

Anita Has-Tokarz

MIĘDZY SŁOWEM A OBRAZEM: AFILIACJE LITERATURY I FILMU (PERSPEKTYWA KOMPARATYSTYCZNA)

Literatura i film to obszary reprezentujące dwa odmienne systemy semiotyczne. Jak słusznie dostrzega Seweryna Wyślouch:

Konfrontacja słowa i obrazu otwiera całą serię problemów. Znak jest elementem jakiegoś systemu i nawet wyizolowany „pamięta” o nim. Dlatego analiza pojedynczych znaków prowadzi nieuchronnie do pytań o systemy, z których znaki te zostały wzięte.¹

Celem niniejszego artykułu jest próba odpowiedzi na pytanie – na jakich płaszczyznach i w jakim zakresie możliwa jest koegzystencja pomiędzy inno-rodnymi znakowo układami, tj. literaturą a filmem. Charakterystyka zależności literacko-filmowych wiąże się z określeniem statusu ontologicznego sztuki literackiej i filmu oraz wskazaniem ewentualnych paralel bądź dysonansów bytowych obu dziedzin, które to zagadnienia postaramy się omówić w niniejszym studium. Na początek jednak konieczne jest określenie cech istotnych i specyficznych poddawanych analizie porządków komunikacyjnych.

Odpowiedź na pytanie – czym jest literatura i jakie są jej wyróżniki, należy do podstawowych zadań wiedzy o literaturze. Jest to sporna i trudna do rozstrzygnięcia kwestia. Jak dotąd nie udało się sformułować ścisłej i powszechnie obowiązującej definicji literatury, mimo podejmowanych prób, począwszy od *Poetyki* Arystotelesa, aż po najnowsze ujęcia teoretycznoliterackie.² Nazwa *literatura* z reguły używana jest w odniesieniu do literatury pięknej, czyli

¹ S. Wyślouch, *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994, s. 14.

² Omówienie stanowisk teoretyków w dyskusji dotyczącej rozumienia pojęć *literatura*, *literackość*, *literackość literatury* zawierają prace: S. Dąbrowski, *Literatura i literackość. Zagadnienia, spory, wnioski*, Kraków 1977; idem, *Zagadnienie określeń i wyznaczników literackości*, [w:] *Problemy teorii literatury. Seria 2: prace z lat 1965–1974*, t. 2, wyd. 2 poszerzone, wybór i oprac.

wszelkich zjawisk zbudowanych w oparciu o słowo, które kreują język zorganizowany w sposób szczególny, tj. przeciwstawny językowi informacyjnemu, i tworzą doznania estetyczne.³ Dziełami literackimi przyjęto nazywać teksty, które spełniają kryteria literackości uznane za niezbędne i wystarczające w danej epoce. Głównym identyfikatorem dzieł literackich wśród pozostałych tekstów piśmienniczych jest zdolność do wywoływania przeżyć estetycznych, która sytuuje je w sferze dzieł sztuki. Status utworu literackiego jako dzieła sztuki słowa określają nadto inne wyróżniki, m.in.: strukturalny charakter budowy, „obrazowość” materiału językowego⁴, fikcyjny charakter świata przedstawionego⁵, mimetyczność⁶ oraz oryginalność kształtu i sensu rozpatrywane na tle tradycji literackiej.⁷

Pojęcie film również nie ma charakteru jednoznacznego, co wynika ze złożoności zjawiska. Nazwa film stosowana bywa w odniesieniu do rozmaitych faktów: pojedynczego utworu filmowego, tj. przedmiotu fizykalno-technicznego; w odpowiedni sposób zorganizowanej artystycznej wypowiedzi filmowej; autonomicznej dziedziny sztuki, która dysponuje swoistym repertuarem środków wyrazowych i narzędzi służących do ich interpretacji; medium, tj. aparatu, który służy przekazywaniu myśli i informacji, zajmując istotne miejsce w systemie komunikacji społecznej; odrębnej gałęzi przemysłu rozrywkowego.⁸ Określenie dzieło filmowe używane jest natomiast na oznaczenie utworu kinematograficznego, którego konstytutywną właściwość stanowi celowo

H. Markiewicz, Wrocław 1987; H. Markiewicz, *Wyznaczniki literatury*, [w:] *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1980.

³ Zob.: A. Kulawik, *Poetyka: wstęp do teorii dzieła literackiego*, Warszawa 1990. Por. także: R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, przeł. K. Pomorska, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 2, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1972.

⁴ Zob.: H. Markiewicz, *Obrazowość a ikonizacja literatury*, [w:] *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1984, s. 9–42.

⁵ Zob.: idem, *Fikcja w dziele literackim a jego zawartość poznawcza*, [w:] *Główne problemy wiedzy...; Znak, tekst, fikcja: z zagadnień semiotyki tekstu literackiego*, pod red. W. Kalagi i T. Sławka, Katowice 1987; A. Kalbarczyk, *Fikcjonalność a zagadnienia rodzajów literackich*, [w:] *Ontologia fikcji*, pod red. J. Pańniczka, Warszawa 1991; A. Lebkowska, *Między teoriami a fikcją literacką*, Kraków 2001 [tam bogata bibliografia dotycząca zagadnienia].

⁶ Zob.: J. Lalewicz, *Mimetyzm formalny i problem naśladowania w komunikacji literackiej*, [w:] *Tekst i fabuła*, pod red. Cz. Niedzielskiego i J. Sławińskiego, Wrocław 1979; M. Głowiński, *Mimesis języka w komunikacji literackiej*, „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 4; Z. Mitosek, *Mimesis: zjawisko i problem*, Warszawa 1997; A. Melberg, *Teorie mimesis*, przeł. J. Balbierz, Kraków 2002.

⁷ *Dzieło literackie*, [w:] *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego i in., Wrocław 1998.

⁸ A. Helman; *Ewolucja pojęcia filmu*, [w:] *O dziele filmowym. Materiał – technika – budowa*, wyd. 2 uzup. i zm., Kraków 1981, s. 10–31; J. Plisiecki, *Język filmu i jego mowa*, [w:] *Film i sztuki tradycyjne*, wyd. 2 rozsz., Lublin 1999, s. 25 i n.; *Film*, [w:] M. Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994.

ukształtowana budowa i organizacja materiału zespalająca w jedno rozmaite wizualne bądź audiowizualne elementy, co tworzy integralną znaczeniowo całość przeznaczoną do pełnienia określonych funkcji i wzbudzania doznań estetycznych.⁹

Pojedyncze utwory literackie i filmowe stanowią organiczne, kompletne układy systemowe. Są wypowiedziami złożonymi z określonych składników, w dużym stopniu znormalizowanych, tj. modelowych i powiązanych wzajemnymi relacjami, które powracają w obrębie dużych zespołów tekstów należących do ogólnego zbioru wytworów literackich lub filmowych. Istotę oraz swoistość wypowiedzi literackich i filmowych wydobyć można, analizując je w aspekcie: materii – czyli tworzywa, z którego są przygotowane, języka – czyli systemu znaków, w którym są artykułowane, formy – czyli kształtu materialnego, jaki im przynależy, struktury – czyli organizacji wewnętrznej, oraz funkcji – czyli zadań, jakie pełnią względem uczestników komunikacji społecznej.

Natura tworzywa należącego do określonej dziedziny sztuki decyduje nie tylko o jej odmienności i odrębności względem innych sztuk. Stanowi także podstawę klasyfikacji, rozstrzyga o specyficzności sytuacji komunikacyjnej, precyzuje charakter przeżycia estetycznego. Mówiąc o tworzywie, nie mamy na myśli materiału fizycznego, z którego dzieło zostało wykonane, tj. papieru, farby drukarskiej, taśmy filmowej itp., gdyż ten funkcjonuje poza artystą. Chodzi tu o metaforyczne rozumienie tworzywa – jako materii, którą twórca bezpośrednio kształtuje i z której wydobywa ś r o d k i w y r a z o w e niezbędne dla realizacji artystycznego zamierzenia.

Tworzywem, z jakiego formowane są dzieła literackie, jest język, który służy równocześnie jako podstawowe narzędzie komunikacji społecznej.¹⁰ Dzieło literackie to twór językowy, sztuka operująca słowem. Literatura nie posługuje się wszelako językiem naturalnym, a tylko korzysta z jego zasobów znakowych, które poddaje transformacjom i wprowadza w nowe relacje, co łączy się z realizacją założonej funkcji estetycznej. Zdaniem Rolanda Barthes'a, literatura jest systemem „pasożytującym” na języku naturalnym. Używa znaków języka naturalnego jako tworzywo, kreując na tej podstawie bogactwo indywidualnych konotacji. To co w języku naturalnym pełniło funkcję znaku (*signifiant* + *signifié*), nieoczekiwanie staje się składową innego systemu semiotycznego, tj. t e k s t u l i t e r a c k i e g o, i pełni w nim funkcję znaczącą (*signifiant*), otwie-

⁹ *Dzieło filmowe*, [w:] M. Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych*, op. cit., s. 73–74.

¹⁰ M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*, wyd. 6 popr., Warszawa 1991, s. 84–85.

rając nowe możliwości sensów artystycznych, ideologicznych i filozoficznych.¹¹

Uznanie literatury za wtórny system modelujący pozwala wyeksplikować jej osobnicze środki wyrazu. Zwrócił na to uwagę Jurij M. Lotman, który pisze:

Powiedzieć, że literatura ma swój język, który nie pokrywa się z językiem naturalnym, lecz nadbudowuje się nad nim – to znaczy powiedzieć, że literatura ma swój, jej tylko właściwy system znaków i reguł ich łączenia, które służą przekazywaniu szczególnych, innymi środkami nieprzekazywalnych, komunikatów.¹²

Literatura posługuje się językiem literackim, który jest nadbudowany nad językiem naturalnym i kieruje się swoistymi prawami regulowanymi przez normy gramatyczne, morfologiczne, składniowe, kompozycyjne itp.

Tworzywo literackie ma charakter jednorodny, jego elementarną jednostką sensotwórczą jest słowo. Posiada ono formę binarną: brzmi, ale też znaczy – odnosi się do rzeczywistości zewnętrznej lub psychicznej, wyraża określone przeżycia, zmierza do wywarcia wpływu na percepcję odbiorcy, pozostając w relacji do określonego adresata. Stanowi fundament dzieła literackiego, na którym budowane są układy znaczące wyższego rzędu, tj. wyrażenia, zdania, fragmenty itp. W literaturze słowo służy kreacji obrazów. Czytelnik na podstawie warstwy językowej, która jest mu bezpośrednio dana w utworze, tworzy, w procesie lektury, konkretne wyglądy – obrazy przedmiotów, zdarzeń, sytuacji, postaci itp., wyrażanych przez opis.

Obraz literacki nie ma charakteru materialnego, lecz abstrakcyjny, istnieje poza graficzną materią dzieła. Więcej: obraz literacki „nie jest”, lecz „staje się”. Ujawnia się stopniowo w procesie konkretyzacji, którego sens Roman Ingarden pojmuje jako „dookreślanie miejsc niedookreślonych”.¹³ Psychologicznym fundamentem procesu konkretyzacji są wyobrażenia wzrokowe i słuchowe czytelnika, wsparte na indywidualnych doznaniach i przeżyciach. Przyjęcie tezy uczonego, że dzieło literackie „żyje w mnogości konkretyzacji”, pozwala uznać czytelnika za współtwórcę czytanego utworu. Dzieło literackie jawi się w tym

¹¹ R. Barthes omawia wskazany proces na przykładzie mitu, który uznaje za wtórny system modelujący, zob.: R. Barthes, *Literatura i znaczenie*, przeł. J. Lalewicz, [w:] *Mit i znak. Eseje (1957–67)*, oprac. J. Błoński, Warszawa 1970; idem, *Problem znaczenia w filmie*, przeł. M. i M. Hendrykowscy, [w:] *Film: język – rzeczywistość – osoba*, pod red. J. Ostaszewskiego i A. Helman, Warszawa 1992, s. 17–23.

