

Anna Ślósarz

Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie

DWA BIEGUNY FILMOWYCH AFORDANCJI W LITERATURZE XXI WIEKU

Wprowadzenie: afordancje jako pula możliwości

Pojęcie *afordancji* nawiązuje do angielskiego *to afford* – ‘pozwolić sobie na coś, dać, podsunąć (możliwość)’. Według psychologa percepcji Jamesa J. Gibsona¹ *afordancje* (*affordances*) to właściwe środowisku potencjalne możliwości działania postrzegane przez osobę, na przykład schody jako możliwość wejścia niezależnie od obecności osób samodzielnie się poruszających. Don Norman zwrócił uwagę, że pula postrzeganych możliwości działania zależy od wartości, doświadczeń, planów człowieka², zatem od tego, co już utrwaliło się w ludzkiej świadomości.

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

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

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

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

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

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

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

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

Jednak choć zapożyczenia z literatury dla filmowego przemysłu adaptacyjnego zostały gruntownie opracowane⁷, analizy odwoływania się do filmu w literaturze są nieliczne. Nawet w 452-stronicowym tomie *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*⁸ film jest zaledwie wspomniany w kontekście rozważań o adaptacji, intersemiotyczności, intermedialności, polisemiotyczności, transmedialności, transsemiotyczności. Jedynie Joanna Grądziel-Wójcik wspomina o wykorzystywanej w poematach Tadeusza Peipera technice filmowego widzenia⁹.

Założenie, materiał badawczy, hipoteza

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

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

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

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

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

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

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

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

1. Liryka: 100 wierszy zamieszczonych jako ostatnie do 10 kwietnia 2018 roku włącznie w wortalu „Poezja Polska.pl”¹⁰ oraz zbiór 25 wierszy Wojciecha Wencela w tomie *De profundis*¹¹.
2. Epika: cykl 80 bajek ze zbioru *Bajki całkiem nowe. Opowieści terapeutyczne studentów filologii polskiej*¹² i dwie powieści: *Pokuta* Iana McEwana¹³, *Zwał* Sławomira Shutego¹⁴.
3. Dramat: 7 niepublikowanych wcześniej dramatów napisanych przez polskich twórców zawartych w antologii *Ikony, pseudoherosi i zwykli śmiertelnicy*¹⁵.
Sformułowano hipotezę: *Filmowe afordancje w literaturze uzależnione są od rodzaju literackiego*.

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

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

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

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

14 S. Shuty, *Zwał*, Warszawa 2004.

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

Cel i sposób analizy

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

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

Klucz kategoryzacyjny obejmował trzy kategorie, były to: *Liryka*, *Epika*, *Dramat*. Ujęto w nich odnalezione rdzenie słowotwórcze słów: *film*, *bajka*, *movie* w znaczeniowych kontekstach, a następnie uzyskane cytaty zinterpretowano na gruncie analizy semiotycznej. Analizę ilościową¹⁶ uzupełniła analiza jakościowa, a zastosowane narzędzia badawcze są stosunkowo łatwo dostępne dla czytelnika.

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

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

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

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

I. Liryka – potępienie filmowych konwencji

1. Internauci: odrzucenie filmu

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

2. Wencel: nadzieją dokumentaliści

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

cenią ich głównie dokumentaliści
w filmach śpiewają wewnątrz budynków
z których nie został kamień na kamieniu
reszta traktuje ich jak cudzoziemców
którym powinno się odebrać dowody
osobistych tragedii¹⁷.

Nawiązanie do filmu dokumentalnego jako świadka wydarzeń wyraża tu dążenie poety do odtworzenia i uwiarygodnienia historycznej prawdy, zakłamywanej przez dzieściolecie w sieci zwalczających się dyskursów. Tom powstał w 2010 roku po katastrofie smoleńskiej i został uhonorowany Nagrodą Literacką im. Józefa Mackiewicza. Zyskał trzy wydania i jako lektura obowiązkowa znalazł się w podstawie programowej dla liceów (opublikowanej 30 stycznia 2018 r.). Świadczy to o potraktowaniu tych wierszy w kategoriach nie tylko literackich, lecz także jako źródła wiedzy historycznej, która wśród młodzieży ponadgimnazjalnej jest zatrwająco niska¹⁸.

