

Anna Ślósarz

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

ORCID 0000-0001-5524-3227

Film jako narzędzie przekazu informacji w literaturze XX wieku**Filmowe informacje w literaturze**

Kino przejęło od literatury funkcję objaśniania świata i wywierania wpływu na życie zbiorowości¹, toteż z racji swej tradycyjnej funkcji wykorzystuje ono obecnie audiowizualny sposób przekazu informacji, który stał się powszechnie przyjętym standardem komunikacyjnym². Powstały już antologie inspirowanej filmem poezji XX i XXI wieku³, poświęcone jej witryny internetowe⁴, opracowania dotyczące wierszy o danym gatunku filmowym⁵, aktorze⁶. Rozwijają się analizy literackich strategii odwołań do filmu⁷, przeprowadzono pierwsze badania funkcji odniesień filmowych

1 L. Goldstein, *The American Poet at the Movies: A Critical History* Ann Arbor 1995; S. McCabe, *Cinematic Modernism: Modernist Poetry and Film*, Cambridge 2005.

2 Zob. np. M. Jazownik, L. Jazownik, *Formy obecności filmu w literaturze fikcjonalnej*, [w:] *Ze srebrnego ekranu na papier. Ślady sztuki filmowej w literaturze*, red. D. Kulczycka, Zielona Góra 2019, s. 39–68; W. Otto, *Literatura i film w kulturze polskiej dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 2007; tenże, *O filmowości literatury*, „Forum Poetyki” 2021, nr 23, s. 6–29.

3 Np. *The Picture Dancing on a Screen: Poetry of the Cinema: An Anthology*, ed. A. Slide, New York 1988; *Movieworks: Stories and Poems Movies*, ed. J. W. Blanpied, Rochester, NY 1990; *The Faber Book of Movie Verse*, eds. P. French, K. Wlaschin, London 1993; *Mondo Marilyn: An Anthology of Fiction and Poetry*, eds. R. Peabody, L. Ebersole, New York 1995; *Mondo James Dean: A Collection and Stories and Poems about James Dean*, eds. R. Peabody, L. Ebersole, New York 1996; *Niewinni kaznodzieje. Filmowy zestaw wierszy poetów polskich urodzonych w latach 1958–1985*, red. D. Foks, Warszawa–Skierniewice 2001; *I Found It at the Movies: An Anthology of Film Poems*, ed. R. R. Pierson, Toronto 2014; *Zawrót głowy. Antologia polskich wierszy filmowych*, oprac. D. Foks, Łódź 2018.

4 *Стихи про кино*, Poemata.ru – стихи и поэмы, 2018, [on-line:] <https://poemata.ru/poems/cinema> – 18.06.2021; *Стихи про кино*, „РусТих. Стихи классиков”, [on-line:] <https://rustih.ru/stixi-pro-kino/> – 18.06.2021.

5 J. Challis, *The Knowledge. A Collection of Poetry and the Poem Noir: Film Noir in Contemporary Poetry*, Newcastle University, Newcastle 2015, [on-line:] <https://theses.ncl.ac.uk/jspui/bitstream/10443/3072/1/Challis%2c%20J%202015.pdf> – 18.06.2021.

6 R. Koschany, *Chaplin jako Charlie*, „Kwartalnik Filmowy” 2002, t. 23, nr 37–38 (97–98), s. 82–90.

7 Np. konferencja *Ze srebrnego ekranu na papier. Ślady sztuki filmowej w literaturze pięknej* zorganizowana 17 kwietnia 2018 roku przez dr hab. Dorotę Kulczycką prof. UZ i mgr.

na przykładzie utworów Jakuba Żulczyka⁸, Marcina Świetlickiego⁹, Marca Vichiego¹⁰, Williama Gibsona¹¹.

Cel i sposób analizy

Z uwagi na brak całościowych opracowań, dotyczących wykorzystywania w literaturze filmu jako nośnika informacji, celem analizy uczyniono poznanie sposobów i rezultatów wykorzystywania odniesień do filmów w funkcji nośników informacji o świecie przedstawionym w utworach reprezentujących poszczególne rodzaje literackie. Opierając się na koncepcji afordancji sformułowanej przez Jamesa J. Gibsona¹² założono, że istnieją różne możliwości przywoływania filmów przez literatów:

1. Nawiązania do konkretnych filmów:

- a. wymienianie bohaterów, aktorów, przywoływanie fragmentów dialogów itp. w celu obrazowego scharakteryzowania świata przedstawionego;
- b. pisanie powieści, w których kultowe filmy bywają przypominane i rozbudowywane (*novelisation*).

2. Krytyczne uwagi o roli kinematografii w kulturze.

Założono, że autorzy popularnych utworów literackich odwołują się do filmowych tytułów, bohaterów czy fragmentów kultowych dialogów, które charakteryzują wygląd, charakter i środowisko postaci z książek (1a). Film bowiem – tak samo, jak te utwory – zadomowił się w kulturze popularnej. Początkujący literaci, jak np. niegdyś Ken Follett, szukają sławy i pieniędzy, pisząc powieści na podstawie filmów w rodzaju *King Kong*, *Gladiator*, *Star Wars* oraz seriali, np. *Star Trek*, *Beverly Hills, 90210* (1b). Jednak uznani pisarze często dystansują się od intersubiektywnych kodów filmu (2). Teksty 460 wierszy, powieści i dramatów, wymienione niżej jako materiał badawczy, po przeczytaniu zeskanowano i przekształcono przy pomocy programu Adobe Fine Reader 12 w przeszukiwalne PDF-y. W przypadku niektórych dramatów wykorzystano elektroniczne wersje tekstów udostępnione w Internecie. Przeszukano je pod względem obecności słów: *film*, *movie*, *cinéma*, *kino* oraz ich form deklinacyjnych i rodzin wyrazów. Pomijano nawiązania do bohaterów oraz aktorów, tytułów, wytwórni itp., ograniczono się bowiem do wyszukiwania cytatów, które w uogólniony sposób dotyczyły filmu jako formy multimedialnej wypowiedzi (również w telewizji,

Piotra Prusinowskiego na Uniwersytecie Zielonogórskim; A. Ślósarz, *Dwa bieguny filmowych afordancji w literaturze XXI w.*, [w:] *Ze srebrnego ekranu na papier...*, s. 21–38.

8 D. Kulczycka, *Film w prozie Jakuba Żulczyka*, Zielona Góra 2020.

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

10 D. Kulczycka, *Filmowość literackiej konstrukcji świata przedstawionego w powieści kryminalnej „Komisarz Bordelli. Morderca, którego nie było” Marca Vichiego*, „Forum Poetyki” 2021, nr 23, s. 190–209.

11 P. Prusinowski, *Filmowość literackiego cyberpunku na przykładzie powieści „Neuro-mancer” Williama Gibsona*, „Forum Poetyki” 2021, nr 23, s. 161–173.

12 J. J. Gibson, *The Theory of Affordances*, [in:] *Perceiving, Acting, and Knowing. Toward an Ecological Psychology*, eds. R. Shaw, J. Bransford, New York 1977, s. 127–143.

grach, Internecie), a nie konkretnego utworu filmowego czy jego atrybutów bądź współtwórców. Wyniki pogrupowano w kategorii tematyczne i poddano analizie.