¹² J. M. Lotman, *Pojęcie języka w sztuce werbalnej*, [w:] *Struktura tekstu artystycznego*, przeł. A. Tanalska, Warszawa 1984, s. 35.

¹³ Zob.: R. Ingarden, *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, przeł. M. Turowicz, Warszawa 1960. Por. idem, *O poznawaniu dzieła literackiego*, Warszawa 1976; idem, *Z teorii dzieła literackiego*, [w:] *Problemy teorii literatury. Seria 1: prace z lat 1947–1964*, wyd. 2 poszerzone, oprac. H. Markiewicz, Wrocław 1987 [przedruk z książki *Szkice z filozofii literatury*, Łódź 1947].

ujęciu jako twór dychotomiczny, który tworzy koherentną całość na poziomie budulcowym, ale pozostaje konstrukcją labilną, tj. otwartą w zakresie znaczeniowym. Dzieło literackie nie jest bytem skończonym, lecz rozwija się w pełni poprzez kolejne konkretyzacje, a jego istnienie jest rozciągnięte w czasie.

Jak wygląda problem tworzywa filmowego? Materiał filmu są „ruchome obrazy wizualno-akustyczne połączone organicznie z elementami mowy ludzkiej i elementami muzyki”.¹⁴ Film to sztuka wielotworzywowa, „sztuka synkretyczna” – jak twierdzi Borys Eichenbaum.¹⁵ Z heterogenicznością tworzywa filmu (ruchoma fotografia, mowa, muzyka oraz efekty dźwiękowe, które różnią się fizyczną naturą) wiąże się wielokodowość przekazu filmowego. Koncepcję wielokodowości w badaniach nad filmem wyartykułował Christian Metz. W jego przekonaniu przekaz filmowy regulowany jest nie przez jeden, lecz wiele systemów. Wielokodowość łączy film z innymi sztukami bądź z takimi zjawiskami, jak: mit, moda czy rytuał.¹⁶

Jako wieloaspektowy komunikat audiowizualny pojmuje film Umberto Eco. Włoski semiolog pisze: „Analizując komunikat audiowizualny, mamy do czynienia ze zjawiskiem komunikatywnym o charakterze złożonym, zawierającym w sobie komunikaty słowne, dźwiękowe i ikoniczne. Otóż komunikaty słowne i dźwiękowe, choć wywierają głęboki wpływ na wartość denotacyjną i konotacyjną faktów ikonicznych (same ze swej strony również doznając ich wpływu), opierają się jednak na własnych niezależnych kodach, możliwych do analizowania w innych związkach”.¹⁷ U. Eco twierdzi, że każde przedstawienie obrazowe ma charakter konwencjonalny, a znaki ikoniczne podlegają kodyfikacji, jakkolwiek kodyfikacja ta posiada inną postać niż w odniesieniu do znaków słownych. Jego zdaniem filmu nie należy traktować jako odzwierciedlenia rzeczywistości, jak to widział Pier Paolo Pasolini, lecz jak swoisty język.¹⁸

Wyodrębnienie poszczególnych składników języka filmowego nie jest sprawą łatwą, niejednokrotnie sami uczeni zaprzeczają jego istnieniu jako systemu. Zasadność wszelkich twierdzeń na temat językowego charakteru filmu uchyla amerykański semiolog Sol Worth. Twierdzi on, że nigdy nie dowiedziono językowego charakteru przekazu filmowego, chociaż terminologia językowa odniesiona do filmu weszła w powszechny obieg. Określenie „język filmu” ma

¹⁴ B. W. Lewicki, *Wprowadzenie do wiedzy o filmie*, Wrocław 1964, s. 103.

¹⁵ B. Eichenbaum, *Problemy stylistyki filmowej*, przeł. B. Grabowska, [w:] *Estetyka i film*, pod red. A. Helman, Warszawa 1972, s. 43.

¹⁶ Ch. Metz, *Pluralność kodów kinowych*, przeł. A. Helman, [w:] *Film: język – rzeczywistość...*, s. 43–55 [fragmenty książki *Langage et cinéma*, Paris 1972].

¹⁷ U. Eco, *Pejzaż semiotyczny*, przeł. A. Weinsberg, Warszawa 1972, s. 213.

¹⁸ Zob.: P. P. Pasolini, *Język pisany rzeczywistości*, przeł. K. Fekecz, [w:] J. Kossak, *Kino Pasoliniego*, Warszawa 1976.

charakter metaforyczny, podobnie jak pojęcia „język malarstwa” czy „język muzyki”, które odsyłają do pozasłownych środków wyrazu oraz reguł nimi rządzących, jakie występują w sztukach niewerbalnych. S. Worth uznaje jednak za użyteczne badanie filmu, jak gdyby był językiem komunikacji audiowizualnej, gdyż może to doprowadzić do wyodrębnienia jego elementów oraz zrozumienia logiki struktury. W ujęciu uczonego „»język« filmu [...] to zespół reguł opisujących wzajemne oddziaływanie określonych elementów, operacji na tych elementach i ich poznawczych przedstawień w sekwencjach”.¹⁹

O „języku filmowym” mówić można w dwojakim sensie: technicznym – jako zestawie środków i chwytów, którymi dysponuje realizator widowiska filmowego, oraz lingwistycznym – jako systemie znaków audiowizualnych, który pozwala wytworzyć dowolny komunikat filmowy.²⁰ Według tej drugiej opcji język filmowy posiada własny słownik, tj. zasób wizualnych lub audialnych jednostek podstawowych wypowiedzi i znaków funkcjonujących w procesie komunikacji filmowej, oraz gramatykę, tj. zespół warsztatowych reguł łączenia jednostek słownika w tekst.²¹

Do uznania filmu za system komunikacyjny, a co za tym idzie system językowy, skłania koncepcja semiologiczna Jurija M. Lotmana, który wypracował na tyle szeroką definicję języka, by mogła obejmować rozmaite porządki komunikacyjne, nie tylko werbalny. Uczony określa język jako uporządkowany system znaków, który służy przekazywaniu informacji. W jego ujęciu język filmowy jest systemem znaków ikonicznych, co pozwala traktować słowo i obraz jako niezależne, równouprawnione typy znaków kulturowych znamionujących komunikację społeczną.²² Filmowe znaki ikoniczne tworzą całości wyższego rzędu nadbudowane nad ogólnie zrozumiałym językiem wizualnym, czyli ikonicznym kodem rozpoznawalnym, który ma charakter prymarny, dysponuje wzorcami percepcyjnymi utrwalonymi w mózgu i pozwala przetworzyć doświadczenie zmysłowe na znaki.²³

¹⁹ S. Worth, *Poznawczy akcent sekwencji w komunikacji audiowizualnej*, przeł. L. i W. Kalaga, „Kino” 1977, nr 5, s. 18.

²⁰ Szerzej na temat „języka filmu” zob.: J. Płażewski, *Język filmu*, wyd. 2 poszerzone, Warszawa 1982; M. Hendrykowski, *Język ruchomych obrazów*, Poznań 1999; *Język*, [w:] *Słownik pojęć filmowych*, t. 1, pod red. A. Helman, Wrocław 1991 [tam bogata bibliografia prac polskich i zachodnich badaczy dotyczących zagadnienia].

²¹ Zob.: B. W. Lewicki, *Gramatyka języka filmowego*, „Kwartalnik Filmowy” 1959, nr 1.

²² J. M. Lotman, *Semiotyka filmu*, przeł. J. Faryno i T. Miczka, Warszawa 1983. Por.: H. Książek-Konicka, *Semiotyka i film*, Wrocław 1980.

²³ Szerzej zob.: S. Wystouch, *Literatura a sztuki...*

Język filmu jest językiem audiowizualnym, co znaczy, że w funkcji znaku występują także elementy audialne filmu: słowo i dźwięk.²⁴ Jednak to obraz pełni w przedstawieniu filmowym rolę nadrzędną i decyduje o swoistości wypowiedzi filmowej. O ile film mógłby się obyć bez słów oraz dźwięków akustycznych (np. kino nieme), o tyle nie mógłby istnieć bez obrazów.

System językowy filmu – pisze Jerzy Płużewski – [...] operuje obrazem wizualno-dźwiękowym, jak język mówiony słowem, jak język matematyczny umownym symbolem. Ale ten filmowy znak pośredniczący posiada zdecydowanie najmniej umowny charakter, jest w swej istocie najbliższej rzeczywistości samej. Jego sugestywność opiera się na analogii do rzeczywistości fizycznej. Obraz nie przemawia, obraz pokazuje.²⁵

Film jest systemem komunikacji wielokodowej, który posiada największy zasób możliwych kombinacji słowa ze znakami typu alingwistycznego. Z n a k i s ł o w n e n a e k r a n i e współuczestniczą w tworzeniu komunikatu filmowego. Dwoista: wizualna i audialna obecność znaków językowych w przekazie filmowym jest rzeczą nieodzowną i potencjalnie „pisaną” filmowi jako systemowi komunikacji, od samego początku istnienia.²⁶ Słowo wykorzystywane jest w filmie w roli elementu narracji i materiału dramaturgicznego. Z reguły słowo (pomijając napisy słowne) występuje w dziele filmowym w formie dialogu, monologu lub komentarza, przy czym w kinie fabularnym dominuje pierwsza ze wskazanych postaci słowa filmowego – d i a ł o g.²⁷

O o b r a z i e filmowym mówimy w odniesieniu do zamkniętej wypowiedzi audiowizualnej. W jej obrębie zawierają się ruchome elementy wizualne określane jako „obrazy w filmie”. Film jest spójnią obrazową skomponowaną z wielu pojedynczych elementów wizualnych i akustycznych, które składają się na ostateczny sens wypowiedzi filmowej.²⁸ O b r a z w f i l m i e charakteryzuje się dynamizmem, który wynika z jego struktury montażowej oraz z ruchu wewnątrz ujęcia (zarówno ruchu kamery, jak i ruchu obiektów).²⁹ Pojawianie się i zanikanie obrazu w filmie ma charakter procesualny, podobnie jak dzieje się to z całym utworem filmowym, którego projekcja jest równoznaczna ze „stawa-

²⁴ Zob.: A. Helman, *Funkcja znakowa muzyki i słowa w przekazie filmowym*, [w:] *Z zagadnień semiotyki sztuk masowych*, pod red. A. Helman, M. Hopfinger, H. Książek-Koniczkiej, Wrocław 1977.

²⁵ J. Płużewski, *op. cit.*, s. 18.

²⁶ Zob.: M. Hendrykowski, *Słowo w filmie: historia, teoria, interpretacja*, Warszawa 1982.

²⁷ J. Płużewski, *op. cit.*, s. 351 i n.

²⁸ Zob.: J. Bocheńska, *Obraz filmowy jako znak*, [w:] *Wstęp do badania dzieła filmowego*, pod red. A. Jackiewiczza, Warszawa 1966; W. Godzic, *Pojęcie obrazu filmowego we współczesnych teoriach filmu. (Wybrane zagadnienia)*, [w:] *Szkice z teorii filmu*, pod red. A. Helman i T. Miczki, Katowice 1978.

²⁹ Pojęcia: *montaż, ujęcie, ruch kamery, ruch obiektu* znajdują szczegółowe omówienie w podręczniku J. Płużewskiego, *op. cit.*

niem się” dzieła filmowego. Obraz w filmie, niezależnie do tego, czy jest próbą w pełni realistycznej rejestracji, czy zainscenizowaną kreacją świata przedstawionego, pozostaje złożonym znakiem, którego odczytanie zależy od ukształtowania sfery akustycznej współtworzącej dzieło filmowe, od kompetencji odbiorcy oraz szeroko rozumianego kontekstu. Podobnie jest w dziele literackim, gdzie pojedyncze słowa i zdania, jakkolwiek same w sobie niosą istotne znaczenie, jednakże ich końcowy sens, a zarazem wymowa dzieła, uchwytne jest dopiero w kontekście pozostałych elementów utworu.

