

Rozdział II

Kino i literatura sensacyjna – remediacja i narodziny kultury masowej

W kierunku remediacji – powieść filmowa

Tematem rozdziału są związki druku, a nawet szerzej, twórczości słownej i kina jako dwóch odrębnych mediów rozumianych zgodnie z definicją Neila Postmana, a przedstawionych w perspektywie remediacji.

Skupię się na przypadku szczególnym i najbardziej widocznym, a mianowicie relacji między powieścią a filmem fabularnym. Ten związek rozpatrywany był dotychczas głównie w kontekście terminu „adaptacja”, który, choć aktualnie w filmoznawstwie i literaturoznawstwie próbuje mu się nadać nowe, odświeżone znaczenie, jest jednak obciążony zbyt długim okresem użycia w określonym kontekście. Adaptacja bowiem z jednej strony kojarzy się z poważnymi koncepcjami strukturalistycznymi, takimi jak badania Maryli Hopfinger w latach 70.¹, z drugiej natomiast – z wartościowaniem i pojęciami takimi jak „wierność” i „udatność”, które z dyskursu krytyków filmowych emanują na filmoznawstwo.

Mimo że adaptacja, by sięgnąć po znaczenie literalne, jest po prostu przystosowaniem (łac. *adaptatio*) – w omawianym kontekście przystosowaniem do nowego medium – a co za tym idzie, znaczenie terminu w dużej mierze pokrywa się z definicją remediacji, to będę posługiwał się tym drugim pojęciem.

¹ Maryla Hopfinger, *Adaptacje filmowe utworów literackich: problemy teorii i interpretacji*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo PAN, Wrocław 1974.

Termin „remediacja” jest z zupełnie innego porządku i odnosi się do działań badaczy, w których pracach można odnaleźć krytyczną kontynuację teorii determinizmu technologicznego oraz szczególnie nacisk na współczynnik humanistyczny (Ong, Postman, Bolter, Manovich).

Rozpatrywanie relacji literatury i filmu jako remediacji, części szerszej relacji: druk (piśmienność) – kino, pozwala wyjść poza utarte ścieżki filmoznawczo-literaturoznawcze, zmienić perspektywę spojrzenia na przedmiot badań i umieścić go w innym, szerszym kontekście. Kontekst ten, związany z historią następujących po sobie mediów jako sieci komunikacyjnych, pozwala według mnie pokazać pewne ważne zależności, które bywają pomijane w dyskursie filmoznawczym jako już wyczerpane bądź mało istotne.

Drugim ważnym terminem, który pojawi się w poniższym rozdziale, jest „powieść filmowa”.

Rozpoznanie, czym jest powieść filmowa w kontekście remediacji, jest celem niniejszego rozdziału. Spróbuję więc odpowiedzieć na pytanie, czy zasadne jest w ogóle mówienie o powieści filmowej – nie ze stanowiska czysto literaturoznawczego, ale właśnie z perspektywy remediacji: jako wyjątkowym jej przykładzie, swoistym punkcie granicznym, w którym ten proces odbywa się najwyraźniej, najintensywniej.

Oczywiście temat filmowości literatury oraz literackości filmu funkcjonuje powszechnie pośród kinomanów i czytelników oraz na rynku wydawniczo-kinematograficznym. Pojawia się on również w poważnych opracowaniach naukowych od początków refleksji nad filmem.

Nie oznacza to jednak, że funkcjonuje w filmoznawczym dyskursie jednoznacznie zdefiniowane znaczenie tego terminu.

Pojęcie powieści filmowej pojawia się w piśmiennictwie poświęconym związkom literatury i filmu zarówno jako określenie oddzielnego podgatunku powieści popularnej², jak i jako wyrażenie zwracające uwagę na zapożyczenie z filmu

² Katarzyna Taras, *Witkacy i film*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2005.

pewnych środków stylistycznych lub wykorzystanie tematyki filmowej, a także jako określenie utworów napisanych tak, aby łatwo je było sfilmować³.

