

STEFAN CZYŻEWSKI



LITERATURA.
FILM.

(Szkic
o powinowactwie)

*Nie ma tożsamości przeżyć przy różnorodności tworzyw.
...?*

→ Słowo i obraz rozwijały się wraz z rozwojem świadomości człowieka, przy czym nie była to tylko prosta relacja towarzyszenia, a nieskończony proces konstruktywnych wzajemnych implikacji. Słowo, późniejsze względem obrazu, od samego początku kształtowało się jako arbitralne narzędzie komunikacji, obraz zaś zawsze uwikłany był w ikoniczną relację z przedmiotem, który przedstawiał. Właśnie ze względu na tę relację mógł pojawić się tak wcześnie, jak tylko u człowieka rozwinęła się świadomość wzrokowa. Najpierw jako obraz naturalny (choćby odbicia w wodzie), później odnajdywany, świadomy (ślady zwierząt na błotnistej ziemi), by wreszcie po krótkim okresie obrazu dopełnianego (przypadkowe podobieństwo kształtów, np. kamienia do zwierzęcia) przejść w długi, po dziś trwający okres obrazu konstruowanego w najróżnorodniejszych celach. Słowo w miarę rozwoju dziejów przestało być tylko biernym narzędziem komunikacji, stało się pełnoprawnym tworzywem artystycznym, podstawą literatury.

Ortograficzna forma tytułu niniejszego tekstu nie jest przypadkowa. Zamknięcie kropką i równoczesne oddzielenie od siebie kropką obu rzeczowników ma sugerować ich całkowitą odrębność... Teza wyjściowa niniejszego tekstu brzmi bowiem, że nie przynależą one do danej, tej samej kategorii nadrzędnej, pomimo że wiele często odmiennych form i metod klasyfikacji aktywności kulturotwórczej człowieka porównuje i zestawia ze sobą ich desygnaty. Odrębność tę sankcjonuje również treść motto, która, choć prawdziwa logicznie, nie przestaje być „kolokwialnym porzekadłem” estetyków. Motto podnosi jednak podstawową kwestię – odrębność materialnego

nośnika jako elementu różnicującego rodzaje czy gatunki, formy, dziedziny, czy też w końcu dyscypliny lub media... *sztuki* (?).

Problemy terminologiczne z klasyfikacją poszczególnych rodzajów sztuki nie są czymś nowym, wręcz przeciwnie, istnieją od starożytności do dziś i do dziś nie zostały rozwiązane. Historycy sztuki skupiali się, i tradycja ta jest obecna współcześnie, na malarstwie, rzeźbie i architekturze, pozostawiając literaturę i muzykę, a także teatr poza obszarem analiz i refleksji; więcej – w XX wieku pominęli także fotografię i film. Estetycy próbowali wyznawać najogólniejszy sąd, że sztuka jest jedna, a *Ambicją estetyki jest wszak stworzyć uniwersalną definicję, np. dzieła sztuki, na najwyższym poziomie abstrakcji i ogólności*¹. Równolegle jednak od początku XX wieku pojawiają się kwestie istnienia tzw. estetyk szczegółowych², czyli odmiennych systemów dla odrębnych dyscyplin artystycznych.

Kwestia klasyfikacji rodzajów sztuki czy też poszczególnych sztuk nie wpływa – jak pokazuje to historia – na „życie sztuki”. Tu powinno być użyte powszechnie stosowane określenie „rozwój sztuki”, ale określenie to zawiera jednak w swym polu semantycznym element zbytnio pozytywnie wartościujący historyczną zmienność form istnienia sztuki, tzn. zawiera przekonanie, że każda nowa forma sztuki jest rozwinięciem poprzedniej, jest jej „ulepszeniem”... Czy tak jest naprawdę? Wystarczy w analizach poszczególnych epok zmodyfikować perspektywę postrzegania dziejów sztuki i z diachronicznej, w której dominuje poszukiwanie czynników ewolucyjnych oraz akcentowanie ich rezultatów jako linearnego ciągu (jedna forma przechodzi w następną) przejść do synchronicznej. Dokonując tego łatwiej zrozumieć nieadekwatność zarówno teorii, jak i praktyki sztuki epok minionych do współcześnie obowiązujących, a dla nas oczywistych, standardów. Nie sposób tego nie dostrzec, poznając klasyfikacje i podziały w sferze sztuki od starożytności przez średniowiecze i barok po XIX, a zwłaszcza XX wiek.

Starożytne muzy opiekowały się poszczególnymi rodzajami sztuki; przyjmuje się, że było ich dziewięć – choć mają one również swoją historię: nie od razu istniało ich tyle, a także różne były ich imiona (w zależności od terytorium skąd pochodzą źródła na ich temat)³. Także w obowiązującej wersji dziewięciu córek Zeusa i Mnemosyne dostrzec można rozbieżności nie tylko dotyczące ich imion (najczęściej pisowni), lecz także odnoszące się do zakresów i dziedzin sztuki, jakimi się opiekowały i atrybutów, które im przypisywano.

W polskojęzycznej literaturze przedmiotu łatwo je odnaleźć – tu nie sposób pominąć Jana Parandowskiego, znawcy kultury starogreckiej: *Kalliope* (Pięknolica), muza pieśni bohaterskiej trzyma rylec i tabliczkę do pisania; *Klio* (Głosząca sławę) zajmuje się historią i ma zwój pergaminu; *Euterpe* (Radosna), patronka liryki, gra na flecie; *Taleja* (Rozkoszna) pokazuje maskę komiczną jako muza komedii; *Melpomene* (Śpiewająca) jest muzą tragedii i poznać ją można po smutnej masce, którą jej dają za godło; *Terpsychora* (Kochająca taniec) z wielką lirą w ręku uczy ludzi tańca; *Erato* (Umiłowana) na małej cytrze wygrywa pieśni miłosne; *Polihymnia* chodzi w głębokiej zasłonie, jakiej używało się przy obrzędach religijnych, albowiem zsyła natchnienie tym, którzy piszą hymny i pieśni pobożne; *Urania* (Niebiańska) dźwiga globus astralny, bo jej działem jest gwiazdztwo⁴. Inny polski specjalista w tej dziedzinie – Kazimierz Kumaniecki – nie poświęca muzom miejsca w swym obszernym opracowaniu starożytnej kultury⁵. Interesujący jest także brak wyodrębnienia tego tematu przez angielskiego badacza starożytności Roberta Gravesa w jego monumentalnej pracy...⁶

W tłumaczonym na język polski francuskojęzycznym słowniku mitologii greckiej i rzymskiej zawarte są informacje różniące się od opisu Parandowskiego: Począwszy od epoki klasycznej ustala się liczba dziewięciu muz i następująca lista była powszechnie przyjęta: *Kalliope*, najważniejsza spośród wszystkich, po niej *Klio*, *Polhymnia* (lub *Polyhymnia*), *Euterpe*, *Terpsychora*, *Erato*, *Melpomene*, *Talia*, *Urania*. Z czasem

każda z nich otrzymała określoną funkcję, zresztą różnie im przydzielaną przez różnych autorów. Ale na ogół Kalliope uchodziła za muzę poezji epicznej; Klio – za muzę historii; Polhymnia – pantomimy; Euterpe – poezji lirycznej i gry na aulosie; Terpsychora – była muzą poezji lekkiej i tańca; Erato – liryki chóralnej; Melpomene – tragedii; Talia – komedii; Urania – astronomii⁷. Konfrontacja z francuskojęzyczną wersją opisu wskazuje na jeszcze jedno źródło rozbieżności, które powstaje przy tłumaczeniu tekstów pomiędzy językami nowożytnymi: *Calliope: la poésie épique; Clio: l'histoire; Érato: la poésie érotique et lyrique; Euterpe: la musique; Melpomène: la tragédie; Polymnie: la pantomime, la rhétorique et les chants religieux; Terpsichore: la danse et le chant choral; Thalie: la comédie; Uranie: l'astronomie et la géométrie*⁸.

W powyższym zestawieniu źródeł łatwo jest dostrzec rozbieżności, mamy więc na przykład: Euterpe – „patronka liryki, gra na flecie”; (muza) „poezji lirycznej i gry na aulosie”; (opiekuje się) „la musique”... O ile gra na flecie przynależy do muzyki, to z pewnością zakresu znaczeniowego tego pojęcia nie wyczerpuje – Grecy znali jeszcze inne instrumenty⁹. Stosunkowo łatwe jest też zwrócenie uwagi na różnicę pomiędzy fletem a aulosem¹⁰, która, choć nie jest istotą powyższej konfrontacji, ukazuje jednak ważny problem w opracowywaniu dawnych tekstów z użyciem współczesnego języka, problem zastępowania nazw przedmiotów już nieistniejących współczesnymi ich „odpowiednikami”.

Całość powyższych uwag nie ma charakteru krytycznego, ich sformułowanie poczynione zostało jako argumentacja za brakiem pełnej kompatybilności pojęć i określeń w zmiennym ciągu wydarzeń w historii kultury. Hipotetycznie jest także postawieniem pytania retorycznego – czy już starożytni Grecy nie potrafili znaleźć logicznie umotywowanego podziału sztuki na dyscypliny? Czas, jaki minął, oraz fakt, że w stosunku do starożytnych tekstów i innych materiałów źródłowych ich naukowe opracowanie często obciążone jest subiek-

tywizmem interpretacyjnym, częściowo tylko wyjaśnia zarysowane powyżej problemy. Wyjaśnia, lecz ich nie usprawiedliwia.

