


ADAM REGIEWICZ

Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy
im. Jana Długosza w Częstochowie

 <https://orcid.org/0000-0003-1367-7697>



Audiowizualność literatury

Między „literaturą środka” a elitaryzmem

STRESZCZENIE

Kategoria audiowizualności literatury prowadzi do pytania o obieg literatury powstającej pod wpływem mechanizmów audiowizualnych. Wydaje się, że teksty będące efektem hybrydyzacji, a więc takie, w których dokonuje się fuzja literatury i przekazów audiowizualnych, tj.: 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, są bliższe popularnej dziś „prozie środka”. Jednocześnie wciąż rozwijająca się i poszukująca swojego języka e-literatura, będąca bliżej zjawisk nowomediálních niż audiowizualnych, jest wyrazem nowej elitarności. Audiowizualność wewnątrzkompozycyjna – nienaruszająca ontologii klasycznej tekstu – sprzyja rozwojowi „literatury środka”, zaś audiowizualność – dotykająca zmian samej struktury tekstu – bliższa jest eksperymentom formalnym, czym wpisuje się w awangardowy charakter działań i zbliża do zjawisk wysokoartystycznych, znacznie zawężając pole odbiorców.

Słowa kluczowe

audiowizualność, nowe media, elitarność, masowość

SUMMARY

Audiovisuality of Literature. Between the "Middle-Class Prose" and Elitism

The category of audiovisuality of literature raises the question of the circulation of literature written under the influence of the media. It seems that literature resulting from hybridisation which introduces audiovisual solutions such as thematising audiovisuality, using audiovisual schemes and techniques in the construction of literary works, incorporating audiovisual code into the text, shaping the language of literary expression to resemble audiovisual language and creating genres and styles of literary expression related to audiovisuality is represented by popular now "prose of the centre". At the same time, the constantly developing e-literature, which searches for its own language and which is closer to new-media phenomena than to audiovisuality, seems to be an expression of new elitism, close to the assumptions of modernist art. Intra-compositional audiovisuality, which does not violate the classical ontology of the text, favors the development of "the literature of the centre" whereas audiovisuality that introduces changes in the very structure of the text has more to do with formal experiments, being part of the avant-garde nature of activities and bringing the reader closer to highly artistic phenomena, significantly narrowing the field of recipients.

Keywords

audiovisuality, new media, the elitism of literature, the mass character of literature

Audiowizualność na dobre wpisała się w horyzont literacki. Od lat „tworzy własny repertuar gatunków literackich, który odpowiada na potrzeby, jakie pod adresem twórczości literackiej wysuwają uczestnicy kultury”¹. Jest to poniekąd konsekwencją zagarnięcia przez media kanałów komunikacji kulturowej, która została w dużej mierze zaudiowizualizowana, zdigitalizowana i usieciowiona, co nie pozostaje bez wpływu na powstającą współcześnie literaturę. Niepodważalnym rysem jest przekraczanie przez nią horyzontu literackiego ku różnym zjawiskom audiowizualnym: filmowym, telewizyjnym czy nowomediálnym. Można by długo uzasadniać przyjęte stanowisko, ale wystarczy sięgnąć do literatury z zakresu komparatystyki intermedialnej, gdzie zagadnienie to zostało dobrze opisane².

¹ M. Hopfinger, *Literatura i media po 1989 roku*, Warszawa 2010, s. 35.

² Zob. A. Regiewicz, *Czytanie audiowizualnością. Przyczynek do refleksji nad strategiami audiowizualnymi w tekstach literackich*, [w:] *Między XX a XXI wiekiem. Z literaturoznawczych warsztatów badawczych*, red. L. Będkowski, G. Pietruszewska-Kobiela, Częstochowa 2014, s. 121-137; A. Regiewicz, *O niemożliwości literatury lokalnej. Przypadek narracji audiowizualnych*, „Rocznik Komparatystyczny” 2015, nr 6, s. 291-312; A. Regiewicz, A. Warzocha, *Audiovisuality of Literature. The Instance of Detective Stories for Children in Developing Reading Competencies*, [w:] *International Multidisciplinary Scientific Conference on Social Sciences and Arts, „Conference Proceedings” 2018, vol. 5: Education and Educational Research*; B. Bodzioch-Bryła, G. Pietruszewska-Kobiela, A. Regiewicz, *Literatura – nowe media. Homo irretitus w kulturze literackiej XX i XXI wieku*, Częstochowa 2014.

Audiowizualność, o której tu mowa, jest rozumiana – analogicznie jak niegdyś poetyckość definiowana przez Romana Jakobsona³ czy literackość określana przez strukturalistów⁴ – jako pewien zbiór właściwych przekazom audiowizualnym cech, do których zaliczyć trzeba przede wszystkim: dynamizację słowa i obrazu, dźwięczące słowo, kolorowy obraz⁵. Utwierdzony w drugiej połowie XX wieku typ audiowizualności, pod koniec lat 80. ustępuje miejsca nowej percepcji elektronicznej i multimedialnej, która uderza rosnącą rolą dźwięku, dynamizmem i szybkością przekazu, interaktywnym charakterem użytkowników kultury sieciowej czy symulakrycznością świata i wieloma innymi zjawiskami, dość dobrze już opisanymi w literaturze przedmiotu. Najważniejszą z punktu widzenia dalszych rozważań zmianą w nowej audiowizualności jest przenikanie się mowy, pisma i obrazu, które determinują transmedialny charakter przekazu tekstowego. Tekst jest rodzajem hybrydy, dość efemerycznej, która dopóki nie znajdzie swego odzwierciedlenia na zewnątrz w postaci wydruku, jest nietrwała, ulotna, jest migotaniem ekranu, łatwo ją przekształcić. Migotliwość ekranu, jego niestabilność, chwilowość zbliżają to doświadczenie do świata obrazów medialnych (kina, telewizji), z których gestów korzysta cyfrowe medium pisma. Ta właśnie „poetyka zjawiania się” wydaje się mieć istotne znaczenie dla podejmowanych tu rozważań.

Celem niniejszej wypowiedzi jest porównanie przenoszenia rozwiązań audiowizualnych starych i nowych mediów do tekstów literackich. Już w tym momencie wyraźnie widać, że ze względu na odmienny charakter tych audiowizualności, wpływ ten będzie kompletnie różny. Aby dobrze zrozumieć ową różnicę, warto odwołać się do proponowanych przez Jensa Schrötera⁶, Wernera Wolfa⁷ i Stevena Paula Schera⁸ koncepcji intermedialności⁹. U wszystkich tych badaczy dość wyraźnie widać rozróżnienie pomiędzy intermedialnością polimedialną – opartą na włączeniu immanentnych cech jednego medium w drugie, a intermedialnością wewnętrzną – zasadzającą się na obecności w jednym medium (literaturze) właściwości drugiego medium (mediów audiowizualnych).

³ R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, tłum. K. Pomorska, „Pamiętnik Literacki” 1960, nr 51, z. 2, s. 431–473.

⁴ G. Genette, *Strukturalizm a krytyka literacka*, tłum. W. Błońska, „Pamiętnik Literacki” 1974, z. 3, s. 275–293.

⁵ M. Hopfinger, *Między reprodukcją a symulacją rzeczywistości. Problemy audiowizualności percepcji*, [w:] *Od fotografii do rzeczywistości wirtualnej*, red. M. Hopfinger, Warszawa 1997, s. 13.

⁶ Jens Schröter wśród kategorii intermedialnych wymienia cztery: syntetyczną, formalną, transformacyjną i ontologiczną. J. Schröter, *Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffes*, „Montage a/v” 1998, vol. 7 (2). On-line: https://www.montage-av.de/pdf/1998_7_2_MontageAV/montage_AV_7_2_1998_129-154_Schroeter-Intermedialitaet.pdf.

⁷ Werner Wolf w swojej klasyfikacji skupia się przede wszystkim na dwóch kategoriach intermedialności: zewnątrzkompozycyjnej i wewnątrzkompozycyjnej. W. Wolf, *Musikalisierung av litterar berättelse*, [w:] *Intermedialitet. Ord, bild och ton i Samsel*, red. H. Lund, Lund 2002, s. 28.

⁸ Steven Paul Scher w klasycznej typologii relacji literacko-muzycznych ujmuje m.in. muzykę w literaturze i literaturę w muzyce, tym samym uznając, że podobną strategię można odnieść do badań nad relacją audiowizualności literatury. S. P. Scher, *Literature and Music*, [w:] *Interrelations of Literature*, eds. J.-P. Barricelli, J. Gibaldi, New York 1982.

⁹ A. Hejmej, *Komparatytyka. Studia literackie – studia kulturowe*, Kraków 2013, s. 109–113.

Tę pierwszą intermedialność można scharakteryzować za pomocą hybrydy lub konwergencji, kiedy w ramach jednego medium uobecniają się formy wypowiedzi o różnym pochodzeniu i języku. Wydaje się, że bliższa jest ona zjawiskom nowomediálnym, które dzięki swoim właściwościom: digitalizacji, interaktywności, modalności, wariacyjności, transkodowaniu i innym właściwościom¹⁰ powodują, że tekst literacki może funkcjonować podobnie jak każdy inny przekaz nowomediálny. Owa „ontomediálność” – jak nazwałby ją Schröter – łącząc materialność tekstu literackiego i audiowizualności komputerowej, powoduje, że tekst staje się dynamicznym utworem, który aby zaistnieć jako dzieło, wymaga od odbiorcy-użytkownika działań o charakterze konfiguracyjnym i twórczym. Przejmuje też na poziomie formalnym elementy kodu audiowizualnego do budowania własnej wypowiedzi artystycznej, czego wyrazem może być chociażby opowieść transmedialna, odwołująca się do przekazów medialnych o różnej ontologii, a zarazem budująca jedną wypowiedź narracyjną¹¹.

Intermedialność wewnętrzna natomiast, bliższa audiowizualności filmowo-telewizyjnej, zasadza się na odnoszeniu jednego medium do innego przy pomocy właściwego dla siebie języka (kodu) w obszarze jednego medium. Mówiąc inaczej, chodzi o przenoszenie tematów oraz pewnych rozwiązań strukturalnych z jednego medium do drugiego, przy korzystaniu jedynie z języka, jakim dysponuje tylko jedno z nich: literatura lub przekaz audiowizualny. Gdy mówimy o takiej transpozycji literatury do mediów audiowizualnych, to najlepszą egzemplifikacją byłaby tutaj adaptacja, zaś działanie w odwrotnym kierunku można by zilustrować tematyzowaniem audiowizualności w literaturze, wykorzystywaniem schematów i technik audiowizualnych w konstruowaniu utworów literackich, włączaniem kodu audiowizualnego w przekaz literacki, kształtowaniem języka wypowiedzi literackiej na wzór języka audiowizualnego, tworzeniem gatunków i stylów wypowiedzi literackiej powiązanych z audiowizualnością czy zwyczajnie ekfrazą, która odnosiłaby się do opisu audiowizualności. W niniejszej refleksji interesować nas będzie zdecydowanie to drugie ujęcie, które Jens Schröter nazywa intermedialnością formalną¹². Zwraca uwagę na podobieństwo między poszczególnymi wypowiedziami: literacką i audiowizualną, wynikające ze zbieżnych technik wypowiedzi artystycznej, takich jak: narracyjność, serialowość, rytmiczność, symultaniczność, technika montażu, przetworzenia tematyczne za pomocą różnych realizacji medialnych. W konsekwencji daje to możliwość odczytywania literatury w kontekście audiowizualności.

Już tylko to krótkie rozróżnienie w ramach traktowania intermedialności daje pewne wyobrażenie na temat odmienności krzyżowania się

¹⁰ Tu moglibyśmy wymienić jeszcze: nielinearność, organizację węzłową, struktury hipermedialne, nawigacyjność, interfejs, indywidualizację doświadczenia, sieciowość, hybrydyczność. Zob. L. Manovich, *Język nowych mediów*, tłum. P. Cypriański, Warszawa 2006, s. 92-114; M. Lister, J. Dovey, S. Giddings, I. Grant, K. Kelly, *Nowe media. Wprowadzenie*, tłum. M. Lorek, A. Sadza, K. Sawicka, Kraków 2009, s. 22-71.

¹¹ H. Jenkins, *Kultura konwergencji: zderzenie starych i nowych mediów*, tłum. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa 2007, s. 93-129.

¹² J. Schröter, *Intermedialität...*, s. 129-154.

przekazów audiowizualnego i literackiego w przypadku starych i nowych mediów. Idąc za tym rozpoznaniem, chciałbym przyjąć następującą hipotezę: korzystanie przez literaturę z audiowizualności starych mediów, co przejawia się w używaniu pewnych audiowizualnych rozwiązań na poziomie tematu, ujęć czy struktury w tekście literackim, jest dziś dość powszechnym zabiegiem, służącym popularyzacji literatury. Co więcej, tego typu rozwiązania są charakterystyczne dla tzw. „prozy środka”. Natomiast drugi typ powiązań literatury i audiowizualności łączy się z rozwojem nowych mediów i jest raczej wyrazem nowej elitarności.

Pojęcie „prozy środka” pojawiło się w krytyce literackiej w pierwszej dekadzie XXI wieku¹³ na określenie zjawisk literackich łączących popularny obieg literatury z ambicjami pisarskimi autorów, którzy ze względu na podejmowaną problematykę lub używaną poetykę aspirowali do miana twórców literatury wysokiej. W dyskursie krytycznym zwraca się uwagę na „teksty poprawnie napisane, wyróżniające się atrakcyjną tematyką, mogącą zainteresować szersze kręgi czytelnicze, a przy tym [...] narracje od początku do końca konwencjonalne, nastawione na pełne porozumienie z odbiorcą, słowem – szlachetne i w swojej klasie zupełnie niezłe czytadła”¹⁴. Krzysztof Uniłowski w opisie „prozy środka” zwracał uwagę na silny aspekt przyjemności lektury, co w jego przekonaniu było efektem dokonywanych przez tychże autorów uproszczeń, odwoływania się do rozpoznawalnych konwencji (nawet wysokoartystycznych), a także warsztatową sprawność, nastawioną na porozumienie z odbiorcą. Do tego swoistego katalogu cech prozy środka można by dodać jeszcze występowanie dużej dozy elementów rozrywkowych oraz epatowanie schematami, stereotypami i symbolami, które pojawiają się w formie czytelnej i łatwo interpretowalnej¹⁵.

Ważnym elementem – co podkreślał w 2000 roku Karol Maliszewski – konstytuującym tego typu literaturę, było właśnie powinowactwo z mediami¹⁶, nie tylko w zakresie kampanii reklamowych, ale także powiązania obu środowisk: literackiego i filmowego. Wówczas znakiem tego powiązania byli Tomek Tryzna z zaadaptowaną przez Andrzeja Wajdę *Panną Nikt* oraz pisanymi na potrzeby filmu scenariuszami, m.in. *Czy można się przysiąść?*¹⁷, oraz Manuela Gretkowska z nakręconą przez Andrzeja Żuławskiego na kanwie jej scenariusza *Szamanką*. Współcześnie lista ta jest o wiele dłuższa i wskazuje na tendencję wzrostową, czego wyrazem są nie tylko realizowane adaptacje filmowe najnowszej polskiej literatury, jak *Wojna polsko-ruska* wyreżyserowana przez Xawerego Żuławskiego na podstawie

¹³ Wyrażenie „proza środka” zostało ukute na wzór funkcjonującego od lat 70. XX wieku terminu „muzyka środka”, odnoszącego się do wyrobionego odbiorcy, który nie chciał jednocześnie porzucać przywiązania do popularnych, dobrze napisanych piosenek rozrywkowych.

¹⁴ D. Nowacki, *Dziurawa siatka na motyle. Wokół prozy autorów urodzonych po roku 1960*, „Fraza” 1996, nr 11-12, s. 128.

¹⁵ K. Uniłowski, „Proza środka”, czyli stereotyp literatury nowoczesnej, [w:] tenże, *Granice nowoczesności. Proza polska i wyczerpanie modernizmu*, Katowice 2006, s. 156-196.

¹⁶ K. Maliszewski, *Poza pompą*, „Gazeta-Książki” 2000, nr 4, s. 7.

¹⁷ Tomasz Tryzna zanim zaistniał na scenie literackiej był już scenarzystą kilku filmów i seriali telewizyjnych: *Murmurando* (reż. Andrzej Barszczyński, 1984), *Chłopiec* (reż. Leszek Staroń, 1981), *Panny* (reż. Wojciech Sawa, 1985), *Opowieść harleya* (reż. Wiesław Helak, 1987) oraz serialu *6 milionów sekund* (reż. Leszek Staroń, 1984).

powieści Doroty Masłowskiej, *Pręgi* Magdaleny Piekorz nakręcone na podstawie *Gnoju* Wojciecha Kuczoka czy jego *Senność* zrealizowana przez tę samą reżyserkę, *Ciemno prawie noc* na podstawie powieści Joanny Bator w reżyserii Borysa Lankosza, *Pokot* zrealizowany filmowo przez Agnieszkę Holland w oparciu o powieść Olgi Tokarczuk *Prowadź swój pług przez kości umarłych*, czy seriale powstające na bazie powieści Jakuba Żulczyka (*Ślepnąc od światła*) i Szczepana Twardocha (*Król*). Wielu z wymienionych pisarzy współpracuje na stałe z wytwórniami filmowymi i telewizyjnymi, pisząc dla nich scenariusze, jak Jakub Żulczyk, seria *Belfer* dla platformy CANAL+, czy tworzący na potrzeby serialu opartego na krótkometrażowych filmach „Pisarze na krótko” emitowanych również przez CANAL+: Łukasz Orbitowski, Dorota Masłowska, Krzysztof Varga czy wspomniany Jakub Żulczyk. Jednak nie o formalne związki między literaturą a twórczością audiowizualną tu chodzi, a o różnego rodzaju transpozycje audiowizualności w medium literackie.

Jeśli przyjąć zaproponowane przez Wenera Wolfa ujęcie intermedialności, z powodzeniem znajdziemy w literaturze różnego rodzaju odniesienia audiowizualne, zarówno te reprezentowane za pomocą tematyzacji, jak i te realizowane przy pomocy różnomedialnej imitacji. Nie da się ukryć, że tych pierwszych jest najwięcej. Wątki medialne, przede wszystkim telewizyjne, są przywoływane jako rodzaj nawiązań intertekstualnych, mających na celu budowanie kontekstu. Ich pojawianie się w tekście uzupełnia charakterystykę postaci, wspomaga funkcję motywacyjną bohaterów lub wyjaśnia zasady ich postępowania. Przywołajmy w tym miejscu powieści Jakuba Żulczyka, którego narracje pełne są tego typu odniesień *explicite*. Mikołaj, bohater *Wzgórza psów*, w rozmowie z bratem Grześkiem wspomina wydarzenia z czasu, kiedy z ekipą młodych słuchał z „rozklekotanego magnetofonu ścieżki dźwiękowej *Z Archiwum X* oraz pasjonował się Punisherem”. „Był moim idolem. Nawet nie idolem. Był dla mnie kimś w rodzaju opiekuna [...]. W przeciwieństwie do Supermana czy Spidermana, Punisher był poważnym człowiekiem. Mścił się za swoją rodzinę, którą zabito przypadkiem podczas strzelaniny w Central Parku”¹⁸. Zarówno odniesienie do popularnego serialu telewizyjnego nakręconego w stylu *mystery*, jak i odwołanie do narracji komiksowej ma tu kluczowe znaczenie dla wyjaśnienia podjętych przez bohatera działań, zmierzających do odkrycia zbrodni sprzed lat. Jest nią tajemnicza śmierć Darii, do której po latach wraca Mikołaj. Co więcej, zemsta staje się jedną z podstawowych motywacji bohatera.

Z filmowych i telewizyjnych odniesień i nawiązań Dorota Masłowska buduje spójną wypowiedź, na którą składają się felietony i recenzje przybierające formę małych analiz tekstów audiowizualnych. Przywoływane przez nią seriale, *reality show*, telenowele, filmy służą komentowaniu współczesnej rzeczywistości. „Cała Polska nie czyta dzieciom. Bo ogląda seriale”¹⁹, pisze Masłowska, zastanawiając się nad nowym trendem serialowym, który przenosi się do innych programów, jak kulinaria czy majsterkowanie.

¹⁸ J. Żulczyk, *Wzgórza psów*, Warszawa 2017, s. 123.

¹⁹ D. Masłowska, *Jak przejąć kontrolę nad światem, nie wychodząc z domu*, Kraków 2017, s. 21.

Bohaterami jej opowieści stają się postaci filmowe, celebryci, aktorzy goszczący na pierwszych stronach gazet. Co ciekawe, dziesięć lat wcześniej dostrzegł to już wspomniany Krzysztof Uniłowski, pisząc: „W społecznym odczuciu kontekstem dla Doroty Masłowskiej nie będzie ani zorientowana socjolingwistycznie proza z lat siedemdziesiątych, ani dzisiejsza młoda literatura. Kontekstem dla niej będą raczej Magda Mołek, Matylda Damięcka czy Ewelina Flinta, a w najlepszym razie telewizyjne albo gazetowe reportaże o dresiarzach, narkotykach i nastoletnich przestępcach”²⁰.

Innym rodzajem tematykacji jest zanurzenie w narracji dyskusji lub opisu obecności filmu, który się ogląda lub nagrywa. Bohater powieści Jacka Podsiadły, Alvaro, jadąc z Betonem samochodem na Słowenię, uwiecznia podróż na taśmie: „dokumentowałem naszą podróż najlepiej, jak umiałem. Filmowałem z bliska wirujące koła wyprzedzających nas tirów. Śledziłem obiektywem tok naszych niemrawych rozmów o przesuujących się za oknem krajobrazach. Później, już w Lublanie, chciałem, żeby Beton zachował na taśmie wszystkie popiersia i głowy wybitnych Słowenców w trwających sekundę ujęciach [...]. Żądałem też, żeby Beton filmował nielicznych lublańskich kloszardów”²¹. Motywacja takiego działania jest dwojaka. Po drodze może wydarzyć się coś, co uda się sprzedać telewizji jako ciekawy materiał do programów typu „Śmiechu warte”, „Real TV” czy „Video Schock”. Drugi powód jest znaczenie poważniejszy, na który także zwraca uwagę sam bohater: nie trzeba opisywać „gehenny na papierze, [skoro – przyp. A.R.] każdy będzie mógł obejrzeć ją sobie utrwaloną na taśmie filmowej”²².

Drugim rodzajem odniesień intermedialnych są imitacje, a więc różnego rodzaju przeniesienia strukturalne, kompozycyjne lub językowe ze sfery audiowizualności do literatury. W zakresie tym mieszczą się zarówno ewokacje, imitacje formalne, jak i częściowe powielenia. Te pierwsze dość łatwo zidentyfikować ze względu na formalny zapis nawiązujący do przestrzeni audiowizualnej. W *Produkcje polskim* Sławomir Shuty wykorzystuje graficzną formę gazetki reklamowej do budowania narracji na temat polskiej tożsamości i współczesnej kultury konsumpcyjnej²³. Wojciech Kuczok w *Obscenariuszu* sięga po formę wiadomości esemesowych rozpisanych w tradycyjnej drukowanej formie²⁴, a Joanna Bator w *Ciemno, prawie noc* po zapis czatu z internetowego forum²⁵. Jak widać, o wiele łatwiej w starym medium książki odnajduje się nowa audiowizualność, a to z powodu jej upiśmiennienia²⁶. Mike Sandbothe dowodzi, że rzeczywistość nowych mediów jest przede wszystkim światem piśmienności medialnej, która uobecnia się tak na poziomie kodowania (zapisu cyfrowego), jak i budowania komunikacji, czemu odpowiadają zjawiska upiśmiennienia mowy i oralizacji pisma.

²⁰ K. Uniłowski, *Kup Pan książkę*, Katowice 2008, s. 214–215.

²¹ J. Podsiadły, *Życie, a zwłaszcza śmierć Angeliki de Sancé*, Kraków 2008, s. 159–160.

²² Tamże, s. 159.

²³ S. Shuty, *Produkt polski*, Kraków 2005.

²⁴ W. Kuczok, *Obscenariusz. Wypisy z książek nieczystych*, Warszawa 2013.

²⁵ J. Bator, *Ciemno, prawie noc*, Warszawa 2012.

²⁶ W podobny sposób buduje swoją wypowiedź Piotr Siwecki w książce *SMS (powieść bibliograficzna)*, utrzymując jej kompozycję w konwencji internetowo-esemesowej.

W tym pierwszym chodzi o powszechnie używany sposób prowadzenia rozmowy w postaci pisania. Wszelkiego rodzaju fora, blogi czy tweety opierają się na piśmie. „Jeśli mówię o oralizacji pisma, to mam na myśli analogiczną wobec mowy, czyli wzajemnozrotną formę interaktywnego użytkowania pisma w trybie rozmowy”²⁷. O wiele trudniej uzyskać ową graficzną stronę opisu utworu audiowizualnego w postaci starych mediów, która w książce przyjmuje postać scenariusza, jak u Tomka Tryzny w *Syloe*.

Imitacje formalne, o których wspomina Werner Wolf, dotyczą sytuacji przenoszenia rozwiązań strukturalnych lub kompozycyjnych przekazów audiowizualnych do literatury. Chodzi tu zatem o wszelkiego rodzaju analogie strukturalne, obejmujące zarówno poetykę audiowizualną, jak i kompozycję podporządkowaną wybranym gatunkom telewizyjnym czy filmowym. Przywołajmy kilka takich rozwiązań. Piotr Siemion w *Finimondo* buduje opowieść na wzór satyry filmowej, zestawiając ze sobą sceny w sposób wideoklipowy²⁸. Siemion narzuca charakterystyczną dla rozwiązań teledyskowych dynamikę montażową, łącząc kolejne sceny, na które składają się dobrze znane klisze popkulturowe newsów dziennikarskich wprost z telewizyjnych programów informacyjnych i medialne obrazki. Do konwencji telewizyjnej wypowiedzi nawiązuje Silny w *Wojnie polsko-ruskiej* Doroty Masłowskiej, kiedy spotykając się z Alicją, opowiada: „Tak, Andrzej, żarty się skończyły, kamera, start, dzień dobry państwu, witamy bardzo, moje imię Alicja Burczyk i teraz właśnie dla państwa wymienię wszystkie produkty po promocyjnych cenach, jakie możemy kupić, by prowadzić nasze gospodarstwo domowe oszczędniej i funkcjonalniej”²⁹. W innej książce Masłowskiej, *Kochanie, zabiłam nasze koty*, autorka buduje narrację, która wprost odwołuje się do rozwiązań telewizyjnego serialu:

To był piątek; tej samej nocy Joannie śniło się, że ma stosunek seksualny z dostawcą z BBQueen Grill. Był to mały, nieurodzivy Meksykanin o dziwnym spojrzeniu i zniszczonych, na pewno zdolnych do okrucieństwa dłoniach, których dotyku całą sobą się brzydziła, ale i widocznie pragnęła. Bo teraz, gdy gwałcił ją, porzuciwszy w przedpokoju termoizolacyjną torbę z jej ulubionymi skrzydełkami, jednocześnie i stawiała opór, i stawiała go bez przekonania, a w tym samym czasie czerpała z tego wszystkiego, jak to bywa, trudną do zaprzeczenia zmysłową przyjemność.

Nagle usłyszała strzał z pistoletu. To się oczywiście zdarza w tym mieście pełnym świrów; każdy, kto tu mieszka, słysząc strzały, zaczyna momentalnie ziewać, bo zna to na pamięć: ambulans, pulsujące światła, wzruszający ramionami gapiowie i gliniarze, którzy poza rozrzuceniem wszędzie wytłuszczonych papierów po donutach „nie udzielają żadnych informacji”³⁰.

²⁷ M. Sandbothe, *Transwersalne światy medialne. Filozoficzne rozważania o Internecie*, tłum. K. Krzemieniowa, [w:] *Widzieć, myśleć, być. Technologie medialne*, red. A. Gwóźdź, Kraków 2001, s. 216.

²⁸ P. Siemion, *Finimondo (komedia romantyczna)*, Warszawa 2004.

²⁹ D. Masłowska, *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną*, Warszawa 2002, s. 106.

³⁰ Taż, *Kochanie, zabiłam nasze koty*, Warszawa 2012, s. 9.

Masłowska wykorzystuje konwencję snu, niejako wprost nawiązując do Baudrillardowskiej koncepcji *simulacrum*, która zrywa z wielowiekową tradycją *mimesis*, zacierając granicę między kopią a oryginałem³¹. Tym miejscem przenikania się realnego i wyobrażonego, z jednej strony opartego na odtworzeniu, ale z drugiej korzystającego z sił kreacyjnych, tworzącego na wzór swojej myśli i wyobrażenia, jest przestrzeń audiowizualności, której rękojmnią przez długi czas była telewizja, a w ostatnim ćwierćwieczu stała się wirtualność.

Jako ostatnią formę odniesień *implicite* Wolf wymienia powielenie, które polega na reprezentacji audiowizualności w postaci parafrazy lub cytowanego fragmentu. Przywoływanie tego typu odniesień w literaturze jest dość częste. Weźmy choćby *Proszę mnie nie budzić* Wojciecha Kuczoka. Już sam sen, podobnie jak u Masłowskiej, prowadzi do skojarzeń z seansem filmowym. W jednej ze scen znajduje się niezwykle sugestywna parafraza *Mechanicznej pomarańczy* Stanleya Kubricka:

Tortura polegała na tym, że musiałem oglądać serial [...]. Nie skrępowano mnie wprawdzie, ale odwracanie wzroku nic nie dawało – każda ściana, a także podłoga i sufit stanowiły ekrany, gdzie spojrzałem, tam widziałem film. Próby zamknięcia oczu i zatkania uszu porzuciłem po tym, jak się okazało, że w ten sposób uruchamiam przeraźliwie głośne bloki reklam, a potem muszę oglądać ten cholerny odcinek od początku [...].³²

Wspólnym punktem odniesienia do najbardziej dramatycznej sceny resocjalizacji bandyty z filmu Kubricka jest przymus. Tam Alex DeLarge pozostaje unieruchomiony i mechanicznie zmuszony do oglądania okropieństw, u Kuczoka wystarczy samo otoczenie bohatera ekranami i wypełnienie przestrzeni audiowizualnością.

Elementy reprezentacji filmu znajdują się także u Jarosława Kamińskiego w *Rozwiązłej*. Czernski wyjaśnia Zofii swoje odczucia po pokazie *Psychozy* Hitchcocka:

Zresztą atmosfera po seansie zrobiła się taka, że nikt na nikogo nie miał odwagi spojrzeć i wszyscy w milczeniu rozeszli się do domów. Ja sam przez tydzień bałem się brać prysznic; kabinę miałem z taką samą zastoną jak w *Psychozie*. Najmniejsza gra światła i cienia budziła dreszcze, że zbliża się obcy z nożem³³.

Z tego typu parafraz, streszczeń i komentarzy podczas oglądania filmów składa się przywoływana już książka felietonowa Masłowskiej *Jak przejąć kontrolę nad światem, nie wychodząc z domu*.

³¹ Jean Baudrillard w książce *Wymiana symboliczna i śmierć* przedstawia metaforę kultury współczesnej jako symulację rzeczywistości. Nie chodzi tu o odzwierciedlanie rzeczywistości, ale o rekonstrukcję przedmiotu, której wiarygodność uwarunkowana jest doskonałym podobieństwem. W *simulacrum* dochodzi do pomieszczenia dwóch porządków: realnego i wyobrażonego, w wyniku czego powstaje wymiar hiperrealny. J. Baudrillard, *Wymiana symboliczna i śmierć*, tłum. S. Królak. Warszawa 2007.

³² W. Kuczok, *Proszę mnie nie budzić*, Warszawa 2016, s. 34.

³³ J. Kamiński, *Rozwiązła*, Warszawa 2018, s. 368.

Przywołany tu katalog odniesień intermedialnych znajduje swoje odbicie także we wspomnianej klasyfikacji Jensa Schrötera. Gdyby szukać potwierdzenia w polskiej prozie na istnienie intermedialności syntetycznej, którą Schröter definiuje jako usytuowanie w jednym tekście drugiego tekstu w charakterze interpretanta, to odnajdziemy ich cały szereg. Przywołanie to może przyjąć postać konkretnego tytułu, jak *Hipopotam* w dzienniku prowadzonym w latach 2018–2020 przez Krzysztofa Vargę. Varga w *Dzienniku Hipopotama*, nawiązując do filmu w reżyserii Johna Jencksa (*The Hippopotamus*), nie kryje swojej sympatii dla bohatera – Teda Wallace’a, niegdyś świetnie zapowiadającego się poety, a dziś mającego problemy z alkoholem krytyka teatralnego, który nie waży słów w podejmowanej przez siebie pracy recenzenta³⁴. Jest oczarowany nie tylko ostrym i cynicznym sposobem uprawiania przez bohatera krytyki, której Anglikom zwyczajnie zazdrości, ale przede wszystkim sceptycyzmem, z jakim Wallace obnaża zabobon i wiarę w cuda. Właśnie ten postulat wydaje się najważniejszym ideologicznym założeniem autora dziennika. Podobnie jak bohater filmu, Varga wymierza ostrze krytyki w rzeczywistość go otaczającą.

W podobny sposób można by rozumieć nawiązanie do polskiej komedii Marka Piwowskiego u Jakuba Żulczyka w *Zrób mi jakąś krzywdę*, który na początku powieści próbuje przy pomocy filmu zinterpretować dalsze wydarzenia powieści drogi, jaką przebędą Dawid i Kaśka: „To miała być historia drogi, rozpedzonej autostrady, wiatru, uśmiechów i potu. Ostatnia miłość w wieku niewinności, historia jak z perłowo-złotej płyty dvd, limitowana edycja życia, a nie *Urowadzenie Agaty 2* z białoruskim Dannym DeVito i gazową bronią w roli głównej”³⁵.

W przypadku intermedialności formalnej, jak nazywa ją Schröter, chodzi o analogie strukturalne, a zatem podobieństwa wynikające ze sposobu posługiwania się przez oba typy wypowiedzi: audiowizualny i literacki, tymi samymi technikami. Intermedialność formalna wydaje się tożsama z opisaną przez Wenera Wolfa kategorią imitacji formalnej, w ramach której mieszczą się: podobnie budowana narracja, montaż, kolaż, przetworzenia tematyczne itp. Gdyby jeszcze raz przywołać *Finimondo* Siemiona, z łatwością dostrzeżemy analogię w konstrukcji filmowej komedii romantycznej z powieściowymi kierunkami rozwoju fabuły, która skupia się na wątku poszukiwania żony i męża, a skojarzenie z filmami typu *Pretty Woman* czy *Bridget Jones* nie jest tak odległe³⁶. Na wzór odcinków telewizyjnego serialu buduje swoją opowieść Maciej Fortuna, układając poszczególne opowieści niczym epizody. Audiowizualny trop podsuwa sam autor, pisząc:

Kiedy wracam z delegacji, żona czeka z upieczonym ciastem. Jest to ciasto całkiem pospolite [...]. Dlaczego akurat ja mam takie szczęście? Najzwyczajniejszy szarak na świecie. Niezbyt przystojny. Zarabiam średnio. Żona może nie wygrałaby miss, ale wszystkim się podoba. Jest ciepła

³⁴ K. Varga, *Dziennik hipopotama*, Warszawa 2020, s. 190.

³⁵ J. Żulczyk, *Zrób mi jakąś krzywdę, czyli wszystkie gry wideo są o miłości*, Warszawa 2006, s. 3.

³⁶ K. Unilowski, *Kup pan książkę...*, s. 45.

i sympatyczna. Ciepła jak ciasto. Sympatyczna, jak inni ludzie bywają tylko w telewizji. Oglądamy często telewizję³⁷.

Fortuna buduje kolejne opowieści i konstruuje bohaterów na wzór serialowych postaci, drobnomieszczańskich, odwołując się do telewizyjnych reminiscencji, których tekst zresztą jest pełen. W tej samej audiowizualnej perspektywie można by przyjrzeć się *Wojnie polsko-ruskiej* Doroty Masłowskiej ze względu na stosowaną przez nią dynamikę montażową kolejnych scen czy *Gnojowi* Wojciecha Kuczoka, który wprowadza zabieg typowo filmowego montażu wewnątrzjęzykowego, operującego czasem dzieciństwa i dorosłości bohatera.

W przypadku intermedialności transformacyjnej, opisanej przez Schrötera, mamy do czynienia z intermedialną reprezentacją, którą Wolf określił ewokacją. Chodzi zatem o uobecnianie się w obrębie jednego medium śladów innego medium, co w omawianej powyżej kategorii ewokacji wydaje się dość czytelne, nie wymaga dodatkowych wyjaśnień.

Podobne rozpoznanie przynosi analiza polskiej literatury środka ze względu na zaproponowaną przez mnie typologię audiowizualności dzieła literackiego³⁸, bazującą na komparatystycznej koncepcji muzyczności, opracowanej przez Andrzeja Hejmeja³⁹. Idąc za wskazówkami krakowskiego uczonego, kolejne poziomy zjawisk literackich sprzężonych z filmem, telewizją czy przekazami w nowych mediach można by określić audiowizualnością I, II i III.

W centrum zainteresowania audiowizualności I znajdują się najbardziej podstawowe zagadnienia związane z wprowadzaniem do języka literackiego kodu audiowizualnego. Chodzi tu zatem o poetykę dzieła literackiego, które ukazuje rzeczywistość widzianą okiem kamery. Objawia się ona między innymi poprzez dynamizację (powtarzalność, częstotliwość, duże nagromadzenie elementów przedstawieniowych) wywiedzioną z montażu, charakterystyczny rytm szybkich zmian scen, oddający ruch, podobnie jak bieg wydarzeń następujący bezpośrednio po sobie bez chwili przerwy. Podobne tendencje do ufilmowania widoczne są 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. Widzimy to chociażby u Wojciecha Kuczoka w *Widmokręgu*, kiedy pisze:

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, cieszy ją stukot kół, cieszy ją rytm, cieszą smugi krajobrazu za szybą. Maria pozwala wiatrowi zwiać chustę z głowy, pozwala powietrzu targać swoje włosy, kiwa radośnie

³⁷ M. Fortuna, *Pasztecik z duszami*, Kraków 2002, s. 151.

³⁸ A. Regiewicz, *Audiowizualność literatury. Próba konceptualizacji*, „Teksty Drugie” 2021, nr 2, s. 281–300.

³⁹ A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Toruń 2010, s. 62–76.

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 zakonną⁴⁰.

W opisie tym na plan pierwszy wysuwają się dwa zabiegi. Pierwszy polega na grze planów. Narrator pokazuje nam postać przez pryzmat zbliżenia lub półzbliżenia. Pozwala dostrzec jedynie fragment wizerunku poprzez włosy czy stopy. Korzysta z typowego zabiegu montażu równoległego, przerzucając uwagę czytelnika na elementy pociągu: koła, niedomknięte okno. Dopiero na końcu opisu oddala kamerę i w planie pełnym ukazuje nam postać siostry zakonnej. Drugi zabieg polega na rytmizacji, która zasadza się na powtarzalności: frazy, ujęcia, kadrowanych elementów.

Audiowizualność II występuje na prawach kontekstu, gdy w tekście literackim pojawiają się różnorodne sposoby tematyzowania wątków filmowych. Chodzi zatem o te momenty, w których tekst literacki nawiązuje, cytuje, parafrazuje, inspirowane jest tekstami audiowizualnymi. Zabieg ten jest dość często spotykany w prozie po 1989 roku. We *Wzgórzu psów* Żulczyk, przypominając początek lat 90., wymienia oglądane przez matkę *Hotel Zacisze* na zmianę z *Kabaretem Olgi Lipińskiej*. Bohaterowie używają w rozmowach nawiązań do klisz medialnych, by zbudować najbardziej przekonującą wypowiedź, jak w scenie z powieści *Ciemno, prawie noc* Joanny Bator:

Wejścia! Jak się pootwierają, to nawet Terminator nic nie zrobi.

- Terminator? - Poczulałam się zdezorientowana.

- Widziała pani ten film? - zapytała Niebieska Kobieta i pochyliła się, by mi się przyjrzeć.

Potwierdziłam. Widziałam Terminatora podczas długiej podróży samolotem, podobnie jak wiele innych filmów, których normalnie bym nie oglądała. Dlatego zapytałam:

- A Lara Croft?

- Lara Croft - powtórzyła Niebieska Kobieta i zamyśliła się.

- Za młoda - oświadczyła w końcu - za młoda i za ładna!⁴¹

Przywołanie filmowych bohaterów kina *science fiction* oraz kina Nowej Przygody w kontekście poszukiwania wyjaśnienia zniknięć dzieci wydaje się nie tylko właściwe dla budowania historii, ale przede wszystkim kontekstowe.

Wreszcie audiowizualność III polega na wprowadzaniu w konstrukcję dzieła literackiego rozwiązań kompozycyjnych wywiedzionych z przekazów audiowizualnych, o których już pisałem w kontekście intermedialności formalnej Schrötera czy imitacji formalnej Wolfa. Dość powiedzieć, że tego typu nawiązań jest w literaturze polskiej sporo, począwszy od kompozycji organizowanych na wzór narracji telewizyjnej, jak u Doroty Masłowskiej w *Kochanie, zabiłam nasze koty*, a na konstrukcji poszczególnych scen kończąc,

⁴⁰ W. Kuczok, *Widmokrąg*, Warszawa 2004, s. 33.

⁴¹ J. Bator, *Ciemno, prawie noc...*, s. 163.

o czym przekonuje Anna Cieplak, włączając autoironiczny komentarz w historię swojej bohaterki: „Magda odnotowała przepis na film dla młodzieży: Rozwód / konflikt rodziców = samotność = nielubienie przez klasę (alienacja) = internet = samobójstwo / zabójstwo / gwałt / wczesna ciąża. Wybuch rodziny nuklearnej uruchamia cały łańcuch. Nawet popkultura przeciwko niej”⁴².

Już tylko tych kilka ujęć pozwala stwierdzić, że polska proza naznaczona jest audiowizualnością. Stała się ona jednym z charakterystycznych rysów najnowszej literatury, szczególnie tej spod znaku „środka”, poszerzając znacząco jej obieg. W podobny sposób można by wykazać jej obecność za pomocą tematyzowania czy imitowania form nowych mediów w tradycyjnej formie narracji. Te pierwsze pojawiają się dziś w formie przywołań równie często jak media audiowizualne starego typu, zaś te drugie, jak pokazaliśmy na przykładzie graficznej reprezentacji w literaturze, są obecne na poziomie ewokacji dzięki sieciowym czy komórkowym formom piśmiennym, jak blogi, czaty, fora, esemesy czy posty⁴³. I podobnie jak w opisanych powyżej rozwiązaniach, także i tutaj intermedialność wewnątrzkompozycyjna służy porozumieniu z odbiorcą, kreśląc zgrabne fabuły z wykorzystaniem rozpoznawalnych przez czytelnika konwencji nowomedialnych⁴⁴.

W przypadku audiowizualności nowych mediów literatura zyskuje jednak dodatkowy atrybut w postaci rozwiązań zewnątrzkompozycyjnych, sięgających do samej formy dzieła. Chodzi zatem o wszelkiego rodzaju rozwiązania hybrydyczne, konwergencyjne, wzbogacające literackie DNA o czynniki *stricte* techniczne, elektroniczne, wirtualne. Jakkolwiek nie definiować by tego zjawiska, chodzi o dzieło literatury elektronicznej, które łączy istotne walory literackie z technicznymi kontekstami i możliwościami wnoszonymi przez komputer⁴⁵. W proces twórczy zostaje włączona maszyna, zmieniając dotychczasowe rozumienie dzieła literackiego, nie tylko w jego warstwie znaczeniowej czy tekstowej, ale także piśmiennej, językowej, estetycznej, na co pozwala intermedialny charakter przekazów w nowych mediach dzięki reprezentacji numerycznej⁴⁶. Wraz z dziełem poddanym technologii zmienia się także rola twórcy i odbiorcy, bowiem dzięki współdziałaniu maszyny i człowieka pojawia się niezwykle sprzężenie zwrotne, którego przejawem jest tak znaczące dziś w komunikacji kulturowej zjawisko interaktywności. W konsekwencji współczesne zjawiska

⁴² A. Cieplak, *Ma być czysto*, Warszawa 2017, s. 40.

⁴³ Można by tu wymienić cały szereg tekstów literackich mających pierwotnie premierę w sieci, jak cykl Piotra C *Pokolenia Ikea* czy słynne *Cwaniary* Sylwii Chutnik. Zob. M. Maryl, K. Niewiadomski, *Blog = Książka? Empiryczne badanie potocznej kategoryzacji blogów*, „Przegląd Humanistyczny” 2013, nr 4, s. 83–85; A. Buchner, M. Maryl, *Nowi literaci*. *Warsztat twórczy blogerów w kontekście współczesnych przemian kultury literackiej*, [w:] *Rzeczywistość i zapis. Problemy badania tekstów w naukach społecznych i humanistycznych*, red. W. Doliński, J. Żurko, K. Grzeszkiewicz-Radulska, S. Męćfal, Łódź 2016, s. 33–51.

⁴⁴ R. Ostaszewski, *Dolna strefa stanów średnich*, „Twórczość” 2000, nr 3, s. 131.

⁴⁵ P. Marecki, *Narodziny subpola polskiej literatury cyfrowej*, [w:] *Maszyny kruszenia słowa. Biuletyn*, red. A. Regiewicz, Częstochowa 2014 (na prawach maszynopisu).

⁴⁶ Pojęcie literatury elektronicznej obejmuje trzy aspekty tego zjawiska, warstwy: technologiczną, tekstualną i językową. Zob. U. Pawlicka, *Literatura cyfrowa. W stronę podejścia procesualnego*. Gdańsk 2017, s. 96.

literackie zarzucają dotychczasowe tradycyjne pojęcia z zakresu poetyki literaturoznawczej na rzecz „kombinacji”, „obróbki”, „gry” czy „strategii”, akcentując zarówno kwestię architektoniczności, jak i modularności, wariantowości czy interaktywności. Na tej tylko podstawie można by dostrzec pewne typowe dla e-literatury rozwiązania o charakterze intermedialności ontologicznej czy zewnętrznej.

Bogusława Bodzioch-Bryła w monografii poświęconej polskiej e-poezji przywołuje konstatacje Piotra Mareckiego na temat genezy literatury elektronicznej w Polsce. Wśród działań na pograniczu technologii i literatury wymienia ona:

pierwszy hipertekst Roberta Szczerbowski, oznaczony *Æ*, wydany pierwotnie jako nietypowa książka (1991), później jako hipertekst na dyskiecie (1996), następnie w wersji sieciowej; hiperteksty takie jak *Blok* (2003) Sławomira Shuty, *Koniec świata według Emeryka* (2005) Radosława Nowakowskiego, *Czary mary* Anety Kamińskiej (2007), *Schemat* (2010) Konrada Polaka, *Matrioszkę* (2013) Marty Dzido; adaptacje klasyki literackiej (np. *Rękopis znaleziony w Saragossie* Jana Potockiego w opracowaniu Mariusza Pisarskiego z 2011 r.), tłumaczenia (m.in. przekład utworu Michaela Joyce’a *popołudnie.pewna historia* z 2011 r.); polskie hiperteksty (*Æ* Roberta Szczerbowski, *Koniec świata według Emeryka*, wydane na dyskiecie i płycie CD [...])⁴⁷.

Już tylko na podstawie niniejszego historycznego opisu widać wyraźnie dominację dwóch tendencji technologii komputerowej: przestrzenności i nawigowalności. Dają one o sobie znać przede wszystkim w powieści hipertekstowej i powieści cybernetycznej. Ta ostatnia, zwana czasami literaturą ergodyczną⁴⁸ ze względu na wspólny cyfrowy kod, łączy wypowiedzi tekstowe z multimedialnymi. Polimedialność dzięki maszynie do wytwarzania wielotorowych wypowiedzi, jaką jest komputer, staje się tutaj faktem. W efekcie czytelnik musi nie tylko wykonać pracę dekodowania znaczeń, jak ma to miejsce przy zwykłej lekturze, ale także dokonać operacji w polu semiotycznym, które oprócz zapisu, obejmuje inne formy tekstowe (od ikonografii po rzeczywistość wirtualną), co więcej, musi umieć się między nimi poruszać. Można w tym miejscu przywołać pierwszą polską powieść cybernetyczną, *Schemat* Konrada Pulaka, na którą składa się 108 segmentów, 228 linków, 17 tysięcy słów i 4 przeplatające się ścieżki opowieści.

Wpisana w powieść cybernetyczną sieć powiązań pomiędzy poszczególnymi częściami tekstowymi, umożliwiającymi wędrówkę czytelniczą między nimi, przywodzi na myśl konstrukcję literatury hipertekstowej. Opiera się ona na węzłowej budowie narracji, której przebieg zależy od interakcji czytelnika ze światem wirtualnym. Węzły są jednostkami samowystarczalnymi zarówno pod względem budowy, jak i semantyki, i mogą

⁴⁷ B. Bodzioch-Bryła, *Sploty: przepływy, architekt(s)ury, hybrydy. Polska e-poezja w dobie procesualności i konwergencji*, Kraków 2019, s. 46–47.

⁴⁸ E. Aarseth, *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore–London 1997, s. 5–15.

pełnić funkcję odrębnych fragmentów literackich. Są jednak ze sobą powiązane, odsyłając wciąż do kolejnych leksji i prowadząc do innych fragmentów literackich, co daje możliwość niekończącego się i niepowtarzalnego odczytywania tekstu. Czytelnik poprzez wchodzenie w kolejne linki konstruuje kształt przekazu, nadając sens zarówno jego treści, jak i samemu procesowi hipertekstowego odczytywania. Otwierane poprzez każdy węzeł literacki pole zdarzeń zawiera wszystkie możliwe warianty opowiadania, jednak to od wyboru czytelnika zależy kierunek rozwoju narracji, a tym samym i wydarzeń. Zatem działanie czytelnika przypomina zachowanie gracza, który nawiguje w grze zwanej hipertekstem, poruszając się po wirtualnej przestrzeni węzłów. Jeśli przyjrzeć się pierwszemu projektowi hipertekstowemu, *Xanadu* Theodora Holma Nelsona, widać, że użyta w tym przypadku intermedialność kładzie nacisk nie tyle na lekturę, ile na działanie. W tym projekcie uniwersalnej biblioteki udostępniającej użytkownikom wszystkie teksty kiedykolwiek opublikowane, Nelson konstruował tekst na wzór komputerowej bazy danych, w której każdy czytelnik może znaleźć dowolne opracowanie, komentarz czy notatkę, jaka kiedykolwiek była poczyniona na temat zebranych tam dzieł. Tego typu działanie na tekście dalekie jest od tradycyjnej lektury, wyznaczając czytelnikowi inne zadania, stawiając większe wymagania, także pod kątem opanowania technologii. Nic dziwnego zatem, że tego typu literatura nie należy do popularnego obiegu. W Polsce obok wymienionych powieści hipertekstowych Sławomira Shutego i Radosława Nowakowskiego, należałoby przywołać *Stokłoty* Michała Kaczyńskiego, *Tramwaje w przestrzeniach zespolonych* Dra Muto, *Gmachy Trwonienia Czasu* xnauty⁴⁹.

W intermedialnej relacji literatury i nowych mediów kategoria „literackości” ulega zdecydowanie „audiowizualności”, wyrażanej za pomocą warstwy technologicznej. Przywołajmy w tym miejscu jeszcze jeden przykład tzw. „literatury aplikacyjnej”, jak nazywa ją Andrzej Głowacki. W projektach *Archetyptura słowa* (2009), *Archetyptura czasu* (2013) ukrywa się tekst literacki pod postacią QR kodów. Aby poznać treść książki, czytelnik skanuje QR kod przy pomocy aplikacji zainstalowanej na urządzeniu mobilnym. Podlinkowany tekst ukazuje się w swej nagiej, niezaprojektowanej postaci. Drogą do prawidłowego odczytania książki jest aktywne uczestnictwo w lekturze, tj. tworzenie map myśli poprzez odręczne zapisywanie tekstów bezpośrednio na kartach książki, wedle przyjętych przez siebie kryteriów interpretacji. Proces ten Głowacki nazywa „personalizacją tekstu”. Grażyna Pietruszewska-Kobiela zauważa, że pod względem literackim *Archetyptura czasu* jest dziełem odwołującym się do metaforyki chaosu, opartym na hipertekstowych odnośnikach, układach fraktalnych i afabularnych, przynoszących narrację dyskursywną. Jest to postmodernistyczna książka artystyczna, ukształtowana przez rozwiązania cyfrowe, które nie usuwają w bezwzględny sposób „starego nośnika”, jednak modyfikują go na tyle, że tradycyjny odbiór jest niewystarczający.

⁴⁹ B. Jarosz, *Liternet – sztuka, moda czy konieczność? Polskie powieści hipertekstowe w Sieci*, [w:] *Komputer w edukacji*, red. J. Morbitzer, Kraków 2006, s. 82–87.

Wywiedziona z projektu Głowackiego teoria chaosu wydaje się odpowiadać wielu eksperymentom formalnym tego typu literatury, w której to technologia nie tylko determinuje kształt tekstu, ale również wpływa na sam proces lektury. Przyczynia się do tego chociażby randomizacja linków, czyli losowy dostęp do określonych miejsc w strukturze tekstu. Polega ona na przypadkowym – generowanym przez program – skierowaniu czytelnika w dane miejsce podczas lektury, co powoduje zupełnie nieprzewidywalne zwroty akcji i kolejne odczytania. Nic dziwnego zatem, że wspomniany już norweski badacz Espen Aarseth widzi zbieżność pomiędzy nową formą pojawiania się literatury w nowych mediach a innymi zjawiskami wirtualnymi:

Czytelnik cybertekstu jest graczem, ryzykantem: cybertekst jest grąświatem lub światemgrą. Faktycznie możliwe jest odkrywanie, gubienie i odnajdywanie w tych tekstach sekretnych ścieżek – ścieżek rozumianych nie metaforycznie, lecz jako struktury topologiczne obecne w mechanizmach tekstowych⁵⁰.

Przykłady można by mnożyć, bowiem e-literatura rozwija się wraz z wciąż poszerzającą zakres swoich oddziaływań technologią. Jeszcze bardziej nowatorska w tym względzie wydaje się e-poezja, która ze względu na krótszą, bardziej zwartą formę, łatwiej wchodzi w interakcje ze światem elektronicznym⁵¹. Można by wymieniać mniejsze formy tekstowe, generatory, aplikacje, scenę flashową, poezję kinetyczną, aplikacje, wiki writing i wiele innych gatunków literatury cyfrowej. Nie o typy tu jednak chodzi, lecz o zasadę.

Audiowizualność nowych mediów, która realizuje zasadę intermedialności ontologicznej, budując teksty hybrydyczne, znacząco oddziałuje na odbiór tekstu literackiego. Wpływ na to ma przede wszystkim figuracja warstwy nośnej tekstu, organizacji tzw. tekstury i działań na niej dokonywanych. Ewa Szczęsna zwraca uwagę, że gdy w tradycyjnej literaturze „myślenie figuracyjne obecne jest przede wszystkim [...] na poziomie znaczeń, w warstwie świata przedstawionego, w poezji cyfrowej [czy może szerzej – e-literaturze – przyp. A.R.] obecne jest ono już na poziomie warstwy przedstawień – relacji, w jaką wchodzi z sobą elementy semiotyczne (ruchowe, dźwiękowe, barwne, przedstawień graficznych itp.) [...]. Jednocześnie sztuka cyfrowa nie poprzestaje na działaniach stylistyczno-semantycznych na teksturze, ale wydobywa sensy z interakcji znaczeń obu poziomów – warstwy przedstawień i świata przedstawionego”⁵².

Idąc za tym rozpoznaniem, trzeba zwrócić uwagę na typowo modernistyczną proveniencję traktowania medium jako nośnika znaczeń. Zwracał

⁵⁰ E. Aarseth, *Cybertekst: literatura ergodyczna*, [w:] *Antropologia twórczości słownej*, red. A. Karpowicz, Warszawa 2012, s. 672.

⁵¹ Bardzo bogaty rejestr takich zjawisk obejmuje monografia cytowanej już Bogusławy Bodzioch-Bryły, *Sploty: przepływy, architek(s)tury, hybrydy*.

⁵² E. Szczęsna, *Cyfrowe remediacje figur*, [w:] *Przekaz digitalny. Z zagadnień semiotyki, semantyki i komunikacji cyfrowej*, red. E. Szczęsna, Kraków 2015, s. 199.

na to uwagę Piotr Marecki, mówiąc o dwóch generacjach cyfrowej literatury. Pierwsza związana była z programem do tworzenia i mapowania hiperfikcji Storyspace, który miał być w swoich podstawach dość modernistyczny i opierać się na tradycyjnych powieściach w nowych formach⁵³. Powstałe na początku lat 90. ubiegłego wieku klasyczne utwory hiperfikcji są wciąż najważniejszymi i najczęściej omawianymi utworami cyfrowymi ze względu na swoje nowatorstwo⁵⁴. Druga generacja związana jest z rozwojem wyszukiwarek oraz zmianą formy dystrybucji. W tej fali literatury cyfrowej duże powieści hipertekstowe zostały zastąpione mniejszymi formami, zaś sam tekst został wzbogacony obrazem, dźwiękiem, przekazami wideo. Co ciekawe, reprezentujące drugą generację teksty cyfrowe wymykają się tradycyjnemu rynkowi dystrybucji, omijając pola produkcji kulturowej (wydawców, agentów, dystrybutorów, umów, określania nakładów, cen itd.), które są charakterystyczne dla „prozy środka”. Można zatem i w tym przypadku mówić o modernistycznym, sprzeciwiającym się komercjalizacji, przekazywaniu dóbr literackich bez zysku i myślenia o dochodzie.

Trudno nie zgodzić się z rozpoznaniem Grażyny Pietruszewskiej-Kobieli, która wielokrotnie wykazywała zbieżność współczesnych rozwiązań formalnych e-literatury z dokonaniem poezji awangardowej⁵⁵. Podejmowane na początku XX wieku eksperymenty prowadziły do usunięcia warstwy semantycznej, sytuując na pierwszym planie tworzywo tekstu, ograniczając często słowo do grafiki liter, ich układu czy zapisu. Szczególnie zabiegi futurystów, dadaistów czy formistów konstruowały przekazy niedokończone, nieustabilizowane, będące w procesie kształtowania się, podobnie jak ma to miejsce we współczesnej literaturze „zjawiania się”, poddanej modularności, wariacyjności i transkodowości. Trudno nie dostrzec także innych podobieństw. Na poziomie społeczno-politycznym trwał proces kosmopolityzacji kulturowej, czego odbiciem może być współczesny globalizm. Sztuka próbuje wyzwolić się wówczas z drobno-mieszcząńskiego zadachu narodowo-społecznej odpowiedzialności, podobnie jak dziś czyni to literatura elektroniczna uciekająca raczej w stronę *science fiction* lub autotematyzmu. I wreszcie integracja form, współpraca między różnymi działaniami artystycznymi: pędzel, kamera, dłuto i pióro stały się narzędziami jednego artysty⁵⁶, podobnie jak dziś ma to miejsce czy to poprzez samo zjawisko intermedialności ontologicznej, wyrażające się w konwergencji.

Przywołanie skojarzeń z literacką awangardą nie jest przypadkowe, bowiem wykazuje, że dzisiejsza e-literatura posiada wiele znamion tekstu

⁵³ P. Marecki, *Za darmo. Ekonomia literatury cyfrowej*, „Teksty Drugie” 2015, nr 3, s. 22.

⁵⁴ Za utwory kanoniczne uważa się teksty Michaela Joyce’a „afternoon. a story” (1990), Shelley Jackson „Patchwork Girl” (1995) czy Stuarta Moulthrop’a „Victory Garden” (1991) (zob.: http://conference.eliterature.org/sites/default/files/papers/Emerging_Canon_S_Rettberg_0.pdf).

⁵⁵ G. Pietruszewska-Kobiel, *Przestrzenna struktura języka i faktura tekstu. Intersemiotyczne eksperymenty poezji polskiej XX wieku*, [w:] *Język poza granicami języka. Teoria i metodologia współczesnych nauk o języku*, red. A. Kiklewicz, J. Dębowski, Olsztyn 2008.

⁵⁶ *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Od awangardy do postmodernizmu*, red. G. Dziamski, Warszawa 1996, s. 29.

modernistycznego, poszukującego wciąż nowych rozwiązań formalnych, widzącego w technologii nadzieję na rozwój wypowiedzi literackiej, stawiającego czytelnikowi (odbiorcy) wysokie wymagania i oczekującego od niego kompetencji nie tylko w zakresie interpretacji, ale także sprawnego poruszania się po świecie wirtualnym. Podobnie jak w założeniach estetyki modernistycznej, prymat w e-literaturze bierze warstwa estetyczna podporządkowana technologii i od niej w dużej mierze zależna. A jednak to właśnie ten rys pretenduje literaturę elektroniczną do miana elitarniej. Wydaje się ona być zaprzeczeniem opisywanej wcześniej „literatury środka” czy literatury popularnej w szczególności. Rezygnuje z prostoty i zrozumiałości, przyjemności wynikającej z rozpoznawania stałych i czytelnych fragmentów, bowiem każda lektura jest indywidualnym procesem, który stawia czytelnikowi nowy rodzaj zadań. Nie można zatem mówić, że jest ona atrakcyjna dla szerokiego kręgu odbiorców. Jedną z kluczowych kwestii, wskazującą na modernistyczną proveniencję, a tym samym pozwalającą postrzegać e-literaturę w perspektywie elitarności⁵⁷, jest jej nowość. W dyskusji nad literaturą elektroniczną wciąż pojawia się pytanie o „nowe horyzonty”, nowe perspektywy pojawiające się w kontekście urządzeń mobilnych, sieci czy „nowych mediów”⁵⁸.

Na podstawie podjętych rozważań można dostrzec pewien charakterystyczny mechanizm intermedialności. W przypadku krzyżowania się, przenikania czy przenoszenia rozwiązań audiowizualnych do literatury w ramach jednego medium książkowego lub elektronicznego, które przejmuje cechy medium książki, jak blog, obieg literatury pozostaje dość szeroki. Nawiązania do audiowizualności pełnią w tekście rolę „atrakcyjności”, zarazem odnoszą się do rzeczywistości pozaliterackiej, pozwalając rozpoznawać czytelnikowi elementy gry intertekstualnej, jak też stanowią element rozrywkowości. Nie da się ukryć, że tematyzywanie audiowizualności jest atrakcyjne dla szerszego kręgu odbiorców, zaś imitowanie jej poprzez formalne nawiązania hołduje stereotypowemu wyobrażeniu literatury wysokoartystycznej. Sytuacja zmienia się w momencie zderzenia literatury z nowymi mediami ze względu na możliwość zmiany struktury tekstu poddanego cyfryzacji. Tak rozumiana audiowizualność ontologiczna czy zewnątrzkompozycyjna przekształca dotychczasową równowagę pomiędzy warstwą znaczeń przedstawionych a ich formą, przesuując ciężar w stronę zabiegów formalnych tego typu literatury. W duchu McLuhanowskiego determinizmu technologicznego, sam przekaznik staje się przekazem, zmuszając odbiorcę do szeregu operacji na tekście, które stają się procesem lektury, a tym samym konstruowania i odczytywania znaczeń. Taka forma audiowizualności jest niezwykle wymagająca nie tylko pod względem sprawności technicznej czytelnika-interaktora, jakości sprzętowej, ale także jego percepcji otwartej na nowe rozumienie literatury. To

⁵⁷ Elitarność rozumiem tu jako element struktury (grupe), która opierając się na wybo-
rze i wynikającej z tego odrębności, wytwarza zinstytucjonalizowaną wspólnotę posiadającą
silną legitymację dyskursu i opierającą się na logice ekonomii prestiżu. Problem ten rozważa
Michał Wilk w rozprawie doktorskiej *Obieg literatury elektronicznej w perspektywie elitarności*.

⁵⁸ U. Pawlicka, *Literatura cyfrowa. W stronę podejścia procesualnego*, Gdańsk 2017, s. 110.

wszystko pozwala postrzegać audiowizualność towarzyszącą nowym mediom i e-literaturze jako elitarną, naznaczoną znamionami działań wysokoartystycznych.

BIBLIOGRAFIA

- Aarseth E., *Cybertekst: literatura ergodyczna*, tłum. A. Rogozińska, [w:] *Antropologia twórczości słownej*, red. A. Karpowicz, Warszawa 2012.
- Aarseth E., *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore–London 1997.
- Antropologia twórczości słownej*, red. A. Karpowicz, Warszawa 2012.
- Bator J., *Ciemno, prawie noc*, Warszawa 2012.
- Baudrillard J., *Wymiana symboliczna i śmierć*, tłum. S. Królak, Warszawa 2007.
- Bodzioch-Bryła B., *Sploty: przepływy, architek(s)tury, hybrydy. Polska e-poezja w dobie procesualności i konwergencji*, Kraków 2019.
- Bodzioch-Bryła B., Pietruszewska-Kobiela G., Regiewicz A., *Literatura – nowe media. Homo irretitus w kulturze literackiej XX i XXI wieku*, Częstochowa 2014.
- Buchner A., Maryl M., *Nowi literaci. Warsztat twórczy blogerów w kontekście współczesnych przemian kultury literackiej*, [w:] *Rzeczywistość i zapis. Problemy badania tekstów w naukach społecznych i humanistycznych*, red. W. Doliński, J. Żurko, K. Grzeszkiewicz-Radulska, S. Męćfal, Łódź 2016.
- Cieplak A., *Ma być czysto*, Warszawa 2017.
- Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Od awangardy do postmodernizmu*, red. G. Dziamski, Warszawa 1996.
- Fortuna M., *Pasztet z duszami*, Kraków 2002.
- Genette G., *Strukturalizm a krytyka literacka*, tłum. W. Błońska, „Pamiętnik Literacki” 1974, z. 3.
- Hejmej A., *Komparatystyka. Studia literackie – studia kulturowe*, Kraków 2013.
- Hejmej A., *Muzyczność dzieła literackiego*, Toruń 2010.
- Hopfinger M., *Literatura i media po 1989 roku*, Warszawa 2010.
- Hopfinger M., *Między reprodukcją a symulacją rzeczywistości. Problemy audiowizualności percepcji*, [w:] *Od fotografii do rzeczywistości wirtualnej*, red. M. Hopfinger, Warszawa 1997.
- Jakobson R., *Poetyka w świetle językoznawstwa*, tłum. K. Pomorska, „Pamiętnik Literacki” 1960, nr 51, z. 2.
- Jarosz B., *Liternet – sztuka, moda czy konieczność? Polskie powieści hipertekstowe w Sieci*, [w:] *Komputer w edukacji*, red. J. Morbitzer, Kraków 2006.
- Jenkins H., *Kultura konwergencji: zderzenie starych i nowych mediów*, tłum. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa 2007.
- Kamiński J., *Rozwiązta*, Warszawa 2018.
- Kuczok W., *Obscenariusz. Wypisy z ksiąg nieczystych*, Warszawa 2013.
- Kuczok W., *Proszę mnie nie budzić*, Warszawa 2016.
- Kuczok W., *Widmokrąg*, Warszawa 2004.

- Lister M., Dovey J., Giddings S., Grant I., Kelly K., *Nowe media. Wprowadzenie*, tłum. M. Lorek, A. Sadza, K. Sawicka, Kraków 2009. <https://doi.org/10.4324/9780203884829>
- Maliszewski K., *Poza pompą*, „Gazeta-Książki” 2000, nr 4.
- Manovich L., *Język nowych mediów*, tłum. P. Cypryański. Warszawa 2006.
- Marecki P., *Narodziny subpola polskiej literatury cyfrowej*, [w:] *Maszyny kruszenia słowa. Biuletyn*, red. A. Regiewicz, Częstochowa 2014 (na prawach maszynopisu).
- Marecki P., *Za darmo. Ekonomia literatury cyfrowej*, „Teksty Drugie” 2015, nr 3.
- Maryl M., Niewiadomski K., *Blog = Książka? Empiryczne badanie potocznej kategoryzacji blogów*, „Przegląd Humanistyczny” 2013, nr 4.
- Masłowska D., *Jak przejąć kontrolę nad światem, nie wychodząc z domu*, Kraków 2017.
- Masłowska D., *Kochanie, zabiłam nasze koty*, Warszawa 2012.
- Masłowska D., *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną*, Warszawa 2002.
- Nowacki D., *Dziurawa siatka na motyle. Wokół prozy autorów urodzonych po roku 1960*, „Fraza” 1996, nr 11–12.
- Ostaszewski R., *Dolna strefa stanów średnich*, „Twórczość” 2000, nr 3.
- Pawlicka U., *Literatura cyfrowa. W stronę podejścia procesualnego*, Gdańsk 2017.
- Pietruszewska-Kobiela G., *Przestrzenna struktura języka i faktura tekstu. Intersemiotyczne eksperymenty poezji polskiej XX wieku*, [w:] *Język poza granicami języka. Teoria i metodologia współczesnych nauk o języku*, red. A. Kiklewicz, J. Dębowski, Olsztyn 2008.
- Podsiadło J., *Życie, a zwłaszcza śmierć Angeliki de Sancé*, Kraków 2008.
- Regiewicz A., *Audiowizualność literatury. Próba konceptualizacji*, „Teksty Drugie” 2021, nr 2.
- Regiewicz A., *Czytanie audiowizualnością. Przyczynek do refleksji nad strategiami audiowizualnymi w tekstach literackich*, [w:] *Między XX a XXI wiekiem. Z literaturoznawczych warsztatów badawczych*, red. L. Będkowski, G. Pietruszewska-Kobiela, Częstochowa 2014.
- Regiewicz A., *O niemożliwości literatury lokalnej. Przypadek narracji audiowizualnych*, „Rocznik Komparatystyczny” 2015, nr 6. <https://doi.org/10.18276/rk.2015.6-15>
- Regiewicz A., Warzocha A., *Audiovisuality of Literature. The Instance of Detective Stories for Children in Developing Reading Competencies*, [w:] *International Multidisciplinary Scientific Conference on Social Sciences and Arts, „Conference Proceedings”* 2018, vol. 5: *Education and Educational Research*. <https://doi.org/10.5593/sgemsocial2018/3.5/S13.003>
- Sandbothe M., *Transwersalne światy medialne. Filozoficzne rozważania o Internecie*, tłum. K. Krzemieniowa, [w:] *Widzieć, myśleć, być. Technologie medialne*, red. A. Gwóźdź, Kraków 2001.
- Scher S. P., *Literature and Music*, [w:] *Interrelations of Literature*, eds. J.-P. Barri-cellini, J. Gibaldi, New York 1982.
- Schröter J., *Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffes*, „Montage a/v” 1998, vol. 7 (2). On-line: https://www.montage-av.de/pdf/1998_7_2_MontageAV/montage_AV_7_2_1998_129-154_Schroeter_Intermedialitaet.pdf

- Shuty S., *Produkt polski*, Kraków 2005.
- Siemion P., *Finimondo (komedia romantyczna)*, Warszawa 2004.
- Szczęśna E., *Cyfrowe remediacje figur*, [w:] *Przekaz digitalny. Z zagadnień semiotyki, semantyki i komunikacji cyfrowej*, red. E. Szczyńska, Kraków 2015.
- Tryzna T., Janikowski R., *Syloe*, Warszawa 1996.
- Uniłowski K., *Kup Pan książkę*, Katowice 2008.
- Uniłowski K., „Proza środka”, czyli *stereotyp literatury nowoczesnej*, [w:] K. Uniłowski, *Granice nowoczesności. Proza polska i wyczerpanie modernizmu*, Katowice 2006.
- Varga K., *Dziennik hipopotama*, Warszawa 2020.
- Wilk M., *Obieg literatury elektronicznej w perspektywie elitarności*, Częstochowa 2021. Repozytorium cyfrowe.
- Wolf W., *Musikalisering av litterar berattelse*, [w:] *Intermedialitet. Ord, bild och ton i Samsel*, red. H. Lund, Lund 2002.
- Żulczyk J., *Wzgórze psów*, Warszawa 2017.
- Żulczyk J., *Zrób mi jakąś krzywdę, czyli wszystkie gry wideo są o miłości*, Warszawa 2006.

Adam Regiewicz – prof. zw. dr hab. nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa, filolog i filmoznawca. Dyrektor Instytutu Literaturoznawstwa Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego im. Jana Długosza w Częstochowie. Zajmuje się zjawiskami na pograniczu literaturoznawstwa i komparatystyki kulturowej, m.in. transkulturowym badaniem średnio-wieczności, antropologią i kulturą współczesną w perspektywie chrześcijaństwa jako paradygmatu kulturowego Europy i jego kryzysu w dobie sekularyzmu, a także literaturą popularną, audiowizualnością oraz muzycznością literatury.

E-mail: aregiewicz@gmail.com



© by the author, licensee University of Lodz - Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)