Rocznik Komparatystyczny – Comparative Yearbook
6 (2015)
DOI: 10.18276/rk.2015.6-15

Adam Regiewicz
Akademia im. Jana Długosza

# O niemożliwości literatury lokalnej. Przypadek narracji audiowizualnych

W jednej z ostatnich swoich książek, podejmującej zagadnienia audiowizualności wśród zjawisk literackich, 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, 2005; Bajka, 2008; Hopfinger, 2003), podobnie i dziś — niepodważalnym rysem najnowszej literatury jest przekraczanie jej horyzontu literackiego ku rozmaitym zjawiskom audiowizualnym: filmowym, telewizyjnym czy nowomedialnym. 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.

Materiałem, na którym zostanie oparta moja analiza, będą powieści kryminalne napisane przez autorów lokalnych, zamieszkałych lub związanych z Częstochową i tam lokujących wydarzenia fabularne swoich powieści[1]. Umiejscawiają one fabułę w czasach współczesnych, weryfikowalnych, traktując z respektem topografię miasta i charakterystyczne dla Częstochowy miejsca znaczące – owe *loci*, które mają funkcję identyfikującą i kulturową, jednocześnie obok tychże miejsc antropologicznych pojawiają „nie-miejsca"[2], wywiedzione z obrazów telewizyjnych: seriali kryminalnych czy filmów sensacyjnych. Podobnie ma się sprawa z proponowanymi przez autorów gatunkami, w żadnym bowiem z analizowanych przypadków nie można mówić o tradycyjnej powieści kryminalnej (w rozumieniu detektywistycznym), a raczej o gatunkowych hybrydach łączących powieść z konwencjami kina grozy, sensacji czy komedii. Już tylko tych kilka uwag pozwala zauważyć, że wszystkie prezentowane teksty niewątpliwie należą do kategorii literatury popularnej, co w pewien sposób mogłoby tłumaczyć tak silne zmedializowanie narracji, choć podobne uwagi kierowano niegdyś pod adresem popkultury ze względu na procesy globalizacyjne, które w końcu objęły wszystkie przestrzenie kultury: także elitarną, wysoką, niszową czy szeroko rozumiane subkultury, co daje podstawy do sądzenia, że proces audiowizualizacji obejmuje wszystkie rejony twórczości literackiej.

[1] Podstawą niniejszego tekstu stały się spotkania z autorami kryminałów związanych z Częstochową czy to poprzez miejsce zamieszkania, urodzenia, czy też inne relacje, organizowane przez Pracownię Komparatystyki Kulturowej AJD od października 2013 do maja 2014 roku. W projekcie „Częstochowa do kryminału" wzięło udział siedmiu autorów, na potrzeby tekstu przywołuję troje z nich: Carlę Mori (*Krew, pot i łzy*), Tomasza Jamrozińskiego (*Schodząc ze ścieżki*) i Martę Obuch (*Miłość, szkielet i spaghetti*).

[2] Pojęcie „nie-miejsca" definiowane jest jako anonimowa przestrzeń, wywłaszczona z granic terytorialnych i pozbawiona więzi społecznych, tożsamości (identyfikacji, realności i historyczności, czyli tego, co określa się pamięcią symboliczną). Zob. Augé, 2010: 51–79.

## Audiowizualizowanie narracji literackiej[3]

Obserwowane praktyki komunikacyjne ostatnich dekad pokazują, że pojęcie medialności przestaje ograniczać się do rzeczywistości opisanej 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[4]. Powstaje w ten sposób literatura intermedialna, którą trzeba badać w ujęciu interdyscyplinarnym i definiować jako inicjatywę multigatunkową (Marecki, 2003: 5–21), wymykającą się dotychczasowym definicjom literaturoznawczym.

Nie wchodząc zbyt głęboko w koncepcję intermedialności (Hejmej, 2010; Hopfinger, 2003: 163–171; Higgins, 2000; Chmielecki, 2007; *Intermedialność*, 1998), warto przywołać tylko najważniejsze konstatacje, dające pewne tło moim analizom. Koncepcja narracji intermedialnej zwraca uwagę na niejednorodność

[3] Rozważania w tym podrozdziale skrótowo przywołują konstatacje uczynione przeze mnie we wcześniejszych publikacjach (Regiewicz, 2014: 121–138; Bodzioch-Bryła, 2014: 63–201).

[4] Jak zauważa 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 214–215).

przekazu, który składa się z różnych segmentów dopełniających się dzięki swoistej różnorodności, oraz multimedialność, czyli wykorzystywanie wielu mediów w konstruowaniu przekazu. Jednocześnie warto zaznaczyć, że nie chodzi tu o klasycznie rozumianą multimedialność, 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 multimedialności wpisuje się także koncepcja konwergencji, zgodnie z którą komunikację konstruuje się, opierając się na różnych kanałach przekazu, odmiennych treściowo fragmentach, operując różnymi narzędziami medialnymi, a udostępniana jest 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, gdyż to, co bardziej istotne dla audiowizualizacji literatury, kryje się za mechanizmami intermedialności formalnej i transformacyjnej[5]. Ta pierwsza kategoria, zwana także transmedialną, zwraca uwagę na podobieństwo między poszczególnymi 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. Wyrazem tak rozumianej intermedialności byłyby utwory literackie nawiązujące do konwencji audiowizualnych: narracji filmowych, telewizyjnych czy fabuły gier wirtualnych, konstruując literacką ich interpretację. Tym samym realizowałyby

[5] Wśród kategorii intermedialnych wymienia się cztery: syntetyczną, formalną, transformacyjna i ontologiczną. Taką typologię zjawisk intermedialnych proponuje Jens Schröter w artykule *Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffes* (Hejmej, 2010: 279–280).

