

Maryla Hopfinger

Literatura w kulturze audiowizualnej

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 83/1, 98-113

1992

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MARYLA HOPFINGER

LITERATURA W KULTURZE AUDIOWIZUALNEJ

Kultura audiowizualna rozwinęła się i ukształtowała w XX w. obok dominującej od dawna kultury werbalnej. Jej infrastrukturę budowały techniki rejestrujące i odtwarzające różne aspekty świata i zachowań ludzi: audialne, wizualne, audiowizualne. Jej trzon ukształtowały praktyki komunikacyjne związane przede wszystkim z filmem i telewizją, praktyki posługujące się nowymi zreprodukowanymi mechanicznie znakami i wytwarzające nowe teksty o specyficznych cechach, nowe audiowizualne przedmioty kultury. Poważny udział w komunikacji społecznej ma teraz komunikacja audiowizualna. Ten nowy typ komunikacji zmienia sposoby przedstawiania człowieka, jego relacji z innymi, ze światem natury i ze światem rzeczy, spaja oddzielone dotąd aspekty werbalne i niewerbalne — przywraca swoistą integralność sytuacji antropologicznej i w konsekwencji niweluje i przekracza opozycje utrwalone przez kulturę werbalną.

Komunikacja audiowizualna ustanawia własne zasady i reguły, wyobrażenia i preferencje, kryteria i hierarchizacje. Oddziałuje na swoje sąsiedztwo. Powołuje nową formację kulturową. Charakterystyczna dla niej konfiguracja intersemiotyczna nadwartościowuje systemy audiowizualne. One tworzą medialne centrum, stanowią układ odniesienia dla innych systemów znakowych, wpływają na świadomość komunikacyjną. Nie chodzi tylko o nowe nośniki czy techniki, teksty i przedmioty, lecz także o następstwa ich funkcjonowania w przestrzeni społecznej, o nowy nadrzędny kontekst kulturowy.

Następstwa te mają przede wszystkim wymiar intersemiotyczny oraz antropologiczny.

Audiowizualna konfiguracja intersemiotyczna poddaje semiotyzacji nowe obszary otaczającego świata i zachowań ludzi; nowe teksty ułatwiły dostrzeżenie ukrytych dotąd wymiarów ludzkiej aktywności i ich znaczeniowej roli. Np. w nowej sytuacji zachowania potoczne zmieniły swój status komunikacyjny, nadto — doceniony został ich audiowizualny charakter; w konsekwencji potoczne zachowania codzienne z praktyki nieświadomej swoich reguł przekształciły się w praktykę odkrywającą własne kody.

Dalej, powstanie ogromnej ilości niejednorodnych znakowo tekstów — audiowizualnych przedmiotów kultury, nie tylko sankcjonowało przemieszanie mediów wewnątrz tych wypowiedzi, także ułatwiało zauważenie semiotycznej różnorodności wielu tradycyjnych przedmiotów kultury, uważanych wcześniej za homogenicznie czyste. Np. obraz sztalugowy, klasyczny utwór muzyczny,

werbalny tekst pisany. Procesy te sprzyjały nadto nowym stosunkom między mediami, w tym również przedsięwzięciom intermedialnym, takim jak – przykładowo – *happening* i inne tendencje behavioralne w sztuce, jak poezja konkretna, jak konceptualizm. Z kolei nowe stosunki medialne, dopuszczające przemieszania i przemieszczenia, powodowały rozluźnienie dawnych podziałów wewnątrz sztuki oraz między sztuką a życiem potocznym.

Zmiany dotknęły bezpośrednio i zastane media. Statyczne dotąd słowa i obrazy uległy znacznemu zdynamizowaniu, podobnie ich wzajemne relacje, które dodatkowo wzbogaciły się i zróżnicowały. Zmieniła się pozycja języka naturalnego w całości kultury, a oparte na nim teksty werbalne zostały w komunikacji społecznej co najmniej zrównoważone przez teksty audiowizualne. Spowodowało to ograniczenie wyłączności języka naturalnego w porozumiewaniu się grup społecznych. I chociaż język naturalny zachowuje funkcje metasystemowe, zmienia się jego miejsce jako systemu semiotycznego. Zakwestionowana została jego hegemonia w kulturze.

Wśród następstw antropologicznych czołowe miejsce zajmują sprawy percepcji i porządkowania świata. Kultura współczesna, zwłaszcza drugiej połowy w. XX, narzuca i kształtuje audiowizualne doświadczanie świata, tzn. nastawienie na łączne wydobywanie z napływających informacji aspektów audialnych i wizualnych oraz na scalanie ich w spójną całość znaczeniową. Sprzyja to wypracowywaniu integralnego mechanizmu odbiorczego: syndromu audiowizualnego. Audiowizualność staje się dla uczestników współczesności podstawą orientacji w otoczeniu i dominującym sposobem artykulacji kultury.

