


IWONA GRODŹ

Polskie Towarzystwo Kulturoznawcze

 <https://orcid.org/0000-0003-0151-6909>



Intermedialność

Alicji w Krainie Czarów

Przykład adaptacji Tima Burtona

STRESZCZENIE

Prezentowany artykuł stanowi próbę odpowiedzi na pytanie o współistnienie słów i obrazów w tekście kultury, w kontekście rozważań o „intermedialnym zwrocie”. Za przykład posłużyła filmowa adaptacja powieści *Alicja w Krainie Czarów* Lewisa Carrolla dokonana przez Tima Burtona (2010). (R)ewolucja w tym aspekcie to przede wszystkim zmiana formy komunikowania i pozyskiwania informacji. Celem jest wskazanie waloru edukacyjnego tego typu synergii, dzięki której otwierają się możliwości dotarcia do nowych pokoleń odbiorców.

Słowa kluczowe

film i literatura, adaptacja, edukacja, Tim Burton, *Alicja w Krainie Czarów*

SUMMARY

Intermediality of *Alice in Wonderland*. An Example of Tim Burton's Adaptation

This article attempts to answer the question of co-existence of words and images in a cultural text, in the context of reflections on the ‘intermedial turn’. The example used in the paper is the film adaptation of Lewis Carroll’s *Alice in Wonderland* by Tim Burton (2010). (R)evolution in this aspect primarily involves a change in the form of

communication and information acquisition. The aim is to point out the educational value of this type of synergy, which opens up the possibility of reaching new generations of recipients.

Keywords

film and literature, adaptation, Tim Burton, *Alice in Wonderland*

Lecz czym jest życie? – tylko snem.
Lewis Carroll¹

Opowieści intermedialne to niewątpliwie znak naszych czasów i wielkie wyzwanie². Andrzej Hejmej przypomniał, że „komparatystyka intermedialna, analizująca fenomen literatury jako medium pośród innych mediów, mierzy się obecnie z dwoma głównymi wyzwaniami współczesnego świata: interkulturowością, intermedialnością³ oraz transmedialnością⁴. Na polskim gruncie definicję tej ostatniej przedstawiła m.in. Katarzyna Kopecka-Piech w *Leksykonie konwergencji mediów*:

jest to opowiadanie w poprzek wielu platform medialnych, oparte na rozlicznych komponentach, przynoszących w efekcie progres narracyjny. [...] W odróżnieniu od wieloplatformowości transmedialność nie opiera się tylko i wyłącznie na zastosowaniu zróżnicowanych mediów, lecz również na utworzeniu między nimi relacji, które skutkują nową, często nieliniową strukturą opowiadania. Transmedia nie oznaczają opowiadania tej samej historii na różnych platformach, ale przekazywanie różnych informacji na temat tego samego świata przedstawionego. Opowiadanie transmedialne angażuje docelowo odbiorcę do zróżnicowanych aktywności, dzięki którym kolekcjonuje on poszczególne komponenty, by dotrzeć do całokształtu opowiadania. Na paletę medialną w takim przypadku może się składać np. serial, jako komponent zasadniczy, oraz towarzyszące mu: strona internetowa, książka, gra komputerowa czy film pełnometrażowy⁵.

¹ L. Carroll, *Alicja w Krainie Czarów*, przeł. B. Kaniewska, Poznań 2010, s. 370.

² Konrad Chmielecki przypominał: „audiowizualne doświadczenie kulturowe zostało uprzywilejowane w stosunku do werbalnego przez mechanizmy odbiorcze; uczestnicy kultury współczesnej nastawieni są na scalanie informacji audialnych i wizualnych w jedną znaniową całość” (zob. K. Chmielecki, *Estetyka intermedialności*, Kraków 2008, s. 9).

Por. też M. Boczkowska, *Opowieść transmedialna – znak naszych czasów*, „Postscriptum Polonistyczne” 2014, nr 2, s. 125–137.

³ A. Hejmej, *Komparatystyka intermedialna*, „Rocznik Komparatystyczny” 2016, nr 7, s. 9, 12.

⁴ Henry Jenkins tak definiował to pojęcie: „Opowiadania transmedialne to sztuka tworzenia światów. Aby w pełni doświadczać każdego fikcyjnego świata, konsumenci muszą przyjąć rolę myśliwych i zbieraczy, ścigających fragmenty opowieści na różnych kanałach medialnych, porównujących między sobą notatki w sieciowych grupach dyskusyjnych i współpracujących. Gwarantuje to, że każdy, kto zainwestuje czas i wysiłek, zyska bogatsze doświadczenie rozrywkowe (zob. H. Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. M. Filiciak, M. Bernatowicz, Warszawa 2008, s. 35).

