

„Kwartalnik Filmowy” nr 133 (2026)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.4742>
© Autor; licencja Creative Commons BY 4.0
Oryginalny artykuł naukowy; materiał recenzowany

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

Filmow(aln)y obraz miasta w *Ślepnąc od świateł*. Dyskurs miejski w powieści Jakuba Żulczyka i serialu Krzysztofa Skoniecznego

Keywords:

filmability of literature;
film adaptation;
extension;
semiotic-media actualisation;
urban discourse;
mediativity

Abstract

The Filmable City in *Blinded by the Lights*: Urban Discourse in Jakub Żulczyk's Novel and Krzysztof Skonieczny's TV Series

The focus of this article is the concept of filmability, examined through Jakub Żulczyk's novel *Ślepnąc od świateł* [*Blinded by the Lights*] (2014) and its 2018 adaptation directed by Krzysztof Skonieczny. The author focuses on the relationship between literary poetics and film poetics, while situating the formal analysis within a socio-cultural context. The study does not limit itself to characterising the relations between the novel and the TV series; rather, it takes the urban discourse as the point of reference for these relations. Conducting interdisciplinary research, the author draws on approaches such as Ewa Szczęsna's comparative media studies and the narratology of Mieke Bal, who developed a method that integrates formal and cultural analyses. Studying *Ślepnąc od świateł*, the author demonstrates how the works of Żulczyk and Skonieczny convey – through their specific means of expression – a discourse on the contemporary city as a site of sensory overload, a space of illusion, and a locus of lost control.

Słowa kluczowe:

filmowalność literatury;
adaptacja filmowa;
rozszerzenie;
aktualizacja
semiotyczno-medialna;
dyskurs miejski;
mediatywność

Abstrakt

Autor podejmuje zagadnienie filmowalności i bada je na przykładzie powieści *Ślepnąc od świateł* (2014) Jakuba Żulczyka oraz jej adaptacji (2018) dokonanej przez Krzysztofa Skoniecznego. Autor skupia się na relacji między poetyką literacką a poetyką filmową, jednak osadza analizę formalną w kontekście społeczno-kulturowym. Studium nie ogranicza się do charakterystyki związków między powieścią a filmem, ale czyni punktem odniesienia owych relacji dyskurs miejski. Prowadząc interdyscyplinarne badania, autor odwołuje się między innymi do komparatystyki mediów Ewy Szczęsnej, a także do narratologii Mieke Bal, która wypracowała metodę łączenia analiz formalnych z kulturowymi. Badając *Ślepnąc od świateł*, autor pokazuje, w jaki sposób utwory Żulczyka i Skoniecznego wyrażają – za pomocą właściwych sobie środków wyrazu – dyskurs o współczesnym mieście jako miejscu sensorycznego przeciążenia, przestrzeni iluzji oraz utraty kontroli.

Historia artykułu

Zgłoszono: 2025.12.08; recenzowano: 2026.01.25; przyjęto: 2026.02.09; opublikowano: 2026.04.07

Oświadczenie o konflikcie interesów

Autor nie zgłosił żadnego potencjalnego konfliktu interesów.

W dobie konwergencji mediów oraz powszechnej hybrydyzacji gatunków temat filmowości literatury zyskuje ponownie na aktualności. Po pierwsze dlatego, że dobitnie świadczy o wielokierunkowości inspiracji intermedialnych, która wciąż podkreślana jest w *adaptation studies*. Po drugie, ponieważ współczesne teorie medioznawcze, czy to problematyzujące kwestię granic między mediami¹, czy to eksplorujące materialne aspekty mediów (np. nowy materializm), mają zazwyczaj charakter antyesencjalistyczny. Po trzecie wreszcie, gdyż zagadnienie to ma wymiar praktyczny – pojawiające się współcześnie nowe formy interakcji pisarzy z przemysłem filmowym skłaniają do ponowienia pytania o wzajemne związki tych dwóch mediów. Trzeci z wymienionych czynników ma istotne znaczenie także w polskiej kulturze, gdyż w ostatnich latach możemy zaobserwować swoisty trend adaptowania współczesnej prozy, która sama jest silnie naznaczona audiowizualnością. Powyższy fenomen każe zapytać o to, jak dziś uprawia się komparatystykę literacko-filmową. Jednym z kierunków rozwoju dyscypliny mogłoby być porównywanie literatury i filmu skupiające się nie na sposobach reprezentacji, lecz na technologiczno-materialnych (a zarazem dyskursywnych) uwarunkowaniach obydwu mediów, i uwzględniające między innymi ich produkcję, dystrybucję oraz recepcję². Choć jednak powyższe antyrepresentacjonistyczne ujęcie ma duży potencjał rozwoju, wydaje się, że wciąż istnieje konieczność porównawczego badania poetyk literatury i filmu³, którą uzasadnić można chociażby potrzebą opisu intensywnej wymiany obydwu mediów w zakresie figur narracyjnych. Analizy tekstualne nie muszą przy tym wykluczać analiz kulturowych, ale przeciwnie, mogą je wzbogacać, co pokazują praktyki Mieke Bal, która wychodząc od dogłębnych analiz formalnych, próbuje opisać, jak *narratologiczny makijaż*⁴ określonych mediów służy komunikowaniu znaczeń kulturowych. Potrzebę przewyciężenia istniejącego w ramach *adaptation studies* rozłamu między badaniami formalnymi a kulturowymi dostrzega między innymi Kamilla Elliott⁵.

Niniejszy artykuł stanowi studium przypadku i nie ma na celu wyznaczenia nowego kierunku w komparatystyce literacko-filmowej. Wydaje się jednak, że zaproponowane tu ujęcie, próbujące łączyć analizę formalną z kontekstem kulturowym, może znaleźć zastosowanie również w odniesieniu do innych współczesnych utworów. Poczynione rozpoznania mogą ponadto stać się punktem wyjścia do refleksji zarówno nad relacjami poetyki literackiej i poetyki filmowej (które modelowane są przez inne systemy semiotyczne i oferują odmienne doświadczenia odbiorcze), jak i nad sposobem ich badania. Studium poświęcone *Ślepnąc od światła* nie ogranicza się do charakterystyki bilateralnych związków między powieścią a filmem, ale czyni punktem odniesienia owych relacji dyskurs miejski. Wieloznaczne pojęcie dyskursu, domagające się każdorazowo definicji z uwagi na swój rozmyty status w humanistyce, rozumiane jest tu jako *zespół praktyk wypowiedzeniowych*⁶, *zinstytucjonalizowany społecznie typ praktyki o specyficznych kulturowo regułach i uwarunkowaniach*⁷. Kategoria dyskursu może być na różne sposoby aplikowana do *adaptation studies*. Inspirując się założeniami przedstawicieli krytycznej analizy dyskursu (KAD), można byłoby skupić się na przykład na tym, w jaki sposób „przemysł adaptacyjny” jest kształtowany przez mechanizmy rynku oraz przez rozmaite instytucje, które dofinansowując, nagradzając i promując określone utwory, mają aktywny wpływ na

korpus adaptowanych dzieł⁸. Niniejszy artykuł, zgodnie z przedstawionymi wyżej założeniami, koncentruje się jednak na tekstualnych – literackich i filmowych – manifestacjach dyskursu, wchodzących ze sobą w rozmaite interakcje. *Ślepnąc od świateł* wydaje się pod tym względem bardzo interesującym materiałem badawczym, ponieważ stanowi świadectwo wymiany między literaturą a filmem w zakresie nie tylko figur narracyjnych, ale też form dyskursywnych. Utwory Żulczyka i Skoniecznego świetnie uzupełniają się jako teksty, które na różne sposoby wpisują się w dyskurs o mieście jako miejscu sensorycznego przeciążenia, przestrzeni iluzji oraz utraty kontroli.

Filmow(aln)ość literatury, filmow(aln)ość miasta

Jeśli przyjąć ujęcie typologiczne, skupione na opisie różnych form odniesień intermedialnych⁹ w prozie bądź poezji, w *Ślepnąc od świateł* można wyróżnić następujące rodzaje nawiązań do filmu: a) cytaty oraz innego rodzaju intertekstualne odniesienia do konkretnych filmów, na przykład pojawiający się w powieści monolog o zalaniu Warszawy, który jest wyraźną parafrazą wypowiedzi Trávisa Bickle'a z *Taksówkarza* (*Taxi Driver*, reż. Martin Scorsese, 1976); b) tematyczne odniesienia do medium filmowego (także w metaforach i porównaniach, na przykład *Jakby niebo było taśmą filmową, kliszą zżeraną przez kwas*¹⁰); c) fabularne inspiracje, opierające się na przeniesieniu z filmu do literatury schematów fabularnych lub elementów świata przedstawionego. Przykładowo, w *Ślepnąc od świateł* można znaleźć liczne inspiracje kinem *noir* i *neo-noir* (motyw miejskiej dżungli, figura *femme fatale*, etc); d) stylistyczno-narracyjne inspiracje filmem, polegające na próbie remediacji chwytów formalnych i technik filmowych. Przykładowo, Żulczyk dokonuje w *Ślepnąc od świateł* remediacji montażu: *Cięcie. Chłopak ze snu, który szedł złożyć mnie czemuś w ofierze. Kolor. Cięcie*¹¹.

Tego rodzaju typologia nie pozwala jednak na osadzenie zagadnienia w szerszym horyzoncie kulturowym, a ponadto wykazuje ograniczoną funkcjonalność w ramach studiów nad adaptacjami. Z punktu widzenia *adaptation studies* istotne bowiem są nie tyle odniesienia do filmu, ile podatność pewnych elementów literackich na adaptację audiowizualną. Właściwym przedmiotem zainteresowania powinna być zatem nie filmowość prozy, ale jej „filmow(aln)ość”, rozumiana jako *a u d i o w i z u a l n a d y s p o z y c j a* medium. O ile pojęcie filmowości może implikować wątpliwy esencjalizm, o tyle zapożyczone od Jerzego Stachowicza pojęcie filmow(aln)ości¹² kładzie nacisk na czystą potencjalność tekstu literackiego w powyższym zakresie. „Filmow(aln)e” są w przyjętym tu ujęciu zarówno utwory Jakuba Żulczyka zainspirowane gatunkami audiowizualnymi, jak i *Ziemia obiecana* (1899) Władysława Reymonta – dynamiczna, wypełniona danymi wizualnymi powieść, która nie zawiera wszak intermedialnych odniesień. Oczywiście trzeba przy tym pamiętać, że filmow(aln)ość jest zdeterminowana technologicznie i kulturowo – to, co uznamy za filmow(aln)e w dobie cyfrowej, mogłoby zostać wykluczone z tej kategorii na przykład w epoce kina niemego.

