

Wstęp

Neil Postman, poszukując recept na przetrwanie we współczesnym, wysoce zmediatyzowanym świecie, proponuje spojrzeć wstecz i budować mosty do XVIII stulecia. Niemiecki badacz Ziegfried Zielinski uprawia archeologię mediów, odkrywając w zapoznanych teoriach i praktykach średniowiecza oraz odrodzenia prefiguracje współczesnych praktyk medialnych. Lev Manovich natomiast wywodzi strukturę medium cyfrowego z nurtów awangardowych w sztukach plastycznych oraz z pierwszych eksperymentów filmowych.

Wydawać by się mogło, że aktywność badaczy płynie pod prąd działań publicystów i specjalistów od marketingu, którzy co roku wieszczą nową cyfrową rewolucję.

Zrozumienie i oswojenie lawiny technologicznych przemian (oraz lawiny informacji o nich) wymaga również, moim zdaniem, zrozumienia procesów wcześniejszych – w czym niewątpliwie pomaga wprowadzenie kategorii remediacji.

Wszystko, co cyfrowe, elektroniczne, bezkrytycznie staje się modne i nowoczesne. Co miesiąc widzowie medialnych spektakli, coraz częściej w sieci, a nie w telewizji, mogą dowiedzieć się o kolejnych rewolucyjnych urządzeniach cyfrowych, smartfonach, tabletach itp. Każde z tych urządzeń ma zmieniać nas użytkowników i środowisko, które nas otacza. Stare media i praktyki kulturowe mają być zastępowane przez nowe – znikają książki, znika niecyfrowe kino, a wkrótce zniknie to, co jeszcze niedawno było nazywane neotelewizją. Taki obraz wyłania się z komunikatów przekazywanych przez specjalistów z wielkich korporacji, którzy nadzorują wprowa-

dzanie nowych produktów. Czy rzeczywiście wszystko, co analogowe, stoi na przegranej pozycji? Czy naprawdę stare media wypierane są i zastępowane przez nowe? Każdy uważny obserwator, a tym bardziej badacz historii kultury, zdaje sobie sprawę z tego, że to jedynie rewolucyjna retoryka.

Dlatego problemem, którego analizę tutaj podejmuję, są wzajemne relacje zachodzące między mediami: kinem, drukiem i medium cyfrowym. W dobie Internetu dzieła filmowe oraz literatura podlegają wciąż nowym przemianom, przechodząc z jednego medium do drugiego – druk zostaje wchłonięty przez media cyfrowe i staje się obrazem na ekranie komputera; filmy oglądane są nie tylko w kinie, lecz również w Internecie i na odtwarzaczach DVD. Badacz kultury współczesnej ma więc do czynienia z nieustannym procesem transpozycji medialnej dzieł artystycznych.

Kluczowym pojęciem służącym mi do analizy tej sytuacji medialnej jest remediacja (ang. *remediation*), termin wprowadzony przez Jaya Davida Boltera i Richarda Grusina w pracy *Remediation. Understanding New Media*¹ (choć sami autorzy powołują się na Paula Levinsona jako na twórcę pojęcia).

Amerykańscy badacze rozwijają słynną maksymę McLuhana: *Środek przekazu sam jest przekazem*² i podkreślają, że nie chodzi tylko o technologiczny aspekt przekształcania się mediów, ale również o przemiany w obrębie całej kultury. Podają przy tym w wątpliwość kojarzony z kanadyjskim naukowcem prosty model zastępowania starych mediów nowymi które nie wypierają starych, lecz wchłaniają je bądź przekształcają.

Kategoria remediacji zwykle jest używana do badania zjawisk kultury współczesnej, ma jednak, moim zdaniem, znacznie większy potencjał niż ten opisany przez Boltera i Grusina, którzy skupiają się na aspekcie technologicznym. Jednym z podstawowych założeń mojej pracy jest więc po-

¹ Jay David Bolter, Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, Massachusetts 2000.

² Marshall McLuhan, *Zrozumieć media: przedłużenia człowieka*, tłum. Natalia Szczucka, Warszawa 2004, s. 39.

szerzenie zakresu zjawisk, do których odnosi się kategoria remediacji, poza medium cyfrowego, i dowiedzenie, że podobne relacje zachodziły również między drukiem i kinem w początkach XX wieku. Centralnym punktem mojej refleksji jest kino w początkowym stadium – film niemy, który ulegał i ulega przekształceniom, wchodząc w relacje z literaturą i siecią komputerową. Remediację staram się zatem przedstawić jako zjawisko historyczne, rozwijające się w czasie, niejednorodne, zależne od czynników historycznych i w niej zakorzenione.

Przyjęcie perspektywy czasowej obejmującej okres od końca XIX wieku do czasów współczesnych oraz szeroki zakres problematyki, jaką uruchamia kategoria remediacji, wymagały ode mnie starannego doboru przykładów poddawanych analizie. Jednak, by kategoria remediacji stała się użyteczna badawczo, należy uściślić – czego dokonuję w pierwszym rozdziale – sposób rozumienia pojęcia medium.

