 204  
Bory Jean-Louis 148  
Bouchez Philippe 125  
Boulle Pierre 59  
Bowie David 204  
Box Steve 44  
Bralczyk Jerzy 225  
Bressanutti Daniel 206  
Brodzki Marek 113-117, 122  
Bromboszcz Roman 51  
Broniszewska Agnieszka 27  
Brontë Emily 197  
Broom Isabella 46  
Browning Tod 199, 200  
Brzękowski Jan 70, 71, 74, 78, 79  
Brzozowska Dorota 221  
Buczowski Leonard 53  
Bukowska Alicja 110  
Bułhak Ewa Konstancja 113  
Bunek Jerzy 113  
Bunuel Luis 44

- Burrows John F. 24  
Bush Kate 196-198, 208  
Bykow Jurij 238
- C
- Cairns Tom 44  
Cameron James 61  
Cammell Donald 204  
Carr Eric 200  
Cassavetes John 203  
Celiński Jerzy 125  
Cerekwicka Kasia (pseud. „Noel”) 201  
Čermák František 222, 224  
Cham (*bibl.*) 235  
Chaplin Charlie 53, 71, 74, 79, 82, 143  
Charchalis Wojciech 181, 182, 183  
Chęciński Sylwester 53, 54  
Chimisso Igor 44  
Chmura Katarzyna 26  
Choromański Michał 74, 75  
Chrystus (*bibl.*) 187, 237-241  
Cieślak Bronisław 42, 158  
Giupka Stanisław 16, **233-243**  
Clark William 214, 215  
Clayton Jack 197  
Coburn James 205  
Comden Betty 45  
Cooper Alice 199, 200  
Cooper Dale 57, 211-213, 215  
Cooper Jeffrey 60  
Coppola Francisco Ford 44  
Cordi Gianfranco 185, 190  
Corrigan Timothy 35  
Craven Wes 60  
Cronenberg David 98, 158, 206, 207  
Crowley Alaister 214, 216  
Cruise Tom 182  
Cuesta Jairo 98  
Curtius Ernst Robert 147, 164  
Curtiz Michael 45, 199  
Cywrus Piotr 126, 127  
Czyżewski Tytus 72, 78, 82
- D
- Da Vinci Leonardo 140  
Daffoe Willem 182  
Dahl Nel 208  
Daly Steven 207
- Damborský Jiří 222  
Daniel (*bibl.*) 240  
Danielewicz Michał 43  
Dean James 195  
Dębicki Marcin 221  
Depta Henryk 9, 109, 129  
Dereń Ewa 222, 227  
Dick Chris 205  
Dietrich Marlene 198, 199, 201  
DiMaggio Joe 204  
Domańska Ewa 21  
Dominów Marcin 222  
Dominów Zuzanna 222  
Donen Stanley 45  
Donnelly Ciaran 234  
Dos Passos 73  
Dostojewski Fiodor 15, 148, 182, 183  
Dotov Dobromir G. 21, 22  
Drabiński Adek 113, 115, 120, 122-125, 127, 129  
Duchovny David 53  
Duda Elizabeth 92  
Dudziński Andrzej 61  
Dukaj Jacek 44  
Duncan Paul 200  
Dunn Douglas 46  
Dvořák Lumír 226  
Dylan Bob 195-197  
Dylnicki Sebastian 45
- E
- Eastwood Clint 205  
Eco Umberto 148  
Edel Uli 201  
Edelman Paweł 112, 115, 116, 118, 121, 122, 124, 125, 127  
Eder Maciej 124  
Edington Ian 59  
Edison Thomas 81, 133  
Einstein Albert 204  
Eisenberg Jesse 182  
Englert Jan 90  
Eno Brian 199  
Evans Ray 54
- F
- Fallaci Oriana 13, 14, 133-138, 140, 141  
Feix Karel 222  
Fellini Federico 14, 140, 143

Ferrari Allesandro 44  
Ferry Bryan 199  
Fetting Edmund 54  
Fincher David 201  
Fitz Florian Dawid 240  
Fleming Victor 60  
Flynn Gillian 56  
Fogg Mieczysław 54  
Fogler Anna 110  
Foks Dark 47  
Formánek Emanuel 222  
Fredro Aleksander 41  
Freud Zygmunt 15, 157, 182  
Fronczewski Piotr 53  
Frost Mark 15, 57, 211-216, 218  
Frye Dwight 199, 200

