

The Cinematic Nature of the Literary World Represented in Marco Vichi's Crime Novel *Death in August* (*The First Inspector Bordelli Mystery*)

Dorota Kulczycka

ORCID: 0000-0002-2608-3620

This issue of *Forum of Poetics* is devoted to *The cinematic materiality of literature* and, at first glance, this theme seems problematic. First of all, literature has inspired filmmakers for years, representing in detail what film (re)used later. Filmmakers have often experimented with intermedial editing; for example, Quentin Jerome Tarantino used subtitles, toying with the idea of “chapter titles” and “chapter contents,” in *Inglorious Basterds* (2009). Secondly, it would be much easier to study literary techniques in film than *vice versa*. Thirdly, literature was remarkably “cinematic” ages ago, before film was invented, so how can we prove that film influenced literature? The fragmentary nature of Ludovico Ariosto’s works (e.g. *Orlando Furioso*, 1551) and works inspired by Ariosto, such as nineteenth-century digressive poems, are essentially “cinematic,” at least insofar as this word could be understood in the past centuries. Likewise, fragmentation, detail, imagery, and, above all, a narrative strategy in which a camera seems to move from one scene to another, are present in some of the most famous European po-

ems, such as Torquato Tasso's *The Liberation of Jerusalem* (1581)¹ and Antoni Malczewski's *Maria* (1825).² However, *Maria* has not yet been adapted into a movie, perhaps because of its philosophical, reflective, and metaphysical nature. These are all examples of literature from the "pre-cinematic" era. Respectively, cinematic perspectives, e.g. the worm's-eye view or the bird's-eye view, had been used in novels long before the invention of film. For example, in the opening of Bolesław Prus's *Placówka* [The Outpost] everything is shown from a bird's eye view, in a sequence of more and more detailed "close-ups."³ Today, such a technique is often used in films.

In literature, fragmentation and a dynamic structure are most closely associated with the poetics of film. There are many works which employ fragmentation, inspired by cinematic techniques. For example, Leopold Tyrmand's *Zły* [Bad] or Gaja Grzegorzewska's *Kamienna noc* [Stone night] are said to employ cinematic "fragmentary" poetics.⁴ The classic example of drawing inspiration from the big screen is John Dos Passos's *U.S.A.* trilogy (1930–1936), in regards to both the books' structure and narration. Dos Passos imitates film editing and employs a so-called "camera eye."⁵ However, interestingly, the trilogy has been adapted into a radio play, a stage play, an audiobook, and even a song, but it has not been adapted into a movie. The reverse is true for literature that is said to be "unadaptable" and yet has been turned into a movie. For example, Dorota Masłowska in her prose plays with language and not imagery or visuality.⁶ Nevertheless, *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną* [Polish-Russian War under White-Red Flag] has been adapted into a movie.⁷

Adventure and action novels are easy to adapt. We can show different groups of people and different plotlines. Therefore, the realistic or the naturalistic novel, such as Bolesław Prus's *Doll* or Reymont's *Chłopi* [Peasants], are extremely "cinematic," since they present the reader with an extreme long shot of society. They also describe the represented world in great detail.

¹ It has been adapted into a movie a couple of times, e.g. Enrico Guazzoni, *La Gerusalemme liberata*, historical drama, silent movie (Portugal, 1919); Carlo Ludovico Bragaglia, *La Gerusalemme liberata* (*The Mighty Crusaders*), drama – adventure – action movie (France – Italy, 1958). Piotr Salwa and Krzysztof Żaboklicki write about the visual aspect and theatricality of the poem. Piotr Salwa and Krzysztof Żaboklicki, *Średniowiecze, renesans, barok* [Middle Ages, Renaissance, Baroque], vol. 1, *Historia literatury włoskiej* [History of Italian Literature] (Warsaw: Wydawnictwo Naukowe Semper, 2006), 302–4.

² On "editing" and Karol Irzykowski's plans to adapt *Maria* into a movie see: e.g. Marek Bieńczyk, "Estetyka melancholii" [The aesthetics of melancholy], in *Trzyście arcydzieł romantycznych* [Thirteen Romantic masterpieces], ed. Elżbieta Kiślak and Marek Gumkowski (Warsaw: Wydawnictwo IBL PAN, 1996), 17.

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

⁴ Wacław Forajter, *Zły Leopolda Tyrmanda jako literatura środka: tekst i konteksty* [Leopold Tyrmand's *Zły* as literature of the middle: Text and contexts] (Kraków: Universitas, 2007), 93; Klaudia Pilarska, "How Much Crime Novel is there in the Crime Novel? On Genre Reflexivity in Gaja Grzegorzewska's *Stony Night*", *Forum of Poetics*, no. 13 (2018): 26–41.

⁵ Stephen Hock, "'Stories Told Sideways Out of the Big Mouth': Dos Passos's Bazinian Camera Eye", *Literature/Film Quarterly* 33,1 (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* 27,4 (1999): 245–54.

⁶ Zofia Mitosek, *Poznanie (w) powieści - od Balzaka do Masłowskiej* [Getting to know (in) the novel – from Balzac to Masłowska] (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2003); Maciej Stroiński, "Wojna polsko-ruska z flagą i bez flagi" [Polish-Russian War with and without the flag], in *Od Mickiewicza do Masłowskiej. Adaptacje filmowe literatury polskiej* [From Mickiewicz to Masłowska. Film adaptations of Polish literature], ed. Tadeusz Lubelski (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2014), 413.

⁷ Dorota Masłowska, *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną* [Polish-Russian War under White-Red Flag] (Warsaw: Świat Książki, 2003).

Indeed, some novels are more “visual” than movies. This also applies to crime novels. Thus, perhaps some visual techniques found in crime novels come to life under the influence of cinema and film? Maybe what is ephemeral and fragmentary in film becomes a clear, colorful, and moving image in the novel?

My goal in this article is very specific. I aim to demonstrate how camera angles and representations of the setting are translated into the ways in which spaces and people are described in the crime novel. I shall analyze Marco Vichi’s *Death in August*.⁸ I shall focus on the subjective perspective, which we see primarily in a third-person yet subjective narration (i.e. specific for every character). When we look at the world through the eyes of a given character it is as if we are looking at the world through the camera eye: it moves from one scene, place, and person to another; the camera angles change constantly, as we move from wide shots to close-ups, focusing on details and micro-details and then zooming out again. This form of visual narration is characteristic of the crime novel, and I shall argue that this is because of the subjective third-person narration, which employs film techniques; in other words, film techniques have clearly influenced such a form of narration. The subjective third-person narration registers and “records” the world like a camera.