⁵ K. Kopecka-Piech, *Leksykon konwergencji mediów*, Kraków 2015, s. 40–41.

Każdorazowo w centrum uwagi są: narracja – medium – umysł odbiorcy i czas⁶. Ta pierwsza różni się jednak od narracji klasycznej⁷. Kognitywistyka podkreśla: „zwątpienie w stałość i niezmiennosc narracji”⁸ oraz „uwrażliwia na medium”⁹. „Antycypacja”, czyli zapowiedź, intermedialności, na przykładzie *Alicji w Krainie Czarów* Lewisa Carrolla¹⁰, potwierdza wagę interferencji między „polami” literatury i filmu¹¹. Kluczem do jej zrozumienia jest interakcja, a więc przejście od ‘pojedynczości’, ‘autorskości’, ‘izolacjonizmu’, do ‘zespolowości’, ‘współsprawstwa’ i ‘otwartości’¹². Każdorazowo w centrum uwagi jest nie tylko relacja słowo–obraz, ale też określenie znaczenia i celu owego „przejścia”. Jest nim „walka” o uwagę, a więc nowego odbiorcę (zwiększenie potencjału frekwencyjnego aktywnie uczestniczącego). Zrozumienie, że spotkanie literatury–filmu z nowymi mediami pozwala na ponowne przyjrzenie się, mniej lub bardziej znanym, tekstom czy obrazom. Zakłada odrzucenie przeświadczenia, że konfrontacja ta będzie

⁶ Trzeba pamiętać, że „cofanie się w czasie oznacza identyfikowanie tekstualnych sieci w poszukiwaniu tekstualnych skamielin i rekonstruowaniu praktyk produkcyjnych oraz konsumpcyjnych” (zob. C. Scolari, P. Bertetti, M. Freeman, *Introduction: Towards an Archeology of Transmedia Storytelling*, [w:] *Transmedia Archeology. Storytelling in the Borderlines of Science Fiction, Comics and Pulp Magazines*, eds. C. Scolari, P. Bertetti, M. Freeman, New York 2014, s. 6).

Zob. też T. Żaglewski, *Wprowadzenie do narratologii transmedialnej jako projektu kulturoznawczo-medioznawczej archeologii. Casus politycznych narracji „Kapitana Ameryki”*, „Przegląd Socjologii Jakościowej” 2018, t. 14, nr 4, s. 126–149; J. Czopek, *Opowieść transmedialna jako przykład kreatywnych możliwości fandomu*, „Interdyscyplinarne Konteksty Pedagogiki Specjalnej” 2018, nr 23, s. 191–202.

⁷ Tomasz Żaglewski przypominał, że „Narratologia klasyczna – nazywana również strukturalną – bazuje przede wszystkim na pracach Umberto Eco, Tzvetana Todorova, Rolanda Barthesa czy Claude’a Bremonda. Jej fundamentalnym założeniem jest doszukiwanie się w tekstach (przede wszystkim literackich) „gramatyki narracji”, tzn. niezmiennych reguł i schematów organizujących struktury opowieści oraz działających na wzór gramatyki języka. Narratologia postklasyczna – poststrukturalna – proponuje z kolei zerwanie z „mechanicystyczną” koncepcją narracji reprezentowaną przez wariant wcześniejszy, kierując się jednocześnie ku definiowaniu specyfiki narracji poprzez bardziej subiektywne i refleksyjne doświadczenia odbiorców (stąd też wynika kluczowa dla wariantu postklasycznego pozycja kategorii doświadczalności narracji)” (zob. T. Żaglewski, *Wprowadzenie do narratologii transmedialnej...*, s. 129).

⁸ Tamże, s. 129.

⁹ K. Kaczmarczyk, *Narratologia transmedialna. Założenia, cele i badania*, „Tekstualia” 2015, nr 4 (43), s. 6.

¹⁰ Wybór takiego a nie innego tekstu nie jest przypadkowy, gdyż element gry w karty i szachy jest obecny zarówno w pierwowzorze literackim, jak i w adaptacji Burtona.

W tym miejscu warto przypomnieć, że jest to tekst, który zainspirował wielu filmowców na całym świecie. Pisały na ten temat m.in. Katarzyna Citko, *Filmowe adaptacje „Przygód Alicji w Krainie Czarów” Lewisa Carrolla* (praca magisterska), Łódź 1984 czy Małgorzata Jakubowska, *Alicja w krainie słów i obrazów*, [w:] *Literatura prze-pisana. Od Hamleta do slashu*, red. A. Izdebska, D. Szajnert, Łódź 2015, s. 53–71.