Blіszsze naszej śródziemnomorskiej kulturze czasy nie były pod tym względem lepsze. Odziedziczony po średniowieczu, obowiązywał podział na sztuki wyzwolone i mechaniczne (rzemieślnicze?...). A wolnymi sztukami były: gramatyka, retoryka, logika, arytmetyka, geometria, astronomia i muzyka, więc – same nauki, bo także muzyka była rozumiana jako teoria harmonii, jako muzykologia. Tych sztuk wolnych uczono w uniwersytetach na *facultas artium*, „wydziale sztuk”; nie był on bynajmniej szkołą umiejętności praktycznych czy sztuk pięknych, lecz nauk teoretycznych¹¹. Sztuk mechanicznych było więcej, próbowano sformułować klasyfikację – „dla symetrii” – również siedmiu. Najcelniejsze wykazy siedmiu sztuk mechanicznych są u Radulfa zwanego Płomiennym (*Ardens*)¹² [...] *ars victuaria*, służąca żywieniu ludzi, *lanificaria*, służąca ich przyodzianiu, *architectura*, dająca im schron, *suffragatoria*, dająca środki transportu, *medicinaria*, lecząca choroby, *negotiatoria*, będąca umiejętnością wymiany dóbr, i *militaria*, czyli sztuka bronięcia się przed wrogiem. Gdzież w tych wykazach są te, które my nazywamy sztukami? – konkluduje Tatarkiewicz¹³.

Dopiero w XVIII wieku nastąpiła częściowa zmiana – szukano pokrewieństwa sztuk, tego co jest wspólne, jednocześnie oddzielano sztuki piękne od rzemiosła i dyscyplin naukowych. Zmiana była rzeczywiście częściowa. Ze skomplikowaną problematyką dotyczącą sztuki nie poradził sobie nawet Immanuel Kant, tworząc swój system trzech kategorii sztuki: [...] „*bildenden Künste*”, „*redenden Künste*” i „*Kunst des schönen Spiels der Empfindungen*”¹⁴. Uchylając się od zawsze zniekształcającego tłumaczenia, powtórzmy za autorytetem: W Krytyce władzy sądszenia z r. 1790 dał jakby bilans tego, co stulecie dokonało dla podziału sztuk. [...] W najoryginalniejszym zaś ze swych podziałów odróżniał tyle rodzajów sztuk, ile jest dostępnych człowiekowi sposobów wyrażania i przekazywania myśli i uczuć. Sądził, że sposoby

są trzy: słowa, dźwięki i gesty oraz, odpowiednio, trzy rodzaje sztuk pięknych; słowami posługuje się poezja i wymowa, dźwiękami – muzyka, a gestami – malarstwo, rzeźba i architektura¹⁵.

W tym miejscu odnotować wypada dzieło Gottholda Lessinga *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*¹⁶, którego znaczenia nie sposób przecenić. Panującym poglądom przeciwstawił Lessing swoją koncepcję malarstwa i poezji. Główne tezy można powtórzyć za autorem, ujął je bowiem zwięźle w kilku ważkich zdaniach: *Malarstwo jak i poezja są sztukami naśladowczymi, ale posługują się różnymi znakami. Znakami malarstwa są figury i kolory w przestrzeni, znakami poezji – artykułowane dźwięki w czasie. Znaki malarstwa są naturalne, znaki poezji dowolne [...]*¹⁷. Komentując znaczenie tego dzieła zauważyć należy kontynuację zainteresowania „sztuką słowa” jako zainteresowania poezją, nie dramatem (znanym od starożytności) i nie prozą literacką, której pojęcie – co prawda – w XVIII wieku się dopiero się kształtowało, ale powszechnie znane już były *Gargantua i Pantagruel* Rabelais’go (cz. I – 1532, cz. V – 1564) i *Don Kichot* (cz. I – 1605, cz. II – 1615) Cervantesa. Pomimo racjonalnego głosu Lessinga początek wieku XIX kultywował idealistyczne formy podziałów sztuki, mocno faworyzując „romantyczną ideę syntezy sztuk.”¹⁸ *Odnajdywanie w jednej sztuce ekwiwalentów innej sztuki – poezja naśladowująca muzykę, malarstwo wzorujące się na poezji, a więc romantyczna korespondencja (correspondance des arts), a może lepiej powiedzieć braterstwo sztuk (la fraternite des arts). [...] Idea syntezy sztuk, przekonanie o wewnętrznym pokrewieństwie malarstwa, muzyki i poezji było silnie zakorzenione w romantycznym myśleniu o sztuce. Miało też solidne wsparcie w filozofii Hegla, dla którego sztuka była ekspresją ducha – ducha czasu (Zeitgeist), ducha narodu (Volksgeist), ducha genialnej jednostki, przy czym genialną jednostką (geniuszem) była taka jednostka, która potrafiła najlepiej wyczuć i wyrazić ducha czasu lub ducha narodu*¹⁹.

Sam Hegel wcześniej, bo już w roku 1818 (Vorlesungen über die Ästhetik) ogłosił swój tak dobrze znany podział sztuk: na symboliczne, klasyczne i romantyczne. Wszakże istota tego podziału była szczególna: zestawiał nie rodzaje sztuk, lecz style, kolejno występujące we wszystkich rodzajach. Był to pomysł zapładniający: odtąd przez półtora wieku wiele wymyślono podobnych historycznych podziałów²⁰.

System swój Hegel rozwijał do 1829 roku, by w końcu zaproponować prawie w pełni współczesny podział sztuk o prostej logice systemu, stworzonego na bazie – jak to dziś określamy – różnic tworzywa i wynikających z tego możliwości ekspresji. Wyodrębnił pięć rodzajów sztuki: 1. l'architecture; 2. la sculpture; 3. la peinture; 4. la musique; 5. la poésie²¹ – w tym przypadku nazwy są „językowo przezroczyste”, nie wymagają tłumaczenia. Należy zwrócić uwagę, że „przezroczystość” (w sensie czytelności desygnatów) zastosowanych nazw wynika z przyjętego kryterium tworzywowego, skutkującego dla nas pełną zrozumiałością podziału. Dodać trzeba, że zrozumiałość ta jest powodowana także faktem bliskiego nam, w sensie chronologicznym, sposobu myślenia autora, opartego na równie bliskim nam systemie opisu świata, który w płaszczyźnie wytworów kultury nie jest nam obcy.

Wiek dwudziesty przesunął akcenty na polu refleksji nad sztuką na inne zagadnienia niż systematyka jej podziału. Jest to rezultatem wielu procesów, m.in. dynamicznego rozwoju i przeobrażeń dziedzin dotychczas istniejących oraz powstanie nowych dyscyplin i gatunków, jak również swoista „demokratyzacja” sztuki, skutkująca możliwością akceptacji dowolnej aktywności nazwanej działalnością artystyczną, a jej autora jako artysty... Z drugiej strony istniejąca radykalność oczekiwań powoduje dążenie do zajęcia skrajnych stanowisk. Wspomniane wyżej dążenie do sformułowania uniwersalnej definicji dzieła sztuki²² ma swoje echo w aspiracji by *Mieć jedną definitywną klasyfikację albo w ogóle z klasyfikacji zrezygnować*²³. Obok

tak radykalnego stanowiska współcześnie spotkać można krańcowo przeciwnie próby wpisania na listę sztuk wszystkiego, co tylko jest możliwe... (dla uniknięcia niedoskonałości przekładu poniżej lista w oryginalnym języku):

- *1er art : l'architecture;*
- *2e art : la sculpture;*
- *3e art : les « arts visuels », qui regroupent la peinture et le dessin;*
- *4e art : la musique;*
- *5e art : la littérature, qui inclut la poésie et la dramaturgie;*
- *6e art : les « arts de la scène », qui regroupent le théâtre, la danse, le mime et le cirque;*
- *7e art : le cinéma (dans lequel on inclut de manière générale le long-métrage, le moyen-métrage et le court-métrage [...])*
- *8e art : les « arts médiatiques », qui regroupent la radio, la télévision et la photographie.*
- *9e art : la bande dessinée.*
- *10e art ? : les arts numériques, le jeu de rôle, le jeu vidéo, le modelisme, l'art culinaire et la gastronomie, l'art de la table, le graphisme ou arts graphiques, la calligraphie, la parfumerie, l'humour, l'origami, le tatouage, etc²⁴.*

Jeśli przywołać tu podział Radulfa zwanego Płomiennym (Ardens) referowany przez Tatarkiewicza²⁵, to łatwo zauważyć, że niewiele się zmieniło. Pomiędzy powyższymi krańcowymi stanowiskami daje się spostrzec swoisty „powrót do źródeł”, widoczny w stosunkowo szeroko przyjętym, lecz nie przez wszystkich akceptowanym, stanowisku „kompromisowym”, jakie zaprezentował w swoim podziale sztuk Étienne Souriau²⁶. Podział ten nie należy do najprostszych, ma jednak czytelną logikę, będącą efektem próby podsumowania koncepcji poprzednich. *Dzieli sztuki na te, co operują linią, na te, co masą, barwą, światłem, ruchem, dźwiękami artykułowanymi i dźwiękami nieartykułowanymi; wypada znów liczba siedmiu, uprzywilejowana w średniowieczu.*

Ale tu jest zdwojona: bo w każdej z siedmiu dziedzin Souriau przyjmuje dwie możliwości: sztuki abstrakcyjnej i odtwarzającej rzeczywistość, np. oddziela malarstwo „czyste” od malarstwa przedstawiającego, obok muzyki (w zwykłym znaczeniu) wprowadza muzykę deskryptywną jako oddzielną sztukę²⁷. W oryginalnym języku zapisu podział ten przedstawia się następująco:

- „1. sculpture / architecture ;
2. dessin / arabesque ;
3. peinture représentative / peinture pure ;
4. musique dramatique ou descriptive / musique ;
5. pantomime / danse ;
6. littérature et poésie / prosodie pure ;
7. cinéma et lavis photo / éclairage projections lumineuses”.²⁸

