

Cecily: *Ask Mr. Ernest Worthing to come here. I suppose you had better talk to the housekeeper about a room for him.*
Merriman: *Yes, Miss* (Wilde, 45).

On the whole, the Victorian woman's discourse is dominated by positive politeness strategies, and most frequently used is the strategy of involving the speaker and the hearer into activity; among less frequently employed negative politeness strategies is that of questioning/hedging. The politeness strategies do not show systematically significant variation according to the context and are mediated by the communicative situation. *In prospect*, it is necessary to analyze stereotypes of female communication presented by English authors in their works and to establish the diachronic changes that the stereotype has undergone for centuries.

References:

1. Белова А. Д. Дискурс тэтчеризма (на матеріалі речей Маргарет Тэтчер 1968-1996) / А. Д. Белова // Вісник Харківського державного університету. – Харків : Константа, 2000. – № 430. – С. 22–29.
2. Бурбело В. Б. Сучасні концепції дискурсу та лінгвопрагматичні засади дискурсології / В. Б. Бурбело // Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Іноземна філологія. – 2002. – Вип. 33. – С. 79–84.
3. Зверева О. Г. Комунікативні стратегії сіблінгів в англomовному сімейному дискурсі: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.04 / О. Г. Зверева. – Харків, 2014. – 22 с.
4. Иссерс О. С. Речевое воздействие / О. С. Иссерс. – М.: Флинта : Наука, 2009. – 224 с.
5. Карасик В. И. О категориях лингвокультурологии / В. И. Карасик // Языковая личность: проблемы коммуникативной деятельности. – Волгоград : Перемена, 2001. – С. 3–16.
6. Петлюченко Н. В. Homo Charismaticus в немецком и украинском политическом дискурсах (контрастивный аспект) [Електронний ресурс] / Н. В. Петлюченко // Когніція. Комунікація. Дискурс. – 2010. – № 2. – С. 85–104. – Режим доступу : <http://foreign-languages.karazin.ua/ru/research/editions/cognition-communication-discourse-archive>.
7. Солошук Л. В. Вербальні і невербальні компоненти комунікації в англomовному дискурсі / Л. В. Солошук. – Харків : Константа, 2006. – 300 с.
8. Шевченко И. С. Дискурсообразующие концепты викторианства: СКРОМНОСТЬ vs ХАНЖЕСТВО [Електронний ресурс] / И. С. Шевченко // Когніція. Комунікація. Дискурс. – 2010. – № 2. – С. 73–84. – Режим доступу : <https://sites.google.com/site/cognitiondiscourse/vypusk-no2-2010/sevcenko-i-s>
9. Brown P. Politeness: Some Universals in Language Use // P. Brown and S. Levinson. – L., NY, etc.: CUP, 1987. – 345 p.

Source materials:

1. Bulwer-Lytton E. Money / Edward Bulwer-Lytton // Nineteenth Century Plays. – L. : CUP, 1968. – P. 47–120.
2. Jones H.A. The Masqueraders / Henry Arthur Jones // Representative British Dramas. Victorian and Modern. – Boston : Little, Brown, and Company, 1924. – P. 407–444.
3. Taylor T. Masks and Faces, or Before and Behind the Curtain / Tom Taylor, Charles Reade // Nineteenth Century Plays. – L. : CUP, 1968. – P. 122–171.
4. Wilde O. A Woman of No Importance / Oscar Wilde // Plays. – M. : Foreign Languages Publishing House, 1961. – P. 91–168.
5. Wilde O. The Importance of Being Earnest / Oscar Wilde // Selections. – M.: Progress Publishers, 1979. – Vol. 2. – P. 11–94.

УДК 811

Adam Regiewicz,

Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie

AUDIOWIZUALNOŚĆ LITERATURY JAKO STRATEGIA KOMUNIKACJI MIĘDZYKULTUROWEJ

AUDIOVISUAL LITERATURE AS STRATEGY IN INTERCULTURAL COMMUNICATION

The reality presented in the literature adopts the audio-visual features and is constructed from fragments that are in constant motion, characterized by a flashlight and temporal feature. The reality concept that the recent literature is related to is created by media texts. As a consequence the process of text assimilation is changing becoming consistent with the audiovisual absorption mechanisms and an intermedia literature is being formed. The concept of audiovisual narration relies on penetration audiovisual strategies in literary narrative (composition, poetics, narration, a hero construction).

Key words: audiovisual narration, intermediality, intermedia literature, audiovisual strategies

АУДИОВІЗУАЛЬНІСТЬ ЛІТЕРАТУРИ ЯК СТРАТЕГІЯ МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

Нова реальність залежить від аудіовізуальних механізмів, набуває свої властивості як фрагментація, сильна емоціонізація або моментальність. Це впливає на створення сучасної літератури, яка запозичує багато рішень, представлених у засобах масової інформації. В результаті, літературний текст під впливом аудіовізуальності змінюється, створюючи зовсім нові явища, такі як інтермедіальна література чи аудіовізуальна нарація. Концепція такої літератури, яка простежується в основному в текстах масової культури, полягає в проникненні аудіовізуальних стратегій в літературні оповіді на рівні композиції, поетики, нарації або образу героя.

Ключові слова: аудіовізуальна нарація, інтермедіальність, інтермедіальна література, аудіовізуальні стратегії в літературі.