Widać wyraźnie, że pisząc o powieści filmowej, badacze zazwyczaj skupiali się na dowolnie wybranych podobieństwach tematycznych lub formalnych dotyczących przede wszystkim fabuły utworów.

Postanowiłem wykorzystać te wcześniejsze próby definiowania do przeprowadzenia własnej **typologizacji „powieści filmowych”**, rozszerzając podobieństwa formalne z samego tekstu utworu, także na inne cechy powieści – **również jako przedmiotu fizycznego, obiektu obrotu handlowego, towaru podlegającego prawom kultury masowej i rynku oraz, oczywiście, części medium druku.**

Trzy typy powieści filmowych

Wstępnie proponuję wyodrębnienie trzech podstawowych typów powieści, w przypadkach których często spotykałem z wyróżnikiem filmowości jako ich istotnej cechy.

1. Powieść zawierająca wątki filmowe

Najmniej wspólnego z koncepcją remediacji ma moim zdaniem powieść z wątkiem filmowym. W tym przypadku zazwyczaj nie musi istnieć skomplikowana sieć wzajemnych intermedialnych zależności między kinem i drukiem na różnych poziomach, od szaty graficznej i treści adaptowanej, po funkcjonowanie w tym samym obiegu odbiorców.

Jeśli spojrzeć na problem powieści z wątkiem filmowym tak, jak czynią to literaturoznawcy, można wydobyć dwie podstawowe kwestie:

– po pierwsze: literaturoznawcy chcą za wszelką cenę znaleźć wątek filmowy w utworach pisanych tuż po wynalezieniu

³ Alicja Kisielewska, *Film w twórczości Andrzeja Struga*, Wydawnictwo „Trans Humana”, Białystok 1998.

kinematografu i skupiają się na nich oraz na okresie kina niemego;

– po drugie: podkreślają przede wszystkim wpływ filmu na powieść.

Takie podejście prowadzi do tego, że analizowane powieści z wątkiem kinematograficznym to przede wszystkim teksty z pierwszej połowy XX wieku, czyli z okresu, kiedy powieść modernistyczna rzeczywiście znalazła się pod wpływem nowych mediów i nowo powstałej kultury masowej. Kino istotnie można było odbierać jako ważny czynnik kształtujący warsztat pisarski. Wątki filmowe znajdują swoje miejsce w większości prac poświęconych historii kina, w których zawsze zaznacza się pierwsze pojawienie się tego tematu w 1908 roku u niejakiego Jastrzębca we *Wrogu kinematografu*. Powieści natomiast pojawiają się przede wszystkim w pracach poświęconych związkom konkretnego literata z kinematografią, takich jak książki Katarzyny Taras *Witkacy i film* oraz Alicji Kisielewskiej *Film w twórczości Andrzeja Struga*. W tego typu rozprawach, których autorzy stawiają sobie za cel pokazanie wszelkich związków pisarza i kina, podobne analizy wydają się jak najbardziej na miejscu.

W tak rozpoznanym polu badawczym dotyczącym poetyki filmowej w literaturze Kisielewska wyróżnia podstawowe „przecinające się płaszczyzny”, na których badacz powinien się skupić.

Pierwszą, chyba najbardziej oczywistą, jest „motyw kinematografu”⁴. Z dzisiejszego punktu widzenia wyróżnienie w powieści takiego motywu jako nietypowego, znamionującego „poetykę filmową” dzieła czy też znacząco oddziałującego na jego strukturę wydaje się niezbyt mocno uzasadnione. Należy jednak pamiętać, że w pierwszych 20, 30 latach XX wieku był to ważny i początkowo nowatorski wyróżnik. Można było go postrzegać jako pierwszy sygnał informujący o tym, że być może pojawia się powieść odwołująca się do kinematograficznej wrażliwości (sposobu postrzegania).

⁴ Alicja Kisielewska, *Film w twórczości Andrzeja Struga*, s. 61.

Kolejna płaszczyzna – „bohater w kręgu mitologii kina”⁵ – w koncepcji wyłożonej przez Kisielewską zdaje się nawet nie tyle przenikać, co rozwijać płaszczyznę pierwszą. Wydaje się, że badaczka skupia się tutaj na konkretnym „motywie kinematograficznym”, motywie losu gwiazdy filmowej, do której bohater się przyrównuje lub jest przyrównywany, bądź na konstruowaniu bohatera na wzór bohaterów kina niemego.