Materiał badawczy

Wybrano dziesięciu autorów w taki sposób, aby zawarte w ich 1460 utworach nawiązania do filmu były zróżnicowane w ramach rodzajów literackich:

1. Poezja:
 - a. Tadeusz Peiper (51 wierszy i poematów)¹³;
 - b. Zbigniew Herbert (401 wierszy)¹⁴.
2. Proza fikcyjna:
 - a. Stephen King, *Lśnienie*¹⁵ (*The Shining*¹⁶, 1977);
 - b. Andrzej Stasiuk, *Biały kruk*¹⁷ (1995).
3. Dramat:
 - a. Tennessee Williams, *Szklana menażeria*¹⁸ (*Glass Menagerie*¹⁹, 1945);
 - b. Samuel Beckett, *Czekając na Godota*²⁰ (*En attendant Godot*²¹, 1952);
 - c. Robert Bolt, *A Man for All Seasons*²² (1954);
 - d. Tom Stoppard, *Rosencrantz i Guildenstern nie żyją*²³ (*Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*²⁴, 1966);
 - e. Richard Sharp, *Dracula*²⁵ (1980);
 - f. Adam Kaczanowski, *Matriarchat* (2018)²⁶.

13 Uwzględniono wiersze i poematy zamieszczone w: T. Peiper, *Pisma wybrane*, oprac. S. Jaworski, Wrocław 1979: IV. A, V. *Żywe linie*, VI. *Raz*, VII. *Na przykład poemat aktualny*, VIII. *Poematy*, s. 267–378.

14 Przeanalizowano tomiki Z. Herberta opublikowane przez Wydawnictwo Dolnośląskie we Wrocławiu. W nawiasach daty pierwodruków: *Struna światła* (1956) 1994, *Hermes, pies i gwiazda* (1957) 1997; *Studium przedmiotu* (1961) 1995; *Napis* (1969) 1996, *Pan Cogito* (1974) 1993; *Raport z obłożonego miasta* (1983) 1992; *Elegia na odejście* (1990) 1992; *Rovigo* 1992; *Epilog burzy* 1998.

15 S. King, *Lśnienie*, przeł. Z. Zinserling, Warszawa 2011.

16 Tenże, *The Shining*, New York 2013.

17 A. Stasiuk, *Biały kruk*, Wołowiec 2010.

18 T. Williams, *Szklana menażeria*, przeł. K. Piotrowski, [w:] *Współczesny dramat amerykański*, oprac. A. Tarn, Warszawa 1967, s. 129–222.

19 Tenże, *The Glass Menagerie*, [in:] *The Theatre of Tennessee Williams*, vol. 1, New York 1971, s. 123–237.

20 S. Beckett, *Czekając na Godota*, przeł. A. Libera, Warszawa 1985.

21 Tenże, *En attendant Godot*, Paris 1952.

22 R. Bolt, *A Man for All Seasons*, London 2013.

23 T. Stoppard, *Rosencrantz i Guildenstern nie żyją*, przeł. G. Gottesman, „Dialog” 1969, nr 2, s. 31–80.

24 Tenże, *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*, New York 2017.

25 R. M. Sharp, *Dracula*, „Simply Scripts” b.d., [on-line:] <http://www.simplyscripts.com/scripts/DRACULAnScript.rtf> – 18.06.2021.

26 A. Kaczanowski, *Matriarchat*, „Wizje” 2018, nr 1, [on-line:] <http://magazynwizje.pl/adam-kaczanowski-matriarchat> – 18.06.2021.

Poezja

Peiper: informacje o szczegółach

Tadeusz Peiper był m.in. recenzentem filmowym, a jego rozprawy o filmie należą do awangardowych. Zachwycał się filmem, nie mając wątpliwości, że jest on rodzajem sztuki. Podkreślał jego odrębność od teatru, malarstwa²⁷, fotografii i fotoplastikonu, specyficzny język²⁸ oraz to, że zaistniał dzięki maszynie. Jednak po przeanalizowaniu jego 51 utworów poetyckich okazało się, że wspomniał o filmie tylko raz: w poemacie *Kronika dnia* z tomu *A* (1924) po raz pierwszy w polskiej literaturze pojawiło się zestawienie wydarzeń, składające się na tzw. faktomontaż. Peiper przedstawił stylizowane na ówczesny model kroniki filmowej reportażowe²⁹ (dokumentalne) obrazki z życia ówczesnej Polski w wymiarach ekonomicznym, obyczajowym, politycznym, artystycznym:

Wiatr wciskał suknię w jej nogi i wydłużał ją, jakby wstępowała na szczudła,
a pasek, nisko spięty, wygładzał suknię na biodrach.

Sfilmował³⁰ ją tak operator **filmowy**,
potem wywoził jak to ręka szczodra
na śmiałe, a fotogeniczne głowy
rzuca kilkaset tysięcy dolarów rocznie. [...] i już w tej chwili była aktorką tak wspaniałą,
że trzy miesiące po wstąpieniu do **filmowej** szkoły,
bez kontraktów i bez stałych gaź [...]
Była gwiazdą trotuaru.

Przygodnie poznany pan, z którym była w **kinie** na „Karierze ubogiej dziewczyny”
oskarżył ją, jak wiadomo, o kradzież złotej papierośnicy³¹.

Sposób przedstawienia bohaterki informuje o fascynacji poety nie tylko środkami wyrazowymi filmu, lecz także nogami i biodrami kobiet, przedstawianych na ekranach. Poemat odzwierciedlił też oszołomienie poety przemysłem kinematograficznym („kilkaset tysięcy dolarów rocznie”) i powszechną praktykę oglądania filmów w kinie. Nawiązanie do kina zawiera dokumentalną wręcz informację o twórcach i odbiorcach ówczesnych filmów.

Herbert: film jako obraz marny

Zbigniew Herbert (1924–1998) tylko dwa razy nawiązał w wierszach do filmu. W tomie *Pan Cogito* (1974) zwrócił uwagę na etycznie nieakceptowalne obrazy przedstawianego na ekranach zabijania:

27 Zob. T. Peiper, *Autonomia ekranu*, [w:] tegoż, *Pisma wybrane...*, s. 135–139.

28 Tenże, *Ku specyficzności kina*, [w:] tegoż, *Pisma wybrane...*, s. 128–135.

29 Peiper czerpał inspirację z gazet, stąd wielość charakterystycznych dla owego czasu szczegółów i konkretów.

30 To i dalsze pogrubienia słów **film**, **movie**, **kino** i pokrewnych w cytowanych tekstach pochodzą od autorki artykułu.

31 T. Peiper, *Kronika dnia*, [w:] tegoż, *Pisma wybrane...*, s. 342–343.

filmowy karabin strzela łagodnie i celnie³².

W wierszu mowa o filmach, których twórcy eksponują śmierć wojennych przeciwników. Strategia ta – jak zauważył Herbert – jest dramatyczna dla pokonanych. Odmawia się im ludzkiego prawa do spokojnej śmierci i godnego pogrzebu. Poeta odwołał się tu do uniwersalnych zasad etycznych, ponieważ reprezentował postawę romantyczno-heroiczną, uważając, że sztuka ma obowiązki wobec ludzi³³.

W wierszu *Pan Cogito z Marią Rasputin – próba kontaktu* (1983) Herbert nawiązał natomiast do rosyjskiej emigrantki, córki Grigorija Rasputina. Porzuciwszy pracę guwernantki, próbowała zaistnieć w cyrku i kabarecie. Miała też nadzieję, że będący odzwierciedleniem amerykańskiego stylu życia film zakorzeni ją w nowej kulturze:

debiutowała
w niemym **filmie**
Wesoły Żeglarz Jimmie

obraz marny
nie zapewnił Marii
trwałego miejsca
w historii X Muzy³⁴

Fikcyjny tytuł filmu *Wesoły żeglarz Jimmie* zapewne niewiele różnił się od tytułów rozrywkowych produktów amerykańskiego kina niemego. Jako „obraz marny”, dwudziestowieczna ilustracja przedmiotu rozważań biblijnego Koheleta, nie spełnił oczekiwań Marii Rasputin. Herbert ironicznie poinformował, że dystansuje się od kosztownego, lecz bezwartościowego przedsięwzięcia kinematograficznego: zastoso-
sował nadmiarowo, amerykańskim zwyczajem, wielkie litery dla wszystkich członów filmowego tytułu.

