

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Cultura V (2013)

Bogusław Skowronek, Joanna Paździo

Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

Inscenizacje intermedialności w filmie *Tlen* Iwana Wyrypajewa

„Ale pamiętajmy, że intermedialnym tworem film był zawsze, że to właśnie owo miejsce styku różnych mediów: literatury, teatru, muzyki, tańca, plastyki, nade wszystko zaś fotografii określiło jego bytowanie w paradygmacie sztuki współczesnej”

Andrzej Gwóźdź (1998a: 106)

O tym, że badacze filmu dostrzegali tkwiący w nim intermedialny potencjał, pisać już chyba nie trzeba. Świadomość owego potencjału towarzyszyła już samym początkom kina. Dowodzą tego choćby przywołane powyżej słowa Andrzeja Gwóźdźa, które czynimy mottem prezentowanych tu rozważań. Pamiętać jednak należy, iż „teatralne piętno” – jak nazywa związek sceny i kina Tomasz Kłys (1998: 58) – cały czas widoczne jest w skodyfikowanych przez film artystycznych środkach wyrazu. Zakaz patrzenia aktorów do kamery w klasycznych filmach przypomina tzw. czwartą ścianę sceny, zaś zasada osi montażowej (np. w rozmowie dwóch osób) implikuje odbiorcę znajdującego się stale z jednej strony tej osi (takim „nieruchomym” odbiorcą jest przecież teatralna publiczność). Związek teatru i kina widać też na przykładzie numerów musicalowych w filmach muzycznych: najczęściej są one bowiem pokazywane dla widza, rzadko dla innych postaci funkcjonujących w dziele, czyli tak, jak w przypadku widowni w teatrze. Elementem łączącym medium teatralne i filmowe jest przede wszystkim kategoria *mise-en-scène* („umieszczanie na scenie”), oznaczająca określone narzędzia służące inscenizacji i artystycznej organizacji planu (tak teatralnego, jak i filmowego), a więc: scenografię, kostiumy, rekwizyty, charakteryzację, ustawienie świateł, grę aktorów itp. (zob. Chmielecki 2008: 156–170). Do pojęcia tego wrócimy w dalszej części wywodu.

W tym miejscu chcielibyśmy jednak zwrócić uwagę na inny, nader istotny aspekt intermedialności sztuki filmowej. Raz jeszcze zacytujmy A. Gwóźdźa (1998a: 106): „Dziś jednak inaczej wygląda mechanizm wypełniania światła *treścią* – reprezentowania jednego medium w innym. Chodzi głównie o to, iż film współczesny nie tyle już integruje elementy innych sztuk (ich tworzywa), ale inscenizuje raczej spektakl ich użycia”. A zatem, jeżeli właściwością filmu współczesnego ma być nie tyle łączenie w sobie paradygmatów różnych sztuk czy mediów, co raczej kreowanie z punktów styczności między nimi osobliwego filmowego spektaklu, to nie sposób nie zauważyć, że takie rozłożenie akcentów wyraźnie ukierunkowuje uwagę, po pierwsze,

na osobę reżysera, jego motywacje i wyobraźnię, po drugie – na samo tworzywo filmowe. Intermedialność trzeba zatem interpretować w kontekście celowego działania reżyserskiego, aktu świadomego posługiwania się filmową materią. Tu już nie tyle „środek przekazu jest przekazem” (wówczas film współczesny należałoby rozpatrywać w kategorii polimedialności), co przekazem, źródłem informacji są punkty styczności mediów, wyeksponowane przez reżysera.

