

„Kwartalnik Filmowy” nr 111 (2020)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.386>
© Creative Commons BY-NC-ND 4.0

Robert Birkholz
Uniwersytet Warszawski
<https://orcid.org/0000-0002-5192-4997>

Narracja i focalizacja zmysłowa w *Pod Mocnym Aniołem* Wojciecha Smarzowskiego. O adaptacji powieści Jerzego Pilcha

Słowa kluczowe:

narracja;
focalizacja
zmysłowa;
Wojciech
Smarzowski;
alkoholizm w kinie;
doświadczenia
cielesne

Abstrakt

Autor próbuje dowieść funkcjonalności podziału na narrację i focalizację zmysłową, analizując film *Pod Mocnym Aniołem* (2014) Wojciecha Smarzowskiego oparty na powieści Jerzego Pilcha. Przeszczepiona z literaturoznawstwa kategoria focalizacji zmysłowej odnosi się do zmysłowych, cielesnych doznań bohaterów uobecnianych w narracji filmowej. Posługując się kategoriami narratologicznymi, autor zestawia narrację i focalizację w powieści Pilcha z narracją i focalizacją zmysłową w adaptacji Smarzowskiego. Podczas gdy Pilch tworzy autotematyczną opowieść o pisaniu, w filmie narracja w całości jest podporządkowana doznaniom cielesnym głównego bohatera, a nie jego aktywności narracyjnej. Artykuł zawiera charakterystykę technik audiowizualnych służących kreacji focalizacji zmysłowej w filmie. Autor pokazuje, jak zmiana medium oraz reinterpretacja tekstu oryginalnego doprowadziły do zupełnie odmiennego przedstawiania doświadczeń cielesnych bohatera.

W okresie wzrastającej somatyzacji przekazów audiowizualnych i wzmożonego zainteresowania filmoznawców zagadnieniem cielesności¹ kategoria fokalizacji nabiera nowej aktualności. W sposób najbardziej ogólny fokalizację można zdefiniować jako perspektywę, w ramach której są przedstawiane elementy świata diegetycznego w utworze narracyjnym². Podział na narrację i fokalizację pozwala oddzielić akt opowiadania, komunikowania, przedstawiania (narracja) od aktu patrzenia, przeżywania, percypowania (fokalizacja) uobecnianego ja w narracji. Rdzennie literaturoznawcze pojęcie wydaje się bardzo przydatne w odniesieniu do przekazów filmowych, w których bohater niezwykle często pełni funkcję podmiotu percepcji (fokalizatora), choć nie jest narratorem (opowiadaczem) historii. Czasem kategorię narracji badacze rozumieją bardzo szeroko, nie tylko jako tekstualny sposób przedstawienia jakiejś opowieści, ale też jako strukturę rozumienia³ pozwalającą porządkować rzeczywistość. Była to jedna z najpopularniejszych oraz najbardziej ekspansywnych kategorii humanistycznych ostatniego ćwierćwiecza. Człowiek jest jednak nie tylko „zwierzęciem opowiadającym”⁴, ale także odczuwającym, percypującym, doznającym. Fokalizacja pozwala się skupić nie na aktywności narracyjnej bohaterów, ale na audiowizualnej reprezentacji ich percepcji oraz aktualnego postrzegania rzeczywistości.

Współcześni narratolodzy próbują na różne sposoby włączyć kategorie związane z cielesnością do badań nad narracją. Skupiają się na ciele bohaterów jako na centrum narracji bądź też wskazują rolę zmysłów w procesie odbioru – warto wspomnieć chociażby o korporalnej narratologii Daniela Pundaya, zawierającej projekt analizy przedstawień ciał bohaterów⁵, oraz o koncepcji Steffena Hvena, który polemizując z klasycznym ujęciem kognitywistycznym Davida Bordwella, podkreśla znaczenie afektów oraz emocji podczas (re)konstruowania fabuły filmowej przez widza⁶. Jednak wydaje się, że również te badania, które nie wyrastają z inspiracji fenomenologicznych ani kognitywistycznych i są fundowane na poetyce strukturalnej, powinny zostać wzbogacone o narzędzia umożliwiające analizę reprezentacji doświadczeń cielesnych postaci. Szczególnie pod tym względem inspirująca może być interdyscyplinarna koncepcja narratologiczna Mieke Bal, w której kategoria fokalizacji odgrywa niezwykle istotną rolę⁷.

Fokalizacja została już zaadaptowana na grunt filmoznawstwa⁸, jednak bardzo duży zakres znaczeniowy pojęcia może utrudniać jego zastosowanie. O fokalizacji wewnętrznej (z perspektywy bohatera) można bowiem mówić zarówno w przypadku typowych ujęć z punktu widzenia (*POV shots*), jak i narracji pryzmatycznej w stylu serialu *The Affair* (2014-2019) czy wreszcie skrajnie subiektywnych strumieni świadomości. Dążąc do większej precyzji terminologicznej, warto zastosować w badaniach nad filmem funkcjonujące już w literaturoznawstwie pojęcie fokalizacji zmysłowej⁹ odnoszące się do reprezentacji doznań sensualnych, cielesnych. Tradycyjne kategorie, takie jak „perspektywa” czy „punkt widzenia”, odwołują się do zmysłu wzroku bądź do świadomości bohaterów i wydają się nieporęcznym narzędziem opisu doświadczeń somatycznych. Pojęcie fokalizacji zmysłowej obejmuje natomiast całe spectrum doznań cielesnych i jest szczególnie użyteczne w badaniach nad współczesnymi dziełami filmowymi, często przedstawiającymi ekstremalne stany fizyczne postaci. Wydaje się, że dobrym materiałem analitycznym, który może wykazać funkcjonalność wprowadzenia podziału na narrację i fokalizację zmysłową, jest *Pod Mocnym Aniołem* (2014) Wojciecha Sma-

rzowskiemu, film o zmaganiach alkoholika z nałogiem, zrealizowany na podstawie powieści Jerzego Pilcha pod tym samym tytułem. Kategorie narratologiczne umożliwiające analizę porównawczą, pozwolą zanalizować, w jaki sposób reżyser dokonuje znaczącego przeniesienia akcentów na autorefleksyjnej prozie Pilcha, koncentrując się na focalizacji zmysłowej, która w oryginale literackim jest nieustannie maskowana przez wystylizowaną narrację. Warto skonfrontować adaptację z powieścią i pokazać, jak zmiana medium na audiowizualne oraz reinterpretacja tekstu doprowadziły do stworzenia zupełnie odmiennego przedstawienia doświadczeń cielesnych bohatera.

Niezwykle liczne w historii kina opowieści o alkoholikach, zdaniem niektórych badaczy tworzące wręcz odrębny gatunek filmowy¹⁰, skupiały się na rozmaitych aspektach choroby alkoholowej – psychologicznych, społecznych, czy egzystencjalnych – jednak nie mogły pomijać cielesnego wymiaru uzależnienia. Doświadczenia somatyczne alkoholików często były wyrażane przez medium ciała (czy to osób uzależnionych, czy to aktorów odgrywających role), jednak wielokrotnie próbowano także pokazać doznania chorych niejako od wewnątrz za pomocą rozmaitych technik filmowych. Na jednym biegunie reprezentacji można usytuować przedstawienia naturalistyczne, w których obraz jest focalizowany zewnątrz, a kamera obserwuje bohaterów, pokazując fizyczne skutki ich choroby – skrajnym przykładem może być chociażby dokumentalny *Korkociąg* (1971) Marka Piwowskiego. Drugi biegun zajmują filmy, których twórcy próbują stworzyć audiowizualną reprezentację odczuć i percepcji alkoholików. Nierzadko są to adaptacje literatury, w których filmowcy stają przed wyzwaniem zwizualizowania opisanych w powieści doświadczeń wewnętrznych postaci. Przykładowo Billy Wilder w klasycznym *Straconym weekendzie* (*The Lost Weekend* 1948) stworzył swego rodzaju ekwiwalent mowy pozornie zależnej z utworu Charlesa Jacksona za pomocą rozmaitych środków filmowych, takich jak kompozycja kadru eksponująca butelki alkoholu będące przedmiotem pragnienia znajdującego się „na głodzie” mężczyzny. Z kolei w *Pętli* (1957; Smarzowski cytuje ją zresztą w jednej ze scen *Pod Mocnym Aniołem*) Wojciech Jerzy Has zwizualizował opowiadanie Marka Hłaski w ten sposób, by pozornie obiektywne wydarzenia mające miejsce w świecie zewnętrznym były symbolicznym odzwierciedleniem zmagania wewnętrznego bohatera¹¹. Nawet w filmach opowiedzianych w klasyczny, zobiiektywizowany sposób narracja jest zazwyczaj w pewnych momentach subiektywizowana, a ekspresywne techniki, takie jak niestabilna kamera, zamazany obraz czy gwałtowny montaż – by wskazać te najbardziej rozpowszechnione – symulują percepcję postaci¹². O ile jednak te środki są stosowane zazwyczaj punktowo, o tyle narracja *Pod Mocnym Aniołem* niemal w całości jest podporządkowana focalizacji zmysłowej postaci. Nawiązując do podziału form cielesności w kinie zaproponowanego przez Tadeusza Miczkę, można powiedzieć, że w filmie Smarzowskiego mamy do czynienia nie tylko z ciałem pokazywanym od zewnątrz, ale też z ciałem będącym *wehikułem istnienia w świecie, matrycą konstytuującą świat czasoprzestrzenny*¹³.