Filmowe informacje w poezji: od zachwytu do ironii

Skrajności filmowych informacji w poezji obejmują więc diametralnie różne oceny niemego kina. Tadeusz Peiper jako teoretyk zachwycał się jego nowatorskim językiem, natomiast Zbigniew Herbert ocenił nieme filmy z innego punktu widzenia – ich konwencje uznał za destrukcyjne, przemawiały bowiem w imieniu dominującej finansowo zbiorowości i broniły jej interesów kosztem słabszych³⁵.

32 Z. Herbert, *Ci którzy przegrali*, [w:] tegoż, *Pan Cogito...*, s. 41.

33 Por. U. Schmidt, *Interwencje polityczne Herberta w latach III RP*, przeł. J. Dąbrowski, „Odra” 2017, nr 10, s. 52–55.

34 Z. Herbert, *Pan Cogito z Marią Rasputin – próba kontaktu*, [w:] tegoż, *Raport z oblężonego miasta...*, s. 75.

35 Por. E. Branigan, *Schemat fabularny*, przeł. J. Ostaszewski, [w:] *Kognitywna teoria filmu. Antologia przekładów*, red. J. Ostaszewski, Kraków 1999, s. 112–154.

Proza fikcjonalna

Powieściopisarze często prezentują percepcję filmów za pomocą słów i odczuć bohaterów swoich utworów. Przedstawiają w ten sposób odczucia związane z oglądaniem filmów i skutki, jakie ono wywołuje. Doświadczenie oglądania filmów jest powszechne, toteż taki zabieg skutecznie pomaga nawiązać kontakt z czytelnikami.

Stasiuk: lokalna wspólnota wobec filmów z centrum

Strategia twórcza Andrzeja Stasiuka według Michała Kuziaka wpisana jest w wyróżnioną przez Gille'a Deleuze'a i Félix'a Guattariego tzw. literaturę mniejszą, której cechą jest m.in. wspólnotowy charakter³⁶. Pisarze peryferii aspirują do znalezienia się w kulturowym centrum np. przez asymilację³⁷. Popularny film umożliwił więc bohaterom powieści poznawanie i naśladowanie modnego w centrum stylu bycia, np.:

Bo rzeczywiście cisnęliśmy je [plecaki – przyp. aut.] na siedzenia nonszalancko, **filmowo**, jak starzy żołdacy, jak ci, co nie mają nic do stracenia³⁸.

Atrakcyjnym sposobem poznawania „światowej” i krajowej popkultury okazała się też dla bohaterów telewizja. Filmy oglądali wspólnie. Telewizja jednak zgodnie z diagnozą Giovanniego Sartoriego przekształca *homo sapiens* w *homo videns*, eksponując widzialne kosztem zrozumiałego oraz niszcząc wiedzę i mądrość³⁹. Tezę tę wyraża zrównanie przez Stasiuka telewizyjnego obrazu ze zniekształcającymi go oraz obcy język i przywołane tytuły seriali, które informują czytelnika, że bohaterowie powieści zdają sobie sprawę, iż prezentowany obraz świata jest wykreowany i fałszywy:

Gapiliśmy się w telewizor, dziennik dawno się skończył, zalała go fala poprzecznych i ukośnych pasów, zaczął się jakiś **film**, lecz nic nie było widać i żaden z nas nie miał ochoty zrobić z tym porządku, a Stary widać był przyzwyczajony. Wsłuchiwał się we francuskie słowa, w mieszające się z nimi polskie tłumaczenie i nie odrywał wzroku od ekranu. Nikt nie odrywał. Butelka się skończyła⁴⁰.

Spirytus i pepesza, diament i popiół. On miał w domu taki wielki telewizor. Matka nie wypuszczała go z domu. No to siedział i oglądał. My te wszystkie **filmy** mieliśmy przećwiczone. I Pancernych, i Klossa, i co tam jeszcze⁴¹.

36 M. Kuziak, *Prowincja – centrum. Strategie mocy i słabości literatury peryferyjnej (Mickiewicz – Gombrowicz – Stasiuk)*, „Rocznik Komparatystyczny” 2015, nr 6, s. 139–157.

37 P. Casanova *The World Republic of Letters*, trans. M. B. DeBevoise, Harvard 2007.

38 A. Stasiuk, *Biały kruk...*, s. 21.

39 G. Sartori, *Homo videns. Telewizja i postmyślenie*, przeł. J. Uszyński, Warszawa 2007, s. 13.

40 A. Stasiuk, *Biały kruk...*, s. 160.

41 Tamże, s. 57.

Elementem uzupełniającym informacje o bohaterach okazały się też telewizyjne bajki na dobranoc oraz filmy, (zwłaszcza horrory) oglądane w zapisie wideo, zatem cofane, zwalniane i przyśpieszane, np.:

Za oknem śnieg sunął poziomo, ani śladu tych łagodnych płatków z **filmów** o misiu Colargolu⁴².

Leżące w poprzek naszej drogi kłody nie były wiatrołomami. Spod tającego śniegu było widać, że ich końce są równo obcięte. Przypominało to trochę widywane na **filmach** trupiarnie. Zwalone na siebie ciała, pokrzyżowane, poplątane, nieruchome, z robakami wewnątrz, z gnijącą i odłóżącą skórą na wierzchu⁴³.

Nie mogłem cofnąć tego **filmu** i puszczać go od początku⁴⁴.

Ostatni kawałek pokonałem jak na zwolnionym **filmie**⁴⁵.

Nawiązania do filmu pojawiły się też w porównaniach świadczących o zainteresowaniu bohaterów technicznymi aspektami kinematografii:

I przez ułamek chwili to wszystko furknęło gdzieś pomiędzy nami jak **film**, jak barwna taśma w szalonym tempie rozwinięta i już się zwijająca⁴⁶.

Bohater filmy nie tylko oglądał, lecz także analizował przedstawioną w nich reprezentację rzeczywistości, np.:

Jakieś wojenne **filmy**, marszałek Tito, konie po brzuchy w śniegu, wielkie otwarte doliny i wąż ludzi pełznący w okrutnej bezdrzewnej nagości. Widziałem to wszystko z góry, jakbym był pilotem samolotu⁴⁷.

Filmy zostały skojarzone zgodnie z ich ontologią ze światłem, które kreuje w nich rzeczywistość, a także z nadmiarem odbieranych informacji:

Pomyślałem o lornetkach, o nagłym błysku, gdy słońce pada na soczewki. Za dużo **filmów** w życiu⁴⁸.

42 Tamże, s. 308.

43 Tamże, s. 9.

44 Tamże, s. 66.

45 Tamże, s. 277.

46 Tamże, s. 226.

47 Tamże, s. 127.

48 Tamże, s. 273.

Bohater zdawał sobie sprawę z fikcyjności filmowych informacji, zestawiając je ze swoim snem. Sen, tak jak i film, zaprezentował wzmocniony, przejaskrawiony stosunek do rzeczywistości:

Nie był to właściwie sen, chociaż śniły mi się różne rzeczy, krótkie, szybkie **filmy**, z których wyrывałem się zdziwiony, że to nieprawda, że ogień wciąż trzeszczy, że wcale nie uciekam po pas w śniegu, tylko leżę, jest mi ciepło, więc na powrót zanurzałem się we fragmentaryczne fabuły⁴⁹.

