

Filmowość literackiej konstrukcji świata przedstawionego w powieści kryminalnej *Komisarz Bordelli. Morderca, którego nie było* Marca Vichiego

Dorota Kulczycka

ORCID: 0000-0002-2608-3620

Temat zeszytu *Kinowa materialność literatury* na pierwszy rzut oka wydaje się kłopotliwy. Po pierwsze: to przecież literatura od dawna inspirowała filmowców, w detalach przedstawiała to, co później oni wykorzystywali. Nieraz robili coś na przecięciu intermedialnego montażu jak Quentin Jerome Tarantino wstawiający w *Bękartach wojny* (2009) napisy dotyczące „rozdziałów” dzieła i ewentualnie ich tematyki. Po drugie: o wiele łatwiej byłoby badać techniki literackie w filmie niż techniki filmowe w literaturze. Po trzecie: wybitnie „filmowa” była już literatura całe wieki wcześniej, zanim pojawił się film, jak udowodnić zatem wpływ tegoż ostatniego na piśmiennictwo? Fragmentaryczność dzieł Ludovico Ariosta (np. *Orland szalony*, 1551) i utworów ariostycznych, jak poematy dygresyjne XIX wieku, odpowiada technikom filmowym używanym w przeszłych wiekach. Owa fragmentaryczność, detaliczność, obrazowość, a przede wszystkim strategia narracyjna przypominająca przesuwanie kamery filmowej z jednego pola obserwacji na drugie obecna jest w takich, co ciekawe, wierszowanych, arcydziełach literatury europejskiej, jak

Jerozolima wyzwolona Torquata Tassa (1581)¹ czy *Maria* Antoniego Malczewskiego (1825)². *Maria* do tej pory nie została jednak sfilmowana, może ze względu na jej jednocześnie filozoficzny, refleksyjny, metafizyczny charakter. Są to wszystko przykłady literatury z ery „przedfilmowej”. Również wybitnie filmowe ujęcia np. z perspektywy żabiej czy ptasiej były znamienne dla powieści na długo przed tym, jak powstał film. Weźmy za przykład chociażby *Placówkę* Bolesława Prusa rozpoczynającą się prezentacją przestrzeni widzianej z lotu ptaka: coraz bliżej i coraz dokładniej³. Wiadomo, że dzisiaj dość często analogiczne przybliżenia wykorzystywane są w filmach.

Najbardziej z poetyką filmu wiąże się wspomniany fragmentaryzm, urywkowość, niespójność kompozycji dzieła literackiego. Przykładów, w których fragmentaryzm jest niejako proveniencji filmowej, jest dużo. Na przykład o *Złym* Leopolda Tyrmanda czy o *Kamiennej nocy* Kai Grzegorzewskiej mówi się, że zastosowana jest w nich filmowa poetyka fragmentu⁴. Klasycznym już przykładem zaczerpnięcia inspiracji z wielkiego ekranu przez ludzi pióra jest *U.S.A.* Johna Dos Passosa (1930–1936) z narracją i kompozycją odwzorowującą montaż filmowy, z tzw. okiem kamery niejako obecnym w jego trylogii⁵. Ale, co ciekawe, dzieło to było adaptowane na słuchowisko radiowe jako sztuka sceniczna, jako audiobook, a nawet jako piosenka, ale nie zostało sfilmowane. Odwrotny przypadek dotyczy z kolei literatury, o której mówi się, że jest nieprzekładalna na język filmowy, a mimo to była ekranizowana. Mam na myśli prozę Doroty Masłowskiej, której najważniejszym walorem miałyby być gry językowe, a nie obrazowość i sceniczność⁶. A mimo wszystko tak ukształtowana *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną* doczekała się ekranizacji⁷.

Łatwo zekranizować szczególnie takie utwory, w których dużo się dzieje, w których przedstawione są różne środowiska, różne wątki związane z poszczególnymi bohaterami bądź grupami bohaterów. Niezwykle „filmowa” była zatem powieść realistyczna czy naturalistyczna, szczególnie przedstawiająca panoramę jakiegoś społeczeństwa, jak np. *Lalka* Bolesława Prusa czy *Chłopi* Reymonta. Dla takich utworów znamieną jest też plastyczność obrazowania. Można nawet pokusić się o stwierdzenie, że w wielu powieściach plastyczność jest większa niż w filmach. Dotyczy to również powieści kryminalnych. Może więc niektóre przynajmniej z technik obrazowania właściwych powieściom kryminalnym ożywają właśnie pod wpływem kina

¹ Była kilka razy ekranizowana, np. Enrico Guazzoni, *La Gerusalemme liberata*, dramat historyczny, niemy (Portugal, 1919); Carlo Ludovico Bragaglia, *Jerozolima wyzwolona* (wł. *La Gerusalemme liberata*, ang. *The Mighty Crusaders*), dramat – przygodowy – film akcji (Francja–Włochy, 1958). Piotr Salwa i Krzysztof Żaboklicki piszą też o widowiskowości i teatralności poematu. Piotr Salwa i Krzysztof Żaboklicki, *Średniowiecze, renesans, barok*, t. 1: *Historia literatury włoskiej* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Semper, 2006), 302–4.

² O „szybkości montażu” i o dawnym koncepcie Karola Irzykowskiego zekranizowania *Marii* zob. np. Marek Bieńczyk, „Estetyka melancholii”, w *Trzyznaście arcydzieł romantycznych*, red. Elżbieta Kiślak i Marek Gumkowski (Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 1996), 17.

³ Bolesław Prus, *Placówka* (Łódź: Wydawnictwo Łódzkie, 1975), 5–6.

⁴ Waław Forajter, „*Zły* Leopolda Tyrmanda jako literatura środka: tekst i konteksty (Kraków: Universitas, 2007), 93; Klaudia Pilarska, „Ile jest kryminału w kryminale? : o samoświadomości gatunku na przykładzie *Kamiennej nocy* Gai Grzegorzewskiej”, *Forum Poetyki = Forum of Poetics* nr 13 (2018): 26–41.

⁵ Stephen Hock, „«Stories Told Sideways Out of the Big Mouth»: Dos Passos’s Bazinian Camera Eye”, *Literature/Film Quarterly* 33, nr 1 (2005): 20–27; Justin Edwards, „The Man with a Camera Eye: Cinematic Form and Hollywood Malediction in John Dos Passos’s *The Big Money*”, *Literature/Film Quarterly* 27 nr 4 (1999): 245–54.

⁶ Zofia Mitosek, *Poznanie (w) powieści – od Balzaka do Masłowskiej* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2003); Maciej Stroiński, „*Wojna polsko-ruska z flagą i bez flagi*”, w *Od Mickiewicza do Masłowskiej. Adaptacje filmowe literatury polskiej*, red. Tadeusz Lubelski (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2014), 413.

⁷ Dorota Masłowska, *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną* (Warszawa: Świat Książki, 2003).

i filmu? Może to, co w filmie ulotne, przedstawione na ułamek sekundy, w powieści zdobywa rangę precyzyjnego, barwnego i sugestywnego obrazu?

Cel artykułu wydaje się szczególny. Chodzi o wykazanie, jak techniki kątów widzenia kamery i wielkości planu przełożone są na sposoby opisywania przestrzeni i osób w powieści kryminalnej. Uczynimy to na podstawie książki *Komisarz Bordelli. Morderca, którego nie było* Marca Vichiego⁸. Będzie nas interesował przede wszystkim subiektywny kąt widzenia, którego ślad rozpoznajemy przede wszystkim w narracji personalnej, czyli prowadzonej przez trzecioosobowego narratora, ale z punktu widzenia danego bohatera. Spojrzenie na świat bohatera, przez którego pryzmat odbieramy rzeczywistość przedstawioną, jest niczym oko kamery filmowej przesuwałej pole obserwacji z przestrzeni na przestrzeń, z miejsca na miejsce, z miejsca na osobę, zmieniając kąty widzenia i plany z ogólnego na bliski aż do koncentracji na detalu czy mikrodetalu i z powrotem. Jest to szczególnie charakterystyczne dla powieści kryminalnej, dlatego warto zaryzykować tezę, że występuje w niej wyjątkowy rodzaj narracji personalnej, zapośredniczonej dzięki technikom filmowym lub inaczej: w której wyraźny ślad odcisnęły techniki przynależne filmowi. Chodzi o narrację personalną wzbogaconą o taki zapis postrzegania otoczenia, jaki jest właściwy działaniu kamery filmowej.

Narracja personalna a kamera subiektywna

Narracja personalna (*personale Erzählung*)⁹, tj. w trzeciej osobie, ale z punktu widzenia postaci, w dużej mierze odpowiada kamerze subiektywnej w filmie – ujmowania świata przez pryzmat protagonisty. Implikuje to spojrzenie w sensie dosłownym, sensualnym, nieraz nawet tylko behawioralnym na świat przedstawiony w utworze w takim sensie, że czytelnik wyobraża sobie to, co widzi (słyszy, odczuwa cieleśnie) bohater. Identycznie sprawa przedstawia się w filmach z zastosowaniem kamery subiektywnej. O subiektywnym kącie widzenia Joseph V. Mascelli pisze:

Kamera filmuje subiektywnie, czyli z punktu widzenia którejś z osób biorących udział w scenie, tworząc subiektywny kąt widzenia. Zabieg ten sprawia, że publiczność ma wrażenie bycia częścią przedstawianego na ekranie świata i uczestniczy w akcji filmu. Gdy któraś z postaci spojrzy w obiektyw, nawiązuje z widzami kontakt wzrokowy. Potocznie ujęcia subiektywne nazywa się „subiektami”¹⁰.