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 audiowizualności[6] – 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).

## Audiowizualna narracja kryminalna

Powieść kryminalna jest obecnie jedną z najważniejszych i najbardziej rozpoznawalnych odmian literatury popularnej, co wydaje się dużą zasługą zarówno nowej konwencji zaproponowanej przez kryminał skandynawski, jak i renesansu tej konwencji w produkcjach telewizyjnych i kinowych. W obu typach tekstu odbiorca dostrzeże z pewnością wyraźne odejście od tradycji gatunku (Lasić, 1973: 5), eksponującego utwór o wyrazistej, zwięzłej kompozycji – nawet nieco schematycznej, zamkniętej do wybranej przestrzeni i grona postaci, z sugestywnie zarysowanymi typami bohaterów, opartego na intrydze,

[6] Narracja rozumiana jest tu zarówno jako sposób konstruowania porządku przekazu literackiego, jak i 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 poprzez 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, 2003: 53–69).

ku nowym formom wyrazu, budowaniu nici porozumienia z czytelnikiem, otwartości rozwiązań fabularnych i wielowątkowej narracji. Wśród nowych zjawisk charakteryzujących powieść kryminalną należałoby wymienić niewątpliwie przejęcie z tekstów filmowych i telewizyjnych 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 trzydziestych 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 takich gatunków filmowych, jak melodramat czy horror, mających swoje korzenie w kulturze romantycznej – w romansach i *novel gothic* (wystarczy wspomnieć, że Gilbert K. Chesterton [1976], podkreślając więź kryminału z tradycją literacką, nazywał opowieść kryminalną „romansem nowoczesnego miasta”[7]); a 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, jak chociażby scena – przypominająca znamienną scenę z *Dziecka Rosemary* Romana Polańskiego – w której ukrywająca się przed grupą opętanych okultystycznym rytuałem ludzi Klara Wasowska rodzi w konfesjonale dziecko:

[7] Cyt. za: Kraska, 2013: 53.

> To jej dziecko mogło być tym, kto ma szansę uratować ten świat. Popatrzyła z rozczuleniem na drobne, różowe ciałko, leżące ufnie na jej piersiach. W tamtej chwili cała była miłością […] Była zdecydowana, żeby uchronić to nowe życie przed całym złem tego świata. Zdeterminowana, żeby uciec z nim teraz w bezpieczne miejsce i wychować na wspaniałego człowieka. […] Spojrzała znów na dziecko, które tuliła w ramionach i zdobyła się na kolejny krok. Zachwiała się […] podniosła ponownie wzrok i dojrzała szaleństwo we wszystkich obłąkańczo szklistych, wpatrzonych w nią oczach. Z przerażeniem otworzyła usta, ale nie zdążyła już krzyknąć (Mori, 2013: 305).

Kobiecie towarzyszy napięcie wynikające z miłości do nowo narodzonego dziecka i odczuwanego zobowiązania względem ludzkości wobec zbliżającego się Dnia Sądu. Innym przykładem jest opis odradzającego się z kielicha pełnego ludzkiej krwi Antychrysta, nawiązujący do licznych obrazów kina grozy przedstawiających motyw wcielenia się szatana[8]. Autorka sama zresztą wielokrotnie podkreśla swoją fascynację filmowymi horrorami, co przekłada się na liczne nawiązania do tego typu obrazów, jak chociażby scena nawiązująca do *Purpurowych rzek II: Aniołów Apokalipsy* Oliviera Dahana:

> Z oczu, ust i nosów wszystkich wizerunków na ołtarzu popłynęły strumienie krwi. Po chwili lepki, czerwony płyn sączył się już z setek przygotowanych przez Tadeusza miesiącami otworów. Cała wysoka na kilkanaście metrów ściana ołtarza spływała krwią. Szum i bulgot, jaki temu towarzyszył brzmiały złowieszczo, niczym nieposkromiony wodospad, mogący zgładzić lub zabrać ze sobą wszystko, cokolwiek spotka na swej drodze. Czacha kielicha pękła z ogłuszającym trzaskiem, wylewając kolejne hektolitry karminowego płynu na zebranych, tłum zgodnie runął na kolana i w osłupieniu wpatrywał się w niesamowite widowisko (Mori, 2013: 300).

Ten biblijny, niezwykle widowiskowy wątek ścian czy innych dużych powierzchni spływających krwią należy do tradycyjnego repertuaru scen kina apokaliptycznego, będącego jednym z podgatunków horroru.

Równie inspirujące dla fabuły jest także Kino Nowej Przygody, z którego licznych zwrotów akcji korzysta kompozycja powieści kryminalnej, jak chociażby Marta Obuch, prezentująca działania archeologów badających odkrycia przy Jasnej Górze na wzór Indiany Jonesa czy Benjamina Franklina Gatesa ze *Skarbu*

[8] Motyw wcielającego się diabła, odradzającego się z ludzkiej krwi, jest dość popularny w produkcjach kina grozy (Mori, 2013: 260).

*narodów* – wiele tu tajemnych przejść, podziemnych labiryntów, skrytych zapadni, ukrytych pod ziemią kaplic, nie mówiąc o samej fabule, budującej napięcie wokół zagadek historii[9]. I mimo że autorka wskazuje raczej na powinowactwa literackie, to samo obrazowanie nie pozostawia wątpliwości, że sięga ona do tych nawiązań za pośrednictwem kina, jak chociażby w tym fragmencie:

> Klasztor przypominał nocą raczej wilgotną średniowieczną budowlę z kart powieści Umberto Eco niż gwarną Jasną Górę znaną z pocztówek i folderów (Obuch, 2012: 277).

Każdy, kto zobaczył filmową wersję *Imienia Róży* Jeana Jacquesa Annauda, nie ma wątpliwości, że ten wyczulony na haptyczność aury opis nawiązuje do poetyki obrazu filmowego, nie zaś do literackiego pierwowzoru.

Najczęściej pojawiające się odniesienia filmowe dotyczą jednak filmu *noir* i jego specyficznej budowy świata przedstawionego oraz kreacji bohatera. W powiązaniu z tak popularnym obecnie w kinie thrillerem kryminalnym (Bordwell, Thompson, 2010: 365), w którym krzyżują się interesy świata przestępczego, stróżów prawa i niewinnych oraz świadków, ten film *noir* ukazuje posępną rzeczywistość, pełną światłocienia, z dominującą aurą cynizmu. Towarzyszy temu mroczna estetyka, która określa relacje bohatera-protagonisty z otaczającym go światem. To zazwyczaj prywatny detektyw, zupełnie pozbawiony manier oraz nieustannie przeżywający kryzysy 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. Tak też dzieje się w książce Tomasza Jamrozińskiego, który konstruując postać komisarza Andrzeja Wołoszynowa, korzysta z filmowego wzoru detektywa Marlowe'a:

---

[9] Jasna Góra w powieści Marty Obuch jawi się jako mroczny klasztor pełen tajemnic: komnat, podziemi, kaplic, korytarzy, wież itp. Dość przywołać sceny, w których bohaterowie odkrywają ukryte przejścia w murze, kluczą w labiryntach ogrodu czy podziemnych korytarzy. Przestrzeń klasztoru paulinów charakteryzowana jest poprzez tajemne furty, bibliotekę dostępną tylko dla wybranych, kaplice – te pięknie złocone i te ukryte pod ziemią – ruchome konfesjonały, skrywające przejścia do podziemi, wreszcie poprzez historię: tajemne bractwo św. Michała (Obuch, 2012: 226, 252–254, 307).

> Procenty grały po swojemu w krwiobiegu, raz pobudzając, innym razem tłumiąc emocje. Po kilkunastu minutach milczącej podróży z taksówkarzem komisarz znalazł się pod wskazanym adresem. Najpierw narobił rumoru na klatce schodowej, by po chwili obmacać wszystkie kieszenie. Wreszcie przekręcił klucz w zamku i rozświetlił swoją zapuszczoną twierdzę. W wynajmowanym mieszkaniu nic nie zmienił, nie wstawił żadnego mebla, nie pomalował ścian, korzystając tylko z tego, co właściciele zostawili po sobie. Sprzątanie nie leżało w jego naturze. Od czasu do czasu, jak to mawiał, wystarczy odgruzować norę. Największym kuriozum był mały pokój, który najwidoczniej zajmowały bliźniaki. [...]. Tam składował swoje ubrania, zamiast układać rzeczy w szafie. Wolał garderobę rozkładać gdzie popadnie – na krzesłach, na łóżkach. […] Duży pokój ział pustką, poza kanapą i szafą niewiele sprzętów zajmowało przestrzeń (Jamroziński, 2012: 320).

Zewnętrznemu rozgardiaszowi towarzyszy jednak charakterystyczna dla bohaterów tego typu narracji niezłomność moralna, która często okazuje się kłopotliwa także ze względu na posłuszeństwo wobec przełożonych; ale i brutalność i bezkompromisowość w działaniu. Te właśnie cechy charakteru: upór, dążenie do ujawnienia prawdy za wszelką cenę, nieprzebiernie w środkach służących śledztwu włącznie z użyciem siły, nieoglądanie się na własne korzyści, znoszenie przeciwności z godnością czy wręcz obojętnością, autorzy kryminałów przypisują swoim bohaterom, o czym świadczy także opis drugiego z bohaterów powieści Jamrozińskiego, Bartosza Zdaniewicza, i jego reakcji po zamordowaniu gospodyni, starszej pani Stracheckiej:

> Nawet nie ściągnął kurtki. Żeby nie czuć takiego przygnębienia, włączył płytę, która od tygodni kręciła się w odtwarzaczu, koncert starego dobrego *Faith No More*. Nagrania Jana Garbarka wykluczył ze względu na ponury nastrój. Z tlącym się papierosem w palcach przemierzał po raz kolejny swoje piętro. […] Zatrzymał się przy lodówce, w której znalazł tackę z krokietami. Niedojedzony posiłek sprzed paru dni smakował bardzo przeciętnie. Bartek wychodził z prostego założenia, że zimne danie lepsze niż żadne, a miał powód, by odczuwać głód (Jamroziński, 2012: 157).