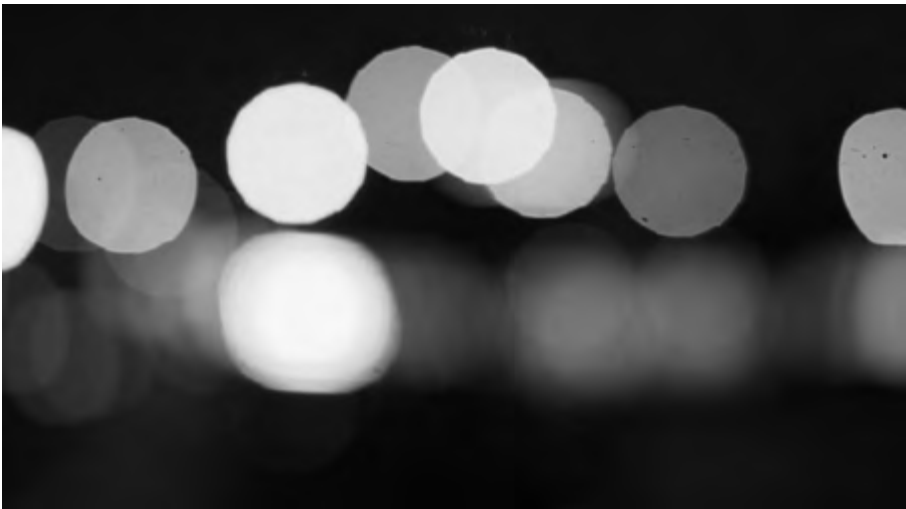
Patrząc na zagadnienie filmow(aln)ości przez pryzmat potencjału medium, warto odnieść się do komparatystycznych rozpoznań André Gaudreaulta

i Philippe'a Mariona. Francuscy uczeni zajmujący się kwestią zależności fabuły od medium przedstawienia wyróżniają kategorie narracyjności oraz mediatywności¹³. Badacze zwracają uwagę na to, że proces przedstawiania fabuły nie polega wyłącznie na doborze wydarzeń oraz ich ustrukturyzowaniu w sjużecie, ale zależy w dużej mierze także od możliwości oraz ograniczeń medium, modelujących fabułę. To właśnie ten określony formą przekazu i zależny od specyfiki medium potencjał badacze nazywają „mediatywnością”.

Gaudreault i Marion odnoszą wspomniane kategorie do zagadnienia adaptacji, przyjmując, że filmowcy zawsze powinni uwzględniać mediatywność tekstu wyjściowego i zastanawiać się nad tym, czy dyspozycje medium docelowego pozwolą na zachowanie najważniejszych cech adaptowanego utworu¹⁴. Uchylając rozważania francuskich filmoznawców nad tym, co jest adaptowalne, a co nie, warto wykorzystać kategorię mediatywności w analizie *Ślepnąc od świateł*. O filmow(aln)ości konkretnych utworów literackich decydowałyby nie tylko narracyjny potencjał formy powieściowej, ale też obecne w nich odniesienia do audialnych, wizualnych i kinetycznych aspektów rzeczywistości, współgrające z mediatywnością filmu. Dotychczasowe badania nad filmowością prozy Jakuba Żulczyka skupiały się na fabularnych zapożyczeniach oraz tematycznych odniesieniach do medium filmowego i pomijały kwestię intersemiotycznego potencjału powieści.

Ramą konceptualną umożliwiającą ujęcie interakcji między literaturą a filmem w *Ślepnąc od świateł* może być kategoria r o z s z e r z e n i a. W narratologii postklasycznej o rozszerzeniu mówi się zazwyczaj w odniesieniu do transmedialnych praktyk narracyjnych, które polegają na rozbudowywaniu określonych storiworldów (na przykład wiedźmińskiego) na różnych platformach medialnych¹⁵. Kategoria ta może jednak nie tylko służyć charakterystyce transmedialności, ale także znaleźć zastosowanie w analizie adaptacji. Fakt, że powieść Jakuba Żulczyka i serial Krzysztofa Skoniecznego były traktowane jako wzajemnie dopełniające się części jednej całości, przemawia za słusznością takiego ujęcia. Twórcy serialu rozszerzają tekst literacki zarówno „horyzontalnie”, poprzez dopisanie wątków fabularnych (na przykład związanych z postaciami drugoplanowymi, takimi jak barman Pajda), jak i „wertikalnie”, przez rozwinięcie tropów audiowizualnych obecnych w powieści. Proces polegający na rozwijaniu audiowizualnego potencjału tekstu literackiego w adaptacji filmowej można określić mianem a k t u a l i z a c j i s e m i o t y c z n o - m e d i a l n e j.

Ślepnąc od świateł to nie tylko przykład wielokierunkowej wymiany między literaturą a filmem, ale też świadectwo przenikania się różnych sfer i dyskursów w kulturze współczesnej. Poetyka literacka i poetyka filmowa pozostają w tym wypadku w ścisłej interakcji z „poetyką” miasta, które leży w centrum zainteresowania obydwu dzieł. Oczywiście miasto samo w sobie ma bardzo duży potencjał narracyjny. Dość wspomnieć, że kreując obraz Warszawy, Żulczyk wyraźnie inspirował się autentycznymi wydarzeniami, takimi jak podpalenie popularnego klubu stołecznego Nowa Jerozolima. Miasto ma jednak również bardzo duży potencjał audiowizualny. Zwolennicy *modernity thesis* traktują kino jako wytwór kultury wielkomięskiej i uznają, że jedną z najważniejszych funkcji tego medium we wczesnej fazie jego rozwoju było przystosowywanie umiejętności percepcyjnych odbiorców do życia w nowoczesnym mieście, którego *fragmentaryczna przestrzeń*,



zgiełk, wielość bodźców i zwielokrotniona mobilność rozprasza ją i atakują przechodniów¹⁶. Również współczesne miasto znakomicie rezonuje z mediatywnością filmu. Po pierwsze, ze względu na rozmaite analogie strukturalne – rolę światła, przestrzeni, ruchu. Po drugie, z uwagi na silnie zmediatyzowany charakter współczesnych aglomeracji, które wypełnione są ekranami. Po trzecie, z powodu tego, że percepcja miasta jest kształtowana przez filmy. Współczesna architektura miejska bywa modelowana (na przykład w projektach Rema Koolhaasa) na sposób filmowy¹⁷, a obecnani z praktykami audiowizualnymi mieszkańcy sami patrzą często na przestrzeń miejską oczami filmowców¹⁸. Można założyć, że filmow(aln)ość powieści *Ślepnąc od światła* ma źródło nie tylko w ewidentnych fascynacjach pisarza kinem, ale także w chęci oddania doświadczenia miasta, które jest poniekąd doświadczeniem filmowym¹⁹. Aby kompleksowo opisać charakter literacko-filmowych relacji powieści i serialu, warto dlatego zakorzenić analizę w szerszym kontekście kulturowym.

Choć nie wszystkie filmow(aln)e elementy w powieści są rezultatem świadomych nawiązań do medium audiowizualnego, to jednak autor wielokrotnie odwołuje się do poetyki filmowej. Najważniejszym intertekstem przywoływanym przez Żulczyka jest konwencja kina *neo-noir*, które wyraża alienację, decencrację podmiotu i zagubienie jednostki w hybrydycznej przestrzeni ponowoczesnej. Zapożyczenia fabularne ze wskazanego nurtu, reprezentowanego przez takie dzieła, jak *Taksówkarz*, *Memento* (reż. Christopher Nolan, 2000) czy *Blade Runner 2049* (reż. Denis Villeneuve, 2017), wydają się oczywiste. Główny bohater powieści, Jacek (w serialu *Kuba*), dealer narkotykowy, który wszedł na drogę przestępstwa, mimo że czuje wstręt wobec otaczających go kryminalistów, stanowi wzorcową inkarnację neo-noirowego protagonisty – samotnego, wyalienowanego, przypominającego „chodzącego trupa”²⁰ (co w serialu podkreśla pozbawiona emocji gra naturzyczka Kamila Nożyńskiego). Jak zauważa jeden z badaczy, podczas gdy w klasycznym *noir* detektyw walczył zazwyczaj z antagonistą pochodzącym z zewnątrz, w *neo-noir*, przeciwnie, odnajduje złoczyńcę w samym sobie. Dobrze ilustruje to tekst Żulczyka, gdzie demoniczny gangster Dario wydaje się mrocznym sobowtorem Jacka. Adaptując filmową, neo-noirową manifestację dyskursu miejskiego na grunt literatury, Żulczyk nie poprzestaje jednak na przeniesieniu struktur fabularnych i archetypów postaci, ale bierze pod uwagę jego multimodalność. Wyrażany w ramach konwencji *neo-noir* dyskurs miejski ma w filmach dużą siłę wyrazu, ponieważ jest urzeczywistniany dzięki zastosowaniu określonych środków audiowizualnych. Sztuczne, neonowe oświetlenie staje się w filmach *neo-noir* środkiem symulacji miejskiego doświadczenia, a jednocześnie nośnikiem określonej „narracji” o relacji podmiotu ponowoczesnego z miejską przestrzenią. Powyższe środki, zbliżające poetykę filmów do „poetyki” miasta, także znajdują reprezentację w utworze Żulczyka.