The third-person subjective narration and the subjective camera

The third-person subjective narration (*personale Erzählung*)⁹ is like a subjective camera: we see the world with the character’s eyes. It is a literal, sensual, and sometimes even behavioral look at the world represented in a given work, insofar as the reader imagines what the character sees (hears, feels). We achieve the same affect in film with the use of the subjective camera. Joseph V. Mascelli observes that:

The subjective camera films from a personal viewpoint. The audience participates in the screen action as a personal experience. The viewer is placed in the picture, either on his own as an active participant, or by trading places with a person in the picture and seeing the event through his eyes.¹⁰

This technique adds to the overall dramatic effect: the subjective camera makes scenes more dramatic, especially when it is used interchangeably with the objective camera. The subjective camera “may be employed to denote a sudden switch to a player’s subconscious, retrospective (...).¹¹ The subjective camera may be employed in a twofold manner. For one:

When subjective shots previously described are preceded by a close-up of a person looking off-screen, the viewer will comprehend that he is seeing what the screen player sees. The shot itself

⁸ Marco Vichi, *Death in August (The First Inspector Bordelli Mystery)*, trans. by Stephen Sartarelli (London: Hachette, 2012).

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).

¹⁰ Joseph V. Mascelli, *The Five Cs of Cinematography* (Los Angeles: Silman-James Press), 14.

¹¹ Mascelli, 137.

may be filmed in precisely the same manner, but the viewer is no longer on his own — he has traded positions with the on-screen player to view the event as he sees it.¹²

Respectively:

Point-of-view, or simply p.o.v, camera angles record the scene from a particular player's viewpoint. The point-of-view is an objective angle, but since it falls between the objective and subjective angle, it should be placed in a separate category and given special consideration.¹³

It seems that whenever emotions, judgments, irony, humor, and nostalgia – so characteristic of the Inspector – are described, we are dealing with the subjective camera. In the case of more objective descriptions, as if from the point of view of a character, we can talk about the influence of the P.O.V. (point of view). These two strategies – the subjective camera and the P.O.V. – are often used interchangeably:

The inspector continued poking about. Pushing open a door, he entered a sizeable room with several glass-paned chests and a large round table in the middle. On the walls, a few fine melancholy, rustic landscapes. A pair of huge white oxen caught his eye, and he drew near. He wasn't mistaken: a Fattori. But the surprises weren't over yet. Farther ahead there were some Segantinis, a Nomellini, not to mention Signorini, Ghiglia, Bartolena, and others. Bordelli let himself be hypnotized by the colors, though every so often the dead woman's nose would reappear in his mind. He ran his hand over his face to wipe away the image, and went out of the room to continue his tour.

A large, very clean kitchen, a dusty sitting room, a tea room, bookcases, servants' quarters, a variety of strangely scented bathrooms. There was no end to the house. Going up to the first floor, he opened every door, finding only spacious, half-empty rooms with ceilings frescoed in seventeenth-century naïf style, enormous carpets and dust-laden crystal chandeliers. In the biggest room, a dark piece of furniture towered like a tabernacle against the shiny, yellowish plaster.

It was hotter on the second floor. All the rooms were completely empty but one, in which it seemed that all the furniture had been stored. Wardrobes filled to bursting with clothes wrapped in plastic, shelves with dozens of pairs of shoes, mouse-eaten armchairs, bedside tables, light fixtures, nightlights. On one chair was a wooden box with *Osborne 1934*¹⁴ written on it. It was full of old greeting cards. Too bad. Bordelli would have been glad to drink some strong alcohol. He squeezed the crumpled packet of cigarettes in his pocket, to convince himself it was truly empty. He felt like smoking again.

Wending his way through the chaos, he bumped a vase with his elbow, tried to catch it on the fly, but it eluded his grasp and fell to the floor with a crash, shattering into a thousand pieces. At once he was struck by the stillness in the house, which so contrasted with the noise a moment before. It was disturbed only by the creaking of the old furniture. Half closing his eyes from weariness,

¹²Mascelli, *The Five Cs of Cinematography*, 13-14.

¹³Mascelli, 21.

¹⁴Osborne is a producer of fine sherries and port.

he sat down in the middle of an old sofa, spreading his arms like a Christ, then extending them along the edge of the back and dropping his head backwards. A faded frieze of intersecting lines ran along the upper parts of the walls, just below the angle of intersection with the ceiling. Bordelli wondered how many people had touched these walls, walked on these floors, used this furniture. There was nothing new, in short. He thought about all the babies that had been born in this big house, all the dead laid into their coffins.¹⁵

The “camera” seems to follow Bordelli and his gaze. The reader sees what he sees; he enters the same rooms as the detective. Such a technique of showing space may be found in many films, especially road movies, but also crime movies, horror films,¹⁶ and thrillers, insofar as showing the protagonist (from the so-called audience’s point of view¹⁷) interchangeably with the p.o.v. camera angles fuels fear. *Death in August* is not a horror movie or a thriller; neither is it an adventure novel. The analyzed quotation demonstrates how space and its exploration are recorded. The perceived space is almost always in front of the main character’s eyes. Vichi is the master of the long shot:¹⁸ he describes the setting – a villa whose owner was murdered – like a brilliant screenwriter (and he is also a screenwriter¹⁹). Bordelli discovers her body. The reader is exposed to both the “audience’s point of view” and a situation in which “the camera acts as the viewer’s eyes.”²⁰ The first sentence in the above quote reads as if it were recorded by “the objective camera” and then it turns into “the subjective camera.” Descriptions of frescoes and ornaments on the ceiling, in turn, correspond to the so-called low-angle shot, in which the camera records the world as if “from below.”

A low-angle shot is any shot in which the camera is tilted upward to view the subject. A low angle does not necessarily mean a “worm’s-eye” view of the setting or action. Neither does it imply that the camera be positioned below the cameraman’s eye-level. (...) Both natural and man-made structures may be given increased height and dominance by shooting up at them. Skyscrapers, church

¹⁵Vichi, *Death in August*, 39-40.