¹¹ Pierre Bourdieu pisał o ‘polu’ jak „obszarze interakcji społecznej”, z aktorami, ustalonymi pozycjami/rolami, regułami zajmowania i wytwarzania relacji” (zob. P. Bourdieu, *Reguły sztuki: geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Kraków 2001, s. 28–29).

¹² Mam na myśli interakcję, która opiera się na doznaniach zmysłowych, odwołaniu do świata fantazji, „uzależnieniu” odbiorców od snutej opowieści, inspirowaniu ich do kreatywności, odkrywaniu, podążaniu czy stawianiu czoła wyzwaniom, w końcu udostępnianiu.

Zob. *Kino-Sztuka. Zwrot kinematograficzny w Polskiej sztuce współczesnej*, red. J. Majmurek, Ł. Ronduda, Warszawa 2015.

Por. też P. Schreiber, *Przyszłości interaktywne*, <https://culture.pl/pl/arttykul/przyszlosci-interaktywne/>, 5.01.2021 [dostęp 6.01.2021].

polegała jedynie na powtórzeniach tego, co znane. Daje nadzieję na innowacyjne odczytanie¹³, „nowe rozłożenie kart”¹⁴.



Ilustracja 1. Ryciny z *Alicji w Krainie Czarów*
Źródło: skreen z ekranu

„Zwrot intermedialny” uzasadnia stwierdzenie, że wszelkie teorie, projekty, działania mają to do siebie, że „grawitują” między nauką a sztuką (i odwrotnie)¹⁵. Wskazana kooperacja wydaje się w tym momencie kluczowa, gdyż, jak pisał Piotr Zawojski, specyfiki współpracy między artystami i naukowcami należy szukać w obszarze ewolucji strategii komunikacyjnych¹⁶ i transformacji tożsamościowych¹⁷. Współdziałanie artystów i naukowców polega na wymianie zadań między nauką a sztuką¹⁸. W takim ujęciu sztuka jawi

¹³ Innowację, w tym przypadku, utożsamiam z przekształcaniem, które opiera się na: poszerzaniu, uzupełnianiu, zastępowaniu, eliminowaniu, dostosowywaniu, wzmacnianiu, w końcu integracji nieoczywistych elementów.

¹⁴ Tym metaforycznym „nowym rozdzianem” mogą być gry komputerowe inspirowane książką Lewisa Carrolla (zob. wydane wcześniej gry *American McGee's Alice* (2000) i *Alice: Madness Returns* (2011)). Na ten temat zob.: D. Kozera, *Wirtualna Alicja – historia Alicji w Krainie Czarów napisana na nowo*, „Media, Kultura, Komunikacja Społeczna” 2015, t. 11, nr 1, s. 71–83.

¹⁵ Por. m.in. J. Bruner, *Kultura edukacji*, przeł. T. Brzostowska-Tereszkiewicz, Kraków 2010.

¹⁶ P. Zawojski, *Nauka jako praktyka estetyczna – sztuka jako praktyka badawcza*, [w:] tenże, *Cyberkultura. Syntopia sztuki, nauki i technologii*, Katowice 2018, s. 56.

¹⁷ Dominika Kaczorowska-Spychalska przypominała, że „[t]echnologia w naturalny sposób staje się częścią naszej tożsamości, łącząc to, co analogowe, z tym, co cyfrowe; to, co już zautomatyzowane, z tym, co wciąż nie poddaje się algorytmizacji” (zob. D. Kaczorowska-Spychalska, *Technologie w świecie konsumenta – konsument w świecie technologii*, [w:] A. Rudnicka, D. Kaczorowska-Spychalska, M. Kulik, J. Reichel, *Digital ethics – polscy konsumenci wobec wyzwań etycznych związanych z rozwojem technologii*. I Ogólnopolski Raport, Łódź 2021, s. 16.

¹⁸ P. Zawojski, *Nauka jako praktyka estetyczna*, s. 56. Zawojski zauważa, że eksperymenty są możliwe tylko wówczas, gdy artyści mają świadomość metodologiczną. Polega to też na

się jako projekt badawczy, a tekst, film czy gra jako eksperyment naukowy¹⁹. Uzmysłowanie sobie istnienia tej dychotomii prowadzi do wskazania dwóch dominujących praktyk intermedialnych w sztuce współczesnej. Pierwsza polega na nastawieniu interpretacyjnym, które przejawia się otwartością na nowe konteksty, odniesienia i użycia. Postuluje pragmatyzm, w myśl którego w centrum zainteresowania leży nie tyle istota zagadnienia, ile sposoby działania (efekt). Druga postawa, analityczna, oznacza poszukiwanie schematów i modeli, które pozwalają na kondensację i precyzję.