Ponieważ w tego typu powieściach filmowych związek z kinem może sprowadzać się do tego, że główny bohater udał się na seans do kinoteatru, nie są one przedmiotem dalszych rozważań. Można powiedzieć, że każda powieść powstała po wynalezieniu kinematografu może zawierać taki wątek, jednak mało wnosi to do rozprawy o remediacji.

2. Powieść filmowalna

Zupełnie inaczej jest z typem powieści, którą nazwałem powieścią filmowalną. Powieść taką łączy się z medium kina nie poprzez fabułę, lecz z uwagi na formę, poetykę, w której można znaleźć wiele elementów spowinowaconych z poetyką filmu, bądź po prostu ułatwiających późniejszą adaptację tekstu. Już w okresie 1900–1939 polscy teoretycy filmu oraz publicyści podkreślali, że wyobraźnia literacka wiele zyskała dzięki nowemu medium⁶. Podkreślano zmiany w strukturze narracji, które miały nastąpić pod wpływem zafascynowania kinem. Wśród nich szczególną rolę przypisywano pojawieniu się symultaniczności przedstawianych zdarzeń, dynamice, budowie dialogów oraz opisom przywodzącym na myśl sposoby montażu dzieła filmowego. Powieść tego typu, w przeciwieństwie do powieści z wątkiem filmowym, obejmuje nie tylko utwory powstałe w określonym przedziale czasowym, bezpośrednio po narodzinach kina. Wprowadzenie kina w krąg zainteresowań teoretyków literatury spowodowało dopatrywanie się zależności i nazywanie pewnych rozwiązań formalnych

⁵ Tamże.

⁶ Zob.: Jadwiga Bocheńska, *Polska myśl filmowa do roku 1939*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Warszawa 1974.

pojęciami filmowymi. Teoretycy kina zauważyli jednak, że filmowalność jest cechą również wcześniejszych, przedfilmowych utworów literackich⁷.

Charakterystyczną cechą powieści filmowalnej jest więc podatność na sfilmowanie. Całość lub jej fragmenty zdają się łatwe do sfilmowania, inspirujące reżysera. Tak rozumiana filmowalność może w pewnych przypadkach okazać się zresztą pozorną i nie przystawać do dostępnych w danym okresie rozwoju kina środków wyrazu czy technologii. Nie można bowiem z góry założyć i raz na zawsze przesądzić, że dany utwór literacki ma większy potencjał sprzyjający przerobieniu go (adaptacji, remediacji) na film.

3. Powieść filmowa właściwa

Po przeciwnej stronie, jeśli chodzi o związek z kinem, stoi powieść filmowa *sensu stricto*. Do tego typu zaliczyłem przede wszystkim powieści przeznaczone przez wydawców dla odbiorców kultury masowej, które od samego początku swojego funkcjonowania na rynku księgarskim były związane z kinem, z konkretnym dziełem filmowym – powieść jako towar. Stopień tego powiązania może być oczywiście różny, ale typ idealny powinien być powiązany wielopoziomowo: od treści i zamysłu dzieła, po szatę edytorską oraz działania reklamowe.

Powieść tego typu w idealnych przypadkach:

- jest zbeletryzowaną wersją scenariusza;
- była pisana równoległe ze scenariuszem;
- w sposób luźny nawiązuje do filmu (powieść postfilmowa);
- podszywa się pod powieść filmową;
- jest wydaniem filmowym powieści zaadaptowanej przez kino.

⁷ Zob.: Béla Balázs, *Wybór pism*, tłum. Karol Jung, Raoul Porges, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1987; Siergiej Eisenstein, *Wybór pism*, tłum. Leo Hochbreg, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1959.

Nie jest przy tym ważne, czy w jej formie jest wiele potencjału filmowego (owej filmowości) ani czy jej bohaterowie w warstwie fabularnej mają do czynienia z kinem.