Równouprawnionym estetycznie i znaczeniowo pasmem przekazu filmowego jest – obok obrazu – dźwięk. Sfera dźwiękowa, która obejmuje także muzykę, pełni w utworze filmowym istotne funkcje z uwagi na zdolność oddziaływania na wyobraźnię widza. W głównej mierze wspomaga odbiór emocjonalny, stopniuje napięcie, eskaluje dramaturgię. Muzyka w filmie „potęguje momenty emocjonalne i akompaniuje procesowi mowy wewnętrznej”.³⁰ Sfera akustyczna odgrywa istotną rolę w dokonywaniu oceny postaci i zdarzeń, pełni funkcję narracyjną i symboliczną, stanowi ważny czynnik kreowania iluzji trójwymiarowej przestrzeni (np. przez zestawienie szeptu i głosu dobiegającego z oddali).³¹

Specyficznym środkiem wyrazu w wypowiedzi filmowej jest światło. Umożliwia ono transpozycję trójwymiarowej przestrzeni wyglądom filmowanej rzeczywistości na dwuwymiarowy obraz ekranowy, współdziała w tworzeniu struktury semantycznej i specyficzności stylu oraz atmosfery konkretnego obrazu filmowego.

Światło znaczy. Światło modeluje pewne wyobrażenie. Światło steruje naszą uwagę. Światło tworzy ekranowy świat [...] Dialog światła i cienia nie tylko należy do języka filmu, ale i decyduje o finezji sposobu komunikowania się za jego pośrednictwem. Angażując nasze widzenie, światło włącza nas zmysłowo i zarazem pojęciowo w proces oglądu i opisu ekranowej rzeczywistości. W komunikacie kinematograficznym staje się ono źródłem wszelkiej wizualizacji.³²

Oświetlenie partycypuje w komponowaniu obrazu w filmie: współtworzy przestrzeń przedstawioną w dziele filmowym, charakteryzuje filmowe postaci, wyzyskiwane jest również do budowania efektów dramaturgicznych i kreowania nastroju.

Konstytutywnym środkiem wyrazowym języka sztuki filmowej jest barwa. Współdecyduje ona o walorach semantycznych oraz estetycznych, tak filmów kolorowych, jak i czarno-białych. Typowe dla filmu następowanie obrazów po sobie powoduje dynamiczny przebieg układów barwnych, które bywają

³⁰ B. Eichenbaum, *Problemy stylistyki...*, s. 46.

³¹ Zob. J. Płażewski, *op. cit.*, s. 321–345. Por.: L. B. Maeyer, *Emocja i znaczenie w muzyce*, Warszawa 1974.

³² M. Hendrykowski, *Język ruchomych...*, s. 54.

wobec siebie świadomie skontrastowane lub do siebie upodobnione. Zestawienia barw w strukturze wewnętrznej obrazów filmowych oraz ich kolejność są konstruowane tak, by wywołać u widza zamierzone wrażenie wizualne, a także konkretny efekt psychologiczny.³³ Barwa w filmie jest nośnikiem znaczeń i wartości estetycznych.³⁴

Użycie barw nasyconych służyć może wzmocnieniu inscenizacji czy ukazaniu świata jako doskonałego, z kolei zastosowanie „barw brudnych” służyć może oddaniu posępnego nastroju bohatera i zaznaczeniu mrocznego oblicza rzeczywistości przedstawionej.

Dramaturgiczne i znakowe oddziaływanie barwy – twierdzi Alicja Helman – możliwe jest nie tylko w przypadkach, kiedy środek ten wprowadzony jest w sposób szczególny i nie może nie zostać zauważony [...], ale wszędzie tam, gdzie barwny obraz świata przedstawionego w zasadzie nie odbiega od potocznych wyobrażeń o naturalnym widzeniu w kolorach. Barwa jest czynnikiem atakującym oko i wyobraźnię szczególnie ostro, do czego trzeba dodać bogaty zasób konotacji związanych z kolorami, utwierdzony przez tradycję. Każda manipulacja w tej sferze jest łatwo dostrzegalna, a tym samym skuteczność posługiwania się barwą jako środkiem ekspresji – bardzo duża.³⁵

Zatem barwa potęguje ekspresję plastyczną filmu i pełni rozmaite funkcje dramaturgiczne.³⁶ Bywa również wykorzystywana w roli symbolicznej, wówczas odwołuje się do ogólnej symboliki kolorów.

Widowisko filmowe jest „sztuką komunikowania się za pomocą ruchomych obrazów” oraz „symfonią obrazów i dźwięków”.³⁷ Oznacza to, że w przekazie filmowym mamy do czynienia z całkowicie nowym jakościowo zjawiskiem semiotycznym, jakim jest przedstawiony kinematograficznie ruch. Jakość ta stanowi swoistą cechę widowiska filmowego i wyróżnia film spośród innych sztuk. Przed wielu laty Karol Irzykowski nazwał kino „zwierciadłem cudów ruchu”.³⁸ Znaczenie ruchu w filmie akcentował węgierski filozof György Lukács. Uczony traktował widzialność ruchu jako *principium stilisations* kinematografu wyznaczające granicę, jaka oddziela go od literatury i teatru oraz decyduje o jego pełnej autonomii estetycznej.³⁹ Ruchome obrazy na ekranie niosą ze sobą niezwykłą złożoność znaczeniowych procesów, która wynika z polifonicznej organizacji rozmaitych form ruchu na wszystkich poziomach

³³ Zob.: S. Popek, *Barwy i psychika: percepcja, ekspresja, projekcja*, Lublin 1999.

³⁴ T. Kowalski, *Barwa w kinie*, [w:] *Zagadnienia estetyki filmowej*, pod red. R. Dreyer, Warszawa 1955.

³⁵ A. Helman, *Zagadnienia kolorystyczne*, [w:] *O dziele filmowym...*, s. 163–164.

³⁶ Zob.: H. Książek-Konicka, *Dramaturgiczna funkcja koloru*, „Kino” 1971, nr 1.

³⁷ M. Hendrykowski, *Język ruchomych...*, s. 10 i 53.

³⁸ K. Irzykowski, *Dziesiąta Muza. Zagadnienia estetyczne kina*, wyd. 2, Warszawa 1957, s. 113.

³⁹ G. Lukács, *Film*, przeł. K. Krzemień, [w:] *Estetyka i film, op. cit.*, s. 256–292.

danego obrazu.⁴⁰ Wyznacznikami ruchu w filmie są zarazem obraz i dźwięk. Odpowiednie zharmonizowanie wszystkich poziomów, na których przejawia się ruch w filmie, wytwarza pełną strukturę procesualną dzieła filmowego.⁴¹

Język filmu wyposażony jest w całą gamę narracyjnych środków w stylistycznych, które przejął z literatury lub wytworzył na jej podobieństwo. Wśród stylistycznych figur filmowych wyróżnić możemy m.in.: stopniowanie (gradację), powtórzenie, refren, elipsę (wyrzutnię), zawieszenie, eufemizmy, antytezę, synekdochę, metonimię, metaforę, symbol, alegorię itp. Figury stylistyczne narracji filmowej używane są dla porządkowania i kondensowania materiału narracyjnego, ale w głównej mierze służą emocjonalnej eksplicacji treści i wyrażaniu znaczeń trudnych do bezpośredniego odzwierciedlenia.

Dzieła literackie i filmowe prezentują się odbiorcy jako twory kompletne, niemniej jednak ich wewnętrzne ukształtowanie cechuje wielopoziomowość, czyli zróżnicowanie warstwowe.⁴² Inspiracją metodologiczną dla takiego ujęcia struktury utworu literackiego i filmowego jest teoria o warstwowym układzie wypowiedzi, które powstają w obrębie literatury pięknej oraz filmu, wypracowana przez R. Ingardena, odniesiona następnie do dzieł sztuki w ogóle.⁴³ Zdaniem uczonego w obrębie dzieła literackiego wyróżnić możemy cztery warstwy: brzmień słownych i zbudowanych na nich językowych tworów brzmieniowych wyższego rzędu, jednostek lub całości znaczeniowych, wyglądown uschematyzowanych oraz przedmiotów przedstawionych w dziele i ich losów. Poszczególne warstwy różnią się pomiędzy sobą materiałem, z którego są wykonane i który

⁴⁰ M. Hendrykowski, *Język ruchomych...*, s. 53.

⁴¹ T. Miczka, *Ruch*, [w:] *Słownik pojęć filmowych*, t. 9, pod red. A. Helman, Katowice 1998, s. 7–50 [tam przegląd stanowisk naukowo-krytycznych dotyczących zagadnienia ruchu w filmie oraz bogata bibliografia polskich i zachodnich prac].

⁴² Zob.: Ł. A. Plesnar, *Warstwa*, [w:] *Słownik pojęć filmowych*, t. 3, pod red. A. Helman, Wrocław 1992.

⁴³ R. Ingarden, *O dziele literackim...* Koncepcja R. Ingardena dotycząca warstwowej budowy dzieła sztuki była przez badaczy literatury i filmu wielokrotnie krytykowana i modyfikowana. Zob. np.: H. Markiewicz, *Sposób istnienia i budowa dzieła literackiego*, „Pamiętnik Literacki” 1962, z. 2 [przedruk artykułu ukazał się w książce: *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1964]; R. Ingarden, *W sprawie budowy dzieła literackiego. Profesorowi Markiewiczowi w odpowiedzi*, „Pamiętnik Literacki” 1964, z. 1; Ł. A. Plesnar, *Sposób istnienia i budowa dzieła filmowego*, Kraków 1990. Nie przeczy to jednak faktowi, że teoria ta do dziś zachowuje swą moc inspirującą, czego dowodem mogą być najnowsze prace literaturoznawców toruńskich: *Z inspiracji Ingardenowskiej w teorii literatury*, pod red. A. Stoffa, Toruń 2001; *Z teorii dzieła literackiego*, pod red. A. Stoffa i M. Cyzman, Toruń 2003; *Kompozycja dzieła literackiego*, pod red. A. Stoffa, Toruń 2004.

decyduje o ich własnościach, oraz rolę, jaką każda z warstw pełni wobec pozostałych i względem całego utworu.⁴⁴

Różnorodność materiału i funkcji poszczególnych warstw sprawia, że dzieło literackie ma naturę polifoniczną: pojedyncza warstwa w całości kształci dzieła jest na swój sposób widoczna i wnosi cechy swoiste do systemu, bez naruszania struktury dzieła. Jednocześnie każda z płaszczyzn posiada indywidualny repertuar własności, które prowadzą do ukonstytuowania się specyficznych jakości, niezmiernie wartościowych estetycznie. Pomimo heterogeniczności warstw dzieło literackie nie jest wiązką luźno ze sobą powiązanych elementów, lecz całością organiczną, której sens wypływa z jednostkowych właściwości poszczególnych płaszczyzn.⁴⁵

R. Ingarden opracował także koncepcję budowy widowiska filmowego.⁴⁶ W świetle jego idei dzieło filmowe składa się z dwóch warstw: uschematyzowanych wyglądów i ciągów lub szeregów wyglądowych oraz przedmiotów przedstawionych i ich losów. Spośród występujących w utworze kinematograficznym płaszczyzn większe znaczenie przypisał uczony warstwie wyglądów, tj. „czynnikowi widzialności”, który stanowi podstawę konstytuowania się pozostałych elementów, a zwłaszcza „czynnika mowy ludzkiej realizowanego w słowach i zdaniach wypowiedzianych przez osoby filmowe pokazane”.⁴⁷

Obecność warstwy przedmiotów przedstawionych w strukturze dzieła filmowego wskazuje na jego pokrewieństwo ze sztuką literacką. Analogiczność tego rodzaju wyraźnie artykułuje R. Ingarden, który pisze, że widowisko filmowe jest najbardziej pokrewne specjalnemu rodzajowi obrazów nazywanych „obrazami z tematem literackim”.⁴⁸ Film – podobnie jak literatura – „opowiada” o tym, co dzieje się w świecie przedmiotów przedstawionych, aczkolwiek obydwie dziedziny sztuki czynią to w sposób odmienny, korzystając z indywidualnych możliwości artykułowania narracji.