**G**

Gacki Stefan K. 79  
Gadon Sarah 182  
Gałczyński Konstanty Ildefons 48, 49, 69, 72  
Garbo Greta 72, 201  
Garfunkel Art 204  
Garland Judy 134, 141, 201  
Gąsowski Piotr 112, 121, 124  
Gerber Michael 62  
Gibson James J. 21, 22  
Gibson Mel 135, 237  
Gibus Danuta 113  
Gieba Kamila 15, **211-219**  
Glensk Joachim 130  
Globisz Krzysztof 121, 124, 126  
Głowacki Janusz 223, 228  
Głowiński Michał 35, 109, 110, 217  
Godzic Wiesław 81  
Goetel Ferdynand 70  
Goldberg Amanda 48  
Golden Christie 42, 59  
Gołębiowski Aleksander 223  
Gombrowicz Witold 71, 161  
Gorzelska Lina 74  
Górzański Jerzy 95  
Grabarczyk Paweł 116  
Grabowski Andrzej (Kiepski Ferdynand) 223, 225  
Grahame-Smith Seth 59  
Grajewski Wincenty 104  
Grądziel-Wójcik Joanna 22

Green Adolph 45  
Greengrass Paul 59  
Grędziński Stanisław 79  
Gross Yoram 238  
Grotowska Stella 101  
Grzymisławski Piotr 23, 33  
Guilbert Georges-Claude 201  
Gyllenhaal Jake 182

**H**

Haenel Yannick 57  
Hagens Gunther von 162  
Halkiewicz-Sojak Grażyna 45  
Halperin Victor 207  
HAMPL Lubomír 16, **221-232**  
Handtke Magdalena 27  
Hanna William 238  
Harlow Jean 201  
Hartley Hal 241  
Hartley Williams John 46  
Havel Vaclav 229  
Hayes Derek 239  
Hejmej Andrzej 22, 36  
Hejwowski Krzysztof 229  
Helman Alicja 11, 22, 29, 36, 73, 81  
Hemar Marian 53, 70  
Hemingway Ernest 51  
Hendrix Jimi 205  
Hendrykowska Małgorzata 91  
Hendrykowski Marek 11, 22, 37, 42, 151  
Hepburn Katharine 201  
Herman Jan 176  
Hernik-Młodzianowska Monika 11, 110  
Hickner Steve 238  
Hiob (*bibl.*) 188, 238  
Hitchcock Alfred 14, 134, 140  
Hitler Adolf 47  
Hoffman Jerzy 98  
Homs Jose 60  
Hopfinger Maryla 11, 22  
Hopper Hedda 136  
Hopper Ruthanna 48  
Horacy (Quintus Horatius Flaccus) 34  
Hornik Joanna 222  
Hronek Jiří 222, 224  
Hubbard Ronald 214, 216  
Hudziak Andrzej 121, 122, 124, 125  
Hulewicz Witold 93