Praktyki odbioru, gatunki, tematy i filmowe tytuły scharakteryzowały oraz zjednoczyły przedstawione w powieści pokolenie bohaterów swobodnie odwołujących się do szczegółów świata przedstawionego w kultowych filmach. Odnajdywali w nich informacje o rzeczywistości, w której żyli:

- Co powiedziałaś?
- Pytałem, czy pamiętasz Wilcze echa⁵⁰, taki **film**.
- Jasne, że pamiętam.
- A pamiętasz, jak Bruno O'ya siedzi z Karelową w ruinach cerkwi?
- No pewnie - zastanowił się chwilę. - Ale to było latem. Tak, latem.
- I zgodnie z tytułem wyły im wilki.
- To bez sensu. Wilki powinny wyc zimą. Latem wycie nie robi żadnego wrażenia⁵¹.

Tak więc bohaterowie powieści Stasiuka odbierali informacje o świecie z dostępnych im filmów: propagandowych, ocenzurowanych. Charakteryzowały one skolonizowaną rzeczywistość, w której żyli, i ich jako przedstawicieli kultury podporządkowanej. Mieszkali na prowincji, więc filmy mogli oglądać na przestarzałym nośniku, którym był telewizor.

King: między kulturą popularną a filozoficzną refleksją

Wczesna powieść Kinga *Lśnienie* niesie informacje o początkowym stadium rozwoju amerykańskich koncernów. Dotyczą one złotego okresu Hollywood: gwiazd, tytułów, gatunków, filmowej technologii, przedstawicieli przemysłu kinematograficznego, przedakcja sięga bowiem lat 30. XX wieku.

Producenci filmowi zostali scharakteryzowani jako skoncentrowani na zarabianiu wielkich pieniędzy. Przemysł filmowy King zestawiał z przemysłem zbrojeniowym i hazardem:

Derwent, rzekomy posiadacz solidnego pakietu akcji Las Vegas, na pytanie, czy zakup i remont Panoramy są pierwszym strzałem oddanym w bitwie o zalegalizowanie w Kolorado domów gry, udzielił przeczącej odpowiedzi... z uśmiechem. „Hazard byłby czymś

49 Tamże, s. 126.

50 *Wilcze echa*, reż. Aleksander Ścibor-Rylski (Polska 1968).

51 A. Stasiuk, *Biały kruk...*, s. 250.

niegodnym Panoramy – powiedział magnat lotniczy, **filmowy**, zbrojeniowy i okrętowy – i nie myślcie, że chcę zrujnować Vegas!”⁵²

King zauważył, że ludzie filmu, rywalizując o wpływy, przypominają przywódców mafii, a nawet członków królewskich rodzin:

łazienki w Panoramie, z wyjątkiem tych na trzecim piętrze – te były należycie bizantyjskie, jak przystało na apartamenty, w których przez tyle lat zatrzymywali się członkowie rodzin królewskich, politycy, gwiazdy **filmowe** i przywódcy mafii⁵³.

Pisarz zaakcentował więc bezkarność filmowych producentów:

Kierownikiem studia uczynił Derwent obrotnego biznesmena i skończonego maniaka seksualnego nazwiskiem Henry Finkel i w ciągu dwóch lat poprzedzających Pearl Harbor nakręcono tam sześćdziesiąt **filmów**. Pięćdziesiąt pięć urągało Urzędowi Hayesa i szydziło sobie z tej instytucji. Pięć pozostałych były to rządowe **filmy** oświatowe. Długometrażówki odniosły ogromny sukces⁵⁴.

Równie niepochlebnie zaprezentowani zostali filmowi aktorzy i ich rodziny:

Zapewne najszlachetniejszą jego lokatą było podupadające studio Top Mark, w którym nie nakręcono żadnego kasowego **filmu** od śmierci Małej Margery Morris, zmarłej w roku 1943 wskutek przedawkowania heroiny. Gwiazdka ta miała lat czternaście, a jej specjalnością były role słodkich siedmiolatek⁵⁵.

Horror Kinga nawiązuje do różnicujących się w latach 70. praktyk odbioru filmu:
1. w klasycznym kinie;

52 S. King, *Lśnienie...*, s. 183. *When Derwent, who is rumored to have substantial Las Vegas holdings, was asked if his purchase and refurbishing of the Overlook signaled the opening gun in a battle to legalize casino-style gambling in Colorado, the aircraft, movie, munitions, and shipping magnate denied it... with a smile. „The Overlook would be cheapened by gambling,” he said, „and don't think I'm knocking Vegas!”*. Tenże, *The Shining...*, s. 173.

53 Tenże, *Lśnienie...*, s. 291. *Overlook bathrooms, except for the ones on the third floor – those were properly Byzantine, as befitted the royalty, politicians, movie stars, and capos who had stayed there over the years.* Tenże, *The Shining...*, s. 281.

54 Tenże, *Lśnienie...*, s. 185. *Derwent hired a keen businessman and raging sex maniac named Henry Finkel to run Top Mark, and in two years before Pearl Harbor the studio ground out sixty movies, fifty-fifty of which glided right into the face of the Hayes Office and spit on its large blue nose. The other five were government training films. The feature films were huge successes.* Tenże, *The Shining...*, s. 175.

55 Tenże, *Lśnienie...*, s. 185. *Probably Derwent's most famous investment was the purchase of the foundering Top Mark Studios, which had not had a hit since their child star, Little Margery Morris, has died of a heroin overdose in 1934. She was fourteen. Little Margery, who had specialised in sweet seven-year-olds who saved marriages and the lives of dogs unjustly accused of killing chickens.* Tenże, *The Shining...*, s. 175.

2. w kinie z efektami stroboskopowymi;
3. w telewizji;
4. na zindywidualizowanych pokazach;
5. w bibliotekach;
6. w samochodzie.

Zasypało okna pierwszego piętra i widok z jadalni, którym tak zachwycił się Jack w dniu zamknięcia hotelu, był teraz równie podniecający jak pusty ekran w **kinie**⁵⁶.

Przypominało mu to **filmy** trójwymiarowe, oglądane w dzieciństwie. Jeśli patrzyłeś na ekran bez specjalnych okularów, widziałeś obraz podwójny – coś podobnego czułeś w tej chwili. Ale kiedy je włożyłeś, nabierało to sensu⁵⁷.

Zack Tunney kupował beczułkę piwa w sobotę po południu, rzucał ją na noc w zaspę śnieżną za domem i osuszał prawie do dna w niedzielę, kiedy oglądał mecze futbolowe i stare **filmy** w telewizji⁵⁸.

Tak, nawet krew w apartamencie prezydenckim okazała się nieszkodliwa, rozlano ją dawno, na długo przed jego urodzeniem, kiedy jeszcze nikt o nim nie myślał, należała do spraw zakończonych. Przypominała **film**, widoczny jedynie dla niego⁵⁹.

Po roku 1965 na miejsce gazet wprowadzono **mikrofilmy** (Dotacja federalna – poinformował go rozpromieniony bibliotekarz. [...])⁶⁰.

Bał się, bo większość znaków drogowych przysypał śnieg i trzeba było zgadywać, czy na białym ekranie **filmowym** przed jego oczami droga skręci w prawo, czy w lewo⁶¹.

56 Tenże, *Lśnienie...*, s. 246. *The first-floor windows were covered, and the view from the dining room which Jack had so admired on closing day was now no more exciting than a view of a blank **movie** screen.* Tenże, *The Shining...*, s. 236.