Model Souriau nie jest jednak idealny... jako zbyt teoretyczną konstrukcję krytykował go między innymi Tatarkiewicz: *Ale jakim kosztem jest osiągnięta ta konstrukcja: nie tylko „muzyka deskryptywna” jest w niej oderwana od muzyki, lecz obok literatury wymyślona jest sztuka czystej prozodii, której nie ma i nie wiadomo, czy będzie²⁹* Pomimo częściowej akceptacji krytykował go także Mario Praz: [...] *Souriau daje nam roulette³⁰ siedmiu sztuk podstawowych i odpowiadających im sztuk drugiego stopnia, czyli przedstawiających, zawierających formę podstawową, „którą otrzymujemy odrzucając element przedstawiający”; w ten sposób sztuka abstrakcyjna zostaje podniesiona do rangi sztuki czystej, ale wcale przez to nie pozbawiona zdolności apelowania do uczuć i siły wywoływania wzruszeń. Czyżby rzeczywiście przez stworzenie tego prostego schematu i połączenie sztuk w pary miałby Souriau odkryć tajemnicę tej delikatnej roulette? Doszłoby się w ten sposób do ustalenia pokrewieństwa między muzyką a sztuką arabeski, stanowiącą podstawową formę rysunku³¹. Jednocześnie Praz bardzo krytykował może nie tyle sam system, co sposób jego stosowania przez Souriau: Krótko mówiąc, do czego sprowadza się w praktyce teoria Souriau?*

*System roulette sztuk może być nawet interesujący jako pomysł, ale kiedy Souriau znajduje w Kaplicy Sykstyńskiej podobieństwo między architekturą Pontelliego [...] a freskami Signorellego, Perugina i Michała Anioła, to człowiekowi po prostu opadają ręce*³².

Zawartość merytoryczna całości powyższego tekstu dość wybiórczo referuje – jak się wydaje – nierozwiązywalny podwójny problem: 1) opracowania systemu klasyfikacji sztuk i 2) określenia relacji zachodzących między nimi. Zarówno historia sztuki, jak i historia estetyki ukazują, że nie udało się tego dokonać. Dlatego też wiele podręczników i naukowych opracowań z zakresu tych dyscyplin w ogóle tej problematyki nie podejmuje. Mogłoby się wydawać, że dzieło Lessinga przesądziło o bezcelowości takich usiłowań, ale tuż po nim w teorii romantycznej syntezy sztuk, z nowym nastawieniem, z powrotem je podjęto... Idea Simonidesa z Keos [...] *że malarstwo jest niemą poezją, a poezja mówiącym malarstwem* [...] ³³ w dalszym ciągu istnieje! Podejmowano ją nieustannie, choć z różnym skutkiem w XIX i XX wieku. Podejmuje ją także Praz, rozpoczynając jednak aforyzmem Horacego: *ut pictura poësis*,³⁴ usprawiedliwiając się na początku swojej pracy: [...] *idea pokrewieństwa sztuk do tego stopnia zakorzeniła się w ludzkich umysłach od najdawniejszych czasów, że musi być w niej coś więcej i coś głębszego niż próżna spekulacja, coś, co z uporem wraca i nie daje się łatwo zignorować, jak wszystkie problemy dotyczące się źródeł. Wydaje się, że badając owe tajemnicze więzi między różnymi sztukami, można dotrzeć do samych korzeni zjawiska zwanego natchnieniem artystycznym*³⁵.

Historycznie uwarunkowane powyższe rozważania w naturalny sposób nie zawierały tytułowych dla niniejszego tekstu pojęć: *literatura* i *film*. Jeśli postawić dość absurdalną tezę, że gdyby literatura i film, w obecnie istniejącym kształcie, istniały dwa tysiące lat wcześniej, to i tak nic nie byłoby prostsze! Co najwyżej filmem „zająłaby się” jeszcze jedna muza... Polski modernista, filozof, literat i krytyk –

Karol Irzykowski „powołał” w 1924 roku w tytule swojej pionierskiej pracy o estetyce filmu³⁶ *X muzy* – muzykę sztuki filmowej. Fakt ten miał i nadal ma charakter tylko symboliczny. Nie mając analogicznego umocowania w tak ważnym tekście, jak dla filmu książka Irzykowskiego, wiele słowników podaje jako *XI muzy* – muzykę telewizji³⁷ (analogia bez szerszego kontekstu; nikt jak dotąd, nie powołał *XII muzy* – muzy internetu?!).

Literatura, z kolei, miała by pełne prawo zaistnienia wcześniej, lecz jednak, jak to wyżej zostało wspomniane, wypierana była mocą tradycji przez *poezję*. Zaryzykować można twierdzenie, że poezja postrzegana jest jako twórczość „bardziej artystyczna” niż proza, analogicznie jak malarstwo względem fotografii. Jest to efektem z jednej strony przekonania o większej hermetyczności warsztatu jako fizycznych umiejętności tworzenia dzieł (poezja i malarstwo), z drugiej zaś, respektu dla wybiórcości (wyjątkowości) natchnienia – jak to rozumie Praz.

Dla potrzeb dalszych rozważań nad powinowactwem literatury i filmu należałoby przyjąć arbitralne ustalenia, nieco rozbieżne z powyżej zaprezentowaną tradycją. Literatura i film należą do obszaru sztuki, lecz należy zwrócić uwagę na brak kompatybilności poziomów, na jakich znajdują się zakresy znaczeń tych pojęć. Literatura jest w tej systematyce o jeden poziom wyżej. Na tym samym poziomie, według logiki tej typologicznej struktury, powinno umieszczone być nieistniejące pojęcie o znaczeniu nadrzędnym dla pozycji filmu – roboczo przyjąć można nazwę: *obrazowanie*. Reasumując: literatura rozumiana jest – tu zgodność z tradycją – jako dziedzina sztuki słowa (zawierająca rodzaje: prozę, poezję, dramat), film natomiast należy do dziedziny sztuki obrazowania (zawierającej dyscypliny: m.in.: film, fotografię, malarstwo, rysunek, grafikę). Dodać należy, że w obrębie dyscyplin istnieją jeszcze „specjalności”; i tak np.: w prozie – narracyjna, eseistyczna, poetycka, itp., a w obrębie

filmu – fabularny, dokumentalny, animowany, itp. Podział ten można rozwijać wgłębniej, np. w specjalności film fabularny wydzielić wg. zróżnicowań gatunkowych, np.: western, horror, science fiction, musical, itd. W powyższym podziale oczywiście występują jeszcze na poziomie głównym, tj. obszaru sztuki, inne dziedziny: sztuki muzyczne, sztuki sceniczne, itp.³⁸ Komentując powyższe dodać należy, że w powszechnym odbiorze pojęcia „literatura” zostaje ono nieomal zrównane z pojęciem „proza” (a nawet „proza narracyjna”), mniej z pojęciem „poezja”, a jeszcze mniej – z pojęciem „dramat”. Z drugiej strony, w „odczuwalnym” obszarze znaczenia pojęcia „film” zostaje ono nieomal zrównane z pojęciem „film fabularny”, mniej z pojęciem „film dokumentalny”, jeszcze mniej – z pojęciem „film animowany”... Ponieważ proza narracyjna jako dominantę zawiera referowanie wydarzeń w ich ciągu przyczynowo-skutkowym (z wyjątkiem eksperymentów narracyjnych powieści w XX wieku) i analogicznie tak samo film fabularny, to społeczny uzus językowy doprowadził do powyżej przedstawionej nielogiczności, (tj. zestawienie „literatura a film”). Systematykę powyższą można przyjąć mając świadomość jej nieadekwatności dla objęcia całokształtu zjawisk. Historia literatury zna bowiem zbyt wiele „form transgranicznych”, np. poemat epicki, proza poetycka i wiele innych. Systematyka ta ma więc charakter operacyjny dla niniejszego tekstu.

Podział powyższy, będąc arbitralnym, nie ma bezpośredniego wsparcia w istniejącym szerokim zapleczu źródłowym, zarówno z zakresu literaturoznawstwa, jak i filmoznawstwa³⁹, zawiera jednak do zaplecza tego wiele odniesień. Odniesienia te łatwo dostrzec w szerszej płaszczyźnie kulturoznawczej, zwłaszcza w uznawanych obecnie jako „historyczne”, perspektywach badawczych: sztuka jako komunikacja, strukturalizm czy estetyka semiologiczna⁴⁰. Dzieło sztuki traktowano w nich jako komunikat realizujący swoją funkcję poprzez system znakowy, a kulturę jako system semiotyczny.

W badaniach posługiwano się pojęciem tekstu kultury, który zaczerpnięto z terminologii tzw. radzieckiej szkoły formalnej wywodzącej się z językoznawstwa strukturalnego⁴¹. Główny translokator tej teorii, Stefan Żółkiewski, pisał: *Tekstem kultury nazywamy wszelkie celowe następstwo znaków, uporządkowane zgodnie z regułami właściwego systemu znaków, systemu semiotycznego danej kultury*⁴².

Aplikując tę perspektywę metodologiczną, nie otrzymujemy jednak rozwiązania problemu. Ze stwierdzenia, że dzieła literackie i filmy są tekstami kultury, nic nie wynika dla istoty powinowactwa, jakie między nimi występują. Podobnie jak z wyżej zaproponowanego systemu, w którym literatura i film należą do obszaru sztuki. W obu przypadkach perspektywa jest zbyt szeroka. Próbuąc odnaleźć się w perspektywie węższej, trudno z kolei określić obszary owego powinowactwa.