- Hupfeld Herman 199  
Hustolesová Lída 226  
Huston John 205, 234  
Hutnikiewicz Artur 73, 75  
Hužera Jaroslav 226
- I
- Irwin Colin 198  
Irzykowski Karol 69, 74  
Ivory James 98  
Iwaszkiewicz Jarosław 70
- J
- Jackiewicz Aleksander 9, 144, 169  
Jackiewicz Maciej 44  
Jacob Irène 190  
Jagger Mick 204  
Jagielnicka-Kamieniecka Stefania 45  
Jakubowski Jarosław 31, 32  
James Henry 197  
Janda Krystyna 48  
Janiczak Jolanta 31-33  
Jankowska Małgorzata 237  
Jankowski Jerzy 81  
Januszko Maciej 54  
Jaros Izabela 24  
Jarosz Robert 31  
Jasiński Bruno 71, 72, 76-78  
Jasińska-Kania Aleksandra 221  
Jaskólski Artur (pseud. Golden Dragon) 44  
Jasnyk Barbara, zob. Karwan-Jastrzębski Marek  
Jaworski Stanisław 104  
Jazgarska Anna 87  
Jazownik Maria 12, 17, **39-68**  
Jazownik Leszek 12, 17, **39-68**  
Jensen Andres Thomas 238  
Jezus zob. Chrystus (*bibl.*)  
Jockers Matthew L. 24  
Jonasz (*bibl.*) 238  
Jones Mick 203, 204  
Joyce James 73  
Józef (*bibl.*) 239  
Juenger Jay 207  
Jurčka Petr 226  
Jusis Reni 54
- K
- Kadłubowski Jacek 116  
Kafka Franz 182-184  
Kalicka Manula 59  
Kalita Liliana 14, **169-179**  
Kaniewska Bogumiła 217  
Karski Jan 57  
Karwan-Jastrzębska Ewa (pseud. Jasnyk Barbara), zob. Karwan-Jastrzębski Marek  
Karwan-Jastrzębski Marek 61  
Kawalerowicz Jerzy 41, 236  
Kaźmierska Kaja 103  
Kelly Barbara Ann 144  
Kelly Daniel Jerome 144  
Kelly Gene 45  
Kenig Kinga 110  
Kern Ludwik Jerzy 50  
Kestemont Mike 24  
Khalif Wiz 54  
Kidman Nicole 182  
Kieślowski Krzysztof 32, 190, 233, 240  
Kilar Wojciech 126, 223  
Kim Renata 98  
Kinder-Kiss Anna 51  
King Henry 51, 195  
Kishimoto Masashi 60  
Kleinbaum Nancy H. 42  
Kłosińska Anna 222, 227  
Kobłewska Krystyna 108  
Kofta Mirosław 221  
Kołbasiuk Krzysztof 115  
Kołodzyński Andrzej 91  
Kołoniecki Roman 69  
Kołyńczew Władimir 14, 169, 171-178  
Komasa Jan 42, 58  
Konczalowski Jegor 171  
Kondrat Marek 112, 113, 115, 117, 118, 125, 126, 183  
Konecki Tomasz 144  
Kopczyński Krzysztof 110, 129  
Koper Sławomir 98  
Koreckij Danił 170  
Kos-Krauze Joanna 13, 97-105  
Kosiński Cezary 123  
Kościukiewicz Mateusz 227  
Kośnik Maria Magdalena 47  
Kostkiewiczowa Teresa 109, 110  
Kot Tomasz (Polak Daniel) 227  
Koterski Marek 42, 183, 240  
Kotys Ryszard (Paździoch Marian) 225  
Kowal Zygmunt (pseud. ZEKE) 61  
Kowalski Kuba 110  
Kowalski Władysław 114