Dzięki tej technice podkreślona zostaje dramaturgia: subiekty wpływają na dramaturgię obrazu, zwłaszcza gdy są umieszczone wśród ujęć obiektywnych. Ponadto technika subiektu nadaje się „również do oddania szczególnego stanu umysłu postaci lub do pokazania wydarzeń w retrospekcji”¹¹. W ramach subiektywnego kąta widzenia istnieją m.in. dwie ewentualności. Pierwsza polega na tym, że publiczność ogląda akcję z punktu widzenia postaci w filmie:

⁸ Marco Vichi, *Komisarz Bordelli. Morderca, którego nie było*, tłum. Jan Jackowicz (Warszawa: Wydawnictwo Albatros Andrzej Kuryłowicz, 2015).

⁹ Franz K. Stanzel, *Die typischen Erzählsituationen im Roman: dargestellt an Tom Jones, Moby-Dick, The Ambassadors, Ulysses u.a.*, Wiener Beiträge zur englischen Philologie (Wien-Stuttgart: Braumüller, 1955); Franz K. Stanzel, „Typowe formy powieści”, w *Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym*, red., tłum. Ryszard Handke (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1980).

¹⁰ Joseph V. Mascelli, *5 tajemników warsztatu filmowego*, tłum. Tomasz Szafranski (Warszawa: Wydawnictwo Wojciech Marzec, 2020), 24.

¹¹ Mascelli, 109.

Widz może oglądać akcję oczyma bohatera filmu. Kiedy subiekty opisane powyżej zostaną poprzedzone zbliżeniem osoby patrzącej na coś poza kadrem, wrażenie będzie takie, jakbyśmy oglądali jej punkt widzenia – nawet jeżeli dane ujęcie subiektywne zostało nakręcone jako obiektywne i nie miało nic wspólnego z tą osobą. Dzięki takiemu zabiegowi widz może poczuć to samo, co postać w filmie, gdyż ogląda świat jej oczyma¹².

Druga polega na tym, że:

Kamera przedstawiająca punkt widzenia (POV) rejestruje scenę z punktu widzenia konkretnego aktora. Kamera POV, choć obiektywna, mieści się pomiędzy ustawieniem subiektywnym a obiektywnym, a zatem należy się jej osobna kategoria i szczególna uwaga¹³.

Wydaje się, że tam, gdzie są wyrażenia oceniające, ironia, humor, nostalgia – właściwe samemu Komisarzowi – mamy do czynienia z subiektywnym kątem widzenia, natomiast tam, gdzie odnajdujemy beznamiętny, suchy opis, jakby z punktu widzenia bohatera, możemy mówić o wpływie techniki POV (*point of view*) na sztukę pisarską. Wpływy tych dwóch strategii – subiektywności i POV bywają zręcznie przemieszane:

Bordelli rozglądał się nadal. Pchnął jakieś drzwi i wszedł do sali z oszklonymi szafami i stojącym pośrodku dużym okrągłym stołem. Na ścianach wisiało kilka obrazów przedstawiających piękne i melancholijne wiejskie krajobrazy. Jego uwagę przyciągnęła para wielkich, białych wołów, podszedł więc bliżej: nie pomylił się, obraz namalował Fattori. Ale na tym niespodzianki się nie kończyły, nieco dalej wisiały obrazy Segantiniego, jeden Nomelliniego, jeszcze dalej Signorini, Ghiglia, Bartolena i tak dalej. Bordelli przyglądał się jak zahipnotyzowany ich kolorystyce, ale co jakiś czas w jego umyśle pojawiała się wspomnienie ostrego nosa zmarłej. Przeciągnął dłonią po twarzy, starając się usunąć ten widok, a potem opuścił pokój, żeby kontynuować swój obchód.

Duża, bardzo czysta kuchnia, zakurzony salon, mały salonik, w którym być może siadano do herbaty, pokoje dla służby, kilka dziwnie pachnących łazienek. Ten dom się nie kończył. Komisarz wszedł znowu na pierwsze piętro i pootwierał wszystkie drzwi. Znalazł tylko obszerne, na pół puste pokoje z freskami na sufitach malowanymi przez jakiegoś prostodusznego malarza z siedemnastego wieku, olbrzymie dywany i pokryte kurzem kryształowe kandelabry. W największym pomieszczeniu na tle błyszczącego żółtawego tynku rysował się wielki ciemny mebel przypominający kapliczkę.

Na drugim piętrze panowała wyższa temperatura. Pokoje były zupełnie puste z wyjątkiem jednego, w którym, jak się wydawało, zgromadzono wszystkie meble z całego piętra. Szafy pełne ubrań w pokrowcach, regały z dziesiątkami par butów, fotele zjedzone przez myszy, szafki, komódki, świeczniki, lampy nocne. Na jednym z krzeseł stała drewniana skrzynka z napisem „Osborne 1934”¹⁴. Była wypełniona starymi kartkami z życzeniami. Szkoda, bo chętnie wypiłby coś mocniejszego. Ścisnął w kieszeni zgniecione pudełko po papierosach, żeby się upewnić, że naprawdę się

¹²Mascelli, 25.

¹³Mascelli, 37.

¹⁴Znana hiszpańska wytwórnia sherry i porto.

skończyły. Znowu nasza go chęć, żeby zapalić. Poruszając się w tym nieładzie, potrafił łokciem jakiś wazon, próbował chwycić go w locie, ale mu się wymknął i upadł z łoskotem na podłogę, roztrzaskując się na drobne kawałki. I natychmiast, w kontraście z tym hałasem, Bordellego uderzyła martwa cisza tego domu, zakłócana tylko poskrzypywaniem starych mebli. Przymknął ze zmęczenia oczy, usiadł na środku starej kanapy, rozciągnął ręce na boki, kładąc je na krawędzi oparcia, i odchylił do tyłu głowę. U góry, tuż pod sufitem, przez wszystkie cztery ściany biegły wyblakły fryz ze splecionych linii. Przemknęło mu przez myśl, ile osób dotykało tych ścian, chodziło po tych podłogach, korzystało z mebli. Nic nowego w gruncie rzeczy. Zastanowił się, ile dzieci urodziło się w tym wielkim domu, i pomyślał o zmarłych leżących w trumnach¹⁵.

„Kamera” niejako przemieszcza się wraz z przemieszczaniem się tytułowego bohatera i podąża za jego wzrokiem. Czytelnik widzi to, co on widzi; przemierza te izby, w które wstępuje samorodny detektyw. Przypomina to technikę pokonywania przestrzeni w wielu filmach, zwłaszcza istotną dla filmów drogi, ale także kryminałów, horrorów¹⁶, thrillerów, w których przemieszanie ujęć pokazujących bohatera (tzw. punkt widzenia publiczności¹⁷) z ujęciami jego perspektywy wzmacnia wrażenie trwogi. W *Komisarzu Bordellim*, który nie jest przecież horrorem ani thrillerem, nie chodzi o zaskakujące sytuacje, ale w analizowanych przykładach o rejestrację przestrzeni i towarzyszących jej poznawaniu doznań. Percypowana przestrzeń jest niemal zawsze przed oczyma głównego bohatera. Autor pozostaje mistrzem planu ogólnego¹⁸: z wprawą scenarzysty (a taką profesję również ma¹⁹) nakreśla tło przedakcji – willę, w której zamordowano właścicielkę. Już jako martwą znajduje ją główny bohater. Mamy jednocześnie do czynienia ze zjawiskiem odpowiadającym „punktowi widzenia publiczności” lub sytuacją, w której „kamera znajduje się jakby w oku widza”²⁰. Pierwsze zdanie z cytatu stwarza pozór kamery obiektywnej, która następnie zamienia się w subiektywną. Baczne przyglądanie się freskom i ornamentom na suficie odpowiada z kolei znanej filmowcom tzw. perspektywie zabiej, w której kamera filmuje rzeczywistość niejako „od dołu”.

¹⁵Vichi, *Komisarz Bordelli. Morderca, którego nie było*, 40–41.

¹⁶Z oglądanych niedawno mogę przytoczyć np. Nicholas McCarthy, *Nadprzyrodzony pakt* (ang. *The pact*), horror (USA, 2012), w którym przez kolejne izby w mieszkaniu, zwłaszcza długi korytarz, widz kilkakrotnie „przechodzi” nie tylko z żywymi bohaterami, jak Annie (Caity Lotz), ale przede wszystkim wraz z... niewidzialnym duchem. W powieści mamy schemat taki, jaki rozpoznajemy w większości thrillerów i horrorów, w których pokonywanie przestrzeni wiąże się ze śmiertelnym ryzykiem napotkania wrogich sił (np. w Paul W.S. Anderson, *Resident Evil*, horror (USA i in., 2020). I w tym przypadku przykład jest dowolny, ilustrujący jedynie regułę.