„Zwrot intermedialny” zakłada, że każde dzieło, w tym przypadku także film, jest tekstem kultury, a jego odbiór dowodem istnienia mniej lub bardziej zmiennych mechanizmów jego percepcji²⁰. Dzięki temu można opisać nowe „jakości znaczenia” i wskazać dynamiczność samego procesu jego formułowania. Sensy wytwarzane są za pomocą ingerencji na poziomie kompozycji, m.in. poprzez dopełnianie, elaborację, kompresję. Wszystkie te mechanizmy objaśniają rolę dynamiki znaczenia i procesualność, w którą uwikłany jest każdy tekst kultury²¹. Ekran, w takim ujęciu, staje się nie tylko „oknem na świat”, ale i „drogowskazem”, który wskazuje kierunek komunikacji²². Hollywoodzka ekranizacja *Alicji...* potwierdza tę konstatację²³.

„Literackość” odbioru sztuki ruchomych obrazów i filmowe „widzenie” tekstu – to jeden z tematów, który warto podjąć w związku z adaptacją prozy Lewisa Carrolla przez Tima Burtona²⁴. Obcowanie z książką i filmem

umiejętności formułowania pytań o rodzaj relacji między sztuką i nauką, o praktyczne zastosowanie/wykorzystanie badań naukowych i ich rezultatów w kreowaniu dzieł. W tym sensie eksperyment artystyczny polega na tym, że sztuka staje się praktyką badawczą, a nauka – estetyczną.

Por. też przywołaną przez Piotra Zawojkiego książkę Stephena Wilsona, *Information Arts. Intersection of Art, Science, and Technology*, London 2003, s. 3.

¹⁹ Tamże, s. 69. Cyt. za: P. Weibel, *The Unreasonable Effectiveness of the Methodological Convergence of Art and Science*, [w:] *Art@Science*, eds. Ch. Sommerer, L. Mignonneau, Wien–New York 1998, s. 170.

²⁰ A. Orłowska, *Film w świadomości odbiorców*, „Kino” 1985, nr 8, s. 25–27.

Zob. też *Kognitywizm w poetyce i stylistyce*, red. G. Habrajska, J. Ślósarska, Kraków 2006, s. 9.

²¹ A. Zalewski, *Film i nie tylko. Kognitywizm, emocje, reality show*, Kraków 2003, s. 125.

²² Daniel Dayan przypomniał, że „kiedy widz odkrywa ramę – jest to pierwszy stopień lektury filmu – znika jego uprzednie poczucie triumfu wynikające z posiadania obrazu. Widz dostrzega, że kamera ukrywa rzeczy, przestaje zatem ufać jej, jak też samej ramie, gdyż pojmuje teraz jej arbitralność. [...] To radykalnie zmienia jego sposób uczestnictwa – nie sprawia mu przyjemności odbiór nierzeczywistej przestrzeni między postaciami i przedmiotami. [...] widz odkrywa, że posiada przestrzeń tylko częściowo iluzoryczną. Czuje się wydziedziczony z tego, czego nie może zobaczyć” (zob. D. Dayan, *Widz wpisany w obraz*, przeł. A. Helman, „Film na Świecie” 1989, nr 369, s. 29).

²³ Film Tima Burtona nie byłby tak niezwykły, gdyby nie pierwowzór literacki – powieść Lewisa Carrolla z 1865 roku *Alice's Adventures in Wonderland* i jej kontynuacja z 1871 roku – *Through the Looking-Glass*. Na czym jednak, z perspektywy filmoznawczej, zasada się jej niezwykłość? Banalne byłoby stwierdzenie, że chodzi o przedstawioną historię czy głównych bohaterów, przede wszystkim postać Alicji Kingsleigh. Ucieczką od owej trywialności czy oczywistości jest sięgnięcie do korzeni, „esencji” pytania o projektowanego odbiorcę powieści Carrolla.

²⁴ *Alicja w Krainie Czarów* (filmografia), reżyseria: Tim Burton, scenariusz: Linda Woolverton, zdjęcia: Dariusz Wolski, muzyka: Danny Elfman, scenografia: Robert Stromberg, kostiumy: Colleen Atwood, efekty specjalne: Sony ImageWorks Inc., występują: Johnny Depp (Kapelusznik), Anne Hathaway (Biała Królowa), Helena Bonham Carter (Czerwona Królowa), Mia Wasikowska (Alicja), Alan Rickman (Gąsienica). Rok premiery: 2010.