- Koziółek Krzysztof 57  
Kozłowska Grażyna 118  
Krajewski Seweryn 54  
Krauze Krzysztof 13, 97-100, 102-105  
Krawczyk-Łaskrzewska Anna 211  
Krawicz Mieczysław 70  
Krekovičová Eva 221  
Książek-Szczepanikowa Aniela 22, 34  
Kubalska-Sulkiewicz Krystyna 108  
Kubera Maciej 87  
Kubrick Stanley 182, 206  
Kucharczyk Janusz 74  
Kuczkowski Krzysztof 51  
Kulczycka Dorota 11, 14, 110, **143-166**  
Kundera Milan 45  
Künstler-Langner Danuta 13, 15, 17  
Kunze Michael 45  
Kurek Jalu 70, 76, 78, 82  
Kurosawa Akiro 139  
Kwaśny Marcin 240  
Kwiatkowski Jerzy 50  
Kwiatkowski Tadeusz 58  
Kwieciński Michał 121, 127
- L
- LaDuca Rob 239  
Lake Veronica 201  
Lane Alan 42  
Lanzmann Claude 57  
Larsson Stieg 60  
Laurent Melanie 182  
Lautréamont de Comte 185  
Lean David 139  
Lee Sheryl 57  
Lejeune Philippe 104  
Leone Sergio 205  
Leszczawska Maria 23  
Leth Jorgen 32  
Letts Don 204, 205  
Lewicki Bolesław W. 9, 108  
Lewis Meriwether 214, 215  
Linda Bogusław 53, 119, 120  
Lipniacka Eva 226  
Lipszyc Michał 187  
Lis Marek 233-235, 238-241  
Livingston Jay 54  
Loach Kenneth 98  
Lopez Jennifer 54  
Loren Sofia (właśc. Sofia Villani Scicolone) 136  
Loska Krzysztof 151, 238  
Lotko Edvard 222, 224  
Lubas-Bartoszyńska Regina 104  
Lubelski Tadeusz 91, 99, 203  
Lucas George 44  
Lugosi Bela 200, 201  
Lumière August Marie Louis 99  
Lumière Louis Jean 87-90, 99  
Lumière Ludwik, zob. Lumière Louis Jean  
Lustbader Eric van 59  
Lutostański Bartosz 94  
Lynch David 15, 57, 65, 157-159, 161, 211, 213  
Lynch Jennifer 57, 61, 65, 212  
Lyne Adriana 54
- Ł
- Łastowiecki Janusz 93, 95  
Łobodziński Filip 195
- M
- Mach Josef 222, 224  
Machač Jaroslav 222, 224  
Machowska-Dias Marta 183  
MacKaye Ian 203  
Mackey Andy 199  
Mackiewicz Józef 25  
MacLachlan Kyle 57  
MacLaine Shirley 138  
Madden John 143  
Madej Alina 73, 75, 78  
Madonna (Madonna Louise Ciccone) 201-203  
Madyda Aleksander 45  
Magdalena (*ibid.*) 236  
Magnani Anna 134, 140  
Maguire Tobey 182  
Majewski Janusz 240  
Majmurek Jakub 172  
Major Małgorzata 211  
Malicki Krzysztof 25  
Maltańska Maria 110  
Mangold James 57  
Mansfield Jane 140  
Manthey Elżbieta 23  
Marczak Mariola 11, 15, 17, 240, 241  
Marinina Aleksandra 46, 48  
Mario Puzo 44  
Mariusz Pisarski 43  
Markiewicz Henryk 55, 58  
Markov Petr 226



- Masztalerz Marcin 58  
 Matuzalem (*bibl.*) 176, 235  
 Mazurowski Grzegorz 110  
 McCarthy Joseph 204  
 McEwan Ian 23, 24, 28  
 McFarlane Brian 22  
 Méliés Georges 12, 87, 88, 89, 90-95  
 Meyer Russ 207  
 Michael Winner 144  
 Michalak Bartosz 98  
 Mierzejewski Ryszard 50  
 Migoń Weronika 125  
 Mildner Anna 61  
 Milewska Monika 87-90, 93, 95  
 Miller Marek 13, 110  
 Miller Max B. 201  
 Mina Denise 53  
 Mitchell Margaret 60  
 Mitchell William 35  
 Mitchum Robert 138  
 Mitosek Zofia 217  
 Młodożeniec Stanisław 73, 78, 80, 81  
 Młynarski Wojciech 54  
 Modestowicz Waldemar 95  
 Moggach Deborah 48  
 Mojżesz (*bibl.*) 234, 239  
 Monroe Marilyn 45, 53, 201, 204  
 Morawińska Agnieszka 35  
 Moreau Jeanne 14, 134, 141, 198  
 Moretti Franco 24  
 Morricone Ennio 205, 209  
 Morris Charles 196  
 Mozart Wolfgang Amadeus 205  
 Mrhačová Eva 222, 224  
 Mruklik Barbara 79  
 Müldner-Nieckowski Piotr 222, 227  
 Murata Masahiko 60  
 Murphy Róisín 202  
 Muszyński Zbysław 229  
 Myśliwski Wiesław 95
- N
- Nałęcki Konrad 54  
 Nałkowska Zofia 70  
 Narolska Aneta 148  
 Nasiłowska Anna 98  
 Neeson Liam 163  
 Netz Feliks 93, 94  
 Newman Paul 14, 134  
 Niedźwiedź Jakub 22
- Nixon Richard 214  
 Niziurski Edmund 46, 51  
 Noah zob. Noe (*bibl.*)  
 Noe (*bibl.*) 135, 235  
 „Noel” zob. Cerekwicka Kasia  
 Norman Don 21  
 Notsel Rif 56  
 Novak Kim (właśc. Marilyn Pauline Novak) 141  
 Novitska Marina 49  
 Nowakowska Alicja 222  
 Nowakowska Nina 103  
 Nowakowski Andrzej 61  
 Nowicki Marek 223  
 Nowina-Przybylski Jan 70, 121  
 Nurczyńska-Fidelska Ewelina 107, 108, 109, 129  
 Nurowska Maria 59, 159
- O
- Około-Kułak Doda 48  
 Okoń Wincenty 110, 111, 126  
 Okopień-Sławińska Aleksandra 109, 110  
 Olbrychski Daniel 112, 118, 125, 127  
 Olczakówna Joanna 87  
 Oli Fajna [pseud.] 57  
 Oplev Niels Arden 60  
 Orłoś Teresa Zofia 222, 224  
 Orłowski Szczepan 31  
 Orłowski Władysław 22  
 O'Toole Peter 134, 137-139  
 Otto Wojciech 11, 12, 70-83  
 Ozga Jerzy 61  
 Ozon François 182  
 Ozzy, Ozzy Osbourne (pseud., właśc. John Michael Osbourne) 54
- P
- Palán Aleš 224  
 Pałyga Artur 31  
 Paprocka Kamila 23, 33  
 Parisi Andrea 44  
 Park Nick 44  
 Parker Alan 53  
 Parlo Dita 201  
 Parnewska Barbara 107  
 Parsons Louella 136  
 Pawlicka Aleksandra 13, 97, 98, 99, 101, 103-105, 106  
 Pawlikowska-Jasnorzewska Maria 49, 50, 69, 75, 110  
 Peck Gregory 139, 195, 196, 199