17 W. Wencel, *op. cit.*

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

3. Wnioski: konflikt podmiotowej liryki i intersubiektywnego filmu

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

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

II. Epika: film źródłem problemów

1. Bajki o filmowych lękach

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

Najgorsze było to, że brat wspominał, że duchy są okropne, bo tak zawsze jest w filmach – jęczą, hałasują i straszą ludzi. Gabryś wierzył bratu, bo był on starszy i zapewne więcej rzeczy wiedział¹⁹.

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

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

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

- Ciekawa jestem, jaką bajkę oglądałeś w ostatnim czasie? Czyżby tę, którą mamusia ci zabrała? I oto przyczyna przykrych poranków spędzonych w towarzystwie potwora. Pamiętaj, kochanie, że nie wszystkie bajki warto oglądać²¹.

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

Każdego wieczoru, zaraz po kąpeli i bajce na dobranoc, mamusia kładła się obok Krzysia i czytała mu fragmenty z jego ulubionych książek. Krzys bardzo kochał swoich rodziców i wiedział, że oni bardzo kochają jego²².

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

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

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

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

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

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

2. Powieści – film zagrożeniem dla społeczeństw i ludzkości

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

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

Kiedy ich twarze zbliżyły się do siebie, był do tego stopnia niepewny, że myślał, że Cecilia może odsunąć się albo uderzyć go, w filmowym stylu, otwartą dłonią w policzek²⁴.

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

pozwolił sobie na krótką filmową fantazję: Cecilia bije go w kłapy marynarki, a potem z krótkim szlochem szuka schronienia w jego ramionach i daje się pocałować; nie wybaczyła mu, lecz po prostu się poddała. Obejrzała tę scenę kilka razy, nim powrócił do tego, co było realne: była na niego wściekła²⁵.

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

poza tym co obejrzała w filmach i przeczytała w powieściach i wierszach, nie miała w ogóle doświadczenia²⁶.

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

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

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

Natomiast podczas działań wojennych rozbity projektor filmowy oznacza dla Robbiego kres dotychczasowego sposobu życia. Zniszczenie projektora razem z „prądnicą na benzynę” świadczyło o fundamentalnej roli filmu podczas wojny – był narzędziem wojennej propagandy potrzebnej tak samo, jak prąd. Celowa dewastacja dowodzi szczególnego zniechęcenia legitymizowanego za pośrednictwem tych urządzeń²⁷ porządku społecznego:

Turner i kaprale stąpali między wysypującymi się z pudełek taśmami do maszyn do pisania, rejestrami księgowymi, kontyngentami blaszanych biurków i obrotowych krzeseł, przyborami kuchennymi oraz częściami silników, siodłami, strzemionami i uprzężami, pucharami piłkarskimi, składanymi krzesłami, a także projektorem filmowym i prądnicą na benzynę, rozbitymi przez kogoś leżącym nieopodal łosem²⁸.

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

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

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

Tłuszcza powinna być regularnie podkarmiana mistrzostwami, olimpiadami, skokami narciarskimi. Serialami komediowymi i pełnymi przemocy filmami²⁹.

Władza trzyma łąkę na korporacyjnym monopolu mediów. Sprzedaje świat stworzony z kiepskich reprodukcji w kolorowych brukowcach, ujęty w zimną klatkę odbiorników telewizyjnych, świat starannie tworzonych iluzji i pseudopotrzeb. I to już nie jest czeski film, to koprodukcja na globalną skalę³⁰.

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

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

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

30 *Ibidem*, s. 121.

wszystko, co najlepsze: szwedzki stół, niemiecka jakość, francuski kunszt, angielska ogląda, polska gościnność, rosyjska dusza, hiszpańska mucha, włoska krew, czeski film³¹.