Tego typu powieści można rozpoznać przede wszystkim po szacie graficznej: okładka nawiązuje do plakatu filmowego, a ilustracje są filmowymi fotosami. Powiązana jest też reklamowo z filmem. Zarówno film, jak i powieść, są produktami kultury masowej, które wzajemnie się promują oraz skierowane są do tego samego odbiorcy. Powieści reklamowane są na plakatach filmowych, a na okładkach książek umieszcza się hasła kierujące do filmu. Powieść filmowa stanowi więc produkt przemysłu kulturalnego⁸, powstały poprzez remediację literatury w obrębie kina.

Te najważniejsze według mnie typy powieści związanej z kinem nie wyczerpują oczywiście wszystkich możliwości. Podział taki pokazuje raczej pewną swoistość zjawisk i zależności między kinem a powieścią, niż dokonuje wyczerpującej typologizacji ze względu na jednorodne kryteria.

Warto zauważyć, że powieść filmowalna może przybrać formę (edytorską) powieści filmowej. Wystarczy, że zostanie wydana z odpowiednią okładką – np. gdy zamiast ryciny z epoki jako okładki powieści Dickensa wydawca zdecyduje się użyć plakatu do filmu Romana Polańskiego.

Jeszcze innym ciekawym przypadkiem, rzadkim obecnie, ale dość popularnym w dwudziestoleciu międzywojennym, jest nazwanie „zwykłej” powieści „powieścią filmową” i podkreślenie tego np. na stronie tytułowej w celu, można się domyślać, zwiększenia zainteresowania wśród czytelników-kinomanów.

Powieści filmowej właściwej poświęcę więcej miejsca w kolejnym rozdziale.

⁸ Nawiązuję do tytułu szkicu Horkheimera i Adorno: *Przemysł kulturalny. Oświecenie jako masowe oszustwo*, w: Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Dialektyka Oświecenia*, tłum. Małgorzata Łukasiewicz, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010.

Powieść filmowalna

Pisząc o powieści filmowalnej jako o swoistym podtypie szeroko pojętej powieści filmowej, chcę podkreślić kierunek zależności związany z funkcjonalnością takiego tekstu. To re-mediacja w najszerszym tego słowa znaczeniu – wejście staro-go medium (druku, piśmienności) w proces powstawania obiektów tego nowego medium (filmów), ale nie bezpośrednio jako obrazu tekstu w kinie (o czym będzie mowa w kolejnej części). Powieść filmowalna jest bowiem rozpatrywana jako pozostająca w stosunku podrzędności, służebności wobec medium kina.

Aby mówić o filmowalności, czyli **filmowym potencja-le literatury**, trzeba na nią patrzeć z perspektywy filmowej, jako na użyteczne tworzywo. Choć w opracowaniach takich jak książki Katarzyny Taras czy Alicji Kisielewskiej⁹ pojawiają się na pierwszym planie związki samego pisarza z kinem, tworzenie pod wpływem kina, to, analizując filmowalność powieści, nie należy brać ich pod uwagę jako jedynego ważnego kryterium filmowalności.

Owszem, zafascynowanie kinem u Andrzeja Struga, które analizuje Kisielewska, jest kryterium zwracającym badacza w stronę interpretacji jego powieści jako utworów filmowalnych, ale nie jest to kryterium decydujące. Podobnie, znając wątki filmowe w korespondencji Stanisława Przybyszewskiego, można doszukiwać się w jego pisarstwie poetyki filmowej, powstającej pod wpływem doświadczeń kinematograficznych. Jednak zetknięcie autora z kinem oraz pisanie pod jego wpływem nie mogą wyznaczać granic powieści filmowalnej. Ograniczałoby to czasowo powieść tego typu do okresu po powstaniu kinematografu. Taka też granica pojawia się w wielu tekstach poświęconych powieści filmowej – jak się wydaje – niepotrzebnie.

⁹ Alicja Kisielewska, *Film w twórczości Andrzeja Struga*; Katarzyna Taras, *Witkacy i film*.