- Peiper Tadeusz 22, 70, 74, 78  
Penner Jonathan 200  
Pepetela (pseud., właśc. Artus Carlos Maurício Pestana dos Santos) 62  
Peñoń Małgorzata 13, **97-106**  
Pessoa Fernando 183, 184, 187, 189, 190, 191  
Peter Bogdanovich 144  
Piana Matteo 44  
Piątkowski Grzegorz 125  
Pietruszewska-Kobiela Grażyna 51  
Piotrowska Magdalena 47  
Piróg Krzysztof 25  
Pisarski Mariusz 43  
Pitrus Andrzej 101  
Piwowarska Anna 43  
Piwowarski Radosław 54  
Piwowski Marek 50, 223  
Pleskot Jaromír 222  
Plisiecki Janusz 101  
Podlawska Daniela 222, 227  
Polański Edward 222, 227  
Polański Roman 45, 110, 198  
Poncová Renáta 224  
Popiel-Popiolek Ewa 107  
Poręba Agata 24  
Poświatowska Halina 45  
Powązka Elżbieta 148  
Powell Michael 208  
Powell Peter 197  
Presley Elvis 195  
Pressburger Emeric 208  
Prószczyński Kazimierz 89  
Prusinowski Piotr 15, **195-210**  
Průcha Jan 221  
Prus Bolesław 47  
Puchalska Iwona 31  
Puth Charlie 54  
Pytasz Ewa 81  
Pytasz Marek 81
- R
- Raabe Marc 46  
Radziszewski Stefan, ks. 14, **181-191**  
Radziwiłłowicz Jerzy 90  
Raimi Sam 59, 182  
Ramirez Robert 239  
Randel Tony 206  
Reece Crispin 234  
Regiewicz Adam 38, 51  
Reguła Piotr 62
- Rekosz Dariusz 48, 67  
Renier Jeremie 182  
Richard Eyre 143  
Riefelin William 205  
Ripley Alexandra 60  
Rivera Gianni 137  
Robbins Jerome 209  
Robert Aldrich 143  
Robski Oksana 177  
Rodowicz Maryla 225  
Roeg Nicolas 203, 204  
Rosenthal Gabriele 103  
Rossellini Isabella 182  
Rossellini Robert 234  
Rowicki Piotr 31, 32  
Rowland Gena 203  
Rowling J.K. (właśc. Joanne Murray) 62  
Roxy Music 199  
Runberg Sylvain 60  
Rybicki Jan 24  
Rychlik Anna 122  
Rytel Danuta 222  
Rywin Lew 117
- S
- Sabloff Gabriel 239  
Sachs Ignacy 187  
Sachs Viola 187  
Salvatore Robert Anthony 60  
Samojlik Tomasz 56  
Saramago Jose 181-185, 187, 188, 190  
Sasdy Peter 197  
Satanowski Jerzy 47  
Saville Philip 238  
Schaffner Franklin J. 59  
Schell Maria 134  
Schmid Jan 222  
Schneider Steven Jay 200  
Schuckman-Matthews Emily 177  
Scorsese Martin 135, 233  
Sem (*bibl.*) 235  
Senechal Philippe 125, 127  
Serwotka Ewa 110  
Sharif Omar 134, 139, 140  
Sharp Bree 53  
Shaw Robert 21  
Shepard Sam 195, 196  
Shuty Sławomir 23, 29  
Siatkowski Janusz 227