Kilka lat później powstała druga część filmu – *Alicja po drugiej stronie lustra*.

uświadamia, że czytelnik i widz muszą szukać znaczenia na styku dwu przestrzeni: słownej i wizualnej. Działanie autora przypomina podwójne kodowanie. Pisarz „zapropozował” podwójnego odbiorcę: świadomego owej gry (dojrzałego) i nieświadomego, naiwnego (nieodjrzałego). Ten drugi odczyta temat powierzchownie, literalnie, a więc *Alicja w Krainie Czarów* będzie dla niego po prostu historią dziewczyny o tym imieniu, która marząc czy śniąc, spotyka najdziwniejsze postaci. Dla pierwszego natomiast będzie to opowieść o tożsamości, samotności i szaleństwie, a także śnie, chorobie, pamięci i istocie obrazu. Potwierdza to też konstrukcja bohaterów, ich podział na postaci ze świata rzeczywistego i świata czarów, oraz odwołanie się do gry – w sensie dosłownym i metaforycznym. W pierwszym rozumieniu chodzi o grę w szachy czy karty – bohaterowie zaprezentowani są jako pionki na szachownicy czy figury do zabawy. W drugim – o aktorstwo, udawanie, pozorowanie czegoś, czego nie ma, choćby „przechodzenie przez szkło jak przez muslinową zasłonę”²⁵. Odbiór opowieści powtarza proces twórczy. Widz „przegląda się” w „tekście-lustrze”. Film materializuje ten stan. Transformację ułatwia reżyser²⁶.

Walor edukacyjny *Alicji w Krainie Czarów* – książki i adaptacji – potwierdzają liczne analizy filmoznawcze czy kulturoznawcze, m.in. Jerzego Szyłaka, Katarzyny Kaczor, Pawła Sitkiewicza, Joanny Zabłockiej-Skorek i Adama Franke. Ten ostatni autor na przykład umieszcza film Burtona w kontekście archetypicznej opowieści mitycznej, a więc odwołującej się do struktury, znaczenia i inspiracji „monomitu” według antropologa Josepha Campbella²⁷. Struktura *Alicji w Krainie Czarów* Burtona nawiązuje, według Franke, do wzorcowego schematu mitologicznej wyprawy. Jest oparta na powtarzających się wydarzeniach: oddzielenia (rozłąki z najbliższymi) – inicjacji – powrotu. To trzy etapy przemiany, w wyniku których dochodzi do wyzwolenia (wewnętrzna walka z własnymi słabościami, popędami), przebudzenia i ponownego narodzenia²⁸. Walor wychowawczy adaptacji Burtona jest też efektem modernizacji i nawiązań do współczesnych zainteresowań i teorii, np. feminizmem, badaniami kulturowymi czy

²⁵ Zob. L. Carroll, *Alicja w Krainie Czarów*, s. 178–179.

²⁶ Zob. J. Zabłocka-Skorek, *Tim Burton – dziwak w Fabryce Snów*, [w:] *Mistrzowie Kina Amerykańskiego. Współczesność*, red. Ł. Plesnar, K. Loska, Kraków 2010, s. 331–356.

²⁷ A. Franke, *Filmy „Matrix” oraz „Alicja w Krainie Czarów” jako archetypiczne opowieści mityczne*, Warszawa 2015.

Por. J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzach*, przeł. A. Jankowski, Warszawa 1997.

²⁸ Por. tamże. „*Alicja w Krainie Czarów* Tima Burtona – I etap przemiany: oddzielenie. Ucieczka z przyjęcia (na którym główna bohaterka ma się zaręczyć). Podążanie za tajemniczym królikiem. Upadek w głąb króliczej nory – przekroczenie progu świata mitycznego. Przemiany. Wydostanie się z pokoju za pomocą złotego kluczyka”.

„*Alicja w Krainie Czarów* Tima Burtona – II etap przemiany: inicjacja. Przejsie do tajemniczej krainy. Rozmowy z tajemniczymi istotami, np. Absolutem, Kotem, Kapelusznikiem, zamek Czerwonej i Białej Królowej (kolejne etapy wędrówki), perypetie, walka ze Smokiem i uwolnienie świata spod rządu Złej Królowej. Powrót do świata rzeczywistego – Alicja musi odpowiedzieć na prośbę o jej rękę, zadbać o własną przyszłość”.