¹⁷Sytuację, jakoby z perspektywy widza było kręcone to, co on widzi, nazywa się „punktem widzenia publiczności” (por. Mascelli, *5 tajemnic warsztatu filmowego*, 24). W thrillerach i horrorach widz dostaje w ten sposób podwójną dawkę strachu: widzi przerażonego protagonistę oraz zmieniający się, zaskakujący go, pełen niebezpieczeństw świat.

¹⁸Joseph V. Mascelli o planie ogólnym pisze: „Za każdym razem, gdy ma znaczenie topografia miejsca, powinno się filmować przemieszczanie się postaci – na przykład ich wchodzenie do wnętrza czy poruszanie się po pomieszczeniu – właśnie w planach ogólnych. [...] Otoczenie jest w nich [planach ogólnych – D.K.] ważniejsze od samego człowieka. Plany ogólne dodają filmowi rozmachu, ponieważ pokazują świat z pewnego dystansu. Zaleca się, aby sekwencja rozgrywająca się we wnętrzu domu zaczynała się planem ogólnym tego budynku z zewnątrz, co nie tylko pozwoli na ustanowienie miejsca akcji, ale sprawi, że obraz nabierze oddechu” (Mascelli, 43–44). Por. Jerzy Płażewski, *Język filmu* (Warszawa: Wydawnictwo Książka i Wiedza, 1982), 37 i 57 oraz: hasło: „Plan filmowy”, w Marek Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych* (Poznań: Ars Nova, 1994), 222–23.

¹⁹„Marco Vichi”, *Wydawnictwo Albatros* (blog), udostępniono 2 styczeń 2021, <https://www.wydawnictwoalbatros.com/autorzy/marco-vichi/>. (dostęp: 15.05.2021)

²⁰Mascelli, *5 tajemnic warsztatu filmowego*, 25. „Razem z nią [kamera – D.K.] możemy spacerować po muzeum i oglądać obrazy albo jechać na wózku wzdłuż taśmy produkcyjnej fabryki samochodów, przyglądając się składaniu aut”.

Ujęcie z perspektywy żabiej – oznacza ustawienie kamery poniżej filmowanego obiektu, kierując obiektyw w górę. [...] Nie musi jednak oznaczać, że patrzy z pozycji podłogi ani że jest umiejscowiona poniżej oczu operatora. [...] Z perspektywy żabiej zarówno twory natury, jak obiekty wzniesione ręką człowieka wydają się bardziej majestatyczne – drapacze chmur, wieże kościołów, fabryki, góry, drzewa. [...] Ustawienie kamery nisko umożliwia pokazanie malowniczego stropu świątyni²¹.

Plastyczność opisu, stwarzająca pole do popisu dla operatora kamery, zawiera sugestie dla czytelnika do wyobrażenia sobie poszczególnych pokojów w zamku. Padają też niemal scenograficzne podpowiedzi dotyczące wrażeń słuchowych – łoskot, trzask rozbijającego się wazonu, głucha, „martwa cisza”, „poskrzypywanie starych mebli”.

A oto jeszcze inny przykład z przemieszaniem tiltowania i panoramowania; ujęć od wielkiego zbliżenia do wielkiego planu i perspektywy żabiej. Niejako za okiem kamery wzrok kierujemy od twarzy, a dokładnie: nosa denatki do ozdóbien sufitu:

Potem usiadł na krześle. Nie bardzo wiedząc, w jaki sposób w jego ustach znalazł się zapalony papieros, zaciągnął się dymem, obserwując wyrazisty profil twarzy kobiety i ostrą, nieco zakrzywioną linię jej nosa, który celował w sufit zdobiony malowidłami z amorkami. Właściwie nie był w stanie patrzeć na nic innego. Omiatał spojrzeniem wszystkie kąty pokoju, zatrzymywał wzrok na pęknięciach tynku lub na falistych krzywiznach wielkich pajęczyn, ale potem wracał tam, do tego nosa²².

Narracja nie tylko w tym miejscu powieści ilustruje proces, który można przyrównać do ruchu snajpera²³ – gwałtowne szukanie wzrokiem dowodów zbrodni, gdyż identycznie jak w filmach i serialach kryminalnych każdy szczegół ma znaczenie. Sztuki aktorskiej wymagałoby ukazanie zdziwienia, że w kieszeni jest już puste pudełko po papierosach lub – jak tutaj – że w ustach znajduje się kolejny papieros. Filmowość powieściowych obrazów sprawia, że wyobrażamy też sobie przykucie na kilka sekund uwagi operatora na nosie denatki. Będzie on na tyle ważnym detalem, że jeszcze kilka razy pojawi się w narracji personalnej. Odegra – jak się pod koniec okaże – znaczącą rolę w rozwiązaniu zagadki – to on będzie pośrednią przyczyną śmierci jego właścicielki: umrze ona, powąchawszy pyłek *yerba mate* z posypanej nim sierści kota. Pole obserwacji przemieszcza się od nosa zabitej w górę, tam następuje „ruch snajpera” i znowu „oko kamery” opada w dół w kierunku nosa, następnie w górę – w filmie mielibyśmy do czynienia z tiltowaniem. Autor też sugeruje zmęczenie Komisarza i w związku z tym przykucie jego uwagi do sufitu. Kiedy z kolei czytamy, że Komisarz „Omiatał spojrzeniem wszystkie kąty pokoju”, odnosimy wrażenie, jakby jego wzrok poruszał się niczym kamera filmowa wykonująca ruch snajpera – znacząc gwałtowne szukanie wzrokiem dowodów zbrodni – jak w filmach i serialach kryminalnych.

²¹ Mascelli, 51, 60, 68, 69.

²²Vichi, *Komisarz Bordelli. Morderca, którego nie było*, 38–39.

²³Piotr Śmietana, „Techniki filmowania – kilka zasad, które warto znać!”, *Lepsza fotografia lepszy film* (blog), 31 października 2017, <https://blog.cyfrowe.pl/techniki-filmowania-kilka-zasad-ktore-warto-znac-2/>. (dostęp: 15.05.2021) W artykule zostały omówione takie techniki filmowania, jak: panoramowanie, tiltowanie, *over the shoulder*, ruch snajpera, przeostrzenie.

Na pewno też sygnałami bacznej uwagi i czujności Komisarza, odpowiadającym wszechobecnej kamerze filmowej, są czasowniki informujące o wyostrejzonej percepcji wzrokowej świata przez Bordellego. Dla przykładu na przestrzeni zaledwie dwóch stron mamy ich kilka. Wzrok odgrywa tu ważniejszą rolę niż jakikolwiek inny zmysł. A zmysły, jak wiadomo – oprócz inteligencji – są niezbędnym wyposażeniem prawdziwego detektywa czy komisarza policji. Oko bohatera jest tu odpowiednikiem filmowego oka kamery: „spojrzał na zegarek”, „rozejrzał się za popielniczką”, „Zobaczył stojący w rogu kosz”, „zauważył kątem oka, że coś się porusza na pościeli”, „odwrócił się szybko i uśmiechnął [na widok... – D.K.]”, „Popatrzył z zakłopotaną miną”, „zaczął przyglądać się drzwiom i oknom”, „widać było dobrze”, „przyklęknął, żeby lepiej się przyjrzeć”, „Nigdy nie widział czegoś takiego”²⁴. Również takie zdanie sugeruje wzmożoną obserwację: „Okno w pokoju Rebekki było uchylone. Bordelli otworzył je na oścież, przysunął krzesło i siadł przed nim. Wiatr kołysał grubymi konarami drzew”²⁵.

O wiele trudniejszym do oddania „detalem” jest zapach, niemający już wiele wspólnego z planem i kątem kamery. A jednak i on może być wyrażany w filmie. Monika Braun pyta:

Czy istnieje jakiś specyficzny rodzaj traumy związany ze zmysłem powonienia? W zakresie ćwiczeń aktorskich są i takie, których celem jest po prostu rozwijanie percepcji zapachowej (także smakowej). [...] podstawowy trening aktorski nakierowany jest głównie na wizualizację i werbalizację doznań zmysłowych. [...] Zasada, zgodnie z którą, aby cokolwiek przekazywać, jednostka musi najpierw to coś posiadać, obowiązuje i tutaj. [...] Etapem następnym jest odnalezienie właściwych form ekspresji [...]”²⁶.

W narracji personalnej sugerującej, co czuł Bordelli, odbiorca niejako wyobraża sobie, jak musiałyby odbiór różnych woni grać aktor, wcielający się w daną postać. Zapach np. starych dywanów czy łazienek, kurzu albo papierosów i popielniczki pełnej niedopałków. Vichi sugerująco zaznacza, jakie zapachy roztaczają się w danej przestrzeni i najczęściej czyni to we wspomnianej narracji, informując, jakie emocje towarzyszyły wówczas bohaterowi. Czytelnik niejako wyobraża sobie, jak aktor musiałyby ową percepcję różnych woni odgrywać.