Sposób bycia wobec świata oraz stosunek do ofert komunikacyjnych polaryzują postawy odbiorcze. Tak więc świadomą, aktywną i krytyczną postawę odbiorczą cechuje umiejętność percepcji całościowej, relacyjny styl myślenia, wysoka kompetencja komunikacyjna. Natomiast postawie nieświadomej, pasywnej i bezrefleksyjnej towarzyszy percepcja fragmentaryczna, mozaikowy styl myślenia, niewielkie kompetencje komunikacyjne. Aktywny sposób bycia wobec świata odróżnia porządek fikcyjny od porządku realnego, uczestnictwo związane z odbiorem artefaktów od uczestnictwa w zdarzeniach realnych, gra ze światem ma tu walor jakościowy. Bierny, nieświadomy sposób bycia wobec świata miesza czy też słabo odróżnia te dwa porządki, jak i oba wspomniane rodzaje uczestnictwa, gra ze światem ma charakter ilościowy. Czynny stosunek do ofert komunikacyjnych zakłada umiejętność i gotowość rozszyfrowywania złożonych mechanizmów znaczeniowych, a w tym ukrytych założeń instrumentalnych i manipulacyjnych. Natomiast nastawienie bierne i brak kompetencji czynią odbiorcę bezbronnym wobec zabiegów ukrytych czy tylko bardziej złożonych.

Udział tradycji, a zwłaszcza literatury i kultury literackiej w rozwoju komunikacji audiowizualnej, przede wszystkim zaś w kształtowaniu się praktyki filmowej był ogromny. Kino – rezultat postępu technicznego, „współpromotor” umasowienia i demokratyzacji kultury – formowało się w dużym stopniu zgodnie z utrwalonymi w kulturze wzorami. Na pewno zawdzięcza wiele muzyce czy malarstwu. Ale to kultura literacka była dlań głównym i oczywistym układem odniesienia, a literatura – źródłem wzorów i norm. Ukształtowane w tej tradycji wzory ogólnoartystyczne bądź czysto literackie dotyczące wartościowania i zachowań oraz przejęte od niej, pod ciśnieniem jej norm,

pojęcia i kategorie oddziaływały na sposób myślenia, a także sposoby zachowań w komunikacji filmowej. Uważam, że to wzory kultury literackiej stworzyły kinu program awansu artystycznego i kulturowego. Program ten, jak na tamten czas przystało, łączył się z drogą na Parnas. Złożyły się na ów program poglądy związane z tworzeniem, w tym kwestia scenariusza i rola scenarzysty w powstawaniu filmu, a także postawa autorska jego realizatorów, zarówno wzór indywidualnego wyboru dla publiczności kinowej, jak i zagadnienie budowania utworu filmowego na podobieństwo wzorca literackiego. Od połowy wieku sposób korzystania filmu z dorobku literatury zmienia się. Dzisiaj kultura literacka nie dostarcza już filmowi wzorców o znaczeniu decydującym w jego dalszej ewolucji. Dzisiaj obie praktyki łączy partnerstwo i współpraca.

Rozwój telewizji zawdzięcza literaturze wiele, natomiast nie była ona i nie jest dla praktyki telewizyjnej głównym i oczywistym układem odniesienia. Ta elektroniczna technika przekazu nawiązywała przede wszystkim do doświadczeń filmowych. Kultura literacka służy jej swoim dorobkiem głównie jako źródło gotowych utworów i pomysłów fabularnych.

Literatura, promieniując na inne dziedziny komunikacji społecznej, podpowiadając nowo powstałym praktykom własne rozwiązania, odegrała w przemianach XX-wiecznych bardzo ważną rolę na rzecz kulturowej ciągłości: pomogła nowym praktykom komunikacyjnym zakorzenić się w tradycji.

W wyniku audiowizualnych przemian zmieniła się globalna sytuacja literatury. Wprawdzie literatura zachowała prawo i obowiązek wypowiedziania się w sprawach fundamentalnych, ale sytuację tę dzieli obecnie z innymi dziedzinami kultury. Wprawdzie społeczny zasięg literatury uzyskał potencjalnie wartość niemal maksymalną, a realnie znacznie się powiększył, to jednak w porównaniu do udziału w innych praktykach komunikacyjnych okazuje się funkcją ogólną aktywności kulturowej. Poza tym – wzorotwórcze oddziaływanie literatury na inne praktyki straciło swą apodyktyczność, choć utrzymało znaczną atrakcyjność¹.