АУДИОВИЗУАЛЬНОСТЬ ЛИТЕРАТУРЫ КАК СТРАТЕГИЯ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ

Новая реальность зависит от аудиовизуальных механизмов, приобретает свои свойства как фрагментация, сильная эмоционизация, сиюминутность или моментальность. Это оказывает влияние на создаваемую современную литературу, которая заимствует многие решения, представленные в средствах массовой информации. В результате, литературный текст под влиянием аудиовизуальности изменяется, создавая совершенно новые явления, такие как интермедийная литература или аудиовизуальная наррация. Концепция такой литературы, просматриваемая в основном в текстах массовой культуры, заключается в проникновении аудиовизуальных стратегий в литературные повествования на уровне композиции, поэтики, наррации или образа героя.

Ключевые слова: аудиовизуальная наррация, интермедийность, интермедийная литература, аудиовизуальные стратегии в литературе.

Parafrazując słowa Adama Asnyka, można by zacząć niniejsze rozważania od uwagi, że każda epoka ma swój sposób wyrażania się w literaturze i tworzy własny repertuar form, dzięki którym porusza najważniejsze dla współczesności tematy, jak i dociera

w sposób najcelniejszy do czytelnika. Maryla Hopfinger pisze: «Każda epoka w swoisty sposób ujmuje swoją literaturę i tworzy własny repertuar gatunków literackich, który odpowiada na potrzeby, jakie pod adresem twórczości literackiej wysuwają uczestnicy kultury» (Hopfinger 2010: 35). Jak pokazuje historia komunikacji kulturowej każda era technologiczna miała swój sposób wyrażania się w literaturze i tworzyła własny repertuar form (Goban-Klas; Bajka; Hopfinger 2003), podobnie i dziś – niepodważalnym rysem najnowszej literatury jest przekraczanie jej horyzontu literackiego ku rozmaitym zjawiskom audiowizualnym: filmowemu, telewizyjnym czy nowomediálnym. Dzieje się tak przede wszystkim z tego powodu, że media i konstruowane przez nie przekazy audiowizualne stanowią nie tylko bardzo poważny dziś kanał przekazu i kontaktu z odbiorcą w dialogu kulturowym, ale także stają się inspiracją dla literatury ze względu na specyfikę kodu, którym się posługują. Można zatem zaobserwować, jak rzeczywistość przedstawiona w literaturze zaczyna przejmować cechy audiowizualności, a jej obraz jest konstruowany z fragmentów będących w ciągłym ruchu, charakteryzujących się chwilowością czy migawkowością. Niemal każdy produkowany dziś tekst posługuje się techniką zmieniającego się obrazu znaną z przekazu telewizyjnego. W konsekwencji zmienia się także proces przyswajania tekstu, który zaczyna być zbieżny z mechanizmami przyswajania przekazów audiowizualnych. Dokonujące się w ostatnich dekadach zmedializowanie wyobraźni przekłada się na konstruowanie oraz recepcję nowego typu narracji przesiąkniętych audiowizualnością, a ta przekracza granice lokalności, regionalności czy globalności.

Twórcy literatury coraz częściej wychodzą naprzeciw tendencjom rozszerzenia literatury o inne zjawiska generowane chociażby przez nowe technologie czy neotelewizję. Współcześni pisarze korzystają z osiągnięć filmowców, muzyków, autorów programów telewizyjnych, specjalistów od marketingu, producentów widowisk, wskazując na prymat audiowizualnych form przekazu we współczesnej płynnej sytuacji transkulturowej (Lachman 2007: 11-22). Zazwyczaj umiejscawiają oni fabułę w czasach współczesnych, weryfikowalnych, traktując z respektem konteksty społeczno-kulturowe (geograficzne, polityczne, historyczne itd.), które pełnią funkcję identyfikującą i kulturową, jednocześnie obok elementów tożsamościowych pojawiają globalne *evergreeny*, kulturowe internacjonalizmy, wywiedzione z obrazów telewizyjnych: seriali, filmów, programów rozrywkowych czy informacyjnych. Powyższa uwaga obejmuje nie tylko płaszczyznę świata przedstawionego, ale i formy czy konwencji, bowiem coraz częściej nie można mówić o tradycyjnym gatunku, a raczej o gatunkowych hybrydach łączących wypowiedź literacką z konwencjami kina grozy, sensacji, komedii czy jeszcze innymi formami medialnymi. Jednocześnie trzeba zauważyć, że zjawisko to zdefiniować się wyraźnie przede wszystkim w zakresie literatury popularnej, co w pewien sposób mogłoby tłumaczyć tak silne zmedializowanie narracji. Z drugiej strony, podobne uwagi, kierowane niegdyś pod adresem popkultury ze względu na procesy globalizacyjne, w końcu objęły wszystkie przestrzenie kultury: także elitarną, wysoką, niszową czy szeroko rozumiane subkultury, co daje podstawy do sądzenia, że proces audiowizualizacji dotyczy wszystkich rejonów twórczości literackiej.