Wydana w 2000 r. powieść Jerzego Pilcha stanowi materiał szczególnie trudny do adaptacji z uwagi na afabularność i dygresyjność cechujące prozę pisarza. Narratorem *Pod Mocnym Aniołem* jest Jerzy, literat, który snuje refleksje na temat nałogu, przedstawiając historie z własnego życia, a także opowieści zasłyszane od innych bądź całkiem wymyślone. Większość akcji powieści rozgrywa się

w placówce odwykowej, do której mężczyzna trafia regularnie pomiędzy jednym a drugim ciągiem alkoholowym. Odwołując się do własnych doświadczeń i nazywając bohatera swoim imieniem, pisarz zachęca odbiorców do przyjęcia paktu autobiograficznego¹⁴, ale jednocześnie kwestionuje tożsamość autora i narratora i posługuje się nie tyle poetyką wyznania, ile raczej wyzwania rzuconego czytelnikowi¹⁵. Pełna napięcie relacja między narracją autobiograficzną a autentycznymi doznaniem jednostki zostaje ponadto w powieści stematyzowana – Jerzy w zamian za drobne prezenty pisze dla innych osób przebywających na odwyku intymne zwierzenia („dzienniki uczuć”¹⁶), które alkoholicy odczytują później na spotkaniach terapeutycznych. W terapiach alkoholowych przedstawienie własnej historii jest uznawane za jeden z warunków wyleczenia, tymczasem bohater-narrator obnaża konwencjonalność tych opowieści i udowadnia, że rządzą nimi schematy literackie.

Narracja utworu Pilcha jest daleka od naturalizmu, a focalizacja zmysłowa występuje w niej dość rzadko i ma specyficzną formę. Opisy picia są ironicznie uwznioślane, a charakterystyka choroby alkoholowej jest ukazywana w formie figur i tropów literackich:

Brodziłem, pływałem, tonąłem w morzu czterdziestopięcioprocentowego alkoholu, budziłem się złany brunatnym potem, spoglądałem na zegarek, była czwarta rano, cyferblat parował gorzką żółdkową¹⁷.

Osiemnaście razy leżałem na oddziale deliryków, subtelne blizny po wszytych esperalach zdobią me ciało, tak jak igliwie zdobi drzewo iglaste, moja wątroba ma niepowtarzalny zapach mieszaniny perfum, wód kolońskich i spirytusu salicylowego, a był przecież i w moim życiu taki niepojęty czas, kiedy i ja mówiłem: nie piję, kiedy wątroba moja nie pachniała perfumami i kiedy skóra moja była gładka¹⁸.

Przytykałem butelkę do nieswoich ust, wódka wpięrow nie chciała płynąć, a potem płynęła, płynęła siarczaną gorejącą strugą przez wysuszone usta, gardło, szamotała się w pożarze, szemrała jak strumyk raptownie wzbierający po świętojańskich deszczach, przezroczyta tafla była jak skalpel, płynęła przez wnętrzości i rozcinała wnętrzości, struga płonącej lawy przemierzała wymarłą krainę, szukała tajnego miejsca, szukała zatoki świętego spokoju¹⁹.

Przedstawiając psychosomatyczne, taktylne, węchowe i smakowe doznania alkoholika, narrator ostentacyjnie ujawnia literackie zapośredniczenie przekazu, odwołuje się do topiki oraz stylistyki biblijnej i używa rozbudowanych metafor oraz porównań. Kiedy Jerzy-narrator z perspektywy czasu opisuje doznania cielesne Jerzego-bohatera, w pewien sposób dystansuje się od nich, konceptualizując je i ubierając w wyszukane frazy. Focalizacja zmysłowa jest w *Pod Mocnym Aniołem* jedynie szczątkowa, ponieważ narrator – zgodnie ze sformułowaną w powieści maksymą, że słowo powinno przeczyć nałogowi²⁰ – próbuje zapanować nad chorobą za pomocą kunsztownego języka literackiego. Jak zauważa Justyna Zimna, Jerzy swoje delirium zastania i tym samym demaskuje retorycznym nadmiarem²¹.

Ostatecznie narrator pod wpływem miłości porzuca grę masek i przestaje pisać swój traktat o picu. Według jednej z interpretacji finału powieści *kuracja odwykowa, jakiej został poddany Juruś, okazała się równoważna kuracji stylistycznej, jaką – na oczach czytelnika – przeszedł autor. Odstawić gorzką żółdkową (ulubiony trunek Juruś) to tyle, co odstawić retoryczny koturn, by wreszcie spojrzeć prawdzie w oczy, by wypowiedzieć tę najtrudniejszą prawdę o swoim uzależnieniu, ale też odzyskać utraconą możliwość wyrażania własnych uczuć²².*

Jednak wydaje się, że przedstawienie finałowej wolty Jerzego jest poniekąd ironiczne, ponieważ przemiana narratora wyraźnie ma charakter literacki, a ornamentacyjny styl powieści zasadniczo się nie zmienia. Pilch ma świadomość, że nie ma języka, który mógłby w przezroczysty sposób oddać doświadczenia alkoholika, dlatego nie poszukuje adekwatnej reprezentacji i nie skłania się ku formie strumienia świadomości bądź ku poetyce wyznania, lecz do samego końca czyni narrację polem autorefleksyjnych gier z czytelnikiem. Wychodząc od opowieści o walce z nałogiem, autor problematyzuje wiele zagadnień, takich jak możliwość podmiotowej ekspresji oraz rola kłamstwa i fikcji w budowaniu podmiotowości. Maria Janion, przewodnicząca jury, które przyznało powieści nagrodę Nike w 2001 r., w uzasadnieniu werdyktu napisała, że *Pilch po mistrzowsku gra z tradycją powieści pijackiej, dowodząc jak autokreacja alkoholika bliska jest opowiadaniu siebie przez pisarza*²³. Tematem *Pod Mocnym Aniołem* jest tyleż terapia alkoholowa, ile proces pisania, a płaszczyzną umożliwiającą zestawienie tych dwóch obszarów staje się właśnie kategoria narracji. Adaptując niezwykle trudny do przełożenia na język filmu autorefleksyjny utwór, Wojciech Smarzowski twórczo zdradza oryginał, skupiając się na cielesnych doznaniach bohatera, a nie na procesie kreowania historii autobiograficznej.

Reżyser wspominał, że adaptując *Pod Mocnym Aniołem*, chciał się definitywnie rozliczyć z tematem alkoholu, który nieustannie przewijał się w jego twórczości²⁴. Smarzowski wpisuje powieść Pilcha we własne imaginarium, umieszczając w filmie intertekstualne odniesienia do swojej twórczości i operując rozpoznawalną, autorską poetyką filmową. Podobnie jak we wcześniejszych dziełach, reżyser tworzy świat na granicy groteski i eksponuje wulgarność polskiej rzeczywistości, a pełną literackich ornamentów narrację powieści zastępuje dynamiczną, gwałtowną narracją audiowizualną. Utwór Pilcha nie jest jednak dla reżysera jedynie pretekstem do opowiedzenia zupełnie innej historii – Smarzowski podchodzi do oryginału literackiego dialogicznie i zachęca odbiorcę do lektury komparatystycznej. Przed zanalizowaniem fokalizacji zmysłowej warto opisać, w jaki sposób twórca odnosi się do werbalnej narracji powieści: jaką rolę pełni w filmie słowo, jak są przedstawiane opowieści alkoholików i jaki jest status narracyjny postaci Jerzego.

Najbardziej oczywistym zabiegiem adaptacyjnym zastosowanym w *Pod Mocnym Aniołem* jest udramatyzowanie narracji literackiej. Kwestie wygłaszane w powieści przez narratora, w filmie pojawiają się głównie w formie dialogów wypowiedzianych czy to przez Jerzego, czy to przez innych bohaterów utworu. Zmiana ta, poniekąd wymuszona charakterem medium audiowizualnego, pociąga za sobą znaczące konsekwencje, ponieważ u Pilcha postaci mają status na w pół fantomatyczny, a sam narrator nieustannie podkreśla swój ściśle literacki charakter. Te same słowa, przedstawione w innym kontekście komunikacyjnym i wypowiedziane przez aktorów, nabierają w adaptacji odmiennych konotacji, co widać już w jednej z pierwszych scen filmu. Formułowane kunsztownym językiem rozważania Jerzego na temat literatury, w powieści pojawiające się w dyskursywnej, metafikcyjnej warstwie narracyjnej, w dziele Smarzowskiego zostają wypowiedziane przez bohatera podczas wywiadów telewizyjnych, przez co od samego początku wydają się pretensjonalne. O ile słowo w utworze Pilcha staje się środkiem rozmaitych autorefleksyjnych gier narratora z odbiorcą, o tyle w filmie ma status, jak powie-

działby Bachtin, „słowa uprzedmiotowionego”²⁵, jest słowem przedstawionym, a nie przedstawiającym. Mówiąc inaczej: wyrafinowana gra językowa Jerzego-narratora zostaje zastąpiona nieprzekonującą grą Jerzego-bohatera. Słowo od samego początku jest tu pozbawione mocy panowania nad nałogiem.