Odpowiedzi literatury

Jak na te zmiany odpowiada literatura na własnym polu? Odpowiedzi były i są zróżnicowane. Zasygnalizuję kilka z nich. Chcę jednak najpierw podkreślić, że na owe zmiany zareagowała cała literatura. Poezja i proza podjęły motywy, wątki, tematy związane z kinem i innymi masowymi mediami. Z polskich poetów wymienić można np. Ważyka, Sterna, Młodożeńca, Jasieńskiego, Wata, Czyżewskiego, Tuwima, Słonimskiego, Wierzyńskiego, Jasnorzewską-Pawlikowską, Gałczyńskiego. Z prozaików przytoczę jedynie nazwiska autorów najwcześniejszych utworów: Karola Irzykowskiego (*Człowiek przed soczewką, czyli sprzedane samobójstwo*, 1908/1909, wyd.: 1938) i Bolesława Prusa (*Widziadła*, ok. 1912, wyd.: 1936)².

¹ Na temat audiowizualizacji kultury XX w. i nowej w związku z tym sytuacji literatury pisałam szerzej w następujących pracach: *Kultura audiowizualna a rozumienie literatury*. „Pamiętnik Literacki” 1974, z. 4; *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*. Wrocław 1974; *Audiowizualny kontekst kultury współczesnej*. W zbiorze: *Kultura – komunikacja – literatura. Studia nad XX wiekiem*. Pod redakcją S. Żółtkiewskiego i M. Hopfinger. Wrocław 1976; *Kultura współczesna – audiowizualność*. Warszawa 1985.

² Zob. W. Banaszkiewicz, W. Witczak, *Historia filmu polskiego*. T. 1. Warszawa 1966, s. 83–84.

Ludzie pióra dostrzegają innowacyjne działanie kinematografu.

Tadeusz Peiper w 1922 r. pisał: „zwiększa się widno krąg i słuch okrąg człowieka. Zmienia się to, co można by nazwać czuciem świata. Zmienia się człowiek”³. W 10 lat później Tytus Czyżewski konstatował: „dzisiejszy człowiek jako widz i słuchacz współczesnego kina ma sposób myślenia i wyobraźnię inaczej skonstruowaną niż człowiek przedkinowy”⁴. A Zygmunt Tonecki w 1936 r. wskazywał na szybki rozwój „kultury optycznej”:

Film wykształcił nasz wzrok, nauczyliśmy się dostrzegać szybko przemijające sytuacje, natychmiast chwytnymi szczegółami, momentalnie pojmujemy znaczenie symboliczne obrazów, słowem staramy się i potrafimy już „myśleć optycznie” i tworzyć nawet skojarzenia optyczne⁵.

I jak człowiek kinowy był inny niż człowiek przedkinowy, tak literatura w nowym kontekście cała stała się inna, niż była dotychczas. Mogła zrezygnować z opisowości, albowiem reprodukcyjna zdolność kina zdejmowała z niej ten balast. Potrafiła wykorzystać doznania nowej widzialności, doświadczenie „widzialności obcowania człowieka z materią”, iluminację wizualizmem, „konkretyzację wzrokowe przeżyć wewnętrznych”. Porzuciła rozlewną epickość na rzecz epizodu i szczegółu. Nauczyła się eksponować sekwencje. Zdynamizowała swoje sposoby opowiadania, przyspieszyła jego tempo, doceniła kondensację i skrótowość. Stosowała często równoległość i jednoczesność zdarzeń oraz inne montażowe rozwiązania, zapożyczone zresztą od dawnej literatury, a spopularyzowane przez film.

Tytułem przykładu wymienię kilka rozmaitych pozycji autorów polskich: *Kim był Andrzej Panik? Andrzej Panik zamordował Amundsen* Jalu Kurka, *Szósta, szósta!* Tadeusza Peipera, *Człowiek w burym ubraniu* Adama Ważyka, *Palę Paryż* Brunona Jasińskiego, *Żółty krzyż* Andrzeja Struga, *Czarne skrzydła* Juliusza Kadena-Bandrowskiego i wreszcie *Bramy raj* Jerzego Andrzejewskiego z końca lat pięćdziesiątych.

Literatura paraaudiowizualna

Powieściowe wersje gatunków filmowych

Częste początkowo zestawianie kina z teatrem szybko ustąpiło miejsca innym porównaniom. Około 1920 r. kino kojarzono raczej z ilustrowaną powieścią niż z opowieścią sceniczną. W oczach odbiorców kino stawało się „użyciowioną powieścią”, jak ujął to Adam Zagórski⁶, albowiem rozgrywało się w czasoprzestrzeni naśladowującej realną rzeczywistość. Kino fabularne zastąpiło w XX w. — co dobitnie sformułował Aleksander Jackiewicz⁷ — tradycyjny

³ T. Peiper, *Radiofon*, W: *Tędy*. Warszawa 1930, s. 304. (Pierwodruk: „Zwrotnica” 1922, lipiec).