Zbliżone stanowisko w omawianej kwestii zajmuje Łukasz A. Plesnar. Opierając się na klasyfikacji, którą – w odniesieniu do dzieła literackiego – opracował R. Ingarden, zbudował indywidualny model struktury dzieła filmowego.⁴⁹ Według Ł. Plesnara w utworze filmowym wyróżnić możemy cztery poziomy. Są to: warstwa przedstawiająca – która stanowi swoisty odpowiednik zapisu grafi-

⁴⁴ R. Ingarden, *O dziele literackim*. Por. idem, *Studia z estetyki*, t. 1, Warszawa 1958, s. 6–9.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 52.

⁴⁶ R. Ingarden, *Kilka uwag o sztuce filmowej*, [w:] *Studia z estetyki*, t. 2, Warszawa 1958 [prze-druk w *Estetyka i film, op. cit.*, s. 201–223].

⁴⁷ *Ibidem*, s. 210.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 207.

⁴⁹ Ł. A. Plesnar, *Sposób istnienia i budowa dzieła...* [tam omówienie wcześniejszych koncepcji dotyczących strukturalnej budowy dzieła filmowego polskich i zachodnich badaczy].

cznego tekstu w dziele literackim i funkcjonuje jako bodziec wzrokowo-słuchowy wywołujący określone skojarzenia wyobrazeniowe; warstwa rejestrowana – która odnosi się do rekonstruowanej przez widza rzeczywistości dzieła filmowego; warstwa przedstawiona – czyli treść dzieła, w obrębie której konstituuje się świat przedstawiony; warstwa komunikowana – która obejmuje naczelną ideę dzieła, tj. „stan rzeczy komunikowany przez warstwy poprzednie, w szczególności przedstawiającą i przedstawioną”.⁵⁰

Warto zastanowić się, jak dzieło literackie oraz filmowe istnieją w spontanicznym odczuciu odbiorców. Nie ulega wątpliwości, iż dla czytelnika/widza utwór literacki i film stanowią przede wszystkim *p r z e d s t a w i e n i e*, realizację pewnej historii czy postaci, wizualizację określonych zdarzeń, miejsc, sytuacji itp. Manifestacją postawy tego rodzaju jest opowiadanie o wydarzeniach oraz bohaterach i ich przeżyciach zaprezentowanych w dziele literackim bądź filmowym. Odbiorca skupia się w głównej mierze na sferze treściowej utworu. Forma, w jakiej owa treść została odbiorcy podana, pełni w tym momencie wyłącznie rolę pośrednika, który umożliwia przyswojenie rzeczywistości ukazanej w dziele.⁵¹ Świat utworu literackiego i filmowego jest uprzedmiotowiony werbalnie lub audiowizualnie, a czytelnik/widz powinien go z tej hipostazy – z tekstu literackiego lub filmowego – wydobyć.

W optyce odbioru czytanie utworu literackiego i projekcja dzieła filmowego posiadają charakter obrazowego rekonstruowania świata przedstawionego i kreowania na jego podstawie sensu wypowiedzi. Nie znaczy to, że forma pozostaje bez wpływu na sposób percepcji dzieł literackich i filmowych. Przeciwnie, forma i treść nigdy nie występują niezależnie od siebie czy obok siebie, lecz współwystępują, tworząc organicznie zintegrowaną całość. W perspektywie odbioru udział formy w tworzeniu znaczenia całości wypowiedzi literackiej bądź filmowej pozostaje jednak z reguły nieuświadomiony. Odbiorca z łatwością dostrzega sens w treści, dużo trudniej przychodzi mu spostrzec znaczenie w formie przekazu. Nie przeczy to faktowi, że każdy komunikat „organizuje swoisty, niepowtarzalny, właściwy tylko temu komunikatowi układ napięć między sferą »co« i sferą »jak«, innymi słowy: między własną treścią i formą. Forma okazuje się w nim nośnikiem treści, treść z kolei wyrażalna jest tylko za pośrednictwem określonej formy”.⁵²

Kwestią do rozważenia pozostaje problem stosunku dzieła literackiego i filmowego wobec rzeczywistości. Fotograficzna reprodukcja wyglądown rzeczywistych, z którą mamy do czynienia w obrazie kinematograficznym, nie przesądza

⁵⁰ *Ibidem*, s. 20–30.

⁵¹ D. Schlenstedt, *Ogólny rys dzieła literackiego*, przeł. R. Handke, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 4, s. 305–306.

⁵² M. Hendrykowski, *Język ruchomych...*, s. 77–78.

o tym, że przedstawienie filmowe stanowi wiernie odbicie rzeczywistości, jak to ujmowali Pier P. Pasolini, Erwin Panofsky czy André Bazin.⁵³ Literatura i film nie odtwarzają świata realnego, dają tylko autorski ogląd rzeczywistości, która nawet jeżeli wykazuje niezwykle podobieństwo do świata realnego, istnieje wyłącznie na prawach fikcji przedstawionej w dziele, gdzie tworzy „pozór rzeczywistości”.⁵⁴ Nie zmienia to faktu, że obraz filmowy – podobnie jak literacki – na ogół nawiązują do wyglądown rzeczywistości. Niemniej jednak literackie i filmowe ukazanie rzeczywistości jest przedstawieniem nieautentycznym i deformującym, gdyż obydwie sztuki korzystają z pośrednictwa znaku. Literackie i filmowe przedstawienie świata realnego jest też prezentacją uproszczoną i selektywną, ponieważ ukazuje wybrany fragment rzeczywistości, który jest możliwy do wyrażenia w języku, jakim dysponują obie sztuki.

Literaturę i film różni – jak się okazuje – typ tworzywa, specyfika znaków językowych oraz forma wypowiedzi. Mimo to, wchodzą one w rozmaite związki, tworząc skomplikowane układy wzajemnych analogii, zapożyczeń, a także kolizji. „Literatura – zauważył Jan Białostocki – operuje [...] odmiennymi od tych, którymi się posługuje sztuka, znakami. Rozgrywa się w innych wymiarach, ale na płaszczyźnie motywów, tematów, symboli może mieć i miewa związki ze sztukami wizualnymi”.⁵⁵ Sprzężenia pomiędzy sztuką literacką a filmem charakteryzować można na wielu płaszczyznach tematycznych, które wyrażają odmienne punkty widzenia i wymagają zastosowania odrębnych metod.

Na „wzajemne oświetlenie się”⁵⁶ sztuki literackiej i filmowej spojrzeć można w kilku perspektywach komparatywnych:

- wzajemnej przekładalności tworów reprezentujących różne systemy komunikacyjne (sprawa adaptacji filmowych narracyjnych utworów literackich);
- obustronnych relacji strukturalno-formalnych i „językowych”, prób zapożyczenia oraz przyswajania przez jeden system znakowy tematów, technik narracyjnych, ewentualnie środków wyrazu, stosowanych wcześniej przez drugi (tzw. literackość filmu oraz filmowość literatury);

⁵³ P. P. Pasolini, *op. cit.*; E. Panofsky, *Styl i medium w filmie*, [w:] *Estetyka i film*, oprac. A. Holman, Warszawa 1972, A. Bazin, *Film i rzeczywistość*, przeł. B. Michałek, Warszawa 1963.

⁵⁴ R. Ingarden, *Kilka uwag o sztuce...*, s. 218

⁵⁵ J. Białostocki, *Słowo i obraz*, [w:] *Słowo i obraz. Materiały sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce PAN*, pod red. A. Morwińskiej, Warszawa 1982, s. 13

⁵⁶ Określenia „wzajemne oświetlenie się sztuk” używamy w znaczeniu wyartykułowanym przez autorów rozpraw zawartych w tomie: *Pogranicza i korespondencje sztuk*, pod red. T. Cieślakowskiej i J. Sławińskiego, Wrocław 1980, dla których jest to specyficzny typ sytuacji, kiedy odbiorca dzieła uzyskuje o nim dodatkowe informacje dzięki umieszczeniu go w kontekście dzieł innego porządku komunikacyjnego. Por.: S. Wystouch, *O „wzajemnym oświetlaniu się sztuk” – raz jeszcze*, „Polonistyka” 2002, nr 8.

– kompozycyjnych analogii między tekstami przynależnymi do inności porządków materiałowych (sposób konstrukcji świata przedstawionego w sztukach fabularnych);

– statusu literatury i filmu jako środków przekazu, które zajmują określone miejsce i pełnią konkretne funkcje w systemie komunikacji społecznej (specyfika komunikacji literackiej i filmowej);

– partycypacji literatury i filmu w całości kultury, a co za tym idzie – możliwości oddziaływania na świadomość społeczną (kultura literacka i filmowa).

Myśl o korespondencjach, pograniczach oraz filiacjach literatury i filmu podlegała w XX stuleciu radykalnej metamorfozie, co wiązało się z walką sztuki filmowej o suwerenność. Najwcześniejsze ujęcia zagadnienia wzajemnych relacji interesujących nas rodzajów wypowiedzi opierały się na artykulacji twierdzeń o silnych wpływach literatury na film oraz zależnościach genetycznych, formalnych, strukturalnych i funkcjonalnych kina od sztuki słowa. Borys Eichenbaum widział w kinie sprzymierzeńca w walce o nową literaturę, którą traktował jako „kino surowe”, i szukał w niej śladów myślenia filmowego. Uczony nie podporządkowywał filmu literaturze. Przeciwnie, bronił specyfiki sztuki filmowej, jedyny punkt styczny pomiędzy obiema dziedzinami sztuki dostrzegał w zdolności filmu do przekładania literackiej fabuły na obrazowe „momenty stylistyczne”.⁵⁷

Fabuła jako element konsolidujący literaturę i film, które stanowią egzemplifikacje porządków narracyjnych, skupiała zainteresowanie orientacji badawczej, której głównym rzecznikiem był węgierski uczony Béla Balazs.⁵⁸ Zagadnienia dotyczące wspólnoty estetycznej literackiego i filmowego porządku semiotycznego najmocniej wyartykułowane zostały natomiast przez Sergieja Eisensteina.⁵⁹ Niemiecki znawca kina, Siegfried Kracauer, zasadnicze podobieństwo między powieścią a filmem widział w tym, że obydwa typy wypowiedzi dążą do przedstawiania życia w całej jego okazałości oraz do oddania jego nieskończoności. Życie nie jawi się w literaturze i filmie – zdaniem tego uczonego – „jako zamknięty cykl odwiecznego bytu, ale rozwija się w porządku chronologicznym bez początku i końca”.⁶⁰

„Azyłem” najbardziej tradycyjnych rozwiązań literackich zaczerpniętych z powieści wiktoriańskich nazywał film francuski krytyk i eseista, proklamator

⁵⁷ Zob.: B. Eichenbaum, *Literatura i kino*, [w:] *Szkice o prozie i poezji*, przeł. R. Zimand, Warszawa 1973.

⁵⁸ Zob.: B. Balazs, *Wybór pism*, przeł. K. Jung, wyd. 2, Warszawa 1987.

⁵⁹ Zob.: S. Eisenstein, *Dickens, Griffith i my*, przeł. I. Piotrowska, [w:] *Wybór pism*, pod red. R. Dreyer, Warszawa 1959.