Ta obserwacja jest szczególnie istotna z punktu widzenia zastąpienia obrazu analogowego cyfrowym oraz przewartościowań dotyczących koncepcji budowania filmowej przestrzeni. Oto bowiem, jak zauważa Edyta Stawowczyk (Stawowczyk 1997: 56), „jeżeli obrazy analogowe wychodziły od przedmiotu i zorientowane były od obiektywności ku subiektywności, to symulacje cyfrowe odwracają ten kierunek”. Estetyczny kolaż, oparty na matrycy elektronicznej i sytuujący się gdzieś „na przecięciu” sztuk obrazowych, sycący się wielością mediów i form, będący swoistą „zabawą w wycinanki” (Bonitzer 1997: 310), można opatrzeć zatem terminem *mise-en-page*, oznaczającym „umieszczanie na stronie” (Chmielecki 2008: 170–183). *Mise-en-page* przypomina indywidualne tworzenie obrazów, utkanych z różnych elementów wizualnych i tekstowych, dlatego kluczowe znaczenie w obrazie cyfrowym ma montaż i to on ma być głównym źródłem przeżycia estetycznego widza (Chmielecki 2008: 184). Owa „zabawa w wycinanki”, służąca zagospodarowaniu ram kadru, stanowi – w naszym przekonaniu – oczywiście podłoże reżyserskich inscenizacji intermedialności we współczesnej sztuce filmowej.

Dziełem, na przykładzie którego chcielibyśmy omówić funkcjonowanie tychże inscenizacji, jest film *Tlen* Iwana Wyrypajewa¹. Ogromne znaczenie ma tu fakt, iż pierwowzór utworu został napisany przez Wyrypajewa jako sztuka teatralna i początkowo funkcjonował tylko w przestrzeni teatru. Film powstał w 2009 roku, zaś przełożenie języka teatru na język filmu okazało się nie lada wyczynem. Sam reżyser zauważa (wypowiedź reżysera przywołana przez Grochowską 2010: 22), że: „w *Tlenie* teatralnym na pierwszym miejscu był aktor. W filmie [...] z racji właściwości samego medium, pomiędzy tę bezpośrednią relację widz-aktor wchodziły środki filmowe: musiałem posłużyć się montażem, efektami komputerowymi, by ta sama opowieść sprawdziła się na ekranie”. Autor jest więc w pełni świadomy, iż tworząc film w oparciu o technikę cyfrową, dokonywał będzie rozmaitych inscenizacji intermedialności.

Inscenizacje owe to nie tylko powiązanie mediów o odmiennych porządkach znakowych (w tym przypadku teatru i filmu), ale głównie wielorakie semiotyczne

¹ Iwan Wyrypajew (ur. w 1974 r. w Irkucku) jest rosyjskim reżyserem, aktorem i dramaturgiem (ukończył aktorstwo, studiował również reżyserię). Założył w Irkucku teatr *Przestrzeń Gry*. Współtworzył też moskiewski *Teatr.doc*. Jego sztuki teatralne, np. *Sny*, *Lipiec*, *Księga Rodzaju 2*, *Tlen*, *Dzień Walentego*, cieszą się dużą popularnością i są wystawiane na całym świecie, zdobywając wiele nagród, w tym międzynarodowych. Wyrypajew dotychczas nakręcił dwa filmy fabularne: *Euforię* (2006), nagrodzoną na festiwalu filmowym w Wenecji, oraz *Tlen* (2009) – twórczą adaptację napisanego przez siebie dramatu. Prywatnie związany jest z polską aktorką Karoliną Gruszką, która często grywa w jego przedstawieniach. W filmowym *Tlenie* występuje w jednej z głównych ról.

relacje między owymi porządkami; balansowanie w rozmaitych przestrzeniach granicznych. Jak powiada – cytowany wcześniej – A. Gwóźdź (1998b: 178), „to właśnie przechodniość struktur medialnych, transformacje jednego medium w innym [...] decydują o intermedialności przekazów”. Intermedialność w *Tlenie* opiera się na relacjonizmie, wzajemnych cyrkulacjach rozmaitych środków wyrazu, tak teatralnych, jak i filmowych, rozgałęzionej sieci odniesień kulturowych; także na ich przekształcaniach oraz modyfikacjach. Intermedialne koncepty reżyserskie polegają zatem u Wyrypajewa na „odsyłaniu, widzeniu jednego medium poprzez drugie, wzajemnym aktywowaniu i pobudzaniu” (Kluszczynski 2002: 76).