⁴ T. Czyżewski, *Narodowy i rasowy charakter filmu*. „ABC Filmowe” 1932, nr z 19 XII.

⁵ Z. Tonecki, *Preliminarz filmu*. „Wiedza i Życie” 1936, nr 3. Cyt. za: M. Giżycki, *Walka o film artystyczny w międzywojennej Polsce*. Warszawa 1989, s. 95.

⁶ A. Zagórski, *Kino a teatr*. „Ekran” 1920, z. 3. Cyt. jw., s. 70.

⁷ A. Jackiewicz: *Film jako powieść XX wieku*. Warszawa 1968; *Niebezpieczne związki literatury i filmu*. Warszawa 1971; *Historia literatury w moim kinie*. Warszawa 1974.

utwór powieściowy, przyswoiło sobie model powieści XIX-wiecznej i przejęło funkcje poznawcze tego gatunku (nie znaczy to oczywiście, by cała literatura powieściowa zrezygnowała z funkcji poznawczych).

Uważam, że znaczna część literatury, zwłaszcza popularnej, która najpierw była wzorem dla kina i przyczyniła się do powstania kina gatunków, następnie sama dostosowała się do filmowych nowości, uwzględniła je w swoim własnym rozwoju i stała się literacką wersją audiowizualnych przekazów. Mam na myśli powieściowe i audiowizualne gatunki kryminalne, gangsterskie, przygodowe, *science-fiction*, dreszczowce, melodramaty, inne. Przy tym „gatunek” konstytuują zarówno intencje nadawców, jak oczekiwania odbiorców, zarówno reguły w podstawowych ustaleniach niezmiennie, jak reguły zmieniające się w kwestiach drugorzędnych, a odświeżające gatunek⁸. Owa znaczna część literatury, która najpierw „oddala” wiele swoich właściwości kinu czy telewizji, potrafiła stosunkowo łatwo następnie modernizować się pod wieloma względami. Wymagała tego konkurencja, a także swoista współpraca. Tak zatem trzon popularnego kina fabularnego oraz trzon literatury popularnej tworzą przekazy o podobnych znaczeniach realizowane w odmiennym materiale semiotycznym. Towarzyszą im podobne cele nadawców, podobne nastawienia odbiorcze. Cechuje je swoista równoległość utworów oraz wspólna przestrzeń obiegu społecznego.

Zilustruję to na przykładzie gatunku kryminalnego. Rozkwit powieści kryminalnej datuje się od końca XIX wieku. Przyczynił się do tego niewątpliwie rozwój cywilizacyjny i towarzyszące mu procesy społeczne. Film kryminalny wywodzi się bezpośrednio z literatury – z sensacyjnych powieści w odcinkach, literatury brukowej, angielskiej powieści detektywistycznej – którą potrafił swoiście ufilmować. Korzystał też z komiksów. Ważnym etapem w ewolucji filmu kryminalnego był niemiecki ekspresjonizm. Lata trzydzieste przynoszą interesujące pozycje Fritza Langa (*M* oraz *Testament dra Mabuse*) i Alfreda Hitchcocka, Marcela L’Herbiera (według Gastona Leroux), Jeana Renoira i Juliana Duviviera (według Georges’a Simenona).

Nowoczesną powieść kryminalną stworzyli Amerykanie – Dashiell Hammett (*Sokół maltański*, *Szklany klucz*, *Papierowy człowiek*), Raymond Chandler (*Tajemnica jeziora*, *Zegnaj, laleczko*, *Wielki sen*), Peter Cheyney (*Kat czeka niecierpliwie*) i inni. Ta tzw. czarna powieść wprowadzała elementy ostrej krytyki społecznej, ale jej nowoczesność polegała przede wszystkim na gruntownej zmianie języka i sposobu opowiadania. Unaoczniający opis przedmiotów oraz zachowań postaci zatrzymuje się na ich powierzchni, właśnie tak, jak czyni to ludzki wzrok uzbrojony w soczewki obiektywu. Opis wyznaczany jest przez spojrzenie – i ono odcina to, co wizualne, od wszelkich skojarzeń, opis staje się „odpsychologizowany”. Wzrok narzuca tu porządek ujmowania rzeczy i sytuacji, a poza jego zasięgiem pozostają symboliczne znaczenia, powiązania i zależności, wrażenia i odczucia. Przedmioty i akcje, zachowania i reakcje przedstawione są rzeczowo, bez autorskiego komentarza. Ta nowa technika literacka narzuca porównanie z filmem, z rezultatem pracy filmowej kamery⁹.

⁸ W taki sposób rozumieją kategorię gatunku autorzy tomu zbiorowego *Kino gatunków*, pod redakcją A. Helmana (w druku).

⁹ Zob. A. Helman, *Filmy kryminalne*. Warszawa 1972.

Czarna powieść z kolei „spiralnie” zainspirowała film, uważany przez wielu krytyków za najciekawszy nurt tego gatunku. Nową serię otworzyła adaptacja *Sokoła maltańskiego* zrealizowana przez Johna Hustona w 1941 roku. Powstały m.in. *Laura* Otto Premingera (według Very Gaspary), *Podwójne ubezpieczenie* Billy Wildera (według Jamesa Caina), *Zegnaj, kochanie* Edwarda Dmytryka (według Chandlera). Druga połowa lat czterdziestych stanowi apogeum filmu czarnego. Zrealizowano wówczas np. *Damę z Szanghaju* Orsona Wellesa, *Wielki sen* Howarda Hawksa (według Chandlera), *Morderców* Roberta Siodmaka, *Pocałunek śmierci* Henry’ego Hathaway’a. Czarny film amerykański wprowadził nowego bohatera i nowy stosunek do zbrodni.

Dotychczasowym zasadom opowiadania precyzyjnie skonstruowanej historii została przeciwstawiona luźna kompozycja filmu, rodzaj suity scen o treści okrutnej, nasyczonej erotyzmem, niesamowitej, gdzie akcja wynikała jedynie z działań bohaterów¹⁰.

Dokonał się awans gatunku kryminalnego zarówno na obszarze kina, jak i literatury. Wpływ tego gatunku na współczesną prozę narracyjną odnaleźć można w wysokoartystycznych utworach wielu pisarzy – Faulknera i Dürrenmatta, Maxa Frischa i Bernanosa, Styrona i Stanisława Lema, Capote’a i Greene’a¹¹.

Wielki wpływ na rozwój filmu kryminalnego w Anglii i w Stanach Zjednoczonych miał pisarz – Graham Greene. Amerykańska adaptacja jego *Broni na sprzedaż* (reż. Frank Tuttle, 1942) odegrała rolę wzorca. Zrealizowany w Anglii *Trzeci człowiek* Carola Reeda (1949) – na podstawie scenariusza Greene’a – „uzyskał renomę jednego z najwybitniejszych filmów kryminalnych, jakie zostały zrealizowane kiedykolwiek”¹².

Osobny, specjalny rozdział w rozwoju wysokoartystycznego gatunku kryminalnego stworzyli francuscy „nowi realiści”, zwłaszcza twórca powieści, scenariuszy filmowych i filmów, Alain Robbe-Grillet. Podjęli oni zasadniczą rewizję konwencji powieściowej, sztywnej i zużytej, przedstawiającej urojone światy jako świat realny. Dotychczasowa powieść opierała się na złej wierze, iż literackie konstrukcje zgłębiające tajniki ludzkiej duszy i antropomorfizujące świat rzeczy przylegają do rzeczywistości. Koncepcja „nowego realizmu” zrodziła się z doświadczeń kina. Słowo ma pokazywać przedmioty, konkrety, budować refleksję optyczną. Usytuowaniu kamery filmowej mają odpowiadać zmieniające się punkty widzenia, świadome swojego różnicowania. Kino jednak to nie tylko doświadczenie obrazu, to również doświadczenie dźwięku, to świadomość słyszenia. Współczesne kino jest audiowizualne i swoją audiowizualność przedkłada i przekazuje „nowej powieści”. Frapuje ją nie tylko swoją możliwością obiektywizacji. Frapuje ją z równą siłą swoją zdolnością przedstawiania subiektywizmu wyobraźni. Zerowy poziom anegdoty miałyby odpowiadać destrukcji mitu o występowaniu świata realnego w powieści. W tej koncepcji powieść będzie możliwa wtedy, kiedy dla samej siebie stanie się problemem, jeżeli zbuduje własną samoświadomość, jeśli zechce być po-

¹⁰ *Ibidem*, s. 23.

¹¹ Zob. T. Cieślakowska, *Struktura powieści kryminalnej wobec współczesnego powieściopisarstwa eksperymentalnego*. W zbiorze: *O współczesnej kulturze literackiej*, T. 1. Pod redakcją S. Żółkiewskiego i M. Hopfinger. Wrocław 1973.

¹² Helman, *op. cit.*, s. 26.

szukiwaniem i badaniem, jeśli będzie proponować własną teorię i własną metodologię¹³.

Nowa powieść i nowy film przenikają się wzajemnie, twórczość tzw. wysoka miesza się z powieścią i filmem kryminalnym jako gatunkiem. Przepływ doświadczeń nie niweluje zasadniczych odmienności. Wspólna okazuje się audiowizualność jako układ odniesienia.