Analiza filmow(aln)ego potencjału powieści pod kątem prefiguracji: 1) montażu (obrazów i dźwięków), 2) punktów widzenia, 3) światła, pozwoli na wskazanie tych aspektów tekstu literackiego, które na różne sposoby rezonują z mediatywnością przekazów filmowych. Trzeba przy tym podkreślić, że wybór wskazanych figur został podyktowany charakterem analizowanego materiału – w odniesieniu do innych powieści użyteczny mógłby być zupełnie odmienny zestaw²¹. Powyższe kategorie nie są w niniejszym tekście traktowane

jako techniki filmowe, ale jako figury modelujące narrację, a zarazem narzędzia analityczno-interpretacyjne, które umożliwiają badanie tekstów w perspektywie komparatystycznej²². Zestawienie tekstu Żulczyka z serialem pokaże, jak filmow(aln)e elementy są adaptowane w medium audiowizualnym, które z uwagi na swoją specyfikę zawsze w pewnym stopniu przekształca zabiegi literackie. Celem analizy nie jest jednak ustalenie podobieństw i różnic między poetyką powieści a poetyką serialu, ale rozpoznanie znaczeniowótórczych funkcji powyższych figur kształtowania narracji i charakterystyka tego, w jaki sposób tekst literacki i tekst filmowy uzupełniają się w wyrażaniu dyskursu miejskiego.

Montaż – (dez)organizacja obrazów i dźwięków

Najbardziej oczywistą figurą filmową, poprzez którą można spojrzeć na *Ślepnąc od światła*, jest montaż. Wpływ montażu filmowego na poetykę prozy jest bezdyskusyjny i był już przedmiotem licznych rozpraw. Dynamizacja narracji powieści, stosowanie jukstapozycji, wprowadzenie strumieni świadomości to zabiegi literackie, które wywodzono często właśnie z inspiracji tą techniką filmową. O wpływie montażu na poetykę literacką pisał Adam Regiewicz: *Na poziomie gramatycznym pojawiają się krótkie, zwarte zdania o charakterze sprawozdawczym, czasem pojedyncze słowa mające wartość minimalnych wypowiedzeń, sugerujących momentalność pojawiania się i znikania obrazów w filmie. W wypowiedziach literackich tego typu zostaje zatarty dystans czasowy między płaszczyzną narracji a zdarzeniami, podobnie stosuje się przeskoki między dialogowymi a opisowymi partiami narracji, wypowiedzi bohaterów są przytaczane bez elementów wprowadzających. Tym samym tekst literacki zaczyna posługiwać się podobnymi do filmu mechanizmami wyrażającymi ekonomię wypowiedzi, telegraficzność stylu, „dążenie do skrótu i syntezy”, kondensację²³.*

Co istotne, montaż uważany był także za jedną z najważniejszych modernistycznych figur przedstawiania miasta – doskonale oddawał bowiem intensyfikację ruchu w epoce nowoczesnej i dystrakcję podmiotu w przestrzeni miejskiej. W poetyce *Ślepnąc od światła* odnaleźć można zarówno próby remediacji montażu filmowego, jak i chwytów, które – prawdopodobnie bez intencji pisarza – mogą w pewien sposób ewokować tę figurę przedstawienia.

Typ montażu charakteryzujący się szybkimi przeskokami może oddawać intensywność miejskiego doświadczenia, a także asocjacyjny bieg myśli podmiotu. Właśnie tego rodzaju figurę narracyjną próbuje remediować w powieści Żulczyk, między innymi w scenie pożaru klubu, w której Jacek traci świadomość: *Cięcie. Niezwykle intensywny kolor niesamowicie blisko, czerwony. Cięcie. Muszę usiąść. Muszę usiąść na podłodze. Siadając, zamieniam się w dziecko. Gdy siadam, korytarz zamienia się w martwe pomieszczenie. Przebitki, przecięcia, zakłócenia. Stryj, Dario, Pazina. Cięcie²⁴. Bezpośrednio ujawniając filmową referencję („cięcie”), autor uruchamia intermedialny tryb percypowania medium x (literatury) jako medium y (filmu)²⁵, jakby uznał, że to właśnie kino dostarcza najdoskonalszych form podawczych wyrażających doświadczenie utraty świadomości i rozedrgania zmysłów. Im bardziej bohater traci panowanie nad swoim życiem, tym bardziej pierwszoosobowa narracja ustępuje fokalizacji, znajdującej wyraz w krótkich równoważnikach zdań*

i czasie terażniejszym, który zbliża powieść do mediatywności filmu. W adaptacji, z uwagi na specyfikę narracji filmowej, protagonista od początku pełni funkcje fokalizatora, a nie narratora, co sprawia, że nie ma nigdy takiej władzy nad przekazem, jak bohater-narrator powieści. W miarę postępującej utraty kontroli przez bohatera twórcy serialu coraz częściej stosują jednak rwany, cięty montaż prefigurowany we fragmentach powieści. Warto w tym kontekście porównać scenę wżenia narkotyków przez Kubę w pierwszym odcinku (płynny montaż oparty na czasowym *continuum*) ze scenami wykonywania tej samej czynności w czwartym i piątym epizodzie (stosowanie nagłych cięć typu *jump cuts*). Zabiegi te wydają się o tyle istotne w kontekście tematyki miasta, że odczucie utraty kontroli – wyrażane między innymi za pomocą montażu – wręcz definiuje przedstawioną w obydwu utworach sytuację podmiotu w mieście ponowoczesnym.

Poetykę powieści Żulczyka można ponadto analizować przy użyciu kategorii montażu dźwięków. Dźwiękowość medium literackiego – realizująca się czy to poprzez wykorzystanie brzmieniowych i rytmicznych właściwości języka, czy to poprzez opisy zjawisk audialnych – była już przedmiotem obszernych studiów²⁶. Nie rozwijając w tym miejscu szeroko opisanego zagadnienia, trzeba poprzestać na oczywistej konstatacji, że literackie odniesienia do audialnego aspektu świata przedstawionego – zwłaszcza jeśli mają charakter referencji do określonych dźwięków, form muzycznych czy praktyk słuchania – mogą potencjalnie zostać zaktualizowane w medium filmowym, które operuje audialnym kanałem przekazu i aktywizuje zmysł słuchu odbiorcy. Spojrzenie na powieść przez pryzmat kategorii filmoznawczych skłania przy tym do skoncentrowania się zwłaszcza na tym, co charakterystyczne dla struktury dźwięku filmowego – na jego zdolności do modelowania narracji poprzez zderzanie różnych form audialnych oraz budowanie znaczeniowótórczych relacji z obrazem.

Doznania audialne znajdujące wyraz w modernistycznych i postmodernistycznych powieściach kształtowały się pod wpływem doświadczenia miasta (po)nowoczesnego, dla którego fundamentalne znaczenie miały takie zjawiska jak hałas, nakładanie się dźwięków oraz schizofonia²⁷. Jak zauważa Sam Halliday, teksty literackie funkcjonowały jako „dźwiękowe archiwa”, dokumentujące nie tylko historyczne pejzaże dźwiękowe, ale też *fizyczne, polityczne i kulturowe ramy lub sytuacje, w których dźwięki są produkowane i odbierane*²⁸. Wpisując się w powyższą tradycję literacką, Żulczyk podkreśla wpływ miejskich dźwięków na psychocieleśne odczucia podmiotu. Enumeracja nakładających się bodźców akustycznych oraz zastosowane metafory tworzą reprezentację audiosfery pełnej dźwięków natarczywych, wzajemnie się destrukcyjnych, pozbawionych jakiegokolwiek znaczenia: *Gdzieś z oddali przebija się uszkodzona, święteczna melodia, przez szum, przez zupę z głosów i kroków, pracujących silników, trzasków zamykanych drzwi*²⁹. Co istotne, dźwięki niemal fizycznie atakują ciało protagonisty: *Ta melodia dźwięczy mi w całym ciele jak zapowiedź bólu zęba*³⁰. Miejska sonosfera narusza przestrzeń intymną bohatera i zaburza dystans między podmiotem a miastem.

Nagromadzenie różnych dźwięków, ich kontrastywne zestawianie lub interferencja to elementy, które mogą ulec sugestywnej aktualizacji w medium filmowym, zwłaszcza w epoce cyfrowego modelowania dźwięku. Tropy audialne z powieści zostają rozszerzone w adaptacji, w której warstwę sonorystyczną

tworzą, poza dialogami, między innymi wyraziste atmosfery i efekty boczne, różnogatunkowa muzyka oraz *sound design*, odpowiadający za synchronizację wszystkich tych elementów. Już w prologu serialu, w którym relaksujący, imaginacyjny dźwięk falującej wody ustępuje nieprzyjaznym odgłosom lotniska, montaż dźwięków podkreśla alienujący charakter miejskiej audiosfery³¹. W dalszej części adaptacji dźwięki diegetyczne (na przykład ruchu ulicznego, silnika samochodowego) łączą się z niediegetycznymi dźwiękami z syntezatora (na przykład scena z pierwszego odcinka, w której bohaterowie wybierają się do mieszkania Pajdy), co potęguje wrażenie alienacji oraz kreuje atmosferę napięcia i zagrożenia. Rozszerzeniu ulegają w adaptacji także odniesienia muzyczne z powieści. Choć autor *Ślepnąc od świateł* wielokrotnie podkreśla kinetyczny i taktylny wymiar muzyki obezwładniającej zmysły bywalców warszawskich dyskotek, to jednak „zmaterializowana” w serialu muzyka, rozbrzmiewająca w scenach mających charakter wizualno-akustycznych widowisk, dużo silniej pobudza zmysłową percepcję odbiorcy. Dobiegający z ekranu, zwłaszcza odpowiednio pogłośniony, dźwięk oddziałuje w tym wypadku – dzięki swoim właściwościom fizycznym – na ciało samego widza.

W powieści Żulczyka muzyka nie tylko obezwładnia podmiot, ale też stanowi narzędzie swego rodzaju oporu. Już na samym początku utworu Jacek, chcąc zagłuszyć swoich pasażerów, włącza w samochodzie *Wariacje goldbergowskie* Bacha. Motyw słuchania przez protagonistę muzyki klasycznej podczas jazdy autem pojawia się w powieści tylko kilkakrotnie, ale wydaje się spełniać istotną funkcję znaczeniową – muzyka staje się bowiem medium separującym bohatera zarówno od dźwięków, jak i obrazów miasta (por.: *Muzyka, bo nie mogę znieść tych odgłosów, które bez przerwy wydają ci dwaj z tyłu*³²; *Zamykam oczy. Staram się w sobie coś włączyć, a następnie się w to wsłuchać. Wygrać, jeszcze raz, moją piosenkę psa. (...) Albo Wariacje Goldbergowskie*³³). Analizowane przy użyciu kategorii filmoznawczych fragmenty powieści niejako prefigurują filmowy montaż obrazów i dźwięków, ponieważ generatorem znaczeń jest tu dynamiczna relacja między wizją a fonią. Można pójść jeszcze dalej i zaadaptować tę kategorię filmoznawczą na grunt *urban studies*: każda jednostka słuchająca w przestrzeni publicznej wybranej samodzielnie muzyki dokonuje w pewnym sensie montażu audio-wizualnego (w rozumieniu Michela Chiona³⁴), nakładając na rzeczywistość miejską określoną „ścieżkę dźwiękową”. Taktyka polegająca na odcinaniu się od otoczenia poprzez zindywidualizowane słuchanie muzyki bywa uznawana za jedną ze strategii prywatyzowania miasta przez podmiot³⁵. Współgrająca z mediatywnością filmu sytuacja percepcyjna przedstawiona w powieści ma zatem korzenie w realnym doświadczeniu przestrzeni miejskiej.