Estetyka intermedialności w tym przypadku to nie tylko prosta zamiana niektórych elementów *mise-en-scène* (jak u Larsa von Triera w filmie *Dogville*): Wyrypajew tworzy nieprawdopodobne zestawienia rozmaitych kodów semiotycznych, splata odmienne środki estetyczne oraz miesza różne technologie obrazowe. Obraz analogowy łączy się więc z cyfrowym, linearność z nielinearnością, kinową fabułę z telewizyjnym dokumentem, umowne z dosłownym, realność z oniryczną animacją. Stworzony przez Wyrypajewa film perfekcyjnie odzwierciedla estetykę symulacji, „rysowania” na powierzchni, w której reprezentacja została zastąpiona przez prezentację (Chmielecki 2008: 180–181). Zasada *mise-en-page*, „umieszczanie na stronie”, widoczna jest zwłaszcza w tych fragmentach filmu, w których czytamy tekst (przesuwający się na ekranie) na tle zmontowanych migawek telewizyjnych. Mamy tu zatem do czynienia z charakterystycznym dla strony internetowej zabiegiem ikonizacji pisma i upiśmiennienia obrazu. Ów „tekstualny obraz” bądź „tekst-obraz” buduje ekranową strukturę na kształt sieci – rizomatyczny, wielopostaciowy, złożony wizerunek (Sandbothe 2001: 217) równocześnie wyznacza nowe struktury formalne języka filmowego. W przypadku filmu *Tlen mise-en-page* staje się podstawową jednostką organizacji przestrzennej obrazu filmowego albo – mówiąc precyzyjniej – obrazu elektronicznego (analogowo-cyfrowego) (Chmielecki 2008: 188).

Podstawowe znaczenie dla omawianego filmu ma fakt, iż Wyrypajew oparł jego konstrukcję na konwencji nagrywania płyty. To szczególnie istotne z tego względu, że dramat *Tlen* został pomyślany jako swego rodzaju klubowy koncert, w czasie którego Wykonawca i Wykonawczyni prezentują dziesięć kompozycji z albumu *Tlen – dziesięć przykazań*. Film jest więc względem tekstu dramatu swego rodzaju prequelem – mimo że w istocie film został nakręcony po premierze teatralnej, co zresztą stanowi pierwszy wyczuwalny punkt styczności mediów, którymi posługuje się Wyrypajew. Konwencja nagrywania płyty podnosi rangę muzyki w filmie, która uzyskuje w nim status niemal autonomicznego bytu. Osiągnięto to nie tylko dzięki kompozycjom muzycznym stanowiącym tło zdarzeń, ale też poprzez mające naśladować poetycki rap melorecytacje, którymi posługują się Wykonawca i Wykonawczyni².

Studio nagrań staje się bazowym miejscem akcji – sceną, na której spotyka się dwoje artystów, by przedstawić historię szalonej miłości Saszy i Sańki. Co ciekawe, na początku filmu otrzymujemy obraz ze studia nagrań (widzimy nieruchomo

² Owe melorecytacje są więc kolejnymi formami, których intermedialny potencjał został w filmie świadomie wykorzystany.

siedzących Wykonawców), który spreparowany jest jak spis treści, wykaz – niczym na okładce płyty CD lub DVD – poszczególnych utworów składających się na tę płytę. Utworów, dodajmy, utrzymanych raz po raz w odmiennych stylistykach oraz realizujących rozmaite reżimy wizualne, zawsze jednak podpisanych tytułem oraz nazwiskiem autora muzyki. Można powiedzieć, że tak spreparowane i zestawione piosenki/*tracki*/melorecytacje/wiersze zostały złożone w rodzaj ekranowego *setu* przygotowanego przez szalonego DJ-a, którym jest... sam reżyser.

Widz skonfrontowany z taką poetyką musi radykalnie zmodyfikować swoje przyzwyczajenia odbiorcze. Konstrukcja dzieła wyraźnie też implikuje sposób lektury charakterystyczny dla nawigacji w Internecie. Widz zostaje postawiony w sytuacji samodzielnego w swych wyborach odbiorcy, decydującego o kierunku, porządku i formach recepcji. Ten konstrukcyjny chwyt odkrywa trzeci plan, w którym rozgrywa się akcja. Okazuje się bowiem, że w filmie nie tylko jest ukazane nagrywanie albumu *Tlen – dziesięć przykazań* z równoległym ewokowaniem historii namiętności Saszy i Sańki. Wykonawca i Wykonawczynie to tylko role – nagrywanie płyty stanowi jedynie temat filmu, w którym występują. Taka struktura komunikatu unieważnia także większość tradycyjnych porządków, np. zasady genologiczne czy choćby podział na teksty kultury wysokiej i niskiej. Wydaje się, że *Tlen* Wyrpajewa bez cienia przesady można nazwać medialnym amalgamatem (Chmielecki 2008: 47). W ten sposób reżyser zdaje się mówić, że nie istnieją kategorie czyste, a wszelkie podziały są umowne (Ogonowska 2006: 17–18).

