

## Audiowizualność literatury. Próba konceptualizacji

---

Adam Regiewicz

---

TEKSTY DRUGIE 2021, NR 2, S. 281–300

DOI: 10.18318/td.2021.2.17 | ORCID: 0000-0003-1367-7697

---

Zestawienie ze sobą pojęć „audiowizualności” i „literatury” we współczesnej refleksji filologicznej nikogo z pewnością nie dziwi. U jego podłoża leży postulowana przez Clifforda Greetza koncepcja „nowej filologii”. W jego propozycji „gatunków zmaconych”, jak trzeba by nazwać współcześnie tworzoną literaturę skoliigaoną z praktykami społecznymi, filolog sięga nie tylko do epistemologii wyznaczanej granicami literaturoznawstwa czy nawet językoznawstwa lub tekstologii, ale do dziedzin i dyscyplin daleko wykraczających poza granice tej pierwszej<sup>1</sup>. Do takich z pewnością należą filmoznawstwo i badania nad audiowizualnością<sup>2</sup>.

- 
- 1 C. Geertz *O gatunkach zmaconych (Nowe konfiguracje myśli społecznej)*, przeł. Z. Łapiński, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1996, s. 231 i n.
  - 2 Audiowizualność rozumiem jako właściwość antropologiczną, która w wieku XX pod wpływem technik reprodukcji obrazu i dźwięku za przyczyną rozwoju kinematografii oraz telewizji uległa przekształceniu i została zapośredniczona przez technologię. Nowy język, który pojawił się wraz z możliwością rejestrowania obrazu oraz dźwię-

---

### Adam Regiewicz

– prof. zw. dr hab., literaturoznawca, filolog i filmoznawca, Dyrektor Instytutu Literaturoznawstwa Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego w Częstochowie. Zajmuje się badaniem zjawisk na pograniczu literaturoznawstwa i komparatystyki kulturowej, m.in. transkulturowym badaniem średniowieczności, antropologią i kulturą współczesną w perspektywie chrześcijaństwa jako paradygmatu kulturowego Europy i jego kryzysu w dobie sekularyzmu, audiowizualnością oraz muzycznością literatury. Autor około 100 publikacji (w tym 12 monografii).

Dotychczasowe badania wzajemnej relacji literatury i audiowizualności, zdominowane przez dyskurs strukturalny, skupiły się na przekładzie intersemiotycznym, badającym relacje między tymi obszarami. Badania porównawcze prowadzone w tej perspektywie poszukiwały wspólnego mianownika, do którego można by sprowadzić tekst literacki i tekst audiowizualny czy to za pomocą kodu, porównując język naturalny z kodem audiowizualnym podlegającym percepcji wzrokowej<sup>3</sup>, warstwy przedstawieniowej i wynikającej z niej kategorii obrazowości (literackiej i filmowej)<sup>4</sup>, czy tematyki. Mankamentem tej koncepcji była niewspółmierność obu wypowiedzi artystycznych<sup>5</sup>.

Poszukiwanie między literaturą a przekazami audiowizualnymi, „spójności” czy doszukiwanie się wzajemnej „intertekstowości” jest działaniem, które za Geertzem należałoby uznać za nieprecyzyjne, ze względu na mglistość czy niepewność tychże kategorii<sup>6</sup>. W miejsce „przekładu intersemiotycznego” trzeba by raczej zaproponować kategorię „interpretacji” – zgodnie z duchem filologicznym – ponieważ każda próba ustalania wspólnego mianownika pomiędzy wypowiedzią literacką i audiowizualną jest sprowadzana do porównywania elementów niewspółmiernych, których podobieństwo uzasadnia koncept zestawienia.

---

ku, a także możliwością ich odtwarzania, przesunął ciężar komunikacji w stronę technologii. Maryla Hopfinger zauważa, że słowa i obrazy podlegają zdynamizowaniu, słowo staje się bardziej dźwięczące, obraz silniej koloryzowany, opisy zostają zastąpione działaniem i akcją. M. Hopfinger *Między reprodukcją a symulacją rzeczywistości. Problemy audiowizualności i percepcji*, w: tejsze *Od fotografii do rzeczywistości wirtualnej*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1997, s. 13.

- 3 S. Wyslouch *Literatura i semiotyka*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001, s. 21-36.
- 4 Zwracano uwagę na podobieństwo funkcjonowania w przekazie warstwy oglądowej, uoarczającego ujmowanie przedmiotów przedstawionych (wyglądów uschematyzowanych) oraz kulturowego konstruowania wyobraźniowości w momencie lektury tekstu literackiego i oglądania filmu. R. Ingarden *Kilka uwag o sztuce filmowej*, w: tegoż *Studia z estetyki*, t. 2, PWN, Warszawa 1958, s. 299-316; R. Ingarden *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, przeł. M. Turowicz, PWN, Warszawa 1960; H. Markiewicz *Obrazowość a ikonizacja literatury*, w: *Literatura a malarstwo – malarstwo a literatura. Panorama myśli polskiej XX wieku*, red. G. Królikiewicz i in., Wydawnictwo UJ, Kraków 2009, s. 347-380.
- 5 Niewspółmierność w ostatnim czasie staje się kluczową kategorią komparatystyczną, wskazującą na poszukiwanie innych relacji między porównywanymi tekstami niż zgodność czy przekładalność. L. Waters *Epoka niewspółmierności*, przeł. T. Bilczewski, w: *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki. Antologia*, red. T. Bilczewski, Wydawnictwo UJ, Kraków 2010, s. 57-104.
- 6 C. Geertz *O gatunkach zmąconych*, s. 232.

Filologiczny trop w ustalaniu zakresu badań nad relacjami audiowizualności i literatury wiedzie ku komparatystyce kulturowej (zwanej czasem intermedialną, zewnątrzliteracką czy pozasłowną, która oprócz zjawisk literackich obejmuje także zjawiska pozaliterackie, międzyartystyczne, intermedialne i multimedialne, rozszerzając nieco tradycyjnie filologiczne rozumienie tej dyscypliny<sup>7</sup>) jako praktyce interpretacyjnej. Zgodnie z nią badania nad literaturą wychodzą poza obręb swojej dyscypliny ku innym dziedzinom wiedzy czy świadomości, takim jak sztuka czy media audiowizualne<sup>8</sup>. Jeśli zatem chcielibyśmy porównywać wypowiedź literacką i audiowizualną, należałoby je badać, wykorzystując do tego narzędzia spoza dyscypliny filologicznej, włączając te z obszaru filmoznawstwa czy medioznawstwa, co gwarantowałoby dwukierunkowość analizy wpływu literatury na media audiowizualne i audiowizualności na literaturę. Takie podejście pozwoliłoby uznać autonomię obu dyskursów i badać je w duchu komparatystycznym, uwzględniając specyfikę każdego z używanych w tekście języków: literackiego i audiowizualnego<sup>9</sup>.

Zaproponowana przez komparatystykę intermedialną strategia badań porównawczych kładzie nacisk na zdolność przekraczania granic mediów, specyficznej medialnie jakości symbolizacji i związanych z nimi problemów norm estetycznych, kryteriów wyborów i postrzegania, pojmowania tekstu i formy, budowania kompozycji i konstytuowania wydarzeń fabularnych. W pewien sposób odpowiada na to zapotrzebowanie komparatystyka mediów<sup>10</sup>, zajmująca się porządkowaniem zakresów i określaniem właściwości poszczególnych systemów medialnych, rozstrzygnięciem zależności między poszczególnymi typami mediów wyrażających się odmiennymi formami, językiem czy stylem ekspresji artystycznej.

---

7 A. Hejmej *Interdyscyplinarność i badania komparatystyczne*, w: tegoż *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Universitas, Kraków 2008, s. 97 i n.

8 Komparatystyka intermedialna sięga poza obszary literackie, włączając w swoje badania dziedziny związane m.in. z technologizacją komunikacji i medializacją rzeczywistości, ustanawiając nową transkulturową postawę badawczą, wynikającą z nowej koncepcji społeczeństwa medialnego.

9 Taki postulat został już zgłoszony kilka lat w kontekście powstałej w Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie (obecnie Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza w Częstochowie) Pracowni Komparatystyki Kulturowej. A. Regiewicz, D. Utracka *Perspektywy komparatystyki kulturowej. Na przykładzie programu Pracowni Komparatystyki Kulturowej Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie*, „Lud” 2011 t. 95, s. 261-272.

10 E. Szczęsna *Komparatystyka mediów. Poetyka, semiotyka, komunikacja medialna*, w: *Komparatystyka dla humanistów*, red. M. Dąbrowski, Wydawnictwa UW, Warszawa 2011, s. 289-320.

Zarysowana w tym miejscu strategia badań intermedialnych<sup>11</sup> wykracza poza aspekt porównawczy, skupiając się na zjawiskach medializacji czy mediatyzacji i ujawniając wpływy jednego medium na drugie. Takie badania oddziaływania medialności na zjawiska literackie już nie sprowadzają się do kwestii adaptacyjnych, w których uwaga badacza skupiona jest – poprzez nachylenie semiotyczno-strukturalne – na zmienność znaków czy strukturę narracji, ale traktują je jako zjawiska hybrydowe, na które składają się odmienne źródłowo strategie narracyjne, poetyki, konwencje czy sposoby budowania świata przedstawionego<sup>12</sup>.

Przesunięcie akcentu z myślenia adaptacyjnego (włączającego jedno medium w drugie) na transmedialne pozwala traktować literackość i audiowizualność na prawach odrębności, przy jednoczesnym zachowaniu ich niezwykłych cech, wynikających z samego medium, oraz wyznaczaniu obszarów wspólnych<sup>13</sup>. W ramach takiego działania poszukuje się nie tylko wzajemnych wpływów literatury na media audiowizualne i odwrotnie czy elementów wspólnych albo przypadków współistnienia, lecz także obecności mechanizmów jednego typu przekazu w drugim – w interesującym nas przypadku technik audiowizualnych w komunikacji literackiej. Chodzi tu zatem o sytuację niejednorodności przekazu, na który składają się różne elementy

11 Pomijam w tym miejscu zaproponowane przez Jensa Schrötera i Wenera Wolfa klasyfikacje badań intermedialnych (wśród kategorii intermedialnych wymienia się cztery: syntetyczną, formalną, transformacyjną i ontologiczną) obejmujących intermedialność zewnętrzno- i wewnętrzno-kompozycyjną, w ramach której bada się audiowizualność w literaturze, audiowizualność literatury, audiowizualność i literaturę. J. Schröter *Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffes*, podają za: A. Hejmej *Intermedialność i literatura intermedialna*, w: *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, red. W. Bolecki, A. Dziadek, Fundacja „Centrum Międzynarodowych Badań Polonistycznych” i Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2010, s. 279 i n.

12 S.J. Schmidt *Literaturoznawstwo jako projekt interdyscyplinarny*, przeł. B. Balicki, „Teksty Drugie” 2010 nr 4, s. 161.

13 Prowadzi to do przyjęcia kategorii nadrzędnej – inter- lub transmedialności, obejmującej zjawiska multigatunkowe, która pociąga za sobą konieczność ujmowania badań w kluczu interdyscyplinarnym. Zob. A. Hejmej *Intermedialność i literatura intermedialna*, s. 275-286; M. Hopfinger *Literatura intermedialna*, w: *teżże Doświadczenia audiowizualne. O mediach w kulturze współczesnej*, Sic!, Warszawa 2003, s. 163-171; D. Higgins *Intermedia*, przeł. M. i T. Zieliński, w: *Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje*, red. P. Rypson, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 117-133; K. Chmielecki *Intermedialność jako fenomen ponowoczesnej kultury*, „Kultura Współczesna” 2007 nr 2 (52), s. 118-137; *Intermedialność w kulturze końca XX wieku*, red. A. Gwóźdź i S. Krzemień-Ojak, Trans Humana, Białystok 1998.

kompozycyjne o odmiennym często pochodzeniu generycznym (literackim i audiowizualnym).

Już tylko tych kilka uwag daje pewne wyobrażenie na temat złożoności możliwych związków i fuzji literatury i przekazów audiowizualnych, w ramach których można by wymienić: tematyzowanie audiowizualności w literaturze, wykorzystywanie schematów i technik audiowizualnych w konstruowaniu utworów literackich, włączanie kodu audiowizualnego w przekaz literacki, kształtowanie języka wypowiedzi literackiej na wzór języka audiowizualnego, tworzenie gatunków i stylów wypowiedzi literackiej powiązanych z audiowizualnością<sup>14</sup>.

Powyższe wprowadzenie skłania do sięgnięcia po komparatystyczną propozycję wypracowaną przez Andrzeja Hejmeja<sup>15</sup> na gruncie badań nad relacjami muzyki i literatury, na bazie której można zaproponować analogiczną do ujęcia muzyczności klasyfikację dającą możliwość uszczegółowienia, a zarazem uporządkowania relacji literatury i audiowizualności. Oczywiście trzeba mieć świadomość wielotorzowości przekazów audiowizualnych, które w przeciwieństwie do muzyki stanowią o wiele trudniejszy obszar porównań ze względu na swą polisemiotyczność. Wydaje się jednak, że klasyfikacja zaproponowana w badaniach nad muzycznością i opisane w niej mechanizmy działań mogą być adekwatne także do relacji literatury i audiowizualności ze względu na przyjętą w niej monomedialność – punktem wyjścia jest tekst literacki, w którym dochodzi do krzyżowania się mediów przez szeroko rozumiane odniesienia intermedialne – odsyłanie, tematyzowanie, deskryptywność, literacką wizualizację itp.<sup>16</sup> Parafrazując wypowiedź Andrzeja Hejmeja na temat komparatystyki intermedialnej, można by powiedzieć, że w refleksji nad literaturą audiowizualną trzeba mieć na uwadze wszelkiego rodzaju przekształcenia intermedialne: strategie recyklingu, kolażu, montażu, zapożyczenia adaptacyjne, remediacje, transpozycje, zjawiska konwergencji i inne, ale w centrum zainteresowania pozostaje tekst literacki w jego uwarunkowaniach medialnych<sup>17</sup>.

14 Por. propozycję Stevena Paula Schera na temat organizacji badań muzyczno-literackich. S.P. Scher *Literature and music*, w: *Interrelations of literature*, ed. by J.-P. Barricelli, J. Gibaldi, Modern Language Association of America, New York 1982, s. 237. Podają za: A. Hejmej *Muzyczność dzieła literackiego*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2012, s. 18 i n.

15 A. Hejmej *Muzyczność dzieła literackiego*, s. 62-76.

16 A. Hejmej *Komparatystyka. Studia literackie – studia kulturowe*, Universitas, Kraków 2013, s. 119.

17 A. Hejmej *Komparatystyka intermedialna*, „Rocznik Komparatystyczny” 2016 nr 7, s. 14.

Przyjmując tę perspektywę, kolejne poziomy zjawisk literackich sprzężonych z filmem, telewizją czy przekazami w nowych mediach należałoby określić jako audiowizualność I, II i III.

### Audiowizualność I

W centrum zainteresowania audiowizualności tego typu powinny się znaleźć najbardziej podstawowe zagadnienia związane z zastosowaniem do języka literackiego kodu audiowizualnego, oczywiście z wcześniej zasygnalizowanym zastrzeżeniem dotyczącym sprowadzenia tegoż mechanizmu do prostego przekładu. Na tej płaszczyźnie nie uciekniemy przed myśleniem adaptacyjnym, szukającym analogii retorycznych między literaturą a przekazami audiowizualnymi, co nie jest pozbawione racji, czego dowiodła Ewa Szczęсна w *Poetyce mediów*<sup>18</sup>. W tej perspektywie można by rozumieć wypowiedź Jurija Tynianowa, którego zdaniem sztuka filmowa (audiowizualna) jest pokrewna literaturze, korzysta bowiem z podobnych środków wyrazu<sup>19</sup>. Język filmowy można tu porównać z językiem artystycznym, a kadry – elementy tego języka – ze słowem użytym w sposób poetycki.

Definiowana tak poetyka filmu w tradycji literackiej ma niemal stuletnią historię, wszak już poeci awangardy spod znaku futuryzmu (Anatol Stern, Tytus Czyżewski, Stanisław Młodożeniec) czy Awangardy Krakowskiej (Tadeusz Peiper, Julian Przyboś) chętnie korzystali z rozwiązań inspirowanych kadrami czy ujęciami w odpowiednim zbliżeniu lub oddaleniu, techniki symultaniczności i innych procedur wywiedzionych ze sztuki fotografii czy filmu<sup>20</sup>. Zabiegi związane z ruchem kamery: najazdami i odjazdami, panoramą i jazdą, punktami odchylenia, planami filmowymi, wreszcie montażem,

18 E. Szczęсна *Poetyka mediów. Polisemiotyczność, digitalizacja, reklama*, Wydział Polonistyki UW, Warszawa 2007.

19 J. Tynianow *Prawa kina*, przeł. B. Grabowska, w: *Estetyka i film*, red. A. Helman, WAIiF, Warszawa 1972.

20 Artyści spod znaku awangardy widzieli w technologii szansę na wyzwolenie sztuki spod skostniałych, linearnych form drukowanego medium. Wejście w nowe przestrzenie medialne było nie tylko wyrazem nowoczesności spod znaku eksperymentu, lecz także gwarancją elitarności sztuki rozbijającej utarte schematy twórcze. T. Peiper *Radio, adwokat*, w: tegoż *Tędy. Nowe usta*, oprac. T. Podolska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972, s. 245. Por. M. Hendrykowska *Technika – ruch – informacja. Wiek XIX: komunikacja społeczna na progu audiowizualności*, w: *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku. Antologia*, red. M. Hopfinger, Oficyna Naukowa, Warszawa 2005, s. 25-38.

stały się inspiracją nowej kultury słowa. Tadeusz Miczka w tym kontekście wymienia charakterystyczne m.in.: kadrowanie, montaż oddzielnych zbliżeń, katalogowanie obrazów poetyckich, technikę światłocienia, montaż wewnątrzjęzykowy, rozcłunkowywanie przedmiotowych opisów, ikonizację języka literackiego, ilustrowanie sposobów ludzkiego widzenia i słyszenia, wprowadzanie techniki scenariusza<sup>21</sup>.

Te ostatnie są niezwykle czytelne w prozie Doroty Masłowskiej. Autorka konstruuje swoich bohaterów i ich perypetie w powiązaniu z telewizyjnymi narracjami. Buduje dialogi na wzór serialowych, często proponując kilka ich wersji. Tak dzieje się w książce *Kochanie, zabiłam nasze koty*, w której historia Joanny od początku nawiązuje do fabuły filmowej. Świadczy o tym chociażby reakcja Joanny na zastrzelonego kota: „Gremialnie ustalono, że to było «totalnie lynchowskie» i że ktoś powinien na tej podstawie napisać filmowy scenariusz”<sup>22</sup>. Masłowska już na samym początku naprowadza czytelnika na trop audiowizualny.

Podobnie dzieje się w prozie Jakuba Żulczyka, którego bohaterowie patrzą na rzeczywistość przez pryzmat doświadczeń audiowizualnych, jak choćby w tej scenie:

Kiedyś przez okno sąsiada widziałem, jak stoi tyłem do okna, a przodem w stronę telewizora, śmiesznie podrygując w miejscu, wpatrzony w film włączony z magnetowidu, obraz był niewyraźny, zaśniewony, widziałem ruch nagiego faceta i wijącą się na nim facetkę i słyszałem śmieszną, cichą muzykę, podobną do tej, którą potem słyszałem w słuchawkach, oczekując na połączenie z bankiem.<sup>23</sup>

Badana w ten sposób poetyka dzieła literackiego ukazuje rzeczywistość widzianą za pośrednictwem kamery. Chodzi tu zarówno o to, co widzialne (wizualne), jak i ruchowe. Strategia filmowa w dziele literackim objawiałaby się m.in. właśnie poprzez dynamizację (powtarzalność, częstotliwość, duże nagromadzenie elementów przedstawieniowych) wywiedzioną z montażu. Towarzyszyłyby temu charakterystyczny rytm wypowiedzi audiowizualnej, obecnie silnie podporządkowany narracji wideoklipowej. Aby oddać ruch

21 T. Miczka *Kino jako poezja optyczna. Próby futuryzacji kinematografu w Polsce w latach 1918-1939*, w: *Kino-film: poezja optyczna?*, red. J. Trzmadłowski, Wydawnictwo UWr, Wrocław 1995.

22 D. Masłowska *Kochanie, zabiłam nasze koty*, Noir sur Blanc, Warszawa 2012, s. 10 i n.

23 J. Żulczyk *Wzgórze psów*, Świat Książki, Warszawa 2017, s. 558.

obrazu, wprowadza się w literaturze wyliczenia ukazujące życie miasta (np. rytualizację życia miejskiego, jego praktyki codzienności), wydarzenia przeżywane przez bohaterów bezpośrednio po sobie bez chwili przerwy.

Analizując syntaktykę filmu, podobne tendencje do adaptowania języka filmowego można zauważyć w języku wypowiedzi literackiej. Na poziomie gramatycznym pojawiają się krótkie, zwarte zdania o charakterze sprawozdawczym, czasem pojedyncze słowa mające wartość minimalnych wypowiedzeń, sugerujących momentalność pojawiania się i znikania obrazów w filmie. W wypowiedziach literackich tego typu zostaje zatarty dystans czasowy między płaszczyzną narracji a zdarzeniami, podobnie stosuje się przeskoki między dialogowymi a opisowymi partiami narracji, wypowiedzi bohaterów są przytaczane bez elementów wprowadzających. Tym samym tekst literacki zaczyna posługiwać się podobnymi do filmu mechanizmami wyrażającymi ekonomię wypowiedzi, telegraficzność stylu, „dążenie do skrótu i syntezy”, kondensację<sup>24</sup>.

Przywołajmy w tym miejscu prozę Wojciecha Kuczoka, fragmentem interludium, jednego z wielu w książce *Widmokrąg*, oddzielającego większe części narracji – opowiadania.

Maria jedzie pociągiem w pustym przedziale, zdjęła trzewiki i położyła stopy na siedzeniu naprzeciw, przez niedomknięte okno wiatr silnie wieje wprost na jej głowę, Maria jest uśmiechnięta, ciesz się ją stukot kół, ciesz się ją rytm, ciesz się smugi krajobrazu za szybą. Maria pozwala wiatrowi zwiać chustę z głowy, pozwala powietrzu targać swoje włosy, kiwa radośnie stopami w cienkich czarnych podkolanówkach, śmieje się do siebie; jaka piękna jest, kiedy się śmieje, o tak. Maria jest bezdyskusyjnie piękna.

Nadzwyczaj piękna, jak na siostrę zakonną.<sup>25</sup>

Narrator używa nagromadzenia czasowników przede wszystkim w czasie teraźniejszym, co jest charakterystyczne dla pracy kamery. Powtarza frazy, tworząc rytm opowieści, jednocześnie zwraca uwagę na zbliżenia: chusta, włosy, stopy. Dopiero w ostatniej frazie zmienia plan i pokazuje nam postać w kontekście całej osoby, wprawiając czytelnika w zdumienie.

24 A. Regiewicz *Narracja – audiowizualność – nowe media*, w: B. Bodzioch-Bryła, G. Pietruszewska-Kobiela, A. Regiewicz *Literatura – nowe media. Homo irretitus w kulturze literackiej XX i XXI wieku*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2015, s.108.

25 W. Kuczok *Widmokrąg*, W.A.B., Warszawa 2004, s. 33.

Sam mechanizm dynamizowania obrazu filmowego na bazie medium fotograficznego rozpisuje Michał Witkowski w *Drwalu*, pokazując tym samym specyfikę języka audiowizualnego:

Kląknąłem przed łóżkiem, na którym leżał laptop, i z równie starej nokiei przelałem zdjęcia. Otworzyłem folder. Kliknąłem na „wyświetl jako pokaz slajdów”. Ha, ha, ha! Wszystkie poruszone, toto się nie zatrzymywało ani na chwilę! [...] Pola, kruki, pola, pola, pastewny świat, pastewność wszechogarniająca, wilgoć, wrona, kruk, ściernisko, kałuża... [...] Kruk na cały ekran, to dobre. Rozjuszone mewy z kawałkami czerwonego mięsa w dziobach może wezmę na tapetę w komputerze [...].<sup>26</sup>

Witkowski wyzyskuje charakterystyczną dla audiowizualności migawkowość, opartą z jednej strony na skupieniu uwagi kamery na konkretnym fragmencie przedstawianej rzeczywistości, z drugiej na jej zmienności, związanej z montażem skokowym. Warto też zwrócić uwagę na nawiązanie przez autora do estetyki nowych mediów, która dzięki odpowiednim narzędziom cyfrowym pozwala plastycznie (tu przez nadnaturalne wręcz nasycenie kolorem) modyfikować obraz.

Wśród innych cech nowej audiowizualności związanej z mediami cyfrowymi należałoby wymienić multisensoryczność, interaktywność, fragmentaryczność, multitaskowość czy szybkość. Ta ostatnia właściwość, określona przez Paula Virilio jako cecha tożsamościowa XX wieku<sup>27</sup>, zwraca uwagę na konwersję jako specyfikę nowej ontologii. Wraz z nią zmienia się także komunikacja, która wyprzedza nie tylko esencję, ale i egzystencję, jak w książce Michała Olszewskiego:

Jedziemy, na szybkości, co tam, co tam. [...] ten podsyła ultraciekawy tekst o nadchodzącym rozdarciu w obozie nacjonalistycznym, ta prosi pilnie o pomoc w znalezieniu mechanika samochodowego w południowo-wschodniej części kraju, nie mam pojęcia, kim jest i w jakich okolicznościach znalazła się na moim wallu, ów informuje, że w niewielkiej miejscowości na północy zламаł się krzyż, zabijając przechodzącego pod nim człowieka, co za mistyka, dużo dowcipnych komentarzy pod tą informacją, niewidziana od prawie trzech dekad koleżanka ze szkoły podstawowej informuje o wyjściu na huczną imprezę w Brukseli, kolega

26 M. Witkowski *Drwal, Świat Książki*, Warszawa 2011, s. 243.

27 P. Virilio *Prędkość i polityka*, przeł. S. Królak, Sic!, Warszawa 2008.

zaprasza na film dokumentalny o grupie jazzowej, czy wiecie, że nasze dzieci to pierdoły, bo noszą kaski, zamiast napierdalać głowami w asfalt podczas nieuniknionych upadków z rowerów czy hulajnóg, jak za starych dobrych czasów, na skutek czego nie poradzą sobie w dorosłym życiu – zapytuje zatroskana przyjaciółka; ciekawe, szkoda, że nie ma foty, kolega zjadł na śniadanie labraks, co to jest labraks – sprawdzam szybko i już wiem, że mówimy o gatunku morskiej ryby okoniokształtnej, z rodziny morenowatych, niesłychane; rzucam anons o upadku pedagogiki, łąza wzruszenia leci na widok wywiadu z artystą z czasów mojego dzieciństwa, a ten teledysk, nie widziałem go ze trzydzieści lat chyba [...].

@Bezrybicz #upał czy ulewa – nieważne. Ważny jest brzuch. Ja dzisiaj będąc robił brzuch, czego i wam życzę, zjebij kochane!<sup>28</sup>

Autor używa do opisu tej nowej rzeczywistości, która została zawłaszczona przez dyskurs medialny, zdania wielokrotnie złożonego, przypominającego strukturą awangardowy strumień świadomości. Tym razem jednak jest on podporządkowany percepcji medialnej, jej newsowości, chwilowości, szybkości i zmienności ujęć. Bohater Olszewskiego, chcąc uczestniczyć w tym dyskursie, musi wykonywać wiele czynności jednocześnie, dobierać przekazy za pomocą różnych mediów, odbierać wrażenia przy użyciu różnych zmysłów – wchodzić w interakcję. Co ciekawe, Olszewski nie waha się dokonać przeniesienia zapisu Messengera do tekstu literackiego, podobnie jak robi to Joanna Bator w *Ciemno, prawie już noc*, podkreślając stan wrzenia internetowej dyskusji, żywiącej się samą sobą.

Do najistotniejszych zabiegów utożsamianych z proponowaną audiowizualnością typu I trzeba by za Bogusławą Bodzioch-Bryłą wymienić: kształtowanie poetyckiej wypowiedzi z charakterystyczną wysoką częstotliwością zmiany obrazu poetyckiego, migawkowością, sensorycznością i fragmentaryzmem; wykorzystywanie zabiegów i terminów charakterystycznych dla technologii ruchomego obrazu, filmu (montaż, zbliżenia, detale, konstruowanie toku wypowiedzi literackiej naśladującego relację dokonywaną za pośrednictwem kamery, upodabnianie toku wypowiedzi do przekazu rejestrowanego w urządzeniach elektronicznych oraz częste nawiązania do sfery medialnej na poziomie tematycznym)<sup>29</sup>.

28 M. Olszewski *#upał*, Znak, Kraków 2017, s. 61 i n.

29 B. Bodzioch-Bryła *Ku ciągu post-ludzkiemu... Poezja polska po 1989 roku wobec nowych mediów i nowej rzeczywistości*, Universitas, Kraków 2011, s. 141 i n.

## Audiowizualność II

Podobnie jak w wypadku muzyczności, audiowizualność II jest dość czytelną kategorią, polegającą na uobecnieniu tematów czy wątków audiowizualnych w przestrzeni dzieła literackiego na poziomie fabuły lub sytuacji lirycznej. Parafrazując ustalenia Andrzeja Hejmeja, można by powiedzieć, że pojawia się ona na prawach kontekstu, który ujawnia się poprzez różnorodne typy tematyzowania przekazów audiowizualnych w tekście literackim. Chodzi zatem o te momenty, w których tekst nawiązuje do tekstów audiowizualnych, cytuje je bądź parafrazuje, inspirowane nimi. Tak rozumiana audiowizualność sprowadza refleksję do badania przedmiotowego, zanurzonego w świat przedstawiony tekstu literackiego.

Już tylko pobieżna lektura współczesnej produkcji literackiej daje wyobrażenie o ogromie tego typu nawiązań. W tym aspekcie trudno nie zgodzić się z Krzysztofem Uniłowskim, który pisze:

W społecznym odczuciu kontekstem dla Doroty Masłowskiej nie będzie ani zorientowana socjolingwistyczna proza z lat siedemdziesiątych, ani dzisiejsza młoda literatura. Kontekstem dla niej będą raczej Magda Mołk, Matylda Damińska czy Ewelina Flinta, a w najlepszym razie telewizyjne albo gazetowe reportaże o dresiarzach, narkotykach i nastoletnich przestępcach.<sup>30</sup>

Twórcy literatury coraz częściej korzystają z pomysłów filmowców, autorów programów telewizyjnych, specjalistów od marketingu, producentów widowisk, nie tylko rozszerzając wypowiedź literacką o zjawiska audiowizualne, ale także korzystając z zaproponowanej przez nie tematyki. Nie da się ukryć, że ten rodzaj nawiązań bardziej sytuuje badaną literaturę (co często podnosi się w krytyce) w kontekście zjawisk kultury popularnych niż wysokoartystycznych, choć podział ten w obecnej sytuacji komunikacji literackiej nie wytrzymuje próby czasu czy to ze względu na posługiwanie się przez literaturę piękną konwencjami wywiedzionymi z popkultury (kryminał, romans, powieść grozy), czy też ze względu na język i estetykę kiczu wprowadzaną do wypowiedzi wysokoartystycznych. Nie wchodząc głębiej w tę dyskusję, trzeba zauważyć, że literatura audiowizualna, skomplikowana komunikacyjnie i powstająca na przecięciu różnych mediów, zaciera granicę między popularnością a elitarnością.

30 K. Uniłowski *Kup Pan książkę. Szkice i recenzje*, FA-art, Katowice 2008, s. 214 i n.

Młode pokolenie pisarzy już tu przywoływanych (Masłowska, Żulczyk, Witkowski) dość często korzysta z nawiązań do konkretnych filmów czy programów telewizyjnych, budując m.in. charakterystyczny dla danego okresu wiarygodny sztafaż. Tak dzieje się we *Wzgórzu psów*, w którym Żulczyk przypomina początek lat 90. poprzez oglądane przez matkę *Hotel Zacisze* na zmianę z *Kabaretem Olgi Lipińskiej*. Na półkach stoją DVD z filmami z lat 80. *Cobra*, *Rocky*, *Klatka*, *Commando*, a w telewizji pojawia się wszechobecne disco polo

W telewizji leci discopolowy teledysk, młody Cygan w połączanym kaszkiecie śpiewa o wolności, jaką daje mu motoryzacja, chłopak wpatruje się w niego szeroko otwartymi oczyma, jakby w tekście piosenki był zawarty ukryty szyfr, którego istnienia jest już pewien, ale jeszcze nie umie go odczytać.<sup>31</sup>

Nie chodzi tu jednak tylko o jakość estetyczną, ale też o sposób budowania świadomości bohaterów, którzy raz po raz przejawiają tożsamość „insert” lub tzw. tożsamość zmedializowaną<sup>32</sup>. Przywołajmy na potwierdzenie tego rozpoznania fragment prozy Masłowskiej:

Widzisz... – tak mówiąc, patrzę raz w nią, raz w swój pokal pusty. [...] Ciężko mi to mówić, lecz muszę być szczery wobec takiej dziewczyny jak ty. Kacper jest poszukiwanym przestępcą gwałcicielem kobiet. „Wampir z Zagłębia II”, film erotyczny USA, koniec kropka.<sup>33</sup>

W rozmowie z Alą bohater używa nawiązań do kulturowych klisz medialnych, by zbudować najbardziej przekonującą wypowiedź. Zresztą podobnie zachowują się bohaterowie innych książek, którzy za pomocą odniesień do filmów czy programów telewizyjnych komentują wydarzenia:

Ta sytuacja zaczyna zbliżać się do *Pamiętników z wakacji* albo innego z programów, które ogląda teraz trzy czwarte Polski, paradokumentów o tacie

31 J. Żulczyk *Wzgórze psów*, s. 126.

32 A. Regiewicz *Tolerancja wobec tożsamości medialnej*, „Tolerancja. Studia i szkice” 2012 t. 16, s. 28-38.

33 D. Masłowska *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną*, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2002, s. 98.

Januszu, który na wakacjach all inclusive rozsypał robaki na deserze i teraz domaga się zwrotu za rachunek, a tymczasem córka Sandra zaszła w bliźniaczą ciążę z pięcioma instruktorami wodnego aerobiku. Być może cokolwiek wydarzy się w Zyborku, zawsze na końcu okaże się i tak *Pamiętnikami z wakacji*, mięsnym jeżem, Szekspirem denaturatu.<sup>34</sup>

Na tej samej zasadzie Grzesiek z cytowanej powyżej książki *Wzgórze psów* porównuje teorię spiskową ojca do fabuły Archiwum X. Nawiązania intermedialne pozwalają na lepszą identyfikację bohaterów przez doszukiwanie się podobieństwa do aktorów filmowych (np. w tej samej powieści pada porównanie jednego z nich do Charlesa Bronsona w *Życzeniu śmierci*).

W zakresie audiowizualności II mieściłaby się także sfera badania audiowizualności w opisie literackim, rodzaj ekfrazy<sup>35</sup> odnoszącej się do zjawisk medialnych. Warto zaznaczyć, że taka działalność domagałaby się zaproponowania nowego terminu określającego nowy typ wypowiedzi (wszak ekfrazą *sensu stricto* odnosi się do opisu dzieła statycznego, skończonego – obrazu, rzeźby, obiektu architektonicznego, nie zaś czegoś w ruchu). W tym typie zawierałaby się twórczość literacka poświęcona działalności audiowizualnej, związana z literackimi obrazami środowiska filmowego, reżyserów, aktorów, scenariuszami itp. Mogłyby się tu znaleźć te wszystkie produkcje literackie, które w jakiś sposób problematyzują zagadnienie audiowizualności i czynią je tematem opisu literackiego.

Przykładem takiego rozwiązania są odniesienia do konkretnych projekcji filmowych w prozie Masłowskiej.

I wtedy rozpoczął się film. Nieważne jaki tytuł, pewnie oglądaliście. Różne takie perypetie, najpierw ona go odrzuciła, potem on do niej wrócił, wiecie. Wszystko działa się w Ameryce. Uważam, że z całego filmu najlepsze było, jak miał miejsce wypadek samochodowy. To znaczy autobusu z samochodem. Oni akurat jechali tym autobusem, ale jeszcze się nie znali. I wpadli na siebie, było to szalenie zabawne i nawet moja mama się śmiała, uważała, że to było bardzo zabawne. Najgorsza moim zdaniem scena, to gdy bohater i bohaterka idą ze sobą do łóżka. Rozumiecie.

34 J. Żulczyk *Wzgórze psów*, s. 445.

35 Pojęcie ekfrazy odnosi się przede wszystkim do dzieła sztuki i wyznacza pewien typ działania: nawiązanie, dyskurs i interpretację. A. Dziadek *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2004.

Kochają się ze sobą. Czułam się skrępowana, ponieważ siedziałam tuż obok mojego taty i dotykałam go ramieniem. [...] Ciągłe wydaje mu się, że jestem jego małą córeczką, że nie wiem nic o złe tego świata, o prawdziwym bagnie. I wiecie jak się skończyło?<sup>36</sup>

Autorka wprowadza ekfrazę konkretnego filmu w kontekście opowiadanej historii miłosnej toczącej się w świecie przedstawionym. Tym samym opis filmu staje się autokomentarzem wydarzeń w powieści. Co ciekawe, Maśłowska dość często odwołuje się do opisów doświadczeń audiowizualnych, za pomocą których pragnie oddać stan zawieszenia między rzeczywistością a fikcją, charakterystyczny dla baudrillardowskiego symulakrum.

### Audiowizualność III

Ostatnią z zaproponowanych kategorii można by określić mianem retorycznej. Polegałaby ona na wprowadzaniu w konstrukcję dzieła literackiego rozwiązań kompozycyjnych wywiedzionych z przekazów audiowizualnych. Chodziłoby w niej o badanie „audiowizualności utajonej” (*per analogiam* do „muzyczności utajonej”), polegające na przyglądaniu się formom literackim naśladującym gatunki medialne czy schematy kompozycyjne, struktury przekazów audiowizualnych (np. reklamy, banery hipertekstowe, ankiety prasowe, audiotele). Formy literackie coraz częściej odwołują się w konstrukcji do przekazów wideoklipowych, charakteryzujących neotelewizję i teksty nowych mediów. Historia zostaje w nich rozbita na fragmenty, kierunki rozwoju fabuły podlegają prymatowi estetyki, naznaczającej opis wydarzeń intensywnością i zmysłowym nasyceniem.

W pewien sposób reprezentuje ją proza Doroty Maśłowskiej, która np. w powieści *Kochanie, zabiłam nasze koty* organizuje wypowiedź na wzór narracji telewizyjnej: rwanej, fragmentarycznej, luźnej formalnie. Co więcej, autorka wielokrotnie zostawia ślady tych nawiązań w tekście, np. gdy bohaterka Joanna bierze udział w projekcji filmowej w IMAX-ie ze swoimi przyjaciółmi

Zdezynfekowawszy gruntownie dłonie, z ponurą rzetelnością śledziła film, jeden z tych niezrozumiałych europejskich smętów, w których wszyscy tak długo na siebie patrzą, by na koniec powiedzieć nagle „rozkosz”,

36 D. Maśłowska *Wojna polsko-ruska*, s. 94.

podczas gdy kamera śledzi już latającą siatkę. Co gorsza, sama się uparła, by na niego poszli zamiast na *Naprawdę szklaną pułapkę 134* czy ten kolejny sequel *Śmiertelnej biegunki*, im i tak było wszystko jedno.<sup>37</sup>

Zawarta tu wskazówka pozwala w dalszej analizie wykazać wspólne płaszczyzny komunikacyjne obecne na poziomie narracyjności czy gatunkowości, za pomocą których wyraża się tekst literacki i filmowy, poprzez zasady kompozycyjne tekstu, którym odpowiada w filmie proces montażu, a także poprzez podobne sposoby kreowania postaci i metody rozwiązywania konfliktów. Jednocześnie tak charakterystyczne dla Masłowskiej fragmentaryczne, szczątkowe prowadzenie narracji jest właściwe dla literatury powstającej w typie audiowizualnym, którą można znaleźć u autorów młodego pokolenia. Chodzi tu przede wszystkim o rozbijanie spójności wypowiedzi, nieustanną zmianę punktu widzenia toczącej się historii, rozwidlające się ścieżki fabuły, które wskazują na montaż równoległy i rytmiczują wypowiedź w typowy dla przekazu audiowizualnego sposób.

Fabularne rozproszenie jest widoczną i dość charakterystyczną cechą współcześnie powstającej literatury, która opiera kompozycję na kompilacji obrazkowych galerii postaci i związanych z nimi historii (np. Daniel Odija w *Ulicy* czy Dawid Kornaga w *Poszukiwaczach opowieści*). Taka konstrukcja eksponuje zarazem bohatera zbiorowego poprzez jednostkowe historie, jak czynią to programy reporterskie, a zarazem pozwala na uzyskanie wrażenia cykliczności czy seryjności właściwych dla form telewizyjnych. Te właśnie części fabularne budujące obraz środowiska (np. Michał Olszewski w *Do Amsterdamu*) czy małe formy prozatorskie składającego się na całość cyklu fabularnego stają się dziś znakiem nowo powstającej literatury, którą ze względu na kompozycję można skojarzyć z formami audiowizualnymi.

Oczywiście ta kategoria może budzić wątpliwości. Po pierwsze, z powodu jej silnej interpretacyjności. Dostrzeżenie audiowizualności na poziomie konstrukcji literackiej jest w dużej mierze kwestią pewnej wrażliwości i obycia z mediami, co powoduje, że jest ona silnie zależna od postawy odbiorczej. To stopień zanurzenia się w narrację medialną będzie warunkował odczytywanie jej struktur w tekście literackim. Po drugie, ze względu na nieustanną zmienność i ewolucję tychże mediów, które płynnie zmieniają formę, a tym samym często nieuchwytnie dla oka wpływają na kształt literatury, niczym

---

37 D. Masłowska *Kochanie, zabiłam nasze koty*, s. 21.

miękkie ostrze naruszając tkankę ontologiczną<sup>38</sup>. Nowe formy pojawiające się w literaturze nie zaskakują, są bowiem wprowadzane sukcesywnie wraz z dokonującym się rozwojem mediów. Po trzecie, w wyniku wciąż dominującego literaturocentrycznego spojrzenia na tekst, które narzuca na każdy kolejny tekst spojrzenie przez pryzmat dobrze znanych konwencji i gatunków literackich<sup>39</sup>. Już tylko tych kilka uwag uświadamia nam, że kategoria audiowizualności III wiąże się w dużej mierze z postawą czytelnika i jego otwartością (lub wręcz przeciwnie) na lekturę w duchu transpozycji.

W efekcie ten typ strategii audiowizualnej byłby najbardziej naznaczony retorycznością, gdyż wymaga od odbiorcy znalezienia formuły określającej dany utwór, a taki rodzaj zachowania nosi znamiona „kalkulacyjności”<sup>40</sup>. Formalna transpozycja kompozycji audiowizualnej w obrębie utworu literackiego nie jest możliwa, ponieważ materia i kod są odmienne, ograniczające transpozycję na poziomie samej ontologii. Ową możliwość transpozycyjną trzeba by dostrzec na płaszczyźnie retorycznej właśnie, jako rodzaj „konwencjonalnej aluzyjności”<sup>41</sup>. To, co Masłowska osiąga za pomocą rwania i wielopunktowości narracji, Ignacy Karpowicz (*Niehalo*) kolażem form medialnych<sup>42</sup> (reklama, orędzie premiera, felieton prasowy) zanurzonych w narrację podobnie jak Agnieszka Dorotkiewicz (*Paris London Dachau*), łącząca przepis na ciasto z pytaniami do teleturnieju i wierszem, Żulczyk uzyskuje za pomocą języka: intensywnego, rozgorączkowanego, nasyczonego zmysłami, którego niemal namacalna somatyczność zbliża tekst do przekazu audiowizualnego.

Zaproponowana klasyfikacja jest w pewien sposób odpowiedzią na wyzwanie, jakie rzuca współczesnemu czytelnikowi literatura intermedialna, która

38 P. Levinson *Miękkie ostrze, czyli historia i przyszłość rewolucji informacyjnej*, przeł. H. Jankowska, Muza, Warszawa 1999.

39 Por. D. Antonik *Autor jako marka. Literatura w kulturze audiowizualnej społeczeństwa informacyjnego*, Universitas, Kraków 2014, s. 55.

40 W. Wirpsza *Poezja a muzyka*, w: *Ruchome granice. Szkice i studia*, red. M. Grześczak, Wydawnictwo Morskie, Gdynia 1968, s. 184.

41 A. Hejmej *U jednej z granic literatury. (Uwagi o „muzycznych” uwikłaniach)*, „Ruch Literacki” 1998 z. 2, s. 226.

42 W kontekście audiowizualizacji można by mówić o typowym dla techniki kolażu wykorzystaniu kompozycji z elementów gotowych (*ready mades*), czerpanych z rzeczywistości medialnej. Por. I. Adamczewska, „Krajobraz po Masłowskiej”. *Ewolucja powieści środowiskowej w naj młodszej polskiej literaturze*, Primum Verbum, Łódź 2011, s. 156.

podobnie jak inne dziedziny sztuki rozprasza się w codzienności wyznaczanej przez rzeczywistość medialną. Wydaje się, że uwagi poczynione przez Ryszarda Kluszczyńskiego na temat procesów dematerializacji, destabilizacji, upłynnienia i deformalizacji sztuki dotyczą także literatury<sup>43</sup>.

Nie ulega wątpliwości, że najnowsza literatura wchodzi w relacje z mediami audiowizualnymi. Do najczęściej wymienianych cech literatury powstającej pod wpływem audiowizualności zalicza się budowanie obrazów literackich konstruowanych z fragmentów będących w ciągłym ruchu, charakteryzujących się chwیلowością czy migawkowością. Ponadto literatura coraz częściej operuje techniką szybkiego montażu opartego na dynamicznych zmianach kolejnych ujęć, nawiązujących do estetyki wideoklipu. Także na poziomie narracji: fragmentarycznej, a zarazem powtarzającej kolejne fragmenty, zawieszającej uwagę (*cliffhanger*) czy budującej napięcie (suspens lub „podnoszenie stawki”), widoczne są inspiracje literatury rozwiązaniami audiowizualnymi. Wraz z nowym językiem i sposobem budowania opowieści literackiej wzorowanej na kompozycjach audiowizualnych zmienia się sposób prowadzenia lektury, dyktowany nową zmedializowaną wyobraźnią<sup>44</sup>. Ta zaś wymaga nowego sposobu badania jej i narzędzi, które wychodzą poza warsztat filologiczny.

To niewątpliwie jedna z największych zalet zaproponowanej perspektywy badawczej – przekroczenie dualizmu formalnego wpisanego w kategorię „inter-”. Dotychczasowe rozwiązania w ramach szeroko pojętych badań intermedialnych oscylowały wokół przenoszenia, zapożyczania lub adaptowania<sup>45</sup>. Wszystkie te techniki wymagały określenia granic i właściwości obu typów wypowiedzi (literackiej i audiowizualnej) z wyraźnym zaznaczeniem ich tożsamości. W wypadku propozycji audiowizualności chodzi raczej o przekroczenie uznawanych dotąd i przestrzeganych w ramach poszczególnych paradygmatów medialnych podziałów, wyznaczanie nowych możliwych

43 R.W. Kluszczyński *Sztuka interaktywna. Od dzieła instrumentu do interaktywnego spektaklu*, WAIp, Warszawa 2010, s. 66.

44 Por. W.J. Burszta *Tożsamość narracyjna w dobie ekranu*, w: *Narracja i tożsamość (I). Narracja w kulturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2004, s. 26-37.

45 Trzeba zauważyć, że badania „intermedialne” są w dużej mierze fundowane na myśleniu strukturalistycznym, w którym nacisk kładziono na językową organizację wypowiedzi. Dopiero przełom poststrukturalistyczny sprawił, że zrezygnowano z takiego ujęcia. W tym sensie propozycja badań nad audiowizualnością literatury jest konsekwencją tej tendencji w badaniach literaturoznawczych. Zob. S. Wysłouch *Ruchome granice literatury*, w: *Ruchome granice literatury*, red. S. Wysłouch, B. Przymuszała, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009, s. 17.

powiązań, połączeń i związków, wreszcie zaproponowanie nowych zintegrowanych sposobów wypowiedzi, łączących odmienne składniki wyjściowe pochodzące z różnych mediów<sup>46</sup>.

Badania audiowizualne nad literaturą pozwalają też uniknąć wciąż obecnego także w refleksji porównawczej – intermedialnej rozdziału między wpływami formalnymi i tematycznymi. Szczególnie audiowizualność III unieważnia ów podział, wyznaczając obszary wspólne temu, co zewnątrz- i wewnątrzkompozycyjne. Tym samym pozwala siebie postrzegać jako narzędzie komparatystyczne, które bada teksty w sposób symultaniczny.

Trzeba zatem uznać, że warsztat filologiczny wydaje się dziś niewystarczający do pracy z tekstem. Literatura najnowsza, wpisana w obieg rynkowy, staje się produktem medialnym, sąsiadującym z multimediami, które warunkują jej istnienie, jej obieg. W efekcie taka literatura nie tylko zmienia procesy poznawcze, jej recepcję, pole życiowych doświadczeń, do których się odwołuje, lecz także wywołuje nowe, indywidualne potrzeby. Istnieje więc konieczność odnajdywania takiej koncepcji działań, by rozwijać kompetencje czytelnice w kierunku czytania zanurzonej w niej audiowizualności. Zaproponowana powyżej koncepcja badań nad audiowizualnością literatury jest wprowadzeniem takich właśnie narzędzi w praktykę interpretacyjną.

Jednocześnie zaproponowane narzędzia mogą być przydatne w zdefiniowaniu „literatury audiowizualnej”. Nie ma bowiem wątpliwości, na co zwraca uwagę Maryla Hopfinger, że literatura polska po 1989 roku weszła w przestrzeń oddziaływania mediów, a w ostatniej dekadzie również nowych mediów<sup>47</sup>. Chodzi tu zarówno o oddziaływanie tematyczne czy kompozycyjne, jak i obieg tej literatury<sup>48</sup>. Literatura audiowizualna obejmuje coraz większy zakres działań, wyraźnie zaznaczając swoją obecność na polu literatury, w związku z powyższym domagałaby się próby jej opisu, klasyfikacji, propozycji uporządkowania – a zatem przeniesienia dyskursu z poziomu krytyki

46 M. Hopfinger *Doświadczenia audiowizualne*, s. 72.

47 O kryzysie języka na rzecz samplowania, remiksowania i pop-frakcji mówi się w kontekście literatury „roczników siedemdziesiątych”, dla których rzeczywistość przenika się z doświadczeniem audiowizualnym. Zob. *Tekstylija. O „rocznikach siedemdziesiątych”*, red. P. Marecki, I. Stokfiszewski, M. Witkowski, Krakowska Alternatywa i Rabid, Kraków 2002.

48 Można tu wymienić literaturę nowej oralności (np. słuchowiska, audiobooki), formy filmowe transponujące literackie gatunki czy teksty (w tym adaptacje filmowe), ekranowe formy literackie (poezja audiowizualna) czy e-literaturę (od e-booków po powieści hipertekstowe) i inne. M. Hopfinger *Literatura i media po roku 1989*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010.

w przestrzeń naukową. W tym zapewne zaproponowana metoda badania audiowizualności literatury może pomóc.

Na koniec warto poczynić jednak pewne zastrzeżenie. Przedstawiona propozycja nie jest nowym „zwrotem” ani kierunkiem, nie jest też metodologią, „czyli kwestionariuszem pytań zadawanych literaturze, wyposażonych w kryteria sprawdzające ich naukową ścisłość i gwarantujących powtarzalność dociekań”<sup>49</sup>. Trzeba by ją raczej zdefiniować jako praktykę lub narzędzie, które pozwala badać współczesny dyskurs literacki wykraczający poza granice literatury. Nie oznacza to bynajmniej rezygnacji z tradycyjnych rozwiązań literaturoznawczych, ale pozwala na wprowadzenie w sposób symultaniczny metod czytania audiowizualnego, które niczego nie ogranicza, rozwija natomiast to, co dla klasycznych badań filologicznych byłoby niemożliwe do sprawdzenia.

Czy taka perspektywa oznacza zdradę? Ucieczkę z „filologicznego domu”?<sup>50</sup> Zdecydowanie nie. Koncepcja czytania audiowizualnością nie jest jeszcze jedną z teorii, ale propozycją interpretacji, rozumienia i odsłaniania sensów, które w tradycyjnym paradygmacie lekturowym byłyby niepełne. Jednocześnie wpisuje się w stale obecny trend poszukiwania nowych języków interpretacji, za pomocą których można odsłaniać to, co w tekście ukryte. Pozostaje zgodna z nowymi orientacjami rodzącymi się na pograniczu dyscyplin, czy może nawet wchodzi ona w przestrzeń transdyscyplinową, włączając się w żywy dyskurs „nowej humanistyki”<sup>51</sup>. Jako propozycja praktyki interpretacyjnej wymaga jednak sprawdzenia, do czego niniejszą wypowiedzią szczerze zachęcam.

---

49 P. Czapliński *Literatura i życie. Perspektywy biopoetyki*, w: *Teoria – literatura – życie. Praktykowanie teorii w humanistyce współczesnej*, red. A. Legeżyńska, R. Nycz, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2012, s. 63.

50 R. Koziołek *Teoria literatury jako akt wiary*, w: *Teoria nad-interpretacją?*, red. J. Olejniczak, M. Baron, P. Tomczok, Wydawnictwo UŚ i FA-art, Katowice 2012, s. 26.

51 Zob. *Nowa humanistyka. Zajmowanie pozycji, negocjowanie autonomii*, red. P. Czapliński, R. Nycz i in., Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2017.

## Abstract

---

**Adam Regiewicz**

JAN DŁUGOSZ UNIVERSITY IN CZESTOCHOWA

*The Audiovisuality of Literature: An Exploratory Conceptualisation*

The notion of the audiovisuality of literature inscribes itself in the debate on intermediality that has evolved over many years. Influential propositions by Werner Wolf, Jens Schröter or Steven Paul Scher have fostered very concrete models based on which it is possible to study individual relationships between literature and other types of artistic expression. Similarly, Regiewicz proposes a description in relation to audiovisuality and its influence on emerging literature. Drawing on Andrzej Hejmej's work, which focuses on the musicality of literature, Regiewicz constructs an analogous classification that encompasses phenomena such as the thematisation of audiovisuality in literature, the use of audiovisual schemes and techniques in the construction of literary works, the activation of the audiovisual code within a literary message, the ways in which the language of literary expression mirrors the language of the audiovisual, the creation of genres and styles of literary expression that are related to the audiovisual.

## Keywords

---

intermediality, thematisation of audiovisuality, imitation of audiovisuality, contemporary Polish fiction