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

Wywołujący euforycznie nerwowy uśmiech pilotów zrzucających bomby na jakąś znaną z filmów aglomerację miejską³².

przemili Krzysio sehr lubić wymachiwać łostrą. To sehr psowolindowo filmowe. Właśnie w chwilach napięcia bez papierosa lubi przystawiać łostrą pacjentowi do skroni jak superpies³³.

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

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

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

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

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

„w brzusi i pępek”

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

„robi się gorąco, zejdź niżej” [...]

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

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

31 *Ibidem*, s. 236.

32 *Ibidem*, s. 66.

33 *Ibidem*, s. 95.

34 *Ibidem*, s. 153.

35 *Ibidem*, s. 191.

36 *Ibidem*, s. 141.

uległ mechanizmom rynkowym. Płaskość nośnika odzwierciedliła utratę wielowymiarowości filmu jako dzieła sztuki oraz zdeformowanie człowieczeństwa bohaterów³⁷.

3. Wnioski: potępienie filmu przez powieściopisarzy

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

III. Dramat: doraźna wspólnota filmowych przeżyć

1. Spektakl i film jako demokratyczne wydarzenia

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

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

Zacząłem słuchać The Doors, czytać ich teksty, szukać filmów, nagrań wideo. Patrzyłem, jak się rusza, jak śpiewa, jak oddycha własną muzyką, jak jednocześnie gra przy tym ze swoją widownią w jakąś dziwną, wciągającą grę. On coś udaje, oni coś udają. [...] Pomyślałem, że The Doors to nie zespół muzyczny, ale teatr³⁸.

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

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

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

Można wykorzystać na przykład autentyczne filmy pokazujące akty agresji albo wypadków samochodowych³⁹.

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

A ty po ojcach też nie jesteś Żydem? Sorry, mnie to nie interesuje, ale wiesz, to rzuca jakieś światło. Rozumiesz, żeby się jakoś do tego dokopać dlaczego ona, ta Żydówka, no z tobą a nie dajmy na ten przykład ze mną. To jest esencja całej sprawy. *Przypadek*, film taki był. Ale – w życiu przypadków nie ma⁴⁰.

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

Zobaczymy jak idealny człowiek funkcjonuje.
Z jakich rzeczy się składa?
Idealny człowiek porusza się po pokoju
Pokój jest nieograniczony i promieniuje światłem.
Nie ma tutaj żadnych granic
Nie ma tutaj nic.
Idealny człowiek idzie
Idealny człowiek biegnie
Idealny człowiek skacze
Idealny człowiek upada
Spójrzmy jak upada.
Co on potrafi? Czego pragnie?
Patrz na niego! Patrz teraz!
Idealny mężczyzna w pokoju bez granic, bez niczego.
Jaki jest w dotyku idealny człowiek?
Wokół mojej lewej dłoni zobaczyłem krąg mglistych białych płomieni.
Rozwarłem ostrożnie lewą stronę mojej czarnej marynarki.
W miejscu serca była niewielka biała plamka.
Nie wiem, co to mogło znaczyć.
Czy idealny człowiek myśli o pokoju, w którym jest?
Szczęściu?
Miłości?
Śmierci?
Dlaczego los jest taki kapryśny? Dlaczego radość tak szybko mija?
Dlaczego mnie zostawiłaś? Dlaczego jestem opuszczony?
Dziś doświadczyłem czegoś, co mam nadzieję zrozumieć za kilka dni⁴¹.

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

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

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

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

Spokojnie, widziałeś to pewnie na filmie⁴³.

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

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

IV. Wyniki analizy: literatura XXI wieku jako oskarżycielka filmu

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

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

42 *Ibidem*.

43 *Ibidem*, s. 274.

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

45 *Ibidem*.