⁶⁰ Zob.: S. Kracauer, *Interludium: film i powieść*, [w:] *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, przeł. W. Wertenstein, wstęp A. Helman, Warszawa 1975.

całkowitej odrębności estetycznej kina – André Bazin, w szkicu *O film nieczysty: obrona adaptacji* (1958). Równocześnie filmoznawca przyznawał, iż film w swych początkach bynajmniej nie był sztuką awangardową.⁶¹ Badając literaturę, naśladowując jej chwytły i strategie opowiadania, film przeszedł nieocenioną „lekcję kultury literackiej”, która zrodziła jego emancypacyjne aspiracje i otworzyła drogę kulturowej kariery.⁶² Istnienie „literackiego” nurtu kina jest – wedle A. Bazina – kluczem do podtrzymania dialogu z rozległym audytorium, a jednocześnie bodźcem, który zmusza realizatorów do ustawicznego doskonalenia warsztatu i stylu.

Pogląd, że film jest „widzialną i słyszalną literaturą”, na terenie polskiej refleksji filmoznawczej propagował Bolesław W. Lewicki, który jest autorem koncepcji „przyliterackości” sztuki filmowej.⁶³

Dzieło filmowe – jego zdaniem – istnieje i oddziałuje jako wytwór przyliteracki [...], posiada specyficzne ukształtowanie formalne, zarówno jednak jego koncepcja formalna [...], jak i powierzchniowa warstwa oddziaływania (fabuła, gatunek, kompozycja treści) mają charakter swoiście literacki.⁶⁴

W innym miejscu filmoznawca dodaje: „film [...] nie unicestwia ani nie wypiera zjawisk piśmienniczych, ale je uzupełnia pod względem formalnym i rozpowszechniania”, stanowiąc swoisty „drugi nurt literatury”.⁶⁵

B. W. Lewicki traktuje film jako jedną z form podawczych literatury (obok słowa pisanego i teatru) i uznaje dominację sztuki słowa nad sztuką ruchomych obrazów. Stwierdza, że w filmie wprawdzie „tkwią organicznie elementy innych sztuk”⁶⁶, ale jest on „absolutnie samodzielną dziedziną sztuki”.⁶⁷ Zastrzeżenia wielu uczonych wywołuje teza autora, że film to sztuka „przyliteracka”, podporządkowana komunikacji literackiej.⁶⁸ Słuszność ma natomiast uczony, twierdząc, że kultura literacka stanowi rzeczywisty kontekst kształtowania się języka filmu, który narodził się i ewoluował w erze słowa drukowanego. Postulat ten znajduje aprobatę Maryli Hopfinger, która pisze:

⁶¹ A. Bazin, *O film nieczysty: obrona adaptacji*, [w:] *Film i rzeczywistość*, przeł. B. Michatek, Warszawa 1963, s. 85.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ Zob.: B. W. Lewicki, *Związki literatury i filmu*, [w:] *Scenariusz – literacki program struktury filmowej*, Warszawa 1970; M. Marcjan, M. Salska-Kaca, *Koncepcja „przyliterackości” filmu w teorii Bolesława W. Lewickiego*, [w:] *Dzieło filmowe – zagadnienia interpretacji*, pod red. J. Trzynałdowskiego, Wrocław 1987.

⁶⁴ B. W. Lewicki, *Wprowadzenie do wiedzy...*, s. 84.

⁶⁵ *Ibidem*, s. 129.

⁶⁶ *Ibidem*, s. 108.

⁶⁷ *Ibidem*, s. 100.

⁶⁸ Zob.: W. Wierzewski, *Film i literatura*, Warszawa 1983.

Literatura i kultura literacka stały się dla filmu głównym i oczywistym układem odniesienia, źródłem wzorów i norm. [...] to wzory kultury literackiej ułatwiły kinu zakorzenienie się w tradycji i podpowiedziały nowej praktyce komunikacyjnej program awansu artystycznego i kulturowego.⁶⁹

Zależności filmu od literatury, widoczne już w momencie powstania kina, miały charakter dwuwymiarowy: po pierwsze – literatura wkroczyła na obszar kinematografii jako konglomerat form narracyjnych, wnosząc ze swej strony tradycyjne struktury, plany fabularne, a nawet odpowiednio zmodyfikowane środki ekspresywności, narzucając realizacjom filmowym swoiście „literackie” oblicze; po drugie – literatura popularna, jako podstawowy zrąb asymilowanego przez film piśmiennictwa, dostarczyła X Muzie obfity zbiór gotowych tematów, schematów i fabuł, które nie tylko ułatwiały masową produkcję filmową, ale zapewniły adaptacjom literackich utworów narracyjnych natychmiastowy rozgłos i sukces komercyjny.⁷⁰

Szukając szerokich kręgów widzów – tłumaczy ekspansywną politykę X Muzy Wojciech Wierzewski – kino musiało sięgnąć do formuł narracyjnych nie tylko uznanych i dostatecznie popularnych (a dawała je właśnie literatura), lecz również wybierać z nich te, które z uwagi na swoją komunikatywność i łatwą przyswajalność trafiać mogły do każdej publiczności. Tym tłumaczyć wypadnie [...] inklinację do „przekładu” literatury sensacyjnej, przygodowej i [...] brukowej przenoszonych na ekran w ogromnej ilości, i to nie tylko we wczesnym okresie kina niemego. Tym też objaśniać trzeba ustawiczne sięganie do klasyki literackiej w ostatnich [...] latach [...].⁷¹

Dokonująca się „u boku” literatury ewolucja filmu stopniowo doprowadziła X Mużę do „wybicia się na niepodległość”. Wprawdzie film fabularny nadal będzie się opierał na tradycyjnej konstrukcji narracyjnej (z ekspozycją, zawiązaniem akcji, punktem kulminacyjnym i rozstrzygnięciem), zwykle „opowiadając jakąś historię”, jednak twórcy kina awangardowego – a potem postmodernistycznego – coraz mocniej podkreślać będą subiektywizm widzenia konstrukcji zdarzeniowych prezentowanych na ekranie, w sposób świadomy i nowatorski wykorzystując – odmienne od literackich – możliwości filmowego tworzywa i języka.

Film – pisał w połowie XX w. A. Bazin – jest dzisiaj zdolny do zaatakowania powieści [...] dlatego przede wszystkim, że stał się pewny siebie; nauczył się do tego stopnia panować nad swymi środkami wyrazowymi, że może ukorzyć się przed swoim tematem; że potrafi osiągnąć wierność – nie tę iluzoryczną wierność kalkomanii – dzięki subtelnej inteligencji własnych struktur estetycznych. A to jest wstępnym i niezbędnym warunkiem szacunku wobec dzieł, które bierze na warsztat.

⁶⁹ M. Hopfinger, *Między reprodukcją a symulacją rzeczywistości. Problemy audiowizualności i percepcji*, [w:] *Od fotografii do rzeczywistości wirtualnej*, pod red. M. Hopfinger, Warszawa 1997, s. 11.

⁷⁰ Szerzej zob.: A. Has-Tokarz, *Ekranizacje w kręgu literatury popularnej*, [w:] *Z książką przez wieki*, pod red. A. Krawczyka, Lublin 2002.

⁷¹ W. Wierzewski, *Film i...*, s. 23. Por. J. Skwara, *Literatura i film – sfera wpływów*, „Przegląd Humanistyczny” 1972, nr 6.

Mnożenie adaptacji utworów literackich [...] nie powinno więc niepokoić krytyka [...], lecz przeciwnie, powinno to być dlań gwarancją rozwoju filmu.⁷²

Badacze X Muzy, świadomi natężenia indywidualnych poszukiwań sztuki filmowej oraz autonomiczności filmu względem literatury i innych sztuk, zmuszeni zostali do modyfikacji własnych procedur badawczych, przyznając rację najpierw tezie, która akcentowała inspirującą rolę X Muzy w nurtach awangardowych sztuki XX w., a następnie – teoriom o dwutorowym, tj. p a r a l e l n y m rozwoju literatury i filmu.⁷³ Głównym rzecznikiem idei o rewolucyjnym znaczeniu sztuki filmowej, jako nowoczesnego środka kreacji i artystycznej ekspresji, był niemiecki kulturoznawca Arnold Hauser, który uznał film za „najbardziej reprezentatywny rodzaj sztuki współczesnej” oraz „sztukę ludową”, zwracając uwagę na socjologiczne konsekwencje pojawienia się kina na XX-wiecznej scenie komunikacyjnej.⁷⁴

Film – pisze uczony – jest pierwszą od początków naszej nowoczesnej indywidualistycznej cywilizacji próbą stworzenia sztuki dla publiczności masowej. Jak wiadomo, zmiany w składzie publiczności teatralnej i czytającej, wywołane na początku ubiegłego [XIX przyp. A.H.-T.] stulecia przez powstanie sztuk bulwarowych i powieści w odcinkach, zapoczątkowały rzeczywistą demokratyzację sztuki, kulminacyjnym punktem tego rozwoju jest kino ze swoją masową publicznością.⁷⁵

Według niemieckiego kulturoznawcy film, mimo że jest zjawiskiem niepomierne młodszym od innych sztuk, ma szansę współtworzyć nowoczesną kulturę XX-wieczną. Dążąc do sprostania odmiennym gustom zróżnicowanej społecznie publiczności, zmuszony jest poszukiwać elementów unifikujących, a te zapewniają odwołanie się do ogólnie znanych paradygmatów piśmiennictwa i niespożytych pokładów tradycji literackiej.

Zbieżne stanowisko reprezentuje A. Jackiewicz, który opowiada się za absolutną samoistością sztuki filmowej. „Film nie jest ani swoistą sztuką literacką, ani przyliteracką. [...] Ze względu na jego tworzywo, odrębne przecież nie tylko wobec tworzywa literatury – film należy traktować jako autonomiczną dziedzinę twórczości” – pisze filmoznawca.⁷⁶ Jackiewicz uznaje, że „film – sztuka fonofotograficznego odbijania światła – jest ze wszystkich pozostałych sztuk najbliższy literaturze. [...] Przede wszystkim przez swój artystyczno-

⁷² A. Bazin, *Film i...*, s. 85.

⁷³ Por. S. Kracauer, *Teoria filmu...*; A. Bazin, *Ewolucja języka filmu*, [w:] *Film...*; A. Jackiewicz, *Film jako powieść XX wieku. Historyczne kontakty między literaturą i filmem*, Warszawa 1968; idem, *Niebezpieczne związki literatury i filmu*, Warszawa 1973, idem, *Historia literatury w moim kinie*, Warszawa 1974.

⁷⁴ A. Hauser, *Społeczna historia sztuki i literatury*, t. 1–2, przeł. J. Ruszczycówna, Warszawa 1974.

⁷⁵ *Ibidem*, s. 382.

⁷⁶ A. Jackiewicz, *Film jako powieść XX wieku...*, *op. cit.*, s. 7 i n.

-poznawczy charakter”.⁷⁷ Jego zdaniem film zastępuje literaturę w jej epickiej roli, jaka była zarezerwowana dla powieści w XIX stuleciu.