Motyw słuchania przez bohatera muzyki w miejscach publicznych pojawia się w serialu wielokrotnie, a ścieżka dźwiękowa tworzy różne konfiguracje z obrazem. Zabieg „nałożenia” muzyki klasycznej na obrazy miasta (pokazywanego z wnętrza jadącego samochodu bądź też z perspektywy ptasiej) pozwala na reprezentację subiektywnej wrażliwości Kuby, którą mężczyzna próbuje zachować w zdegenerowanej rzeczywistości. Nie bez znaczenia jest fakt, że twórcy serialu zamienili *Wariacje goldbergowskie* na nokturny Chopina i autorskie nokturny Marcina Maseckiego, nadające narracji bardziej emocjonalnego, melancholijnego



charakteru. Muzyka ta wchodzi w rozmaite relacje zarówno z audiosferą miasta, jak i z miejskim pejzażem wizualnym. Przykładowo, zestawiając w pierwszym odcinku ujęcie Kuby słuchającego w samochodzie melancholijnego nokturnu z obrazami dyskoteki Dream, w której rozbrzmiewa dynamiczny, klubowy remix piosenki *Nic nie może wiecznie trwać*, Skonieczny konfrontuje montażowo dwa różne rytmy i sposoby percepcji miasta. Ostatecznie próba sprywatyzowania przestrzeni miejskiej i manipulacji miejską audiosferą nie udaje się jednak, co znajduje wyraz w ścieżce dźwiękowej serialu. Poczawszy od czwartego odcinka, w którym protagonista zaczyna tracić kontrolę nad sobą, ujęciom pokazującym Kubę jadącego samochodem towarzyszy znacznie bardziej agresywna muzyka techno bądź punk rock. W finale odcinka szóstego utwór punkowego zespołu Siekiera *Jest bezpiecznie* wręcz „ściera się” z nokturnem, zagłuszając go³⁶.

Punkt widzenia – załamanie władzy spojrzenia

W odróżnieniu od montażu, punkt widzenia jest kategorią rozpoznaną i scharakteryzowaną na gruncie literaturoznawstwa na długo przed wynalezieniem kinematografu, choć w sposób oczywisty spowinowacaną z poetyką filmową. Kategoria ta jest często rozumiana bardzo szeroko jako perspektywa poznawcza wpisana w tekst. W kontekście zagadnienia filmow(aln)ości bardziej funkcjonalne wydaje się jednak rozpatrywanie punktu widzenia w węższym znaczeniu, jako techniki uobecniania w narracji określonego pola widzenia. Ściśle rzecz biorąc, punkt widzenia w filmie oznacza perspektywę kamery – jej pozycja zawsze implikuje jednak określoną relację podmiotu patrzącego (czy to bohatera, czy to „narratora”, czy to, jak chciałaby Mieke Bal, „fokalizatora”) do pokazywanego w kadrze przedmiotu³⁷. Jako kategoria analityczno-interpretacyjna punkt widzenia może skłaniać do zogniskowania uwagi między innymi na tym, czyje spojrzenie zostaje udostępnione w narracji, z jakiej pozycji patrzy podmiot i jak postrzegany jest przedmiot spojrzenia. Sposób przedstawienia aktu patrzenia może implikować treści psychologiczne bądź społeczne i pełnić bardzo ważną funkcję w wyrażaniu dyskursu miejskiego.

Pierwszym wartym rozpatrzenia zagadnieniem związanym z punktem widzenia jest p o z y c j a p a t r z ą c e g o wraz z jej znaczeniowymi konotacjami. Główny bohater powieści najczęściej patrzy na Warszawę, będąc w ruchu, poprzez okno swojego samochodu, co świadczy o odseparowaniu go od otoczenia, a jednocześnie potęguje wrażenie niestabilności i płynności miasta³⁸. Pozycja patrzącego implikuje jednak również określoną relację władzy, co zostaje w powieści stematyzowane w scenie, w której bohater odwiedza swojego szefa na basenie znajdującym się na 43. piętrze hotelu Intercontinental. Kiedy mężczyźni wyglądają przez okno, Piotrek podkreśla swój status ekonomiczny – mówi, że *wszystko jest kwestią perspektywy*, i chełpi się tym, że ogląda świat z zupełnie innego punktu widzenia niż stojący na dole człowiek rozsypujący sól na ulicy³⁹. Bohater-narrator kwestionuje jednak poczucie władzy związane z uprzywilejowaną pozycją (*Nic nie jest kwestią perspektywy. To betonowy ekosystem, którego jestem częścią, nawet gdybym obserwował go z atmosfery*⁴⁰). W odczuciu Jacka spojrzenie z góry bądź to

ujawnia pustkę i martwość miejskiej przestrzeni (por. *Klub z góry wygląda jak wielka, symetryczna dziura w ziemi*⁴¹; *Z tej wysokości, z czterdziestego trzeciego piętra, Warszawa wygląda jak otchłań, którą zresztą jest w istocie*⁴²), bądź to uwydatnia małość i śmieszność jednostki (*Z lotu ptaka musimy wyglądać jak długie, nieregularne smugi bladej i mięsnej piany*⁴³).

Ze względu na specyfikę medium audiowizualnego gra punktami widzenia nabiera w adaptacji Krzysztofa Skoniecznego znacznie większego znaczenia. Zależność obrazu miasta od pozycji patrzącego zostaje w serialu oddana między innymi poprzez znamieny kontrast – Warszawa, oglądana zazwyczaj przez Kubę z samochodu, jawi się jako zupełnie inne miejsce w momencie, kiedy bohater jest zmuszony patrzeć na nią z okien tramwaju (w odcinku siódmym). W serialu aktualizacji ulega także motyw patrzenia na miasto z wysokości. Kwestia punktu widzenia, z jakiego oglądana może być przestrzeń miejska, zyskuje tu dodatkowe zakorzenienie w określonym dyskursie wizualnym. Kiedy w pierwszym odcinku Kuba słucha muzyki klasycznej (*Nokturnu Des dur op. 27 nr 2 Chopina*), pojawia się ujęcie przedstawiające nocną Warszawę z lotu ptaka, w ten sposób, że widoczne z góry miasto wygląda jak struktura świetlna. Muzyka Chopina potęguje podniosłość reprezentacji miasta, które jawi się tu jako świetnie zorganizowane i atrakcyjne estetycznie. Obraz ten odsyła do utopijnego dyskursu, przedstawiającego miasto jako wspaniałe widowisko, a zarazem arterię komunikacji łączącą społeczność⁴⁴. Wielokrotnie przedstawiając w adaptacji Warszawę z lotu ptaka, twórcy wpisują się w tradycję pokazywania panoram, żywą w dyskursie miejskim przynajmniej od XIX w. Jak pisze kulturoznawczyni Maria Popczyk, *obserwator, zawierając oku, chce spojrzeć na miasto z wysokości nieba, z lotu ptaka, by zaspokoić przyjemność objęcia wzrokiem całości, to z tego popędu skopiecznego, jak twierdzi Certeau, zrodzone zostały panoramy, mapy planistów i kartografów*⁴⁵. Wydaje się, że ukazując Warszawę poprzez ujęcia nagrywane z powietrza (*aerial shots*), Skonieczny odwołuje się do dyskursów, w ramach których miasto jest uporządkowanym, poddającym się wizualnej reprezentacji, transparentnym organizmem. Podejście opierające się na założeniu, że przestrzeń miejska podlega ludzkiej kontroli, jest jednak w adaptacji w miarę rozwoju akcji coraz bardziej podważane. Wysoka perspektywa spełnia zatem w serialu funkcję do pewnego stopnia⁴⁶ podobną, co w powieści, przy czym specyfika medium filmowego pozwala na zakorzenienie tej figury w szerszym dyskursie wizualnym.

Kategoria punktu widzenia skłania również do skoncentrowania się na samym akcie postrzegania, na tym, jak patrzący podmiot widzi przedmiot spojrzenia. Oglądane przez bohatera-narratora powieści miasto jawi się jako trudne do uchwycenia, zamglone, rozmazane. Opisując Warszawę, Jacek (były student ASP) odwołuje się często do sztuk wizualnych, przy czym charakteryzuje stolicę jako obiekt skrajnie nieestetyczny. Bohater-narrator uznaje, że *miasto wygląda jak nabazgrane kolorowymi flamastrami na czarnej płachcie przez ogromne, nadpobudliwe dziecko*⁴⁷, a panoramę miasta porównuje do obrazu namalowanego ręką szalonego dziecka⁴⁸. Charakteryzując wizualny aspekt Warszawy za pomocą ekspresywnych metafor i porównań, Jacek zwraca uwagę nie tylko na panujący w mieście chaos, ale też na nieuchwytność obiektu swojego spojrzenia. Przytoczone opisy zawierają intermedialne odniesienia do rysunku bądź malarstwa, które

wydają się trudne do reprezentacji w serialu. Kwestionowanie dominującej pozycji podmiotu względem miejskiej przestrzeni poprzez odwołanie się do percepcji wzrokowej może stanowić jednak potencjalne źródło inspiracji dla twórców adaptacji. Wielokrotnie pojawiające się w serialu efekty świetlnych plam (często na szybie auta, na przykład w scenie z zasypiającą w samochodzie Paziną w trzecim odcinku) oraz rozmycia obrazu (na przykład w scenie w restauracji w odcinku czwartym, kiedy panorama miasta stopniowo traci ostrość) mogą być sposobem na pokazanie nieuchwytności i nieprzejrzyistości przestrzeni miejskiej, a zarazem reprezentacją załamania „władzy wzroku” bohatera⁴⁹. Dzięki tego rodzaju zabiegom czysto wizualna relacja między podmiotem a przedmiotem spojrzenia ustępuje relacji haptycznej, w ramach której obraz *nie jest już zwyczajnym przedmiotem naszego widzenia, ale zdaje się narzucać obserwatorowi za sprawą pulsu „elektropolis”, pulsu, który narasta w uczucie zawrotu głowy, gdy wir światła nie znajduje się już w bezpiecznym optycznym dystansie, lecz zbliża się w swej haptyczności i grozi jednostce mierzącej się z miastem pochłonięciem*⁵⁰. Oczywiście w tego rodzaju zabiegach kluczową rolę odgrywa odniesienie do innego jeszcze elementu konstytuującego zarówno przestrzeń miejską, jak i poetykę filmową – do światła.