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

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

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

V. Wnioski

Wynika stąd, że w kulturze konwergencji literatura – zwłaszcza proza i dramat – może ujawniać praktyki tworzenia i odbioru filmu, wzmacniając w ten sposób własne oddziaływanie. Jednak w odniesieniu do skrajnie podmiotowych wypowiedzi poetyckich widać, że odwołując się do intersubiektywnych kodów, literatura traci swój potencjał i pozycję w kulturze związane z subiektywnym punktem widzenia autora oraz intymnością czytelniczego obcowania z książką⁴⁶.

Filmowe afordancje w literaturze mogłyby być charakteryzowane według horacjańskiej zasady łączenia pożytecznego z pięknym (*utile cum dulci*⁴⁷). Jednak film w przywołanych tekstach pojawia się najczęściej w pejoratywnych⁴⁸ kontekstach: jako źródło lęków (*Bajki całkiem nowe*), instrument socjotechniczny i narzędzie propagandy (*Pokuta, Zwał*), medium służące do nawiązywania i podtrzymywania nieszczęrnego kontaktu (*Morrison i śmiercisyń*), zapis agresji i tragedii (*Wieczny kwiecień*), obraz nieautentycznego życia (*Caryca Katarzyna*).

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

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

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

Literatura jest starsza od filmu, który tracąc rangę w kulturze z racji propagandowo-komercyjnych uwikłań, stał się jej pasożytem, toteż najbardziej kasowe filmy to adaptacje. W końcu XX wieku stanowiły około 30% filmów, a 80% bestsellerów zostało przeniesionych na ekran⁴⁹. W XXI wieku najbardziej dochodowe dla autorów i wydawców serie powieściowe w rodzaju *Władca Pierścieni*, *Opowieści z Narnii*, *Harry Potter*, *Zmierzch*, *Mroczne materie* nieodmiennie zyskują jeszcze bardziej intratne ekranowe adaptacje, a następnie jeszcze kontynuacje w postaci gier i gadżetów. Nic dziwnego zatem, że literaci XXI wieku często prezentują film w deprecjonujących go kontekstach: jako twór skomercjalizowany, podporządkowany interesom władzy i korporacji, wtórny w stosunku do literatury. Jednocześnie zauważają, że kusi on atrakcyjnością i przez to powoduje dramatyczne problemy jednostek i społeczeństw. Natomiast literatura również ulega różnorodnym mechanizmom komercjalizacji⁵⁰ i stając się elementem medialnego przemysłu, traci swój status kulturowy. Zbliżając się do filmowego postrzegania rzeczywistości, ogranicza rolę języka, spłaszcza perspektywę kulturową oraz historyczną i osłabia rolę jednostki.

VI. Perspektywy badań

Przedstawiona analiza sugeruje szerokie perspektywy rozpatrywania obecności kategorii *filmu* w literaturze. Badania takie wydają się potrzebne, ponieważ po zwrocie ikonicznym (piktorialnym)⁵¹ pismo zaczęła zastępować obrazowość⁵² i multimedialność. Natomiast literaci jako artyści słowa mają do nich dystans – w szczególności poeci. Wyłonił się więc interesujący obszar interdyscyplinarnych badań empirycznych i porównawczych dociekań.

Ponadto w sytuacji powstania nowych monopolii na wiedzę (w wymiarach: edukacyjnym, naukowym, politycznym) i realiach konwergencji mediów powstały implikacje edukacyjne – studiowanie literatury pora zastąpić komparatystycznymi studiami tekstualnymi⁵³, wymagającymi zastosowania instrumentarium z zakresu literaturoznawstwa, językoznawstwa, filmoznawstwa, kulturoznawstwa, psychologii, nauk o mediach, nauk o poznaniu i komunikacji społecznej, a także socjologii i ekonomii. Warto byłoby

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

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

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

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

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

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

Bibliografia

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

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

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

TWO POLES OF FILM AFFORDANCES IN THE LITERATURE OF THE 21ST CENTURY

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

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