57 Tenże, *Lśnienie...*, s. 393. *He was remained of the 3-D movies he'd seen as a kid. If you looked at the screen without the special glasses, you saw a double image – the sort of thing he was feeling now. But when you put the glasses on, it made sense.* Tenże, *The Shining...*, s. 340.

58 Tenże, *Lśnienie...*, s. 127. *Zack Tunney was in the habit of picking up a full keg of beer on Saturday afternoon, plonking it in a backyard snowbank overnight, and then killing damn near all of it on Sunday watching football games and old **movies**.* Tenże, *The Shining...*, s. 119.

59 Tenże, *Lśnienie...*, s. 250. *Yes, even the blood in the Presidential Sweet had been harmless, something old, something that had happened long before he was born or even thought of, something that was done with. Like a **movie** that only he could see.* Tenże, *The Shining...*, s. 240.

60 Tenże, *Lśnienie...*, s. 205. *When the files reached 1965, the actual newspapers were replaced by spools of microfilm („A federal grant,” the librarian told him brightly. [...]).* Tenże, *The Shining...*, s. 195.

61 Tenże, *Lśnienie...*, s. 443. *It scared him that the road information signs were mostly masked with snow and you could flip a coin as to whether the road was going to break right or*

King wykorzystał swój ulubiony gatunek filmowy, którym jest horror, filmy o inwazjach kosmitów, sławne w latach 70. tytuły filmów, muzyczny przebój, gwiazdę filmową. Powieściowe wątki fabularne zestawiał z eksponowanymi w przebojach filmowych i serialach o cyborgach. Informacje o wspólnych z czytelnikiem popkulturowych doświadczeniach filmowych przyczyniły się do wykreowania atmosfery grozy w jego powieści, a tym samym do pogłębienia kontaktu z czytelnikiem i podbijania rynku wydawniczego:

Schody, korytarze, sufity i pokoje płonące jak zamek w ostatniej rolce **filmu** o Frankensteinie⁶².

Nieruchoma latarnia wygięta i osłonięta od góry, przypominała potwora z **filmu** o przyszłych z innej planety⁶³.

– W skrócie nazywamy to EEG. Przyczepię ci pęczek drutów do głowy... nie, nie wbiję ich, tylko przyklepię plastrem... a pióra umieszczone w tej części urządzenia narysują twoje fale mózgowie.

– Jak w **filmie** Człowiek z sześcioma milionami dolarów?⁶⁴

Zachował niejasne wspomnienia: (...) kobiety w haremowych hajdawerach i usianym cekinami staniku powoli, węzowymi ruchami robiącej striptiz w takt donośnej, zgrzytliwej muzyki z szafy grającej (chyba melodii przewodniej z **filmu** *The Stripper*, kompozytora Davida Rose'a)⁶⁵.

left up ahead in the white drive-in movie screen he seemed to be driving through. Tenże, *The Shining...*, s. 383.

62 Tenże, *Lśnienie...*, s. 378. *Stairs and hallways and ceilings and rooms aflame like the castle in the last reel of a Frankenstein movie.* Tenże, *The Shining...*, s. 327.

63 Tenże, *Lśnienie...*, s. 68. *With its hooded top and motionless stance, the streetlight looked like a monster in a space show.* Tenże, *The Shining...*, s. 156.

64 Tenże, *Lśnienie...*, s. 161. *„We call it EEG for short. I'm going to hook a I looked at your EEG and it seems fine. But I'm going to hook a bunch of wires to your head—no, not stick them in, only tape them—and the pens in this part of the gadget will record your brain waves.” „Like on ‘The Six Million Dollar Man?’”* Tenże, *The Shining...*, s. 151. Człowiek odtworzony za 6 mln dolarów to porucznik Steve Austin, astronauta, pilot testowy, bohater powieści M. Caidina *Cyborg* (1971). Zasłynął jako bohater serialu telewizyjnego *Człowiek za sześć milionów dolarów* (*The Six Million Dollar Man*, 1973–1978) i wzorowanego na nim filmu telewizyjnego (1974) oraz filmu krótkometrażowego o tym samym tytule (1978). Dzięki nadludzkim możliwościom stał się tajnym agentem. Spin-off (opowiadający o drugoplanowym bohaterze) serialu *The Bionic Woman* (1976–1978) i kilku filmów telewizyjnych (1987–1994), a także komiksów *The Bionic Man* (2010) i *The Bionic Woman* (2007, 2011). Por. R. Pisula, *Powrót człowieka za sześć milionów dolarów*, „Art Papier” 1.10.2013, [on-line:] <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=185&artykul=3968> – 18.06.2021.

65 S. King, *Lśnienie...*, s. 399. [...] *seeing the woman in the harem pants and the sequined bra do a slow and sinuous striptease to some bumping-and-grinding music from the jukebox (it*

ludzie lubili chodzić do kina i oglądać **filmy** z Marilyn Monroe, ale mogliby nie chcieć oglądać **filmów** z Marilyn Miller⁶⁶.

Filmowe nawiązania w ślad za głośnymi wówczas horrorami filmowymi, filmami *science fiction* o kosmitach i kosmosie, jak np. *Inwazja porywaczy ciał*⁶⁷, *2001: Odyseja kosmiczna*⁶⁸ czy *Bliskie spotkania trzeciego stopnia*⁶⁹, informują czytelnika o niepokojach społecznych i politycznych Ameryki związanych z zimną wojną, wyścigiem zbrojeń, wojną w Wietnamie, apartheidem, niekontrolowanym postępem technologii i zagrożeniem atomowym. King postrzega bowiem film jako sugestywny, bliski hipnozie przekaz informacji:

– Wpada w trans – powiedział Jack. – Może widzi coś, co się zdarzyło w tym pokoju. Sprzeczkę. Może samobójstwo. Gwałtowny wybuch uczuć. To nie to samo co oglądanie **filmu**; w takim transie łatwo ulega sugestii⁷⁰.

Tak więc we wczesnym horrorze King wykorzystał związane z filmowym przemysłem informacje do zaprezentowania początków kina kategorii B i kina gatunków. Nawiązania te charakteryzują bohaterów i czas akcji oraz przedakcji. Filmy pomogły młodemu pisarzowi w spotęgowaniu prymarnej emocji lęku. Zyskał przez to porozumienie z czytelnikami, skutecznie wpisał się w ich gusta i zyskał popularność. Nawiązał do horrorów jako popularnego gatunku filmów i do najsłynniejszego okresu w dziejach amerykańskiego kina, znanego w całym świecie. Taka strategia okazała się intratna dla młodego pisarza ubiegającego się o światową sławę.

seemed it had been David Rose's theme music from "The Stripper"). Tenże, *The Shining...*, s. 389. *The Stripper* – kompozycja instrumentalna Davida Rose'a (1910–1990), nagrana przez The Joe Loss Orchestra w 1958 roku i wydana na płycie w 1962 roku, stała się hitem. Stylizowana na muzykę towarzyszącą striptizom i *lap dance*. Grywana w klubach do lat 80. XX wieku.

66 S. King, *Lśnienie...*, s. 113. „[...] *people used to like to go to the movies and see Marilyn Monroe,*” *Wendy said, „but they might not like to go to see Marilyn Miller.”* Tenże, *The Shining...*, s. 106. Aluzja do gwiazdy Broadwayu Marilyn Miller oraz trzeciego małżeństwa Marilyn Monroe: z Arthurem Millerem.

67 *Invasion of the Body Snatchers*, reż. D. Siegel (USA 1956) – film o istocie człowieczeństwa: niewyjaśnionym bliżej wymienianiu porwanych przez kosmitów ludzi na ich pozbawione uczuć sobowtóry.