Obserwowane praktyki komunikacyjne ostatnich dekad pokazują, że pojęcie medialności przestaje ograniczać się do rzeczywistości opisaną za pośrednictwem technik audiowizualnych, ale staje się także cechą konstytutywną kultury rozumianej jako narracja, a co za tym idzie i literackości. Ze względu na rozwijającą się kulturę medialną literatura przestaje ograniczać się do słowa pisanego, wchodząc w inne obszary działania: fotografię, muzykę, film, telewizję, nowe media. Twórcy literatury coraz częściej wychodzą naprzeciw tendencjom rozszerzenia literatury o inne zjawiska generowane chociażby przez nowe technologie czy neotelewizję. Korzystają oni z osiągnięć filmowców, muzyków, autorów programów telewizyjnych, specjalistów od marketingu, producentów widowisk, wskazując na prymat audiowizualnych form przekazu we współczesnej płynnej nowoczesności. Dzieje się tak między innymi dlatego, że zmienia się kontekst twórczości literackiej – jeśli w ramach badań poststrukturalnych silny nacisk kładziono na zjawisko intertekstualności, to obecnie należałoby raczej zwrócić uwagę na intermedialność. Dziś bowiem kontekstem powstającej literatury nie jest inny tekst pisany, ale wydarzenie medialne, przekaz audiowizualny emitowany w telewizji lub za pomocą sieciowego serwisu społecznościowego. Tym samym punktem odniesienia dla współczesnej literatury staje się rzeczywistość medialna, która wyznacza wzorce, sytuując się w roli autorytetu. Jak pisze Krzysztof Uniłowski: «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 Mołek, Matylda Damięcka czy Ewelina Flinta, a w najlepszym razie telewizyjne albo gazetowe reportaże o dresiarzach, narkotykach i nastoletnich przestępcach» (Uniłowski 2008: 214-215). Pojęcie rzeczywistości, do której odnosi się literatura najnowsza, jest kształtowane przez teksty medialne. Życie «pokolenia facebooka» wyznaczone jest przez sieć internetową, klipy MTV i telefon komórkowy. Niewątpliwie punktem odniesienia dla współczesnej literatury staje się rzeczywistość medialna, która wyznacza wzorce, sytuując się w roli autorytetu. Jednak w badaniu tekstu literackiego powstającego pod wpływem przekazów medialnych warto rozważenia wydaje się konstruowanie struktury narracyjnej tekstu ze względu na jego audiowizualną konstrukcję. A relacja ta może dotyczyć zarówno samej konstrukcji przekazu¹, jak i narracji literackiej budowanej zgodnie z prawidłami innych sztuk: filmowej, telewizyjnej, sieciowej itd. Zasadne zatem wydaje się rozważenie kwestii: na ile przekaz audiowizualny kształtuje przekaz literacki, jakie nowe sposoby wypowiedzi znajduje literatura, w jakie nowe obszary wkraczają formy literackie. Nie chodzi tu jednak o inspiracje literatury mediami, choć te wydają się niepodważalne, ale podjęcie badań na temat przenoszenia strategii medialnych na grunt literacki. W taki bowiem sposób można określić literaturę intermedialną, którą należałoby badać w ujęciu interdyscyplinarnym i definiować jako inicjatywę multigatunkową (Marrecki 2003: 5-21), wymykającą się dotychczasowym definicjom literaturoznawczym.

Nie wchodząc zbyt głęboko w koncepcję intermedialności (Hejmej; Higgins; Hopfinger 2010: 163-171; Chmielecki; *Intermedialność w kulturze końca XX wieku*), warto przywołać tylko najważniejsze konstatacje, dające pewne tło poniższym analizom. Koncepcja narracji intermedialnej zwraca uwagę na niejednorodność przekazu, który składa się z różnych segmentów dopełniających się dzięki swoistej różnorodności oraz multimiedialność, czyli wykorzystywanie wielu mediów w konstruowaniu przekazu. Jednocześnie warto zaznaczyć, że nie chodzi tu o klasycznie rozumianą multimiedialność, czyli wykorzystywanie różnych bodźców audiowizualnych w ramach jednego medium, ale o pewien rodzaj opowieści wyrażanej przez różne media, której sens konstytuuje się pomiędzy nimi, a nie w nich samych. W takie rozumienie multimiedialności wpisuje się także koncepcja konwergencji, zgodnie z którą komunikację konstruuje się w oparciu o różne kanały przekazu, odmienne treściowo fragmenty, operując różnymi narzędziami medialnymi i udostępniana potencjalnym odbiorcom na różne sposoby w rozmaitych, często hybrydycznych formach medialnych (Jenkins 2007: 93-129). Jednak zarysowana tu idea opowieści transmedialnej pozostanie jedynie kontekstem niniejszych rozważań, bowiem to co bardziej istotne dla audiowizualizacji literatury kryje się za mechanizmami intermedialności formalnej i transformacyjnej². Ta pierwsza kategoria, zwana także transmedialną, zwraca uwagę na podobieństwo między poszczególnymi

¹ Można w tym miejscu przywołać opublikowaną w Stanach Zjednoczonych książkę Jennifer Egan pt. *A Visit from the Goon Squad*, będącą kolażem stylów i tematów, w której autorka wprowadza narrację w postaci slajdów Power Pointa czy *Produkt Polski* Sławomira Shutego, w którym autor konstruuje narrację w oparciu strony (graficzny układ i jego konstytutywne elementy) gazetki reklamowej hipermarketu, włączając w obraz tekst o charakterze antyglobalistycznym i antykonsumenckim

² Wśród kategorii intermedialnych wymienia się cztery: syntetyczną, formalną, transformacyjną i ontologiczną. Taką typologię zjawisk

mediami wynikające ze sposobu działania artystów czy posługiwania się zbieżnymi technikami (tj. narracyjność, serialowość, rytmiczność, symultaniczność, technika montażu, przetworzenia tematyczne za pomocą różnych realizacji medialnych), dając możliwość odczytywania literatury w kontekście mechanizmów medialnych z uwzględnieniem narzędzi medioznawczych w badaniu literaturoznawczym. Ten aspekt pozwoliłby badać sposoby przenoszenia strategii wypowiedzi charakterystycznych dla mediów audiowizualnych do narracji literackich. Druga kategoria wymieniana przez Jensa Schrötera dotyczy uobecniania się w obrębie jednego medium śladów innego medium, obejmując zjawiska wzajemnych przekształceń form wizualnych i akustycznych. Wrazem tak rozumianej intermedialności byłyby utwory literackie, nawiązujące do konwencji audiowizualnych: narracji filmowych, telewizyjnych czy fabuły gier wirtualnych, konstruując literacką ich interpretację. Tym samym realizowałyby one formułę tekstu intermedialnego, przekształcając paradygmat wizualny lub akustyczny w językowy.

W obu przedstawionych propozycjach ukazywania wzajemnego przenikania się czy krzyżowania różnego typu tekstów: literackich i medialnych oraz odmiennych doświadczeń: narracyjności i audiowizualności³ zaskakuje tendencja do przekraczania granic mediów, specyficznych medialnie jakości symbolizacji i związanych z nimi problemów estetycznych norm, kryteriów wyborów i postrzegania, pojmowania tekstu i formy, budowania kompozycji i konstytuowania wydarzeń fabularnych. Tym samym badanie oddziaływania medialności na zjawiska literackie nie może sprowadzać się do kwestii adaptacyjnych, w których uwaga badacza skupiona jest poprzez nachylenie semiotyczno-strukturalne na zmienności znaków czy strukturze narracji, ale powinno traktować je jako zjawiska hybrydowe, na które składają się odmienne źródłowo strategie narracyjne, poetyki, konwencje czy sposoby budowania świata przedstawionego (Schmidt 2010: 161).

Warto powyższy proces krótko przedstawić na konkretnym przykładzie. Takim w kontekście wyrazistości opisanego modelu wydaje się powieść kryminalna i wpływ rozwiązań filmowych na jej kształt. Powieść kryminalna po pierwsze dlatego, że jest ona obecnie jedną z najważniejszych i najbardziej rozpoznawalnych odmian literatury popularnej, co wydaje się dużą zasługą z jednej strony nowej konwencji zaproponowanej przez kryminala skandynawski, z drugiej zaś renesansu tego typu opowieści w produkcjach telewizyjnych i kinowych. W obu typach tekstu odbiorca dostrzeże z pewnością wyraźne odejście od tradycji gatunku (Lasić 1971: 5), eksponującego utwór o wyrazistej, zwężonej kompozycji – nawet nieco schematycznej zamkniętej do wybranej przestrzeni i grona postaci, z sugestywnie zarysowanymi typami bohaterów, opartego na intrydze, ku nowym formom wyrazu, budowaniu nici porozumienia z czytelnikiem, otwartości rozwiązań fabularnych i wielowątkowej narracji. Wśród nowych zjawisk charakteryzujących powieść kryminalną należałoby wymienić niewątpliwie przejście z tekstów filmowych rozwiązań kompozycyjnych, narracyjnych oraz poetyckich (rozumianych jako zespół zabiegów formalnych, stanowiących o własności języka danego typu przekazu), które pokrótce zostaną omówione.

Jeśli spojrzeć na historię relacji filmu i literatury, można dostrzec, że od lat 30. XX wieku daje się zaobserwować wzajemne przenikanie się tematów i rozwiązań fabularnych w zakresie kryminału, melodramatów i romansów literackich. Jest to spowodowane po pierwsze popularnością gatunków filmowych takich jak melodramat czy horror, mających swoje korzenie w kulturze romantycznej – w romansach i *novel gothic* (wystarczy wspomnieć, że Gilbert K. Chesterton, podkreślając więź kryminału z tradycją literacką, nazywał opowieść kryminalną «romansem nowoczesnego miasta»⁴); po drugie rozwijającą się kulturą popularną i nowym masowym obiegiem treści kulturowych dzięki między innymi wysokonakładowej prasie, pełnej sensacyjnych wiadomości i opowieści z «dreszczykiem». W efekcie rodzi się zapotrzebowanie na narrację kryminalną, która zaspokajałaby gusta masowego odbiorcy. Z czasem można obserwować zjawisko przenoszenia konwencji filmowych także spod znaku kina gangsterskiego, sensacyjnego czy thrillera do powieści kryminalnej, poprzez włączanie rozwiązań narracyjnych, fabularnych czy kompozycyjnych charakterystycznych dla tego typu gatunków.

Najbardziej znaczące dla przynależności gatunkowej wydają się pewne elementy fabuły, po których widz rozpoznaje nie tylko daną konwencję, ale i bardzo konkretne przykłady filmowe. W tym kontekście można by rozpatrywać umieszczenie w prozie kryminalnej scen, będących intertekstualnymi nawiązaniami do obrazów filmowych wywiedzionych z konkretnych obrazów filmowych, pełniących niemal funkcję «cytatu», jak i budowania atmosfery z elementów nawiązujących w kontekstowo do konkretnych rozwiązań filmowych wyrastających czy to z typowych dla konwencji (horroru, thrillera, komedii, sensacji, kina Nowej Przygody) scen czy z twórczości konkretnego artysty kina (popularne nawiązania do Kubricka, Shyalamana, Spielberga, Lyncha). Najczęściej pojawiające się odniesienia filmowe dotyczą jednak kina *noir* i jego specyficznej budowy świata przedstawionego oraz kreacji bohatera. W powiązaniu z tak popularnym obecnie w kinie thrillerem kryminalnym (Bordwell 2010: 365), w którym krzyżują się interesy świata przestępczego, stróżów prawa i niewinnych oraz świadków, ten film *noir* ukazuje posępną rzeczywistość, pełną światło-cienia, z dominującą aurą cynizmu. Towarzyszy temu mroczna estetyka, która określa relacje bohatera-protagonisty do otaczającego go świata. To zazwyczaj prywatny detektyw zupełnie pozbawiony manier oraz nieustannie przeżywający kryzys materialny i egzystencjalny, dający wyraz swej niechęci do rzeczywistości poprzez nadmierne spożycie alkoholu (Nurczyńska-Fidelska 2009: 184-188). Ewolucja gatunku i mariaż z thrillerem właśnie spowodował wprowadzenie także innych typów bohatera: dziennikarza, prawnika czy policjanta przeżywającego trudności rodzinne lub noszącego traumę po śmierci kogoś bliskiego.

Równie wielką popularnością cieszy się przejmowanie przez literaturę rozwiązań fabularnych zaczerpniętych z kina pornograficznego. Autorzy kryminałów, zgodnie ze standardami wyznaczającymi popytność i popularność, umieszczają w fabule sceny erotyczne, które komponowane są na wzór nowoczesnego porno. Wprowadzane opisy nie tylko nie unikają skojarzeń filmowych, ale wręcz je podkreślają, eksponując tak charakterystyczne ujęcia wyłaniającej się z łazienki kobiety w seksownym *desu*. Inne opisy chętnie wprowadzane przez autorów przywołują typowe dla kina *hard core* trzy dość schematyczne i charakterystyczne typy działań, składające się na filmowy akt seksualny: «ekshibicjonistyczne obnażanie ciała, «genitalne show» w postaci różnych form cielesnego obcowania oraz «skalację «szaleństwa wizualnego» pod postacią money shot» (Loska 1995: 112). Zdarza się często, że któryś z tych aktów zostaje sprzężony z aktem zbrodni. Łatwość ich wprowadzenia w narrację literacką, rozpoznawalna kompozycyjna i estetyczna korespondencja obrazu pornograficznego w narracji kryminalnej potwierdza jedną z popularnych konstatacji, że «wszyscy jesteśmy z YouPorn».

intermedialnych proponuje Jens Schröter w artykule *Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffes* (Hejmej 2010: 279-280).

³ Narracja rozumiana jest tu zarówno jako sposób konstruowania porządku przekazu literackiego, jak również jako akt umysłu przeniesiony do sztuki życia, tym samym staje się ona sposobem opisu zdarzeń i działań w wymiarze całościowym, rozwijającym się w czasie i budującym struktury znaczące. Zmierza ku obejmowaniu przez nią wszystkich zdarzeń życia i odczytywaniu ich w dyskursie tożsamościowym (Rosner 2003: 8) Audiowizualność medialna ujmowana jest jako typ doświadczenia kultury oparty na rodowodzie technicznym, w którym olbrzymią rolę odgrywa percepcja wzrokowo-słuchowa, a w ostatnich latach także ruchowo-taktylna (Hopfinger 2010: 53-69).

⁴ G.K. Chesterton, *A Defence of Detective Story*, w: *The Art of the Mystery Story: Collection of Critical Essays*, ed. H. Haycraft, New York (Kraska 2013: 53).

Poza opisanymi bezpośrednimi nawiązaniem do konkretnych filmów lub typów obrazowania danej konwencji, literackie opowieści kryminalne przejmują z gatunków filmowych pewne rozwiązania kompozycyjne. Jeśli bowiem w horrorze schemat fabularny zaczyna się od ataku «monstrum» a pozostała oś narracji skupia się na próbie pojmania potwora (Nurczyńska-Fidelska 2009: 48), to wprowadzenie tejże kompozycji do powieści kryminalnej będzie natychmiast rozpoznawalne. Jednak nawiązania do konwencji filmowych nie ograniczają się tylko do tego, można wszak zauważyć, że kompozycja powieści kryminalnej w dużym stopniu odpowiada schematowi scenariusza filmowego, którym rządzi zasada złotego trójkopcia z silnie zarysowaną ekspozycją, dynamicznym rozwinięciem oraz efektywnym rozwiązaniem. Większość wydawanych dziś powieści kryminalnych zaczyna się od wydarzenia inicjującego jak wyłowienia zwłok z glinianki, śmierć kochanków w pokoju hotelowym czy osobliwy akt samobójczy. Tak jak w przypadku opowieści filmowej, zabieg ten służy zaciekawieniu, przykuciu uwagi czytelnika i poprowadzeniu go do kolejnych stron, na których ten będzie miał do czynienia z licznymi zwrotami akcji: działaniami bohatera – protagonisty dążącego do wykrycia zbrodniarza oraz jego przeciwnika (lub całej grupy), która będzie mu to utrudniać. Kolejne zwroty akcji wyznaczone będą przez cząstkowe punkty kulminacyjne lub punkty ogniskujące, w których bohater będzie odkrywał przełomowe dla śledztwa fakty lub wiązał się w sojusze prowadzące do zakończenia dochodzenia. Rozwiązanie zagadki nie dokonuje się już w głowie detektywa, nie jest bowiem wyłącznie efektem intelektualnej gry, ale w trakcie działania bohatera, stąd zakończeniu towarzyszy ekscytujący moment kulminacyjny, pełen napięcia i prowadzący do emocjonalnego i psychologicznego sfinalizowania śledztwa. Zazwyczaj wszystkie wątki poboczne, dookreślające bohaterów podczas prowadzonego śledztwa (napięcia rodzinne, problemy zawodowe, związki emocjonalne) mają także swoje zwieńczenie w tej części i to one stanowią o ostatecznym rozwiązaniu akcji.

Na zakończenie rozważań o wpływie gatunku filmowego: jego struktury, kompozycji, schematu fabularnego itp. na powieść kryminalną trzeba by wspomnieć o niezwyklej roli suspensu. Mimo, że to rozwiązanie fabularne, polegające na chwilowym zawieszeniu biegu akcji w szczególnie istotnym momencie, weszło do opowieści kryminalnych już dawno, należy zauważyć, że jego proveniencja jest zdecydowanie filmowa. Jest to figura narracyjna oparta na oczekiwaniu widza na to, co nieuniknione, a tym samym budzące w odbiorcy silne emocje wynikające z wiedzy, której nie posiadają bohaterowie tekstu. Suspens wpisany jest w model triady z ciekawością a zaskoczeniem, która pozwala wyjść poza centralną opowieść kryminalną ku okolicznościom z nią związanym. Jeśli bowiem Ciekawość, domagająca się odpowiedzi na temat przebiegu głównego nurtu śledztwa, mierza w jednym tylko kierunku, to Zaskoczenie wymyka się tej statycznej i zamkniętej formie i zamiast dochodzenia do celu proponuje odbiorcy dystans do opowiadanej historii poprzez włączenie innych kierunków narracji (Kraska 2013: 147). Do propagatorów tego rozwiązania należał przede wszystkim Alfred Hitchcock, który z suspensu uczynił swój znak firmowy i jeśli dziś jest on stosowany w rozwiązaniach literackich to przede wszystkim dzięki temu reżyserowi. Autorzy powieści kryminalnych, wpływając na emocjonalne reakcje odbiorcy, dość często stosują suspens czy to poprzez zasadę równoległych narracji (działania protagonisty zmierzają do wykrycia zbrodni, jednak są one skazane na niepowodzenie ze względu na inne działania antagonisty, który wcześniej zaplanował inne rozwiązanie, o których protagonistą nie wie), czy też poprzez przemienność wątków (silnie emocjonalna akcja często przerywana jest wątkiem pobocznym). Można także suspens rozpatrywać jako bardzo zaskakujące zakończenie, zmieniające znaczenie prowadzonej przez cały utwór fabuły, podczas którego zostają ujawnione prawdziwe intencje bohaterów, podejmowane przez nich działania, co prowadzi do odkrycia niespodziewanej prawdy. Często wprowadza się takie rozwiązanie poprzez napięcie pomiędzy partnerami prowadzącymi śledztwo (stary-młody, kobieta-mężczyzna, funkcjonariusz – amator), gdy śledztwo ukierunkowane na sprawę wewnętrznie i porachunki między nimi, zmienia bieg i znajduje swoje zakończenie w zupełnie innym miejscu.

Powyższe rozważania prowadzą do pytania o zmieniającą się wraz z medializacją narracji poetykę wypowiedzi literackiej. Zarówno kompozycja, struktura wypowiedzi i jej konwencja, jak i narracja jest silnie determinowana przekazami audiowizualnymi, a powstający w ten sposób literacki obraz jest konstruowany z fragmentów będących w ciągłym ruchu, charakteryzujących się chwilością, migawkowością. Tym samym zapis literacki nabiera cech charakterystycznych dla techniki filmowo-telewizyjnej (specyficznie wideoklipowej), której właściwości można określić jako szybkie następstwo kolejnych obrazów, agresywne użycie kamery i montażu, ukazywanie przedmiotów z niezwykłych kątów widzenia przy użyciu obiektywów o krótkiej ogniskowej, co daje efekt sensorycznej percepcji tekstu. Powieść kryminalna, konstruując rzeczywistość przedstawioną za pomocą takiej techniki proponuje rozwiązania narracyjne w oparciu o dynamicznie zmieniające się obrazy, z których jedne wypierają drugie. Ów natłok nakładających się obrazów koresponduje dość dobrze z ich intensywnością (wspomnianymi już bodźcami sensualnymi – nie tylko wzrokowymi) oraz nasyceniem znaczeniami, na które składają nie tyle odniesienia kulturowe lokalnej rzeczywistości pozajęzykowej, ale przede wszystkim teksty medialne, eksplorujące gatunki filmowe i telewizyjne. Objawia się to w tekście literackim między innymi migawkami obrazów, natłokiem wrażeń, skrótów myślowych maksymalnie skondensowanych lub cytatów filmowych stanowiących rodzaj komentarza w formie o wiele krótszej niż wymagałby tego opis.

Omówiony powyżej przypadek powieści kryminalnych nie stanowi bynajmniej jakiegoś odosobnionego przypadku, wręcz przeciwnie, niemal każdy konstruowany dziś tekst literacki posługuje się techniką audiowizualną zmieniającego się obrazu korespondującego z poetyką filmowo-telewizyjną. Wśród najbardziej znaczących można by wymienić: kształtowanie wypowiedzi literackiej w oparciu o poetykę zbliżoną do poetyki wideoklipowej, charakteryzującą się częstotliwością zmian obrazu literackiego, migawkowością, sensorycznością czy fragmentaryzmem; wykorzystywanie zabiegów typowych dla konstruowania ruchomego obrazu poprzez zmienność punktów widzenia kamery, planów, montaż ujmowanych w zmiennej perspektywie narracji; upodabianie toku wypowiedzi do przekazu zarejestrowanego przez urządzenie nagrywające; naśladowanie form wykorzystywanych przez środki masowego przekazu (relacja na żywo z miejsca zbrodni, reportaż) itp. (Bodzioch-Bryła 2011: 141-142). Większość z przywołanych właściwości zaudiowizualizowanej literatury można odnaleźć w omówionym tu przykładzie powieści kryminalnej.

Z powyższych rozważań nasuwają się zatem następujące wnioski. Wobec powyższych zjawisk trudno we współczesnej sytuacji komunikacyjnej utrzymać rozdział literatury od mediów i wytyczać ostre granice pomiędzy różnymi typami przekazów. Jak bowiem pokazuje doświadczenie literackie ostatnich dekad rzeczywistość przedstawiona w literaturze zaczyna przejmować cechy audiowizualności: jej obraz jest konstruowany z fragmentów będących w ciągłym ruchu, charakteryzujących się chwilością czy migawkowością właściwych dla przekazu medialnego (filmowego, telewizyjnego czy ostatnio cyfrowego); jej narracja niejednokrotnie konstruowana jest na wzór ujęć kamery, stosując zmienność perspektywy opowiadania wywiedzioną z technik montażu i punktów widzenia kamery. W konsekwencji zmienia się także proces przyswajania tekstu, który zaczyna być zbieżny z mechanizmami percepcji audiowizualnej, wymagając od czytelnika większego zaangażowania zmysłowego niż przy tradycyjnej lekturze. Ta zmiana komunikacji literackiej odpowiada nowej zmedializowanej tożsamości współczesnego odbiorcy kultury, na doświadczenia którego składają się zarówno indywidualne przeżycia, jak i ślady teleobecności, czyli zetknięcie się z rzeczywistością wykreowaną medialnie.

Bibliografia:

1. Bajka Z. Historia mediów / Z. Bajka. – Kraków, 2008.
2. Bodzioch-Bryła B. Ku ciału post-ludzkiemu... Poezja polska po 1989 roku wobec nowych mediów i nowej rzeczywistości / B. Bodzioch-Bryła. – Kraków, 2011. – s.141n.
3. Bordwell D. Film Art. Wprowadzenie. Sztuka filmowa, tłum. B. Rosińska / D. Bordwell, K. Thompson. – Warszawa, 2010.
4. Chmielecki K. Intermedialność jako fenomen ponowoczesnej kultur / K. Chmielecki // «Kultura Współczesna»/ – nr 2 (52). – 2007.
5. Goban-Klas T. Cywilizacja medialna. Geneza, ewolucja, eksplozja / T. Goban-Klas. – Warszawa, 2005.
6. Hejmej A. Intermedialność i literatura intermedialna, w: Kulturowe wizualizacje doświadczenia / E. Hejmej // red. W. Bolecki, A. Dziadek. – Warszawa, 2010.
7. Higgins D. Intermedia, tłum. M. i T. Zielińskich, w: Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje / D. Higgins // red. P. Rypson. – Gdańsk, 2000.
8. Hopfinger M. Doświadczenia audiowizualne: o mediach w kulturze współczesnej / M. Hopfinger. – Warszawa, 2003.
9. Literatura i media po 1989 roku. – Warszawa, 2010.
10. Intermedialność w kulturze końca XX wieku // red. A. Gwóźdź i S. Krzemiń-Ojak. – Białystok, 1998.
11. Jenkins H. Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów, tłum. M. Bernatowicz, M. Filiciak / H. Jenkins. – Warszawa, 2007.
12. Kraska M. Prosta sztuka zabijania. Figury czytania kryminału / M. Kraska. – Gdańsk, 2013.
13. Lachman M. Jak (nie) być pisarzem. Proza polska po 1989 roku w konfrontacji z kulturą audiowizualną i medialną, w: Polska proza i poezja po 1989 roku wobec tradycji / M. Lachman // red. A. Głowczewski, M. Wróblewski. – Toruń, 2007.
14. Lasić S. Poetyka powieści kryminalnej / S. Lasić. – Warszawa, 1973.
15. Loska K. Oblicza pornografii–hard core, w: Wstydlive przyjemności, czyli po co tak naprawdę chodzimy do kina? / K. Loska // red. G. Stachówna. – Kraków, 1995.
16. Marecki P. Liternet, w: Liternet. Literatura i internet / P. Marecki // red. P. Marecki. – Kraków, 2003.
17. Nurczyńska-Fidelska E. Kino bez tajemnic / E. Nurczyńska-Fidelska, K. Klejsa, T. Kłys, P. Sitarski. – Warszawa, 2009.
18. Rosner K. Narracja, tożsamość, czas / K. Rosner. – Kraków, 2003.
19. Schmidt S. J. Literaturoznawstwo jako projekt interdyscyplinarny, tłum. B. Balicki / S. J. Schmidt // «Teksty Drugie» nr 4. – 2010.
20. Uniłowski K. Kup Pan książkę / K. Uniłowski. – Katowice, 2008.

UDK 811

M. Wilk,

Akademia im. Jana Długosza w Człuchowie

TRANSFORMACJA MEDIUM KSIĄŻKI

Medium jakim jest książka ulega ciągłej zmianie. Transformacje przebiegają na wielu płaszczyznach i dotyczą zarówno formy fizycznej publikacji, jak i formy literackiej. Literatura wraca bowiem nie tylko w przestrzeń cyfrową i internetową, lecz także w przestrzeń, w której medium może być wszystko i każdy. W przypadku fizycznej przemiany książki, mowa przede wszystkim o liberaturze, będącej próbą ujęcia literatury totalnej. Na polu elektronicznym literatura zyskuje dodatkowe bodźce, oddziałujące nie tylko na wzrok, ale również na słuch i dotyk. Literatura elektroniczna cechuje się ponadto szeroko rozumianą interaktywnością, intermedialnością i transmedialnością. Można wyróżnić także przykłady hybrydyczne, uwidaczniające przemiany zarówno w formie fizycznej, jak i нефизycznej. Powstaje więc szereg pytań odnoszących się przede wszystkim do samego pojęcia książki jako takiej.

Słowa kluczowe: literatura, e-literatura, nowe media, Internet, liberatura.

THE TRANSFORMATION OF THE BOOK MEDIUM

The book medium is constantly changing. The transformations is running on many levels, which involve also the physics form of publications, and also the literary (not physics) form. Because the modern literature is existing not only in the electronic or web space. Nowadays everything and everybody can be a book. This is that new casus of literature. The physics transformations of the book focus on liberature, which is an attempt to define the total literature. On the electronic level, literature has many new stimuli. They influence on human senses, for example sight, hearing or even touch. The electronic literature has also interactivity, intermediality nad transmediality. It is possible to enumerate a hybrid examples, which transform also on the physics level, and also on the not physics level. So there are many questions about definitions of book.

Key words: literature, e-literature, new media, Internet, liberature

ТРАНСФОРМАЦІЯ МЕДИУМ-КНИГИ, МИХАЛ ВІЛЬК

Медіум, яким є книга, постійно змінюється. Перетворення відбуваються в різних площинах і мають відношення як до фізичної форми публікації, так і форми літературної. Література входить не тільки в цифровий та інтернет-простір, але і в простір, в якому медіум може бути все і кожен. У випадку фізичної трансформації книги, в першу чергу, йдеться про літературу, яка є спробою літератури тотальної. На електронному полі література набуває додаткових можливостей, що впливають не тільки на зір, але і на слух і дотик. Крім того електронна література характеризується інтерактивністю, інтермедіальністю і трансмедіальністю в широкому розумінні. Можна виділити також гібридні приклади, що ілюструють зміни, які відбуваються як у фізичній, так як і нефізичній її формі. У зв'язку з цим виникає ряд питань, що стосуються, головним чином, розуміння книги як такої.

Ключові слова: література, електронна література, нові медіа, Інтернет, література.

ТРАНСФОРМАЦІЯ МЕДИУМ-КНИГИ

Медіум, яким є книга, постійно змінюється. Перетворення відбуваються в різних площинах і мають відношення як до фізичної форми публікації, так і форми літературної. Література входить не тільки в цифровий та інтернет-простір, але і в простір, в якому медіум може бути все і кожен. У випадку фізичної трансформації книги, в першу чергу, йдеться про літературу, яка є спробою літератури тотальної. На електронному полі література набуває додаткових можливостей, що впливають не тільки на зір, але і на слух і дотик. Крім того електронна література характеризується інтерактивністю, інтермедіальністю і трансмедіальністю в широкому розумінні. Можна виділити також гібридні приклади, що ілюструють зміни, які відбуваються як у фізичній, так як і нефізичній її формі. У зв'язку з цим виникає ряд питань, що стосуються, головним чином, розуміння книги як такої.

Ключевые слова: литература, электронная литература, новые медиа, Интернет, литература.

Przyglądając się współczesnym sposobom wydawania literatury, łatwo można dojść do wniosku, że autorzy chcą wykorzystać coraz większą liczbę nośników, chcą by przekazywane przez nich treści były obecne tam, gdzie do tej pory nie były. I tak oto litera-