Od planu ogólnego do detalu

„Ujęcie z ruchomej kamery najlepiej opisać poprzez podanie wielkości planu na początku (np. plan średni) i na końcu ujęcia (np. zbliżenie)”²⁷ – pisze Mascelli. Takie ujęcia są znamienne dla powieści kryminalnej. Autor zacieśnia coraz bardziej horyzont przestrzenny, by w końcu skupić się na szczegółach. Szczegóły te to inaczej wspomniane już detale (ang. *extreme close up* – albo *detail*):

²⁴Vichi, *Komisarz Bordelli. Morderca, którego nie było*, 220–21.

²⁵Vichi, 220.

²⁶Monika Braun, *Gry codzienne i pozacodzienne: ...o komunikacyjnych aspektach aktorstwa* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2012), 127.

²⁷Mascelli, *5 tajników warsztatu filmowego*, 51.

Detal (inaczej wielkie zbliżenie): prezentuje część filmowego obiektu np. szczegół człowieka (oczy, usta, ręce itp.) bądź rekwizyt czy fragment dekoracji ukazany na całym ekranie; ze względu na swą skrajnie selektywną wyrazistość plan ten stosowany bywa przede wszystkim jako element intensyfikacji napięcia dramatycznego²⁸.

Detale odsłaniają to, co w swoim kształcie niepowtarzalne: piegi na twarzy, skrzywienie nosa, plamę na talerzu, zawartość schowka czy szuflady. Wszystko inne wtedy schodzi na plan dalszy, staje się nieistotne: niewyraźne i zamazane. Można wtedy mówić o zastosowanym przestrojeniu:

Duże zbliżenie listów, telegramów, fotografii, gazet, znaczków, plakatów, guzików, pierścionków i innych powiększonych przedmiotów nazywa się detalami. [...] Zazwyczaj detale kręci się w ten sposób, że tło za nimi jest niewidoczne²⁹.

Detal odgrywa kluczową rolę zarówno w powieści kryminalnej, jak i w każdym filmie czy serialu kryminalnym. Z tym że obecnie większą rolę przypisuje się intelektualnej dedukcji wizualizowanej na ekranie dzięki technikom komputerowym (zob. np. najnowsza ekranizacja *Sherlocka Holmesa*³⁰) bądź badaniom laboratoryjnym danego obiektu przeprowadzanym przez specjalistów (*Kryminalne zagadki Miami*, *Kryminalne zagadki Nowego Jorku* itd.) niż tropieniu materialnych śladów i na ich podstawie wysnuwaniu wniosków. Przypomnijmy sobie na przykład, z jaką pieczołowitością detektyw Monk podnosi z ziemi każdy włos³¹ albo jak grany przez Davida Sucheta Herkules Poirot w milczeniu przygląda się otoczeniu³².

Niezwykle pomocna w badaniu problemu elementów znaczących okazuje się praca strukturalisty Rolanda Barthes'a *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań* (1966)³³. Wiadomo, że pomysły w niej zaprezentowane zakwestionował sam autor występujący w *S/Z* już z pozycji poststrukturalistycznej (1970). Ale właśnie w wykładni funkcji tekstu Barthes zwrócił uwagę na szczegóły obrazowania. Opowiadaniem nazwał nie tylko wypowiedzi werbalne (ustne bądź pisemne), ale również wizualne (np. witraże) i audiowizualne (film). Badania Barthes'a poświęcone funkcjom dystrybucyjnym i integracyjnym, liczbie aparatów telefonicznych w biurze policyjnym, podnoszeniu bądź niepodnoszeniu słuchawki itd. odnoszą się do kina akcji, a jednocześnie thrillera, jakim jest seria o Jamesie Bondzie. „Zawsze jednak opowiadanie składa się wyłącznie z funkcji – wszystko tam, w różnym stopniu, posiada znaczenie” – pisał³⁴. Informacje mniej istotne, domagające się rozszyfrowania badacz nazywał oznakami³⁵.

²⁸Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych*, 224; Płażewski, *Język filmu*, 53–56. Na stronach 55–56 autor omawia takie funkcje wprowadzania detali, jak wywoływanie: a) napięcia; b) grozy; c) litości.

²⁹Mascelli, 50.

³⁰Toby Haynes, Euros Lyn i Paul McGuigan, *Sherlock*, serial, kryminał (Wielka Brytania, 2010).

³¹Andy Breckman, *Detektyw Monk* (ang. *Monk*), serial TV, komedia kryminalna (USA, 2002).

³²Clive Exton, *Poirot* (ang. *Agatha Christie's Poirot*), serial, kryminał (Wielka Brytania, 1989).

³³Roland Barthes, „Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań”, w *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. Anna Burzyńska i Michał Paweł Markowski (Kraków: Wydawnictwo Znak, 2006), 254–84.

³⁴Barthes, 261.

³⁵Barthes.

Oznaką są w analizowanej powieści kurz na kandelabrach, meblach i dywanach w pałacu denatki. Oznaczałby on jej starość, schorowanie, niemożność zaprowadzenia porządków. Kolejną ważną rolę odgrywa w powieści motyw papierosów. Nie służą one rozwiązaniu kryminalnej zagadki, ale charakterystyce nałogowo je palącego Komisarza. Są właśnie Barthes'owską funkcją – oznaką jego nałogu, jego profesji wymagającej koncentracji i szybkich decyzji, implikują nerwowość, a jednocześnie konieczność skupienia i opanowania. Stanowią też *signum temporis* – palenie wszakże było niezwykle modne w latach sześćdziesiątych, na początku których Vichi umieścił akcję dzieła³⁶:

[...] Bordelli zgasił papierosa w środku pustego pudełka, zgniół je i włożył do kieszeni³⁷.

Zdanie to komunikuje rozkojarzenie i zmęczenie Komisarza – trzeba być bardzo zdenerwowanym bądź zamyślonym, żeby niedopałek wsadzać w pustym pudełku do kieszeni. Scena ta stwarza pole do popisu filmowcom – można byłoby ją oddać na zasadzie zbliżenia i ostrzeżenia; behawioralnie odebrana przez widza stanowiłaby ważną informację o protagoniście i prowadzeniu przezeń sprawy.

Najczęściej filmowe techniki, takie jak panoramowanie, tiltowanie, ruch snajpera oraz różne plany (ogólny, pełny, zbliżony, detal i mikrodetal), istniejące niejako w powieści, nie występują w postaci czystej, lecz przemieszane są ze sobą. Oto przykład obserwacji domostwa, dokonywanej najpierw z zewnątrz, a następnie wewnątrz:

Wrócił na piechotę do willi. Po drugiej stronie kolosalnej bramy z kutego żelaza, w głębi ciemnego ogrodu pełnego drzew, można było dostrzec wysoką sylwetę pałacu. Zza bardzo wysokich żywopłotów z drzewek laurowych, które ciągnęły się równoległe w kierunku domu, widać było oświetlony prostokąt okna. [...]

Próbował popchnąć wielką furtkę, ale okazało się, że jest zamknięta. Była bardzo wysoka i zakończona u góry wyostrzonymi prętami. Należało poszukać innego sposobu. Ruszył wzdłuż opasującego park muru i znalazł boczną furtkę. Popchnął ją, pokonując rdzę nagromadzoną w zawiasach. Ogród był zapuszczony, ale niezupełnie, tak jakby ogrodnik zajmował się nim trzy lub cztery razy do roku. Pałac musiał pochodzić z siedemnastego wieku i miał podniszczoną fasadę. Trzy poziomy, pięć okien na każdym z nich, wszystkie zamknięte prócz tego oświetlonego na pierwszym piętrze. Przez pofałdowane szkło widać było zdobiony freskami sufit.

Komisarz obszedł ściany pałacu i dotarł na jego tyły. Był tu duży park z bardzo wysokimi drzewami i ścieżka, która ginęła w mroku. Stojący obok budynku ogromny wiekowy cedr rozciągał swoje długie kosmate gałęzie ponad dach. Bordelli spojrzął w górę, żeby mu się przyjrzeć, i lekki zawrót głowy przypisał go o utratę równowagi. Oparł się o ścianę i przeciągnął palcami po oczach, próbując usunąć zmęczenie. Wrócił przed fronton pałacu i nacisnął dzwonek. Usłyszał za drzwiami wejściowymi posępny tryl, niczym w szkołach prowadzonych przez zakonnice. Odczekał minutę, ale nic się nie wydarzyło.

³⁶Akcja *Komisarza Bordellego. Śmierć w gaju* rozgrywa się we Florencji w kwietniu 1964 r., a omawianej tu powieści – rok wcześniej.

³⁷Vichi, *Komisarz Bordelli. Morderca, którego nie było*, 39.

Zapałił zapałkę i przyjrzał się zamkowi. [...] Zamek opierał się Bordellemu dobre pięć minut, ale w końcu ustąpił. Komisarz otworzył drzwi i z ulgą poczuł na twarzy chłodny powiew typowy dla starych pałaców.