¹⁶Among those I have recently watched, I can name, for example, Nicholas McCarthy’s horror film *The pact* (USA, 2012), in which the viewer walks through the rooms in the apartment, especially a long corridor, several times not only with the characters who are alive, like Annie (Caity Lotz), but also with ... an invisible ghost. In the novel, as in most thrillers and horror films, moving through space often exposes one to evil (e.g. in Paul W.S. Anderson’s horror movie *Resident Evil* (USA et al., 2020). This example is also arbitrary and merely illustrates the rule.

¹⁷When what the viewer sees is filmed from their point of view we talk about the “audience’s point of view” (cf. Mascelli, *The Five Cs of Cinematography*, 24). In thrillers and horror films, the viewer is thus scared twice: they see the terrified protagonist and the surprising and dangerous world around them.

¹⁸Joseph V. Mascelli thus writes about the long shot: “Players’ entrances, exits and movements should be shown in long shot whenever their location in the setting is narratively significant. (...) Long shots establish area of action and players’ positions. (...) Long shots lend scope to a picture, because they play up the size of the setting. Even a sequence taking place within a house should open with an exterior long shot to establish the location. This is particularly important when an entire film takes place indoors, in a series of rooms. Such a picture will appear closed in and lacking in spaciousness. Exterior long shots will open up the picture at intervals and furnish “air” for a breather” (Mascelli, 24-25). Cf. Jerzy Płużewski, *Język filmu* [The language of film] (Warsaw: Wydawnictwo Książka i Wiedza, 1982), 37 and 57. and: the entry “Plan filmowy” [Camera angles], in Marek Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych* [Dictionary of film terms] (Poznań: Ars Nova, 1994), 222-23.

¹⁹“Marco Vichi”, *Wydawnictwo Albatros* (blog), date of access 2 January 2021, <https://www.wydawnictwoalbatros.com/autorzy/marco-vichi/>.

²⁰Mascelli, 13. “Camera may act as eye of audience to (...) be taken on a camera tour of an art museum and shown the paintings. Or, the camera may dolly slowly along an automobile assembly line, giving the viewer a close look at the process.”

steeple, mountains, may all benefit from such treatment. (...) Low-angle shots of players against a sculptured church ceiling (...) would present them against unusually picturesque backgrounds (...).²¹

The description is vivid: it reads as if “the camera were moving.” The reader is asked to imagine the rooms in the villa. There are also stage directions regarding sounds: the vase falls to the floor with a crash; the house is still; and “the old furniture” is creaking.

Let me provide one more example where the extreme long shot and tilting are used interchangeably; we move from an extreme close-up to the long shot and the low-angle shot. The reader as if follows the camera eye and looks at the dead woman’s face or, more precisely, her nose and the decorations on the ceiling:

Then he went and sat down in a chair. Without knowing how, he found himself with a lit cigarette in his mouth. As he smoked I he studied the lady’s sharp profile, her prominent, slightly hooked nose pointing up at the cherub-frescoed ceiling. He was practically powerless to look anywhere else. He cast his gaze into every corner of the room, following the cracks in the walls or the undulations of the spider’s webs, but it always came back to that nose.²²

The narration (not only in this part of the novel) illustrates a process that can be compared to the movements of a sniper.²³ Bordelli is searching for evidence, because just like in crime films and TV series, every detail matters. Only a good actor would show surprise at the fact that the packet of cigarettes is empty or that he finds himself smoking again. The cinematic nature of the novel makes the reader imagine that the camera could zoom in on the nose of the deceased for a few seconds. The nose is an important detail, and it will be mentioned in the third-person subjective narration more than once. As it turns out later, it will help solve the case. Indeed, the nose was the indirect cause of the woman’s death: she died after smelling yerba mate sprinkled on her cat. The camera moves from the nose of the deceased upwards and then down, towards the nose, and then back up. These would be tilt shots. Vichi also suggests that Bordelli is tired and therefore he is looking at the ceiling. When Bordelli “cast his gaze into every corner of the room” it is as if we were dealing with the tilt shift shot: the camera moves dynamically, like in crime movies and TV series, looking for evidence.

We also know that Bordelli is attentive and on the lookout, which corresponds to the movements of the camera, because a number of verbs referring to visual perception are employed. Indeed, there are quite a lot of them on just two pages. Sight plays a more important role than any other sense. And acute senses, in addition to intelligence, are what a real detective or police inspector needs. The eye of the protagonist is the equivalent of the camera eye: “glancing

²¹ Mascelli, *The Five Cs of Cinematography*, 40-42.

²²Vichi, *Death in August*, 37-38.

²³Piotr Śmietana, “Techniki filmowania - kilka zasad, które warto znać!” [Filming techniques: Rules you have to know], *Lepsza fotografia lepszy film* [Better shots, better movie] (blog), 31 October 2017, <https://blog.cyfrowe.pl/techniki-filmowania-kilka-zasad-ktore-warto-znac-2/>. Śmietana discusses long shots, tilt shots, over the shoulder shots, the sniper vision shot, and extreme close-up.

at his watch,” “he looked around for an ashtray,” “spotting a wastebasket in the corner,” “he walked past the bed and noticed something moving on it,” “turning around with a start, he smiled [at the sight of – D.K.],” “perplexed, he looked back,” “started inspecting the windows and doors,” “Bordelli got down on his knees for a better look,” and “He’d never seen anything like it.”²⁴ The following sentence also focuses on the sense of sight: “In Rebecca’s room, the window had been left ajar. Bordelli opened it wide, pulled up a chair, and sat in front of it. The wind gently rustled the trees’ great boughs (...).”²⁵

Smell is a detail that is much more difficult to represent: camera angles are of no help when it comes to smell. And yet it can also be shown. Monika Braun asks:

Is there any specific kind of trauma related to the sense of smell? There are acting exercises whose aim is to develop the sense of smell (and taste). [...] Actors learn how to visualize and verbalize sensory experiences. [...] In keeping with the principle that in order to communicate anything, one must first possess it. [...] The next stage is finding the right forms of expression [...].²⁶

In the third-person subjective narration the reader is told what Bordelli felt, and they imagine how an actor playing Bordelli would show that he can smell, for example, old carpets or bathrooms, dust or cigarettes and an ashtray full of cigarette butts. Vichi suggestively indicates the smells present in a given space and describes how they make Bordelli feel. The reader imagines how the actor would act out the perception of various scents.