Refleksja na tym poziomie wydaje się konieczna i użyteczna, ponieważ dyskurs dotyczący mediów przybiera często formy eseju i felietonu, które nie zawsze sprzyjają ścisłości terminologicznej. Korzeni takiego stanu rzeczy należy szukać w ogromnym zapotrzebowaniu społecznym na mniej konkretne wypowiedzi, wykraczającym daleko poza środowisko akademickie. Nawet jeśli badacze nie rezygnują z formy naukowej, to bardzo często poruszają się na wysokim poziomie ogólności, przez co nie zwracają uwagi na podstawowe pojęcia, jakimi operują. Uznałem więc za niezbędne bliższe scharakteryzowanie narzędzi badawczych, którymi będę się posługiwał.

Poszukując właściwego spojrzenia na medium, dokonuję rozwinięcia oraz krytyki medium w rozumieniu wprowadzonym przez Szkołę Toronto, zwłaszcza podejścia zwanego determinizmem technologicznym. Swoją definicję wyprawdzam z poglądu Neila Postmana, czerpię również z interpretacji tej koncepcji dokonanej przez Andrzeja Mencwela. Przeciwwstawiam więc prezentowane przez wielu medioznawców rozumienie medium w znaczeniu, moim zdaniem, zbyt

wąskim i komunikacyjno-technicznym – koncepcji medium jako środowiska komunikacyjnego.

To spojrzenie pozwala uchwycić czynniki kulturowe, które umykają przy skupieniu uwagi na badaniu przekładu znaczeń jednego kodu na drugi lub przy poszukiwaniu ekwiwalentów między kinem a literaturą, co przeważa w polskich analizach adaptacji filmowej. W takiej perspektywie w obrębie badania remediacji znajduje się także miejsce na badanie i opisywanie wzajemnych zależności między powieścią a pierwszymi filmami fabularnymi czy wpływu digitalizacji filmów niemych na sposób ich odbioru.

Takie właśnie podejście charakteryzuje moją pracę i pozwala w najwłaściwszy, według mnie, sposób odejść od zwodniczej perspektywy determinizmu technologicznego oraz pokazać remediację jako zjawisko historyczne i długotrwałe, złożony proces o charakterze zwrotnym.

Perspektywę, z jakiej przedstawiam problem remediacji, można więc określić jako przede wszystkim antropologiczną, która krytycznie korzysta z dorobku medioznawstwa, filmoznawstwa i literaturoznawstwa. Pozwala to opisać fenomen wymykający się poszczególnym dyscyplinom.

W kolejnej części mojej pracy skupiam się na relacji: powieść – film fabularny. Ten związek rozpatrywany był dotychczas głównie w kategoriach adaptacji. Choć aktualnie w filmoznawstwie i literaturoznawstwie próbuje się nadać adaptacji nowe, odświeżone znaczenia, jej użycie jest jednak często – zwłaszcza na gruncie polskim – obciążone zbyt dużymi konotacjami literaturoznawczymi.

Adaptacja, jakiej podlega powieść przekształcana w film, sytuuje się w porządku remediacji jako przejście z jednego medium do innego, jednak usytuowana jest nieco na uboczu, gdyż kładzie nacisk na przeniesienie treści na ekran i nie próbuje szerzej włączyć dźwięku w film. Zarówno jednak remediacja, jak i tradycyjna adaptacja wiążą się z istotnymi przekształceniami dzieła i sposobu jego odbioru; być może remediacja to proces niejako samorzutny i nie zawsze zakorzeniony w świadomości twórcy. Adaptacja staje się rodzajem remediacji, a remediacja

jest swoistą adaptacją, adaptacją medium. Jednak w klasycznym ujęciu adaptacja nie obejmuje dalszych przekształceń dzieła filmowego. Remediacja podejmuje wątek tam, gdzie kończy się tradycyjnie pojmowana adaptacja. Użycie kategorii remediacji pokazuje, jakie procesy pojawiają się, gdy druk i pismo wchodzi w obręb kina, oraz jak kino musi adaptować się do nowych mediów.

Wcześniejsze próby definiowania związków literatury i filmu stanowią jednak dla mnie punkt wyjścia do przeprowadzenia własnej typologizacji „powieści filmowej” – nie tylko jako tekstu, lecz również jako przedmiotu fizycznego, przedmiotu obrotu handlowego, towaru podlegającego prawom kultury masowej i rynku oraz, oczywiście, części medium druku. Na przykładzie *Mocnego człowieka* dokonuję analizy powieści pod kątem filmowości – prezentuję te czynniki, które wzbudziły zainteresowanie filmowców tą właśnie powieścią, czynniki zdradzające filmowy potencjał literatury, takie jak sensacyjna tematyka dzieła, poetyka filmowa powieści, wykorzystanie głośnego nazwiska w działaniach marketingowych.