O ile dyskursywne metareflexje zostały w filmie znacznie ograniczone i zdezwuowane jako pretensjonalna mowa bohatera, o tyle opowieści „autobiograficzne” alkoholików, znacznie łatwiejsze do przełożenia na język filmu, podlegają u Smarzowskiego wizualizacji²⁶. Ich wiarygodność jest kwestionowana, jednak nieco inaczej niż w powieści, gdzie narrator bardzo szybko przyznaje, że sam napisał historie pacjentów. W adaptacji scena, w której bohaterowie proszą pisarza o pomoc przy tworzeniu „dzienników uczuć”, pojawia się mniej więcej dopiero w połowie filmu, jednak można przyjąć, że przedstawione wcześniej sekwencje wyznań alkoholików były chronologicznie późniejsze, a ich opowieści przedstawione w pierwszej części dzieła też zostały napisane przez protagonistę – wskazują na to rozmaite tropy zostawione przez reżysera. Kiedy w pierwszej części filmu bohaterowie opowiadają historie podczas spotkań terapeutycznych, kamera często pokazuje siedzącego w tle Jerzego, który albo dopowiada zdania wygłaszane przez postaci (w przypadku historii Waldka), albo znacząco się uśmiecha (w przypadku historii Borysa). Poza tym w wizualizacjach opowieści alkoholików pojawiają się postaci grane przez aktorów, którzy wcielają się też w ludzi z otoczenia Jerzego, a także miejsca znane bohaterowi (np. całodobowy sklep z alkoholem), co może wskazywać na to, że oglądamy jego wyobrażenia. Trzeba przy tym zaznaczyć, że w filmie nie ma ścisłego rozgraniczenia między rzeczywistością a wyobrażeniem, prawdą a fikcją²⁷.

Szczególnie interesującym przykładem jest scena przedstawiająca historię Borysa, który na bankiecie oddaje mocz w spodnie podczas rozmowy ze słynnym hollywoodzkim producentem. Później, w drugiej części filmu, widzimy migawkowy, prawdopodobnie retrospektywny fragment ukazujący Jerzego w analogicznej sytuacji, co może skłaniać do wniosku, że historia Borysa została częściowo oparta na doświadczeniach samego protagonisty²⁸. Co ciekawe, w scenie wizualizacji opowieści Borysa można w głębi kadru zobaczyć przez chwilę Roberta Więckiewicza, wcielającego się w filmie w rolę Jerzego. Niewykluczone, że jest to wyłącznie element gry z widzem, znak rozpoznawczy kina Smarzowskiego, który często umieszcza w swoich dziełach ukryte tropy dla spostrzegawczych odbiorców, jednak szczegół ten może mieć głębsze znaczenie. Fakt, że w innej scenie, przedstawiającej przemówienie Jerzego na auli uniwersyteckiej, można dostrzec w głębi kadru samego Wojciecha Smarzowskiego, pozwala odczytywać ten chwyt jako figurę *mise en abyme* – tak, jak reżyser pojawia się w swoim filmie, tak też Jerzy pojawia się w stworzonej przez siebie historii.

Scena ta każe zapytać o status narracyjny Jerzego w filmie, odmienny od statusu innych postaci w dziele. W utworze Pilcha Jerzy pełni funkcję nie tylko bohatera, ale także narratora, który stoi ponad światem przedstawionym. Aby nadać filmowemu Jerzemu przynajmniej część narracyjnej władzy Jerzego z powieści, Smarzowski mógł się posłużyć narracją werbalną spoza kadru, jednak technika ta jest stosowana w adaptacji dość oszczędnie, tak, jakby reżyser chciał podkreślić, że słowo nie ma tu mocy sprawczej. Twórca adaptacji stosuje jednak zabieg narratywizacji niewerbalnej²⁹, polegający na wizualizacji opowieści napi-

sanych przez Jerzego, który w kilku scenach zyskuje przez to status bohatera-narratora³⁰ (intradiegetycznego³¹). W *Pod Mocnym Aniołem* oglądamy nie tylko historie alkoholowe napisane przez pisarza dla kolegów i koleżanek, ale prawdopodobnie też fragmenty tworzonej przez niego powieści, o czym mogą świadczyć migawkowe ujęcia przedstawiające Jerzego piszącego na maszynie.

W powieści Jerzy jest jednak nie tylko współtwórcą „autobiograficznych” historii pacjentów, ale poniekąd także kreatorem całego świata przedstawionego. Postaci w utworze Pilcha, nawet jeśli mają realne pierwowzory, są ostatecznie konstrukcją narratora ektradiegetycznego (*Pomiędzy mną a moimi postaciami bardzo małe są nieraz różnice*³²). W filmie Smarzowskiego postaci zostają obdarzone realnym życiem³³, co wynika niejako z charakteru medium audiowizualnego. Reżyser konstruuje jednak świat przedstawiony w ten sposób, że można uznać bohaterów za możliwe wcielenia protagonisty, uosabiające jego słabości, lęki i rozczarowania. Kiedy doktor Granada zmusza „Kolumba” do przyznania się do nałogu, w pewnym momencie zaczyna patrzeć na Jerzego, a rozmowa jest pokazywana za pomocą techniki ujęcie-przeciwujęcie, tak jakby to pisarz był interlokutorem lekarza i to on dostawał reprimendę. W innej scenie, kiedy terapeutka mówi do „Przodownika”: *zamiast „człowiek” mówisz „ja”, zamiast „diabeł” – alkohol*, zaczyna patrzeć na Jerzego podglądającego rozmowę przez okno. Co znamienne, w obydwu scenach mamy do czynienia ze złamaniem zasady czwartej ściany, ponieważ patrząc na głównego bohatera, Granada i terapeutka patrzą prosto w kamerę, niejako ujawniając fakt, że świat diegetyczny jest rodzajem projekcji doświadczeń wewnętrznych bohatera. W dalszej części filmu postaci poniekąd tracą swój realny status, ponieważ pojawiają się często w wyobrażeniach i przywidzeniach pisarza. Pomimo to, inaczej niż w powieści, Jerzy w adaptacji nie jest kreatorem świata przedstawionego i nie kontroluje narracji ektradiegetycznej dzieła.

Smarzowski mówi nie tylko o niegotowości bohatera do zmierzenia się z własnym alkoholizmem, ale też o niemożności wyrażenia doświadczenia przez uporządkowaną narrację. Alkoholicy są zachęcani na terapiach do tego, by przedstawić historię swojego nałogu oraz stworzyć opowieść o wyleczeniu się z uzależnienia. Opowiadanie ma umożliwić strukturyzację wspomnień i pomóc w zrozumieniu doświadczeń życiowych oraz w skonstruowaniu nowej tożsamości. Jak jednak konstatują badacze analizujący opowieści alkoholików, niekiedy *pacjenci ponoszą klęskę w fabularyzowaniu swoich historii, ponieważ cierpienie okazuje się nie do opowiedzenia [unnaratable]*³⁴. Smarzowski pokazuje w *Pod Mocnym Aniołem* klęskę prób znarratywizowania doświadczenia alkoholowego, skupiając się na doznaniach cielesnych, które nie dają się wprząc w linearną, uporządkowaną historię. Na początku filmu Jerzy wypowiada fragment z powieści: *Ja na przykład dociekam całymi zdaniemami. Z rozpaczliwym uporem utrzymuję się przy życiu dzięki myśleniu całymi zdaniemami (...) uważam, że dla literatury myślenie całymi zdaniemami ma znaczenie pierwsze*. Podczas gdy Pilch do końca pisze powieść za pomocą wyczelowanego języka i docieka całymi zdaniemami, Smarzowski łamie sformułowaną powyżej zasadę. Inaczej niż w oryginale literackim, w filmie opowieść jest podporządkowana doznaniom psychocieleśnym bohatera, a nie jego aktywności narracyjnej.

W *Pod Mocnym Aniołem* można wyraźnie dostrzec gradację w przedstawianiu doświadczeń alkoholowych³⁵. Część pierwsza jest opowiedziana we względnie uporządkowany sposób – pojawiają się w niej co prawda zmyślone historie boha-





terów, ale są one w większości oddzielone od planu terażniejszego. Jerzy, jako współautor przedstawianych na ekranie opowieści, ma tu jeszcze pewną władzę nad narracją. Można uznać, że opowiadanie o doświadczeniach innych, początkowo ukazywanych w dość lekkiej, anegdotycznej formie, jest spowodowane chęcią ucieczki od rozpoznania własnego uzależnienia. W drugiej części adaptacji, rozpoczynającej się zaraz po wyjściu bohatera z odwyku, przeżycia alkoholowe nie dają się już zamknąć w ramach anegdot – ujęcia są coraz krótsze, a struktury czasoprzestrzenne ulegają erozji. Wraz z zanikiem poczucia rzeczywistości, spowodowanym wejściem Jerzego w kolejny ciąg alkoholowy, zostaje zaburzona struktura samej opowieści, a rozróżnienia między przeszłością i terażniejszością oraz realnym i wyobrażonym definitywnie przestają obowiązywać. Narracja nieco się uspokaja dopiero w trzeciej części (zajmującej ostatnie dziesięć minut filmu), która przedstawia kolejny pobyt mężczyzny w ośrodku. Warto bliżej przyjrzeć się silnie zsubiektywizowanej konstrukcji czasu oraz przestrzeni w filmie i wskazać, jakimi środkami jest konstruowana w adaptacji focalizacja zmysłowa.

Czas w *Pod Mocnym Aniołem* można scharakteryzować jako relatywny (co wynika z braku punktów odniesienia), subiektywny, eliptyczny, iteratywny i zapętłony. Smarzowski, jak sam wspominał, chciał odtworzyć nieliniarny „czas pijaka”³⁶, dlatego montaż nie jest w filmie podporządkowany następstwu zdarzeń, ale alkoholowym pragnieniom bohatera i jego psychosomatycznym dolegliwościom. Poszatkowana narracja jest pełna elips – niekiedy pojawiają się one w obrębie mikrostruktur i są kreowane za pomocą techniki *jump-cuts* polegającej na naruszaniu ciągłości czasowej za pomocą nagłych cięć; kiedy indziej, gdy zostają pominięte całe wątki i wydarzenia, a na ekranie widzimy tylko ich okruchy, elipsy obejmują też makrostruktury. Te zabiegi mają oddawać luki w pamięci Jerzego oraz wrażenie nakładania się różnych płaszczyzn czasowych i ontycznych w jego świadomości³⁷.

Zasadę linearnej sukcesywności i progresji zastępuje w filmie Smarzowskiego zasada powtórzenia. W drugiej części filmu nie mamy do czynienia z rozwojem akcji, ale z nieustannym powrotem – narracja przedstawia podobne wydarzenia z życia głównego bohatera, takie jak wyjścia z placówki odwykowej i powroty na kurację, picie wódki i ekscesy poalkoholowe. Przykładowo, trzykrotnie widzimy, jak bohater zostaje znaleziony nieprzytomny w swoim domu – przez partnerkę, hydraulika i taksówkarza. Wszystkie trzy fragmenty są urywkami innych zdarzeń, jednak sytuacje są przedstawione w bardzo podobny sposób i pokazane w ciągu zaledwie czterech minut filmu. Za pomocą konstrukcji czasu opartej na iteratywności, która polega na wielokrotnym przedstawianiu podobnych wydarzeń³⁸, Smarzowski oddaje częstotliwość picia w życiu bohatera. Jerzy nie potrafi zrobić kroku naprzód, dlatego progresję zastępuje w filmie wieczne powtórzenie, a narracja się zapętla. Podczas gdy narrator powieści Pilcha próbuje „odzyskać stracony czas”³⁹ swoich postaci, narracja w dziele Smarzowskiego nie jest motywowana sensotwórczą aktywnością narracyjną Jerzego, ale stanem somatycznym mężczyzny, którego życie niemal w całości organizuje nałóg. Montaż filmu z jednej strony oddaje gwałtowność doznań alkoholika, a z drugiej automatyzm i powtarzalność w jego życiu. Relacje syntagmatyczne w dziele Smarzowskiego, określane przez krótki czas trwania ujęć i rwany montaż, są kreowane według skrajnie odmiennej zasady niż w utworze Pilcha, gdzie narracja pełni funkcję uspojującą, a narrator zawsze „docieka całymi zdaniem”.

W *Pod Mocnym Aniołem* zostaje zaburzony nie tylko czas, lecz także poczucie przestrzeni, która jawi się jako zsubiektywizowana, niespójna i palimpsestowa. Efekt ten jest często osiągnięty dzięki montażowi. Z zaburzeniem continuum czasoprzestrzennego przy równoczesnym zachowaniu konwencjonalnej gramatyki filmowej mamy do czynienia chociażby we fragmencie rozgrywającym się po spotkaniu terapeutycznym, na którym Jerzy został skrytykowany przez pozostałych pacjentów za wymigiwanie się od intymnych zwierzeń. W ujęciach 1. 2. i 3., stylizowanych na zapisy z monitoringu, widzimy, jak bohater wychodzi z pokoju w klinice i przemieszcza się korytarzami budynku. W ujęciu 4. mężczyzna, nadal pokazywany w przestrzeni placówki, otwiera drzwi, a w ujęciu 5. wchodzi do pokoju, który jednak znajduje się już w jego mieszkaniu. Po napięciu się wódki mężczyzna opuszcza pomieszczenie i znów wkracza do przestrzeni kliniki. Fragmentowi temu można przypisać różne znaczenia: po pierwsze, oddaje on subiektywne pragnienia bohatera, który zdenerwowany przebiegiem terapii chciałby się napić, po drugie scena ta symbolicznie odzwierciedla cykliczność w życiu Jerzego, który nieustannie porusza się w zamkniętym obiegu między światem zewnętrznym a placówką odwykową⁴⁰.

Zaburzenia przestrzenne są w *Pod Mocnym Aniołem* konstruowane także w obrębie poszczególnych ujęć, a nawet kadrów. Przykładem interferencji różnych warstw przestrzennych może być ujęcie pokazujące nieprzytomnego bohatera w wannie, pośród pustych butelek po alkoholu, książek i popielniczek. Na przestrzeń łazienki zostaje nałożona przestrzeń szpitala – leżący w wannie Jerzy ma założoną rurkę tlenową. Wydaje się, że palimpsestowa konstrukcja czasoprzestrzeni ma w filmie *Pod Mocnym Aniołem* odzwierciedlać stan, który bywa niekiedy nazywany przez lekarzy właśnie palimpsestem alkoholowym⁴¹. Zaburzeniu struktur czasoprzestrzennych towarzyszy zanik ram modalnych między realnością a wyobrażeniami – obydwie płaszczyzny też palimpsestowo nakładają się na siebie w filmie. W domu Jerzego pojawiają się w pewnym momencie nie tylko członkowie terapii, lecz także fantomy słynnych pisarzy: Franza Kafki, Charlesa Bukowskiego i Wieniedikta Jerofiejewa.

W ostatnich dziesięciu minutach filmu zaburzenia czasoprzestrzeni stają się mniej intensywne, przebieg akcji ma zasadniczo linearny przebieg, a elementy wyobrażone (postać anioła) zostają wyraźnie oznaczone jako halucynacje bohatera. Zmiana w sposobie narracji ma związek ze stanem Jerzego, który nie tylko trzeźwieje, ale też przyznaje się w końcu przed samym sobą do choroby (i w efekcie przestaje też mówić literackim językiem). Niezależnie od intencji reżysera, zakończenie filmu, przedstawiające głównego bohatera na symbolicznym rozstaju dróg, stojącego na środku ulicy między mieszkaniem, barem „Pod Mocnym Aniołem” i całodobowym sklepem z alkoholem, nie wydaje się szczególnie optymistyczne, nawet jeśli pojawiają się w nim elementy pogodne, takie jak przemycająca przez ekran kobieta w żółtej sukience będąca uosobieniem kobiecego ideału Jerzego⁴². Powrót mężczyzny do punktu wyjścia sprawia, że struktura filmu zamyka się w kolistym przebiegu.

Smarzowski próbuje oddać percepcję Jerzego nie tylko za pomocą specyficznej organizacji czasu i budowania palimpsestów przestrzennych, ale też rozmaitych technik audiowizualnych symulujących sensomotoryczne doznania mężczyzny. W scenach przedstawiających kulminacyjne momenty picia pisarza

kamera często wykonuje gwałtowne szwenki i traci ostrość obrazu. Szczególnie ekspresywnym środkiem zastosowanym w filmie jest technika SnorriCamu, polegająca na filmowaniu aktora kamerą przymocowaną do jego ciała. W ujęciach realizowanych za pomocą SnorriCamowi kamera poruszająca się razem z pijanym Jerzym pokazuje jego wyniszczoną twarz na tle zmieniającej się scenerii. Wskutek tego mężczyzna jest jednocześnie przedmiotem spojrzenia i podmiotem fokalizacji zmysłowej, ponieważ kamera, niemal fizycznie zrosnięta z ciałem bohatera, oddaje jego doznania sensoryczne. Uzyskany dzięki SnorriCamu efekt oderwania postaci od tła wyraża ponadto zaburzone poczucie rzeczywistości Jerzego⁴³.

Fokalizacja zmysłowa Jerzego jest ponadto kreowana za pomocą dźwięku oraz muzyki. Kiedy bohater pogrąża się w chorobie alkoholowej, dźwięk staje się silnie zsubiektywizowany – słowem wygłaszanym przez postaci często towarzyszy pogłos, co jest sygnałem, że mamy do czynienia z przestrzenią mentalną. Dźwiękowiec Jacek Hamela mówił, że chciał wykreować w warstwie dźwiękowej odpowiednik nieostrego widzenia alkoholika – „nieostre słyszenie”⁴⁴. Dźwięki są ponadto w *Pod Mocnym Aniołem* silnie zsynchronizowane z pojawiającą się dopiero w drugiej części filmu muzyką Mikołaja Trzaski, opartą na kotłach, tubie, klarnetach basowych i saksofonach. Muzyka pełna zgrzytliwych dźwięków, wzbudzających dyskomfort, która zgodnie z zamysłem reżysera miała przypominać „betoniare”⁴⁵, staje się sugestywną reprezentacją coraz większego chaosu w życiu bohatera.

Analizując przedstawienie cielesności w filmie, warto jeszcze raz skonfrontować zmysłową fokalizację filmową z literacką. Choć Jerzy Pilch stroni od opisywania czysto fizjologicznej strony alkoholizmu, to jednak także w powieści można znaleźć opisy sensualnych doznań Jerzego: *wokół niewątpliwie było gęściej, ciemniej, a także jakoś bardziej żółto, tak, wokół było gęściej, ciemniej i żółciej, w końcu nawet abstynenci znają określenie dusząca aura, w końcu nawet abstynentom zaczyna niekiedy brakować powietrza i oddychają gwałtowniej, i wykonują spazmatyczne ruchy, jakby rozrywali zaciskające się pętle, jakby rozgarniali gęstniejące stany skupienia*⁴⁶.

Można powiedzieć, że wrażenie gęstnienia materii i zacieśniania się przestrzeni życiowej zostaje przez twórców adaptacji oddane za pomocą takich środków, jak ciasna kompozycja kadru⁴⁷ i gra światłocieniem. Smarzewski oraz operator Tomasz Madejski często stosują wysublimowane oświetlenie, przedstawiając bohaterów na tle czarnej przestrzeni w ten sposób, że postaci niemal zlewają się z otaczającym je mrokiem. Radykalnym przykładem są czarno-białe ujęcia przedstawiające wyznania alkoholików, ale podobny efekt zastosowano też w bardzo wielu innych fragmentach. Madejski przyznawał się do inspiracji pracami nowojorskiego fotografa i artysty Matta Mahurina⁴⁸, jednak kompozycja wizualna może niekiedy wzbudzać skojarzenia także z barokowym tenebryzmem. Walka światła z mrokiem, której polem są twarze bohaterów, wyraża ich wewnętrzne zmaganie z nałogiem, zawieszenie między życiem a śmiercią. Widać to choćby w początkowym ujęciu, przedstawiającym Jerzego opierającego głowę na nagim ciele partnerki. Kadr pogrążony jest w mroku, ale na sylwetkę kobiety, uosabiającej ostatnią nadzieję bohatera na zmianę, pada z boku silne światło. Wystylizowany, intymny obraz ciał kontrastuje jednak z późniejszym o cztery minuty ujęciem pokazującym Jerzego, który leży w szpitalnym łóżku wstrząsany drgawkami. Wysublimowana kompozycja ustępuje naturalizmowi – bohater znajduje się w odpychającej sali szpitalnej, której obskurność zostaje wzmocniona brudną,



biało-zielono-niebieską, zimną kolorystyką. Smarzowski nie jest bowiem estetą, a od symbolicznego wyrażania konfliktu bohatera, bardziej interesuje go czysto cielesny wymiar doświadczenia.

W jednej ze scen filmu Jerzy mówi, że zaniechanie doczesności wiedzie do grafomanii, a stwierdzenie to, choć ma swoje źródło w powieści, nabiera w adaptacji szczególnego znaczenia. Smarzowski akcentuje cielesność doświadczenia alkoholików, pokazując ich cierpiące ciała i skupiając się na tym, co abiektualne⁴⁹. Pilch nie ucieka co prawda od przedstawiania odpychającej strony pijaństwa, jednak często dystansuje się od czysto fizjologicznych skutków alkoholizmu za pomocą ironicznego stylu literackiego, pisząc np. o *zbożnym trudzie pawłowian*⁵⁰. O ile w pierwszej części filmu reakcje fizjologiczne też są pokazywane w sposób niepozabawiony humoru, o tyle później obrazy zanieczyszczonych sedesów, zabrudzonej bielizny i bohaterów leżących we własnych wymiocinach nabierają charakteru coraz bardziej naturalistycznego. Cielesne reakcje nie dają się zneutralizować w anegdotycznych historiach, stawiają opór procesowi narratywizacji (są nie do opowiedzenia), wysuwają się na plan pierwszy.

Rozpad podmiotowości Jerzego wiąże się ze wzrastającym poczuciem obcości bohatera wobec coraz bardziej zdegradowanego ciała. Nie przypadkiem Smarzowski cytuje w *Pod Mocnym Aniołem* fragment *Dzienników* Franza Kafki, będący wcześniej mottem debiutanckiego filmu twórcy: *Małżowina mojego ucha była świeża w dotyku, szorstka, chłodna, soczysta jak liść*⁵¹. Intertekstualne odniesienie do modernistycznego pisarza nie wynika wyłącznie z chęci nawiązania do wcześniejszej twórczości Smarzowskiego ani z powierzchownego skojarzenia stanu Jerzego z psychozami bohaterów autora *Procesu*, ale wyraża stosunek protagonisty do jego – coraz bardziej obcego, „abiektualnego” – ciała. Reżyser nie poprzestaje zresztą na czysto literackim odniesieniu i wizualizuje Kafkowski motyw – w jednym z ujęć kamera niejako wychodzi z ucha bohatera. Obraz ten jest częścią dłuższego fragmentu, zaczynającego się od ujęcia, w którym Jerzy, wypijając kieliszek wódki, „połyka” filmującą go kamerę, a tym samym powtarza gest bohatera słynnego *The Big Swallow* (1901), filmu z czasów, kiedy nie ukształtował się jeszcze model klasycznej, przezroczystej narracji⁵². Aby opisać doznania alkoholika, Smarzowski nie tylko odrzuca słowo jako element organizujący przekaz, ale próbuje także przekroczyć model kina jako okna na rzeczywistość, który sytuuje odbiorcę w zewnętrznej, bezcielesnej relacji wobec dzieła⁵³. „Wejście” kamery w ciało bohatera to nie tylko gest charakteryzujący narrację całego filmu, która jest podporządkowana focalizacji zmysłowej Jerzego i oddaje jego doznania cielesne od wewnątrz, lecz także symboliczny wyraz projektowanej przez film relacji nadawczo-odbiorczej. Smarzowski epatuje cielesnością i wyrzuca odbiorcę ze sfery komfortu. Świadectwem niemal cielesnego odbioru filmu są wypowiedzi widzów używających często korporalnych porównań i piszących o *Pod Mocnym Aniołem* jako o *całej serii wyjątkowo bolesnych ciosów [w brzuch]*⁵⁴ albo o *obrazie, który może przyprawiać widzów o mdłości*⁵⁵. Parafrazując Steffena Hvena, który analizuje współczesne kino gier umysłowych⁵⁶, można powiedzieć, że *Pod Mocnym Aniołem* nie tyle opowiada o alkoholizmie, ile oferuje *kinowe doświadczenie umożliwiające ucieleśnioną i filozoficzno-filmową refleksję*⁵⁷ nad tym tematem.

Smarzowski bardzo mocno odchodzi od założeń powieści Pilcha, ukazując językową konstrukcję podmiotu⁵⁸, i poszukuje źródeł jednostkowego doświad-

czenia nie w języku, ale w ciele. Niezależnie od tego, czy przedstawiane historie są zmyślane (bądź wyobrażone), czy realne, doznania cielesne wizualizowane na ekranie przekraczają ramy opowieści i stają się przekąźnikiem intersubiektywnego doświadczenia współdzielonego przez bohaterów dzieła. Smarzowski ma świadomość, że film nie jest przezroczystym medium przedstawiania cielesności, dlatego pokazuje ciała za pośrednictwem różnych stylistyk: obok ujęć silnie zsubiektywizowanych znajdziemy tu czarno-białe, intymne wyznania, a także beznamienne ujęcia stylizowane na nagrania z monitoringu, przedstawiające ciała wstrząsane konwulsjami i poddawane leczeniu. Jak się wydaje, reżyser wychodzi z założenia, że dopiero zestawienie tych wszystkich perspektyw może przynieść jakąś cząstkową prawdę o doświadczeniu alkoholików⁵⁹. Skoncentrowanie na fizjologii oraz rezygnacja z wątków psychologicznych spowodowały jednak, że część krytyków oskarżała film o „brak elementu ludzkiego”⁶⁰.

Warto zapytać, czy dokonując tak znacznej transakcentacji, Smarzowski całkowicie odrzuca autotematyzm powieści Pilcha, której wartości upatrywano właśnie w paraleli między autokreacjami alkoholików a pisaniem prozy? Co oczywiste, *Pod Mocnym Aniołem* nie jest dziełem tak silnie metafikcyjnym, jak literacki oryginał, ponieważ nie opowiada ani o pisaniu powieści, ani o tworzeniu filmu. Rozwijając powyższe porównanie, można jednak wskazać podobieństwa między pracą pamięci alkoholików a niezwykle popularnym współcześnie typem narracji filmowej, opierającym się na lukach i elipsach. Twórcy filmów gier umysłowych często pretekstowo wykorzystują perspektywę osób chorych lub uzależnionych, aby oddać doświadczenie niespójności, niestabilności i schizofreniczności współczesnej kultury⁶¹. Wydaje się, że najbardziej interesującym przedmiotem refleksji wydaje się w tym wypadku jednak samo przedstawienie ekstremalnych stanów psychosomatycznych osoby pogrążonej w nałogu za pomocą formy tak silnie oddziałującej na zmysły widza. Trudno nie zauważyć, że choć chwyt filmowe są w *Pod Mocnym Aniołem* motywowane stanem psychosomatycznym alkoholika, to jednak pojawiały się one zarówno we wcześniejszych, jak i w późniejszych dziełach Smarzowskiego. Elipsy czasowe, rwany montaż, *jump cuts*, nielinearność czasu to stałe elementy autorskiego kina reżysera, dlatego można odnieść wrażenie, że opowieść o alkoholizmie dała twórcy jedynie pretekst do zintensyfikowania ulubionych środków wyrazu⁶². Sam reżyser wskazywał przy tym na krytyczny wymiar filmu: *Wydaje mi się, że jest tu wystarczająco dużo scen, które spowodują, iż widz postawi sobie ważne pytania, zmusi się do jakiejś refleksji. Zwłaszcza młody. (...) Bo młodych bardziej niż starszych kręci pewna nielinearność czasu, którą uzyskują za pomocą alkoholu czy narkotyków*⁶³. Jak się wydaje, dzieło Smarzowskiego nie sprowadza się jednak do moralistycznej przestrogi przed nadmiernym piciem, lecz wyraża zmęczenie kulturą współczesną, oskarżaną niekiedy o „nadmiar somatycznej stymulacji”⁶⁴. Kręcąc filmy bardzo mocno atakujące zmysły widza, reżyser sam w niej aktywnie uczestniczy, ale jednocześnie poddaje ją swego rodzaju krytyce. Celem zastosowania ekstremalnych środków audiowizualnych w *Pod Mocnym Aniołem* nie jest sprawianie przyjemności widzom, ale budzenie dyskomfortu, wywoływanie efektu przesytu skłaniające do namysłu tyleż nad pewną poetyką filmową, ile nad współczesnymi sposobami doświadczenia świata.

Jako materiał analityczny *Pod Mocnym Aniołem* pokazuje różnorodność technik audiowizualnych, które mogą współcześnie służyć kreowaniu fokalizacji zmy-

słowej w kinie. Choć film Smarzowskiego wykazuje pewne podobieństwa z modernistycznymi dziełami utrzymanymi w konwencji strumienia świadomości, to jednak podstawowa różnica polega na tym, że obraz jest w nim przefiltrowany nie tylko przez umysł, ale przede wszystkim przez zmysły i cielesne doznania postaci. *Pod Mocnym Aniołem* to dzieło interesujące z narratologicznego punktu widzenia także dlatego, że relacja między focalizacją zmysłową a narracją werbalną z powieści Pilcha jest tu szczególnie złożona. Twórcza zdrada oryginału wynika w tym przypadku nie tylko z indywidualnego odczytania tekstu, ale też ze specyfiki medium audiowizualnego, które pokazuje najbardziej konkretny wymiar egzystencji bohaterów związany z ich fizycznością. Doświadczenia cielesne nie tylko przeciwstawiają się słowu oraz narracji rozumianej jako struktura porządkująca, ale motywują też szczególnie – cielesny, wielozmysłowy – model odbioru dzieła filmowego.

¹ Por. m.in.: zmysłowa teoria kina Vivian Sobchack, teoria kina haptycznego Laury U. Marks, teoria zmysłowa Thomasa Elsaessera i Malte Hagenera i somatografia Pauliny Kwiatkowskiej, w: V. Sobchack, *Vivian. Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles 2004; L. U. Marks, *The Skin of Film: Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*, Duke University Press, London 2000; T. Elsaesser, M. Hagener, *Teoria filmu: Wprowadzenie przez zmysły*, tłum. K. Wojnowski, Universitas, Kraków 2015; P. Kwiatkowska, *Somatografia. Ciało w obrazie filmowym*, Korporacja Ha!art, Kraków 2011.

² Na temat focalizacji zob. m.in.: G. Genette, *Narrative Discourse. An Essay in Method*, tłum. J. E. Lewin, Cornell University Press, New York 1980, M. Bal, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, tłum. zbiorowe, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012. Nie opisuje istotnych różnic pomiędzy koncepcją Genette'a a koncepcją Bal, ponieważ były one już przedmiotem analiz. Zob. m.in. W. Michera, *Piękna jako bestia. Przyczynek do teorii obrazu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010, s. 115-142. Koncepcja narracji i focalizacji w niniejszej pracy opiera się zasadniczo na koncepcji narratologicznej Mieke Bal.

³ Por. K. Rosner, *Narracja jako struktura rozumienia*, „Teksty Drugie” 1999, nr 3, s. 7-15.

⁴ U. Eco, *Notatki na marginesie „Imienia róży”*, w: tegoż, *Imię róży*, tłum. A. Szymanowski, G. Błachowicz, Warszawa 2007, s. 714.

⁵ D. Punday, *Narrative Bodies. Toward a Corporeal Narratology*, Palgrave Macmillan, New York 2003. Punday skupia się przy tym na przedstawieniach literackich.

⁶ Zob. S. Hven, *Cinema and Narrative Complexity. Embodying the Fabula*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2017.

⁷ Zob. M. Bal, dz. cyt.

⁸ Zob. m.in. C. Deleyto, *Focalisation in Film Narrative*, „Atlantis” 1991, t. 13, nr 1-2; P. Verstraten, *Film Narratology*, tłum. S. van der Lecq, Toronto 2009; R. Birkholc, *Podwójna perspektywa. O subiektywizacji za pośrednictwem w filmie*, Universitas, Kraków 2018, zwłaszcza 73-85; B. Szczekała, *Mind-game films. Gry z narracją i widzem*, Narodowe Centrum Kultury Filmowej, Łódź 2018, s. 129-149.

⁹ Pojęcie to zostało wprowadzone przez Magdalenę Rembowską-Płuciennik, w: tejże, *Poetyka intersubiektywności. Kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012, s. 189-202. Badaczka jest kognitywistką, zaś w swoich badaniach opiera się na koncepcji Genette'a, a nie na narratologii Mieke Bal. Pojęcie „fokalizacji zmysłowej” jest jednak na tyle uniwersalne, że może być stosowane w obrębie różnych metodologii.

¹⁰ Zob. N. K. Denzin, *Hollywood Shot By Shot. Alcoholism in American Cinema*, Routledge, New Jersey 2004, s. 12. Autor tego opracowania na temat alkoholizmu w kinie amerykańskim policzył, że w latach 1908-1989 powstało w Hollywood co najmniej 600 filmów podejmujących ten problem. Zob. tamże, s. 7.

- ¹¹ Por. S. Kuśmierczyk, *Wstęga Möbiusa jako czasoprzestrzeń dzieła filmowego. Na przykładzie „Pętli” Wojciecha Hasa i „Zabicia ciotki” Grzegorza Królikiewicza*, „Kwartalnik Filmowy” 2000, nr 29-30, s. 19-39.
- ¹² Przykładem może być choćby *Żółty szalik* (2000) Janusza Morgensterna zrealizowany według scenariusza Jerzego Pilcha. Przez większą część filmu kamera w zbiektywizowany sposób pokazuje głównego bohatera, granego przez Janusza Gajosa, oraz jego interakcje z innymi postaciami, jednak w scenie przedstawiającej delirium mężczyzny narracja zostaje sfokalizowana wewnątrz i staje się bardzo ekspresywna.
- ¹³ T. Miczka, *Cielesny aspekt podmiotowości w kinie*, w: *Kino: ciało – gest – ruch*, red. A. Gwóźdź, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1990, s. 129.
- ¹⁴ Na temat paktu autobiograficznego zob. P. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, tłum. zbiorowe, Universitas, Kraków 2007.
- ¹⁵ Świadectwo, wyznanie i wyzwanie to według Małgorzaty Czermińskiej trzy postawy autobiograficzne (M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Universitas, Kraków 2000).
- ¹⁶ J. Pilch, *Pod Mocnym Aniołem*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000, s. 29.
- ¹⁷ Tamże, s. 15-16.
- ¹⁸ Tamże, s. 16.
- ¹⁹ Tamże, s. 125-126.
- ²⁰ Tamże, s. 65.
- ²¹ J. Zimna, *Podmiot jako symptom*, „Tekstualia” 2006, nr 3 (6), s. 16.
- ²² K. Uniłowski, *Pisarz jako gwiazdor. Przypadek Jerzego Pilcha*, w: *Obraz literatury w komunikacji społecznej po roku '89*, red. A. Werner, T. Żukowski, Instytut Badań Literackich PAN, Stowarzyszenie Pro Cultura Literaria, Warszawa 2017, s. 327. Autor przedstawia dwie różne interpretacje powieści Pilcha, które pojawiły się po premierze książki.
- ²³ Cyt. za: *Warto czytać książki – NIKE dla Pilcha*, portal wyborcza.pl, 30.IX.2001, <https://wyborcza.pl/1,81826,983694.html> (dostęp: 13.05.2020)
- ²⁴ Zob. m.in.: K. Kasperska, „Pod Mocnym Aniołem”: *Wywiad z Wojciechem Smarzewskim – „Film zrobiłem na ostro – powinien dawać w beret”*, wywiad przeprowadzony przez Katarzynę Kasperską, wp.pl., 14.01.2014, <https://film.wp.pl/pod-mocnym-aniolem-wywiad-z-wojciechem-smarzewskim-film-zrobilem-na-ostro-powinien-dawac-w-beret-6022769435853441a> (dostęp: 13.05.2020)
- Jak się okazało, rozrachunek ten nie był jednak ostateczny – motyw nieumiarkowanego spożywania trunków powraca później u Smarzewskiego chociażby w *Klerze* (2018).
- ²⁵ M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, tłum. N. Modzelewska, PIW, Warszawa 1970, s. 283.
- ²⁶ Osobnej analizy wymagałaby relacja między narracją werbalną (zarówno Jerzego, jak i pacjentów placówki odwykowej) w filmie a obrazem. Obraz często przeczy słowom wypowiedzianym przez postaci, dodaje zatajone przez mówców informacje, bądź też pozostaje w kontrapunkcie z przekazem werbalnym.
- ²⁷ Przykładem może być np. pojawienie się na ekranie Jagody Pietruszkówny, która w dwóch scenach zagrała siostrę Joanny. Jeśli przyjąć, że to Jerzy wyobraża sobie opowiedane przez bohatera historie, których jest współkreatorem, można by sądzić, że postać siostry Joanny (a przynajmniej jej wygląd fizyczny) jest tworem jego imagacji. Kiedy jednak pisarz później spotyka na ulicy Joannę oraz jej siostrę, kobieta wygląda tak samo jak w scenie skłamaney (?) retrospekcji.
- ²⁸ Oczywiście nie można w pełni wykluczyć także innego wyjaśnienia – scena z Jerzym oddającym mocz na bankiecie może być tylko wyobrażeniem bohatera, który zidentyfikował się z historią Borysa.
- ²⁹ Więcej na temat zabiegu narratywizacji zob. R. Birkholc, dz. cyt., s. 91-94.
- ³⁰ Za bohatera-narratora uznaje bohatera, który jest podmiotem narracji – to on decyduje o selekcji i kolejności ukazania wydarzeń w danej scenie lub sekwencji. Ponieważ to Jerzy opracował (napisał, a może nawet wymyślił) historie o ekscesach alkoholowych kolegów, to on – a nie czytający je na ekranie członkowie terapii – pełni funkcję bohatera-narratora.
- ³¹ Narrator intradiegetyczny to wedle koncepcji Gérarda Genette’a narrator drugiego stopnia. Kiedy narracja z pierwszego poziomu narracyjnego (ekstradiegetyczna) zawiera narrację bohatera, mamy do czynienia z narracją intradiegetyczną, a więc ze swego rodzaju opowieścią w opowieści. Zob. G. Genette, dz. cyt., s. 228. Warto zaznaczyć, że bohater-narrator w filmie (inaczej niż w literaturze) może występować jedynie na poziomie intradiegetycznym, a jego opowieść zawsze jest dodatkowo przedstawiona (opowiedziana) za pomocą technik i środków filmowych, których on sam nie kontroluje. Mianem narracji ekstradiegetycznej (narracji

- pierwszego stopnia) w filmie określa się niepersonalizowaną aktywność samego medium filmowego. Zob. R. Stam, R. Burgoyne, S. Flitterman--Lewis, *New Vocabularies In Film Semiotics*, Routledge, London 1992, s. 105.
- ³² J. Pilch, dz. cyt., s. 241.
- ³³ Wyjątkiem jest mężczyzna grany przez Adama Woronowicza, figurujący w czołówce jako On. Bohater ten, pełniący funkcję archetypowego Strażnika Progu, jest odpowiednikiem anioła z powieści Pilcha. Swoją drogą alegoryczna postać anioła, która w utworze Pilcha pozostaje wyłącznie umowną figurą literacką, nie wypada przekonywająco, kiedy zostaje spersonifikowana w filmie.
- ³⁴ O. Taïeb, A. Révah-Lévy, M. R Moro, T. Baube, *Is Ricoeur's Notion of Narrative Identity Useful in Understanding Recovery in Drug Addicts?*, „Qualitative Health Research” 2008, nr 10, s. 5.
- ³⁵ Reżyser wspominał w jednym wywiadów, że planował podzielić film na trzy części: *Pierwsza powinna być lekka – jak na mnie, druga – wywoływać zażenowanie, a trzecia – przerażać*. Wypowiedź z filmu *Pod Mocnym Smarzołem*, reż. Adam Lewandowski, 2014. Przedstawiony poniżej podział filmu na trzy części nieco różni się od propozycji reżysera.
- ³⁶ Informację podaje za: *Alkoholizm w odważnej wizji Smarzowskiego*, <https://culture.pl/pl/artykul/alkoholizm-w-odwaznej-wizji-smarzowskiego> (dostęp: 15.05.2020). Filmowym tropem akcentującym fiksję reżysera na tym punkcie jest wyraźnie widoczny w kadrze napis „Czas” na okładce książki leżącej w domu Jerzego.
- ³⁷ Montażysta filmu Paweł Laskowski mówił, że nadrzędną zasadą jest dla nas zagęszczenie czasu. M. Rychcik, *Krecone siekiera. 9 seansów Smarzowskiego* [e-book], rozdz. VII – *Pod Mocnym Aniołem*, Warszawa 2019. [książka pobrana ze strony: <https://www.taniaksiazka.pl/ksiazka/krecone-siekiera-9-seansow-smarzowskiego-marcin-rychcik>]
- ³⁸ Na temat iteratywności w narracji zob. m.in. T. Todorov, *Poetyka*, tłum. M. R. Mayenowa, Wiedza Powszechna, Warszawa 1984, s. 49-50; M. Bał, dz. cyt., s. 111-114.
- ³⁹ W *Pod Mocnym Aniołem* można odnaleźć bezpośrednie, choć nieco ironiczne odwołanie do Prousta: *U Marcelego Prousta – teza zapamiętana z wykładu Jana Błońskiego sprzed dwudziestu ośmiu lat – u Marcelego Prousta stracony czas bohatera jest odzyskanym czasem narratora. U mnie jest prawie tak samo: ja, narrator Juruś, nie tylko odzyskuje stracony czas bohatera Pijaka, ale znajdują też to, czego on daremnie od pierwszego zdania szukał. Odzyskuje przy tym roztrwoniony i przepięty czas innych postaci*. J. Pilch, dz. cyt., s. 241.
- ⁴⁰ Innym zabiegiem montażowym stosowanym w filmie jest zmienność tła przy jednoczesnym zachowaniu tożsamości pierwszego planu kadru oraz ciągłości dialogów – np. sceneria za Jerzym zmienia się nagle z jesiennej na zimową. Niezmienności bohatera na pierwszym planie przy jednoczesnej zmienności pór roku w tle kadru wskazuje na brak rozwoju postaci i niemożność wyjścia z błędnego koła picia, co dodatkowo podkreślają kolistę ruchy kamery.
- ⁴¹ Palimpsest alkoholowy jest formą amnezji spowodowaną nadużywaniem alkoholu. Więcej na ten temat zob. J. Levin, *Introduction to Alcoholism Counseling: A Bio-psychosocial Approach*, Taylor & Francis, New York 1995, s. 52.
- ⁴² Motyw kobiety w żółtej sukience jest znacznie silniej obecny w powieści Pilcha, dlatego mogą go przeoczyć widzowie nieznający oryginału literackiego.
- ⁴³ Pomysłodawcą zastosowania SnorriCamu był Tomasz Madejski. Jak wspomina operator: *Założeniem podstawowym było szukanie realizmu, wręcz naturalizmu. Zapropnowałem „body mount”, kamerę przytwierdzoną do ciała aktora, rejestrującą każdy najmniejszy ruch, gdy napruty bohater znajduje się w centrum, a świat za nim szaleje. Gdy robiliśmy pierwsze próby, Wojtek uznał, że to zbyt formalne, ale stanęło na tym, że „body mount” towarzyszył nam na planie cały czas*. M. Rychcik, dz. cyt.
- ⁴⁴ Tamże.
- ⁴⁵ Na temat muzyki w filmie oraz enigmatycznej wskazówki Smarzowskiego zob. wypowiedź Mikołaja Trzaski: tamże.
- ⁴⁶ J. Pilch, dz. cyt., s. 54.
- ⁴⁷ Por. np. ujęcie przedstawiające pierwszą w filmie rozmowę Jerzego z doktorem Granadą. Widoczny na pierwszym planie czarny zarys sylwetki lekarza zajmuje ponad 1/3 przestrzeni kadru.
- ⁴⁸ Zob. wypowiedź operatora w: M. Rychcik, dz. cyt. Zob. także: <http://www.mattmahurin.com/> (dostęp: 22.05.2020)
- ⁴⁹ Na temat kategorii abiektu zob.: J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, tłum. M. Falski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007, s. 7-34.
- ⁵⁰ J. Pilch, dz. cyt., s. 125.
- ⁵¹ Zob. F. Kafka, *Dzienniki (1910-1923)*, tłum. J. Werter, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1969, s. 4.

- ⁵² W *The Big Swallow* Jamesa Williamsona mężczyzna podchodzi do filmującej go kamery, a następnie otwiera usta i „połyka” aparat. W kolejnym ujęciu widzimy „połkniętego” operatora z kamerą na tle ciemnego kadru, który imituje jamę ustną żarłocznego protagonisty.
- ⁵³ Jak zauważają Thomas Elsaesser i Malte Hagener, *kino jako okno lub rama (...) jest okularocentryczne (tzn. uwarunkowane przez naoaczny dostęp), przechodnie (ktoś spogląda na coś) i bezcielesne (widz zachowuje bezpieczny dystans)*. T. Elsaesser, M. Hagener, dz. cyt., s. 26.
- ⁵⁴ M. Marszałkowska, *Fizjologia choroby*, <http://www.polonia.sk/2014/02/01/fizjologia-choroby/> (dostęp: 20.05.2020)
- ⁵⁵ A. Gieroń, *Mocne kino w „Pod Mocnym Aniołem”*, https://www.biznesistyl.pl/kultura/teatr-i-kino/1718_mocne-kino-w-pod-mocnym-aniolem.html (dostęp: 20.05.2020).
- ⁵⁶ Pojęcia „filmy gier umysłowych” (*mind-game films*) w odniesieniu do współczesnego kina operującego złożoną narracją używa między innymi Thomas Elsaesser: tenże, *Kino gier umysłowych*, tłum. M. Przyłipiak, w: *Kino – maszyna myślenia. Refleksje nad kinem epoki cyfrowej*, red. M. Przyłipiak, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2018, s. 29-56.
- ⁵⁷ Hven odnosi się do *Memento* (2000) Christophera Nolana: S. Hven, dz. cyt., s. 191. Autor wielokrotnie zwraca uwagę na to, że współczesne filmy ze złożoną narracją umożliwiają silnie ucieleśniony tryb odbioru. Por. tamże, s. 10.
- ⁵⁸ Więcej na temat konstrukcji podmiotu w powieściach Pilcha zob. J. Zimna, dz. cyt.
- ⁵⁹ Na przykład behawiorystyczne ujęcia z kamier przemysłowych w placówce odwyko-
- wej pokazują w sposób obiektywny cielesne reakcje alkoholików, ale jednocześnie wpisują podmiot w instytucjonalne ramy, redukując go do roli pacjenta.
- ⁶⁰ Ł. Maciejewski, „Pod Mocnym Aniołem”: *Wódka, pozwól żyć*, <https://archiwum.stopklatka.pl/artukul/pod-mocnym-aniolem-wodka-pozwol-zyc> (dostęp: 21.05.2020). Odrzucenie psychologii było przy tym świadomym posunięciem reżysera, który uznaje, że żadne czynniki psychologiczne (a także społeczne i polityczne) nie są w stanie w pełni wyjaśnić alkoholizmu bohaterów (por. odpowiedzi pacjentów na pytanie, dlaczego zaczęli pić).
- ⁶¹ Zwracał na to uwagę Thomas Elsaesser: T. Elsaesser, cyt., s. 40-45.
- ⁶² Analogiczny proces – w odniesieniu do twórców tzw. kina poezji – opisywał przed laty Pier Paolo Pasolini. Jego zdaniem reżyserzy tacy jak Michelangelo Antonioni posługują się perspektywą jednostek o specyficznej wrażliwości, aby uzyskać motywację dla zastosowania eksperymentalnych środków artystycznych. Zob. P. P. Pasolini, „Kino poezji”, tłum. M. Salwa, w: tegoż, *Po ludobójstwie. Eseje o języku, polityce i kinie*, red. M. Werner, Warszawa 2012, s. 165-167.
- ⁶³ Wojciech Smarzowski: *mało ambitny i niezdolny – wywiad*, rozmawiał P. Piotrowicz, <https://wiadomosci.onet.pl/wojciech-smarzowski-malo-ambitny-i-niezdolny-wywiad/wgqj0> (dostęp: 21.05.2020)
- ⁶⁴ R. Shusterman, *Świadomość ciała: dociekania z zakresu somaestetyki*, przeł. W. Małecki, S. Stankiewicz, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2010 s. 60.