Siła estetyczna dzieła Wyrpajewa nie wynika jednak wyłącznie z bogatych „orkiestracji” intermedialnych (Gwóźdź 2004: 66) czy eksperymentów montażowych, lecz bierze się przede wszystkim z konsekwentnego stosowania przyjętej poetyki, a jest nią poetyka postmodernistycznego wideoklipu. Ten wzorzec genologiczny estetycznie uzasadnia najdziwniejsze nawet rozwiązania formalne przyjęte przez reżysera. Jeśli założyć, że specyficznymi cechami współczesnych teledysków są: mozaikowość budowy, niespodziewane skojarzenia, synkretyzm, przenikanie się stylów i konwencji, nielinearność narracji, postawienie bardziej na nastrój niż fabułę, zacieranie czy zaburzanie związków przyczynowo-skutkowych, umowność realiów, świadoma i zamierzona dziwaczność, rezygnacja z zasady *decorum* oraz dawanie alternatywnych sensów temu, co zawarte w muzyce lub słowie (Lisowska-Magdżiarz 2000: 84) – to rozwiązania formalne filmu *Tlen* w pełni odpowiadają tym cechom.

Wzorce wideoklipu umożliwiły więc rosyjskiemu twórcy stworzenie dzieła totalnego, będącego syntezą sztuk, w którym współistnieją różne pasma znaczeniowe: muzyka, obraz i język, choć w rozmaitych wzajemnych relacjach. Paradoksem jest, że w początkach swego istnienia film był traktowany właśnie jako synteza wcześniej funkcjonujących przedstawień, połączenie cech właściwych rozmaitym sztukom. Z założenia więc – wedle ówczesnych manifestów – miał się opierać na estetycznym synkretyzmie, stanowić formę sztuki totalnej³. Co ciekawe, „szaleństwa estetyczne”

³ Poglądy takie reprezentowali m.in. Ricciotto Canudo oraz Borys Eichenbaum, jedni z pierwszych teoretyków kina.

Wyrypajewa, ciągle absorbowanie uwagi widza stylem wizualnym, właśnie dzięki estetyce wideoklipu zbliżają omawiany film do kolejnej kategorii historycznej – do kinematograficznych ferii (Sitarski 2005), pierwszego filmowego gatunku, także przecież opartego na wizualnych atrakcjach, ostentacyjnej sztuczności, przesadzie, czasem na oszałamianiu odbiorcy i szokowaniu.

Tlen z wideoklipami łączy również identyczny sposób lokowania widza w obrębie spektaklu. Wyrypajew zrezygnował w swym filmie z typowego dla kina zakazu patrzenia w kamerę. U niego bowiem ani realizm ani narracyjność nie są najważniejsze. Wykonawcy songów w omawianym dziele (Karolina Gruszka i Aleksiej Filimonow) spajają przestrzeń ekranu z przestrzenią widza: patrzą w kamerę, prosto w oczy oglądającego, „wciągając” go tym samym w przedstawiony świat. Trzeba w tym miejscu podkreślić, że porządki obrazowania typowe dla telewizji (nieukrywanie ekipy i sprzętu) rosyjski reżyser stosował w swoim filmie bardzo konsekwentnie. Pokazał nam swój warsztat i środki techniczne, którymi się posłużył, wpisując się tym samym w postmodernistyczną strategię ukazywania kulis (Ogonowska 2006: 18). Wyrypajew, „wciągając” widza w przedstawiony świat, chciał wyrwać go z bezpiecznego miejsca, które zapewnia kino narracyjne, zapragnął rozbić zasadnicze dla estetyki klasycznego kina wrażenie realności. Chciał poddać swojego odbiorcę uczuciowemu i psychologicznemu oddziaływaniu, porwać „gorączkową witalnością” galopujących obrazów, oszołomić „intensywną zmysłowością każdego niemal kadru” (Piotrowska 2010: 33). Z całą pewnością filmy skonstruowane tak jak *Tlen*, otwierają przed widzem nowe horyzonty doznań.