Konkretni ludzie – odnotowuje A. Jackiewicz – ich wygląd, ich ubiór, miejsca, w których żyją, natura, która ich otacza, konkretna obyczajowość, obraz społeczeństw, pokój i wojna, losy indywidualne i grupowe – to wszystko silniej przemawia z ekranu niż z kart podobnego typu prozy. Informacje o świecie przejął na dobre film, uwalniając coraz bardziej literaturę od dawnych zadań.⁷⁸

W ten sposób w drugiej połowie ubiegłego stulecia dokonana się nobilitacja twórczości filmowej jako rzeczywistego „drugiego języka” cywilizacji XX w., języka komplementarnego wobec przekazu literackiego jednak nie na zasadach pokrewieństwa, które – jak referuje Jerzy Ziomek – sugeruje wspólne korzenie, a zatem związek zastany i naturalny, lecz przez powinowactwa, które wskazują obustronny dialog, koegzystencję kulturową, „nieraz związek z wyborem, nieraz z obowiązkiem, nieraz z miłością, nieraz z rozsądkiem”.⁷⁹ Wskazaną tendencję dobitnie oddają słowa Profesora Janusza Plisieckiego, który pisze:

Od kiedy film zdobył dostatecznie bogaty repertuar własnych środków wyrazowych, literatura działa wzbogacająco. Wzory literackie nie mają już decydującego znaczenia dla ewolucji filmowej. Współpraca, jaka połączyła obie te dziedziny, zakłada w zająmne korzystanie z doświadczeń [podkr. A.H.-T.].⁸⁰

Stanowisko to koresponduje z poglądami René Welleka, który krytykuje poglądy rzeczników „wzajemnego oświeclania się sztuk”, opowiadając się wyraźnie za ich autonomicznością.⁸¹ Literaturoznawca przyznaje jednak, że istnieją stałe powiązania między sztukami, ale afiliacje te nie są wpływami, które zaczynają się w jednym punkcie i determinują rozwój innych sztuk.

Trzeba to raczej rozumieć – pisze uczony – jako skomplikowany układ związków dialektycznych działających w dwóch kierunkach, od jednej sztuki do drugiej i odwrotnie [...] Powinniśmy

⁷⁷ *Ibidem*, s. 11.

⁷⁸ *Ibidem*, s. 13.

⁷⁹ J. Ziomek, *Powinowactwa literatury. Studia i szkice*, Warszawa 1980, s. 89.

⁸⁰ J. Plisiecki, *Przemiany w kulturze współczesnej*, [w:] *Film i sztuki tradycyjne*, wyd. 2 rozsz., Lublin 1999, s. 21.

⁸¹ R. Wellek atakował stanowisko Hainricha Wölfflina dotyczące wpływu sztuk plastycznych na literaturę, które ten wyraził w opracowaniu *Podstawowe pojęcia historii sztuki* (1915). Zob.: R. Wellek, *Literatura wobec innych sztuk*, [w:] R. Wellek, A. Warren, *Teoria literatury*, przeł. M. Żurowski, Warszawa 1970. Rzecznikiem i kontynuatorem badań w zakresie „wzajemnego oświeclania się” sztuk plastycznych i literatury był Oskar Walzel, zob.: idem, *O wzajemnym oświeclaniu się sztuk*, przeł. E. Feliksiak, „Przegląd Humanistyczny” 1966, nr 4. Por.: M. Praz, *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwach literatury i sztuk plastycznych*, przeł. W. Jekieli, Warszawa 1981; H. Brzoza, *Wielość sztuk – jedność sztuki*, Warszawa 1982; H. Kurczab, *Pogranicza sztuk i konteksty literatury pięknej*, Rzeszów 2001; J. Pelc, *Słowo i obraz: na pograniczu literatury i sztuk plastycznych*, Kraków 2002.

wyobrazić sobie sumę wszystkich kulturotwórczych działalności ludzkich jako cały system autonomicznie rozwijających się serii, opartych każda na własnym kodeksie norm, które nie muszą być identyczne z normami pozostałych serii.⁸²

Zgodne z postulowaną przez R. Welleka koncepcją „serii” niezależnie rozwijających się zjawisk są poglądy Ulricha Weissteina. Twierdzi on, iż literatura i sztuka tworzą odrębne, ale paralelne ciągi, których badaniem powinna zająć się komparatystyka.⁸³

W granicach współpracy pomiędzy sztuką literacką a filmem mieści się problematyka adaptacji filmowych utworów piśmienniczych. Pojęcie adaptacja posiada rozległy zakres znaczeniowy. W filmoznawstwie wykorzystywany jest podstawowy sens terminu, według którego adaptować znaczy tyle, co przerabiać, dostosowywać utwór literacki do możliwości wyrazowych (tzw. reartykulacja) nowego środka przekazu, jakim jest film, oraz do potrzeb nowego użytkownika.⁸⁴ Refleksja nad adaptacją ma bogatą tradycję w panoramie myśli filmowej, znajduje ujęcia tak historyczne, jak i teoretyczne⁸⁵, które postrzegają zagadnienie niejednokrotnie w sposób krańcowo różny.

Według B. W. Lewickiego dzieło filmowe wobec swego pierwowzoru literackiego może pozostawać w trzech typach relacji: być jego „utrwalaczem”, czyli tematyczną interpretacją, „osłabiaczem”, czyli kontrowersyjną lub polemiczną repliką, i „wzmocniaczem”, czyli swoistym przedłużeniem.⁸⁶ Krystyna Laskowicz ujmuje adaptację jako „zorkiestrowanie” tematu literackiego na fil-

⁸² R. Wellek, *op. cit.*, s. 175–176.

⁸³ Zob.: U. Weisstein, *Literatura i sztuki wizualne*, przeł. B. Janke-Cabańska, [w:] *Antologia zagranicznej komparatystryki literackiej*, pod red. H. Janaszek-Iwanickiej, Warszawa 1997.

⁸⁴ M. Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych, op. cit.*, s. 12

⁸⁵ Problemem adaptacji filmowej dzieł literackich zajmowali się w Polsce, m.in.: B. W. Lewicki, *Związki literatury i filmu*, [w:] idem, *Wprowadzenie do wiedzy o filmie*, Wrocław 1964; K. Laskowicz, *Adaptacja dzieła literackiego: teatr – film – radio*, „Nurt” 1972, nr 1; W. Orłowski, *Z książki na ekran*, Łódź 1974; M. Hopfinger, *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*, Wrocław 1974; M. Hendrykowski, *Zagadnienie kontekstu literackiego filmu (na przykładzie polskiej szkoły filmowej)*, [w:] *Film polski wobec innych sztuk*, pod red. A. Helman i A. Madej, Katowice 1979; E. Balcerzan, *Gdy film rozstaje się z literaturą*, [w:] *Kręgi wtajemniczenia*, Kraków 1982; W. Wierzewski, *Film i literatura, op. cit.*; S. Wystouch, *Adaptacja jako przekład intersemiotyczny*, [w:] *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994; W. Osadnik, *Adaptacja jako przekład*, [w:] *Kino według Alicji*, pod red. W. Godzica i T. Lubelskiego, Kraków 1995 oraz A. Helman, *Modele adaptacji filmowej. Próba wprowadzenia do problematyki*, [w:] *Film. Sztuka i ideologia*, pod red. J. Trzynadłowskiego, Wrocław 1981 [wersja zmieniona tekstu opublikowanego pierwotnie w „Kino” 1979, nr 6]; eadem, *Adaptacje filmowe dzieł literackich jako świadectwa lektury tekstu*, „Kino” 1985, nr 4; eadem, *Twórcza zdrada – adaptacje filmowe literatury*, Poznań 1998; eadem, *Adaptacja – podstawowa technika twórcza kina*, „Kino” 1998, nr 22; T. Miczka, *Adaptacja*, [w:] *Słownik pojęć filmowych*, t. 10, pod red. A. Helman, Kraków 1998 [tam bogata bibliografia prac zachodnich badaczy poruszających zagadnienie adaptacji filmowej utworów literackich].

⁸⁶ B.W. Lewicki, *Scenariusz – literacki program struktury filmowej*, Łódź 1970.

nową partyturę. Twierdzi, że adaptacja jest wieloogniskową transformacją, subiektywnym przekładem zawsze deformującym prototyp.⁸⁷ Edward Balcerzan, przeciwny orientacji „literaturocentrycznej” w badaniach nad adaptacją, zgłosił interesujący postulat badania literackich rodowodów sztuki filmowej, tj. śledzenia przemian tematów i wątków na tle „długiego trwania”.⁸⁸ Zdaniem Marka Hendrykowskiego adaptacja stanowi jeden z wielu możliwych wariantów dialogu filmu z literaturą. Płaszczyzną odniesień dla badania owego dialogu powinien być nie sam tekst, lecz cały obszar kultury, w obrębie której zabiegi adaptacyjne są dokonywane.⁸⁹

Szeroki kontekst kulturowy jako istotny determinant procesów adaptacyjnych wydoobyła M. Hopfinger, która dla opisu działań adaptacyjnych zaprojektowała model „przekładu intersemiotycznego”.⁹⁰ Przyjęcie takiej perspektywy pozwoliło Profesor Hopfinger wyróżnić w utworach literackich i filmowych trzy poziomy: budulcowy, budulcowo-znaczeniowy oraz znaczeniowo-kulturowy. Nieprzekładalny poziom budulcowy, który decyduje o specyfice wypowiedzi literackiej i filmowej i ich odrębności materiałowej, obejmuje słowne znaki literackie nadbudowane na znakach języka naturalnego oraz obrazowe znaki filmowe, „ruchome fonofotografie” z niejednorodnych materiałów, nadbudowane nad znakami werbalnymi i niewerbalnymi. Częściowo przekładalny charakter posiada poziom budulcowo-znaczeniowy. Dotyczy on znaczeń związanych ściśle ze specyfiką materii, jaką dysponują teksty literackie i filmowe. Sensy te posiadają charakter wewnątrztekstowy i znamionuje je swoistość wypowiedzi konkretnej dziedziny sztuki. Fragmentaryczna przekładalność determinowana jest głównie przez środki wyrazowo-znaczeniowe, którymi dysponują literatura i film, a są to repertuary o charakterze modalnym.

W pełni przekładalny jest poziom znaczeniowo-kulturowy związany z sensami zewnętrznymi, koincydencyjnymi dla różnych tekstów kultury. Znaczenia, które niesie, są możliwe do artykulacji w różnych systemach semiotycznych, w odmiennych praktykach komunikacyjnych. Słowem: utwory literackie i filmowe, które wiążą zabiegi adaptacyjne, komunikują o tym samym, ale dokonują tego na różne sposoby. Znaczenia utrzymują się te same, przeobrażeniu podlega tworzywo semiotyczne. Owe znaczenia kulturowe artykułowane w różnych systemach semiotycznych powinny być głównym przedmiotem badań nad zja-

⁸⁷ K. Laskowicz, *op. cit.*

⁸⁸ E. Balcerzan, *op. cit.*

⁸⁹ M. Hendrykowski, *Zagadnienie kontekstu literackiego filmu...*, Por. idem, *Związki filmu i literatury*, „Polonistyka” 1996, nr 5 oraz *Film i literatura – nowy paradygmat*, „Polonistyka” 2002, nr 7.

⁹⁰ M. Hopfinger, *Adaptacje filmowe utworów literackich*, [w:] *Problemy teorii i interpretacji*, Wrocław 1974.

wiskiem adaptacji, jako że w nich „uzewnętrznia się” symbioza porządków reprezentujących różne języki.⁹¹

Alicja Helman zakwestionowała projekt przekładu intersemiotycznego, uznając że „film literatury nie adaptuje, on z niej korzysta”.⁹² Zdaniem znawczy- ni kina, ze względu na różnicę tworzywa literackiego i filmowego, działań adaptacyjnych nie da się ująć w kanonicznym modelu. Adaptacja nie posiada własnej poetyki, a rozpoznać ją można wyłącznie na podstawie znajomości tekstu oryginalnego. Znaczącą rolę pełni w tym ujęciu wiedza odbiorcy, „świadoma i nie-świadoma pamięć książki”, doświadczenie kulturowe oraz zespół przekonań i sądów, a także uprzedzeń, z którymi przystępuje on do aktu percepcji.⁹³

W rozważaniach A. Helman pojawia się perspektywa socjologiczna, wcześniej artykułowana m.in. przez B. W. Lewickiego i J. Lalewicza, która pozwala na traktowanie adaptacji jako świadectwa odbioru utworów literackich.