From the long shot to the extreme close-up

“A moving shot may be further defined by the type of shot at the beginning and end of the move: such as dolly from the medium shot to a close-up,”²⁷ Mascelli writes. Such shots are characteristic of the crime novel. The author describes the space as more and more confined to finally focus on the details. These details are extreme close-ups:

Detail (or an extreme close-up): shows a fragment of an object, e.g. human eyes, mouth, hands, etc.; a prop or a fragment of a decoration shown on the entire screen. Because it is so suggestive, it is primarily used to increase dramatic tension.²⁸

Extreme close-ups reveal unique details: freckles on the face, curvature of the nose, a stain on a plate, the contents of a clipboard or drawer. Everything else fades into the background and becomes irrelevant, blurred:

²⁴Vichi, *Death in August* 219–20.

²⁵Vichi, 219.

²⁶Monika Braun, *Gry codzienne i pozacodzienne: ...o komunikacyjnych aspektach aktorstwa* [Everyday and non-everyday games: ... the communicative aspects of acting] (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2012), 127.

²⁷Mascelli, *The Five Cs of Cinematography*, 33.

²⁸Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych* [Dictionary of film terms], 224; Płazewski, *Język filmu* [The language of film], 53–56. On pages 55–56, the author also discusses the role of extreme close-ups in suggesting: a) tension; b) fear; c) pity.

Full screen close-ups of letters, telegrams, photographs, newspapers, signs, posters, buttons, rings, or other written or printed matter are called inserts. [...] Generally inserts are filmed so that they overlap the frame slightly, thus eliminating the background.²⁹

Details play a key role in both the detective story and any crime film or TV series. However, today intellectual deduction visualized on the screen thanks to computer techniques (see, for example, the latest TV adaptation of *Sherlock Holmes*³⁰) or laboratory tests carried out by specialists (*CSI: Miami*, *CSI: New York*, etc.) are more popular than looking for material clues and drawing conclusions. In the past, detective Monk would carefully pick up even the smallest hair from the ground,³¹ and Hercule Poirot, played by David Suchet, would silently inspect the surroundings.³²

Roland Barthes's "An Introduction to the Structural Analysis of Narrative" helps one analyze the role played by details.³³ While Barthes questioned his theory in his post-structuralist work *S/Z* (1970), in interpreting the function of the text he drew attention to visual details. He pointed out that narratives are not only verbal (oral or written), but also visual (e.g. stained glass) and audiovisual (film) texts. Barthes analyzed James Bond movies, studying their distributional and integrative functions, in relation to how many telephones were there at a police station and whether someone would answer them. "Some narratives are predominantly functional (such as popular tales) and (...) some other are predominantly indicial (such as "psychological" novels)," Barthes observes.³⁴ Indices refer to minor concepts, which nevertheless are crucial for the story.³⁵

In *Death in August*, dust on the candelabrum, furniture and carpets in the villa are all indices. They demonstrate that the late owner was elderly, ill, and could not manage her estate. Cigarettes also play an important role in the novel. They are not clues but they tell us something important about Inspector Bordelli. They are, as Barthes would say, functions – they show that Bordelli has an addiction and that his profession requires concentration and decisiveness. Cigarettes point to both nervousness and the need to focus. They are also *signum temporis*; after all, smoking was extremely fashionable in the 1960s and Vichi's book is set in the early 1960s.³⁶ "Bordelli extinguished the cigarette against the empty pack, crumbled this up and put it in his pocket."³⁷

This sentence shows that Bordelli is tired and distracted – one would have to be very nervous or distracted to put a cigarette butt in an empty packet into one's pocket. This scene is very

²⁹Mascelli, 32.

³⁰Toby Haynes, Euros Lyn, and Paul McGuigan, *Sherlock*, TV crime drama (UK, 2010).

³¹Andy Breckman, *Monk*, comedy drama detective TV series (USA, 2002).

³²Clive Exton, *Agatha Christie's Poirot*, TV crime drama (UK, 1989).

³³Roland Barthes, "An Introduction to the Structural Analysis of Narrative", *New Literary History*, 6,2 (Winter, 1975): 237-272.

³⁴Barthes, 247.

³⁵Barthes, 247.

³⁶*Death and the Olive Grove* takes place in Florence in April 1964. *Death in August* takes place in 1963.

³⁷Vichi, *Death in August*, 38.

visual: it could be shown in an extreme close-up. The viewer would interpret it behaviourally and learn more about the Inspector and his *modus operandi*.

The film techniques, such as panning, tilting, sniper vision and different camera angles (wide shot, long shot, close-up, and extreme close-up), employed in the novel, as it were, do not function on their own but often in conjunction. Let us take a look at the villa, first from the outside and then from the inside:

He walked back down to the villa. Beyond the colossal cast-iron gate, at the back of a dark garden full of trees, he could make out the villa's dark silhouette. And, behind a towering hedgerow of laurel parallel to the house, the lighted rectangle of a window. [...]

He tried to push the great gate open, but it was locked. It was also very tall, with pointed spikes on top. He had better find another solution. Walking along the enclosure wall, he found a small side gate. He pushed it open, forcing the accumulated rust. The garden was in a state of abandon, but not completely, as if a gardener tended it perhaps three or four times per year. The villa, with its crumbling façade, must have been from the seventeenth century. Three storeys, five windows per storey, all closed except for the one with the light in it, on the first floor. Through the uneven panes he could see a frescoed ceiling.

Hugging the walls of the villa, he arrived at the rear. There was a large park with very tall trees and a small lane that vanished into the darkness. Beside the house, an enormous, age-old cedar thrust its bristling branches well above the roof. Bordelli threw his head back to look at it, then began to feel dizzy, losing his balance. He leaned against the wall and rubbed his eyes, to ward off fatigue. Returning to the front of the house, he rang the doorbell. He heard a gloomy trill beyond the great door, as in convents. He waited a minute, but nothing happened.

He lit a match and examined the lock. [...] The lock resisted Bordelli's efforts for a good five minutes, then finally yielded. The inspector opened the door and was relieved to feel on his face a breath of cool air typical of old villas.

He crossed the threshold and once inside, called out the signora's two surnames. No reply. The light from the half-open door filtered out from the top of the stairwell. As his eyes adjusted to the darkness, he began to look around. Some antique furniture, a Baroque mirror, many paintings. A monumental staircase in grey *pieta serena* ascended to the upper floors. A worn carpet of red fabric ran up the center of the stairs.