Wybór filmowców

Wyznacznikiem filmowości, którego, choć wydaje się nieistotny dla badacza, nie należy pomijać, jest również uznanie przez filmowców danego dzieła literackiego za filmowalne, odnalezienie w nim potencjału filmotwórczego. O tym uznaniu mogą decydować jednostkowe, ale bardzo wpływowe, wypowiedzi filmowców, jak artykuły Eisensteina o teorii scenariusza albo wypowiedź Joela Cohena:

Ktoś polecił nam Charlesa Portisa, a nie konkretną książkę. Ethan prawdopodobnie przeczytał wszystko, ja tylko niektóre książki. Podobnie jak w przypadku *To nie jest kraj dla starych ludzi* Cormaca McCarthy'ego, *Prawdziwe męstwo* wydało się nam po prostu idealnym materiałem filmowym¹⁰.

Taki arbitralny wybór dokonany przez filmowca potrafi wytworzyć swego rodzaju modę na jakiś typ twórczości czy danego pisarza.

Wymierność?

Wymierną skalą filmowości może być również liczba ekranizacji danego dzieła literackiego czy dorobku pisarza w historii kina. To, czy dana powieść jawi się jako uniwersalnie filmowalna, widać właśnie po liczbie prób jej sfilmowania. W takim przypadku szybko można zauważyć, że jednymi z najczęściej filmowanych są powieści napisane w XIX wieku, zwykle przed wynalezieniem kinematografu¹¹. Ich autorzy nie dość, że zwykle nie mogli kształtować swego warsztatu pod wpływem ruchomych obrazów, to często żyli nawet w epoce przedkinowej. Jednymi z najczęściej filmowanych powieści są książki Juliusza Verne'a i Aleksandra Dumasa, co – pa-

¹⁰ *Nie bawiliśmy się w kowbojów*, rozmowa z Ethanem i Joelem Cohenami, przeprowadzona przez Joannę Ozdobińską, „Gazeta Wyborcza”, nr 11.02.2011, s. 16.

¹¹ Zob.: Kamilla Elliott, *Rethinking the Novel/Film debate*, Cambridge University Press, Cambridge 2003.

trząc z perspektywy filmowości – może dowodzić, że ich twórczość zawiera szczególnie dużo elementów, które można uznać za filmowe. To samo można powiedzieć o historii powstałej w czasach, w których nikt nie myślał poważnie nawet o fotografii, czyli o *Przypadkach Robinsona Crusoe* Daniela Defoe.

Na filmowość powieści składa się wiele cech związanych przede wszystkim z jej formą, ale ważne wydają się również podejmowane przez autorów tematy i konwencje, bo filmowa wydaje się przede wszystkim powieść przygodowa i sensacyjna. Powieść taka nie musi być w jakikolwiek sposób związana z kinem, ani nawet znajdować się w tym samym obiegu odbiorców kultury masowej, co film. Kategoria filmowości otwiera bowiem szeroki wachlarz skojarzeń prowadzących od formy, struktury powieści, do szerszych zjawisk kultury popularnej, zarówno współczesnej, jak i tej z początków XX wieku. Wskazuje również szereg zmian, jakim podlega sama opowieść (narracja) podczas zmian medium.

Mocny człowiek jako powieść filmowa

Jedną z takich filmowych powieści – sfilmowanych i cieszących się zainteresowaniem filmowców epoki kina niemego – jest *Mocny człowiek* Stanisława Przybyszewskiego.

Na powieść Przybyszewskiego można próbować spojrzeć jak na powieść filmową, szukając związków z kinem na poziomie doświadczenia odbiorcy, funkcji pełnionej wobec filmu oraz użycia przez autora „poetyki filmowej”.

Można też próbować zobaczyć, co takiego widzieli w niej ówczesni filmowcy, że postanowili przenieść ją na ekran, jaki miała potencjał filmowy? Jakie okoliczności sprawiły, że właśnie *Mocny człowiek* okazał się materiałem, który zainteresował nie tylko Henryka Szaro, lecz także Wsiewołoda Meyerholda?

Wśród czynników, które spowodowały to zainteresowanie, wyróżniłbym trzy najważniejsze: