

Prosta droga do melancholii. O antyutopii *451 stopni Fahrenheita* Raya Bradbury'ego i jej filmowych adaptacjach

ABSTRACT. Lewicki Arkadiusz, *Prosta droga do melancholii. O antyutopii 451 stopni Fahrenheita Raya Bradbury'ego i jej filmowych adaptacjach* [The Easy Route to Melancholy. *451 degrees Fahrenheit* by Ray Bradbury and its Film Adaptations]. „Przestrzenie Teorii” 32. Poznań 2019, Adam Mickiewicz University Press, pp. 257–272. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2019.32.13.

The article is an attempt to interpret Ray Bradbury's anti-utopian novel *451 degrees Fahrenheit*, published in 1953, and two film adaptations of this book: the film directed in 1966 by François Truffaut and Ramin Bahrani television adaptation from 2018. All versions have a similar story structure and tell about the near future, in which the main task of the fire department is burning books. The differences consist in shifts of emphasis within the world presented. The author proves that the 1966 version shows a possible world, which is “an audio world”, while in Ramin Bahrani's work we are dealing with the “pictorial world”; in the 1966 film the written word is replaced by sounds and the spoken word, and in the version from 2018 by paintings. These differences indicate not only different possibilities for interpreting Ray Bradbury's novel, but also transformations that took place at different levels of the reality surrounding us.

KEYWORDS: Ray Bradbury, book, “audio world”, “pictorial world”, anti-utopia

Powieść Raya Bradbury'ego zatytułowana *451 stopni Fahrenheita* ukazała się w roku 1953, pierwszej filmowej adaptacji dokonał François Truffaut w roku 1966, a najnowsza wersja, wyprodukowana przez HBO, pochodzi z roku 2018 – jej reżyserem był Ramin Bahrani. Daty te są istotne, ponieważ (choć autorzy filmowych wersji powieści byli dość wierni fabule literackiego pierwowzoru) to właśnie czas powstania tych teksów kultury w znaczący sposób decyduje o istotnych detalach różniących światy przedstawione i o tkwiących w tych tekstach potencjałach interpretacyjnych. Adaptacje ukazują przede wszystkim przejście od porządku audialnego do piktorialnego, które dokonało się w ostatnich dekadach i które pojawia się w analizowanych utworach zarówno na poziomie diegetycznym, jak i pozadiegetycznym.

Zarys fabularny zarówno w powieści, jak i w filmach jest bardzo podobny: obserwujemy świat niedalekiej przyszłości, w którym straż pożarna nie gasi pożarów, a jest rodzajem policji politycznej wyspecjalizowanej w znajdowaniu ukrytych książek i ich paleniu. Amerykańskie władze doszły bowiem do przekonania, że czytanie zagraża stabilności ustrojowi, wprowadza obywateli w psychiczny dyskomfort, odrywa od prostych rozrywek, które

utrzymują społeczeństwo w miłym letargu spożywania obrazkowej papki. Głównym bohaterem opowieści jest strażak Guy Montag, odkrywający, w trakcie rozwoju fabuły, fałszywość systemu i uciekający przed pościgiem do „rebeliantów” – ludzi, którzy wciąż czytają, a nawet uczą się wybranych książek na pamięć. Powieść Bradbury’ego, jak i filmowe adaptacje, mieściłyby się więc w obrębie prozy fantastycznej, którą Umberto Eco wyodrębnia spośród innych światów możliwych, twierdząc, że:

każdy utwór prozą – najbardziej nawet realistyczny – współtworzy świat możliwy, ukazując ciąg postaci i zdarzeń, dla których brak odpowiedników w świecie naszej rzeczywistości. [...]

Różnica między prozą fantastyczną a realistyczną polega na tym, że świat możliwy jest strukturalnie odmienny od świata realnego. [...] Możemy więc powiedzieć, że pierwiastek nierzeczywisty w literaturze fantastycznej jest następującego rodzaju: „Co by się zdarzyło, gdyby rzeczywistość nie była podobna do siebie samej, gdyby – słowem – jej struktura była odmienna”¹.

W cytowanym artykule autor *Lector in fabula* proponuje również pewną systematykę fantastyki, a przynajmniej jej gatunków i odmian. Wymienia wśród nich allotopię, utopię (która może przybierać postać uchronii lub być projekcją), metatopię i metachronię, którą nazywa także „powieścią wyprzedzenia” lub po prostu *science fiction*, ukazującą najczęściej świat ulegający przemianom, stanowiącym „uzupełnienie tendencji rozwojowych świata realnego”². Takie rozumienie fantastyki naukowej nie wyklucza, zdaniem Eco, przynależności poszczególnych utworów do innych typów literatury fantastycznej, szczególnie do utopii. I właśnie na przecięciu tych dwóch odmian fantastyki należałoby umieścić *451 stopni Fahrenheita* (zarówno w wersji powieściowej, jak i filmowych adaptacji), choć, by być bardziej precyzyjnym, należałoby stwierdzić, że jest to opowieść zarówno metachroniczna, jak i nie tyle utopijna, co antyutopijna, nawet jeśli precyzyjne określenie tego gatunku wciąż sprawia pewne trudności badaczom literatury³. Jednak niewątpliwie wizja Bradbury’ego skupiona jest na pokazaniu pesymistycznej wersji rozwoju społecznego, a to wydaje się być częścią wspólną różnorodnych definicji antyutopii czy (by użyć synonimicznego określenia) – dystopii.

Autor powieści o Ameryce palącej książki odtwarza jednocześnie (nie-mal idealnie) „schemat fabularny”⁴, nazwany przez Dariusza Wojtczaka

¹ U. Eco, *Nauka i fantastyka*, przeł. R. Kłos, [w:] *Spór o SF. Antologia szkiców i esejów o science fiction*, teksty wybrali: R. Handke, J. Jęczyk, B. Okólska, Poznań 1989, s. 170–171.

² Tamże, s. 172.

³ Por. D. Wojtczak, *Siódmy krąg piekła. Antyutopia w literaturze i filmie*, Poznań 1994, s. 37–45.

⁴ Henryk Markiewicz twierdzi, że „schemat fabularny jest tylko konstruktem o charakterze metatekstowym, porządkuje on chronologicznie i streszcza (a więc redukuje do

w książce *Siódmy krąg piekła. Antyutopia w literaturze i filmie* schematem „wewnętrznym”, pojawiający się w powieściach dystopijnych (choćby w *Roku 1984* George’a Orwella), w którym dochodzi do „odzyskiwania tożsamości” przez głównego bohatera będącego częścią opisywanego systemu. Guy Montag (we wszystkich trzech wersjach schemat fabularny jest niemal identyczny) jest początkowo, jak się przynajmniej wydaje, lojalnym członkiem społeczeństwa, rzetelnie wykonującym swoje obowiązki (punkt pierwszy schematu Wojtczaka: 1. „Sytuacja wstępna – prezentacja świata zorganizowanego i stabilnego”⁵), choć powoli zaczynamy dostrzegać pewne rysy na tym nieskazitelnym obrazie, gdy okazuje się, że strażak zachowuje niektóre z książek, które miały ulec zniszczeniu („2. Zachwianie stabilności świata – bohater zaczyna wątpić w oficjalnie głoszony porządek świata”⁶). Momentem przełomowym jest poznanie przez Montaga Clarisse (w powieści ma jedynie siedemnaście lat i ginie już w pierwszej części książki, w obu filmach postać ta jest znacznie bardziej rozbudowana) – dziewczyny, która zaburza wizję świata, jaką miał dotychczas bohater („3. Motyw miłosny i kontakt z przeszłością modyfikują los i przeżycia bohatera”⁷). Dalsze koleje losu Guya Montaga także wpisują się w schemat fabularny odtworzony przez autora książki *Siódmy krąg piekła*:

4. Poszukiwania i przestępstwo – bohater usiłuje odkryć prawdę o świecie.
5. Ewolucja psychiczna bohatera: od całkowitego ubezwłasnowolnienia psychicznego do uzyskania indywidualności.
6. Konflikt bohatera ze społeczeństwem – bunt jako konsekwencja uzyskania niezależności umysłowej.
7. Ujawnienie przestępstwa – zdemaskowanie inności bohatera wobec społeczeństwa „doskonałego”.
8. Eliminacja bohatera ze społeczeństwa lub kontrastywne zakończenie jego przemian psychicznych – „resocjalizacja” bohatera⁸.

Wszystkie te punkty idealnie realizowane są w *451 stopniach Fahrenheita*, choć fizycznym unicestwieniem Montaga kończy się jedynie wersja z roku 2018 – w powieści i w adaptacji Truffaut’a eliminacja ma jedynie wymiar symboliczny: władze nie potrafią odnaleźć zbiega, przedstawiają więc społeczeństwu telewizyjną inscenizację pościgu i śmierci strażaka-dysydenta.

najistotniejszych elementów) tylko te składniki fabuły, w których dokonują się istotne zmiany w sytuacji (w losie, charakterze i wiedzy) głównej postaci lub głównych postaci utworu”. H. Markiewicz, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1984, s. 113.

⁵ D. Wojtczak, dz. cyt., s. 88.

⁶ Tamże, s. 88.

⁷ Tamże.

⁸ Tamże, s. 88–89.

Jeśli w zakresie schematu fabularnego powieść Raya Bradbury’ego zdaje się być bardzo wiernym naśladownictwem antyutopii Orwella, o tyle w sposobie prezentacji „idealnego” społeczeństwa przyszłości, sytuuje się na przecięciu wizji z *Roku 1984* i drugiej z najbardziej znanych powieści dystopijnych XX wieku: *Nowego wspaniałego świata* Aldousa Huxleya. Neil Postman w książce *Zabawić się na śmierć* pisał: „Duch kultury może zaniżyć na dwa sposoby. W przypadku pierwszego – Orwellovskiego – kultura staje się więzieniem. W drugim – Huxleyowskim – kultura przekształca się w burleskę”⁹. O ile w wizji autora *Folwarku zwierzęcego* świat jest podporządkowany wszechwładnej inwigilacji tępiącej wszelkie przejawy samodzielnego myślenia, o tyle „Aldous Huxley uczy nas, że w epoce zaawansowanej technologii duchowego spustoszenia możemy się spodziewać ze strony wroga o uśmiechniętej twarzy, aniżeli z fizjonomią emanującą podejrzliwością i nienawiścią”¹⁰. W *Nowym wspaniałym świecie* strażnicy nie są potrzebni – jego obywatele dobrowolnie wyzbywają się wolności, przedkładając nad nią bezpieczeństwo, względny dobrobyt, samozadowolenie z życia wypełnionego somą i czuciofilmami. Bradbury tworzy „świat możliwy” stojący gdzieś na pograniczu tych dwóch wizji. Z jednej strony rzeczywistość przedstawionych przez niego Stanów Zjednoczonych, które od roku 1960 rozpoczęły i wygrały dwie wojny atomowe¹¹, jest kontrolowana choćby przez zajmujących się znajdowaniem i paleniem książek strażaków. Władze panują też nad historią i przeszłością: w skróconej historii Amerykańskiej Straży Pożarnej, którą czyta w pewnym momencie Montag, wyraźnie jest napisane, że organizacja ta została powołana w roku 1790 przez Benjamina Franklina „w celu palenia anglofilskich książek na terytorium Kolonii”¹², bohater w trakcie akcji jednak ze zdumieniem odkrywa, że w przeszłości strażacy gasili, a nie wywoływali pożary.

Niemniej znakomitej większości społeczeństwa sytuacja panująca w kraju całkowicie odpowiada. Powieściowe USA to państwo, które co prawda toczy jakieś wojny, ale nie dotyczą one bezpośrednio jego obywateli. Rząd zapewnia za to dostani żywot wypełniony niemal nieustannym oglądaniem ścianowizji, dającym złudne poczucie uczestnictwa w wirtualnej wspólnotcie.

W wizji społeczeństwa przyszłości stworzonej w roku 1953 przez Bradbury’ego i późniejszych adaptacjach tej powieści najciekawsze wydają się jednak nie perypetie bohaterów, odkrywających zniewalający ich system czy kolejna wizja totalitarnej władzy próbującej zapanować nad społeczeństwem, ale uczynienie głównym problemem książki jako symbolu wolności i ostat-

⁹ N. Postman, *Zabawić się na śmierć*, przeł. L. Niedzielski, Warszawa 2002, s. 219.

¹⁰ Tamże, s. 219–220.

¹¹ R. Bradbury, *451 stopni Fahrenheita*, przeł. W. Szypuła, Warszawa 2018, s. 86.

¹² Tamże, s. 43.

niej ostoi niezależnego myślenia. I właśnie w tym różnorodnym sposobie prezentowania podejścia do słowa pisanego najwyraźniej zarysowują się różnice między powieścią a jej filmowymi adaptacjami, jak również czasami, w których dzieła te powstały.

Powieść, jak już wspomniano, powstała w roku 1953, osiem lat po zakończeniu II wojny światowej, w początkach „ery Eisenhowera”, która była czasem amerykańskiej *prosperity*. Jak pisze Patrycja Włodek: „Amerykańskich lat pięćdziesiątych nie sposób opisać bez przymiotników i epitetów – wspańiale, fantastyczne, pełnowartościowe [...], «nieustające wakacje», «nowa era dobrego samopoczucia»”¹³. Nie powinno więc nas dziwić, że na przykład Stanisław Lem właśnie przez ten pryzmat postrzegał *451 stopni...*, nie dostrzegając elementów, które dziś wydają się znacznie bardziej prorocze. W *Fantastyce i futurologii* Lem zarzucał Bradbury’emu, że nie potrafi być konsekwentny w budowaniu narracji i że w jego książkach „silnik imagi-nacji [jest] doskonały, lecz [nie ma] ani śladu selekcyjnych filtrów samokrytyki”¹⁴. Zaś książkę o strażakach wzniesionych pożary wprost nazywa słabą i wtórną. Jednak za największy mankament tej powieści uznał autor *Solaris* nieprzekonujący go obraz „świata możliwego”. Lem pisał:

Lecz zakaz cenzuralny produkowania literackich dzieł, wątpliwych z punktu widzenia politycznej ideologii państwa, nie wydaje mi się przestraszający jako wizja aż eschatologiczna. Po drugiej wojnie światowej zdawał się Bradbury książką tą doszłusowywać do literackich prac podjętych w duchu antywojennego resentymentu, bo płonące książki z *Fahrenheit 451* od razu przypominają hitlerowskie *auto-da-fé*, i ta wymowa alegoryczna ułatwia recepcję wszystkim czytelnikom, obcym fantastyce i niezainteresowanym jej poetyką. Mnie powieść ta, [...] wyjawia przede wszystkim, jakie złote życie mieli Amerykanie w czasach wojny, skoro to, co sobie Bradbury roi jako możliwość wręcz okropną, byłoby dla nas, byłych obywateli Generalnego Gubernatorstwa, istną Arkadią sielankową¹⁵.

Co ciekawe autor *Pamiętnika znalezionej w wannie* zdaje się w ogóle nie zauważać potencjału krytycznego pojawiającego się w powieści Bradbury’ego, który dostrzegamy współcześnie, gdy książka ta jawi nam się przede wszystkim jako ostrzeżenie przed odejściem od słowa pisanego i – może szerzej – wartości humanistycznych.

Najwyraźniej przesłanie powieści widoczne jest w dialogu, który przeprowadza Montag z kapitanem Beattym. Chcąc uświadomić strażakowi zalety obecnego systemu, przełożony opowiada mu o przeszłości. Zacytujmy

¹³ P. Włodek, *Kres niewinności. Obraz i upamiętnienie ery Eisenhowera w amerykańskich filmach i serialach – pomiędzy reprezentacją, nostalgią a krytycznym retro*, Kraków 2018, s. 30–31.

¹⁴ S. Lem, *Fantastyka i futurologia*, t. 2, Kraków 1989, s. 321.

¹⁵ Tamże.

kilka fragmentów tego wywodu (dość wiernie oddanego w wersji Truffauta), by pokazać, w jaki sposób można to odnieść zarówno do powieściowej, jak i realnej sytuacji naszej współczesności.

Beatty, prezentując w pewien sposób stanowisko władzy, mówi:

Dawniej książki przypadły do gustu nielicznym: paru osobom tu, paru tam... Takim, którzy mogli sobie pozwolić na inność. Świat był duży, przestronny. Z czasem jednak zaroilo się w nim od oczu, łokci, ust. [...] Książki zaczęły równać w dół, do poziomu nijakich mas¹⁶.

Faktycznie, z jednej strony ostatnie dwa stulecia to okres gwałtownego rozwoju demograficznego. O ile w roku 1750 na świecie żyło jedynie około 790 milionów ludzi, to już w roku 1800 glob liczył nieco ponad miliard mieszkańców, a liczba ta podwoiła się w okolicach roku 1930. Kolejny miliard przybył w ciągu 30 lat, więc w czasach powstania *451 stopni Fahrenheita* świat zamieszkiwało około 3 miliardów osób, dziś zaś liczy ich około 7 miliardów¹⁷. Zdecydowanie zmieniła się więc jego struktura, a jeśli chodzi o liczbę osób potrafiących czytać i pisać, skok ten jest wręcz szokujący. Jeśli bowiem przyjmiemy, że w roku 1750 umiejętność tę posiadało (co i tak zapewne jest szacunkiem przesadzonym) 10% mieszkańców globu, czyli około 75 milionów osób, to dziś, gdy nawet w najbiedniejszych krajach przynajmniej połowa ludności nie jest analfabetami, możemy szacować, że czytanie i pisanie nie jest zupełnie obce około 6 miliardom osób. W ciągu 250 lat liczba osób mogących obcować z literaturą wzrosła więc osiemnastokrotnie. Z jednej strony w rozumowaniu Beatty'ego jest odrobina racji, gdy twierdzi, że przy masowości średni poziom literatury musiał się obniżyć. Gdy wprowadzono (w większości krajów Zachodu w XIX wieku) powszechny obowiązek szkolny, niewątpliwie na popularności zyskały literatura i prasa brukowa, wydawane szybko, tanio, tandetnie i przeznaczone dla „kucharek”, które skończyły cztery klasy szkoły powszechnej. Warto jednak pamiętać, że przecież w tym zalewie literackiej szmiry pojawiały się również pozycje wartościowe, nowatorskie, poznawczo intrygujące; nie zaprzestano uprawiania filozofii, etyki czy poezji. Utyskiwanie (które dziś przecież również słyszymy) na niski poziom literatury, z jednej strony charakterystyczne jest dla niemal każdej epoki i znajdziemy je zarówno u Arystotelesa, jak i w *Don Kichocie*, z drugiej zaś pomija się fakt, że Kant czy Platon czytani byli jedynie przez mały procent z małego procenta osób, które sztukę składania liter wykorzystywali nie tylko po to, by prowadzić księgi handlowe.

¹⁶ R. Bradbury, dz. cyt., s. 64.

¹⁷ T. Kaneda, *How Many People Have Ever Lived on Earth?*, <<https://www.prb.org/howmanypeoplehaveeverlivedonearth/>> [dostęp: 4.09.2019].

Beatty, kontynuując swój wywód, mówi do Montaga:

Wyobraź to sobie. Najpierw dziewiętnastowieczny człowiek ze swoimi końmi, psami, powozami, ruchem w zwolnionym tempie. A potem wiek dwudziesty. Kamera przyspiesza. Książki się kurczą. Powstają skrócone wersje. Streszczenia. Brukowce. Wszystko sprowadza się do żartu, do celnej puenty. [...] Klasykę skraca się najpierw do piętnastominutowego słuchowiska, potem do dwuminutowej wstawki w audycji o książkach, w końcu do hasła słownikowego na dziesięć, dwanaście linijek¹⁸.

I znów trudno odmówić jego twierdzeniom odrobiny racji. Faktycznie świat gwałtownie przyspieszył, za sprawą wynalazków pozwalających na niemal błyskawiczne przemieszczanie się i przesyłanie informacji na odległość, ale także ze względu na wprowadzenie mechanicznego pomiaru czasu, który sprawił, że czas stał się realną (i mierzalną) wartością. Trudno też nie zgodzić się ze stwierdzeniem, że dziś coraz chętniej korzystamy z „wersji skróconych”. „Bryki” zastępujące maturzystom szkolne lektury, piętnastominutowe streszczenie *Lalki* na YouTube, będące substytutem czytania dwóch potężnych tomów stworzonych przez Prusa, są zapewne dowodami potwierdzającymi słusność uwag kapitana. Choć przecież słowa te napisano w latach pięćdziesiątych, które z naszej perspektywy wydają się czasami intensywnego czytelnictwa. Warto jednak mieć świadomość, że w przeszłości wcale nie było lepiej – badania OPOB-u z 1974 roku wskazały na przykład, że w ciągu dwóch ostatnich tygodni 73% przepytanych Polaków nie przeczytało żadnej książki¹⁹, co niewiele się różni od najnowszych danych dotyczących czytelnictwa.

Według Beatty’ego na ten sam problem „skrótowości” cierpi życie społeczne zamieszkiwanych przez niego USA. „Polityka? – pyta kapitan – Jedna kolumna, dwa zdania, nagłówek. A potem wszystko znika w locie”²⁰. W erze „twitterowej polityki” prowadzonej przez prezydenta Trumpa słowa te mogłyby być uznane za niemal prorocze, choć – gdy się głębiej zastanowić i spojrzeć w historię, to mieliśmy już „politykę telegraficzną”, a nagłówki „żółtych gazet” z końca XIX wieku, przeznaczonych głównie dla absolwentów czterech klas szkół powszechnych, z pewnością nie były bardziej wyszukane niż tytuły współczesnych tabloidów.

Beatty narzeka także na oddawanie się obywateli jedynie najprostszym rozrywkom:

Życie płynie szybko, ważna jest praca, a po pracy wszechobecne, łatwo dostępne przyjemności. [...]

¹⁸ R. Bradbury, dz. cyt., s. 64–65.

¹⁹ Ośrodek Badania Opinii Publicznej i Studiów Programowych, *Komunikat z badań nr 31, maj 1974. Zajęcia kulturalne*, <<http://www.tnsglobal.pl/archiwumraportow/1974/04/02/zajecia-kulturalne/#more-3593>> [dostęp: 3.09.2019].

²⁰ R. Bradbury, dz. cyt., s. 65.

Wyrzuć ludzi z teatrów, zostaw tylko clownów. Postaw w domach szklane ściany, po których śliczne kolorki przebiegają w dół i w górę jak konfetti, krew sherry albo sauternes. [...]

Coraz nowsze i coraz większe zawody i superzawody sportowe, coraz lepiej i lepiej zorganizowane²¹.

I po raz kolejny trudno zaprzeczyć, że dziś jeszcze wyraźniej niż w latach pięćdziesiątych, gdy – zauważmy – telewizja była dopiero w powijakach²², a ówczesne olimpiady czy mecze w porównaniu z dzisiejszymi były kame-ralnymi imprezami – trudno odmówić Beatty’emu (a może raczej Bradbury’emu) przenikliwości.

Znacznie ciekawsze – lecz również zadziwiająco aktualne – są inne argumenty wysuwane przez Beatty’ego. Dotyczą one bowiem powodów, dla których w fikcyjnych USA zabroniono czytania książek. Główną przyczyną, zdaniem kapitana, była nie tylko chęć zdemokratyzowania i wyrównania szans, ale przede wszystkim – przynajmniej oficjalnie – potrzeba uniknięcia niekomfortowych (dla różnego typu mniejszości) sytuacji. Beatty twierdzi:

Pomyślmy teraz o mniejszościach w naszej cywilizacji, zgoda? Im większa populacja, tym więcej mniejszości; stale trzeba uważać, żeby nie nadepnąć na odcisk miłośnikom psów, miłośnikom kotów, lekarzom, adwokatom, sprzedawcom, kucharzom, mormonom, baptystom, uniterianom, drugiemu pokoleniu Chińczyków, Szwedom, Włochom, Niemcom, Teksasńczykom, brooklyńczykom, Irlandczykom, mieszkańcom Oregonu i Meksyku. Bohaterowie książek, sztuk teatralnych, seriali telewizyjnych nie mają odpowiedników wśród autentycznych malarzy, kartografów ani mechaników. [...] im większy masz rynek, tym bardziej oddalaszy się od kontrowersji, od tych wszystkich mini-mikro-mniejszości zafiksowanych na paprochach we własnym pepku. Pisarze, pełni złych myśli zamykają maszyny do pisania. Naprawdę to zrobili²³.

Z jednej strony mamy więc w tych wywodach zawarte przekonanie, bliskie współczesnym lewicowym (czy za takowe uważanym) poglądom o konieczności zachowania „politycznej poprawności”. Każda z grup ma prawo, by być reprezentowana i niedyskryminowana. Setki książek i artykułów poświęcono dziś tym tematom, od poważnych studiów socjologicznych, do internetowych rozważań, czemu taka czy inna mniejszość nie ma swojej medialnej reprezentacji lub jest (w taki czy inny sposób) marginalizowana. Tyle tylko, że rozwiązanie tego problemu, przyjęte w „świecie możliwym” powieści Bradbury’ego jest radykalne. Jeśli nie można stworzyć utworu, który nie będzie kogoś szykanował, to w ogóle zaprzestańmy tworzyć i za-

²¹ Tamże, s. 65–67.

²² W roku 1953, gdy Bradbury wydał swoją powieść, tylko 44,7% amerykańskich gospodarstw domowych było wyposażonych w odbiornik telewizyjny. *Number of TV Households in America*, <<http://www.tvhistory.tv/facts-stats.htm>> [dostęp: 27.08.2019].

²³ R. Bradbury, dz. cyt., s. 68–69.

brońmy korzystać z dzieł z przeszłości, w których taka dyskryminacja się pojawia. Oczywiście jest to argument dość pozorny – wszak w świecie „palonych książek” wciąż istnieją widowiska „ścianowizyjne”, które także muszą zawierać elementy dyskryminujące, ale trop poddany w tym rozumowaniu zapewne nie byłby obcy współczesnym ekstremistom z obu stron ideologicznej barykady.

Konkluzja wywodów kapitana wydaje się prosta:

Jeżeli [...] aparat władzy miałby być niewydajny, nadmiernie rozbudowany i żarłoczny na nasze podatki, to i tak jest to lepsze, niż gdyby ludzie mieli się [...] zamartwiać. Spokój ducha [...]. Daj ludziom konkursy, w których do zwycięstwa wystarcza znajomość słów popularnej piosenki, stolic stanów albo wysokość ubiegłorocznych zbiorów zboża w Iowa; nawkładaj im do głów masę niewybuchowych danych, wtłocz tyle „faktów”, żeby ich mózgi pękały w szwach – będą odczuwali przesył, ale zarazem dumę z posiadanych informacji. [...] Nie podsuwaj im śliskich narzędzi, takich jak filozofia czy socjologia, które pozwoliłyby kojarzyć fakty. To prosta droga do melancholii²⁴.

I wydaje się, że nie tylko władze fikcyjnej rzeczywistości Bradbury’ego przyswoiły sobie tę lekcję, choć trudno stwierdzić, na ile współcześni rządzący stosują te metody w sposób świadomy. Jak już wspominałem, świat przedstawiony powieści Bradbury’ego mieści się na przecięciu wizji Huxleya i Orwella – z jednej strony jest to rzeczywistość, która powstała na skutek duchowego lenistwa obywateli, którzy bezpieczeństwo (również to psychiczne) i przyjemność przedkładają nad wolność i umysłową samodzielność, lecz władze powieściowych Stanów Zjednoczonych wykorzystują tę sytuację i utrwalają ją przez stworzenie odpowiedniego systemu kontrolnego.

Wizja Bradbury’ego, że remedium na tę sytuację może być czytanie (i uczenie się na pamięć) książek, jest być może wizją nieco naiwną. Choć warto nadmienić, że Granger – przywódca „rebeliantów”, nie ma wielkich złudzeń co do faktycznych możliwości buntowników. W rozmowie z Montagem mówi, że „rewolucjoniści” tworzą luźną strukturę, czekają na wybuch wojny, która zmieni sytuację, mając świadomość, że są „tylko osobliwą mniejszością wołających na puszczy”²⁵ i że być może książki, których się nauczyli, przydadzą się któremuś z kolejnych pokoleń. A władze mogą ich ignorować, bo w gruncie rzeczy nie stanowią wielkiego zagrożenia. Włóczędzy, będący „bibliotekami jednej książki”, nie są bowiem niebezpieczni dla systemu, z którym większość obywateli świetnie koegzystuje.

Jak już parokrotnie wspominałem, filmowe adaptacje *451 stopni Fahrenheita* są dość wierne schematowi fabularnemu książki. Oczywiście

²⁴ Tamże, s. 64–70.

²⁵ Tamże, s. 177.

różnią je drobne szczegóły, które nie są bardzo istotne i nie zmieniają zasadniczo wymowy utworów. Jednak istnieje pomiędzy nimi jedna ważna różnica, wynikająca prawdopodobnie z czasów, w których powstawały. Otóż świat możliwy filmu François Truffauta jest światem audialnym, podczas gdy w dziele Ramina Bahraniego mamy do czynienia ze światem piktorialnym – w filmie z 1966 roku słowo pisane zostało zastąpione przez dźwięki i słowo mówione, w utworze z roku 2018 – przez obrazy, a może nawet obrazki.

Ten „audialny zwrot” w filmie Truffauta możemy dostrzec już w pierwszej minucie seansu. Reżyser zastosował bowiem niezwykle interesujący chwyt, w którym element pozadiegetyczny, jakim w filmie są rozpoczynające go zazwyczaj napisy początkowe, został w przewrotny sposób wpisany w świat przedstawiony. Autor *400 batów* rezygnuje bowiem z podawania tytułu, obsady i nazwisk twórców filmu, zastępując słowo pisane narratorem zza kadru, który na tle transfokacji ukazujących dachy wypełnione telewizyjnymi antenami po prostu odczytuje listę osób zaangażowanych w produkcję dzieła.

Tego sposobu prowadzenia narracji trzyma się Truffaut w całym filmie. W obrębie świata przedstawionego nie znajdziemy ani jednego napisu – słowo drukowane pojawia się jedynie na książkach, najczęściej palonych przez strażaków. Ani w jednym ujęciu nie pojawia się żaden napis, nie widzimy reklam opatrzonych sloganami, napisów orientacyjnych, wydrukowanych nazw, liter na ubraniach czy mundurach. Nawet teczki osobowe strażaków, które w którymś momencie przegląda kapitan Beatty (Cyril Cusack) zawierają jedynie numer na obwolucie i kilkanaście zdjęć w środku. Ludzie w pociągu czytają jedynie historyjki obrazkowe, także pozbawione jakiegokolwiek komentarza, nawet ulice nie mają swoich nazw i są identyfikowane za pomocą numerów.

Syd Cain, który był scenografem tego filmu, nie próbował na siłę tworzyć futurystycznej wizji przyszłości. Miasto wygląda bardzo podobnie do miast z lat sześćdziesiątych, choć jest „schłodniejsze” i pozbawione reklamowego bałaganu. Wystój wewnątrz również utrzymany jest w estetyce lat sześćdziesiątych, w zasadzie jedyną różnicą są pojawiające się w mieszkaniach płaskie telewizory – co ciekawe są to telewizory lampowe, o czym świadczy powolny proces rozświetlania się i przygasania, charakterystyczny dla tego typu odbiorników. Nie są to jednak „ścianowizory” pojawiające się w powieści, a aparaty o przekątnej około 30 cali, więc zdecydowanie mniejsze niż te, które stoją dziś w salonach naszych mieszkań.

Absolutne wyrugowanie napisów sprawia, że specjalnej mocy nabiera słowo mówione. Uczniowie w szkole, którą odwiedzają Montag (Oskar Werner) i Clarisse (Julie Christie) – nie zostają widzom ukazani na ekranie

(poza jednym malcem zagubionym na korytarzu), jednak z klasy dobiega jednostajny głos dzieci recytujących na głos tabliczkę mnożenia, również na szkolnym korytarzu nie zobaczymy ani jednej litery.

Rozwój akcji całego filmu Truffauta oparty jest na dialogach, gdy Clarisse zaczepia Guya w pociągu, już w jednym z pierwszych zdań stwierdza, że jest „prawdziwą studnią słów” i kiedy zaczyna mówić, nic jej nie jest w stanie powstrzymać. To z rozmów dowiadujemy się o regułach świata przedstawionego, to one tłumaczą przeszłość i teraźniejszość, to właśnie w dość długim monologu przywódca rebeliantów wyjaśnia Montagowi, dlaczego ukrywają się w środku lasu. Po kolei nazywa też tytułami książek pozostałych buntowników, w filmowym świecie uciekinierzy całkowicie pozbyli się swoich dawnych imion, przyjmując nazwy: *Republiki Platona*, *Alicji w krainie czarów* Carrolla, *Czekając na Godota* Becketta, *Kwestii żydowskiej* Sartre’a czy *Kronik marsjańskich* Bradbury’ego. Szczególnie przejmującą sceną jest jeden z końcowych fragmentów filmu, gdy umierający człowiek uczy swojego siostrzeńca *Weir of Hermiston* autorstwa Roberta Louisa Stevensona – leżący w barłogu starzec recytuje słowa książki, które (często dość nieudolnie i z pewnymi problemami) powtarza za nim dziesięcioletni chłopiec.

Scena ta ukazuje jeszcze jedną ważną zmianę, jaką wprowadza idea książki zamienionej w człowieka. Roland Barthes w *Krytyce i prawdzie* twierdził, że „książka jest światem. Krytyk znajduje się wobec książki w tych samych warunkach słowa, co pisarz wobec świata”²⁶, a jak dodaje Michał Paweł Markowski we wstępie do *S/Z*: „Czytać bowiem to wydawać się na łup znaków. Otwierać się na pracę nieskończonych kodów. Czytający prze staje być podmiotem lektury i przekształca się w jej scenę: ciało i emocje przenikają asocjacje, cytaty, aluzje, fragmenty innych tekstów”²⁷. W świecie *451 stopni Fahrenheita* książka staje się nie światem, a człowiekiem, zaś czytelnik zamienia się w słuchacza. Wzrok zostaje zamieniony na słuch, śledzenie liter wydrukowanych na papierze zamienia się w nadażanie za recytacją. Można widzieć w tym powrót do pierwotnej formy obcowania z literaturą, czasów, gdy aojda recytował wersy *Iliady*, prowansalski trubadur wyśpiewywał swoje wiersze czy lirnik snuł opowieści przy ognisku. Jednocześnie warto pamiętać, że być może to właśnie oralna forma kontaktu z literaturą była nie tylko formą pierwotną, ale i najbardziej rozpowszechnioną na przestrzeni dziejów. Zwyczaj cichej lektury był wszak dostępny jedynie nielicznym i upowszechnił się dopiero w XVIII wieku, wraz z poja-

²⁶ R. Barthes, *Krytyka i prawda*, przeł. W. Błoński, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. 2, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1976, s. 157.

²⁷ M.P. Markowski, *Ciało, które czyta, ciało, które pisze*, [w:] R. Barthes, *S/Z*, przeł. M.P. Markowski, M. Gołębiowska, Warszawa 1999, s. 30.

wieniem się pojęcia intymności i wzrostem liczby osób potrafiących czytać. Jak twierdzi Alain Corbain, w połowie tego wieku „głośne czytanie, w warunkach domowych, utrzymuje się jeszcze, ale traci na znaczeniu”²⁸, choć przecież znamy wiele opisów wspólnej lektury pochodzących jeszcze z drugiej połowy wieku XIX. W latach dwudziestych XX wieku zwyczaj ten został zastąpiony przez wspólne słuchanie radia – nadającego nie tylko muzykę i informacje, ale także nagrania słuchowisk czy po prostu czytanych utworów literackich. W końcu już nawet wynalazca fonografu Thomas Alva Edison widział nagrywanie fonicznych wersji książek dla niewidomych jako jedno z podstawowych zastosowań swojego urządzenia²⁹. Kontakt z literaturą i fikcyjnymi opowieściami zapośredniczony wyłącznie przez medium pisma z tej perspektywy jest więc może jedynie dwustuletnim epizodem w dziejach ludzkości, a wciąż rosnąca popularność różnego typu audiobooków, zdaje się tylko tę tezę potwierdzać – na przestrzeni dziejów nieliczni członkowie społeczeństwa korzystali z pisma w formie drukowanej i być może znów do tego stanu zmierzamy.

Oczywiście w świecie omawianego filmu dochodzi do jeszcze innej zmiany sytuacji odbiorczej. Ludzie-książki przybierają formy spersonifikowane – nie tylko są pojedynczymi egzemplarzami poszczególnych dzieł, ale mają także swoje ciała, głosy, zwyczaje artykulacyjne, które przecież także muszą wpływać na proces percepcji. Zapewne inaczej brzmią słowa powieści Stevensona wypowiedziane przez umierającego starca, a inaczej, gdy recytuje je kilkuletni chłopiec. Oczywiście kontakt z książką i jej recepcja również uzależnione są od fizycznej formy artefaktu: inaczej odbieramy powieść w twardej oprawie, wydrukowaną dużą czcionką na kredowym papierze od tego samego tekstu czytanego w zniszczonym *paperbooku*, jednak w przypadku człowieka-książki złożoność psychologiczna sytuacji odbiorczej wzrasta niepomniernie. W idei przenoszenia przez pokolenia opowieści zapamiętanych w głowach ważniejsza niż same teksty może okazać się osobowość, powierzchowność bądź siła głosu poszczególnych „nośników”.

W tym wyimaginowanym świecie może dojść do kolejnego ciekawego zderzenia semiotycznego. Jeśli, jak twierdzi Barthes, nasze ciało i umysł przesycone są różnego typu asocjacjami, to jak one będą kształtowały się u ludzi, którzy książkami się stali? Czy rozumienie *Alicji w krainie czarów* będzie inne u człowieka, który jest *Księciem Machiavellego*, od odbioru tej samej książki przez tego, który został *Klubem Pickwicka*? Oczywiście jest to sytuacja wykraczająca zapewne poza obszar interpretacyjny zakreślony

²⁸ A. Corbain, *Kulisy*, przeł. W. Gilewski, [w:] *Historia życia prywatnego*, t. 4. *Od rewolucji francuskiej do I wojny światowej*, red. M. Perrot, Wrocław 1998, s. 510.

²⁹ D. Antonik, *Audiobook. Od brzmienia słów do głosu aktora*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 129.

w filmie Truffauta, ale tak dalece idąca identyfikacja z konkretnymi tytułami może przecież budzić i takie asocjacje.

Ponad pół wieku, które minęło między dwoma adaptacjami tekstu Raya Bradbury'ego, powoduje, że te dwa filmy różnią się nie tylko tytułami książek, które są w nich przywoływane, głównie w scenach ich palenia (co jest zapewne tematem na osobny artykuł), ale też wizją świata przedstawionego. W XXI-wiecznej „niedalekiej przyszłości” to już nie słowo mówione, a obrazy zastąpiły druk. Choć buntownicy nadal uczą się książek na pamięć, to jednak w wersji wyreżyserowanej przez Ramina Bahrani'ego, to nie oni, a wszczepiony w ptaka fragment przekształconego DNA – „Omnis”, zawierający kolektywną pamięć ludzkości, jest tym, co Montag (Michael B. Jordan) musi ocalić. Scena prezentacji rebeliantów również jest dość skrótowa, bardziej w pamięć zapada spotkanie z genialnym sawantem Cliffordem (Daniel Zolghadri), który dzięki genetycznej mutacji był w stanie zapamiętać 13 tys. książek i może zacytować fragment znajdujący się na stronie 935 *W poszukiwaniu straconego czasu* Marcela Prousta. Dość znamienne jest to, że o ile w powieści i utworze Truffauta zapamiętywanie książek nie wydaje się wielkim problemem, o tyle w czasach, gdy nie pamiętamy nawet numerów telefonów do najbliższych, całą pamięć magazynując w różnych urządzeniach elektronicznych, mnemotechnika nie wydaje się nam już wcale taka oczywista i trzeba ją motywować fabularnie genetycznymi udoskonaleniami.

O ile w filmie z 1966 roku zrezygnowano w ogóle ze słowa pisanego, z którego świat przedstawiony został „oczyszczony”, o tyle utwór z 2018 roku jest w tej mierze znacznie mniej rygorystyczny. Równie istotna, jak w pierwszej wersji, wydaje się sekwencja otwierająca film. Bahrani nie zrezygnował z napisów informujących o twórcach filmu, pod tym względem produkcja HBO jest znacznie bardziej tradycyjna. Ale ważne wydają się obrazy ukazywane w tle tych napisów. Widzimy tam nie tylko palone książki, ale także ginące w ogniu znane obrazy i grafiki. W tle pojawiają się również fragmenty filmów (również pochłaniane przez płomienie), choćby kilka ujęć hitlerowców rozpalających stosy z książek. Wśród palących się druków pojawiają się także pojedyncze słowa, zastępowane przez znaki-emojony, które później będą wielokrotnie przywoływane w filmie. Świat przyszłości nie jest bowiem pozbawiony znaków symbolicznych, ale zostały one zredukowane do niezbędnego, obrazkowego minimum. Gdy strażacy prezentują w szkole pokaz niszczenia książek i ostrzegają uczniów przed „matwami” (tak nazywani są rebelianci), twierdzą, że w dystrykcie 9 można czytać dowolne książki, pod warunkiem, że jest to *Biblia*, *Do latarni morskiej* lub *Moby Dick*. Jednocześnie uczniowie (a widzowie wraz z nimi) widzą wyświetlone fragmenty tych utworów, tyle tylko, że składają się one z pojedynczych wyrazów i szeregu

piktogramów: tytuł książki Virginii Woolf składa się na przykład z piktogramu ukazującego człowieka, żarówkę i domek.

Piktogramami posługują się również użytkownicy ścianowizji, które w wersji z 2018 roku dosłownie odzwierciedlają pomysł Bradbury'ego, bowiem w mieszkaniach bohaterów faktycznie całe ściany są ekranami, podobnie jak fasady wieżowców, które wciąż wyświetlają obrazy. Komentując najpierw sukcesy, a potem wyrażając nienawiść wobec Montaga, który stał się „wrogiem publicznym”, internauci ograniczają się do kilku symboli: serduszka, uśmiechniętych buzi, płomieni – gdy chcą wyrazić aprobatę; zasmuconych min i trupich czaszek – gdy artykułują nienawiść. Komunikacja w świecie przedstawionym filmu z 2018 roku nie ma charakteru audialnego, jest maksymalnie uroszczoną komunikacją piktograficzną. Ludzie posługują się kilkoma znakami wyrażającymi pozytywne lub negatywne emocje, ewentualnie powtarzają kilka sloganów, jak choćby ten, skandowany przez uczniów podczas spotkania ze strażakami: „Szczęście jest prawdą, wolność wyborem, a liczysz się ty”.

Ciekawe jest również to, że w tym świecie przedstawionym rebelianci próbują zachować dla potomności nie tylko fizyczne artefakty w postaci książek, ale także obrazy, filmy czy bazy danych. Clarisse (Sofia Boutella) żałuje, że nie można oglądać już starych filmów, które także palone są przez strażaków. Wśród „skarbów”, które Montag ukrywa w specjalnej skrytce, znajduje się nie tylko egzemplarz *Ludzi z podziemia* Dostojewskiego, ale także kaseta wideo, stara kartka pocztowa zapisana odręcznym pismem, celuloidowa taśma z fragmentem *Deszczowej piosenki* (*Singin' in the Rain*, 1952, reż. Stanley Donen, Gene Kelly) i stara tarcza od analogowego telefonu. Gdy „mątwy” uciekają z kryjówek, odkrytej i otoczonej przez strażaków, jeden z nich pyta, czy na serwer przesłać najpierw dzieła Szekspira czy Wikipedię. To zrównanie różnych kodów komunikacyjnych jest znaczące (świat przedstawiony w filmie HBO jest ukazany jako znacznie bardziej opresyjny niż w literackim oryginale) – władze zwalczają nie tylko czytanie, ale i wszelkie ślady przeszłości. Jednocześnie to zrównanie różnych środków przekazu również jest znamienne dla naszych czasów i refleksji nad nimi. Myśl postmodernistyczna czy „zwrot obrazowy” wyraźnie pokazały, że proste hierarchie ważności tekstów kultury nie zawsze były prawdziwe.

Porównując te dwie filmowe adaptacje książki Raya Bradbury'ego, warto zwrócić uwagę również na to, jak zmienił się język, jakim posługują się dzieła audiowizualne, który także dobrze oddaje przejście od audialności do piktograficzności. Utwór Truffaut'a składa się przede wszystkim z dialogów i na nich jest oparty, bohaterowie rozmawiają, tworzą relację przez wypowiedziane słowa, za ich pomocą oswajają rzeczywistość. Montaż (szczególnie z dzisiejszego punktu widzenia) wydaje się niespieszny, do-

minują długie ujęcia, nawet scena ucieczki i pościgu nie jest dynamiczna. U Bahraniego bohaterowie są ukazywani głównie przez obrazy. Montag i Beatty (Michael Shannon) to ludzie samotni, przemiany wewnętrzne bohaterów obserwujemy przez oglądanie ich poczynañ – czytanie w ukryciu przed wszechobecnymi kamerami książek czy karteczek z sentencjami, używanie przez nich znaczących przedmiotów znajdujących się w pomieszczeniach itp. Protagonisci toczą fizyczną walkę, uciekają przed pogonią, są w ciągłym ruchu, podkreślanym przez dynamiczny i rwany montaż. Oczywiście w latach sześćdziesiątych znaleźlibyśmy zapewne przykłady filmów znacznie bardziej dynamicznych niż dzieło Truffauta, a dziś kręci się także dzieła, w których bohaterowie toczą wielominutowe dyskusje pokazane w jednym ujęciu, jednak wydaje się, że w tym przypadku forma adaptacji *451 stopni Fahrenheita* świetnie współgra z treścią i głównym przesłaniem obu filmów.

Czytanie książek, które może ocalić świat – wizja z książki Bradbury’ego i dwóch jej adaptacji może i jest nieco naiwna, lecz z drugiej strony wydaje się być pewnym ostrzeżeniem. Możemy widzieć w niej powtarzające się od wieków utyskiwanie na kolejne dekady, zawsze gorsze od tych poprzednich, w których to ludzie byli rozumniejsi, lepsi, bardziej racjonalni i oczywiście więcej czytali (co, jak próbowałem pokazać, nie zawsze jest prawdą). Jednocześnie zaś *451 stopni Fahrenheita* zarówno w wersji powieściowej, jak i w filmowych adaptacjach to ciekawa refleksja na temat zmieniających się czasów, zmian, jakie zaszły w społeczeństwach Zachodu na przestrzeni ostatnich dekad, ale także refleksja nad zmieniającą się pozycją książki i słowa drukowanego. W latach pięćdziesiątych Bradbury zdawał się bać przede wszystkim telewizorów, które przemieniają nas w idiotów, w latach sześćdziesiątych Truffaut pogłębił te obawy. Dziś boimy się chyba przede wszystkim degradacji systemu komunikacyjnego, który staje się coraz bardziej uproszczony za sprawą szybkości i łatwości przekazu, ograniczanego do coraz to mniejszej ilości znaków. Drukowana książka nie jest już tak znacząca, jak jeszcze pół wieku wcześniej. Obraz, film, bazy danych są równie istotne kulturowo – w filmie z 2018 roku dzieła Szekspira zostały zrównane z Wikipedią, a czytanie Dostojewskiego z oglądaniem klasycznego muzykalu. Współcześnie to nie papier i druk wymaga ochrony – w dobie cyfryzacji i miniaturyzacji wszystkie książki świata możemy zmieścić w zapisie DNA jednego małego ptaka. Dziś to postępujące upraszczanie komunikacji zdaje się być największym wrogiem starych wartości humanizmu.

Te wartości, pokazuje Bradbury, możemy jeszcze ochronić. W powieści znajdziemy bowiem także pewien program pozytywny. Profesor Faber (postać, która została pominięta w filmach) w rozmowie z Montagiem twierdzi, że potrzebujemy trzech rzeczy, które pozwolą nam lepiej żyć. Pierwszą

z nich jest „jakość i faktura informacji”³⁰, drugą „czas wolny niezbędny na jej przyswojenie. Rzecz trzecia to prawo do podejmowania działań w oparciu o wiedzę wyniesioną z interakcji dwóch pierwszych”³¹. Zapewne, gdy przyswoimy te trzy zasady, będziemy bardziej melancholijni, być może mniej szczęśliwi, za to – jak się wydaje – nasz świat może być odrobinę lepszy.

BIBLIOGRAFIA

- Antonik D., *Audiobook. Od brzmienia słów do głosu aktora*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 126–147.
- Barthes R., *Krytyka i prawda*, przeł. W. Błoński, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. 2, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1976, s. 125–163.
- Bradbury R., *451 stopni Fahrenheita*, przeł. W. Szypuła, Warszawa 2018.
- Corbain A., *Kulisy*, przeł. W. Gilewski, [w:] *Historia życia prywatnego*, t. 4. *Od rewolucji francuskiej do I wojny światowej*, red. M. Perrot, Wrocław 1998, s. 431–627.
- Eco U., *Nauka i fantastyka*, przeł. R. Kłos, [w:] *Spór o SF. Antologia szkiców i esejów o science fiction*, teksty wybrali: R. Handke, J. Jęczyński, B. Okólska, Poznań 1989, s. 170–178.
- Kaneda T., *How Many People Have Ever Lived on Earth?*, <<https://www.prb.org/howmany-people-have-ever-lived-on-earth/>> [dostęp: 4.09.2019].
- Lem S., *Fantastyka i futurologia*, t. 2, Kraków 1989.
- Markiewicz H., *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1984.
- Markowski M.P., *Ciało, które czyta, ciało, które pisze*, [w:] R. Barthes, *S/Z*, przeł. M.P. Markowski, M. Gołębowska, Warszawa 1999, s. 5–34.
- Number of TV Households in America*, <<http://www.tvhistory.tv/facts-stats.htm>> [dostęp: 27.08.2019].
- Ośrodek Badania Opinii Publicznej i Studiów Programowych, *Komunikat z badań nr 31, maj 1974. Zajęcia kulturalne*, <<http://www.tnsglobal.pl/archiwumraportow/1974/04/02/zajecia-kulturalne/#more-3593>> [dostęp: 3.09.2019].
- Postman N., *Zabawić się na śmierć*, przeł. L. Niedzielski, Warszawa 2002.
- Włodek P., *Kres niewinności. Obraz i upamiętnienie ery Eisenhowera w amerykańskich filmach i serialach – pomiędzy reprezentacją, nostalgią a krytycznym retro*, Kraków 2018.
- Wojtczak D., *Siódmy krąg piekła. Antyutopia w literaturze i filmie*, Poznań 1994.

³⁰ R. Bradbury, dz. cyt., s. 98.

³¹ Tamże, s. 99.