Światło – iluzoryczna przestrzeń elektropolis

Podczas gdy punkt widzenia i montaż mogą być traktowane jako transmedialne środki narracyjne, status narratologiczny światła ma odmienny charakter. O ile w filmie jest ono kluczowym elementem procesu reprodukcji obrazu, a zarazem artystycznym środkiem wyrazu, o tyle w tradycyjnej powieści może funkcjonować co najwyżej jako motyw tematyczny. Pomimo tej zasadniczej różnicy warto w kontekście zagadnienia filmow(aln)ości spojrzeć na powieść również przez pryzmat audiowizualnego potencjału literatury w zakresie „prefigurowanego” światła (oświetlenia). Przykład *Ślepnąc od światła* Żulczyka pokazuje bowiem, jak ważną rolę w „literaturze audiowizualnej” może odgrywać ten motyw i jak może być wykorzystywany w kreowaniu dyskursu miejskiego.

Światło nie tylko konstytuuje film jako medium, ale tworzy także fundament współczesnego miasta. Zdaniem kulturoznawców to właśnie światło elektryczne leży u podłoża nowoczesnego i ponowoczesnego doświadczenia miasta. Zastąpienie *Boskiego lumen optycznym lux*⁵¹, wykorzystywanie światła nie do oświetlania, ale kreowania przestrzeni, a także destabilizacja poczucia trwałości i stabilności spowodowana prędkością światła elektrycznego to zdaniem Ewy Rewers wyznaczniki modelu współczesnego „post-polis”⁵². Światło elektryczne, zamieniające noc w dzień, jest świadectwem demiurgicznej mocy człowieka, ale powoduje jednocześnie alienację podmiotu, kwestionuje stabilne znaczenia i zastępuje realną rzeczywistość – rzeczywistością wirtualną. Wszystkie te cechy zbliżają miasto do kina, telewizji oraz nowych mediów, przy czym strukturalnym analogiom towarzyszą w tym wypadku różnokierunkowe wpływy, nasilające się w epoce ponowoczesnej.

W powieści Jakuba Żulczyka skojarzone z mirażem światło elektryczne staje się metonimią sztucznego, zdematerializowanego, niestabilnego świata

ponowoczesnego, w którym iluzja zastępuje rzeczywistość: *Światło na początku sprawia wrażenie struktury, planu, mapy, ale po chwili wpatrywania się przechodzi w miraż, plamy zaczynają tańczyć, zmieniać swoje miejsce, wszystko zaczyna się przemieszczać, zamazywać, psuć*⁵³. Światło elektryczne przykrywa „naturalną” rzeczywistość, wytwarzając prymarny model doświadczania przestrzeni miejskiej: *nie ma nic poza tym rysunkiem ulic i budynków, wieżowców, parkingów, samochodów, istnień, poza ogromną, oślepiającą mapą ze światła, tą, która na czterdziestym trzecim piętrze wyświetliła się przede mną jak fraktal*⁵⁴. Silnie zmediatyzowane, atakujące zmysły bohatera za pomocą rozmaitych bodźców wizualnych i audialnych nocne miasto jest nie tylko miejscem ucieczki od szarej rzeczywistości, ale też przestrzenią przeciążenia sensorycznego, co wyrażone zostaje przez tytułową metaforę: *głuchnąc od hałasu, ślepnąc od światła*⁵⁵.

Choć autor nie odwołuje się eksplicytnie do oświetlenia filmowego, to jednak niektóre opisy wywołują wyraźne skojarzenia z poetyką filmową. Przykładowo, fragment *Gdzieś niedaleko niebieskie światła ambulansu kładą na otoczenie lodowaty filtr*⁵⁶ stanowi reprezentację techniki filmowej/fotograficznej, która polega na zmianie odcienia obrazu za pośrednictwem nałożonego na obiektyw kamery filtra. „Filmowość” jest przy tym cechą zarówno przestrzeni miejskiej, jak i perspektywy podmiotu, który patrzy na świat przez filtr mediów wizualnych, co podkreśla dalsza część przytoczonego fragmentu: *Wszystko robi się na chwilę wyraźniejsze, widoczniejsze w wyższej rozdzielczości*⁵⁷. Wydaje się, że to właśnie posłużenie się tego rodzaju focalizacją w znacznym stopniu wzmacnia filmowalność powieści. Poetyka konwencji filmów *neo-noir* mogła mieć pewien wpływ nie tylko na fabułę powieści, ale też na sposób literackiej reprezentacji miejskiego sensorium. Omówiony wyżej opis światła ambulansu wydaje się niemal ekfrazą ujęcia z dowolnego utworu utrzymanego w stylistyce neo-noirowej. Podczas gdy klasyczny, czarno-biały kryminał *noir* wykorzystywał zazwyczaj niski klucz oświetleniowy i posługiwał się głębokim światłocieniem, by opowiedzieć o świecie pogrążonym w chaosie i spowitym mrokiem, utwory neo-noirowe oddają podobnie pesymistyczną wizję świata, ale za pomocą odmiennego stylu wizualnego. Dla konwencji reprezentowanej przez *Red Rock West* (reż. John Dahl, 1993), *Drive* (reż. Nicolas Winding Refn, 2011), czy *Blade Runner 2049* charakterystyczne jest wykorzystywanie bardzo intensywnego, sztucznego światła czerwonego, zielonego i niebieskiego (często uzyskiwanego na skutek użycia filtrów)⁵⁸. O ile Żulczyk mógł być jedynie luźno zainspirowany tego rodzaju sposobem obrazowania miasta, o tyle Skonieczny czyni go kluczem wizualnym adaptacji powieści.

Światło dzienne, kojarzone w *Ślepnąc od światła* z nudną, szarą rzeczywistością, przeciwstawione zostaje w serialu sztucznemu, bardzo intensywnemu światłu nocnemu. Jego źródłem są neony, stroboskopy w klubach, światła samochodowe (w tym policyjne sygnały alarmowe), sygnalizacja świetlna czy automaty do gier. Odczucie sztuczności kreowane jest przez intensywność koloru światła oraz nagłe zmiany jego barwy – jednym z licznych przykładów może być fragment w samochodzie Kuby (pojawiający się w odcinku drugim, zaraz po scenie „wizyty” gangsterów w „Betlejem”), w którym główny bohater oraz jego pasażerowie oświetlani są najpierw jaskrawoczerwonym, następnie pomarańczowym, ostatecznie zaś zielonym światłem sygnalizacji. Opisując stylistykę filmów

neo-noir, Kathrina Glitre zauważa, że sztuczny kolor często współwystępuje z jaskrawym kolorem jako [oznaka] utraty kontroli. W zachodniej kulturze jaskrawe kolory były wielokrotnie wiązane z odurzeniem, halucynacjami, irracjonalnością i chaosem. W większości przypadków służy to konstruowaniu [wrażenia] niebezpiecznej utraty kontroli, czegoś apokaliptycznego (...)⁵⁹. Jaskrawe barwy wiążą się często w *Słepnąc od światła* z niebezpieczeństwem, co dobrze widać w scenie pierwszego w serialu spotkania Kuby z postacią ucieleśniającą figurę *femme fatale* – Paulina⁶⁰. Tańcząca na parkiecie kobieta pokazywana jest w migającym, dynamicznie zmiennym świetle, które odbija się również na twarzy patrzącego bohatera, nadając jej – naprzemiennie – intensywnie różowy i niebieski odcień.

Aktualizując potencjał audiowizualny tekstu Żulczyka, twórcy adaptacji wykorzystują właściwą filmowi mediatywność i znacznie rozszerzają funkcję światła w przedstawianiu doświadczenia miejskiego. Sceny rozgrywające się na imprezach (czy to klubowych, czy to domowych) posuwają akcję naprzód, a jednocześnie stanowią widowiska świetlno-muzyczne. Skonieczny tworzy w ten sposób reprezentację miasta ekstatycznego, atakującego zmysły odbiorcy. Haptyczny sposób przedstawienia pomaga twórcom adaptacji, podobnie jak Żulczykowi, w wykreowaniu przestrzeni miejskiej, która pochłania bohatera. O ile jednak autor powieści ukazywał przestrzeń miejską jako odpychającą, o tyle Skonieczny w znacznie większym stopniu estetyzuje ją i oddaje jej atrakcyjność. Mediatywność medium filmowego – pozwalająca na operowanie dynamicznym rytmem, głośną muzyką i haptycznym światłem – zdecydowanie zwiększa immersyjność ukazanego świata⁶¹. Odczucia bohatera ulegającego ostatecznie miejskiej przestrzeni stają się niejako udziałem widza, który może doświadczyć symulacji miejskiego sensorium. Wirtualność miejskiego doświadczenia zostaje jednak w serialu – podobnie jak w pełnej fizjologicznych opisów, animacji oraz somatycznych metafor powieści Żulczyka (por. *Miasto otwiera oczy, zamknięte w dzień, budzi się cicho i ciężko, przypomina schlanego mężczyznę. Jego powieki rozchylają się powoli, zmęczone, sklezione ropą*⁶²) – skonfrontowana z brutalnym, cielesnym konkretem. Twarze bohaterów pokazywane w ciągu dnia jawią się jako zmęczone i nieatrakcyjne, co zostaje uwypuklone poprzez wyjątkowo niekorzystne oświetlenie o sinawym odcieniu. Psychofizyczna degradacja (najpełniej pokazana w brutalnych scenach przemocy) to cena, jaką bohaterowie muszą zapłacić za poddanie się wirtualnym iluzjom.

Opisany w powyższej analizie proces wymiany między literaturą, filmem a rzeczywistością pokazuje, że trudno czasem orzec, czy filmow(aln)ość danych zabiegów w prozie najnowszej spowodowana jest bezpośrednimi inspiracjami filmowymi (na przykład neo-noirowymi), czy też wynika ze specyfiki kultury wypełnionej audiowizualnymi bodźcami. Z uwagi na silnie audiowizualny charakter współczesnej kultury kategorie charakteryzujące poetykę filmową (jak montaż, punkt widzenia, światło) mogą być narzędziem opisu zabiegów literackich, ale też realnego doświadczenia rzeczywistości przez jednostkę. Co oczywiste, punkt widzenia, z jakiego postrzegane jest miasto, implikuje określoną pozycję władzy



i wpływa na doświadczenie miejskiej przestrzeni także w codziennym życiu. Potraktowana figuratywnie kategoria montażu audio-wizualnego może określać próby przejścia przez podmiot kontroli nad przestrzenią poprzez swego rodzaju manipulację miejską audiosferą (nakładanie na przestrzeń „ścieżki audialnej”). Światło elektryczne, czyniące z miasta *ogromny ekran – elektropolis*⁶³, stanowi natomiast narzędzie kreacji przestrzeni zarówno w filmie, jak i w rzeczywistości pozatekstowej⁶⁴. Literatura oraz film na różne sposoby dają wyraz naznaczonemu audiowizualnością doświadczeniu podmiotu, a ów kontekst antropologiczno-kulturowy powinien być uwzględniany przez komparatystykę próbującą uchwycić interakcję obydwu mediów.

Doświadczenie audiowizualne podmiotu nie jest jednak w tekstach artystycznych bezpośrednio odzwierciedlane, ale przetwarzane i modelowane w zgodzie z określonymi dyskursami społecznymi. Zaprezentowane tu ujęcie, łączące analizę tekstualną z kontekstem społeczno-kulturowym, pozwala pokazać, za pomocą jakich środków literatura i film włączają się we współczesny dyskurs o mieście jako przestrzeni iluzoryczności, hiperzmysłowej i odpodmiotawiającej⁶⁵. Dyskurs ten, postrzegający miasto ponowoczesne jako *ecstacity*⁶⁶, *electropolis*⁶⁷, *media city*, manifestuje się między innymi w tekstach publicystycznych i naukowych, a także na gruncie popkultury – przede wszystkim w nurcie *neo-noir*. Wpisując powieść w ów dyskurs, Żulczyk stosuje figury związane z audiowizualnością, które stają się z kolei źródłem inspiracji dla twórców adaptacji. Oparty na napięciu znaczeniowym montaż obrazów i dźwięków gra z wysoką perspektywą, rozmazane pole widzenia, hiperboliczne użycie sztucznego oświetlenia to środki służące krytycznemu przepracowaniu doświadczenia miasta.

Ujęcie adaptacji jako rozszerzenia powieści pozwala traktować tego rodzaju zabiegi literackie i filmowe jako komplementarne części jednej całości. Choć reżyser serialu aktualizuje semiotyczno-medialny potencjał utworu Żulczyka, forma filmowa w znaczący sposób modeluje przekaz. Zaproponowane studium przypadku pokazuje, że analizy adaptacji mogą stać się punktem wyjścia do refleksji nad potencjałem dyskursywnym form medialnych, rozumianym jako dyspozycja mediów do wyrażania określonych dyskursów. Literatura i film mogą powielać, modyfikować bądź poddawać krytyce dyskursy nie tylko dzięki swojej narracyjności (zdolności do opowiadania fabuły), ale też dzięki specyficznym środkom formalnym charakterystycznym dla obydwu mediów. Komparatystyczne zestawienie utworów może służyć analizie tego, w jaki sposób mediatywność określonych mediów przyczynia się do rozszerzenia danego dyskursu, a niekiedy także do znamiennych przesunięć i transakcentacji w samym tym dyskursie. Przykład *Ślepnąc od świateł* zwraca chociażby uwagę na to, jakie znaczenie dla reprezentacji dyskursu miejskiego ma multizmysłowość przekazu filmowego. Protagonista powieści poprzez metafory cielesne i animizacje wyraża swój lęk przed byciem pochłoniętym przez miasto-Molocha, ale jednocześnie – jako narrator – pozostaje zazwyczaj w pewnym dystansie do przedmiotu swojego opisu. W serialu dystans ten znika, a haptyczne środki filmowe – oślepiające światła, rozmazany niekiedy obraz, wprawiająca w trans muzyka – czynią portretowany świat zarazem odpychającym i przyciągającym. Sensualny charakter medium sprzyja immersji odbiorcy i sprawia, że doświadczenie miejskie może jawić się jako bardziej atrak-

cyjne niż w powieści. Serial pokazuje ponadto, że dyskurs miejski w przekazie filmowym może zostać rozszerzony dzięki wejściu w dialog z dyskursami wizualnymi. Pojawiające się w adaptacji ujęcia Warszawy z przestrzeni powietrznej zakorzeniają obraz w określonej tradycji ikonograficznej i mogą uruchamiać polemikę z urbanistycznym utopizmem, którego manifestacją były abstrakcyjne przedstawienia kartograficzne, fotograficzne czy filmowe.

Przypadek *Ślepnąc od świateł* nie jest przy tym odosobniony – współczesne polskie powieści często sięgają po rozwiązania przywołujące mediatywność filmu, z kolei film niejako wtórnie inspiruje się „literaturą audiowizualną”. Innym przykładem tego procesu mogą być chociażby kompleksy tekstowe tworzone przez powieści Doroty Masłowskiej i ich adaptacje. Aby oddać chaos polskiej rzeczywistości początku XXI w., autorka stworzyła w *Wojnie polsko-roskiej pod flagą biało-czerwoną* (2002) parodystyczną reprezentację poetyki mass mediów. Reżyser adaptacji z 2009 r. Xawery Żuławski zaktualizował audiowizualny potencjał powieści (między innymi znacznie wzmacniając karykaturalne odniesienia do konwencji filmowych i telewizyjnych), co zaowocowało jednym z najbardziej oryginalnych polskich filmów ostatnich lat. Przykład ten pokazuje, że filmowcy odnajdują potencjał audiowizualny nie tylko w powieściach ewidentnie zainspirowanych poetyką filmową (jak *Ślepnąc od świateł*), ale również w dziełach na pozór mało filmow(aln)ych, które mogą stać się jednak źródłem rozmaitych eksperymentów artystycznych.

¹ L. Elleström, *Rozpoznanie, konstruowanie i przekraczanie granic medialnych*, tłum. F. Cieślak, „Tekstualia” 2019, nr 58 (3), s. 21-34.

² Dużą inspiracją w badaniach tego typu mógłby być projekt komparatystyczny, któremu patronują N. Katherine Hayles i Jessica Pressman. Zob. N. K. Hayles, J. Pressman, *Introduction*, w: *Comparative Textual Media: Transforming the Humanities in the Postprint Era*, red. N. K. Hayles, J. Pressman, University of Minnesota Press, Minneapolis – London 2013, s. VII-XXXIII.

³ Pod tym względem bliskie są mi założenia Ewy Szczęsnej, która w ramach komparatystyki mediów bada struktury tekstowe zakotwiczone w uniwersum ludzkiego myślenia i postrzegania świata jako przestrzeń wspólną, przestrzeń międzyludzkiego porozumienia i współtworzenia świata tekstu. Zdaniem badaczki rozumienie sposobów funkcjonowania struktur tekstowych w *jednych typach tekstów ułatwia rozpoznanie tego, jak realizują się w innych, jakim reinterpretacjom podlegają*. E. Szczęsna, *Poetyka mediów*, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007, s. 11. Zob. też E. Szczęsna, *Komparatystyka mediów*, w: *Komparatystyka dla humanistów*, red. M. Dąbrowski,

Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011, s. 289-321. Powyższy nurt badań wyrasta z semiotyki strukturalnej, której patronowali Jurij Łotman i Borys Uspienski, ale rozszerza podejście tekstualistyczne o nowe perspektywy oglądu.

⁴ M. Bal, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, tłum. zbiorowe, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, s. 172.

⁵ Por. K. Elliott, *Rethinking Formal-Cultural and Textual-Contextual Divides in Adaptation Studies*, „Literature-Film Quarterly” 2014, nr 4, s. 576-593.

⁶ A. Burzyńska, *Badania kulturowe*, w: A. Burzyńska, M. P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 2009, s. 536.

⁷ R. Nycz, *Literatura nowoczesna: cztery dyskursy (tezy)*, „Teksty Drugie” 2002, nr 76, s. 41.

⁸ Por. też dyskursywne ujęcie Jasona Mittella, który postuluje, by przy opisie takich kategorii jak gatunek uwzględniać nie tylko cechy wewnątrztekstowe, ale całą sieć praktyk dyskursywnych, związanych z produkcją, dystrybucją, promocją i recepcją tekstów. Por. J. Mittell, *A Cultural Approach to Television Genre Theory*, „Cinema Journal” 2001,

- nr 40, s. 7. Podobne podejście na gruncie *adaptation studies* reprezentuje Francesco Casetti, który postuluje, by badać powieści i filmy jako *miejsce produkcji i cyrkulacji dyskursów*. F. Casetti, *Adaptation and Mis-adaptations: Film, Literature, and Social Discourses*, tłum. A. Raengo, w: *A Companion to Literature and Film*, red. R. Stam, A. Raengo, Blackwell, Oxford 2004, s. 82.
- ⁹ Za Iriną Rajewsky traktuję tutaj intermedialność jako kategorię opisowo-analityczną służącą badaniu relacji medialnych, w jakie wchodzi konkretne teksty. Na temat kategorii odniesień intermedialnych zob. I. O. Rajewsky, *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*, „*Intermedialités*” 2005, nr 6, s. 53.
- ¹⁰ J. Żulczyk, *Ślepnąc od światła*, Świat Książki, Warszawa 2014, s. 158.
- ¹¹ Tamże, s. 281.
- ¹² Jerzy Stachowicz wprowadził kategorię „powieści filmowalnej”: *Powieść taka łączy się z medium kina nie poprzez fabułę, lecz z uwagi na formę, poetykę, w której można znaleźć wiele elementów spowinowaconych z poetyką filmu, bądź po prostu ułatwiających późniejszą adaptację tekstu*. J. Stachowicz, *Komputery, powieści i kino nieme. Procesy remediacji w perspektywie historycznej*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2018, s. 63.
- ¹³ A. Gaudreault, P. Marion, *Transécriture and Narrative Mediativity: The Stakes of Intermediality*, tłum. R. Stam, w: *A Companion to Literature and Film...* dz. cyt., s. 67.
- ¹⁴ Mediatywność w rozumieniu Gaudreaulta i Mariona odnosi się do konfiguracji semiotycznej oraz formalnych właściwości mediów umożliwiających określony sposób ekspresji. Nie obejmuje ona materialności medium w znaczeniu, jakie pojęciu temu nadali przedstawiciele nowego materializmu.
- ¹⁵ Na temat relacji między adaptacją a praktykami transmedialnymi zob. H. Jenkins, *Transmedia 202: Further Reflections*, Pop Junctions, 31.07.2011, https://henryjenkins.org/blog/2011/08/defining_transmedia_further_re.html (dostęp: 30.08.2025).
- ¹⁶ M. Habdas, *Przestrzeń jako film – architektura w perspektywie badań nad audiowizualnością*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2013, nr 17, s. 234-247. Na ten temat zob. też m.in. antologię tekstów *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, red. T. Majewski, Wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009.
- ¹⁷ Zaproponowane w niniejszym artykule odczytywanie literatury za pomocą kategorii filmowych koresponduje z badaniami Marty Habdas, która analizuje „filmowość” projektów architektonicznych Koolhaasa. M. Habdas, *Przestrzeń jako film...* dz. cyt. Zob. też G. Bruno, *Site-Seeing: The Cine City*, w: tejże, *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture and Film*, Verso, New York 2002, s. 15-54.
- ¹⁸ R. Koeck, *Cine Scapes: Cinematic Spaces in Architecture and Cities*, Routledge, New York – London 2013, s. 73.
- ¹⁹ Powyższe ujęcie jest zgodne z rozpoznaniem Maryli Hopfinger, która zwracała uwagę na to, że audiowizualny typ kultury radykalnie zmienił *nasze doświadczanie świata, poszerzył możliwości poznawcze, stworzył podstawy naszej wiedzy i samowiedzy*. M. Hopfinger, *Doświadczenie audiowizualne. O mediach w kulturze współczesnej*, Sic!, Warszawa 2003, s. 17.
- ²⁰ A. Spicer, *Problems of Memory and Identity in Neo-Noir's Existentialist Antihero*, w: *The Philosophy of Neo-Noir*, red. M. T. Conrad, University Press of Kentucky, Lexington 2007, s. 53.
- ²¹ Z uwagi na charakter badanego materiału oraz cele analizy pomijam tu inne cechy poetyki formy powieściowej związane często z „filmowością”, takie jak przyjmowanie przez narrację zobiektywizowanej perspektywy „kamery-oka”, wartkie dialogi czy opisy przywodzące na myśl *travellings* bądź *zoomy*. Por. M. Bellardi, *The Cinematic Mode in Twentieth-Century Fiction*, niepublikowana praca doktorska, University of Birmingham 2017, s. 28-29, <https://etheses.bham.ac.uk/id/eprint/8567/> (dostęp: 4.12.2025).
- ²² Wskazane figury zyskują w utworze Żulczyka manifestację na różnych poziomach tekstowych (narracyjnym, stylistycznym, tematycznym), przez co powyższe zestawienie może sprawiać wrażenie niespójnego. Te różnopoziomowość uzasadnia jednak charakter podjętych badań. Przedmiotem niniejszego studium nie są bowiem strukturalne analogie między literaturą a filmem, ale potencjał audiowizualny powieści, który znajduje określony wyraz w adaptacji filmowej.
- ²³ A. Regiewicz, *Audiowizualność literatury. Próba konceptualizacji*, „*Teksty Drugie*” 2021, nr 2, s. 288.
- ²⁴ J. Żulczyk, dz. cyt., s. 282.
- ²⁵ Por. C. Schwanecke, *Filmic Modes in Literature*, w: *The Handbook of Intermediality*, red.

- G. Rippl, De Gruyter, Berlin – Boston 2015, s. 268.
- ²⁶ Por. opracowanie *Sound and Literature*, w którym autorzy ujmują tekst literacki zarówno jako miejsce wokalizacji, rytmiczności i dysonansu, jak i archiwum pejzaży dźwiękowych oraz trybów słuchania. A. Snaith, *Introduction*, w: *Sound and Literature*, red. A. Snaith, Cambridge University Press, Cambridge 2020, s. 2.
- ²⁷ Por. R. M. Schafer, *Muzyka środowiska*, tłum. D. Gwizdalanka, „Res Facta. Teksty o Muzyce Współczesnej” 1982, nr 9, s. 288-315.
- ²⁸ S. Halliday, *Sonic Modernity: Representing Sound in Literature, Culture and the Arts*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2003, s. 12.
- ²⁹ J. Żulczyk, dz. cyt., s. 9.
- ³⁰ Tamże.
- ³¹ Zabieg ten można skojarzyć z praktykami polegającymi na odtwarzaniu odgłosów natury w przestrzeni miejskiej.
- ³² J. Żulczyk, dz. cyt., s. 11. Co prawda bohater-narrator mówi, że włącza muzykę, by zagłuszyć odgłosy współpasażerów, ale pojawiający się wcześniej w powieści opis miasta wyglądającego jak nabazgrane kolorowymi flamastrami pozwala domniemywać, że muzyka klasyczna stanowi swego rodzaju filtr nakładany przez bohatera również na wizualną przestrzeń Warszawy.
- ³³ Tamże, s. 374.
- ³⁴ Zob. M. Chion, *Audio-wizja. Dźwięk i obraz w kinie*, tłum. K. Szydłowski, Stowarzyszenie Nowe Horyzonty, Korporacja Hałart, Warszawa – Kraków 2012.
- ³⁵ Zob. F. Stevens, *Blackened Audiotopia: Privatised Listening and Urban Experience*, „Metal Music Studies” 2020, nr 6, s. 161-174.
- ³⁶ W zakończeniu epizodu, po tym, jak Kuba grozi bronią swojej jedynej przyjaciółce, Pazynie (co stanowi przekroczenie kolejnej granicy w życiu bohatera), w ścieżce dźwiękowej zaczyna rozbrzmiewać (niediegetyczna) piosenka *Jest bezpiecznie*. Zdenerwowany bohater włącza w samochodzie *Nokturn 1b* Marcina Maseckiego, jednak po chwili zatrzymuje nagranie, a w ścieżce dźwiękowej znowu pojawia się niediegetyczny utwór Siekiery.
- ³⁷ Kategoria punktu widzenia jest często używana w filmoznawstwie w znaczeniach rozszerzających czysto techniczną definicję. Choć jej zakres semantyczny bywa różny – czasem oznacza ona typ subiektywizacji, kiedy indziej manifestowany przez narrację stosunek poznawczy do fabuły bądź świata diegetycznego – przeważnie odnośzona jest do relacji między podmiotem a przedmiotem wizji filmowej. Por. m.in. E. Branigan, *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, Mouton Publishers, Berlin – New York – Amsterdam 1984; G. Wilson, *Narration in Light: Studies in Cinematic Point of View*, Johns Hopkins University Press, Baltimore – London 1992; M. Przyłipiak, *O subiektywizacji narracji filmowej*, „Studia Filmoznawcze” 1987, nr 7, s. 241.
- ³⁸ Por. *Jadę powoli wzdłuż szpaleru migających w mroku sylwetek. Ludzie. Wylewają się na zewnątrz, w światła i ciemność, w swoje życie, w weekend, w hałas, jak rozsypane ogromną dłonią paciorki*. J. Żulczyk, dz. cyt., s. 12.
- ³⁹ Tamże, s. 329.
- ⁴⁰ Tamże.
- ⁴¹ Tamże, s. 465.
- ⁴² Tamże, s. 329.
- ⁴³ Tamże, s. 23.
- ⁴⁴ Jeśli chodzi o motyw miasta jako arterii komunikacji, to ironiczny pozostaje fakt, że osobą łączącą przedstawicieli różnych klas społecznych jest w *Ślepnąc od świateł* dealer kokainy.
- ⁴⁵ M. Popczyk, *Estetyka miasta-obrazu. Wprowadzenie*, „Kultura i Historia” 2016, nr 30, s. 118.
- ⁴⁶ Różnica polega na tym, że miasto ukazywane z lotu ptaka w serialu jawi się jako atrakcyjne estetycznie. W obydwu wypadkach jednak gra wysokimi punktami widzenia służy obnażeniu iluzoryczności poczucia władzy nad miastem.
- ⁴⁷ J. Żulczyk, dz. cyt., s. 9.
- ⁴⁸ Tamże, s. 328.
- ⁴⁹ Ágnes Pethő kojarzy tego rodzaju efekty wizualne w kinie właśnie z malarstwem i uznaje je za przejaw intermedialności filmu. Zob. Á. Pethő, *Cinema and Intermediality: The Passion for the In-Between*, Cambridge University Press, Cambridge 2011, s. 107.
- ⁵⁰ Tamże, s. 105.
- ⁵¹ Sformułowanie zapożyczam od Elżbiety Sekuły: *Miejskie luminalia – w stronę krytycznej ontologii elektropolis*, „Er(r)go” 2006, nr 12, s. 79.
- ⁵² E. Rewers, *Post-polis. Wstęp do filozofii nowocześniejszego miasta*, Universitas, Kraków 2005, s. 107.
- ⁵³ J. Żulczyk, dz. cyt., s. 328-329.
- ⁵⁴ Tamże, s. 375.
- ⁵⁵ Tamże, s. 68.
- ⁵⁶ Tamże, s. 23.
- ⁵⁷ Tamże.