Nie jest to kompletnie nowy problem – istnieje już ponad sto lat i aż tak bardzo nie różni się od problemów dawniej formułowanych w stosunku do współlistnienia dziedzin sztuki. Przeszło dwa i pół tysiąca lat tradycji w poszukiwaniu związków pomiędzy wszystkimi sztukami – bezskutecznie, jak to powyżej zostało przedstawione – powinno uwolnić refleksję humanistyczną od rozpatrywania tego problemu. Tak się jednak nie dzieje... Przyjmując wyjaśnienie Praza⁴³, można spróbować sformułować uzasadnienie przychodzące z „obszaru ogólnocywilizacyjnego”. Człowiek w swoim dążeniu do opanowania otaczającego go świata tworzy pojęcia, kategorie, systemy, etc. i dzięki nim nabiera przeświadczenia, że ów otaczający go świat rozpoznał i opanował... opanował poprzez nadawanie nazw, poprzez stwarzanie teoretycznych systemów opisów i kwalifikacji. Trudno krytycznie ustosunkować się do osiągniętego w tym względzie status quo. Trudno, ponieważ niemożliwe jest zakwestionowanie – nawet teoretyzując – dotychczasowego dorobku cywilizacji, nauki, wiedzy, kultury i sztuki.

Literatura. Film. Jaka jest relacja między tymi pojęciami? Jeśli próbujemy problem ten rozwiązać doraźnie – odpowiedź jawi się kontrowersyjna: relacja ta, można powiedzieć, jest niemożliwa do pełnego zanalizowania – czyli może nie istnieje?

Historia ostatnich stu lat udowadnia, że praktyka przemysłu kinematograficznego i wydawniczego automatycznie (tj. bez refleksji intelektualnej na ten temat) realizuje w odrębnym, bo w ekonomicznym wymiarze kultury, relacje współistnienia – czy oznacza to słabość systemów teoretycznych? Jeśli literatura współistniała z malarstwem pomimo kompletnej różnicy tworzyw⁴⁴, to film, wydawać by się mogło, aforyzm *ut pictura poësis* jest w stanie zilustrować w sposób bardziej doskonały. *Malraux zauważa, że malarstwo i mowa dają się porównać tylko pod warunkiem, że oddzielimy je od tego, co one „przedstawiają”, i włączymy w kategorię ekspresji twórczej. Wówczas rozpoznają się nawzajem jako dwa oblicza tego samego przedsięwzięcia*⁴⁵. Zauważyć należy, że francuski pisarz i eseista przesuwając porównanie na obszary zdominowane przez aktywność twórcy, suponuje niezajmowanie się znaczeniami dzieł. W tak sformułowanej perspektywie należy również zadać pytanie o przesunięcie porównania na obszary zdominowane przez odbiorcę. Zagadnienia będące odpowiedzią na to pytanie – w dalszej części niniejszego tekstu.

We wspólnej historii literatury i sztuki istnieje nieskończona ilość powiązań i związków nieformalnych – należy tu nadmienić, że chodzi głównie o „tożsamość odbicia”, motywów, tematów, toposów itp. (ich powielania i różnorodnych konwersji) istniejących w płaszczyźnie treściowej oryginału literackiego względem zobrazowania – zazwyczaj malarskiego; później, w erze przemysłowego druku książek do procesu tego dołączyła grafika. Historia malarstwa jest praktycznie historią „wątków i tematów” „kalkowanych” z Biblii, antyku, eposów średniowiecznych, itd.⁴⁶ Nie należy tego podsumowywać negatywnie, że tylko stosunkowo niewielka liczba dokonań malarskich

znalazła „własne tematy” – głównie w portrecie i pejzażu. Wszystko to odbywało się przecież w obrębie *korrespondencji sztuk* na obszarach określanych ogólnie: ilustracje malarskie tekstów literackich⁴⁷ (należałoby użyć szerszego pojęcia – „ilustracje plastyczne”, a stosując nomenklaturę niniejszego tekstu – „obrazowanie”). Kategoria „ilustracja” też nie jest do końca jednoznaczna – ogólnie jej zakres określić można przyjmując za Joanną Krzemińską: *Problemem wymagającym zatem pewnych uściśleń jest zakres pojęcia ilustracji. Mówi się o ilustracji plastycznej, ale również o muzycznej, filmowej, dźwiękowej; ilustracją jest drzeworyt w książce, fotografia w czasopiśmie i wykres w pracy naukowej. Długo można wymieniać desygnaty świadczące o wieloznaczności tego pojęcia. [...] proponuję przyjąć, iż cechą wyróżniającą teksty plastyczne zwane ilustracjami jest unaocznianie przez nie treści zawartych w innych materiałach semiotycznych, możliwe dzięki dokonaniu przekładu intersemiotycznego*⁴⁸. Na czym ten przekład intersemiotyczny ma polegać? W rozumieniu dosłownym chodzi o odczytanie znaczeń z języka tekstu literackiego i zakodowanie ich w języku plastyki, tj. zarówno w kodach ikonicznych – wówczas jest to reprezentacja wprost – jak i nawet, znacznie rzadziej, w kodach abstrakcyjnych – wówczas jest to reprezentacja emocjonalna. Język tekstu literackiego i jego intersemiotyczny przekład na kody ikoniczne...

W przypadku filmu wydaje się to idealną perspektywą badawczą⁴⁹, ale czy tak jest na pewno? Wątpliwości budzi fakt, że relacji literatury i filmu nie można sprowadzić do zależności, jakie wynikają z procesu adaptacji tekstu literackiego. Nie można, pomimo że problematyka ta jest ciągle obecna w piśmiennictwie filmoznawczym, w którym podejmowano i rozstrzygano wiele interesujących problemów⁵⁰, a obecnie następują ich rewizje i rozszerzenia, gdyż tak kino, jak i literatura uzyskały nowe formy podawcze (np. gry wideo i komiksy), a również samo pojęcie adaptacji filmowej zastało poszerzone o pierwowzory nie tylko literackie, lecz także pierwowzory

pochodzące z innych tekstów kultury – np. obrazymalarskie⁵¹. Obecnie twierdzenie o tym, że książka umiera, stało się nieomal prawdziwe wobec rozwijającego się przemysłu e-booków, który – nie zapominajmy „lekcji” z rewolucji Gutenberga – oznacza rewolucję w sposobie dystrybucji tekstów, nie rewolucję w literaturze! Oznacza także rewolucję w sposobie istnienia książki jako przedmiotu⁵², czyli zamianę formy podawczej literatury. Jakby na przekór, powraca zainteresowanie sztuką książki – zainteresowanie szeroko pojmowaną liberaturą⁵³. Pewną analogię można dostrzec w zmianach w sposobie dystrybucji filmów, jakie przeżywała kinematografia, wprowadzając kasety VHS, video CD, DVD, a współcześnie system blu ray 4k, co nie przeszkadza w rozwoju pozornie przeciwnych, spektakularnych technologicznie, form kina – laser cinema IMAX. Wszystkie te nowe technologie nie wpływają znacząco na relację literatury i filmu, gdyż nie dotyczą jej istoty.

Relacji tej – jak to wyżej zostało wspomniane – nie można zredukować do zależności, jakie wynikają z procesu adaptacji „książki na film”. Przecież oczywistym faktem jest, że przeważająca liczba wyprodukowanych filmów powstała według oryginalnych scenariuszy!⁵⁴ Tu niewielka dygresja. Pomimo że ciągle istnieje dość powszechne przekonanie, że scenariusz jest „literackim programem struktury filmowej”⁵⁵, to scenariusz filmowy niewiele ma wspólnego z tekstem literackim, co najwyżej – na skutek zawartości dialogów – można przyrównać go do formy dramatu⁵⁶. Bolesława Lewickiego koncepcja „przyliterackości” filmu⁵⁷ została niejako wymuszona względami praktycznymi – twórca filmoznawstwa na Uniwersytecie Łódzkim zakładał ten kierunek w latach pięćdziesiątych XX wieku na wydziale filologicznym – oraz, co ważniejsze, dostrzegał analogiczność struktur informacyjnych i dramaturgicznych literatury i filmu – rozwijanych w czasie – a więc zwracał uwagę w ten sposób na analogię ich percepcji. Poza tym „przyliterackość” filmu wynikała

z tradycji pierwszych form refleksji nad fenomenem filmu, rozpoczętej (nie tylko w Polsce, także we Francji⁵⁸) już w pierwszej dekadzie XX wieku. Można tu przywołać wspomniany wyżej tekst Irzykowskiego czy też zapomnianego Zygmunta Wasilewskiego, który w 1910 roku zajmował się tą problematyką. W szkicu zatytułowanym *Opowieść i poezja, poświęconym ustaleniu „granic między wrażliwością estetyczną a ciekawością”, wprowadził podział na sztukę oraz produkty, które, nie działając estetycznie, obliczone są na zaspokojenie elementarnej ciekawości. W literaturze np. powieściami „ludowymi” w odróżnieniu od „artystycznych” są te, których materia fabularna dominuje nad formą. Stanowią próbę zaspokojenia coraz szerzej występującego głodu produktu kulturowego. Głód ten zaspokaja również kinematograf, określony przez Wasilewskiego jako „brat rodzony powieści ludowej”, jako „kinematograficzne opowiadanie zdarzeń”. Fabularność uznana jest za podstawową cechę filmu, który usiłuje dorównać sprawności narracyjnej powieści⁵⁹.*

Poglądy Lewickiego nie wszyscy jednak podzielali. Aleksander Jackiewicz⁶⁰ protestował: *Film nie jest sztuką przyliteracką – wbrew sugestiom Romana Ingardena⁶¹, rozwiniętym przez estetyka filmu Bolesława W. Lewickiego⁶². Film jest sztuką autonomiczną, czego starałem się dowiedzieć w Uwagach o metodologii badania dzieła filmowego⁶³ oraz w pracy Film jako powieść naszego wieku⁶⁴. Dopiero w płaszczyźnie estetycznej, nie artystycznej, dzieło literackie i dzieło filmowe wykazują pewne związki⁶⁵.*