'Signora Pedretti, don't be afraid. My name is Inspector Bordelli and I'm with the police,' he called, slowly ascending the stairs toward the light.

He stopped in front of the half-opened door and knocked. No reply. He pushed it and felt a slight shudder pass over his face, as if he walked into a spider's web: an elderly woman lay face up across a bed, her nightgown raised up to her belly.³⁸

³⁸Vichi, 35–37.

This vivid description of how Bordelli tries to enter the villa, finding it difficult to open the old gates and the door, adds to the overall mystery and horror.³⁹ It also suggests that all the barriers around and inside of the old villa (on the ground floor and on the first floor) break down when force is used. The villa and the park, with paths vanishing into the darkness, are a giant labyrinth. Vichi employs this metaphor in this description as well. The descriptions of the path that leads through the garden and then the villa, first from the outside and then from the inside, “read” like a classic film sequence: “a series of scenes or shots that constitute a single whole. It can take place in one or more places, starting in the open and ending inside a building, for example.”⁴⁰ The descriptions of successive floors and rows of windows “read” like tilting, panning or the sniper vision shot. The successive tilt shots show the huge cedar tree, and then, already inside the villa, the stairs. Bordelli looks them up and down. The reader who is watching the detective at work has the impression that they are watching a movie which employs different camera angles. Cinematic voyeurism, looking and observing, plays an important role. Bordelli, and thus the reader, is trying to see what is happening in the room seen from the outside. A similar sequence may also be found in Marco Vichi’s *Death and the Olive Grove*.⁴¹

The reader, as it were, also feels and hears the same things as Bordello – they feel the coldness of the old thick walls; they feel the sticky cobweb on their face; and they hear the silence, or silence and echoes. The sentences are straightforward and descriptive, like in a script. They refer to individual actions and sensory feelings (sight, hearing, smell, touch, feeling). Vichi also describes how dark it is in the villa and how the light travels through the empty house. However, the emphasis is on Bordelli’s visual impressions. He is observant; his eye moves on from one thing to another. The eyes adjust to the dark and see more and more details and the camera can show this process through extreme close-ups, play with light, and intershots. The descriptions of the respective floors and rooms, as well as the surroundings of the house, correspond to the sniper shot vision, the tilt shot, and the pan shot. At the end, we as if see the dead woman’s body⁴² in full frame (full shot) and in a slight close-up. The frame is horizontal. The image is unsettling because the body is arranged in an unnatural way: across the bed, with the nightgown indecently exposing the lower part of her body. Vichi is indeed great at moving from the full shot to the close-up (and even the extreme close-up). Once again, once this scene ends, the reader will be reminded of the nose and the mouth. We already know that the sense of smell, to draw on Barthes, is the

³⁹Vichi most often starts with a wide shot, and then moves on to close-ups and extreme close-ups. He employs a similar *modus operandi* in *Death and the Olive Grove*: first he shows the area, then he describes the villa and the garden around it, the interior of the villa, and finally the maid and a Nazi who hired her. The owner of the villa is hiding somewhere abroad. Vichi also employs the third-person subjective narration in *Death and the Olive Grove*. Cf. Marco Vichi, *Death and The Olive Grove* (London: Hodder & Stoughton, 2003), 18-19.

⁴⁰Mascelli, *The Five Cs of Cinematography*, 23.

⁴¹Vichi, *Death and the Olive Grove*, 79-80.

⁴²Full shot – According to Marek Hendrykowski, it is a medium shot: “actors can be seen from head to toe against some background; this shot was often used in silent films.” Entry: “Plan filmowy” [Camera angle], in: Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych* [Dictionary of film terms], 223. “In full shot, the actor fills the frame. The character can be identified. Their actions are clearly seen. So is the background – the viewer can inspect it. The viewer also learns more about the character by seeing how they behave in their environment. It is rarely used, usually as an intershot between the wide shot and close-ups. Sometimes it is used as a substitute for the wide shot, if the setting makes it impossible to use the wide shot.” Płużewski, *Język filmu* [Language of film], 44-45.

core (cardinal function) – the key to solving the case. Let us look at a detailed description (a close-up) – the camera eye as if focuses on the details:

As if obsessed, the inspector turned round again to look at signora's nose. From the dead woman's motionless, half-opened lips a white foam that looked like snail-slime was trickling out. The little bubbles burst and then followed by more bubbles. There was still some movement in that lifeless body. Then the spittle ceased, and the foam dissolved into two tiny droplets that rolled down her cheeks, drying before they reached the bedsheet.⁴³

The kinetization of the description of the deceased – the description that is detailed, almost naturalistic, and of a “living dead” – triggers references not only with the crime story (various scenes, often with an ironic undertone) but also with the horror movie. The detailed description of the saliva oozing from mouth of the dead woman triggers strong emotions in the reader and would also have the same effect on the viewer: “Utilize close-ups to emphasize a particular action or to isolate a player or action by removing all else from view. Use extreme close-ups for full-screen shots of very small objects or actions.”⁴⁴ The choker close-up, a variant of the extreme close-up, shows the face “from just below the lips to just above the eyes.”⁴⁵

Close-ups: Extreme close-ups and the rack focus shot

When we focus on details, we tend to disregard other objects in the background. It is the same in fictional worlds, and in how they are perceived by readers and viewers. Apart from less important objects (Barthes's catalysts) there are also so-called “places of indeterminacy”, as defined by Roman Ingarden. Such places want to be specified.⁴⁶ Not only literature but also film demands this, although film offers ready-made images, though not always. The viewer must often “add to” what they see. This applies as much to the wide shot as to the close-up, on which I will comment in this section. The technique that filmmakers use (focusing on important details) is also used by writers, especially the authors of crime fiction. In *Death in August*, such an important detail is the fact that Bordelli smokes:

The inspector lit his last butt, squeezing it tightly between his fingers, to stop up a tear in the paper. He blew the smoke far away, as if to put a distance between himself and its poison.⁴⁷

The words “far away” correspond to the blurred, out-of-focus, background (this is additionally emphasized by the expression which directly refers to blurred objects: “he blew the smoke”). The tear in the paper should be invisible, but the camera eye zooms in on it and the reader

⁴³Vichi, *Death in August*, 38.

⁴⁴Mascelli, *The Five Cs of Cinematography*, 53.

⁴⁵Mascelli, 32.

⁴⁶Roman Ingarden, *The Ontology of the Work of Art*, transl. by Raymond Meyer with John T. Goldthwait, (Athens, Ohio: Ohio University Press, 1989).

⁴⁷Vichi, *Death in August*, 43.

sees it in a *rack focus shot*. Close-ups are also important in flashbacks. In one flashback,⁴⁸ the reader learns more and more details, including the most important clue. Trying to remember something may be compared to “looking through a fog,” and thus refocusing or focusing on the most important detail is both literal and symbolic:

His thoughts drifted off, searching his memory for things he had read in his youth, but he still couldn't remember ... and slowly they turned to other flies, in April of '45, in northern Italy, the flies swarming round the face of the last Nazi he killed. He had taken aim from afar, and from above, as the German ran by below the embankment. He had set the machine gun for single fire and kept shooting until the target fell to the ground. The Nazi was a blond lad of about seventeen, eyes open wide to the heavens above. His helmet had rolled ahead of him, and Bordelli had picked it up and felt something like a blow to the stomach. On one side was a swastika painted in white, with a large X painted over it in red. Above, at the top of the helmet, was the bullet hole, which passed right through the first N in the name ANNA, written in white paint beside a heart, also white, its point slanted to the left. Bordelli felt the vomit rise into his throat. He had killed a blond boy in love with an Italian girl, not a Nazi. He sat down on the grass and lit one of his hundred daily cigarettes. He had kept that helmet ever since, stowed away in a wardrobe. He never killed anyone else after that, never felt like firing anymore. The notches on the butt of his machine gun stopped at thirty-seven.⁴⁹

To draw on Roland Barthes, the helmet in this retrospection, which constitutes a separate story, would fulfill the cardinal function – it would be the nucleus of the whole story. If it was film, we could easily imagine how the camera moves closer and closer to the helmet – it would be shown in the *rack focus shot* – the helmet would be in focus and the background would play the function of expansion (catalyses, indices, additional information).⁵⁰ Less important objects are as if blurred or “seen through a fog.”

The same happens in films where the viewer draws conclusions about the inner world from the external actions of a character (which are not explained in the voice-over). Such information is behavioral in nature. The sentence “He sat down on the grass ...” emphasizes how shocked Bordelli was when he killed a young compatriot whom he mistook for an enemy. Smoking – something Bordelli does all the time – tells us just how nervous he is. The camera eye as if moves from the so-called *long shot*⁵¹ (“from afar and from above”), through the *full shot* (“a blond lad of about seventeen, eyes open wide to the heavens above”), to an *extreme close-up* (the detailed description of the helmet, which misled Bordelli).

⁴⁸A dictionary of equivalent film and literary terms should be compiled. For example: *flashback* – retrospection; *flashforward* – anticipation; *full shot* – description of characters, etc. The relations between them, both similarities and differences, should be carefully examined.

⁴⁹Vichi, *Death in August*, 209–10. In the next novel in the series, Vichi mentions 24 notches. See: *Death and the Olive Grove*, 74.

⁵⁰Barthes, “An Introduction to the Structural Analysis of Narrative”, 260.

⁵¹A *long shot* depicts an area from a distance. It is “a vast view of a landscape or scenery with no people or people shown only in the background; this shot provides information about the place where the action of the film takes place”. Entry: “Plan filmowy” [Camera angle], [in:] Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych* [Dictionary of film terms], 223.; cf. Płażewski, *Język filmu* [The language of film], 42–44.

The description of the interrogation of the Morozzis and their wives is also (sarcastically) shown in a rack focus shot. The two couples are having lunch:

Gina and Angela tried to eat without smearing their lipstick. They raised their lips before sinking their teeth into the bread, incisors exposed all the way to the gums; then they closed their mouths and ruminated with lips sealed. They seemed downright batty. Still, their serenity had the look of innocence.⁵²

Facial expressions and gestures, body language, play an important role in the narrative. Monika Braun observes that in “everyday communication, hands are as important as words; indeed, the hands are as interesting and expressive as the face.”⁵³

We must remember, however, that the large lips, with lipstick on them, “raised before sinking [the] teeth into the bread” are hyperboles: Bordelli is suspicious and subjectively perceives the two beautiful married women as “idiots.” The “incisors” which bite into the bread remind the reader of horror movies, filled with werewolves, ghosts and monsters. In a film, we would see monstrous lips, with lipstick on them, and teeth biting into hamburgers. The reader is further disgusted with both women when they learn that their teeth were “exposed all the way to the gums.” This description reads like a slow-motion shot.⁵⁴ The focus of the camera is not on the entire face, but only on the lips which are shown in an extreme close-up. The lips replace the face. And the face is the most important in visual arts, because, as Monika Braun rightly observes, “it is the face that draws our attention. We often archive memories as a gallery of faces.”⁵⁵ In a sense, Bordelli is right to distrust the two women, which is why this detail is conveyed by the means of the third-person subjective narration. It is a hint about the future – the crime will be solved.

Manipulating time: Speeding up and slowing down time

I have already mentioned that slow motion may be employed in literature, but the process itself may only be visualized thanks to film techniques. A chase, a breakaway, a fight – especially in flashbacks – are often depicted in slow motion.

As Joseph V. Mascelli states:

Rather than depict a laboratory experiment as a past event (...), it may be more dramatically shown as occurring now, before the spectator’s eyes. Thus, the event is re-lived as if happening in the present, rather than in the past.⁵⁶

⁵²Vichi, *Death in August*, 269-70.

⁵³Braun, *Gry codzienne i pozacodzienne* [Everyday and non-everyday games], 132.

⁵⁴“[...] each shot is a take.” *The Five Cs of Cinematography*, 13.

⁵⁵Braun, *Gry codzienne i pozacodzienne* [Everyday and non-everyday games], 137.

⁵⁶Mascelli, *The Five Cs of Cinematography*, 69.