Już tylko tych kilka bardzo pobieżnie przedłożonych przykładów potwierdza przejmowanie przez tekst literacki – powieść kryminalną – właściwości rozwiązań fabularnych zaczerpniętych z konwencji horroru, kina apokaliptycznego, thrillera czy Kina Nowej Przygody, a nawet pornograficznego. Autorzy kryminałów, zgodnie ze standardami wyznaczającymi poczytność i popularność,

umieszczają w fabule sceny erotyczne, które komponowane są na wzór nowoczesnego porno:

> Teatralnym gestem odrzuciła na plecy długie, lśniące włosy, wypluła gumę do żucia i stanęła w drzwiach łazienki. Przez chwilę obserwowała jego nieruchoma sylwetkę na jasnej pościeli. Leżał z zamkniętymi oczyma na łóżku w taki sposób, że stopami niemal dotykał podłogi. […] korzystając z tego, że jej nie zauważył, najciszej, jak potrafiła, zsunęła ze stóp modne szpilki i bezszelestnie opadła na podłogę. Na czworaka posuwała się w jego stronę, czując, że za każdym ruchem jej podniecenie się wzmaga. Zauważył ją dopiero, kiedy bez ostrzeżenia pojawiła się między jego udami. Niecierpliwie odpięła mu pasek i sięgnęła do rozporka jego grafitowych, eleganckich spodni. Podniósł się gwałtownie i złapał ją za nadgarstek (Mori 2013: 16–17)[10].

Powyższy opis nie tylko nie unika skojarzeń filmowych, ale wręcz je podkreśla, eksponując scenę wyłaniającej się z łazienki kobiety w seksownym desu, a kolejne opisy 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 „eskalację «szaleństwa wizualnego» pod postacią *money shot*" (Loska, 1995: 112). To ostatnie zostanie zastąpione zbrodnią, jednak dwa poprzednie zostają czytelnikowi zaprezentowane w całości. Co więcej, łatwość ich wprowadzenia w narrację, pewna kompozycyjna i estetyczna korespondencja obrazu pornograficznego w narracji kryminalnej potwierdza jedną z filmowych konstatacji, że „wszyscy jesteśmy z YouPorn".

Poza opisanymi bezpośrednimi nawiązaniami 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: 46), to wprowadzenie tejże kompozycji do powieści kryminalnej będzie natychmiast rozpoznawalne. Tak dzieje się w cytowanej już powieści Carli Mori – fabuła zaczyna się tam od wątku morderstwa pary kochanków z udziałem sił

[10] Co prawda, prezentowana scena dotyczy wątku damsko-męskiego, jednak pojawia się w powieści także wątek homoerotyczny, także noszący znamiona pornografii i dość popularnej w filmowym porno męskiej masturbacji (Mori, 2013: 48–51).

nadprzyrodzonych. 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 trójpodziału z silnie zarysowaną ekspozycją, dynamicznym rozwinięciem oraz efektownym rozwiązaniem. Każda z przedstawianych tu powieści kryminalnych zaczyna się od wydarzenia inicjującego, jak wyłowienie zwłok z glinianki, wspominana już śmierć kochanków w pokoju hotelowym czy dramatyczny przebieg pogrzebu młodego samobójcy Smolika. Tak jak w przypadku opowieści filmowej – zabieg ten służy zaciekawieniu, przykuciu uwagi czytelnika i poprowadzeniu go do kolejnych stron, na których będzie miał do czynienia z licznymi zwrotami akcji: działaniami bohatera-protagonisty, dążącego do wykrycia zbrodniarza, oraz jego przeciwnika (lub całej grupy), utrudniającego mu to. Kolejne zwroty akcji wyznaczane będą przez cząstkowe punkty kulminacyjne lub punkty ogniskujące, w których bohater będzie odkrywał przełomowe dla śledztwa fakty lub wiązał się w sojusze prowadzące do końca dochodzenia. Rozwiązanie zagadki nie dokonuje się już w głowie detektywa, nie jest bowiem wyłącznie efektem intelektualnej gry, ale w trakcie działania bohatera, stąd w zakończeniu jest ekscytujący moment kulminacyjny, pełen napięcia, 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 niezwykłej 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 proweniencja 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 wraz z ciekawością i 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, zmierza 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 omawianych tu 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 którym protagonista nie wie, jak w *Schodząc ze ścieżki*), czy też poprzez przemienność wątków (silnie emocjonalna akcja przerywana jest wątkiem pobocznym, jak w zakończeniu *Miłość, szkielet i spaghetti*). 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. Tak też dzieje się w powieści *Schodząc ze ścieżki*, gdy śledztwo ukierunkowane na sprawy wewnętrzne i porachunki między starym i młodym pokoleniem policjantów zmienia bieg i znajduje swoje zakończenie w zupełnie innym miejscu.

Inną płaszczyzną, na której można by pokazać przenikanie rozwiązań audiowizualnych (przede wszystkim filmowych i telewizyjnych) do tekstu literackiego – tu: powieści kryminalnej, jest narracja. Analizując to zjawisko w odniesieniu do początku romansu literatury i kina, Tadeusz Brzozowski zauważa, że literatura naśladuje spektakularność i prezentyzm narracji filmowej poprzez wyeksponowanie sprawozdawczo-transmisyjnej sytuacji komunikacyjnej (Brzozowski, 1993: 199–215). Jednocześnie zwraca on uwagę na trzy sposoby budowania narracji opartej na technikach kinematograficznych. Jako pierwszą wymienia prezentację sceniczną w typie neutralnym, w której narracja prowadzona jest w czasie teraźniejszym. Upodabniając się do beznamiętnie notującego oka kamery, narracja ta w sposób skrajnie behawiorystyczny prezentuje rzeczywistość przedstawioną. W tekstach literackich (zwłaszcza poetyckich) poszczególne wypowiedzenia (plany) odcinają się od siebie ostro zarówno przez

duże litery, jak i kropki (Kuźma, 1980). Ten rodzaj wypowiedzi literackiej przywołuje na myśl zdefiniowaną przez Franza Stanzela koncepcję narratora personalnego, określoną przez niego jako bezosobową instancję narracyjną (Stanzel, 1980). Ten sposób opowiadania przypomina mechanizm filmowania, narrator bowiem staje się niejako bezosobową kamerą, za pomocą której prowadzi narrację, ukrywając swoje „ja" za postaciami lub zbliżając się wiedzą, światopoglądem, językiem do któregoś z bohaterów. Sam narrator, niczym operator zza oka kamery, nie ujawnia w żaden sposób swojego istnienia poza samym aktem pisania (rejestrowania). Druga z prezentacji – sceniczna w typie personalnym (bohater-narrator) – prowadzi do utożsamienia perspektyw czasowych narratora i czytelnika z perspektywą czasową świata przedstawionego. Tym samym symultaniczne nakładanie się dwu ciągów zdarzeń: filmowego spektaklu i wypadków na sali kinowej w czasie rzeczywistym, zostaje przełożone na narrację intradiegetyczną, która w centrum orientacji stawia postać narratora-bohatera – to jego oczami czytelnik ogląda wypadki i zdany jest na jego ocenę. Trzeci typ narracji korespondujący ze strukturą filmową to opowiadanie właściwe, z charakterystycznym czasem przeszłym, przyjmującym formę opowiadania unaoczniającego (Brzozowski, 1993).

W analizowanych powieściach kryminalnych dominuje niewątpliwie ten ostatni typ narracji, choć korzysta on z rozwiązań charakterystycznych dla przekazów audiowizualnych, do których należy zaliczyć: fragmentaryczność w spojrzeniu na rzeczywistość, wyrywkowość, intymność i ekshibicjonizm poszczególnych scen, wielowątkowość, zawieszenie uwagi (*cliffhanger*) itp. 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. Można także zaobserwować pojawianie się przeskoków między dialogowymi a opisowymi partiami narracji, włączane są przytoczenia wypowiedzi bohaterów bez elementów wprowadzających. Do często spotykanych mechanizmów można zaliczyć zabieg rejestrowania kamerą za pomocą panoramy i ruchu obrotowego powiązanego ze szwenkowaniem („kręceniem z ręki"), poprzez zastosowanie narracji pierwszoosobowej i opisywanie oczami bohaterów otaczającej rzeczywistości. Zabieg ten skraca dystans odbiorcy do prezentowanego świata, który ukazywany jest oczami bohatera, pozwalając

na przyjrzenie się z bliska pewnym elementom tej rzeczywistości, jednocześnie narracja pierwszoosobowa z perspektywy bohatera dość szybko przechodzi w narrację trzecioosobową, zmieniając punkt widzenia kamery – wprowadzając inną perspektywę narracyjną. To zmieniające się ujęcie perspektywy opowiadania jest zbieżne z zabiegami filmowego montażu, który pozwala na prowadzenie kilku narracji równolegle. Konstrukcje kryminalne zazwyczaj proponują rozbicie świata przedstawionego na dwa lub trzy toki narracyjno-fabularne, w których przeplatają się wątki ze sobą powiązane: albo bohaterami (działania protagonisty i antagonisty, jak u Carli Mori), albo wydarzeniami (sytuacja śledztwa – okoliczności towarzyszące, jak u Marty Obuch czy Tomasza Jamrozińskiego). Widzimy także zabieg rozbicia osi narracji wprowadzeniem perspektywy historycznej, co jeszcze bardziej fragmentuje konstrukcję opowieści, czyniąc z niej luźną i epizodyczną kompozycję. Ten chwyt kompozycyjny może w tekście literackim znaleźć się w postaci filmowego *flashbacks*, który korzystając z techniki montażu, wprowadza do narracji teraźniejszej przebitki z przeszłości, co prowadzi bardzo często do niedoboru „koordynacji między *story* a *splot* […], lub – jeszcze gorzej – między fabułą i *siużetem*, czyli intrygą" (Eco, 2011: 462), jak ma to miejsce w kryminale Marty Obuch.

Jeszcze inną tendencją tego typu literatury poddanej audiowizualizacji jest tendencja do wizualizowania rzeczywistości poprzez silne nasycanie opisu bodźcami wizualnymi, czy to poprzez nagromadzenie epitetów oddziałujących na wrażenia wzrokowe, czy też odwołania do konkretnych scen filmowych, jak chociażby w natępującej scenie:

> W szatni z namaszczeniem zdjął z siebie marynarkę i koszulę, po czym jak najdelikatniej powiesił je na wieszaku. Spodnie złożył wzdłuż kantów i przewiesił przez drzwiczki metalowej szafki. Zmienił skarpetki i naciągnął na siebie sportowe spodenki i luźną koszulkę. Kiedy usiadł, żeby zasznurować buty, rozejrzał się dookoła. Na ścianie tuż przed nim wisiała rozkładówka z jakiejś gazety, przedstawiająca półnagą kobietę na motocyklu. Jej opalone ciało pokryte było jakimś rodzajem oliwki czy balsamu, podobnym w kolorze i konsystencji do bejcy, a jej olbrzymie piersi i wydęte wargi wyglądały jakby pokąsane przez coś szalenie jadowitego. Motocykl nawet mu się podobał […] (Mori, 2013: 48).

Pomijając opisy bezpośrednio odnoszące się do percepcji wzrokowej (warto zauważyć, że nasycenie barwami osiąga się nie poprzez epitety, ale przedmioty

naznaczone semantycznie pewnymi właściwościami kolorystycznymi), fragment nawiązuje do poetyki filmowej (chyba wręcz telewizyjnej), stosując opisy porównywalne ze stosowanymi w kameralnej scenerii półzbliżeniami i zbliżeniami. Narracja buduje napięcie pomiędzy planem ogólnym – szatnią a szczegółem (detalem) – częściami garderoby, metalową szafką, ławeczką czy rozwieszonym plakatem z półnagą kobietą – nieodłącznym atrybutem takich przybytków. Czytelnik zatem podąża wzrokiem za zmieniającą się od szczegółu do ogółu perspektywą ujmowania rzeczywistości.