„*Alicja w Krainie Czarów* Tima Burtona – III etap: powrót. Przemiana się dokonała, główna bohaterka zaczyna o sobie decydować, nie kieruje się oczekiwaniami innych ludzi. Alicja odrzuca oświadczenia i decyduje się kontynuować interes swojego ojca, a więc i wyruszyć w świat”.

postkolonialnymi. Przykładowo, reżyser wprowadza klamrę kompozycyjną²⁹ – motyw niespodziewanych oświadczeń w czasie *garden party*, ich odrzucenie, podjęcie przez Alicję samodzielnej decyzji o pracy na rzecz firmy ojca i wyjeździe do Chin – nieożsamer z tą, którą zaproponował pisarz. Niewątpliwie to krytyka stereotypowego wyobrażenia na temat ról społecznych i preferowanych dróg rozwoju³⁰.



Ilustracja 2. Fotos z filmu *Alicja w Krainie Czarów*
Źródło: skreen z ekranu

Efektom zmian względem literackiego tekstu są ponadto zabiegi prowadzące do uczynienia fabuły filmu zdecydowanie bardziej klarowną i jasną. Służy temu rezygnacja z wielu postaci, scen i wątków. Nie jest to jednak dialog czy polemika z powieścią i jej autorem, lecz efekt subiektywnej lektury, która ujawnia pragnienie odszukania w *Alicji*... tematu najbliższego reżyserowi, np. poszukiwanie przez mieszkańców Krainy Czarów dawnej, małej, „dziecięcej” Alicji, i dojrzałej tożsamości – przez samą bohaterkę. Tylko bowiem „dawna” Alicja może okazać się wybawicielką i uwolnić wszystkich mieszkańców Krainy od terroru. Dla Burtona jest to więc

²⁹ Przypominam, że druga część powieści kończy się snem dorosłej Alicji i jej siostry: „Siedzi z zamkniętymi oczami, wierząc, że udało jej się przenieść do cudownej Krainy Czarów, choć dobrze wie, że kiedy uniesie powieki, zaklęty świat okaże się krainą pospolitości – trawa szeleścić będzie poruszana przez wiatr, który wzburzy taflę wody w sadzawce i rozkołysze trzciny... Brzęk filiżanek zmieni się w dzwoneczki owiec, a głosem Królowej będzie pokrzykiwał na nie młody pastuch [...]”.

„A łódź ma w słońcu się kołysze,
Lipcowy sen jej drogę pisze,
I tak w wieczorną sunie ciszę.

[...]

Ech złocisty, ciepły cień,
Lekko przeminął cudny dzień.

Lecz czym jest życie? – tylko snem” (zob. L. Carroll, *Alicja w Krainie Czarów*, przeł. B. Kaniowska, s. 170–171 i wiersz ze strony 370).

³⁰ Por. M. Adamczak, *Alicja i kulturowe niesprzeczności kapitalizmu*, „Odra” 2010, nr 5, s. 95.

też podróż, podobnie jak dla głównej postaci, do własnego wnętrza (nieświadomości)³¹, dla której punktem wyjścia jest podążenie tropami postaci z „Krainy Czarów”, a następnie symboliczne odnajdywanie ich w świecie rzeczywistym.

Zaproponowana perspektywa aktualizuje różnorakie narzędzia badawcze, m.in. z zakresu tematyki, psychoanalizy czy antropologii. Dlatego przez niektórych opowieść o życiu niezwykłej bohaterki i jej przygodach, która „tłumaczy” niejako ludzkie zachowanie, uznawana jest za formę terapii³². Pozwala odczytać treść „ukrytą”, zarówno w tekście literackim, jak i filmowym. Owo „zaszyfrowanie” jest możliwe przede wszystkim dzięki kondensacji (zagęszczeniu) znaczeń, przesuwaniu sensów, niezwykłej obrazowości, a z czasem wtórnemu opracowaniu³³. Historia o utraconym dzieciństwie i dziewczynce, która poszukuje tożsamości, potwierdza, że *Alicja...* może być skierowana nie tylko do „szczególnie” dojrzałych dzieci czy młodzieży zafascynowanej kulturą gotycką, ale także do dorosłych, którzy zagubili się we współczesnym świecie, własnej „dorosłości”. Strategia filmowego *rewrittingu* polega więc na sugestii ciągłych transformacji. Każdorazowo wartością jest postęp, ale z pamięcią o człowieku jako ostatnim „diamencie” ery antropocenu. W odbiorczej gotowości na zmianę tkwi nadzieja na „intermedialną” innowacyjność.

BIBLIOGRAFIA

- Adamczak M., *Alicja i kulturowe niesprzeczności kapitalizmu*, „Odra” 2010, nr 5.
- Bobiński W., *Teksty w lustrze ekranu. Okołoilmowe strategie kształcenia literacko-kulturowego*, Kraków 2011.
- Bourdieu P., *Reguły sztuki: geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Kraków 2001.
- Bruner J., *Kultura edukacji*, przeł. T. Brzostowska-Tereszkiewicz, Kraków 2010.
- Całek A., *Opowieść transmedialna. Teoria, użytkowanie, badania*, Kraków 2019.
- Carroll L., *Alicja w Krainie Czarów*, przeł. B. Kaniewska, Poznań 2010.
- Cieplińska-Bertini E., *Chciałbym być szalonym naukowcem*. Rozmowa z Timem Burtonem, „Film” 2012, nr 12.
- Citko K., *Filmowe adaptacje „Przygód Alicji w Krainie Czarów” Lewisa Carrolla* (praca magisterska), Łódź 1984.

³¹ Wszystkie postaci, przestrzenie, rekwizyty mają więc podwójną naturę i wielowymiarowe znaczenie. Dowodem niech będą choćby: metafora króliczej norki i ruchu – „spadanie”; pałac – „symbol życia społecznego”; las – „wkroczenie do nieświadomości”; dwie królowe – „dwie strony osobowości jednej osoby”, dezintegracja osobowości.

Zob. M. Kempna, *Nie ta Alicja*, „Opcje” 2010, nr 2.

³² Zob. mówiona terapia/*talking cure* według Sigmunda Freuda (1856–1939). Na ten temat: S. Freud, *Psychopatologia życia codziennego. Marzenia senne*, przeł. W. Szewczuk, Warszawa 1987.

Por. też J. Lacan, *Funkcja i pole mówienia i mowy w psychologii*, przeł. B. Gorczyca, W. Grajewski, Warszawa 1996.

³³ J. Szyłak, *Kino Nowej Przygody – jego cechy i granice*, [w:] *Kino Nowej Przygody*, red. J. Szyłak i in., Gdańsk 2011, s. 18–19.

- Culler J., *Co to jest literatura i czy pytanie to ma jeszcze jakiegokolwiek znaczenie?*, [w:] J. Culler, *Teoria literatury. Bardzo krótkie wprowadzenie*, przeł. M. Basaj, Warszawa 1998.
- Culler J., *W obronie nadinterpretacji*, [w:] U. Eco, R. Rorty, Ch. Brooke-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, przeł. T. Bieroń, Kraków 1996.
- Dayan D., *Widz wpisany w obraz*, przeł. A. Helman, „Film na Świecie” 1989, nr 369.
- Franke A., *Filmy „Matrix” oraz „Alicja w Krainie Czarów” jako archetypiczne opowieści mityczne*, Warszawa 2015.
- Freud S., *Psychopatologia życia codziennego. Marzenia senne*, przeł. W. Szewczuk, Warszawa 1987.
- Gadamer H.-G., *Kim jestem Ja i kim jesteś Ty? Komentarz do cyklu wierszy Celana „Atemkristall” (1986)*, [w:] H.-G. Gadamer, *Czy poeci umilkną*, oprac. J. Margański, przeł. M. Łukasiewicz, Bydgoszcz 1998.
- Gadamer H.-G., *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. B. Baran, Kraków 1993.
- Hejmej A., *Intermedialność i komparatystyka intermedialna*, „Przegląd Humanistyczny” 2013, nr 4, s. 13–18.
- Hejmej A., *Literatura w społeczeństwie medialnym*, „Teksty Drugie” 2014, nr 2, s. 239–251.
- Helman A., *Przesunięcie akcentów*, „Kino” 1999, nr 11.
- Helman A., *Summa wiedzy o obrazie*, „Kino” 1999, nr 10.
- Helman A., *Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury*, Poznań 1998.
- Hopfinger M., *Doświadczenia audiowizualne. O mediach w kulturze współczesnej*, Warszawa 2003.
- Jakubowska M., *Alicja w krainie słów i obrazów*, [w:] *Literatura prze-pisana. Od Hamleta do slashu*, red. A. Izdebska, D. Szajnert, Łódź 2015, s. 53–71. <https://doi.org/10.18778/7969-644-4.05>
- Jenkins H., *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. M. Filiciak i M. Bernatowicz, Warszawa 2006.
- Kaczmarczyk K., *Narratologia transmedialna. Założenia, cele i badania*, „Tekstualia” 2015, nr 4 (43), s. 3–16. <https://doi.org/10.5604/01.3001.0013.4249>
- Kempna M., *Nie ta Alicja*, „Opcje” 2010, nr 2.
- Kino Nowej Przygody*, red. J. Szyłak i in., Gdańsk 2011.
- Kognitywizm w poetyce i stylistyce*, red. G. Habrajska, J. Ślósarska, Kraków 2006.
- Kornatowska M., *Demiurg melancholijny i anarchiczny. O twórczości Tima Burtona*, „Kino” 2000, nr 4.
- Kozera D., *Wirtualna Alicja – historia Alicji w Krainie Czarów napisana na nowo*, „Media. Kultura. Komunikacja Społeczna” 2015, t. 11, nr 1, s. 71–83.
- Królikowska-Avis E., *Idol nastolatków (wywiad z Timem Burtonem)*, „Przekrój” 1995, nr 18.
- Lacan J., *Funkcja i pole mówienia i mowy w psychologii*, przeł. B. Gorczyca, W. Grajewski, Warszawa 1996.
- Media Borders, Multimodality and Intermediality*, ed. L. Elleström, Basingstoke 2010.
- Merschmann H., *Tim Burton*, London 2000.
- Miś M., *Alicja, Lewis Carroll i sen, który trwa (rec.)*, „Kino” 2010, nr 3.
- Orłowska A., *Film w świadomości odbiorców*, „Kino” 1985, nr 8.