Przekroczył próg i ledwie znalazł się w środku, zawołał głośno, wymieniając oba nazwiska starszej pani. Nikt mu nie odpowiedział. Z górnej części klatki schodowej sączyło się światło dochodzące zza niedomkniętych drzwi. Gdy tylko jego wzrok przystosował się do mroku, Bordelli rozejrzał się po wnętrzu. Nieliczne stare meble, barokowa toaletka z lustrem, wiele obrazów. Na wyższe piętra prowadziły okazałe schody z jasnego marmuru. Pośrodku stopni umocowany był wytarty dywanik z czerwonego sukna.

– Pani Pedretti, proszę się nie obawiać, jestem z policji, komisarz Bordelli – powiedział głośno, nie przerywając powolnego wspinania się po schodach w kierunku światła.

Na pierwszym piętrze zobaczył przymknięte drzwi. Zatrzymał się przed nimi i zapukał. Żadnej odpowiedzi. Otworzył je szerzej i poczuł na twarzy lekki dreszcz, tak jakby natrafił na pajęczynę: zobaczył starszą kobietę z długimi bieluteńkimi włosami, która leżała na wznak w poprzek łóżka, w podciągniętej aż do brzucha koszuli nocnej³⁸.

Plastyczny obraz zmagania się z furtkami, a następnie drzwiami do willi denatki wzmaga wrażenie tajemnicy i trwogi³⁹. Stanowi też sugestię, że wszelkie zapory wokół starej willi, jak w niej samej (na parterze i na piętrze), kruszeją pod wpływem użytej siły. Nie tylko dom, ale i park z pozamykanymi ścieżkami prezentuje się ponadto jako labirynt, o czym autor informuje w dalszych partiach opisu. Sposób prezentacji drogi wiodącej przez ogród, a następnie przyglądania się willi najpierw od zewnątrz, a potem wewnątrz można powiązać z klasyczną sekwencją filmową, która jest „serią scen lub ujęć stanowiących jedną całość. Może rozgrywać się w jednym lub w kilku miejscach, zaczynając na przykład w plenerze, a kończąc wewnątrz budynku”⁴⁰. Obserwacja kolejnych pięter i rzędów okien stanowi odpowiednik tiltowania i panoramowania czy ruchu snajpera. Kolejne tiltowanie następuje przy obserwacji olbrzymiego cedru, a następnie – już wewnątrz willi – podczas spoglądania na schody prowadzące na piętra, to znów na parter itd. Czytelnik śledzący penetrowanie przestrzeni przez detektywa ma wrażenie efektu pracy kamery. Ważna jest cecha swoiście filmowego voyeuryzmu – koncentracji na podglądaniu. W tym przypadku mamy do czynienia z podglądaniem tego, co dzieje się w pokoju widzianym z zewnątrz budynku. Analogiczną sekwencję odnajdujemy w reminiscencji zawartej w innej powieści Marca Vichiego – *Komisarz Bordelli. Śmierć w gaju oliwnym*⁴¹.

³⁸Vichi, 35–37.

³⁹Autor najczęściej nakreśla plan ogólny, by następnie przejść do zbliżeń i detali. Czyni tak również w *Komisarzu Bordellim. Śmierci w gaju oliwnym*: najpierw nakreśla plan okolicy – plan totalny, potem opisuje willę i ogród wokół niej, potem wnętrze willi, w końcu zaś prezentuje obecną w domostwie służącą pana domu, nazistę, ukrywającego się?. I wszystko, jak zwykle, w narracji personalnej. Por. Marco Vichi, *Komisarz Bordelli. Śmierć w gaju oliwnym*, tłum. Jan Jackowicz (Warszawa: Wydawnictwo Albatros Andrzej Kuryłowicz S.C., 2015), 19–20 i n.

⁴⁰Mascelli, *5 tajników warsztatu filmowego*, 23.

⁴¹Vichi, *Komisarz Bordelli. Śmierć w gaju oliwnym*, 83–84.

Czytelnik niejako wraz z bohaterem doświadcza działania jeszcze innych doznań sensorycznych, np. chłodu bijącego z wielowiekowych, grubych murów i ścian; dreszczu emocji zestawionego ze smagnięciami lepkiej pajęczyny; ciszy, ewentualnie ciszy przemieszanej z echem. Zdania są komunikatywne jak w scenariuszu. Dotyczą poszczególnych czynności i odczuć zmysłowych (wzrok, słuch, powonienie, dotyk, uczucie zimna i ciepła). Kolejne zdania komunikują półmrok i sączące się przez szpary światła w pustym zamczysku. Jednak znamieny jest dla tej narracji akcent położony na wrażeniach wzrokowych Bordellego. Ważna jest jego spostrzegawczość, „zawieszanie” wzroku na poszczególnych przedmiotach w izbach zamku. Przyzwyczajanie wzroku do ciemności i widzenia w niej coraz bardziej pewnych detali też oczywiście wiąże się z pewnymi możliwościami kamery filmowej (przeostrzenia, gra światłem, przebitki itd.). W prezentacji poszczególnych kondygnacji i izb, tak jak i otoczenia domu, opis odpowiada ruchom snajpera i tiltowaniu, względnie panoramowaniu. Na końcu niejako w przybliżeniu otrzymujemy plan pełny sylwetki denatki⁴², ale w pozycji poziomej. Dla oddania makabry ułożona jest ona w sposób nienaturalny: w poprzek łóżka, z zadartą nieprzyzwoicie koszulą. Autor okazuje się znów mistrzem w przechodzeniu od planu ogólnego do planów coraz bliższych – na detalu kończąc. Zaraz potem w owej relacji pojawi się (kolejny zresztą raz) motyw nosa i ust. Już wiemy, że zmysł powonienia – mówiąc językiem Barthes’a – jest rdzeniem (funkcją kardynalną), kluczem do rozwiązania zagadki. Oto szczegółowy opis – odpowiednik wielkiego zbliżenia – koncentracji oka kamery na owych detalach:

Jakby pod naciskiem obsesyjnej myśli komisarz obrócił się znowu, żeby spojrzeć na nos kobiety. Z nieruchomych, półotwartych ust zmarłej wyciekała biała piana podobna do śluzu, jaki wydzielają ślimaki. Maleńkie banieczki pękały, a w ich miejsce pojawiały się nowe. Tego pozbawionego życia ciała nie ogarnął jeszcze zbyt ni bezruch. Potem ślina przestała wyciekać i rozpuszczona piana zebrała się w dwie maleńkie kropelki, które spłynęły po policzkach i zniknęły, nim jeszcze spadły na prześcieradło⁴³.

Kinetyzacja opisu osoby zmarłej, opisu dokładnego, niemal naturalistycznego, mającego sprawić pozór „żywego trupa” prowokuje do asocjacji nie tylko z kryminałem (różne sceny, często o zabarwieniu ironicznym), ale i horrorem. Detaliczny opis sączącej się z ust nieżywej matrony śliny wywołuje silne emocje w czytelnikach i taką samą grozę wywołałby również w odbiorcach filmu: „Detale kierują uwagę widza na małe obiekty, pomagając w lepszym rozumieniu akcji, a w konkretnych przypadkach mają także dużą rangę emocjonalną”⁴⁴. Dodajmy na koniec, że ujęcie „od ust do czoła nieco powyżej oczu”⁴⁵ jest charakterystyczne dla tzw. mocnego zbliżenia.

⁴²Plan pełny (ang. *full shot*) – to wedle Marka Hendrykowskiego inaczej plan średni: „postacie aktorów w pełnym wymiarze «od stóp do głów» – widziane na tle części dekoracji; plan szczególnie często występujący w filmach z epoki kina niemego”. Hasło: „Plan filmowy”, w: Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych*, 223. Jest to „rodzaj planu filmowego polegający na pokazaniu całej postaci wypełniającej kadr. Pozwala rozpoznać postać, zidentyfikować czynności przez nią wykonywane. Zapewnia też czytelność tła, umożliwia widzowi zapoznanie się z nim; daje to możliwość zdobycia wiedzy na temat postaci dzięki jej zachowaniu w środowisku, w którym się znajduje. Stosowany jest w sztuce filmowej rzadko, zazwyczaj jako plan przejściowy pomiędzy planem ogólnym a planami bliższymi. Niekiedy używany jest w zastępstwie planu ogólnego, jeśli miejsce akcji uniemożliwia zastosowanie tego pierwszego”. Płażewski, *Język filmu*, 44–45.

⁴³Vichi, *Komisarz Bordelli. Morderca, którego nie było*, 39.

⁴⁴Mascelli, *5 tajników warsztatu filmowego*, 87.

⁴⁵Mascelli, 50.

Zbliżenie kamery. Detal i przeostrzenie

Koncentracja na szczególe z natury rzeczy wymusza pominięcie innych przedmiotów z otoczenia. Podobnie bywa w kreacji światów przedstawionych, a także w ich recepcji przez czytelników bądź widzów. Oprócz obiektów mniej ważnych (Barthes'owskich kataliz) istnieją nazwane przez Romana Ingardena miejsca niedookreślone. Domagają się one konkretyzacji⁴⁶. Domaga się ich nie tylko literatura, ale i film, choć ten oferuje gotowe obrazy, ale przecież nie „wszystkie”. Resztę widz musi sobie skonkretyzować sam. Dotyczy to w równym stopniu zarówno planu ogólnego, jak i detalu, który nas tutaj szczególnie będzie interesował. Techniki, którą wykorzystują filmowcy (koncentracji na detalu mającym szczególne znaczenie), używają też pisarze, szczególnie twórcy kryminałów. W powieści Marca Vichiego świetnie to obrazuje motyw papierosów palonych przez Komisarza:

Komisarz zapalił ostatniego peta, ściskając go mocno dwoma palcami, żeby zasłonić dziurę w bibułce. Dmuchnął daleko kłębem dymu, łudząc się, że dzięki temu oddala od siebie tę truciznę⁴⁷.