Stylistyka wideoklipu ma nie tylko spory potencjał estetyczny, ale również krytyczny. Estetyki *Tlenu* nie można rozpatrywać bez uwzględnienia kontekstów światopoglądowych i społeczno-politycznych. Posłużenie się rapem jako medium do prezentacji reżyserskich poglądów, jednoznacznie sytuuje film Wyrypajewa w przestrzeni buntu, opozycji wobec określonych wartości oraz ideologii. *Tlen*, opowiadając o niszczącej namiętności Sańki do rudowłosej Saszy, jest równocześnie melodramatem i parabolą, formalnym eksperymentem i poważnym dyskursem etycznym o realiach zastanego świata. Fakt podjęcia przez reżysera rozważań na temat istoty dobra i zła, miłości i szaleństwa, grzechu i odkupienia, podkreśla, że podstawowym architektem w intertekstualnych grach Wyrypajewa jest *Dekalog*, wokół którego osnute są poszczególne melorecytacje. Poetycki, mocno zrytmizowany rap – istota scenicznej wersji – w filmie wybrzmiewa wyraźniej dzięki kalejdoskopowym obrazom. W poszczególnych rapowanych utworach, „gdzieś między szeptem a wrzaskiem” (Grochowska 2010: 23) reżyser pokazuje stracone złudzenia, gorycz i zagubienie młodych ludzi wychowanych w konsumpcyjnym, techniczonym świecie. W *Kompozycji nr 2: Sasza kocha Saszę* bohaterowie ukazani są, jak całując się palą w łóżku marihuane, natomiast tło tej sceny tworzy cyfrowa przestrzeń, komputerowo wygenerowany świat liczb i siatka współrzędnych. W tym kontekście ich uczucie jawi się jako bastion naturalności, autentycznego porywu, wyłom w sztucznym, wyrażonym w matematycznych wzorach świecie, oni sami zaś jako „zapętleni

w popkulturowym śmietniku idealistów, którzy wciąż jednak szukają tytułowego tle-
nu – esencji, prawdy” (z okładki filmu).

Estetyka nadmiaru – wizualny spektakl, którym posłużył się reżyser – miała nie tylko odzwierciedlać, ale też krytykować natłok nic nieznaczących obrazów obecnych we współczesnych mediach i świecie. Wyrpajew przemawia do młodych, wpatrzonych w ekrany, często mających słuchawki na uszach, posługując się ich językiem. Przejmuje język nowych mediów, gdyż, jak się wydaje, tylko nim jest w stanie nie tyle opowiedzieć, co w pełni oddać rzeczywistość młodego odbiorcy (Peszkowska 2010: 81). Oglądający doświadcza więc dzieła, które „oddziałuje wielosensorycznie, jawi się w optyce załamania”, odsyłając równocześnie do zróżnicowanych poziomów doświadczenia kulturowego (Pluta-Kiziak 2002: 203).

Inscenizacje intermedialności nie mogłyby oczywiście istnieć bez intertekstualnych odwołań i wynikających z nich gier. Gry te charakteryzują zresztą nie tylko film Wyrpajewa, ale całą przestrzeń współczesnej kultury. Należy więc rozpatrywać je jako ciągłą grę: nie tylko między odrębnymi mediami, ale również tekstu z tekstem, tekstów z regułami genologicznymi, z normami komunikacyjnymi, z konwencjami estetycznymi, z tradycją, z odbiorcą, z rzeczywistością, ze światem. Owych gier intertekstualnych może być zresztą więcej. Toczą się one o liczbę możliwych do wykrycia kontekstów interpretacyjnych, zaś liczba owych kontekstów zależy wyłącznie od użytkowników oraz ich doświadczeń kulturowych (Ogonowska 2004: 38). Słusznie zauważa Krystyna Wilkoszewska, że „prefiks «inter-» coraz rzadziej oznacza tylko przestrzeń pomiędzy, częściej natomiast odzwierciedla idee hybrydyczności oraz nawigacji, wiecznego podróżowania, bez planu powrotu”, podróżowania, w którym zanikają pierwotne punkty wyjścia i dojścia (Wilkoszewska 1998: 13–14).

Podsumowując, trzeba jeszcze raz podkreślić, że inscenizacje intermedialności opierają się na „określonych strategiach widzialności styków obrazowych”, na „aktywizowaniu interfejsów po to, by nadać sens formie ich wzajemnego ścierania się, by z dwóch lub więcej figuracji medialnych uzyskać specyficzną formę medialnej różnicy – ową modalność *pomiędzy*”, jak konstatuje wielokrotnie już przywoływany A. Gwóźdź (1998a: 106). Nie można w tym kontekście zapominać, że „obrazy techniczne, które nas dziś otaczają, oznaczają modele (instrukcje) przeżywania, poznawania, wartościowania i zachowań społeczeństwa” (Flusser 1994: 67). Dlatego też traktowanie intermedialności jako artystycznego chwytu służy podkreśleniu, że my wszyscy funkcjonujemy w międzyprzestrzeniach: jak Sasza i Sańko zawieszeni jesteśmy między dobrem a złem, między światem arabskim a chrześcijańskim, między miłością a nienawiścią, między fikcją a rzeczywistością. Sięganie zaś w filmie po inne media nikogo dziwić nie powinno – trzeba po prostu zgodzić się, że „film wyszedł z kina i błądzi pośród mediów starych i nowych” (Gwóźdź 1998a: 105).

Bibliografia

- Bonitzer P. (1997), *Powierzchnia wideo*, tłum. I. Ostaszewska, [w:] *Pejzaże audiowizualne. Telewizja – wideo – komputer*, wybór, wstęp i oprac. A. Gwóźdź, Kraków, s. 309–312.
- Chmielecki K. (2008), *Estetyka intermedialności*, Kraków.
- Chmielowski F. (red.) (1998), *Estetyka sensu largo*, Kraków.
- Flusser V. (1994), *Ku uniwersum obrazów technicznych*, tłum. A. Gwóźdź, [w:] *Po kinie?... Audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych*, wybór, wpraw. i oprac. A. Gwóźdź, Kraków, s. 53–67.
- Grochowska M. (2010), *Melodramat, tragedia nieobecna*, „Kino”, nr 2, s. 22–23.
- Gwóźdź A. (1998a), *Estetyczne dylematy intermedialności – w kręgu filmu*, [w:] *Estetyka sensu largo*, red. F. Chmielowski, Kraków, s. 105–111.
- Gwóźdź A. (1998b), *Interfejsy widzialności*, [w:] *Intermedialność w kulturze końca XX wieku*, red. A. Gwóźdź, S. Krzemień-Ojak, Białystok, s. 177–189.
- Gwóźdź A. (2004), *Technologie widzenia, czyli media w poszukiwaniu autora: Wim Wenders*, Kraków.
- Gwóźdź A., Krzemień-Ojak S. (red.) (1998), *Intermedialność w kulturze końca XX wieku*, Białystok.
- Dytman-Stasieńko A., Stasieńko J. (red.) (2005), *Język @ multimedia*, Wrocław.
- Kluszczyński R.W. 2002, *Film, wideo, multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, Kraków.
- Kłys T. (1999), *Film fikcji i jego dominanty*, Warszawa.
- Krzemień-Ojak S. i in. (red.) (1997), *Kultura i sztuka u progu XXI wieku*, Białystok.
- Lisowska-Magdziarz M. (2000), *Bunt na sprzedaż. Przemysł muzyczny – reklama – semiotyka*, Kraków.
- Ogonowska A. (2004), *Tekst filmowy we współczesnym pejzażu kulturowym*, Kraków.
- Ogonowska A. (2006), *Międzyprzestrzenie dyskursu: intertekstualność i intermedialność. Analiza zjawisk w kontekście wybranych tekstów audiowizualnych, literackich, liternetowych*, „Przegląd Humanistyczny”, z. 2, s. 15–28.
- Pejzaże audiowizualne. Telewizja – wideo – komputer* (1997), wybór, wstęp i oprac. A. Gwóźdź, Kraków.
- Peszowska A. (2010), *Tlen*, „Kino”, nr 2, s. 81.
- Piotrowska A. (2010), *Teledysk moralnego niepokoju*, „Tygodnik Powszechny”, nr 7, s. 33.
- Pluta-Kiziak I. (2002), *Heretycy na scenie. Ekrany w teatrze nowych technologii*, [w:] *Wiek ekranów. Przestrzenie kultury widzenia*, red. A. Gwóźdź, P. Zawojski, Kraków, s. 193–204.
- Po kinie?... Audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych* (1994), wybór, wpraw. i oprac. A. Gwóźdź, Kraków.
- Sandbothe M. (2001), *Transwersalne światy medialne. Filozoficzne rozważania o Internecie*, tłum. K. Krzemieniowa, [w:] *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów*, wybór, wstęp i oprac. A. Gwóźdź, Kraków, s. 205–231.
- Sitarski P. (2005), *MTV i cylindry. Wideoklip jako druga młodość kina*, [w:] *Język @ multimedia*, red. A. Dytman-Stasieńko, J. Stasieńko, Wrocław, s. 154–161.
- Stawowczyk E. (1997), *Obraz w epoce systemów cybernetycznych*, [w:] *Kultura i sztuka u progu XXI wieku*, red. S. Krzemień-Ojak i in., Białystok, s. 55–65.
- Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów* (2001), wstęp i oprac. A. Gwóźdź, Kraków.

Wiek ekranów. Przestrzenie kultury widzenia (2002), red. A. Gwóźdź, P. Zawojski, Kraków.

Wilkoszewska K. (1998), *Prefiksy w roli wyznaczników współczesności*, [w:] *Intermedialność w kulturze końca XX wieku*, red. A. Gwóźdź, S. Krzemiń-Ojak, Białystok, s. 11–16.

Representations of intermediality in Ivan Vyrypaev's *Oxygen*

Abstract

Intermediality of the cinema has been discussed many times, and what is especially indicated is a specific "imprint" that was left on film by the theatre. Similarities between a movie and a performance are described well by the *mise-en-scene* category (placing on the stage). By replacing the analogue picture with the digital one, the *mise-en-page* category becomes more familiar to today's mechanisms of creating film. Intermediality of modern film should be seen as a peculiar realization of common points of arts and media. In Ivan Vyrypaev's *Oxygen*, functioning of these intermedialities is based on mutual circulations of different means of expression, both theatrical and cinematographical. Vyrypaev based his film's construction on a convention of recording a CD, consistently using poetics of a postmodern videoclip.

Słowa kluczowe: dekalog, intermedialność, intertekstualność, ikonizacja pisma, *mise-en-page*, *mise-en-scène*, wideoklip, rap

Key words: Ten Commandments, intermediality, intertextuality, iconisation of writing, *mise-en-page*, *mise-en-scene*, videoclip, rap

Bogusław Skowronek

dr hab., profesor Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie; jego główne zainteresowania to filmoznawstwo, problematyka mediów, lingwistyka kulturowa; autor czterech książek (*O dialogu na lekcjach w szkole średniej. Analiza pragmatyczno językowa*, Kraków 1999; *Konceptualizacje filmu i jego oglądania w języku młodzieży. Studium kognitywno-kulturowe*, Kraków 2007; *Film w przestrzeni kultury audiowizualnej. Studia. Szkice. Interpretacje*, Kraków 2011; *Mediolingwistyka, Wprowadzenie*, Kraków 2013) oraz kilkadziesiątu artykułów naukowych.

Joanna Paździo

dr, autorka rozprawy doktorskiej *Konceptualizacje tabu w podręcznikach do nauczania języka polskiego jako obcego*; jej główne zainteresowania to: lingwistyka (pop)kultury, glottodydaktyka polonistyczna; autorka kilkunastu artykułów naukowych.