68 *2001: A Space Odyssey*, reż. S. Kubrick (USA 1968) – subiektywna, filozoficzna, niejednoznaczna historia ludzkości przemierzającej drogę od czasów prehistorycznych do zagrożenia buntem robota w kosmosie.

69 *Close Encounters of the Third Kind*, reż. S. Spielberg (USA 1977) – widowiskowy film o spotkaniu z kosmitami, z którymi bohater odlatuje.

70 S. King, *Lśnienie...*, s. 308. „*He goes into a trance,*” *Jack said. „Maybe he sees something that happened in that room. An argument. Maybe a suicide. Violent emotions. It isn't like watching a movie; he's in a highly suggestible state.*” Tenże, *The Shining...*, s. 297.

Filmowe informacje w powieści: od lokalnej wspólnoty do globalnej sławy

Filmowe informacje w analizowanych powieściach polegają na odwoływaniu się przez literatów do wspólnototwórczych własności filmu. Sięgają po różne środki: od kreowania charakterystyki lokalnej wspólnoty i jej stosunku do kulturowego centrum u Stasiuka, po pozyskiwanie globalnych czytelników, jak stało się to w przypadku Kinga.

Dramat*Klasyki dramatu: pomijanie filmu*

Mimo że w połowie XX wieku film był już powszechnie znany, nie padły jeszcze słowa *film*, *movie*, *cinéma* w dramatach: *En attendant Godot* Samuela Becketta, *A Man for All Seasons* Roberta Bolta, *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* Toma Stopparda, *Dracula* Richarda Sharpa. Brak nawiązań do filmu w przypadku Becketta wynikał z oszczędności językowej i dyscypliny pojęciowej związanych z pisaniem w obcym języku. W pozostałych przypadkach zadecydowało osadzenie akcji w czasach przed wynalezieniem filmu, toteż nawiązania do kinematografii zakłóciłyby konstytutywną dla dramatu bezpośrednią prezentację bohaterów przez ich wypowiedzi.

Słowa *film*, *kino* nie pojawiły się także w dramacie Adama Kaczanowskiego *Matrarchat* (2018), choć jego tematyka jest współczesna⁷¹, co może świadczyć o unikaniu filmowej tematyki przez niektórych dramaturgów. Inni jednak celowo, oszczędnie i krytycznie nawiązują do niej zarówno w treści utworów, jak i w scenografii⁷².

Williams: kino jako nośnik informacji

Druga skrajność w relacji dramat – film to uczynienie filmu tak istotnym motywem dramatu, że niesie informacje o bohaterze, jego środowisku socjoekonomicznym oraz kulturze filmowego świata twórców i dystrybutorów, a także widzów – czyli bohaterów dramatu i teatralnej publiczności. Tego rodzaju błyskotliwą prezentację funkcji kina zawarł Tennessee Williams w *Szklanej menażerii*. Sztuka miała premierę w 1944 roku, toteż odzwierciedliła czar hollywoodzkich filmów z lat 30. XX w. (początek tzw. złotych lat Hollywood), które upiększały rzeczywistość, pokazując ją w Technicolorze, z dźwiękiem i wielkimi gwiazdami, takimi jak Greta Garbo, Jean Harlow czy Marlena Dietrich. Natomiast od lat 40. w ramach stylistyki *film noir* w produkcjach unikano moralnych ocen, wychodząc naprzeciw oczekiwaniom widzów, egzystujących w złożonej rzeczywistości ekonomicznej i politycznej.

Oglądanie takich filmów zamiast spełniania obowiązków świetnie charakteryzuje bohaterów. Bohaterka *Szklanej menażerii* Laura stwierdziła, że wchodziła do kina, aby się odprężyć, gdy uciekała ze szkoły handlowej:

71 A. Kaczanowski, dz. cyt.

72 Nawiązania do filmu pojawiają się np. w dramatach z tomu *Ikony, pseudoherosi i zwykli śmiertelnicy. Antologia najnowszego dramatu polskiego*, red. E. Manthey, K. Paprocka, P. Grzymisławski, Warszawa 2015.

Czasem nie jadłam obiadu i szłam do **kina**⁷³.

Podobną strategię zastosował jej ojciec, porzucając rodzinę. Matka zaś uciekała w kinie we wspomnienia z młodości. Ich syn Tom twierdził więc, że chodzi do kina, by oderwać się od pracy w magazynie oraz obowiązków wobec matki i niepełnosprawnej siostry:

TOM
Byłem w kinie.

LAURA
W kinie do rana?

TOM
Bardzo był długi program. Film z Gretą Garbo, Mickey Mouse, potem **film** krajoznawczy, kronika **filmowa** i zapowiedź następnego programu. I jeszcze solo na organach, i zbiórka na mleko dla sierot [...] ⁷⁴.

AMANDA
Nie wierzę, że co wieczór chodzisz do **kina**. Nikt dzień po dniu nie chodzi do **kina**. Żaden człowiek przy zdrowych zmysłach nie chodzi tak często do **kina**. Nikt nie chodzi do **kina** o północy, a seanse nie kończą się o drugiej nad ranem ⁷⁵.

Dramat powstał, gdy w Europie trwała druga wojna światowa. Sztuka miała premierę po zakończeniu działań wojennych. Nic więc dziwnego, że skoro u Toma kino zaspokajało potrzebę przygód i realnego mierzenia się z niebezpieczeństwami, to uzależniało go i izolowało od rzeczywistości:

TOM
W Hiszpanii była Guernica! Ale tutaj była tylko gorąca jazzowa muzyka, alkohol, dansingi, bary i **kina**, i seks ⁷⁶.

73 T. Williams, *Szklana menażeria...*, s. 144. *Sometimes I did without lunch and went to the movies*. Tenże, *The Glass Menagerie...*, s. 155.

74 Tenże, *Szklana menażeria...*, s. 153–154. TOM: *I have been to the movies*. LAURA: *All this time at the movies?* TOM: *There was a Garbo picture and a Mickey Mouse and a travelogue and a newsreel and a preview of Corning attractions. And there was an organ solo and a collection for the Milk Fund—simultaneously—which ended up in a terrible fight between a fat lady and an usher!* Tenże, *The Glass Menagerie...*, s. 166–167.

75 Tenże, *Szklana menażeria...*, s. 151. AMANDA *I don't believe that you go every night to the movies. Nobody goes to the movies night after night. Nobody in their right minds goes to the movies as often as you pretend to. People don't go to the movies at nearly midnight, and movies don't let out at two A.M.* Tenże, *The Glass Menagerie...*, s. 163.

76 Tenże, *Szklana menażeria...*, s. 166. TOM: *In Spain there was Guernica! But here there was only hot swing music and liquor, dance halls, bars, and movies, and sex...* Tenże, *The Glass Menagerie...*, s. 179.

AMANDA

Dlaczego tak często chodzisz do **kina**?

TOM

Bo... lubię przygody. W pracy nic się ciekawego nie dzieje, więc chodzę do **kina**⁷⁷.

Tom rozpoznał więc fałsz filmowego świata:

Ludziom wystarczy ruch na ekranie, sami się nie ruszają! Gwiazdy Hollywoodu są po to, żeby mieć przygody za wszystkich przeciętnych Amerykanów, a przeciętny amerykański obywatel siedzi w ciemnej sali i patrzy, jak gwiazdy sobie używają! Tak jest, póki nie przyjdzie wojna. Wtedy przygoda staje się dostępną dla szerokich mas!⁷⁸

U Williamsa wzmianki na temat hollywoodzkiego kina okazały się pragmatyczne: pomogły nawiązać kontakt z widzami, sztuka pobiła rekordy popularności. Od premiery 26 grudnia 1944 roku w Civic Theatre w Chicago była grana w różnych teatrach, czasem po kilkaset razy. Amerykańscy krytycy uznali ją za sztukę sezonu. Powstało osiem ekranizacji i realizacje telewizyjne (m.in. Jerzego Antczaka z 1963 roku).