Słowo „daleko” byłoby odpowiednikiem planu zamazanego, nieostrego (podkreślone jest to dodatkowo wyrażeniem wprost konotującym zamazany kontur przedmiotów: „kłębem dymu”), również dziura w bibułce ma być niewidoczna, natomiast wyostrzeniu czy przeostrzeniu podlegałby obraz papierosa trzymanego w palcach skrywających *nota bene* podartą bibułkę. Zbliżenie odgrywa też decydującą rolę w retrospekcjach. W jednym ze wspomnień (analogonie *flashbacku*⁴⁸) odsłaniają się coraz subtelniejsze detale aż do najważniejszego. Uruchamianie pamięci cechuje zazwyczaj „spojrzenie jak przez mgłę”, więc przeostrzenie, skupienie na najważniejszym detalu zdobywa podwójny sens:

[...] powoli jego myśli przeniosły się na inne sprawy, kwiecień czterdziestego piątego, północne Włochy, muchy łążyły także po twarzy ostatniego nazisty, którego uśmiercił. Celował do niego z daleka i z wysoka, kiedy ten przebiegał u podnóża stoku. Ustawił pistolet na pojedynczy ogień i strzelał nadal, dopóki nazista nie przestał toczyć się po ziemi. Był to jasnowłosy siedemnastoletni chłopak, leżał z oczami otwartymi szeroko ku niebu. Jego hełm potoczył się trochę dalej. Bordelli podniósł go i poczuł ucisk w żołądku: z boku wymalowana była na nim na białą swastyka, która została przekreślona wielkim czerwonym znakiem X. U góry widniał otwór po pocisku, dokładnie na literze N z imienia Anna, wymalowanym białą farbą wraz z sercem, którego szpic zwrócony był w lewo. Bordelli poczuł, że zbiera mu się na wymioty, zamordował nie nazistę, ale jasnowłosego chłopca zakochanego w jakiejś Włoszce. Usiadł na trawie i zapalił papierosa, jednego z setki wypalanych codziennie. Zachował ten hełm, trzymał go w jakiejś szafie. Po tym chłopcu nie zabił już nikogo więcej, na dobre stracił ochotę do strzelania. Nacięcia na kolbie pistoletu maszynowego skończyły się na trzydziestu siedmiu⁴⁹.

Hełm w zacytowanej retrospekcji stanowiącej odrębne opowiadanie spełniałby w ujęciu Rolanda Barthes'a funkcję kardynalną – byłby rdzeniem całej opowieści. Gdyby została sfilmowana,

⁴⁶Roman Ingarden, „Z teorii dzieła literackiego. Dwuwymiarowa budowa dzieła sztuki literackiej”, w *Problemy teorii literatury*, red. Henryk Markiewicz (Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1967), 7–25; 45–58.

⁴⁷Vichi, *Komisarz Bordelli. Śmierć w gaju oliwnym*, 44.

⁴⁸W tym miejscu zauważmy, że warto byłoby zrobić słownik odpowiedników filmowych w literaturze (i odwrotnie), np. *flashback* – retrospekcja; *flashforward* – antycypacja; plan pełny – opis scalony postaci itp. Oczywiście należałoby dokładnie zbadać relacje między nimi, podobieństwa, ale i różnice.

⁴⁹Vichi, *Komisarz Bordelli. Morderca, którego nie było*, 210–11. W następnej powieści Vichi mowa o 24 nacięciach na kolbie pistoletu. Zob. Vichi, *Komisarz Bordelli. Śmierć w gaju oliwnym*, 75.

łatwo możemy sobie wyobrazić stopniowe zbliżanie się kamery aż do przeostrzenia – hełm w detalu bardzo wyraźny, reszta spełniająca funkcje rozszerzenia (*expansion*), jak np. wyróżnione przezeń katalizy, oznaki i informacje⁵⁰. Te przedmioty mniej ważne pozostają jakby w cieniu, czy też „jak we mgle”.

Identycznie dzieje się w filmach, gdzie z zachowań zewnętrznych (którym nie towarzyszy tok myśli bohatera oddany w narracji) widz wyprowadza wnioski dotyczące świata wewnętrznego. Wszystkie te informacje mają charakter behawioralny. Zdanie „Usiadł na trawie...” podkreśla szok, jakiego bohater doznał, zabijwszy młodego rodaka, którego wziął za wroga. Zapalony papieros – cecha znamienna głównego bohatera – informuje o wielkim pobudzeniu nerwowym. Obserwujemy tu niejako filmowe przejście z tzw. planu totalnego (planu dalekiego)⁵¹ – „z daleka i z wysoka”, przez plan pełny „to jasnowłosy siedemnastoletni chłopak, leżał z oczami otwartymi szeroko ku niebu”, do dużego zbliżenia: detaliczny opis hełmu – przedmiotu fatalnej pomyłki.

Pewne, nawet sarkastyczne, przerysowanie można zaobserwować w opisie spożywania posiłku na przerwie podczas przesłuchiwania Morozzich i ich żon:

Gina i Angela starały się jeść tak, żeby nie naruszyć szminki. Zagłębiały zęby w bułce, unosząc wargi i odsłaniając kły aż po dziąsła. Potem zamykały je i przeżuwały jedzenie z zamkniętymi ustami. Wyglądały na dwie idiotki. Ale ich spokój miał pozory niewinności⁵².

Ważną rolę w filmie odgrywa mimika i gesty – tzw. modny dzisiaj *body language*, o którym Monika Braun pisze m.in.:

W potocznym doświadczeniu język rąk bywa tak samo ważny jak język słów, a wyrazistość dłoni – równie interesująca jak ekspresja twarzy⁵³.

Należy jednak pamiętać, że wielkie usta, wymalowane, zaciśnięte w czasie „przeżuwania” to hiperbole podejrzeń Komisarza, jego subiektywny odbiór urody dwóch mężatek przyrównanych przezeń do „idiotek”. „Kły” zatapiające się w hamburgerach są jednocześnie motywem wziętym z horrorów, w których roi się od różnych wilkołaków, duchów i potworów. W kadrze pojawiłyby się monstrualne usta wymalowane szminką i zęby wbijające się w cateringowy *fast-food*. Zohydzeniu postaci służy też sugestia, że zęby odsłaniały się aż po dziąsła. Czyż nie jest to kalka spowolnionych ujęć⁵⁴ filmowych specyficznie zaprezentowanej konsumpcji? Oko kamery nie koncentruje się na całej twarzy, ale tylko, w dużym zbliżeniu (ang. *extreme close-up*) na ustach. Wargi zastępują niejako twarz, która w sztukach wizualnych jest najistotniejsza, gdyż – jak słusznie pisze Monika Braun:

⁵⁰Barthes, „Wstęp do analizy strukturalnej dzieła literackiego”, 266.

⁵¹Plan daleki nazywany jest też planem totalnym, a po angielsku *long shot*. Pozwala na orientację w przestrzeni. Jest to „rozległy widok krajobrazu lub dekoracji z nieobecnymi lub bardzo oddalonymi postaciami ludzi; ujęcie w tym planie zawiera z reguły generalną informację o miejscu, w jakim dzieje się akcja filmu”. Hasło: „Plan filmowy”, w Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych*, 223; por. Płażewski, *Język filmu*, 42–44.

⁵²Vichi, *Komisarz Bordelli. Morderca, którego nie było*, 270–71.

⁵³Braun, *Gry codzienne i pozacodzienne*, 132.

⁵⁴„[...] ujęcie jest ciągle najmniejszą cegiełką, z jakiej składa się film”. Mascelli, *5 tajemnic warsztatu filmowego*, 23.

To ona przyciąga uwagę w sposób szczególny. Wspomnienia o osobach przechowujemy zazwyczaj w pamięci w postaci galerii ludzkich twarzy⁵⁵.

Intuicja Bordellego w pewnym sensie nie zawiedzie, dlatego i ten rys oddany w narracji personalnej okaże się antycypacją przyszłych wydarzeń i rozwiązań.

Operowanie czasem. Przyspieszenia i spowolnienia

O wyobrażeniu spowolnienia była mowa powyżej, ale sam ten proces możliwy jest do ukazania jedynie dzięki technikom filmowym. Bieg, ucieczka, rękoczyn – zwłaszcza w reminiscencjach – bywają nieraz przedstawiane w spowolnionym tempie.

Joseph V. Mascelli w rozdziale poświęconym operowaniu czasem i przestrzenią w filmie stwierdza:

Zamiast pokazywać eksperyment laboratoryjny jako coś z przeszłości, lepiej jest przeprowadzić go na oczach widza. Podobnie z wydarzeniami, które miały już miejsce, a które można odtworzyć, by widz miał poczucie, że bierze w nich udział⁵⁶.