Vichi does not simply say that Bordelli had a problem with getting into Signora Pedretti's house. Instead, he slows time down by showing how Bordelli tries to open gates and doors, etc. Then, he notes that Bordelli waited at the door for a minute: "He heard a gloomy trill beyond the great door, as in convents. He waited a minute, but nothing happened."⁵⁷ We can see that the "scene" is shorter than the event itself, and such a chronological shortcut is often employed in both movies and novels. The principles of the ancient theory of tragedy, especially as regards the unity of time, do not apply. Indeed, in a movie, this scene would also be shorter than a minute. According to Mascelli:

(...) the narrative must build in interest as it progresses. Each shot should make a point. (...) Eliminate all non-essentials, for the moment; and isolate whatever significant incident should receive narrative emphasis. (...) Suspenseful composition – in which significant action is hidden, absent, or prolonged (...) – can be a valuable storytelling aid.⁵⁸

The first of these rules also applies to crime and detective novels. "Economical" storytelling is the best. In films, the passage of time is very often shown in a fast-forward mode. Sunrises and sunsets, changing weather conditions, traffic in the streets, vegetation, etc. are recorded in this way. *Death in August* employs similar cinematic "tricks of the trade." A long and monotonous course of events at a police station is summarized in a couple of sentences. Time "fast-forwards" thanks to "moving images":

The individual interrogations began. While awaiting their turn, the other three bided their time in three separate rooms. Once the first round was over, they started all over again. Bordelli's ashtray was filling up faster than you could count the butts. Piras only sighed, resigned to breathing the foul air. He hit the keys hard, striking them with only two fingers: Q and A, Q and A ... Same questions, same answers. One in particular.

'But we were at the coast at that time! Everybody saw us, didn't they?'

And at once the bothersome clacking of the typewriter would fill their ears. Santelia the lawyer sat as still as if he were posing for a sculpture, staring at the person being questioned.⁵⁹

This fragment reads like a movie. The reader notices the passage of time, as if in a "fast-forward" mode: the ashtray is being filled, paperwork is being filled in, and the typewriter is constantly in use. Such narrative tricks are typical of both literature and film. But the reader can imagine the scene, slow it down or fast-forward a given sequence, because they are familiar with cinematic techniques. In the twenty-first century, film editing techniques have influenced the imagination of both the writer and the reader, also in regard to the category of time.

⁵⁷Vichi, *Death in August*, 35–36.

⁵⁸Mascelli, *The Five Cs of Cinematography*, 169, 173, 238.

⁵⁹Vichi, *Death in August*, 269.

Conclusion

In Marco Vichi's novels, and especially in *Death in August*, a third-person subjective narration is employed: this allows the reader to see the world from the protagonist's point of view. This corresponds to the camera eye recording all the details noticed by Bordelli. The inspector has to look for evidence and solve the case. His eyes scan the surroundings, moving from one object or place to another. He notices everything. A similar "visual narration" is employed in film and in the twentieth-century and twenty-first-century crime novels.

Vichi describes how Bordelli scans the surroundings horizontally (equivalent to the panoramic panning shot or the sniper shot vision) and vertically (the tilt shot). Bordelli's eyes move around nervously, as if he were unconsciously looking for details, and yet carefully – he notices details that often turn out to be crucial. It can be said that presenting space in such a way in the narrative corresponds to close-ups and extreme close-ups. They anticipate what is to come: focusing attention on them is not without significance for the development of the story; they allow Bordelli to solve the case. The third-person subjective narration corresponds to the camera angles often used in horror movies, especially the subjective camera.⁶⁰ the audience adopts the point of view of a given character; the audience as if looks through the eyes of a character. Vichi is familiar with these techniques and structures his narrative accordingly, also in subsequent Inspector Bordelli mysteries.

Nevertheless, the techniques found in *Death in August*, as an exemplary crime novel, do not exhaust the spectrum of possibilities that the writer inspired by the secrets of filmmaking can adopt. In Jakub Żulczyk's novels, for example, we find numerous references to fictional characters, making a movie based on one's life, settings that are straight from horror movies, stop motion, and "rewinding the movie," etc. Żulczyk also writes about watching a movie with oneself in it (e.g. in *Instytut* [Institute]) or crossing the border between fiction and fiction within fiction and "entering" a different movie or television show (in *Zmorojewo* and *Świątynia* [Temple]).⁶¹ Vichi only makes two such allusions in his novel (and I do not discuss them in my article). Respectively, the structure of the novel cannot be compared to film editing. Fragmentation is not employed; the camera eye does not constantly move around from one scene to another and from one sequence to the next; the narrative is not "edited." On the other hand, this corresponds to Yuri Lotman's principle from *Semiotics of Cinema* (1976). Drawing on Sergei Eisenstein, Lotman argued that in the case of cinema, the juxtaposition of different points of view is best expressed through montage, and the single point of view is best expressed through *photogénie*.⁶² Indeed, in *Death in August*, there are no allusions to film that may be found, for example, in Camilla Läckberg's *The Scent of Almonds and Other Stories*, where two people who try to commit suicide copy the solutions found in film adaptations of

⁶⁰Jaume Balagueró and Paco Plaza, *Rec*, horror movie (Spain, 2007); Jaume Balagueró and Paco Plaza, *Rec 2* (Spain, 2009), 2; Paco Plaza, *Rec 3: Génesis*, horror movie (Spain, 2012); Jaume Balagueró, *Rec 4: Apocalipsis*, horror movie (Spain, 2014).

⁶¹I discuss this question in: Dorota Kulczycka, *Film w prozie Jakuba Żulczyka* [Film in Jakub Żulczyk's Prose] (Zielona Góra: Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, 2020).

⁶²See: Yuri Lotman, *Semiotics of Cinema*, trans. by M. Suino (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1976), 97. Cf. S. Eisenstein, *Film Form*, trans. by J. Leyda (New York: Hartcourt, 1949).

Arthur Conan Doyle's *Sherlock Holmes*.⁶³ Indeed, this type of imitation may also be found in crime dramas and television series, e.g. in *Castle* or *CSI Miami*, insofar as fictional criminals find inspiration in other movies and computer games.

Depending on whether we take into account the "physical" factors of film production or the operations taking place at the level of the represented world, we can see that film may inspire numerous new "stories." In my analysis of Vichi's novel, I have demonstrated that while the writer did not use all possible film techniques, their influence is significant.

translated by Małgorzata Olsza

⁶³Not the books but the movie. See: Camilla Läckberg, *The Scent of Almonds and Other Stories* (London: HarperCollins, 2015).