Powyższe rozważania prowadzą do pytania o zmieniającą się wraz z medializacją narracji poetykę wypowiedzi literackiej. Jak pokazały wcześniejsze rozważania, zarówno kompozycja, struktura wypowiedzi i jej konwencja, jak i narracja są silnie determinowane przekazami audiowizualnymi, a powstający w ten sposób literacki obraz jest konstruowany z fragmentów będących w ciągłym ruchu, charakteryzujących się chwilowością, migawkowością. Tym samym zapis literacki nabiera cech charakterystycznych dla techniki filmowo-telewizyjnej, szczególnie wideoklipu, którego 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 na wzór wideoklipu, proponuje rozwiązania narracyjne oparte na dynamicznie zmieniających się obrazach, 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 się nie tyle odniesienia kulturowe lokalnej rzeczywistości pozajęzykowej, ile 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 (dość częsty to zabieg w książce Jamrozińskiego, w której bohaterowie „mówią" Adasiem Miauczyńskim z *Dnia Świr*a). W narracji głównej pojawiają się dość często wypowiedzi (szczególnie widoczne jest to w powieści Marty Obuch) wskazujące na dystans narratora do opowiadanej historii, które sytuują czytelnika pomiędzy światem przedstawionym a rzeczywistością pozajęzykową,

proponując mu z jednej strony immersję, z drugiej zaś intertekstualność i intelektualny typ przyjemności.

Omawiane w niniejszym artykule powieści kryminalne nie stanowią bynajmniej jakiegoś odosobnionego przypadku, wręcz przeciwnie, niemal każdy konstruowany dziś tekst literacki posługuje się techniką zmieniającego się obrazu, korespondującego z poetyką filmowo-telewizyjną. Za Bogusławą Bodzioch-Bryłą można by wymienić te najistotniejsze, jak: kształtowanie wypowiedzi literackiej na podstawie poetyki zbliżonej do poetyki wideoklipowej, charakteryzującej 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; upodabnianie 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 przez badaczkę właściwości zaudiowizualizowanej literatury można odnaleźć w przywoływanych powieściach kryminalnych: zarówno tych częstochowskich, jak i pozostałych, kształtujących obecnie wyobrażenie o współczesnym kryminale.

## *Wszyscyśmy z jednego…* telewizora

Kiedy Fiodor Dostojewski wypowiadał sławetną frazę: „Wszyscyśmy wyszli z szynela Gogola", miał na myśli nie tylko wielkość pisarstwa swego poprzednika, będące kanwą literatury rosyjskiej, ale także jedno z jego opowiadań, w którym autor w charakterystycznym dla siebie satyrycznym ujęciu ukazuje, w jaki sposób przybierana przez człowieka forma (szynel był to męski, wełniany płaszcz, dopasowany do figury, noszony przez wojskowych, a także przez niektórych urzędników państwowych w carskiej Rosji) kształtuje jego znaczenie w społeczeństwie. Dziewiętnastowieczną refleksję można by z powodzeniem odnieść do współczesnej sytuacji komunikacyjnej, w której to właśnie media i ich przekazy kształtują tożsamość czytelniczą. Jeśli bowiem przyjąć za socjologami, że tożsamość rodzi się na przecięciu „ja" i „społeczeństwa", a tym samym jest dynamiczna i zmienna w czasie, to trudno nie zauważyć, że współcześnie to

doświadczenie życia w pewnej zbiorowości, społeczności jest zapośredniczone poprzez media właśnie. Za Anthonym Giddensem można by stwierdzić, że przekazy medialne dają dzisiejszemu odbiorcy kultury możliwość zetknięcia się ze środowiskiem i sytuacjami takimi, których osobiście nigdy nie mógłby doświadczyć. „Podważa to tradycyjny związek między «otoczeniem fizycznym» i «sytuacją społeczną»" (Giddens, 2001: 118), co prowadzi do konstruowania nowego typu tożsamości, łączącej bezpośrednie zetknięcie się ze środowiskiem ze świadomością mediatyzowaną. Ten typ tożsamości określa się dziś mianem negocjowanej, hybrydowej, skolażowanej czy wyobrażonej, którą człowiek kształtuje indywidualnie, opierając się na formowanych przez media gustach, modach, stylach życia czy możliwościach konsumpcyjnych (Bell, 1994: 73). Media, dyktując styl współczesnej kultury, określają zbiorowe aspiracje społeczeństwa, czego efektem są m.in. rozluźnienie, zmienność i swobodniejsze kształtowanie tożsamościowych związków z kulturą i społecznością. Przekaz medialny, jego ponadterytorialny charakter, wzmaga wrażenie migracyjności uczestników kultury, uwolnionych od lokalnych ograniczeń, a tym samym konstruuje nowy typ tożsamości, oparty na telerzeczywistości i wyobrażanych przez nią marzeniach i pragnieniach, co uświadamia jeden z fragmentów analizowanych powieści:

> Kilka dni temu śniły mu się walki powstańcze, coś jakby druga wojna światowa, mundury, chłopaki z batalionu „Zośka" i piękne harcerki. Wszędzie gruzy, zrujnowane budynki, a tu z naprzeciwka oddział szturmowy czy jakieś inne niemieckie komando ładuje się prosto na niego. W obliczu przewagi wroga można śmiało powiedzieć, że pewna śmierć. Odwraca się i wzrokiem błaga swoich towarzyszy broni o pomoc, a tam nikogo osłaniającego tyły. Sam na placu, tylko kątem oka dostrzega Majkę, najładniejszą z łączniczek, która macha na pożegnanie chustą. Zwykle podwiązywała nią swoje bujne loki. Faszyści okazują się ruskimi, bo na hełmach błyszczą czerwone gwiazdy pięcioramienne, a właściwie to satanistyczne pentagramy. Strzelają do niego bez większych ceregieli, on – niczym w *Matriksie* – w zwolnieniu śledzi lot kuli, gdy harcerka rzuca się z płaczem w jego kierunku i krzyczy: „Pokochaj się ze mną ten pierwszy i ostatni raz". Wtedy budzi się, oczywiście zlany nie tylko potem (Jamroziński, 2012: 68).

Ten niezwykły kolaż fantazji bohatera, na który składają się konkretne sceny filmowe, dowodzi konstruowania dziś tożsamości opartej na telerzeczywistości. Tożsamość tego typu wykazuje strukturę schizofreniczną, czy nawet

multifreniczną (Gergen, 1991; Burszta, 2004: 33–34), która uwolniona od więzi społecznych, postrzega świat w sposób ahistoryczny i indywidualistyczny, zdeterminowany chwilą obecną, podległą dyktatowi zmienności. Człowiek zmediatyzowany pod wpływem natłoku, nadmiaru konsumpcyjnego obrazów medialnych staje się zbiorem różnorodnych, niezbornych i niepowiązanych językowo doświadczeń telerzeczywistości, konstruującym tożsamość typu *insert*. Jak pisze Wojciech Burszta: „są to tożsamości zawsze otwarte na propozycje i gotowe włączyć wszelkie dostępne materiały, na równi pochodzące z doświadczeń przeżytych, jak i medialnych, o ile tylko mogą one, na określony czas, «warunkowo», stworzyć koherentną całość" (Burszta, 2004: 37). Wobec tej tożsamości społeczne afiliacje, tj. rasa, płeć kulturowa, kraj, miejsce urodzenia, religia, przestają dziś być istotne, zostają zastąpione przez świadomość nowoplemienną, opartą na wspólnotowości medialnej, w której zostaje zniesiona relacja rzeczywistego otoczenia i woluntarnej pamięci (wewnętrznej), na rzecz doświadczenia medialnego (Regiewicz, 2011: 28–38). To dzieje się zarówno z bohaterami analizowanych powieści, co przed chwilą pokazał krótki fragment powieści, jak i z czytelnikami, którzy wpisują się z jednej strony w narodową i lokalną tożsamość, choćby poprzez fizyczną obecność w jakimś konkretnym państwie i lekturę w tymże języku, z drugiej zaś w ponadnarodową tożsamość globalną, opartą na telerzeczywistości, konstruowaną przez przekaz medialny, która niezależnie od znajomości środowiska, kontekstu kulturowego, języka staje się wspólna dla ponadterytorialnego odbiorcy.

Z dotychczasowych 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 chwilowością czy migawkowością właściwą dla przekazu medialnego (filmowego czy telewizyjnego); 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 którego doświadczenia składają się zarówno indywidualne przeżycia, jak i ślady teleobecności, czyli zetknięcie się z rzeczywistością wykreowaną medialnie.

Jednocześnie sytuacja ta zmusza dziś do zweryfikowania postawy badawczej literaturoznawców, których zadaniem wydaje się rozszerzenie perspektywy o zagadnienia medioznawcze, jak również (a może przede wszystkim) uwzględnienie narzędzi medioznawczych w badaniu literaturoznawczym. Jak bowiem zauważa Hartmunt Eggert:

> Jeżeli się wśród kolegów po fachu dotyka tematu *czytania w czasach medialnych*, wówczas wszyscy myślą przede wszystkim o adaptacjach filmowych, a nie o fakcie, że chodzi o problemy estetycznych norm, kryteriów wyborów i postrzegania, przekraczania granic mediów, specyficznych medialnie jakości symbolizacji (semiotyka), pojmowania tekstu i formy rozumienia historycznego (hermeneutyka) (Schmidt, 2010: 161).

Zaproponowana tu postawa badawcza pozwalałaby badać przenikające się przestrzenie literatury i przekazów audiowizualnych, a w konsekwencji dokonać opisu zaistniałych w komunikacji kulturowej przemian pod wpływem wzajemnej relacji nowych technologii oraz mediów i literatury.

## Bibliografia

Augé, Marc. *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności.* Przeł. R. Chymkowski, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2010.

Bajka, Zbigniew. *Historia mediów*. Kraków: Wydawnictwo i Drukarnia Towarzystwa Słowaków w Polsce, 2008.

Bell, Daniel. *Kulturowe sprzeczności kapitalizmu*. Przeł. S. Amsterdamski. Warszawa: PWN, 1994.

Bodzioch-Bryła, Bogusława. *Ku ciału post-ludzkiemu… Poezja polska po 1989 roku wobec nowych mediów i nowej rzeczywistości*. Kraków: Universitas, 2011.

---, Grażyna Pietruszewska-Kobiela, Adam Regiewicz. *Literatura – nowe media. Homo irretitus w kulturze literackiej XX i XXI wieku*. Częstochowa: Wydawnictwo AJD, 2014.