- Piotrowska A., *Prawie Alicja* (rec.), „Tygodnik Powszechny” 2010, nr 11.
- Rudnicka A., Kaczorowska-Spychalska D., Kulik M., Reichel J., *Digital ethics – polscy konsumenci wobec wyzwań etycznych związanych z rozwojem technologii. I Ogólnopolski Raport*, Łódź 2021. <https://doi.org/10.18778/8220-413-1>
- Sartre J.-P., *Czym jest literatura? Wybór szkiców krytycznoliterackich*, oprac. A. Tatkiewicz, przeł. J. Lalewicz, Warszawa 1968.
- Schmidt S.J., *Literaturoznawstwo jako projekt interdyscyplinarny*, przeł. B. Balicki, „Teksty Drugie” 2010, nr 4, s. 151–167.
- Scolari C., Bertetti P., Freeman M., *Introduction: Towards an Archeology of Transmedia Storytelling*. [w:] *Transmedia Archeology. Storytelling in the Borderlines of Science Fiction, Comics and Pulp Magazines*, eds. C. Scolari, P. Bertetti, M. Freeman, New York 2014, s. 1–14. https://doi.org/10.1057/9781137434371_1
- Sikoń A., *Alicja w Krainie Czarów* (rec.), „Kino” 2010, nr 4.
- Szczerba J., *Podróż w głąb siebie* (rec.), „Gazeta Wyborcza” 2010, nr 54 (Dodatek).
- Świątek R., *Biznesy z Alicją*, „Rzeczpospolita” 2010, nr 49.
- Wysłouch S., *Literatura i sztuki wizualne*, Warszawa 1994.
- Zabłocka-Skorek J., *Tim Burton – dziwak w Fabryce Snów. Mistrzowie Kina Amerykańskiego. Współczesność*, red. Ł. Plesnar, K. Loska, Kraków 2010, s. 331–356.
- Zalewski A., *Film i nie tylko. Kognitywizm, emocje, reality show*, Kraków 2003.
- Zawojski P., *Cyberkultura. Syntopia sztuki, nauki i technologii*, Katowice 2018.
- Zielinski S., *Archeologia mediów. O głębokim czasie technicznie zapośredniczonego słuchania i widzenia*, Warszawa 2010.
- Žižek S., *Przekleństwo fantazji*, przeł. A. Chmielewski, Wrocław 2001.
- Żywiołek A., *Logos pedagogii, logos kultury. O edukacyjnym zwrocie (?) kultury*, „Teksty Drugie” 2014, nr 2.

Iwona Grodz – literaturoznawca, filmoznawca, historyk sztuki, muzykolog i psycholog percepcji. Interesuje się ponadto kulturoznawstwem, filozofią i psychologią, a także ideą „korespondencji” sztuk, szczególnie: literatury – filmu – teatru – malarstwa i muzyki.

Obecnie przygotowuje się do procedury habilitacyjnej.

Autorka m.in. książek: *Zaszifrowane w obrazie. O filmach Wojciecha Jerzego Hasa*, Gdańsk 2008; *Jerzy Skolimowski*, Warszawa 2010; *Rękopis znaleziony w Saragossie Wojciecha Jerzego Hasa*, Poznań 2005; *Synergia sztuki i nauki w twórczości Zbigniewa Rybczyńskiego*, Warszawa 2015; *Hasowski Appendix*, Kraków 2020 i wielu innych publikacji naukowych.

E-mail: iwonagrodz@op.pl