Scenariusze

Rozwój audiowizualnych technik komunikacji masowej zrodził pisarstwo scenariuszowe: na użytek kina, radia, telewizji powstają teksty, które są swoistym surowcem bądź półproduktem. Kształtowanie się statusu owych „scenotekstów” oraz roli ich autorów dokonywało się pod wpływem wzorów kultury literackiej. Można by zatem, nieco przekornie, narodziny nowego gatunku przypisać nie kinu, radiu czy telewizji, lecz sposobowi myślenia wypracowanemu przez epokę słowa drukowanego.

Produkcja filmów na skalę przemysłową wyodrębniła i nadała szczególną wartość etapowi pisania scenariusza. Scenariusz traktowano bowiem jako słowny ekwiwalent filmu, dający się przerabiać i urabiać bez ryzyka finansowego czy ideologicznego. Ten sposób traktowania scenariusza tłumaczono względami produkcyjnymi: efektywnością prac przygotowawczych, sprawną realizacją na planie, interesami komercyjnymi bądź propagandowymi producenta. Jednak ten awans scenariusza w toku produkcji filmowej wyjaśnić daje się przede wszystkim bezkonkurencyjną rangą słowa pisanego w komunikacji społecznej. Także prestiżem ludzi pióra. To autor scenariusza wymyślał przebieg zdarzeń, konstruował fabułę, kreował bohaterów, układał plan całości. Dopiero potem reżyser przenosił ten plan na ekran – jako techniczny wykonawca cudzego pomysłu. Transformacja zapisu scenariuszowego w utwór filmowy traktowana była przez ówczesnych uczestników kultury jako zabieg pomocniczy, drugorzędny i przezroczysty. Tzw. żelazny scenariusz obowiązywał po lata pięćdziesiąte.

Zarazem do tego czasu scenariusz nie potrafił zakorzenić się na terenie literatury, nie zdobył statusu podobnego do utworów scenicznych. Przeznaczony był wyłącznie do lektury profesjonalnej, specjalnej, a nie do lektury po prostu. Scenariusze zatem nie miały samodzielnego, samowystarczalnego charakteru. Brakowało im walorów uznanych w świecie literatury za konieczne. Sytuację taką powodowała zbyt duża różnica w uznanej społecznie randze dorobku literackiego i dorobku filmowego. Ważną rolę odgrywał też negatywny stosunek do kina jako dziedziny uwikłanej w produkcję przemysłową, w instytucjonalne zależności, niedojrzałej artystycznie, mającej nikły związek z autentyczną twórczością. Nie widać było drogi, na której scenarzysta miałby przedzierać się w autora, a scenariusz w pełnoprawny utwór literacki.

Tak zatem kryteria i sposoby wartościowania właściwe kulturze literackiej, werbalnej, sprzyjały awansowi scenariusza w produkcji filmowej. Inne zaś

¹³ M. Głowiński: „*Nouveau roman*” – *problemy teoretyczne; Powieść jako metodologia powieści*. W: *Porządek – chaos – znaczenie*, Warszawa 1968. Zob. też R. Barthes: *Robbe-Grillet; Literatura obiektywna; Literatura dosłowna*. Przełożyła A. Tatariewicz. W: *Mit i znak. Eseje*. Wybór i słowo wstępne J. Błońskiego. Warszawa 1970.

wzory, z tego samego pnia wyrosłe, nie pozwalały mu ukonstytuować się w świecie literatury.

Rozwój kultury audiowizualnej, zwłaszcza w drugiej połowie w. XX, zmienia opisaną wyżej sytuację scenariuszy. Zakorzenie się w tradycji audiowizualnych praktyk komunikacyjnych, ich kulturowa nobilitacja, nowe stosunki medialne tworzą teraz kontekst sprzyjający różnicowaniu się działalności scenariuszowej.

Z jednej strony – zapis scenariuszowy traktowany jest usługowo i pomocniczo, jako słowny szkic, projekt przyszłego utworu, dostatecznie otwarty na ewentualne zmiany i ulegający w trakcie pracy na planie swoistemu zatarciu, zużyciu na rzecz powstającego filmu. Istnieją liczne opracowania, wydawane na całym świecie, o tym, jak sprawnie i fachowo pisać scenariusze¹⁴.

Samo zaś pojęcie scenariusza rozszerzyło się na inne sfery komunikacji społecznej. Odnosi się do wstępnych etapów przygotowujących najrozmaitsze audycje radiowe, telewizyjne. Tak jak partytura stanowi podstawę wykonania, podobnie taki scenariusz przygotowuje nagranie radiowe czy telewizyjne. Według projektów zwanych scenariuszami realizuje się rozmaite spektakle. Mówi się także o scenariuszach wystaw malarskich, fotograficznych, etnograficznych i wszelkich innych ekspozycji.