Bordwell, David, Kristin Thompson. *Film Art. Wprowadzenie. Sztuka filmowa*. Przeł. B. Rosińska. Warszawa: Wydawnictwo Wojciech Marzec, 2010.

Brzozowski, Tadeusz. „Narracje filmowo-fotograficzne w poezji pierwszej połowy Dwudziestolecia". *Formy i strategie wypowiedzi narracyjnej*. Red. C. Niedzielski, J. Speina. Toruń: UMK, 1993. 199–215.

Burszta, Wojciech Józef. „Tożsamość narracyjna w dobie ekranu". *Narracja i tożsamość (I). Narracje w kulturze*. Red. W. Bolecki, R. Nycz. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN Wydawnictwo, 2004. 26–37.

Chesterton, Gilbert Keith. „A Defence of Detective Story". *The Art of the Mystery Story: Collection of Critical Essays.* Ed. H. Haycraft, New York: Biblo and Tannen, 1976.

Chmielecki, Konrad. „Intermedialność jako fenomen ponowoczesnej kultur". *Kultura Współczesna* 2 (2007): 118–137.

Eco, Umberto. *Cmentarz w Pradze*. Przeł. K. Żaboklicki. Warszawa: Oficyna Literacka Noir sur Blanc, 2011.

Gergen, Kenneth, *The Saturated Self: Dilemmas of Identity In Contemporary Life.* New York: Basic Books, 1991.

Giddens, Anthony. *Nowoczesność i tożsamość. „Ja" i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*. Przeł. A. Szulżycka, Warszawa 2001.

Goban-Klas, Tomasz. *Cywilizacja medialna. Geneza, ewolucja, eksplozja*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 2005.

Hejmej, Andrzej. „Intermedialność i literatura intermedialna". *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*. Red. W. Bolecki, A. Dziadek. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN Wydawnictwo, 2010. 275–286.

Higgins, Dick. „Intermedia". Przeł. M. i T. Zielińscy. *Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje*. Red. P. Rypson. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2000. 117–133.

Hopfinger, Maryla. *Doświadczenia audiowizualne: o mediach w kulturze współczesnej*. Warszawa: Sic!, 2003.

---. *Literatura i media po 1989 roku*. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2010.

*Intermedialność w kulturze końca XX wieku*. Red. A. Gwóźdź, S. Krzemień-Ojak. Białystok: Wydawnictwo Trans Humana, 1998.

Jamroziński, Tomasz. *Schodząc ze ścieżki*. Gdańsk: Oficynka, 2012.

Jenkins, Henry. *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*. Przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2007.

Kraska, Mariusz. *Prosta sztuka zabijania. Figury czytania kryminału*. Gdańsk: Fundacja Terytoria Książki, 2013.

Kuźma, Erazm. „Granice porównywalności poezji z malarstwem i filmem (na przykładzie wczesnej fazy polskiej poezji awangardowej)". *Pogranicza i korespondencje sztuk*. Red. T. Cieślikowska, J. Sławiński, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1980. 257–269.

Lasić, Stanko. *Poetyka powieści kryminalnej*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1973.

Loska, Krzysztof. „Oblicza pornografii – hard core". *Wstydliwe przyjemności, czyli po co tak naprawdę chodzimy do kina?* Red. G. Stachówna. Kraków: Universitas 1995. 101–114.

Marecki, Piotr. „Liternet". *Liternet. Literatura i internet*. Red. P. Marecki. Kraków: Rabid, 2003. 5–21.

Mori, Carla. *Krew, pot i łzy*. Gdańsk: Oficynka, 2013.

Nurczyńska-Fidelska, Ewelina, Konrad Klejsa, Tomasz Kłys, Piotr Sitarski. *Kino bez tajemnic*. Warszawa: Wydawnictwo Piotra Marciszuka Stentor, 2009.

Obuch, Marta. *Miłość, szkielet i spaghetti*. Warszawa: Sol, 2012.

Regiewicz, Adam. „Tolerancja wobec tożsamości medialnej". *Tolerancja. Studia i Szkice* 16 (2011): 28–38.

---. „Czytanie audiowizualnością. Przyczynek do refleksji nad strategiami audiowizualnymi w tekstach literackich". *Między XX a XXI wiekiem. Z literaturoznawczych warsztatów badawczych*. Red. L. Będkowski, G. Pietruszewska-Kobiela. Częstochowa: Wydawnictwo AJD, 2014. 121–138.

Rosner, Katarzyna. *Narracja, tożsamość, czas*. Kraków: Universitas, 2003.

Schmidt, Siegfried J. „Literaturoznawstwo jako projekt interdyscyplinarny". Przeł. B. Balicki. *Teksty Drugie* 4 (2010): 151–167.

Stanzel, Franz. „Typowe formy powieści". Przeł. R. Handke. *Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym. Antologia*. Oprac. R. Handke. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1980. 220–236.

Uniłowski, Krzysztof. *Kup Pan książkę. Szkice i recenzje*. Katowice: Wydawnictwo FA-art, 2008.

## The Impossibility of Local Literature. The Case of Audiovisual Narration

**Summary**

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 changes and becomes consistent with the audiovisual absorption mechanisms; an intermedia literature is being formed. The concept of audiovisual narration relies on penetration of audiovisual strategies in literary narrative (composition, poetics, narration, a hero construction).

**Keywords**: comparative literature, audiovisual narration, intermediality, intermedia literature, audiovisual strategies, crime story, local literature of Czestochowa

**Słowa kluczowe**: komparatystyka literacka, narracje audiowizualne, intermedialność, literatura intermedialna, strategie audiowizualne, powieść kryminalna, literatura lokalna