- ⁵⁸ Por. K. Glitre, *Under the Neon Rainbow, Colour and Neo-Noir*, w: *Neo-Noir*, red. M. Bould, K. Glitre, G. Tuck, Wallflower Press, London – New York 2009, s. 19.
- ⁵⁹ Tamże, s. 23.
- ⁶⁰ Swoją drogą, kreacja postaci *femme fatale* w *Ślepnąc od świateł* jest bliższa kinu *noir* niż *neo-noir*, które zazwyczaj dekonstruuje stereotyp „złej kobiety”.
- ⁶¹ Znamienne pod tym względem jest zachowanie Jacka, który w pierwszym odcinku wykonuje gest zapraszający do wejścia do klubu Betlejem. Co ciekawe, bohater zwraca się wprost do kamery, w kierunku, w którym nie może znajdować się żadna z postaci. Wydaje się, że ten zabieg złamania czwartej ściany ma nie tyle autorefleksyjnie kierować widza ku środkom wyrazu, ile przeciwnie – potęgować immersję przekazu. Można uznać, że jest to symboliczny gest kuszenia, skierowany zarówno do bohatera (który siedzi w samochodzie przed klubem), jak i do odbiorcy.
- ⁶² J. Żulczyk, dz. cyt., s. 9.
- ⁶³ E. Sekuła, dz. cyt., s. 77.
- ⁶⁴ Choć akurat w przypadku *Ślepnąc od świateł* nie wydaje się to zasadne, to jednak zarówno na literaturę, jak i na doświadczenie podmiotu ponowoczesnego, można byłoby spojrzeć również przez pryzmat kategorii określających cyfrową poetykę filmową, takich jak montaż przestrzenny czy *morphing*.
- ⁶⁵ Oczywiście zestawiając powieść Jakuba Żulczyka i serial Krzysztofa Skoniecznego, można byłoby skoncentrować się na zupełnie innych, nie mniej interesujących fenomenach, takich jak performatywny wymiar oddziaływania obydwu tekstów. Przykładowo, fakt, że w Warszawie urządzone są spacer-y śladami lokacji z powieści i serialu – prowadzone przez Jakuba Żulczyka i Kamila Nożyńskiego – stanowi interesujący przykład współkreowania przestrzeni miejskiej przez literaturę i film. To, jakiego rodzaju doświadczenie miasta „produkują” zdeterminowane technologicznie media – literackie i filmowe, mogłoby stać się przedmiotem krytycznego namysłu. Badanie tego rodzaju fenomenów wykracza jednak poza zakres niniejszego artykułu.
- ⁶⁶ Kategoria *ecstasy*, wskazująca na „pragnienie ekstazy” wpisane we współczesne doświadczenie miasta, została spopularyzowana przez Nigela Coatesa. Por. E. Rewers, dz. cyt., s. 336-339.
- ⁶⁷ Na temat elektropolis zob. tamże, s. 132-143.

Robert Birkholc

Adiunkt w Instytucie Literatury Polskiej na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Doktor nauk humanistycznych, absolwent polonistyki oraz kulturoznawstwa na UW. Autor książki *Podwójna perspektywa. O subiektywizacji zapośredniczonej w filmie* (2019), współredaktor naukowy monografii *Hitchcock. Teksty i parateksty* (2021) i *Demiurg kina. Szkice wokół Felliniego* (2023). Publikował między innymi w „Kwartalniku Filmowym”, „Literature/Film Quarterly”, „Studies in Eastern European Cinema”, „Roczniku Komparatystycznym”, „Tekstualiach”, „Załączniku Kulturoznawczym”, „Przestrzeniach Teorii”, „Zagadnieniach Rodzajów Literackich”, „Studia Poetica”.

Assistant Professor in the Institute of Polish Literature, Faculty of Polish Studies, University of Warsaw. PhD in the Humanities, graduate of Polish studies and cultural studies at the University of Warsaw. Author of the book *Podwój-*

na perspektywę. O subiektywizacji zapośredniczonej w filmie [*The Double Perspective: On Mediated Subjectivisation in Film*] (2019), co-editor of the monographs *Hitchcock. Teksty i parateksty* [*Hitchcock: Texts and Paratexts*] (2021) and *Demiurg kina. Szkice wokół Felliniego* [*The Demiurge of Cinema: Essays on Fellini*] (2023). He has published articles in *Kwartalnik Filmowy*, *Literature/Film Quarterly*, *Studies in Eastern European Cinema*, *Rocznik Komparatystyczny*, *Tekstualia*, *Żalącznik Kulturoznawczy*, *Przestrzenie Teorii*, *Żagadnienia Rodzajów Literackich*, *Studia Poetica*.

beerek38@wp.pl

Bibliografia

- Bal, M.** (2012). *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji* (tłum. zbiorowe). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Bellardi, M.** (2017). *The Cinematic Mode in Twentieth-Century Fiction*. Birmingham: University of Birmingham. <https://theses.bham.ac.uk/id/eprint/8567/>
- Branigan, E.** (1984). *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Berlin – New York – Amsterdam: Mouton Publishers.
- Bruno, G.** (2002). *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture and Film*. New York: Verso.
- Burzyńska, A.** (2009). Badania kulturowe. W: A. Burzyńska, M. P. Markowski, *Téorie littéraire XX wieku* (ss. 519–548). Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak.
- Casetti, F.** (2004). Adaptation and Mis-adaptations: Film, Literature, and Social Discourses (tłum. A. Raengo). W: R. Stam, A. Raengo (red.), *A Companion to Literature and Film* (ss. 81–91). Oxford: Blackwell Publishing.
- Chion, M.** (2012). *Audio-wizja. Dźwięk i obraz w kinie* (tłum. K. Szydłowski). Warszawa – Kraków: Stowarzyszenie Nowe Horyzonty, Korporacja Ha!art.
- Duda, B.** (2018). *Miasto w świecie dyskursów*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Elliott, K.** (2014). Rethinking Formal-Cultural and Textual-Contextual Divides in Adaptation Studies. *Literature/Film Quarterly*, 42 (4), ss. 576–593.
- Elleström, L.** (2019). *Rozpoznanie, konstruowanie i przekraczanie granic medialnych* (tłum. F. Cieślak). *Tekstualia*, 58 (3), ss. 21–34.
- Gaudreault, A., Marion, P.** (2004). Transécriture and Narrative Mediativity: The Stakes of Intermediality (tłum. R. Stam). W: R. Stam, A. Raengo (red.), *A Companion to Literature and Film* (ss. 58–70). Oxford: Blackwell Publishing.
- Glitre, K.** (2009). Under the Neon Rainbow, Colour and Neo-Noir. W: M. Bould, K. Glitre, G. Tuck (red.), *Neo-Noir* (ss. 11–27). London – New York: Wallflower Press.
- Habdas, M.** (2013). Przestrzeń jako film – architektura w perspektywie badań nad audiowizualnością. *Przegląd Kulturoznawczy*, 3 (17), ss. 234–247.

- Halliday, S.** (2003). *Sonic Modernity: Representing Sound in Literature, Culture and the Arts*. Edinburgh: University Press.
- Hayles, N. K., Pressman, J.** (2013). Introduction. W: N. K. Hayles, J. Pressman (red.), *Comparative Textual Media: Transforming the Humanities in the Postprint Era* (ss. VII-XXXIII). Minneapolis – London: University of Minnesota Press.
- Hopfinger, M.** (2003). *Doświadczenie audiowizualne. O mediach w kulturze współczesnej*. Warszawa: Sic!.
- Jenkins, H.** (2021, 31 lipca). *Transmedia 202: Further Reflections*. Henryjenkins.org. https://henryjenkins.org/blog/2011/08/defining_transmedia_further_re.html
- Koeck, R.** (2013). *Cine Scapes: Cinematic Spaces in Architecture and Cities*. New York – London: Routledge.
- Majewski, T.** (red.) (2009). *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne.
- Mittell, J.** (2001). A Cultural Approach to Television Genre Theory. *Cinema Journal*, 3 (40), ss. 3-24. <https://doi.org/10.1353/cj.2001.0009>
- Nycz, R.** (2002). Literatura nowoczesna: cztery dyskursy (tezy). *Teksty Drugie*, 4 (76), ss. 35-46.
- Pająk, J.** (2018). *Dźwięk w filmie. Między sztuką a rzemiosłem*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Pethő, Á.** (2011). *Cinema and Intermediality: The Passion for the In-Between*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Popczyk, M.** (2016). Estetyka miasta-obrazu. Wprowadzenie. *Kultura i Historia*, 30, ss. 113-123.
- Przyłipiak, M.** (1987). O subiektywizacji narracji filmowej. *Studia Filmoznawcze*, 7, ss. 239-256.
- Rajewsky, I., O.** (2005). Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialités*, (6), ss. 43-64. <https://doi.org/10.7202/1005505ar>
- Regiewicz, A.** (2021). Audiowizualność literatury. Próba konceptualizacji. *Teksty Drugie*, 2, ss. 281-300.
- Rewers, E.** (2005). *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*. Kraków: Universitas.
- Schafer, R. M.** (1982). *Muzyka środowiska* (tłum. D. Gwizdalanka). *Res Facta. Teksty o muzyce współczesnej*, 9, ss. 288-315.
- Schwanecke, C.** (2015). Filmic Modes in Literature. W: G. Rippl (red.), *The Handbook of Intermediality* (ss.268-286). Berlin – Boston: De Gruyter.
- Sekuła, E.** (2006). Miejskie luminalia – w stronę krytycznej ontologii elektropolis. *Er(r)go*, 1 (12), ss. 75-81.
- Snaith, A.** (red.) (2020). *Sound and Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Spicer, A.** (2007). *Problems of Memory and Identity in Neo-Noir's Existentialist Antihero*. W: M. T. Conrad (red.), *The Philosophy of Neo-Noir* (ss. 47-63.). Lexington: University Press of Kentucky.
- Stachowicz, J.** (2018). *Komputery, powieści i kino nieme. Procesy remediacji w perspektywie historycznej*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Stevens, F.** (2020). Blackened Audiotopia: Privatised Listening and Urban Experience. *Metal Music Studies*, 2 (6), ss. 161-174. https://doi.org/10.1386/mms_00011_1

- Szczęsna, E.** (2011). Komparatystyka mediów. W: M. Dąbrowski (red.), *Komparatystyka dla humanistów* (ss. 289-321). Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego,
- Szczęsna, E.** (2007). *Poetyka mediów*. Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego.
- Wilson, G.** (1992). *Narration in Light: Studies in Cinematic Point of View*. Baltimore – London: Johns Hopkins University Press.
- Żulczyk, J.** (2014). *Ślepnięc od światel*. Warszawa: Świat Książki.