Odbioru swoiście zapośredniczonego i uwarunkowanego przez kino, którego istnienie i funkcjonowanie – niezależnie od tego, że adaptuje literaturę – ma znaczący wpływ na czytelnic- two i typ lektury. Pojawi się tutaj znów dwustronny typ zależności: kinematografia adaptuje naj-chętniej to, co jest masowo czytane, lecz – z drugiej strony – adaptacje filmowe i telewizyjne steru- ją lekturami swojej widowni.⁹⁴

Rozważania nad adaptacją zamyka A. Helman konstatacją, że adaptacja stanowi technikę kompozycyjną o bardzo szerokich możliwościach, która poz- wala filmom osiągnąć wysoki stopień intertekstualności, intermedialności i złożoności kulturowej, a intensyfikacja tych zjawisk jawi się współcześnie jako rodzaj działania programowego, w którym znajduje swe spełnienie natura środ- ka przekazu.⁹⁵

Poglądy związane z zagadnieniem adaptacji filmowej dzieła literackiego, sprzeczne – rzecz można – w kwestiach ściśle technicznych, proceduralnych (strategia przekładu, sprawa „wierności” wobec tekstu oryginalnego; samoist- ności tudzież niesamoistności adaptacji jako przedmiotu semiotycznego; zasady budowania „prawidłowych” relacji między przekładanymi utworami literackim a filmowanymi itp.), jakkolwiek niezbędne dla określenia paradygmatów pozna- wczych, posiadają charakter niewątpliwie drugorzędny w perspektywie odbior- cy. We współczesnym nurcie badań nad adaptacją, które to pojęcie rozszerzyło swe znaczenie o pozaliterackie typy materiałów adaptowanych przez kino i lite- rackie ekwiwalenty przekazów audiowizualnych (np. popularna beletrystyka

⁹¹ *Ibidem*. Por.: *Intersemiotyczność: literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, pod red. S. Balbusa, A. Hejmeja i J. Niedźwiedzia, Kraków 2004.

⁹² A. Helman, *Modele adaptacji filmowej...*, s. 28.

⁹³ Idem, *Twórcza zdrada. Adaptacje filmowe...*, s. 14.

⁹⁴ *Ibidem*, s. 13.

⁹⁵ A. Helman, *Adaptacja – podstawowa technika...* Por. idem, *Literatura i film – nowy etap part- nerstwa*, „Dialog” 2004, nr 1.

gatunkowa i „upowieściowione” wersje scenariuszy filmowych), trudno już nie uwzględniać tła kulturowo-komunikacyjnego oraz kontekstów społecznych i historycznych. Pomijanie perspektywy kulturowej w odniesieniu do problematyki adaptacji niesie ze sobą ryzyko nieadekwatnego do rzeczywistości i powierzchownego rozpoznania istoty zjawiska. „Żadnej kultury nie da się w pełni ująć w całości – pisał rzecznik integracji sztuk i jedności kultury, Ernst H. Gombrich, – ale [...] również żadnego elementu tej kultury nie można zrozumieć w izolacji”⁹⁶

Z tego względu akceptujemy ideę, którą rozwinęła Profesor Hopfinger, o wzajemnych uwarunkowaniach oraz sprzężeniach literatury i filmu w systemie XX-wiecznej audiowizualnej formacji kulturowej.⁹⁷ Autorka postrzega przekaz filmowy jako nowoczesną technikę komunikacyjną, „audiowizualny przedmiot kultury”, którego narodziny i rozwój stanowią *signum temporis* XX w. Obserwowane w tej epoce – i dokonujące się nadal – zmiany w położeniu literatury wpływają – twierdzi autorka – z utraty przez nią wyłączności na rzecz nowych mediów audiowizualnych, wyłączności, która gwarantowała dotąd piśmiennictwu uprzywilejowaną pozycję w kulturze.

Obecne miejsce literatury – pisze uczona – wyznacza jej rzeczywisty dorobek, zgromadzone doświadczenia, osiągnięcia zdobyte w czasie wielowiekowego trwania w kulturze i w wyniku jej zdolności do przemian zgodnie z duchem czasu i potrzebami uczestników kultury kolejnych epok.⁹⁸

Ukształtowanie się kultury typu audiowizualnego pozwala dostrzec „semiotyczną różnorodność wielu tradycyjnych przedmiotów kultury uważanych wcześniej za homogenicznie czyste [...] np. werbalny tekst pisany”⁹⁹, kryształizację przedsięwzięć intermedialnych oraz ważkie przesunięcia w relacjach między tradycyjnymi środkami przekazu. Przemieszczenia te dotyczą w dużej mierze relacji: literatura – film, a także zmian w wyobrażeniu samej literatury. Film, stając się zdecydowanie bardziej powszechnym, niż książka literacka, środkiem przekazu i formą aktywności kulturalnej, po części odebrał piśmiennictwu prymarną dla niego funkcję „zwierciadła rzeczywistości” oraz rolę „opowia-

⁹⁶ E. H. Gombrich, *W poszukiwaniu historii kultury*, przeł. A. Dębnicki, [w:] *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce*, pod red. J. Białostockiego, Warszawa 1976, s. 336.

⁹⁷ M. Hopfinger, *Przemiany filmu i jego związków z literaturą*, [w:] *Adaptacje filmowe utworów...*, oraz inne prace autorki: *Kultura audiowizualna a rozumienie literatury*, „Pamiętnik Literacki” 1974, z. 4; *Audiowizualny kontekst kultury współczesnej*, [w:] *Kultura – komunikacja – literatura. Studia nad XX wiekiem*, pod red. S. Żółkiewskiego i M. Hopfinger, Wrocław 1976; *Kultura współczesna – audiowizualność*, Warszawa 1985; *Literatura w kulturze audiowizualnej*, „Pamiętnik Literacki” 1992, z. 1; *Kultura audiowizualna u progu XXI wieku*, Warszawa 1997; *Doświadczenia audiowizualne: o mediach w kulturze współczesnej*, Warszawa 2003.

⁹⁸ Idem, *Kultura współczesna – audiowizualność*, op. cit., s. 208–209.

⁹⁹ Idem, *Literatura w kulturze...*, s. 98–99.

dacza” fabuł. Nie stał się jednak film surogatem książki. Nie wyrugował w zupełności literatury ze współczesnego pejzażu semiotycznego. Obydwa systemy znakowe: literatura i film, funkcjonują w kulturze na zasadzie uzupełniania się i tworzą nowoczesne, komplementarne całości o innowacyjnych możliwościach wyrazowo-znakowych.¹⁰⁰

Identyfikatorami tekstów z obszaru kultury audiowizualnej są synkretyzm substancjonalny, tj. materiałowy – który wiąże się z kompilacją środków wizualnych, audialnych i werbalnych lub znaków ikonicznych i symbolicznych, oraz synkretyzm znaczeniowy – który realizuje się na płaszczyźnie estetycznej w jej antropologicznym aspekcie. Niejednorodny materiał tekstów audiowizualnych pozwala na przekazywanie pełniejszych znaczeń, gdyż spaja aspekty zmysłowe, emocjonalne i intelektualne. Integracja pomiędzy tekstami audiowizualnymi dokonuje się zatem na poziomie budulcowym i znaczeniowym.

Pierwszy wiąże się z tendencją do wielowymiarowego oddania sytuacji ludzkiej w sensie materialnym, a jego podstawą są możliwości percepcyjne odbiorcy wzbogacone znajomością reguł komunikacyjnych [...]. Drugi obejmuje dążenia do komplementarności znaczeniowej, której podstawę stanowi umiejętność konstruowania i odczytywania bogatych funkcji semiotycznych.¹⁰¹

Zmiany w relacjach pomiędzy sztuką literacką a filmem w „epoce audiowizualnej” determinowane są w dużej mierze także przez czynniki techniczne i społeczne, które tworzą nowe warunki dla przebiegu literackiej i filmowej praktyki komunikacyjnej, jak również przez powstanie elektronicznych środków przekazu, których obecność przeobraziła globalne oblicze kultury i zmodyfikowała funkcje tradycyjnych porządków semiotycznych, a głównie przekazów opartych na słowie pisanym.¹⁰² W epoce mediów elektronicznych książka stała się zaledwie jednym z wielu środków transponowania literatury i – co się z tym łączy – metamorfozie uległa przestrzeń rozpowszechniania literatury, która nie jest tożsama z obszarem uprzywilejowania książki literackiej. Popularyzacja literatury dokonuje się w kulturze współczesnej za pośrednictwem wielu innych mediów, w głównej mierze filmu, ale także prasy, radia, telewizji, komiksu, internetu. Istnienie medialnych „p r z e d ł u ż e n i” l i t e r a t u r y skłania z kolei do ustalenia – w jaki sposób i w jakim zakresie wpływają i oddziałują one na postrzeganie i rozumienie poszczególnych utworów piśmienniczych i całych gatunków literackich.

Funkcjonowanie literatury i filmu jako elementów składowych określonych praktyk komunikacyjnych zależy również od socjologicznych właściwości

¹⁰⁰ Idem, *Adaptacje filmowe utworów...*, s. 17–25.

¹⁰¹ Idem, *Audiowizualny kontekst kultury...*, s. 81.

¹⁰² Na temat zmian w statusie literatury związanych z ekspansją środków komunikowania masowego zob.: J. Lalewicz, *Literatura w epoce masowej komunikacji*, [w:] *Kultura – komunikacja – literatura...*

społeczeństw, w których działają. Warunkiem koniecznym dla uzyskania pełnego obrazu kultury literackiej oraz filmowej¹⁰³ omawianego czasu i obszaru jest zatem – co podkreślają także zwolennicy orientacji socjokulturowej w badaniach nad sztuką i kulturą¹⁰⁴ – uwzględnianie problematyki odbioru i odbiorców, która umożliwi identyfikację rzeczywistych funkcji społecznych przekazów literackich i filmowych.¹⁰⁵

Na gruncie socjologii kultury, której przedmiotem są akty symbolizacji, w związku z którymi formułowanie znaczeń i odbieranie znaczeń staje się zasadniczym i głównym celem ludzkiej aktywności, utwory literackie i filmowe postrzegane są w dwóch aspektach: semiotycznym i rzeczowym. Z jednej strony – jako elementy kultury symbolicznej, czyli znaki określonych treści, z drugiej – przedmioty działalności przemysłowej, czyli towar przeznaczony na rynek konsumpcyjny.¹⁰⁶ Faktami kulturowymi utwory piśmiennicze i filmowe „stają się” w akcie komunikacyjnym, poprzez fizyczno-zmysłowy kontakt z odbiorcą, który w procesie percepcji nadaje tekstom konkretne znaczenie, „dookreśla je”. Na recepcyjnym modelu socjologii kultury, który uwzględnia szeroki kontekst kulturowo-komunikacyjny, wyraźny ślad odciska ewolucja formacji kulturowej, którą zwykło się określać mianem kultury popularnej.¹⁰⁷ Socjologia kultury zdaje się dostarczać najbardziej adekwatnych narzędzi badań pozwalających opisać

¹⁰³ Na temat rozumienia pojęć *kultura literacka* i *kultura filmowa* zob.: S. Żółkiewski, *Wiedza o kulturze literackiej. Główne pojęcia*, Warszawa 1985 oraz H. Depta, *Kultura filmowa – wychowanie filmowe*, Warszawa 1979.

¹⁰⁴ Taką perspektywę poznawczą zakładają m.in.: J. Dawydow, *Sztuka jako zjawisko socjologiczne. Przyczynek do charakterystyki poglądów estetyczno-politycznych Platona i Arystotelesa*, przeł. K. Pomian, Warszawa 1971; *W kręgu socjologii literatury. Antologia tekstów zagranicznych*, t. 1–2, wstęp, wybór i oprac. A. Mencwel, Warszawa 1977; J. Lalewicz, *Komunikacja językowa i literatura*, Wrocław 1975; idem, *Socjologia komunikacji literackiej. Problemy rozpowszechniania i odbioru literatury*, Wrocław 1985; R. Escarpit, *Literatura i społeczeństwo*, przeł. J. Lalewicz, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. 3, wybór i oprac. H. Markiewicz, Kraków 1973; S. Żółkiewski, *Kultura – socjologia – semiotyka literacka. Studia*, Warszawa 1979; W. Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, przeł. H. Orłowski, J. Sikorski, Poznań 1975.