Robert Birkholz

Doktor nauk humanistycznych, asystent w Zakładzie Komparatystyki na Uniwersytecie Warszawskim. Zajmuje się przekładem intersemiotycznym oraz kategorią narracji w filmie i w literaturze. Publikował m.in w „Kwartalniku Filmowym”, „Tekstualiach”, „Kontekstach”, „Załączniku Kulturoznawczym”, „Roczniku Komparatystycznym”, „Studia Europaea Gnesnensia”. Autor książki *Podwójna perspektywa. O subiektywizacji za pośrednictwem filmu* (2019).

Bibliografia

- [db]. (2013, 15 maja). *Alkoholizm w odważnej wizji Smarzowskiego*. Culture.pl. <https://culture.pl/pl/artykul/alkoholizm-w-odwaznej-wizji-smarzowskiego>
- Bachtin, M.** (1970). *Problemy poetyki Dostojewskiego* (tłum. N. Modzelewska). Warszawa: PIW.
- Bal, M.** (2012). *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji* (tłum. zbiorowe). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Birkholz, R.** (2019). *Podwójna perspektywa. O subiektywizacji zapośredniczonej w filmie*. Kraków: Universitas.
- Czerwińska, M.** (2000). *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*. Kraków: Universitas.
- Deleyto, C.** (1991). Focalisation in Film Narrative. *Atlantis*, 13 (1-2), ss. 159-177.
- Denzin, N. K.** (2004). *Hollywood Shot by Shot. Alcoholism in American Cinema*. New Jersey: Routledge.
- Elsaesser, T.** (2018). *Kino gier umysłowych* (tłum. M. Przyłipiak). W: T. Elsaesser, *Kino. Maszyna myślenia. Refleksje nad kinem epoki cyfrowej* (tłum. zbiorowe), Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Elsaesser, T., Hagener, M.** (2015). *Teoria filmu: Wprowadzenie przez zmysły* (tłum. K. Wojnowski). Kraków: Universitas.
- Genette, G.** (1980). *Narrative Discourse. An Essay in Method* (tłum. J. E. Lewin). New York: Cornell University Press.
- Gieron, A.** (2014, 22 stycznia). *Mocne kino w „Pod Mocnym Aniołem”*. [biznesistyl.pl](https://www.biznesistyl.pl/kultura/teatr-i-kino/1718_mocne-kino-w-pod-mocnym-aniolem.html). https://www.biznesistyl.pl/kultura/teatr-i-kino/1718_mocne-kino-w-pod-mocnym-aniolem.html
- Hven, S.** (2017). *Cinema and Narrative Complexity: Embodying the Fabula*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Kafka, F.** (1969). *Dzienniki (1910-1923)* (tłum. J. Werter). Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Kristeva, J.** (2007). *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie* (tłum. M. Falski). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Kuśmierczyk, S.** (2000). Wstęga Möbiusa jako czasoprzestrzeń dzieła filmowego. Na przykładzie *Pętli* Wojciecha Hasa i *Zabicia ciotki* Grzegorza Królikiewicza. *Kwartalnik Filmowy*, (29-30), ss. 19-39.
- Kasperska, K.** (2014, 14 stycznia). „Pod Mocnym Aniołem”: Wywiad z Wojciechem Smarzowskim – Film zrobiłem na ostro – powinien dawać w beret. WP.PL. <https://film.wp.pl/pod-mocnym-aniolem-wywiad-z-wojciechem-smarzowskim-film-zrobilem-na-ostro-powinien-dawac-w-beret-6022769435853441a>
- Kwiatkowska, P.** (2011). *Somatografia. Ciało w obrazie filmowym*. Kraków: Korporacja Ha!art.
- Lejeune, P.** (2007). *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii* (red. R. Lubas-Bartoszyńska, tłum. zbiorowe). Kraków: Universitas.
- Levin, J.** (1995). *Introduction to Alcoholism Counseling: A Bio-psycho-social Approach*. New York: Taylor & Francis.

- Marks, L.** (2000). *The Skin of Film: Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*. London: Duke University Press.
- Maciejewski, L.** (2014, 10 stycznia). „Pod Mocnym Aniołem”. *Wódko, pozwól żyć*. Stopklatka.pl. <https://archiwum.stopklatka.pl/artukul/pod-mocnym-aniolem-wodko-ozwol-zyc>
- Marszałkowska, M.** (2014, 1 lutego). *Fizjologia choroby*. polonia.sk. <http://www.polo-nia.sk/2014/02/01/fizjologia-choroby/>
- Michera, W.** (2010). *Piękna jako bestia. Przyczynek do teorii obrazu*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Miczka, T.** (1990). *Cielesny aspekt podmiotowości w kinie*. W: A. Gwóźdź (red.), *Kino: ciało – gest – ruch*, Wrocław: Wiedza o Kulturze.
- Pilch, J.** (2000). *Pod Mocnym Aniołem*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Piotrowicz, P.** (2014, 10 stycznia). *Wojciech Smarzowski: mało ambitny i niezdolny – wywiad*. Onet.pl. <https://wiadomosci.onet.pl/wojciech-smarzowski-malo-ambitny-i-niezdolny-wywiad/wgqjo>
- Punday, D.** (2003). *Narrative Bodies: Toward a Corporeal Narratology*. New York: Palgrave Macmillan.
- Rembowska-Pluciennik, M.** (2012). *Poetyka intersubiektywności. Kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Rosner, K.** (1999). Narracja jako struktura rozumienia. *Teksty Drugie*, 3 (56), ss. 7-15.
- Rychcik, M.** (2019). *Kręcone siekierą. 9 seansów Smarzowskiego* [e-book], Warszawa: Axis Mundi.
- Shusterman, R.** (2010). *Świadomość ciała: dociekania z zakresu somaestetyki* (red. K. Wilkoszewska, tłum. W. Małecki, S. Stankiewicz). Kraków: Universitas.
- Sobchack, V.** (2004). *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley – Los Angeles: University of California Press.
- Stam, R., Burgoyne, R., Flitterman-Lewis, S.** (1992). *New Vocabularies In Film Semiotic*. London: Routledge.
- Szczekała, B.** (2018). *Mind-game films. Gry z narracją i widzem*. Łódź: Narodowe Centrum Kultury Filmowej.
- Täieb, O., Révah-Lévy, A., Moro, M. R., Baube, T.** (2008). Is Ricoeur's Notion of Narrative Identity Useful in Understanding Recovery in Drug Addicts? *Qualitative Health Research*, 18 (7), ss. 990-1000. <https://doi:10.1177/1049732308318041>
- Todorov, T.** (1984). *Poetyka* (tłum. M. R. Mayenowa). Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Uniłowski, K.** (2017). *Pisarz jako gwiazdor. Przypadek Jerzego Pilcha*. W: A. Werner (red.), T. Żukowski (red.), *Obraz literatury w komunikacji społecznej po roku '89*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, Stowarzyszenie Pro Cultura Literaria.
- Zimna, J.** (2006). Podmiot jako symptom. *Tekstualia*, 3 (6), ss. 157-171.

Keywords:

narration;
sensual focalization;
Wojciech
Smarzowski;
alcoholism
in cinema;
bodily experiences

Abstract

Robert Birkholz

Narration and Sensual Focalization in *Pod Mocnym Aniołem* by Wojciech Smarzowski. On the Adaptation of Jerzy Pilch's Book

The author tries to prove the functionality of the division into narration and sensual focalization, analyzing the film *Pod Mocnym Aniołem* (*The Mighty Angel*) by Wojciech Smarzowski, based on the novel by Jerzy Pilch. Adapted from literary studies, the category of sensual focalization refers to the characters' bodily sensations represented within a film narrative. Using narratological categories, the author compares narration and focalization in Pilch's novel with the narration and focalization in the film adaptation. While Pilch creates a self-reflexive novel about the process of writing, in the film narration is determined not by the narrative activity of the main character, but by his bodily experiences. The article describes audio-visual techniques which create sensual focalization in the film. The author shows how the change of the medium and the reinterpretation of the literary text led to a completely different representation of bodily experiences of the main protagonist.