Pojęcie to zawędrowało również na scenę życia publicznego i prywatnego. Używane są określenia „scenariusze zachowań” i „scenariusze zdarzeń”, które kojarzą się z gotowymi schematami dla ludzkiej aktywności, z przewidywalnymi, bądź wręcz z góry zaplanowanymi, wariantami rozwoju wypadków.

Z drugiej strony – powstają scenariusze filmowe, które są również interesujące literacko i które znajdują swoich czytelników wśród publiczności literackiej. Pełnią one tym samym podwójną funkcję podobnie do utworów scenicznych. Drukują je czasopisma, na ogół wyspecjalizowane. Ukazują się w wydaniach książkowych. W Polsce – głównie od lat siedemdziesiątych – wyszły scenariusze Tadeusza Konwickiego, Aleksandra Ścibora-Rylskiego, Krzysztofa Zanussiego i Edwarda Żebrowskiego, Kazimierza Brandysa, Jerzego Stefana Stawińskiego. Opublikowano także scenariusze Antonioniego i Bergmana. A rynek czytelniczy okazał się chłonny, skoro np. w 1985 r. wyszła opowieść filmowa *Pociąg* Jerzego Lutowskiego, na podstawie której Jerzy Kawalerowicz w 1959 r. zrealizował swój film.

Podwójną funkcję pełnią też niektóre teksty pisane dla radia, zwłaszcza teksty słuchowisk. Ich droga do literatury była łatwiejsza i prostsza ze względu na rolę słowa mówionego w praktyce radiowej. Ale książkowe edycje sztuk-słuchowisk radiowych ukazują się w Polsce częściej również dopiero od lat siedemdziesiątych. Są to m.in. utwory Ireneusza Iredyńskiego, Władysława Terleckiego, Henryka Bardijewskiego, Jarosława Abramowa-Nowerlego, Andrzeja Mularczyka, Jerzego Krzysztonia, Janusza Krasińskiego.

¹⁴ Zob. na temat scenariusza: B. W. Lewicki, *Scenariusz – literacki program struktury filmowej*. Łódź 1970. – B. Michałek, *Scenariusz – dokument produkcyjny*. W: *Kino naszych czasów*. Warszawa 1972. – W. Orłowski: *Scenariusz – gatunek nieokreślonej poetyki*. „Dialog” 1971, nr 1; *Nad scenariuszem adaptacji*. W: *Z książki na ekran*. Łódź 1974. – M. Hendrykowski, *Słowo w filmie*. Warszawa 1982. – M. Hopfinger, *Przemiany w położeniu literatury i sposobach jej rozumienia*. W: *Kultura współczesna – audiowizualność*.

Scenariusze telewizyjne pisywane są nagminnie i dotyczą niemal wszystkich audycji. W ogromnej swej większości pełnią one role czysto usługowe i nie przedstawiają wartości literackiej. Pisarstwo telewizyjne o walorach literackich zrodził natomiast teatr szklanego ekranu. Teksty sztuk-scenariuszy telewizyjnych pisali m.in. Jerzy Broszkiewicz, Stanisław Grochowiak, Jerzy Jesionowski, Edward Niziurski. Wydania książkowe utworów telewizyjnych pojawiają się sporadycznie, np. Ingmara Bergmena, Stanisława Lema, Zdzisława Skowrońskiego. Niezwykle rzadko ukazują się w wydaniu książkowym scenariusze filmów telewizyjnych. Autorzy takiej właśnie pozycji, Zanussi i Żebrowski, napisali w przedmowie:

Książka ta jest zbiorem „nowel do filmów telewizyjnych”. Ponieważ nie mamy pewności, czy gatunek taki rzeczywiście istnieje, Czytelnikowi należy się kilka słów wyjaśnienia. Jesteśmy reżyserami filmowymi. [...] Najlepszym odpowiednikiem literackim półgodzinnego filmu wydawała nam się klasyczna jednowątkowa nowela. Stąd struktury dramaturgiczne naszych tekstów¹⁵.

Szanse form scenariuszowych na obszarze literatury rosną na naszych oczach. Prawdopodobieństwo ich spełnienia wydaje mi się tym większe, że zarysowuje się pewne zbliżenie pomiędzy cechami wewnątrztekstowymi zapisu scenariuszowego a strukturą współczesnego utworu literackiego. „Prozą scenariuszową” Aleksander Jackiewicz nazwał trafnie, moim zdaniem, niektóre współczesne utwory literackie, takie jak np. *Sposób bycia* Kazimierza Brandysa czy *Śmieszny staruszek* Tadeusza Różewicza¹⁶. Utwory te odznaczają się swoistą formą: są nie tylko niezbyt obszerne, jak zazwyczaj scenariusze; cechuje je jakiś rodzaj niedookreślenia, niespełnienie w materii językowej. Są w pewnym sensie niegotowe, prowizoryczne w porównaniu do dotychczasowych struktur — zamkniętych, skończonych, wypełnionych gęstą siecią wewnętrznych powiązań i współzależności.