W następnej części książki analizuję filmowe wydania powieści jako swoisty fenomen kultury masowej, w którym doszukuję się prefiguracji współczesnych – bądź uznawanych za współczesne – praktyk przemysłu kulturowego, takich jak tworzenie opowieści transmedialnych czy *cross media marketing*. Filmem, który przyjmuję w tym rozdziale za punkt wyjścia, jest *Metropolis* Fritza Langa, klasyczne dzieło niemieckiego kina okresu republiki weimarskiej. *Metropolis* stanowi jednak tylko pretekst do spojrzenia na praktyki wydawnicze, w których przenikają się media kina i druku w szerszym kontekście, bo obejmującym również czasy współczesne.

Następnie skupiam się na bezpośredniej obecności medium druku w kinie niemym.

Jednym z najbardziej widocznych wyróżników kina niemego jest napis filmowy. Mówiąc o remediacji druku lub pisma w obręb kina, napisu nie należy pomijać ani lekceważyć. Jest najbardziej oczywistym i jaskrawym przykładem remediacji, a więc doświadczanym bezpośrednio na ekranie,

narzucającym się widzowi, a wywodzącym się bezpośrednio ze sfery druku – od afisza zapraszającego na pokaz kinematograficzny.

Bezpośrednie włączenie napisu w zakres kina, genetycznie fotograficznego, a nie tekstowego, świadczyć może o wyjątkowej ekspansywności nowego medium. Co równie istotne, może to wynikać z niechęci krytyków napisów do dostrzeżenia, że kino jako medium (nie technika) jest genetycznie związane również z drukiem, pismem. Ruchomy obraz, kiedy tylko zwrócił się w stronę powieści, bogatej narracji, musiał również zinternalizować druk. Nie tylko treść, lecz także forma może przejść do innego medium, staje się ona jednocześnie jego integralną częścią i czymś oddzielnym, łatwym do odseparowania przez odbiorcę. Jak zauważa Henry Jenkins: „Stare media nigdy nie umierają – a nawet niekoniecznie znikają. Umierają zaledwie narzędzia, których używamy”³.

Badając rolę napisów filmowych oraz ich specyficzne użycia w *Metropolis* i *Mocnym człowieku*, odnoszę się zarówno do prac teoretyków współczesnych kinu niememu, takich jak Balázs, Epstein czy Irzykowski, jak i do najnowszych badań filmu cyfrowego prowadzonych przez Lva Manovicha, Dona Tapscotta czy Laurę Mulvey. Jak dowodzę w tych analizach, remediacja druku i pisma odkrywa nowe możliwości starego medium, jednocześnie przyczyniając się do rozwoju kina i rozszerzania arsenału środków, jakim dysponowała nowa sztuka.

Dalsza część pracy poświęcona jest zależnościom występującym pomiędzy kinem a medium cyfrowym. W tych rozdziałach prezentuję i badam przekształcenia, jakim podlega dzieło filmowe oraz kontekst, w jakim funkcjonuje, po dokonaniu remediacji w obręb medium cyfrowego. Zaczynam od analizy aspektów technicznych cyfryzacji: nowej przestrzeni odbioru, nowych możliwości technicznych, przed którymi staje odbiorca. Wykorzystując kategorię nie-miejsz wprowadzo-

³ Henry Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, tłum. Małgorzata Bernatowicz, Mirosław Filiciak, Warszawa 2007, s. 19.

ną przez Marka Augé⁴, rozważam odchodzenie od prezentacji filmów w tradycyjnej sali kinowej jako zjawisko kulturowe będące konsekwencją remediacji. Pokazuję, że sytuacja odbiorcy kina, nawet niemego, uległa daleko idącym przekształceniom za sprawą cyfryzacji. Zmianom uległy nie tylko nośniki obrazu, ale również – co nie zawsze jest brane pod uwagę – miejsca, w których filmy są oglądane. Współczesne multiplexy przypominają swoimi założeniami proksemicznymi opisywane przez Augé chłodne, „odspołeczne” hale terminali lotniczych i dworców.

Następnie wychodzę od koncepcji „kina zwłoki” Laury Mulvey, by wskazać, że działania remediacyjne, dokonując przekształcenia dzieła filmowego, wpływają na praktyki odbiorcze i aktywizują widza zdigitalizowanego filmu, a także oddziałują na jego sposób doświadczania przeszłości. Stawiam pytanie: czy można jeszcze mówić o widzu filmowym i korzystać jedynie z dorobku teorii filmoznawczych? Film zdigitalizowany ma bowiem często nie tyle widza, co użytkownika, odbiorcę-konsumenta i aktywnego twórcę w jednej osobie.

Wprowadzenie koncepcji remediacji pozwala wyjść poza niewątpliwe, zwłaszcza w polskich badaniach, ograniczenia występujące w refleksji nad adaptacją filmową. Osadza również relacje między powieścią i filmem fabularnym w szerszym kontekście kulturowym. Wykorzystanie remediacji umożliwia zastosowanie narzędzi badawczych nienależących jedynie do filmoznawstwa lub literaturoznawstwa. Pozwala również na pokazanie przemian, przez apologetów „cyfrowego świata” uznawanych za rewolucyjne i niepowtarzalne, w perspektywie historycznej, która, ujmując być może wiele z otaczającej je aury niezwykłości, umożliwia demonstrację skali i głębokości ich wpływu na kulturę.

⁴ Marc Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. Roman Chymkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012, s. 53–54.