Filmowe informacje w dramacie: od pomijania po kluczowy wątek

Skrajności filmowych informacji w dramacie to z jednej strony brak nawiązań do kina uwarunkowany tematyką dramatu lub strategią autora, a z drugiej strony wnikliwe diagnozy położenia bohatera na tle kultury, której emanację stanowią film i jego miłośnicy. Dramat z definicji prezentuje postacie w działaniu, toteż porzucanie obowiązków na rzecz oglądania filmów dopełnia negatywne charakterystyki bohaterów.

Wnioski

Literackie nawiązania do filmu jako nośnika informacji służą sprecyzowaniu charakterystyki bohaterów, ale też wzmocnieniu porozumienia z odbiorcą dzięki odwołaniu się do intersubiektywnych i multimedialnych kodów kina. Dzięki temu łatwiej zdobyć czytelników i podbić rynek wydawniczy, dramaturgom zaś taka strategia pozwala na wytworzenie lokalnej wspólnoty podczas spektaklu. Odwołania do popularnych filmów zapewniają utworom popularność, jednak niektórzy poeci i dramaturdzy unikają odwoływania się do kina, ponieważ surowo oceniają rolę filmu w kulturze.

⁷⁷ Tenże, *Szklana menażeria...*, s. 150. LAURA: *Why do you go to the **movies** so much, Tom?* TOM: *I go to the **movies** because—I like adventure. Adventure is something I don't have much of at work, so I go to the **movies**.* Tenże, *The Glass Menagerie...*, s. 173.

⁷⁸ Tenże, *Szklana menażeria...*, s. 187. *All of those glamorous people—having adventures—hogging it all, gobbling the whole thing up! You know what happens? People go to the **movies** instead of moving! Hollywood characters are supposed to have all the adventures for everybody in America, while everybody in America sits in a dark room and watches them have them! Yes, until there's a war.* Tenże, *The Glass Menagerie...*, s. 201.

Odwołania do filmu stały się dziś dla literatury nośnikiem informacji i środkiem wyrazu, cennym zwłaszcza w krótkich formach literackich jak wiersz czy opowiadanie, ponieważ pozwalają na ograniczenie liczby słów, opisów, charakterystyk. Wspomagają obrazowanie, konstruowanie narracji i charakterystyki bohaterów.

Temat filmu jako narzędzia przekazu informacji w literaturze wart jest systematycznych i szerzej zakrojonych badań zarówno z uwagi na zróżnicowanie literackich odniesień do filmu, jak i rozwój w XXI wieku strategii wykorzystywania przez literatów filmu w roli nośnika informacji. Synergia literatury i filmu okazuje się zintensyfikowanym przekazem antropologicznym dotyczącym fundamentalnych przemian we współczesnej kulturze.

Bibliografia

Źródła

- Beckett S., *En attendant Godot*, Paris 1952. Wyd. polskie: *Czekając na Godota*, przeł. A. Libera, Warszawa 1985.
- Bolt R., *A Man for All Seasons*, London 2013.
- Herbert Z., *Elegia na odejście*, Wrocław 1992.
- Herbert Z., *Epilog burzy*, Wrocław 1998.
- Herbert Z., *Hermes, pies i gwiazda*, Wrocław 1997.
- Herbert Z., *Napis*, Wrocław 1996.
- Herbert Z., *Pan Cogito*, Wrocław 1993.
- Herbert Z., *Raport z oblężonego miasta*, Wrocław 1992.
- Herbert Z., *Rovigo*, Wrocław 1992.
- Herbert Z., *Struna światła*, Wrocław 1994.
- Herbert Z., *Studium przedmiotu*, Wrocław 1995.
- King S., *Lśnienie*, przeł. Z. Zinserling, Warszawa 2011.
- King S., *The Shining*, New York 2013.
- Peiper T., *Autonomia ekranu*, [w:] T. Peiper, *Pisma wybrane*, oprac. S. Jaworski, Wrocław 1979, s. 135–139. Pierwodruk: fragment artykułu *Z kina*, „Zwrotnica” 1923, nr 5.
- Peiper T., *Kronika dnia*, [w:] T. Peiper, *Pisma wybrane*, oprac. S. Jaworski, Wrocław 1979, s. 342–343.
- Peiper T., *Ku specyficzności kina*, [w:] T. Peiper, *Pisma wybrane*, oprac. S. Jaworski, Wrocław 1979, s. 128–135. Pierwodruk pt. *Kina krakowskie*, „Zwrotnica” 1923, nr 4.
- Peiper T., *Na przykład. Poemat aktualny*, [w:] T. Peiper, *Pisma wybrane*, oprac. S. Jaworski, Wrocław 1979, s. 357–375. Pierwodruk: Kraków 1931.
- Peiper T., *Pisma wybrane*, oprac. S. Jaworski, Wrocław 1979.
- Peiper T., *Poematy (Zbiór)*, [w:] *Pisma wybrane*, oprac. S. Jaworski, Wrocław 1979, s. 377–378. Pierwodruk: Kraków 1935.
- Peiper T., *Poezje*, [w:] T. Peiper, *Pisma wybrane*, oprac. S. Jaworski, Wrocław 1979, s. 267–291. Pierwodruk: Kraków 1924.

- Peiper T., *Raz. Poezje*, [w:] T. Peiper, *Pisma wybrane*, oprac. S. Jaworski, Wrocław 1979, s. 309–356. Pierwodruk: Warszawa 1929.
- Peiper T., *Żywe linie*, [w:] T. Peiper, *Pisma wybrane*, oprac. S. Jaworski, Wrocław 1979, s. 293–308. Pierwodruk: Kraków 1924.
- Sharp R. M., *Dracula*, „Simply Scripts” b.d., [on-line:] <http://www.simplyscripts.com/scripts/DRACULAnScript.rtf> – 18.06.2021.
- Stasiuk A., *Biały kruk*, Wołowiec 2010.
- Stoppard T., *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*, New York 2017. Wyd. polskie *Rosencrantz i Guildenstern nie żyją*, przeł. G. Gottesman, „Dialog” 1969, nr 2, s. 31–80.
- Williams T., *The Glass Menagerie*, [in:] *The Theatre of Tennessee Williams*, vol. 1, New York 1971, s. 123–237. Wyd. polskie: *Szklana menażeria*, przeł. K. Piotrowski, [w:] *Współczesny dramat amerykański*, oprac. A. Tarn, Warszawa 1967, s. 129–222.