- Sienkiewicz Henryk 41  
 Sieroszewski Waclaw 70  
 Silber Glenn 206  
 Silverstein Jim 42  
 Sioux Siouxsie 198  
 Sisto Jeremy 240  
 Sitek Ryszard 98  
 Skarżyński Jerzy 58  
 Skawiński Jacek 222  
 Skorupka Stanisław 227  
 Skorża Ewa 122  
 Śladkowa Wiktoria 169  
 Sławiński Janusz 109, 110  
 Sławkowska Ewa 34  
 Ścibor-Rylski Aleksander 48  
 Śląska Mirosława 58  
 Słowiak James 98  
 Słodownik Agnieszka 43  
 Słonimski Antoni 69, 71, 72, 80, 81  
 Ślósarz Anna 11, **21-38**  
 Smetana Miloš 226  
 Smith Bob 239  
 Smith Sean K. 42  
 Sobiszewska Katarzyna 223  
 Sobol Elżbieta 109, 222, 227  
 Sobolewska Agnieszka 212, 215  
 Sokołowski Marek 9, 169  
 Solecka Teresa 148  
 Sommer Piotr 46  
 Sordi Alberto 140  
 Spaak Catherine 134  
 Spencer Christopher 234  
 Stachówna Grażyna 99  
 Stamou Constantina 24  
 Stańczakowa Jadwiga 41  
 Stanisławska Zofia 181  
 Stankiewicz Anna 222, 227  
 Starling Caesar 61  
 Starski Allan 116, 123, 124  
 Štátný Petr 224  
 Stefaniak Małgorzata 126  
 Stefański Józef 117  
 Steinman James 45  
 Stelibský Josef 222  
 Stern Anatol 70, 72, 78  
 Strażnicy (*bibl.*) 235  
 Střecha Josef 222  
 Strehlau Nelly 21  
 Streisand Barbra 134, 140  
 Stubbs David 206  
 Štursa Vojtěch 226  
 Suchorukow Wiktor 171  
 Sue Eugeniusz 148  
 Šulc Michal 224  
 Szaro Henryk 70  
 Szarukow Siergiej 123  
 Szczepański Tadeusz 108  
 Szczepkowska Joanna 42  
 Szczerba Jacek 98,  
 Szczerbic Michał 117, 120, 123, 126, 127  
 Szczerbińska Anna 110,  
 Szekspir (Shakespeare William) 143  
 Szlachcicowa Irena 101  
 Szleyen Zofia 189  
 Szmagier Krzysztof 42  
 Szmidt Stefan 112  
 Szota Michał 43  
 Szulc Andrzej 23  
 Szyborska Wisława 49  
 Szymczyk-Kluszczyńska Grażyna 77, 79  
 Szyszko Marek 41
- Ś  
 Ślesicki Władysław 41  
 Ślęzak Jarosław 51  
 Świątek-Brzezińska Magdalena 222, 227
- T  
 Taboryski Włodzimierz 108, 110, 129  
 Tamar (*bibl.*) 239  
 Tarantino Quentin 44, 47, 98, 157, 162, 207  
 Tarasewicz Andrzej 113, 123  
 Taylor Elizabeth 138  
 Tertulian 14, 15, 181-190  
 Teslańska-Biernawska Magdalena 115, 124  
 Tharoor Shashi 47  
 Themerson Franciszka 70  
 Themerson Stefan 70  
 Thomas Bryan 196  
 Thompson Dave 200  
 Thompson Hunter Stockton 155  
 Tichoniuk-Wawrowicz Ewa 13, **133-142**  
 Tochman Wojciech 100  
 Topolska Justyna 209  
 Torbicka Grażyna 158  
 Trela Jerzy 114, 118, 121, 122, 127  
 Troszok Jadwiga 125  
 Truffaut François 198