Zamiast stwierdzić, że Komisarz miał problem z dostaniem się do domu pani Pedretti, autor wydłuża czas, pokazując zmagania bohatera z kolejnymi bramami, furtkami, drzwiami itd. Następnie w jednym zdaniu jest mowa o minucie czekania pod drzwiami:

Usłyszał za drzwiami wejściowymi posępny tryl, niczym w szkołach prowadzonych przez zakonnice. Odczekał minutę, ale nic się nie wydarzyło⁵⁷.

W tym aspekcie mówimy o skróceniu czasu przedstawienia w stosunku do czasu przedstawianego, co jest oczywiście najczęstszym zabiegiem stosowanym w filmach i powieściach. Nie obowiązuje w nich bowiem reguła dotycząca antycznej tragedii – adekwatności czasu wystawienia czy lektury do czasu akcji. Również w filmie owa minuta nie byłaby minutą zabraną widzom. Według Mascelliego:

Dobra dramaturgia polega między innymi na usuwaniu zbędnych pasaży, miejsc, w których nic się nie dzieje, skracaniu scen w taki sposób, żeby pozostała tylko ich esencja. [...] Czasami natomiast, jak w filmach wykorzystujących zabieg suspensu, czas lub przestrzeń dobrze jest wydłużyć⁵⁸.

Pierwsza z wymienionych zasad dotyczy również powieści kryminalnych. Oszczędność staje się tam wartością.

⁵⁵Braun, *Gry codzienne i pozacodzienne*, 137.

⁵⁶Mascelli, *5 tajemników warsztatu filmowego*, 114.

⁵⁷Vichi, *Komisarz Bordelli. Morderca, którego nie było*, 35–36.

⁵⁸Mascelli, 216.

W filmach bardzo często pokazuje się upływ dłuższego czasu przez przyspieszony bieg kadrów. W ten sposób rejestruje się wschody i zachody słońca, zmieniającą się aurę, ruch ludzi na ulicach, wegetację roślin itd. W *Komisarzu Bordellim. Mordercy, którego nie było* istnieją ujęcia odpowiadające owym „trikom” filmowym. W paru zdaniach pokazany jest długi i monotony bieg wydarzeń w komisariacie. Jego przyspieszenie uzyskane zostało kilkoma „ruchomymi” obrazami:

Rozpoczęły się osobne przesłuchania podejrzanych. Pozostałych troje czekało na swoją kolej w trzech oddzielnych pokojach. Po zakończeniu pierwszej tury zaczynała się następna. Popielniczka Bordellego zapełniała się szybko, a Piras wzdychał, godząc się na oddychanie niezdrowym powietrzem. Uderzał szybko w klawisze, wybijając na górze dwoma palcami: a.d.r., a.d.r., a.d.r.⁵⁹, te same pytania, te same odpowiedzi. Przede wszystkim jedna.

– Ależ – o tej porze byliśmy nad morzem! Widzieli nas tam wszyscy, nieprawdaż?

I natychmiast do uszu wdzierało się nieznośne klekotanie maszyny do pisania. Adwokat Santelia siedział bez ruchu [...] ⁶⁰.

Jest to niejako kalka ujęć filmowych, pokazujących narastanie góry niedopałków w popielniczce czy też mnożenie na biurku kartek z protokołu śledczego i nieustanny ruch maszyny do pisania. Zabiegi takie są właściwe tak literaturze, jak i filmowi. Ale dzięki znajomości filmów czytelnik może sobie wyobrazić spowolnione bądź – częściej – przyspieszone tempo zmieniających się kadrów. Wyobrażenia nie tylko pisarza, ale również czytelnika XXI wieku pod wpływem różnych osiągnięć montażowych stosowanych w filmie uległa zmianom, także w odniesieniu do kategorii czasu.

Zakończenie

W powieściach Marca Vichiego, również w utworze pod nieco przewrotnym tytułem *Komisarz Bordelli. Morderca, którego nie było*, stosowana jest narracja personalna pozwalająca na percepcję świata z punktu widzenia bohatera. Odpowiada to pozycji kamery filmowej rejestrującej szczegóły dostępne oku detektywa. Detektyw, który musi znaleźć dowody zbrodni oraz szczegóły naprowadzające na rozwiązanie zagadki, przebiega wzrokiem z przedmiotu na przedmiot, z miejsca na miejsce. Nic nie może umknąć jego uwadze. Podobnie jest w filmach, ale też w powieściach kryminalnych pisanych w XX i XXI wieku.

Autor zaznacza przesuwanie się wzroku bohatera w liniach poziomych (odpowiednik panoramowania lub ruchu snajpera) i wzdłuż linii pionowych (tiltowanie). Ruchy gałki ocznej Bordellego poruszają się nerwowo (jakby bezwiednie szukając szczegółów), ale i uważnie: wzrok zatrzymuje się na detalach, które często okazują się kluczowe w danej kwestii. Można powiedzieć, że technika opowiadania w ten sposób o przestrzeni odpowiada też planom wielkiego zbliżenia i planom detalu. Miewają one, same w sobie, walor antycypacji: zogniskowanie

⁵⁹A.d.r. – skrót używany w protokołach policji włoskiej, oznaczający *a domanda risponde* (na pytanie odpowiada).

⁶⁰Vichi, *Komisarz Bordelli. Śmierć w gaju oliwnym*, 269.

na nich uwagi nie jest bez znaczenia dla rozwoju akcji prowadzącej do rozwiązania zagadki. Wprowadzona przez autora narracja personalna odpowiada takiej sytuacji, która często stosowana jest w horrorach⁶¹: nagrywania wydarzeń w ten sposób, jakby główny bohater trzymał kamerę. Można było stwierdzić, że w takim przypadku mamy do czynienia z „kamerą subiektywną”. Dzięki znajomości tych technik Vichi tak a nie inaczej prowadzi narrację, również w innych powieściach o dzielnym Komisarzu.

A jednak techniki zaobserwowane w *Komisarzy Bordellim. Mordercy, którego nie było* jako reprezentacji powieści kryminalnej nie wyczerpują *spectrum* możliwości, jakimi może dysponować pisarz zainspirowany tajemnicami warsztatu filmowego. W powieściach Jakuba Żulczyka, na przykład, istnieje bardzo dużo wyrażen o kręceniu filmu z własnego życia, o scenerii jak w najstraszniejszym horrorze, o „klatce stop”, o „cofaniu filmu”, o porównywaniu się z fikcyjnym bohaterem itd. U Żulczyka są również sceny oglądania filmu z samymi sobą (np. w *Instytucie*⁶² albo przekraczania granicy między fikcją pierwszego i drugiego stopnia i wchodzenia do filmu czy programu emitowanego z telewizji (w *Zmorożewie* i w *Świątyni*)⁶². Tych stematyzowanych aluzji u Vichi na przestrzeni jednej powieści są zaledwie dwa (nieodnotowane tu zresztą) przypadki. Nie można też powiedzieć, że kompozycja utworu jest analogiczna do montażu filmowego. Nie mamy do czynienia z fragmentaryzmem bliskim przeskokom kamery filmowej bądź sztuce montażu; przerzucaniem czy przeskokami „oka kamery” ze sceny na scenę, z sekwencji na sekwencję. Jednocześnie przypadek ten odpowiada zasadzie, o której Jurij Łotman w *Semiotyce filmu* (właśc. *Semiotyce kina...*) z 1973 roku – za Siergiejem Eisensteinem – powtarzał, że w przypadku kina, któremu właściwy jest jeden punkt widzenia, najważniejsza jest kompozycja plastyczna, a gdy występuje wiele punktów widzenia – montażowa⁶³. Nie znajdujemy też w *Komisarzy Bordellim* rozwiązań obecnych np. w *Zamieci śnieżnej i woni migdałów* Camilli Läckberg, gdzie dwaj samobójcy powielili schematy znane z filmowych adaptacji *Sherlocka Holmesa* Arthura Conan Doyle’a⁶⁴. *Nota bene* tego typu imitacji wzorców zdarza się wiele także w filmach i serialach kryminalnych, np. w *Castle* czy w *Kryminalnych zagadkach Miami*, w których pewne schematy fabularne z innych filmów, a także gier komputerowych służą fikcyjnym kryminalistom jako pomysł zbrodni.

W zależności więc od tego, czy weźmiemy pod uwagę „fizyczne” czynniki produkcji filmu, czy też operacje zaistniałe w obrębie świata przedstawionego, inspiracji filmowych do tworzenia kolejnych „opowiadań” jest sporo. Na przykładzie powieści Vichi wykazałam, że pisarz nie wykorzystał wszystkich możliwych, ale wpływ wielu z nich mimo tego jest dość wyraźny.

⁶¹Jaume Balagueró i Paco Plaza, *Rec*, horror (Hiszpania, 2007); Jaume Balagueró i Paco Plaza, *Rec 2* (Hiszpania, 2009), 2; Paco Plaza, *Rec 3: Geneza*, horror (Hiszpania, 2012); Jaume Balagueró, *Rec 4: Apokalipsa*, horror (Hiszpania, 2014).

⁶²Pisałam o tym wszystkim w: Dorota Kulczycka, *Film w prozie Jakuba Żulczyka* (Zielona Góra: Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, 2020).

⁶³Zob. Jurij Łotman, *Semiotyka filmu*, tłum. Jerzy Faryno, Tadeusz Miczka, Warszawa: Wiedza Powszechna, 1983), s. 106. Por. Siergiej Eisenstein, *Wybór pism*, wybór, wstęp i red. nauk. Regina Drey, tłum. Leo Hochberg et al. (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1969), 307.

⁶⁴Podkreślny: nie utworu literackiego, tylko: filmu. Zob. zwłaszcza: Camilla Läckberg, *Zamieć śnieżna i woń migdałów*, tłum. Inga Sawicka (Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca, 2012), 136–42.

Bibliografia

- Barthes, Roland. „Wstęp do analizy strukturalnej dzieła literackiego”. W *Teorie Literatury XX Wieku. Antologia*. Zredagowane przez Anna Burzyńska i Michał Paweł Markowski. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2006.
- Bieńczyk, Marek. „Estetyka melancholii”. W *Trzyście arcydzieł romantycznych*. Zredagowane przez Elżbieta Kiślak i Marek Gumkowski. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 1996.
- Braun, Monika. *Gry codzienne i pozacodzienne: ...o komunikacyjnych aspektach aktorstwa*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2012.
- Edwards, Justin. „The Man with a Camera Eye: Cinematic Form and Hollywood Malediction in John Dos Passos's *The Big Money*”. *Literature/Film Quarterly* 27, nr 4 (1999): 245–54.
- Eisenstein, Siergiej. *Wybór pism*. Wybór, wstęp i red. nauk. Regina Drey. Przetłumaczone przez Leo Hochberg et al. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1969.
- Forajter, Waclaw. *Zły Leopolda Tyrmanda jako literatura środka: tekst i konteksty*. Kraków: Universitas, 2007.
- Hendrykowski, Marek. *Słownik terminów filmowych*. Poznań: Ars Nova, 1994.
- Hock, Stephen. „«Stories Told Sideways Out of the Big Mouth»: Dos Passos's Bazinian Camera Eye”. *Literature/Film Quarterly* 33, nr 1 (2005): 20–27.
- Ingarden, Roman. „Z teorii dzieła literackiego. Dwuwymiarowa budowa dzieła sztuki literackiej”. W *Problemy teorii literatury*. Zredagowane przez Henryk Markiewicz. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1967.
- Kulczycka, Dorota. *Film w prozie Jakuba Żulczyka*. Zielona Góra: Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, 2020.
- Läckberg, Camilla. *Zamieć śnieżna i woń migdałów*. Przetłumaczone przez Inga Sawicka. Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca, 2012.
- Łotman, Jurij. *Semiotyka filmu*. Przetłumaczone przez Jerzy Faryno i Tadeusz Miczka. Warszawa: „Wiedza Powszechna”, 1983.
- Mascelli, Joseph V. *5 tajników warsztatu filmowego*. Przetłumaczone przez Tomasz Szafranski i Wojciech Marzec, Warszawa: Wydawnictwo Wojciech Marzec, 2020.
- Masłowska, Dorota. *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną*. Warszawa: Świat Książki, 2003. <https://www.empik.com/wojna-polsko-ruska-pod-flaga-bialo-czerwona-maslowska-dorota,p1209005506,ksiazka-p>. (dostęp: 15.05.2021)
- Mitosek, Zofia. *Poznanie (w) powieści – od Balzaka do Masłowskiej*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2003.
- Pilarska, Klaudia. „Ile jest kryminału w kryminale? : o samoświadomości gatunku na przykładzie *Kamiennej nocy* Gai Grzegorzewskiej”. *Forum Poetyki = Forum of Poetics*, nr 13 (2018): 26–41.
- Plaźewski, Jerzy. *Język filmu*. Warszawa: Wydawnictwo „Książka i Wiedza”, 1982.
- Prus, Bolesław. *Placówka*. Łódź: Wydawnictwo Łódzkie, 1975.
- Salwa, Piotr, i Krzysztof Żaboklicki. *Średniowiecze, renesans, barok*. T. 1. *Historia literatury włoskiej*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Semper, 2006.
- Stanzel, Franz K. *Die typischen Erzählsituationen im Roman: dargestellt an Tom Jones, Moby-Dick, The Ambassadors, Ulysses u.a.* Wiener Beiträge zur englischen Philologie. Wien; Stuttgart: Braumüller, 1955.
- . „Typowe formy powieści”. W *Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym*. Zredagowane i przetłumaczone przez Ryszard Handke. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1980.
- Stroiński, Maciej. „Wojna polsko-ruska z flagą i bez flagi”. W *Od Mickiewicza do Masłowskiej. Adaptacje filmowe literatury polskiej*. Zredagowane przez Tadeusz Lubelski, (413). Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2014.
- Śmietana, Piotr. „Techniki filmowania – kilka zasad, które warto znać!”. *Lepsza fotografia lepszy film* (blog), 31 październik 2017. <https://blog.cyfrowe.pl/techniki-filmowania-kilka-zasad-ktore-warto-znac-2/>. (dostęp: 15.05.2021)

- Vichi, Marco. *Komisarz Bordelli. Morderca, którego nie było*. Przetłumaczone przez Jan Jackowicz. Warszawa: Wydawnictwo Albatros Andrzej Kuryłowicz, 2015.
- . *Komisarz Bordelli. Śmierć w gaju oliwnym*. Przetłumaczone przez Jan Jackowicz. Warszawa: Wydawnictwo Albatros Andrzej Kuryłowicz S.C., 2015.
- Filmografia
- Anderson, Paul W. S. *Resident Evil*. Horror. USA i in., 2020.
- Balagueró, Jaume. *Rec 4: Apokalipsa*. Horror. Hiszpania, 2014.
- Balagueró, Jaume, i Paco Plaza. *Rec*. Horror. Hiszpania, 2007.
- . *Rec 2*. Hiszpania, 2009.
- Bragaglia, Carlo Ludovico. *Jerozolima wyzwolona* (wł. *La Gerusalemme liberata*, ang. *The Mighty Crusaders*). Dramat – przygodowy – film akcji. Francja–Włochy, 1958.
- Breckman, Andy. *Detektyw Monk* (ang. *Monk*). Serial TV, komedia kryminalna. USA, 2002.
- Exton, Clive. *Poirot* (ang. *Agatha Christie's Poirot*). Serial, kryminał. Wielka Brytania, 1989.
- Guazzoni, Enrico. *La Gerusalemme liberata*. Portugal, 1919.
- Haynes, Toby, Euros Lyn i Paul McGuigan. *Sherlock*. Serial, kryminał. Wielka Brytania, 2010.
- McCarthy, Nicholas. *Nadprzyrodzony pakt* (ang. *The pact*). Horror. USA, 2012.
- Plaza, Paco. *Rec 3: Geneza*. Horror. Hiszpania, 2012.

SŁOWA KLUCZOWE:

WPŁYW

kąty widzenia kamery

*powieść kryminalna /
detektywistyczna*

narracja personalna

ABSTRAKT:

Autorka artykułu jako cel wyznacza sobie przebadanie kątów widzenia kamery i wielkości planu położonych na sposoby opisywania przestrzeni bądź osób w powieści kryminalnej Marca Vichiego jako jednym z najbardziej reprezentacyjnych gatunków dla zjawiska przenoszenia technik filmowych do literatury. Interesuje ją analogia między strategiami narracyjnymi (w szczególności narracją personalną) a poruszaniem się „oka kamery” w filmie. Autorka udowadnia, że pewne chwytów przynależne powieści kryminalnej (czy detektywistycznej), a związane z przechodzeniem od planu ogólnego przez zbliżenie do detalu itp. są efektem oddziaływania filmów.

GRY INTERSEMIOTYCZNE

**wielkość planu
(plan ogólny,
mocne zbliżenia,
detal)**

NOTA O AUTORCE:

Dorota Kulczycka – dr hab., prof. UZ, historyk i teoretyk literatury. Pracownik naukowo-dydaktyczny w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Zielonogórskiego. Autorka monografii: *Jestem jak człowiek, który we śnie lata. O symbolice ptaków w twórczości Juliusza Słowackiego* (2004); „*Powiedzieć to wszystko, o czym milczę*”. *O poezji Stanisława Barańczaka* (2008); *Obraz Ziemi Świętej w dobie romantyzmu* (2012); *W stronę Orientu. Polscy i francuscy romantycy o Bliskim Wschodzie* (2012) oraz *Ziemia Święta w dobie romantyzmu. Antologia* (2013). Ostatnio zajmuje się związkami literatury z kinematografią polską i zagraniczną. Współredagowała książkę *Literatura a film* (2016); zredagowała też *Ze srebrnego ekranu na papier. Ślady sztuki filmowej w literaturze* (2019); napisała monografię *Film w prozie Jakuba Żulczyka* (2020); opublikowała kilkanaście artykułów o filmach i serialach.