Powyższy cytat implikuje pytanie, w jaki sposób owe „pewne związki” funkcjonują „w płaszczyźnie estetycznej”? Przeniesienie wzajemnych relacji literatury i filmu na płaszczyznę estetyczną nie jest dokonaniem Jackiewicza. Pierwotów tych zagadnień można znaleźć we wcześniejszych pismach Romana Ingardena⁶⁶, bardziej zainteresowanego w latach 50. XX wieku obrazem malarskim. Ustalmy jednak na razie: wartość artystyczna – jeżeli mamy uznać ją za coś istniejącego – jest czymś, co w samym dziele występuje i w nim samym

*ma swe ugruntowanie bytowe. Wartość estetyczna jest czymś, co pojawia się dopiero w przedmiocie estetycznym in concerto, i to jako szczególny moment naoczny, determinujący całość tego przedmiotu*⁶⁷. Zagadnienia te są również obecne w tekstach teoretycznoliterackich. Robert Weiman zastanawiał się: *Jeśli chce się ogarnąć literaturę wraz z estetycznymi środkami i celami jej procesów historycznokomunikacyjnych, to należy znaleźć specyficznie estetyczny, a nie tylko językowi literacki odpowiednik kategorii znaku normalnojęzykowego. Różnice między strukturami języka naturalnego a strukturami sztuki („jako języka”, to znaczy jako społecznie określonej wypowiedzi) nie powinny więc być zacierane, lecz raczej specyfikowane. Prawdziwie estetyczny ekwiwalent struktur normalnojęzykowych tkwi przecież nie w lingwistycznym materiale literatury, lecz w systemie współdziałania charakterystycznych dla sztuki elementów struktury*⁶⁸.

W obu powyższych cytatach należy podkreślić element wspólny, który jest także bazą perspektywy metodologicznej niniejszego tekstu. Ingardenowska wartość estetyczna, która pojawia się w trakcie percepcji i estetyczny ekwiwalent struktur normalnojęzykowych Weimana, to idee dotyczące tego samego – relacji pomiędzy dziełem a odbiorcą podmiotowo zdominowanej przez odbiorcę; odbiorcę nie tylko zindywidualizowanego, ale także kształtującego każdorazowo inny proces percepcji, także w kolejnych aktach poznawczych tego samego dzieła.

Struktury obu obszarów sztuki – sztuki słowa i sztuki obrazu, a w niniejszym tekście w węższym ujęciu: prozy i filmu – mają przy uwzględnieniu powyższych poglądów kategorię wspólną. Zarówno w literaturze, jak i w filmie istnieje w doświadczeniu percepcyjnym *kategoria obrazu*, oparta na czasowo rozwijanej strukturze narracyjno-dramaturgicznej. „Materia” tych obrazów jest odmienna, bowiem funkcjonują one na bazie odmiennych tworzyw, jednak ich wspólnymi jakościami dla odbiorcy są semantyczność – na bazie arbitralności języka i ikoniczności filmu oraz ich procesualność – gdyż istnieją

tylko w trakcie percepcji, czyli jako doświadczenie odbiorcy. Tu należy z podkreśleniem dodać, że semantyczność ta pojawia się nie w jednostajnym procesie kontynuacyjnym, lecz w procesie o różnej dynamice dostarczania i rozkodowywania znaków, które uzyskują w ten sposób różną rangę w całościowej konstrukcji przekazu – co jest efektem konstrukcji dramaturgicznej jego treści.

Na marginesie nadmienić należy także, że procesualność funkcjonuje także w innych dziedzinach i dyscyplinach sztuki, w których prezentacja dzieł i ich percepcja odbywa się w czasie. Dotyczy to tzw. sztuk czasowych tj.: muzyki, teatru (także baletu) oraz niektórych form szeroko pojmowanej dziedziny sztuk plastycznych (np.: wideo, happening, performans). Nie wszystkie wymienione tu dyscypliny – z kolei – są semantyczne.

Muzyka (tu także dołącza balet – zwłaszcza klasyczny) pozbawiona jest semantyki przekazu, wyjąwszy formy dźwiękonaśladowcze⁶⁹. Teoria muzyki zajmuje się tylko semantyką ekspresji muzycznej, gdzie punkt ciężkości leży w strukturze muzycznej (tonacja, frazy itp.), której własności ekspresywne powodują rezonans uczuciowy u słuchacza. Semantyka ekspresji, zawarta w dziele *explicite*, jest jedną z jego jakości psychoidalnych. Tak więc istnieje tylko pragmatyczna strona procesu percepcji muzyki, bez semantycznej i syntaktycznej, bowiem absolutna empatia kompozytora (czy wykonawcy) i słuchacza jest praktycznie niemożliwa, pomimo tożsamości kontekstu kulturowego, w jakim dzieło powstało – i zjawisko percepcji zachodzi. Dzieła muzyczne nie zawierają *explicite* żadnych elementów świata przedstawionego, gdyż system znaków, z jakich powstają, jest abstrakcyjny i asemantyczny⁷⁰.

Formy widowisk teatralnych – z kolei – nie dają się zreprodukować w sposób zapewniający tożsamość możliwości znaczeniowo-wyrazowych widowiska i jego zreprodukowanego ekwiwalentu, kolejne zaś inscenizacje tego samego spektaklu są na tyle różne, że nie mogą

stanowić równoważnika tożsamościowo równych dzieł, jak egzemplarze tekstu literackiego czy kopie filmowe. Ponadto, jednym z podstawowych zagadnień tzw. „teatralności” jest kontakt publiczności z żywym aktorem, czego nie jest w stanie zapewnić ani sfilmowanie spektaklu, ani nawet jego telewizyjna transmisja bezpośrednia. Brak jest w wypadku widowiska teatralnego jego przedmiotowego korelatu (fizycznie istniejącej formy podawczej), który można byłoby w sposób techniczny powielić w dowolnej ilości egzemplarzy, a w procesie odtwarzania występowałyby taka sama nośność estetyczna tych samych wartości artystycznych, jak podczas percepcji oryginału. Teatr telewizyjny zaś nie spełnia pierwszego warunku (teatralności), poza tym jest w swej istocie formą bardziej parafilmową niż teatralną.

Podobnie – jak problem widowiska teatralnego – kształtuje się sytuacja w formach współczesnej plastyki rozszerzonej o element czasowy. Happening, *fluxus*, a także późniejsze performansy i różne formy *activities*, są z założenia tekstami chwili. Jakikolwiek powtarzanie czy odtwarzanie zarejestrowanych wcześniej ich „widowisk”, oprócz wprowadzenia niezgodności wartości artystycznych (dzieło a jego ekwiwalent), pozbawia je także wartości estetycznych, gdyż jest wbrew istocie tych dzieł.

Tak więc z powyższych rozważań wynika, że tylko literatura i film dysponować mogą możliwościami znaczeniowo-wyrazowymi realizowanymi na płaszczyźnie semantycznej w czasowo rozwijanym i przebiegającym w różnej dynamice procesie prezentacji świata przedstawionego dzieła. Ponadto istnieją ich przedmiotowe (fizycznie istniejące) korelaty (książka i kopia), technicznie reprodukowane w dowolnej ilości egzemplarzy, gotowe do percepcji, podczas której następuje pełna ekspozycja wartości artystycznych.

Tylko w filmie i literaturze funkcjonuje kategoria obrazu zawartego w dziele *implicite* na mocy – odpowiednio – języka naturalnego i kodu ikonicznego. Obraz ten rozumiany jako element świata

przedstawionego dany jest semantycznie w sposób jednoznaczny, lecz do końca określony nie jest (komunikaty typu informacyjnego przejawiają takie dążenia) – implikuje więc aktywność podmiotu percypującego ograniczoną jego kompetencjami i kontekstem kulturowym czytelnicznej konkretyzacji i zjawiska ekranowego. *Znaczenie obrazu dla widza zależy w ogromnym stopniu od dotychczasowych doświadczeń i wiedzy osoby patrzącej. Dlatego obraz wizualny nie jest prostym przedstawieniem „rzeczywistości”, ale systemem symbolicznym*⁷¹.

Percepcja obrazu to odnajdywanie w pamięci myślowych obrazów rzeczy, pośród wcześniej doświadczonych i zmagazynowanych jako suma doświadczeń wizualnych, odnajdywanie poprzez konfrontację z nimi bodźców zmysłowych z danego i w danym momencie przebiegającego aktu percepcji. Formuła ta jest prawdziwa także dla obrazu literackiego, gdyż – nawet jeśli przyjąć, że „myślimy słowami” – to poszczególne słowa istnieją w świadomości naszego doświadczenia językowego w ścisłej korelacji z ich desygnatami, które „kojarzone są” obrazowo.

Fenomenologiczna teoria obrazu uwzględniająca proces percepcji przeciwstawia jeden i ten sam obraz – jako twór pod pewnymi względami niedookreślony – i wiele jego konkretyzacji, usuwających przynajmniej niektóre z miejsc niedookreślenia, jakie obraz zawiera. Proces dopełnienia i „konkretyzacji” w intencjonalnym akcie „warstwy wyglądownej” i „warstwy przedmiotów przedstawionych” dzieła stanowi pełnię funkcjonowania obrazu⁷².

Koncepcja fenomenologiczna nie jest jedyną – stanowisko zajęte przez egzystencjalistów jeszcze silniej niż Ingardenowskie akcentuje aktywność podmiotu percypującego obraz o funkcji analogicznego reprezentanta. *Powiemy zatem, że wyobrażenie jest pewnym aktem skierowanym na przedmiot nieobecny lub nieistniejący w jego cielesności, poprzez treść psychiczną lub fizyczną, która następuje jako przedstawiająca przez analogię, właściwy przedmiot*⁷³.

Wynika z powyższego, że materiał do obrazu w literaturze i filmie zawarty jest w dziele *implicite*, jednak w pełni obraz ten funkcjonuje dopiero w trakcie zjawiska ekranowego i czytelniczej konkretyzacji.

Czasowy aspekt istnienia literatury i filmu warunkuje czasowość percepcji obrazu. To dość oczywista prawda, jednak w połączeniu z wyżej wspomnianym tokiem konstruowania znaczenia – rezultatem procesu o różnej dynamice dostarczania i rozkodowywania znaków obrazowych, jako efektem całościowej konstrukcji dramaturgicznej przekazu – implikuje pytanie o granice czasowości obrazu, o segmentację (porcjowanie) obrazów, a więc o segmentację znaczeń.

Odpowiedź można sformułować przyjmując określoną przez Stefana Szumana na gruncie teorii muzyki koncepcję tzw. dawki estetycznej. Szuman dowodzi⁷⁴, że percepcja sztuk czasowych odbywa się nie w sposób ciągły, ale etapami, w których przyswajane są poszczególne dawki estetyczne – tj. oddzielne człony utworu złożone z najmniejszych elementów tak skonstruowane, by jednym aktem psychicznym mogły być jednoznacznie percypowane, wywierając na odbiorcy zamierzony przez twórcę efekt. Teoria ta wydaje się być prawdziwa w odniesieniu do obrazu literackiego i filmowego, które przecież także są tworam dynamicznymi.

Klasyczne pojęcie obrazu literackiego utożsamia go w szerokim znaczeniu ze światem przedstawionym, uważanym za główny składnik treści dzieła, pojmowany jako całokształt zaprezentowanych w nim zjawisk, jako przedmiotowy korelat semantycznej warstwy tekstu. Tak ujęty problem łączy świat przedstawiony z fikcją jako pewnego rodzaju jej przedłużenie – inaczej mówiąc, obraz literacki to przedstawiona sfera fikcyjnych desygnatów konstytuowana przez znaczenia słów, zdań i większych odcinków tekstu, narastająca wraz z jego rozwojem i organizowana według założeń „uporządkowania naddanego”⁷⁵. Współczesna koncepcja obrazu literackiego w większej mierze uwzględnia zagadnienia języka pojmowanego jako tworzywo

literackie. Arbitralność znaków językowych będąca podstawą komunikacji językowej sprawia, że poszczególne wyrazy, jak również większe całości syntaktyczne, nie są i nie mogą być jednoznacznie zrozumiane przez wszystkich odbiorców, gdyż różne jest odniesienie znaku językowego, uwarunkowane indywidualnym doświadczeniem i kontekstem kulturowym danego odbiorcy. Tekst naukowy – zbudowany z sądów – przewyższa owo różne „odniesienie” doprowadzając przekaz do komunikatu dyskursywnego. Tekst literacki natomiast wykorzystuje wynikającą z arbitralności systemu językowego wieloznaczność (niejasność znaczeniową) oraz wieloznaczeniowość (wieloplanowość znaczeń) wypowiedzi autorskiej przy konstruowaniu świata przedstawionego dzieła⁷⁶. Fakt ten sprawia, że odbiorca tekstu zmuszony zostaje jak gdyby do rekonstruowania w swojej świadomości owego przedmiotowego korelatu wypowiedzi literackiej. *Tak więc obraz literacki w przeciwieństwie do malarskiego kształtuje się pośrednio, poprzez warstwę znaków językowych i ich znaczeń*⁷⁷. Takie rozumienie obrazu literackiego prowadzi do dwuaspektowego ujęcia problemu jako syntezy dwu elementów: realnego przedmiotu i artystycznej projekcji.

Obraz literacki – twierdzi Gaston Bachelard – to znaczenia *in statu nascendi*: słowo, stare słowo – zyskuje tu nowe znaczenie. Podwójna funkcja obrazu literackiego – to znaczyć coś innego i pobudzać do marzenia o czymś jeszcze innym⁷⁸. Analogiczne stanowisko zajmuje szkoła semiotyczna, także traktująca obraz jako twór dwuczłonowy:

- pierwotny, dowolny odcinek mowy zawierający informację obrazową nierównoznaczną z właściwym znaczeniem oddzielnie wziętych wyrazów – elementów danej mowy;
- wtórny, tj. uwzględniający percepcję dzieła; to nie odcinek mowy, lecz konotacje informacji obrazowej⁷⁹.

Nie jest to teoria nowa; dostrzec w niej można echo Ingardenowskiej warstwy przedmiotów przedstawionych, której przeciwstawia się każda nowa konkretyzacja dzieła⁸⁰.

Jurij Łotman traktuje obraz jako znak wtórny, powstały z materiału języka naturalnego, którego kod jest powszechnie znany. Twierdzi on, że sztuka słowa zaczyna się od prób przezwyciężenia podstawowej własności słowa jako znaku językowego – niemotywowany związek planu treści z planem wyrażenia – i zbudowania słownego modelu artystycznego świata przedstawionego jak w sztukach ikonicznych⁸¹.

Podsumowując poszczególne rozważania można wywnioskować, że: obraz literacki posiada specyficzną wartość sygnału, którego energia jest niewspółmierna do energii wywołanego przez niego działania; jest on po prostu większy od sumy części, z których został zbudowany. Innymi słowy informacja obrazowo-literacka jest nierównoznaczna z informacją językową (jest większa). Świat przedstawiony dzieła literackiego prezentowany jest przez układ obrazów literackich – motywów dynamicznych (głównie zdarzenia) kształtujących czasowy wymiar dzieła, oraz motywów statycznych (głównie opisy) kształtujących przestrzenne wymiary dzieła. Tak skonstruowany świat przedstawiony pełne dookreślenie uzyskuje dopiero w procesie czytelniczej konkretyzacji⁸².

Dodać należy, że obraz literacki – podobnie jak filmowy (dalej w tekście) – będąc także tworem dynamicznym, także cechuje nieostrość granic.

Obraz filmowy nie jest kadrem, ponieważ jest on niepercypowalny, a także dźwięk nie jest wówczas semantycznie samodzielny; nie jest nim także ujęcie, bo często kilka – zwłaszcza krótkich – ujęć składa się na jeden obraz. Zatem za obraz filmowy można tylko uznać każdą względnie samodzielną semantycznie część filmu oddziałującą estetycznie na odbiorcę podczas percepcji.

Ikoniczność obrazu filmowego jest sprawą oczywistą, wszystkie bowiem stanowiska zgodnie ją przyjmują, rozszerzając jeszcze zagadnienie o ikoniczność warstwy dźwiękowej⁸³. Tak więc sformułowanie „obraz filmowy” jest równoznaczne z dźwiękowym

obrazem filmowym – „obrazem dźwięczącym”. Semiotyczna szkoła badań uznaje obraz filmowy za strukturę znaczącą, lecz nie posiadającą wartości autonomicznej, tzn. jej wartość semantyczna jest względna, zależna od całości układu obrazów składających się na film. Stanowisko takie prezentuje m.in. Jadwiga Bocheńska⁸⁴.

Ikoniczny charakter obrazu filmowego jest – z punktu widzenia rzeczywistości gotowego dzieła – pozornie sprzeczny ze swym znaczeniem (ściślej ze „znaczonym”). Brak jest bowiem realnie istniejących desygnatów, których gwarantem jest ich znak ikoniczny. Problem dotyczy zjawisk i przedmiotów, które istnieją w dziele (głównie za pomocą montażu⁸⁵, bądź tzw. zdjęć specjalnych; obecnie w praktyce są to tylko efekty CGI – *computer-generated imagery*) i prezentowane są widzowi podczas projekcji, które nie istniały w rzeczywistości przedkamerowej i nie mogą istnieć w pozafilmowej empirycznej rzeczywistości. Jest to oczywiście sprzeczność pozorna – dzieła nie można odnosić do rzeczywistości bez uwagi na jego kontekst – poza tym znak ikoniczny w filmie jest desygnałem jego świata przedstawionego, tj. nowej wykreowanej rzeczywistości filmowej, nierównej ani rzeczywistości przedkamerowej, ani tym bardziej rzeczywistości empirycznej⁸⁶. Ikoniczna gwarancja istnienia tej pierwszej (wykreowanej rzeczywistości filmowej) jest podstawą potęgi prawdy obrazu w filmie. Problem ten jest podobny do zagadnienia fikcji literackiej – można powiedzieć, za Ingardenem, że desygnaty świata przedstawionego istnieją intencjonalnie, mają „habitus realności”⁸⁷.

Reasumując powyższe rozważania: pojęcie obrazu filmowego jest swoistym aksjomatem w teorii filmu, niezwykle przydatne jako pojęcie operacyjne, teoretycznie sformułowane jako jednoaktowo percypowalny dynamiczny kwant semantyczny (w rozumieniu dawki estetycznej Szumana⁸⁸), lecz jednocześnie o nieostrych granicach.

W próbie podsumowania całości powyższej analizy relacji pomiędzy literaturą a filmem⁸⁹ można powtórzyć wcześniej już sformułowaną

konstatację: literatura i film operują możliwościami znaczeniowo-wyrazowymi realizowanymi na płaszczyźnie semantycznej w czasowo rozwijanym i przebiegającym w różnej dynamice procesie prezentacji świata przedstawionego dzieła. Ponadto istnieją ich przedmiotowe (fizycznie istniejące) korelaty (książka i kopia), technicznie reprodukowalne w dowolnej ilości egzemplarzy, gotowe do percepcji, podczas której następuje pełna i każdorazowo taka sama ekspozycja wartości artystycznych. Cechy powyższe wyróżniają literaturę i film spośród innych dziedzin i dyscyplin sztuki.

Dodać jednak należy, że wspólna cecha zamkniętych całości estetycznych o zmiennej sile oddziaływania w trakcie percepcji jest kategorią uniwersalną dla całej sztuki i na tyle tylko powinowactwo to jest prawdziwe.

Słowo i obraz to główne składniki kultury i cywilizacji. O obrazie wiemy niewiele, ale wiedza ta sięga historii sprzed prawie 15 tysięcy lat. O słowach z tamtych czasów nie wiemy nic! Stawiamy hipotezę, że zapis obrazów w funkcji językowej stopniowo przekształcał ideogramy w znaki... coraz bardziej abstrakcyjne. Pierwotna, prymitywna ikoniczność zanikała, rysunek się upraszczał... [...] *hieroglify straciły swą kunsztowną precyzję i zaczęły się upraszczać, w biegu opadły z nich szczegóły, zostawał jakby szkielet [...]. Zamiast obrazków pojawiły się znaki-kliny, linie – i nagle przestały wyrażać pojęcia, a zaczęły oddawać dźwięki – sylaby lub głoski*⁹⁰. Ówczesne powinowactwo obrazów i słów miało kompletnie inny wymiar, ale istniało.

Próba charakterystyki obecnego jest zawarta w niniejszym tekście.

SŁOWA KLUCZOWE: SYNTEZA SZTUK, POWINOWACTWO SZTUK, SŁOWO I OBRAZ, OBRAZ LITERACKI A OBRAZ FILMOWY, ADAPTACJA

- 1 M. Gołaszewska, *Między filozofią sztuki a mikroestetyką*, [w:] *Estetyka i sztuki*, red. M. Gołaszewska, Kraków 1983, s. 15.
- 2 Problemy te wyczerpująco przedstawione są w: M. Gołaszewska, op. cit., – tam artykuły m.in.: S. Morawskiego, J. Ciszewskiego, J. Białostockiego, T. Bruniusa.
- 3 Patrz obszerne opracowanie problematyki w: *Mała encyklopedia kultury antycznej*, Warszawa 1973, s. 500 i nast.
- 4 J. Paradowski, *Mitologia*, Warszawa 1965, s. 82.
- 5 K. Kumaniecki, *Historia kultury starożytnej Grecji i Rzymu*, Warszawa 1975.
- 6 R. Graves, *The Greek Myths*, London 1960. Wyd. polskie: *Mity greckie*, Warszawa 1967.
- 7 P. Grimal, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Lódź, 1987, s. 241. Wyd. oryg.: *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Presses Universitaires de France, 1951.
- 8 https://fr.wikipedia.org/wiki/Classification_des_arts (dostęp 02.11.2015).
- 9 Np.: *lire, sistrum, harfe, kitara*, z których nie wszystkie używane są obecnie, a jeśli przetrwały do współczesności, to tylko ich nazwy, gdyż mają zupełnie inną budowę. Patrz: J. W. Reiss, *Muzyczna kultura wschodu i starożytnej Grecji*, [w:] *Mała historia muzyki*, Kraków 1979.
- 10 *Flet* – instrument o tej nazwie w dwu wersjach („poprzeczny” i „podłużny”) istnieje współcześnie; *aulos* – nazwa zbiorcza instrumentów dętych, także instrument dwupiszczałkowy (*biaulos*) o równoległym układzie piszczałek, oddzielnych dla obu dłoni, należał do najpopularniejszych w starożytnej Grecji, obecnie niestosowany. Por. *Mała encyklopedia muzyki*, Warszawa 1971.
- 11 W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć: sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycie estetyczne*, Warszawa 1976, s. 24.
- 12 M. Grabmann, *Geschichte der scholastischen Methode*, 1909, I, s. 254. Cyt. za: W. Tatarkiewicz, op. cit., s. 24.
- 13 Ibidem.
- 14 Patrz: https://fr.wikipedia.org/wiki/Classification_des_arts (dostęp 02.11.2015). Por. także: I. Kant, *Analityka piękna*, [w:] *Krytyka władzy sądenia*, tłum. J. Gałęcki, Warszawa 1962.
- 15 W. Tatarkiewicz, op. cit., s. 78.
- 16 Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie z 1766 roku*. Wyd. polskie: *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*, cz. I, oprac. Jolanta Maurin-Białostocka, Wrocław-Warszawa-Kraków 1962.
- 17 G. E. Lessing, op. cit., s. XII.
- 18 Obszerne studium na ten temat: Juliusz Starzyński, *O romantycznej syntezie sztuk. Delacroix, Chopin, Baudelaire*, Warszawa 1967. Autor przedstawia postawy artystów usiłujących w praktyce realizować tytułowe hasło – m.in. Delacroix, który uprawiając malarstwo grywał na skrzypcach...
- 19 G. Dziamski, *Od syntezy sztuk do sztuki post-medialnej*, „Estetyka i Krytyka” 17/18 (2/2009–1/2010), s. 2. Także: http://estetykaikrytyka.pl/art/17-18/eik_17-18_4.pdf (dostęp 02.11.2015).
- 20 W. Tatarkiewicz, op. cit., s. 81.
- 21 G. W. F. Hegel, *Esthétique*, Paris 1997, t. 2, s. 19–22.
- 22 Patrz przypis nr 1.
- 23 W. Tatarkiewicz, op. cit., s. 84.
- 24 https://fr.wikipedia.org/wiki/Classification_des_arts (dostęp 02.11.2015).
- 25 Patrz przypis 12.
- 26 Już w roku 1929 opublikował częściowo swoje przemyslenia w *Lavenir de l'esthetique*. W pełni zaprezentował je w pracy: *La Correspondance des arts, Eléments d'esthétique comparée*, 1947. Wg. W. Tatarkiewicz, op. cit., s. 84, 85.
- 27 W. Tatarkiewicz, op. cit., s. 84.
- 28 <http://www.sonore-visuel.fr/ouvrage/la-correspondance-des-arts-elements-desthetique-comparee> (dostęp 02.11.2015).
- 29 W. Tatarkiewicz, op. cit., s. 85.
- 30 System klasyfikacji sztuk Souriau był

- przedstawiany w formie graficznej jako koło podzielone na 14 części.
- 31 M. Praz, *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, Warszawa 1981, s. 28. (Muzyka, poza dźwiękonaśladowczą, jest asemantyczna, jak arabska w plastyce – obie są „abstrakcyjne”).
 - 32 M. Praz, op. cit., s. 30.
 - 33 Cyt. wg. G. E. Lessing, op. cit., s. 4. Przypis nr 3 do cyt. fragmentu: *Simonides z Keos, poeta grecki (556 – 468 p.n.e.), znakomity liryk; jego sławny aforyzm przekazał Plutarch, De gloria Atheniensium, III, 346, n., s. 196.*
 - 34 Horacy, *Sztuka poetycka*, zwana także *Listem do Pizonów*, 5.361. *Ut pictura poësis est – obraz jest jak poezja* (Słownik wyrazów obcych, Trzaska, Evert i Michalski, Warszawa 1939).
 - 35 M. Praz, op. cit., s. 5, 6.
 - 36 K. Irzykowski, *X Muza. Zagadnienia estetyczne kina*, Kraków 1924.
 - 37 Wł. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1988.
 - 38 Podział ten częściowo oparty został na formalnoprawnym schemacie powstałym dla potrzeb kategorii wyższego szkolnictwa artystycznego w Polsce. Por. Rozporządzenie Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego z dnia 8 sierpnia 2011 r. w sprawie obszarów wiedzy, dziedzin nauki i sztuki oraz dyscyplin naukowych i artystycznych.
 - 39 Istnieją bardzo liczne źródła bibliograficzne dotyczące tych zagadnień, por.: J. Krzyżanowski, *Sztuka słowa. Rzecz o zjawiskach literackich*, AiF, Warszawa 1972; *Słownik terminów literackich*, red. Janusz Sławiński, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1976; S. Sierotwiński, *Słownik terminów literackich. Teoria i nauki pomocnicze literatury*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Lódź 1986; A. Helman, *O dziele filmowym. Materiał – technika – budowa*, Kraków 1981; M. Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994; *Słownik filmu*, red. Rafał Syska, Kraków 2005.
 - 40 W latach siedemdziesiątych XX wieku znaczną popularność zyskały przetłumaczone teksty Umberta Eco (*Pejzaż semiotyczny*, Warszawa 1972), Rolanda Barthesa (*Mit i znak*, Warszawa 1970), Pierra Guirauda (*Semiologia*, Warszawa 1974); Jeana Piageta (*Strukturalizm*, Warszawa 1972) i innych, także polskie: Janusza Pelca, (*Wstęp do semiotyki*, Warszawa 1982), Haliny Książek-Konickiej (*Semiotyka i film*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1980).
 - 41 Patrz: R. Jakobson, *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*, t. 1, 2., wybór, red. naukowa i wstęp Maria Renata Mayenowa, Warszawa 1989; także: *Semiotyka kultury*, wybór i oprac. Elżbieta Janus i Maria Mayenowa, przedm. Stefan Żółkiewski, Warszawa 1975.
 - 42 S. Żółkiewski, *Kultura literacka 1918–1932*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1973, s. 410.
 - 43 Patrz przypis 35.
 - 44 Monografia tych zagadnień: A. Biała, *Literatura i malarstwo. Korespondencja sztuk*, Warszawa 2010.
 - 45 Cyt. za: M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, Gdańsk 1996, s. 123.
 - 46 Blisko 400 przykładów ilustracji w: L. Impelluso, *Mity. Bogowie i herosi w sztuce*, Warszawa 2010.
 - 47 Patrz: J. Bielska-Krawczyk, *Ilustracja – kulturowa przestrzeń spotkania literatury i malarstwa*, „Roczniki Kulturoznawcze”, t. I, 2010, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2010, s. 248–259.
 - 48 J. Krzemińska, *Albumy do trylogii Henryka Sienkiewicza*, [w:] *Dzieła czy kicz*, red. E. Grabska, T. S. Jaroszewski, Warszawa 1981, s. 246.
 - 49 M. Hopfinger, *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1974. Tam zwłaszcza rozdział: *Literatura i film w perspektywie intersemiotycznej*.
 - 50 Pośród wielu pozycji w jęz. polskim

- wspomnieć wypada: M. Hopfinger, dz. cyt.; T. Miczka, *Adaptacja*, [w:] *Słownik pojęć filmowych*, t. 10, red. A. Helman, Kraków 1998; W. Wierzewski, *Film i literatura*, Warszawa 1983; A. Jackiewicz, *Historia literatury w moim kinie*, Warszawa 1974. Tam zwłaszcza rozdział: *Trochę teorii*; A. Kołodyński, K. J. Zarębski, *Słownik adaptacji filmowych*, Bielsko-Biała 2005.
- 51 Np. *Młyn i krzyż* – film L. Majewskiego wg. obrazu P. Bruegla. Patrz: M. Hendrykowski, *Współczesna adaptacja filmowa*, Poznań 2014. Tam rozdział: *Hybrydy adaptacyjne*.
- 52 Patrz R. Cave i S. Ayad, *Historia książki. Od glinianych tabliczek po e-booki*, Warszawa 2015.
- 53 Patrz A. Przybyszewska, *Liberackość dzieła literackiego*, Łódź 2015.
- 54 Niestety nie istnieją szczegółowe dane określające proporcje liczbowe.
- 55 Tytuł tekstu B. W. Lewickiego, twórcy filmoznawstwa w Polsce. Patrz tegoż: *Scenariusz. Literacki program struktury filmowej*, Łódź 1970.
- 56 Olbrzymia liczba podręczników i programów komputerowych do pisania scenariuszy jako główną cechę budowy podaje: *jedna strona tekstu (dialogi dominują, didaskalia szczątkowe) równa się jednej minucie ekranowej*. Patrz np. M. Karpiński, *Niedoskonałe odbicie*, Warszawa 1995; D. Trottier, *The screenwriter's Bible: A Complete Guide to Writing, Formatting, and Selling Your Script*. Silman-James Press 1994. Także aplikacja na PC: *Celtx*.
- 57 B. W. Lewicki, *Problematyka rodzajów i gatunków w sztuce filmowej*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, Łódź 1960, t. II, z. 2, s. 62.
- 58 W 1907 roku powstała wytwórnia filmowa Film d'Art z programem przenoszenia na ekran wybitnych dzieł literatury, w praktyce zajęto się głównie dramatem. Powstałe filmy wyznaczyły styl *film d'art*, będący synonimem *sfilowanego teatru*. Więcej w: J. Toeplitz, *Historia sztuki filmowej*, t. 1, Warszawa 1955. Tam rozdz. VI.
- 59 J. Bocheńska, *Wstęp* [w:] K. Irzykowski, *X Muza. Zagadnienia estetyczne kina*, 1977, s. 7. Bocheńska omawia tekst: Z. Wasilewski, *Opowieść i poezja, rzecz o granicach między wrażliwością estetyczną a ciekawością*, [w:] *O sztuce i człowieku wiecznym*, Lwów 1910.
- 60 A. Jackiewicz, *Niebezpieczne związki literatury i filmu*, Warszawa 1971, s. 169.
- 61 Ibidem, przypis nr 3: R. Ingarden, *O dziele literackim*, Warszawa 1960.
- 62 Ibidem, przypis nr 4: B. Lewicki, *Wprowadzenie do wiedzy o filmie*, Wrocław 1964.
- 63 Ibidem, przypis nr 5: A. Jackiewicz, *Uwagi o metodologii badania dzieła filmowego*. „Kwartalnik Filmowy” 1963, nr 3.
- 64 Ibidem, przypis nr 6: A. Jackiewicz, *Film jako powieść naszego wieku*. „Odra” 1963, nr 10.
- 65 Ibidem, przypis nr 7: *W płaszczyźnie artystycznej – mówiąc ogólnie – traktując dzieło z punktu widzenia tworzywa, w płaszczyźnie estetycznej – z punktu widzenia nadrzędnych praw sztuki. Innymi słowy: w pierwszym wypadku – od strony teorii sztuki, w drugim – od strony estetyki*.
- 66 R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. I – III, Warszawa 1957, 1958, 1970.
- 67 Idem: *Wartości artystyczne i wartości estetyczne*, [w:] *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce*, wyb. i oprac. Jan Białostocki, Warszawa 1976, s. 203.
- 68 R. Weimann, *Literatura: produkcja i recepcja. Studia z metodologii historii literatury*, Warszawa 1978, s. 231.
- 69 Motywację takiego podziału podają w swych pracach: S. Morawski, *O realizmie jako kategorii estetycznej*; M. Wallis, *Świat sztuki i świat znaków*, „Estetyka” 1961 nr 2.
- 70 Szerzej na ten temat m.in. w: L. B. Meyer, *Emocja i znaczenie w muzyce*, Kraków 1974.
- 71 E. H. Gombrich, *Obraz wizualny*, [w:] *Symbol i symbolika*, wybrał i wstępem opatrzył Michał Głowiński, Warszawa 1990, s. 312.
- 72 R. Ingarden, *O budowie obrazu*, [w:] *Studia*

- z estetyki, t. 2, Warszawa 1957, s. 99.
- 73** Patrz: J. P. Sartre, *Wyobrażenie*, Warszawa 1970, s. 45.
- 74** W pracy: *Pojęcie dawki estetycznej* „Przegląd Filozoficzny” 1949, z. 1, 2; teoria ta jest powszechnie przytaczana.
- 75** *Słownik terminów literackich*, op. cit.
- 76** Por. H. Markiewicz, *Wyznaczniki literatury*, [w tegoż:] *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1980.
- 77** M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*, wyd. IV, Warszawa 1975, s. 42.
- 78** Patrz: G. Bachelard: *Wyobrażenia poetycka*, Warszawa 1975, s. 361
- 79** Omówienie na przykładzie teorii W. A. Zarięckiego z pracy: *Obraz jako informacja*, „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 2.
- 80** Patrz: R. Ingarden, *Dzieło literackie i jego konkretyzacje*, [w tegoż:] *Szkice z filozofii literatury*, t. 1, Łódź 1947.
- 81** Patrz: J.M. Łotman, *O pojęciu tekstu*, „Pamiętnik Literacki” 1972 z. 2.
- 82** Patrz R. Ingarden, *Dzieło literackie...*, op. cit.
- 83** Patrz H. Książek-Konicka, *Semiotyka i film*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1980. Por. Z. Woźnicka, *Problem kreacji i reprodukcji w filmie*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1983.
- 84** W pracy: *Obraz filmowy jako znak*, w: *Wstęp do badania dzieła filmowego*, red. A. Jackiewicz, Warszawa 1966.
- 85** Chodzi o funkcje narracyjne montażu wynikające z możliwości stosowania skrótów nie tylko w czasie prezentowanej sceny, lecz głównie polegających na „niepokazywaniu” przebiegu fragmentów zdarzeń, tylko ich rezultatów. Widz, o odpowiednich kompetencjach, nie zauważa tych braków, podświadomie przyjmując jako oczywiste, że dane sytuacje się wydarzyły (choć na ekranie ich nie było). Filmoznawcza refleksja na ten temat w: A. Helman, *Suture*, [w:] *Słownik pojęć filmowych*, t. 2, Wrocław 1991.
- 86** Rzeczywistość przedkamerowa jest zaaranżowana dla filmowych potrzeb (nie tylko w filmie fabularnym) – tak więc będąc realnie istniejącą, nie jest tożsama z rzeczywistością empiryczną, tj. dostępną ogólnemu doświadczeniu.
- 87** R. Ingarden, *O dziele literackim. Badania z pogranicza antologii, teorii języka i filozofii*, przeł. M. Turowicz, Warszawa 1960, s. 405.
- 88** Patrz przypis 73.
- 89** Wyjaśnić wypada, że zgodnie z powyżej w tekście przyjętą nomenklaturą powinno być: *prozą* a *filmem*; stosowanie w tekście, pomimo tego rozróżnienia, pojęcia: *literatura* i *film* jest świadomą niekonsekwencją popełnianą w celu ułatwienia śledzenia wywodu, gdyż zestawianie w tym brzmieniu jest powszechnie przyjęte i trudno jest spowodować zmianę).
- 90** J. Parandowski, *Alchemia słowa*, Warszawa 1956, s. 160.

Stefan Czyżewski

LITERATURE. FILM. (Draft affinity)

The affinity of film and literature is analyzed in historical perspective, and more broadly, the methodological aspect of comparing and collating together 'word and image' ...

Recalling the historical aspect, it is easy to find in the sources certain awkwardness of humanistic reflection on not only the relationship between the arts, but especially the division and classification of 'disciplines of art'. Ancient thinkers tried to resolve this issue citing nine muses, who took care of the individual disciplines. Taxonomy is relevant only in its historical context, because understanding of art and science in those days was completely different from the present. Despite this fact, modern thinkers revised the system many times while different creating taxonomies and introducing other divisions. Cinema was considered as the Tenth Muse the early twentieth century, but that decision was only symbolic.

It seems more appropriate to place the relationship of film and literature in the perspective of coexistence of words and images, whose affinity has been obvious in Mediterranean culture in last two thousand years. It manifests itself mainly through painting illustrations of literary topics. However, the temporary nature of perception of both film and literature, seems more appropriate an arena to compare film and literature. Separation of different material in these disciplines is possible. It entails the formation of the perspective of perception of temporary narrative structures, dramatic and semantic, as perception systems common to film and literature. The categories of the moving image and literary image are considered as helpful in detailed analysis.

The text ignores the problem of film adaptation of literary works and typical inter-semiotic issues, because of its special affinity and marginal.

KEYWORDS: GESAMTKUNSTWERK, AFFINITY ARTS, WORD AND IMAGE, THE LITERARY IMAGE AND THE FILM IMAGE, ADAPTATION