References

- Barthes, Roland. "An Introduction to the Structural Analysis of Narrative". *New Literary History* 6,2 (1975): 237-272.
- Bieńczyk, Marek. "Estetyka melancholii". In: *Trzyznaście arcydzieł romantycznych*, edited by Elżbieta Kiślak and Marek Gumkowski. Warsaw: 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* 27,4 (1999): 245-54.
- Eisenstein, Sergei. *Film Form: Essays in Film Theory*. Translated by Jay Leyda. New York: Hartcourt, 1949.
- Forajter, Wacław. *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* 33,1 (2005): 20-27.
- Ingarden, Roman. *The Ontology of the Work of Art*. Translated by Raymond Meyer with John T. Goldthwait. Athens, Ohio: Ohio University Press, 1989.
- Kulczycka, Dorota. *Film w prozie Jakuba Żulczyka*. Zielona Góra: Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, 2020.
- Läckberg, Camilla. *The Scent of Almonds and Other Stories*. London: HarperCollins, 2015.
- Lotman, Yuri. *Semiotics of Cinema*. Translated by Mark Suino. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1976.
- Mascelli, Joseph V. *The Five Cs of Cinematography*. Los Angeles: Silman-James Press, 1998.
- Masłowska, Dorota. *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną*. Warsaw: Świat Książki, 2003. <https://www.empik.com/wojna-polsko-ruska-pod-flaga-bialo-czerwona-maslowska-dorota,p1209005506,ksiazka-p>.
- Mitosek, Zofia. *Poznanie (w) powieści - od Balzaka do Masłowskiej*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2003.
- Pilarska, Klaudia. "How Much Crime Novel is there in the Crime Novel? On Genre Reflexivity in Gaja Grzegorzewska's *Stony Night*". *Forum of Poetics*, 13 (2018): 26-41.
- Płazewski, Jerzy. *Język filmu*. Warsaw: Wydawnictwo "Książka i Wiedza", 1982.
- Prus, Bolesław. *Placówka*. Łódź: Wydawnictwo Łódzkie, 1975.
- Salwa, Piotr, and Krzysztof Żaboklicki. *Średniowiecze, renesans, barok*. Vol. 1. Historia literatury włoskiej. Warsaw: 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.
- Stroiński, Maciej. "Wojna polsko-ruska z flagą i bez flagi". in: *Od Mickiewicza do Masłowskiej. Adaptacje filmowe literatury polskiej*, edited by Tadeusz Lubelski. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIWERSYTAS, 2014.
- Śmietana, Piotr. "Techniki filmowania – kilka zasad, które warto znać!" *Lepsza fotografia lepszy film* (blog), 31 Oct. 2017. <https://blog.cyfrowe.pl/techniki-filmowania-kilka-zasad-kto-re-warto-znac-2/>.
- Vichi, Marco. *Death in August (The First Inspector Bordelli Mystery)*. Translated by Stephen Sartarelli. London: Hachette, 2012.
- . *Death and the Olive Grove*. Translated by Stephen Sartarelli. London: Hachette, 2012.
- Wydawnictwo Albatros. "Marco Vichi". Date of access 2 Jan. 2021. <https://www.wydawnictwoalbatros.com/autorzy/marco-vichi/>.

Filmography

Anderson, Paul W. S. *Resident Evil*. Horror. USA et al, 2020.

Balagueró, Jaume. *Rec 4: Apocalipsis*. Horror. Spain, 2014.

Balagueró, Jaume, and Paco Plaza. *Rec*. Horror. Spain, 2007.

———. *Rec 2*. Spain, 2009.

Bragaglia, Carlo Ludovico. *La Gerusalemme liberata (The Mighty Crusaders)*. Adventure drama. Franca – Italy, 1958.

Breckman, Andy. *Monk*. Comedy drama detective TV series. USA, 2002.

Exton, Clive. *Agatha Christie's Poirot*. Detective TV series. UK, 1989.

Guazzoni, Enrico. *La Gerusalemme liberata*. Portugal, 1919.

Haynes, Toby, Euros Lyn, and Paul McGuigan. *Sherlock*. Detective TV series. UK, 2010.

McCarthy, Nicholas. *The Pact*. Horror. USA, 2012.

Plaza, Paco. *Rec 3: Genesis*. Horror. Spain, 2012.

KEYWORDS

camera eye

influence

crime/detective novel

ABSTRACT:

This article examines how camera angles are used to describe space or people in Marco Vichi's crime novel *Death in August*. The focus is on the crime novel because this genre best exemplifies how cinematic techniques may be employed in literature. Specifically, the article examines the analogies between narrative strategies (especially the third-person subjective narration) and the movement of the camera eye. It is demonstrated that some narrative devices characteristic of the crime novel (or the detective novel), especially the ones connected with transitioning from the long shot to the close-up etc., have been influenced by film.

INTERSEMIOTIC GAMES

THE THIRD PERSON SUBJECTIVE NARRATION

camera angles (long
shot, close-up,
extreme close-up)

NOTE ON THE AUTHOR:

Dorota Kulczycka – dr hab., prof. UZ, historian and literary theorist. She works at the Institute of Polish Philology at the University of Zielona Góra (UZ). The author of: *Jestem jak człowiek, który we śnie lata. O symbolice ptaków w twórczości Juliusza Słowackiego* [I am like a man who flies in his dream. The symbolism of birds in the works of Juliusz Słowacki] (2004); *Powiedzieć to wszystko, o czym milczę”. O poezji Stanisława Barańczaka* [“To say everything I am silent about.” Stanisław Barańczak’s poetry] (2008); *Obraz Ziemi Świętej w dobie romantyzmu* [The Image of the Holy Land in Romanticism] (2012); *W stronę Orientu. Polscy i francuscy romantycy o Bliskim Wschodzie* [Towards the Orient. Polish and French Romantics on the Middle East] (2012); and *Ziemia Święta w dobie romantyzmu. Antologia* [The Holy Land Romanticism. An Anthology] (2013). Her research interests also include the links between literature and Polish and foreign film. She is the co-editor of *Literatura a film* [Literature and film] (2016) and the editor of *Ze srebrnego ekranu na papier. Ślady sztuki filmowej w literaturze* [From the Silver Screen to Paper. Traces of Film in Literature] (2019). She is also the author of *Film w prozie Jakuba Żulczyka* [Film in Jakub Żulczyk’s Prose] (2020). She has published numerous articles on movies and television series.

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 pojawiało 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 biegł 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 tajemników 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 tajemników 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 przestrożeniu:

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 przyprowadził 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, nazisty, 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 oddała 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 monstrialne 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 tajemnic 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 wdzierają 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 *Komisarzu 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 *Zmorojewie* 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 *Komisarzu 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.

⁶⁴Podkreślmy: 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 tajemnic 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.