¹⁰⁵ Na temat funkcji społecznych sztuki i problemu odbiorców zob.: J. Sławiński, *Odbiór i odbiorca w procesie historycznoliterackim*, [w:] *Próby teoretycznoliterackie*, Warszawa 1992; *Społeczne funkcje tekstów literackich i paraliterackich*, pod red. S. Żółkiewskiego i M. Hopfinger, Wrocław 1974; *Publiczność literacka*, pod red. S. Żółkiewskiego i M. Hopfinger, Wrocław 1982; M. Głowiński, *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Kraków 1977; B. Sułkowski, *Powieść i czytelnicy. Społeczne warunkowanie zjawisk odbioru*, Warszawa 1972; *Komunikacja literacka a instytucja publiczności*, pod red. K. Dmitruka, Olsztyn 1977; R. Handke, *Utwór literacki w perspektywie odbiorcy*, Wrocław 1982; K. Michalewicz, *Film i socjologia: polskie powojenne badania i refleksje*, Warszawa 2003.

¹⁰⁶ Zob.: A. Kłoskowska, *Socjologia kultury*, Warszawa 1981; M. Filipiak, *Socjologia kultury: zarys zagadnień*, Lublin 1999.

¹⁰⁷ Zob.: D. Strinati, *Wprowadzenie do kultury popularnej*, przeł. W. J. Burszta, Poznań 1999.

funkcjonowanie przekazów w typie społeczeństwa, który odpowiada temu typowi rzeczywistości kulturowej.¹⁰⁸

W rozważaniach na temat korespondencyjności literatury i filmu uwzględnić należy również kwestię analogii strukturalnej. Przez strukturę dzieła sztuki rozumiemy sieć związków pomiędzy elementami organizującymi dzieło „od wewnątrz”, które czynią zeń spójny układ. Struktura dzieła nie jest dostępna odbiorcy w sposób bezpośredni, lecz ujawnia się stopniowo w procesie lektury/projekcji i dopiero *ex post* może być przez czytelnika/widza uchwycona. O związkach strukturalnych możemy mówić w odniesieniu do tych dziedzin sztuki, które posiadają charakter przedstawiający, czyli dwuplanowy, i składają się z planu wyrażania i planu treści.¹⁰⁹ Przyjęcie tego postulatu implikuje stwierdzenie, że dzieła literackie i filmowe wykazują określoną wspólną strukturalną, która uzewnętrznia się na płaszczyźnie stylistycznej tekstu, a także w kompozycji świata przedstawionego utworów narracyjnych, którego dominantami są bohater, czasoprzestrzeń, a przede wszystkim – fabuła.¹¹⁰

Interesującą koncepcję fabularnej wspólnoty sztuk zaproponował Jerzy Ziomek. Autor, korzystając z wzorów wypracowanych na gruncie semiologii i retoryki – sformułował tezę o istnieniu klasy sztuk fabularnych, która pozostaje w opozycji do zespołu sztuk poetyckich.¹¹¹ Fenomen fabuły wynika z jej abstrakcyjnego charakteru, z faktu, „że sama w sobie nie istnieje empirycznie, że dana nam jest zawsze w narracji, z której zostaje

¹⁰⁸ Zob.: J. Storey, *Studia kulturowe i badania kultury popularnej. Teorie i metody*, przeł. i zredagował J. Barański, Kraków 2003.

¹⁰⁹ B. Uspieński, *Strukturalna wspólnota różnych rodzajów sztuki (na przykładzie malarstwa i literatury)*, [w:] *Semiotyka kultury*, wybór i oprac. E. Janusowa i M. R. Mayenowa, przedmową poprzedził S. Żółkiewski, wyd. 2, Warszawa 1977, s. 181. Por. idem, *Strukturalna wspólnota różnych sztuk. Ogólne zasady organizacji dzieła malarskiego i literackiego*, [w:] *Poetyka kompozycji*, przeł. P. Fast, Katowice 1997.

¹¹⁰ O strukturalnym podobieństwie sztuk pisze S. Wystouch, *Literatura współczesna na tle innych sztuk*, „Polonistyka” 1991, nr 4.

¹¹¹ J. Ziomek, *Powinowactwa przez fabulę*, [w:] *Powinowactwa literatury...*, s. 10–11. Por. idem, *O sztukach fabularnych*, [w:] *Problemy teorii literatury. Seria 2...* [przedruk z: „Teksty” 1972, nr 1]. Inne ujęcia fabuły zob. prace: R. Barthes, *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*, przeł. W. Błońska, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 1; W. Propp, *Morfologia bajki*, przeł. i oprac. S. Balbus; T. Todorov, *Kategoria opowiadania literackiego*, przeł. W. Błońska; C. Levi-Straus, *Struktura mitów*, przeł. J. Kwiatkowski; A. Laffay, *Opowiadanie, świat, kino*, przeł. S. Kowalski, „Pamiętnik Literacki” 1975, z. 2; K. Bartoszyński, *Badania układów fabularnych*, [w:] *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, pod red. H. Markiewicza i J. Sławińskiego, Kraków 1976; H. Markiewicz, *Zawartość narracyjna i schemat fabularny*, [w:] *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1984; W. Skóra, *Aspekty teoretyczne fabuły filmowej*, [w:] *Film i kultura współczesna*, pod red. J. Plisieckiego, Lublin 1996.

wykonstruowana”.¹¹² Fabułę od narracji odróżnia to, że pierwsza jest pojęciem interdyscyplinarnym sztuk, druga natomiast związana jest z konkretną sztuką i należy do określonego języka.

F a b u ł a nie ma charakteru językowego, nie posiada słownika ani składni, w związku z czym „może się artykułować w narracjach zbudowanych z różnych kodów. Tę samą fabułę można opowiedzieć językiem literatury, filmu, dzieła plastycznego, teatru. Ta sama fabuła współtworzy różne dzieła, które dzięki temu są porównywalne [...]”¹¹³ i tworzą wspólny kontekst niezmiernie ważny w optyce odbioru. Fabułę uznać można za wyższą figurę semantyczną¹¹⁴, która konstytuuje się ponad tworzywem, artykułowana natomiast bywa w rozmaitych materiałach, tworząc różne wypowiedzi językowe. „Przemieszczanie się” fabuły pomiędzy inroadnymi artykulacjami sprawia, że podlega ona różnym odkształceniom, które wynikają ze specyficznych ograniczeń danego języka lub odwrotnie – z jego rozszerzonych możliwości. Artykulacja fabuły w narracji literackiej ma charakter linearny, w narracji filmowej sekwencyjny. Nadal jednak jest to „ta sama” fabuła (w sensie semantycznym), jakkolwiek już nie „taka sama”.

Przyjęcie opcji o fabularnej wspólności sztuk pozwala na zastosowanie kategorii pojęciowych i narzędziowych, typowych dla poetyki literackiej (tak opisowej, jak i historycznej), do analizy tekstów nieliterackich, które reprezentują inne dyskursy, jak np. film. Poetyka od dawna funkcjonuje poza wiedzą o literaturze, znamionuje ją charakter swoiście interdyscyplinarny, ogólny. Jest zdolna zagarniać ogromne obszary tekstów, a jej domeną stają się najróżniejsze typy dyskursów, które – niezależnie od swego charakteru i przeznaczenia – mogą podlegać (i podlegają) tym samym typom analizy, które obowiązują na terenie literatury.¹¹⁵

Uznanie tezy, że dzieło sztuki jest w stosunku do odbiorcy czynnikiem stymulującym, jako że zmierza do wywołania określonych przeżyć, sprawia, iż o korespondencyjności sztuki literackiej i filmowej mówić można w kategoriach estetycznych. Zakładamy, że dzieła sztuki, które różnią się tworzywem oraz środkami i sposobami kreacji treści, mogą stanowić identyczne źródła bodźców. Tożsamość dotyczy także procesu odbioru, który przebiega w relacji: bodziec – reakcja – doznanie estetyczne. Podstawę do sformułowania tego rodzaju założeń

¹¹² J. Ziomek, *O sztukach...*, s. 191.

¹¹³ *Ibidem*, s. 194.

¹¹⁴ J. Sławiński, *Semantyka wypowiedzi narracyjnej*, [w:] *Dzieło – język – tradycja*, Warszawa 1974 [przedruk z: *W kręgu zagadnień teorii powieści*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 1967].

¹¹⁵ M. Głowiński, *Poetyka wobec tekstów nieliterackich*, [w:] *Narracje literackie i nieliterackie. Prace wybrane*, t. 2, pod red. R. Nycza, Kraków 1997. Por.: A. Martuszewska, *Jedna czy wiele poetyk?*, [w:] „*Ta trzecia*”. *Problemy literatury popularnej*, Gdańsk 1997.

nia stanowi indyjska teoria sztuki RASA, w której szczególną uwagę poświęca się procesowi percepcji.¹¹⁶ Teoria ta opiera się na ośmiu podstawowych – wspólnych wszystkim sztukom – kategoriach-nastrojach, którymi są: erotyzm, komizm, gniew, heroizm, elegijność, lęk, groza, cudowność. Zgodnie z optyką RASA, dzieła sztuki mogą wchodzić w istotne współzależności, przynależąc do jednej z wyróżnionych kategorii estetycznych, z której każda operuje określonym zestawem przedstawiń tematycznych i fabularnych nośnych emocjonalnie. Powinowactwa tematyczne i fabularne różnych porządków znakowych stanowią konsekwencję przynależności tych porządków do konkretnych dominant estetycznych. Przyjmując wskazaną koncepcję, uznać należy, że dzieła z różnych dziedzin sztuki mogą ze sobą korespondować nie tylko ze względu na podobieństwo treściowe i strukturalne, lecz także ze względu na budowane emocje i doznania estetyczne.

Podstawą przeprowadzonej refleksji była świadomość istnienia wyraźnych interferencji pomiędzy sztuką literacką a filmem. Dokonane ustalenia teoretyczne potwierdziły supozycje co do komplementarności obu sztuk, umożliwiły precyzyjną identyfikację „punktów stykowych” pomiędzy interesującymi typami wypowiedzi oraz rozpoznanie charakteru owych interakcji. Konkludując, stwierdzić należy, że:

– dzieła literackie i filmowe są dziełami sztuki, co wynika ze swoistości ich tworzywa oraz uporządkowania materiału językowego, które są zaprogramowane do pełnienia funkcji estetycznych;

– dzieła literackie i filmowe są tworamii dychotomicznymi, tj. zespolonymi z formy oraz treści: forma jest czynnikiem, który różnicuje obydwie sztuki, jednakże na poziomie treściowym pomiędzy wypowiedziami literackimi i filmowymi istnieją określone zbieżności;

– dzieło literackie i dzieło filmowe posiadają podmiotowość konstruktów modalnych, tj. wielofazowych, które rozwijają się etapowo w czasie jako linearne następstwo słów i zdań w odniesieniu do wypowiedzi literackiej bądź ujęć i sekwencji audiowizualnych składających się na wypowiedź filmową.

¹¹⁶ Na gruncie polskiego literaturoznawstwa teorię spopularyzował S. Cieślowski, *Kategorie estetyczne w poetyce dawnych Indii – RASA*, „Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń Łódzkiego Towarzystwa Naukowego”, Łódź 1975. Teorię RASA omawiają dokładnie D. Kadyńska-Szajnert, J. Suliga, J. Słóarska w artykule: *Koncepcje doznań estetycznych a korespondencja sztuk*, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk*, [w:] *Studia (z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej)*, pod red. T. Cieślowskiej, J. Sławińskiego, Wrocław 1980.