Opracowania

- Branigan E., *Schemat fabularny*, przeł. J. Ostaszewski, [w:] *Kognitywna teoria filmu. Antologia przekładów*, red. J. Ostaszewski, Kraków 1999, s. 112–154.
- Casanova P., *The World Republic of Letters*, trans. M. B. DeBevoise, Harvard 2007.
- Challis J., *The Knowledge. A Collection of Poetry and the Poem Noir: Film Noir in Contemporary Poetry*, Newcastle University, Newcastle 2015, [on-line:] <https://theses.ncl.ac.uk/jspui/bitstream/10443/3072/1/Challis%20%20J%202015.pdf> – 18.06.2021.
- Florczyk M., *W roli: (on sam). Kreacje Marcina Świetlickiego*, [w:] *Literatura i kino. Polska po 1989 roku*, red. P. Marecki, A. Pilarska, K. Puto, Kraków 2013, s. 69–82.
- Gibson J. J., *The Theory of Affordances*, [in:] *Perceiving, Acting, and Knowing: Toward an Ecological Psychology*, eds. R. Shaw, J. Bransford, New Jersey 1977.
- Goldstein L., *The American Poet at the Movies: A Critical History*, Ann Arbor 1995.
- I Found It at the Movies: An Anthology of Film Poems*, ed. R. R Pierson, Toronto 2014.
- Ikony, pseudoherosi i zwykli śmiertelnicy. Antologia najnowszego dramatu polskiego*, red. E. Manthey, K. Paprocka, P. Grzymisławski, Warszawa 2015.
- Jacobs A. M., *Neurocognitive Poetics: Methods and Models for Investigating the Neuronal and Cognitive-affective Bases of Literature Reception*, „Frontiers in Human Neuroscience” 2015, no. 9, [on-line:] <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fnhum.2015.00186/full> – 18.06.2021.
- Jazownik L., Jazownik M., *Formy obecności filmu w literaturze fikcjonalnej*, [w:] *Ze srebrnego ekranu na papier. Ślady sztuki filmowej w literaturze*, red. D. Kulczycka, Zielona Góra 2019, s. 39–68.
- Kaczanowski A., *Matriarchat*, „Wizje” 2018, nr 1, [on-line:] <http://magazynwizje.pl/adam-kaczanowski-matriarchat> – 18.06.2021.
- Koschany R., *Chaplin jako Charlie*, „Kwartalnik Filmowy” 2002, t. 23, nr 37–38 (97–98), s. 82–90.
- Kulczycka D., *Film w prozie Jakuba Żulczyka*, Zielona Góra 2020.
- Kulczycka D., *Filmowość literackiej konstrukcji świata przedstawionego w powieści kryminalnej „Komisarz Bordelli. Morderca, którego nie było” Marca Vichiego*, „Forum Poetyki” 2021, nr 23, s. 190–209.

- Kuziak M., *Prowincja – centrum. Strategie mocy i słabości literatury peryferyjnej (Mickiewicz – Gombrowicz – Stasiuk)*, „Rocznik Komparatystyczny” 2015, nr 6, s. 139–157.
- McCabe S., *Cinematic Modernism: Modernist Poetry and Film*, Cambridge 2005.
- Mondo James Dean: A Collection and Stories and Poems about James Dean*, eds. R. Peabody, L. Ebersole, New York 1996.
- Mondo Marilyn: An Anthology of Fiction and Poetry*, eds. R. Peabody, L. Ebersole, New York 1995.
- Movieworks: Stories and Poems Movies*, ed. J. W. Blanpied, Rochester, NY 1990.
- Niewinni kaznodzieje. Filmowy zestaw wierszy poetów polskich urodzonych w latach 1958–1985*, red. D. Foks, Warszawa–Skierniewice 2001.
- Otto W., *Literatura i film w kulturze polskiej dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 2007.
- Otto W., *O filmowości literatury*, „Forum Poetyki” 2021, nr 23, s. 6–29.
- Pisula R., *Powrót człowieka za sześć milionów dolarów*, „Art Papier”, 1.10.2013, [on-line:] <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=185&artykul=3968> – 18.06.2021.
- Prusinowski P., *Filmowość literackiego cyberpunku na przykładzie powieści „Neuromancer” Williama Gibsona*, „Forum Poetyki” 2021, nr 23, s. 161–173.
- Rayner K., Pollatsek A., Ashby J., Clifton Ch. Jr., *Psychology of Reading*, New York 2012.
- Sartori G., *Homo videns. Telewizja i postmyślenie*, przeł. J. Uszyński, Warszawa 2007.
- Schmidt U., *Interwencje polityczne Herberta w latach III RP*, przeł. J. Dąbrowski, „Odra” 2017, nr 10, s. 52–55.
- Ślósarz A., *Dwa bieguny filmowych afordancji w literaturze XXI w.*, [w:] *Ze srebrnego ekranu na papier. Ślady sztuki filmowej w literaturze*, red. D. Kulczycka, Zielona Góra 2019, s. 21–38.
- The Faber Book of Movie Verse*, eds. P. French, K. Wlaschin, London 1993.
- The Picture Dancing on a Screen: Poetry of the Cinema: An Anthology*, ed. A. Slide, New York 1988.
- Zawrót głowy. Antologia polskich wierszy filmowych*, oprac. D. Foks, Łódź 2018.
- Стихи про кино*, Poemata.ru – стихи и поэмы, 2018, [on-line:] <https://poemata.ru/poems/cinema> – 18.06.2021.
- Стихи про кино*, „РусТих. Стихи классиков”, [on-line:] <https://rustih.ru/stixi-pro-ki-no/> – 18.06.2021.

Filmy

- 2001: A space odyssey*, reż. S. Kubrick (USA 1968).
- Close encounters of the third kind*, reż. S. Spielberg (USA 1977).
- Cztery pancerni i pies*, reż. Konrad Nałęczki, Andrzej Czekalski (Polska 1966–1970), serial telewizyjny.
- Invasion of the Body Snatchers*, reż. D. Siegel (USA 1956).
- Kariera ubogiej dziewczyny* (niezidentyfikowany).

Przygody misia Colargola, reż. Tadeusz Wilkosz i in. (Polska 1968–1974), animowany serial telewizyjny.

Stawka większa niż życie, reż. Andrzej Konic, Janusz Morgenstern (Polska 1968–1969), serial telewizyjny.

The Bionic Woman, scen. i prod. Kenneth Johnson (USA 1976–1978), serial telewizyjny.

The Six Million Dollar Man, reż. George Christakos (Australia 1978).

The Six Million Dollar Man, reż. Richard Irving (USA 1973–1978), serial telewizyjny.

The Six Million Dollar Man, reż. Richard Irving (USA 1974), film telewizyjny.

The Stripper, reż. Franklin J. Schaffner (USA 1963).

Wesoły żeglarz Jimmie (niezidentyfikowany).

Wilcze echa, reż. Aleksander Ścibor-Rylski. (Polska 1968).

Postacie

Garbo Greta (debiut 1922).

Miller Marylin (debiut 1920).

Monroe Marilyn (debiut 1946).

Morris Margery (debiut 1938).

Mouse Mickey (właśc. Michael Theodore Mouse, od 1928)

Film as a Tool for Transferring Information in the Literature of the 20th Century

Abstract

The authors of this article discuss the many different ways in which writer can use the literary affordances of film. Writers present diverse approach to intersubjective codes of cinema, according to the authors, while extremes emerged in literary genres. Moreover, the author's claim, the attitude writers take to film works and means of expression of the film can be radically different. Authorial approaches range from being fascinated with film methods of presenting reality (Tadeusz Peiper) and using them as a way to stimulate the reader's imagination (Stephen King), to ignoring such methods, regarding them as extremely conventionalized or even trivial (Zbigniew Herbert) and therefore not worthy of interest. The 460 works of ten authors were analysed to find the contexts in which the words *film* and *movie* appear. The authors found that Tadeusz Peiper was fascinated by silent films while Zbigniew Herbert, who evaluated them from perspective of time, condemned their conventions. Making references to film assisted Andrzej Stasiuk in presenting local community, and it helped Stephen King gaining global fame. Prominent playwrights either ignored affordances of film in their literary works (e.g. Samuel Beckett and Tom Stoppard) or affordances were key in their dramas: e.g. Tennessee Williams, who used numerous cinematic references to portray his characters; intersubjective communication codes made Williams's plays popular.

Keywords: information, affordances, literature, film conventions, intersubjective codes.