- Tučková Nicky 227  
Turnau Grzegorz 47  
Turotti Davide 44  
Turteltaub Jon 161  
Tuwim Julian 46, 47, 49, 70, 72  
Tym Stanisław 56
- U
- Ulińska Halina 207  
Unamuno de Miguel 189  
Ustinov Peter 140
- V
- Vacth Marine 182  
Valeri Franca 140  
Vega Patryk 110,  
Vega Suzanne 198  
Verne Jules 88  
Vidor King 196  
Vigo Jean 201  
Villeneuve Denis 15, 181-184, 188, 190  
Vitti Monica 134  
Volter Philippe 190  
Vondráčková Helena 225
- W
- Wachowski Andy 51, 62  
Wachowski Larry 51, 62  
Wagner Richard 205  
Wajda Andrzej 13, 41, 43, 98, 110-123, 126, 128,  
129, 228, 235  
Wajda Karolina 112, 116, 119, 126  
Walker Paul 54  
Wallach Eli 205  
Wałęsa Lech 228  
Wandurski Witold 69, 76, 82  
Warenycia Jan 95  
Wasikowska Mia 182  
Waszyński Michał 70  
Wat Aleksander 82  
Wats Jon 59  
Wązyk Adam 70, 74, 78, 79  
Weiss Wiesław 198, 203, 207  
Weller Leslie 57  
Wells Herbert George 88  
Wells Simone 238  
Wencel Wojciech 23, 25, 26, 34  
Wereśniak Piotr 121  
West Raymond B. 240
- Węgorowska Katarzyna 13, 107-131  
Whedon Joss 60  
White Dawid A.R. 239  
Wieczur-Bluszcz Anna 87  
Wierzbicka Katarzyna 110  
Wierzewski Wojciech 22  
Wierzyński Kazimierz 81  
Wiktor Jan 82  
Wilcox Daeida Hartell 133  
Wileczek Anna 24  
Wise Robert 209  
Wiśniewski Mieczysław 58  
Wiśniowski Jarosław 209  
Withruth [pseud.] 57  
Włodarek Jan 103  
Wojciechowski Piotr 48  
Wojtyśzko Maciej 93  
Woody Allen 53, 98  
Worsowicz Monika 34, 94  
Woźniak Bartosz 211  
Writh Joe 59  
Wróblewski Janusz 98  
Wróblewski Kamil 47  
Wróblewski Kazimierz 116  
Wujek Jakub S.J. 152  
Wyka Marta 48  
Wysocki Grzegorz 157, 162
- Y
- Yoka Patrick 223  
Yoshiaki Akiyoshi 44  
Young Roger 240
- Z
- Zachwatowicz Krystyna 112, 120  
Zahorska Stefania 74  
Zaorálek Jaroslav 222  
Zarębski Konrad J. 91  
Zbych Andrzej 58  
Zeffirelli Franco 233, 234  
Zeic-Piskorska Maria 73  
ZEKE, zob. Kowal Zygmunt  
Zeman Wanda 118, 120, 122  
Zienowicz Aleksandra 110  
Zinnemann Fred 139  
Ziółkowski Marek 103  
Zmudziński Bogusław 99  
Zombie Rob (właśc. Robert Wolfgang Zombie,  
pierw. Robert Bartleh Cummings) 207

Zwiaginцев Andrej 238  
Zwołńska Barbara 12, **87-96**, 110

## Ż

Żak Stanisław 109  
Żebrowski Michał 123, 125, 126

Żołkiewski Stefan 80  
Żukowski Bartosz (Kiepski Waldemar) 223  
Żulczyk Jakub 14, 143-153, 155-157, 159-164  
Żuławski Andrzej 98