Przemiany sztuki w XX w. zmierną w stronę redukcji przedmiotowych wymiarów twórczości. Z dzieła — niczym ze starannie zrobionej tkaniny, z której znikają osnowy, wypadają części materiału — eliminowane są różne jego składowe i właściwości. Do skrajnej wersji scenariusza pod względem oszczędności jego struktury porównać można niektóre projekty koncepcyjne, preferujące idee dzieła, ograniczające się do samego pomysłu, a lekceważące realizację¹⁷.

Literatura intermedialna

Literatura wizualna

Niekwestionowanym prekursorem nowoczesnej niemimetycznej literatury wizualnej był Stéphane Mallarmé, głównie jako autor poematu *Un Coup de dés* (1897), którym daleko wyprzedził swój czas¹⁸. Programową wieloznac-

¹⁵ K. Zanussi, E. Żebrowski, *Nowele filmowe*. Warszawa 1976, s. 5.

¹⁶ A. Jackiewicz, *Proza „scenariuszowa”*. W: *Film jako powieść XX wieku*, s. 372–374.

¹⁷ Zob. np. M. Hopfinger, *Koncepcjonalizm* (w druku).

¹⁸ Zob. np.: J. Adler, U. Ernst, *Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne*. Weinheim 1987. — A. Ważyk, *Przedmowa*. W: S. Mallarmé, *Wybór poezji*. Redagował A. Ważyk. Warszawa 1980. — J. Trznadel, *Wszystko jest proste. (Nad poematem Mallarmégo: Rzut kości nigdy nie obali przypadku)*. W: *Plomien obdarzony rozumem. Poezja w poezji i poza poezją. Eseje*. Warszawa 1978.

ność tekstu współustanawia i unaocznia przestrzenny wymiar utworu. Poemat drukowany jest — według wskazówek autora — na dwóch stronicach jednocześnie, miejsca zadrukowane i „białe” nacechowane są znaczeniowo, różnica czcionek podkreśla hierarchię motywów, o sensie słowa decyduje krój i format czcionki oraz jego usytuowanie w konstelacjach słów rozmieszczonych na płaszczyźnie. Problem zasadniczy wprowadzony tytułem — rzut kości — rozgrywa się w przestrzennie rozplanowanych konstrukcjach językowych. Gra przypadku i konieczności toczy się i przebiega paralelnie w dwóch porządkach: wewnątrz struktury poematu oraz w ewentualnych możliwych sposobach jego lektury. Tak zatem to, co towarzyszyło dotąd pisaniu w sposób niewidoczny i konwencjonalny, okazało się czynnikiem współustanawiającym sens wypowiedzi. Zadrukowane stronice z niezauważalnej, usługowej techniki przekazu zmieniły się w środek wyrazu, w nośnik sensu. Nośnik, którego znaczenie będzie w przyszłości rosnać.

Autorem największego zbioru utworów wizualnych — 160 kaligramów — jaki powstał dotąd w w. XX, jest Apollinaire. W jego dorobku przeważają wiersze-przedmioty. Np. wiersz *Pada deszcz* (1916) zapisany jest pionowo i litery słów jakby spadają imitując graficznie deszcz. Dodatkowe punkty zbieżności tekstu i jego obrazu zawiera ów „deszcz liter”, który tworzą słowa: „chmury”, „kropelki”. Jednym z ciekawszych kaligramów poety, o bardziej złożonej budowie, jest *List oceaniczny* (1914)¹⁹. Składa się z trzech części: fragmentu epistolarnego oraz dwóch kaligramów zbudowanych promieniście. Zawiera odpowiedniki konwencjonalnych składników karty pocztowej (adresata, adresu, znaczków, pieczęci, tekstu korespondencji). Nawiązuje także graficznie do nowoczesnych technik komunikacji, do radia i gramofonu. Centrum obu kolistych kaligramów zajmuje wieża Eiffla, na której mieściła się nadawcza stacja radiowa. Promieniście rozchodzące się linijki druku imitujące fale radiowe niosą informacje kierowane do adresata listu, a także fragmenty innych wiadomości w różnych językach, urwane w pół słowa, wyjęte z macierzystego kontekstu, pozbawione nie tyle sensu, co zrozumiałości. Naśladują materię audialną docierającą do słuchacza dzięki wędrówkom po skali radioaparatu. Te przepływające fragmenty audycji radiowych nie mogą układać się w żadną spójną całość znaczeniową, co unaocznia układ graficzny wypowiedzi i oddaje zarówno jednoczesność audialnej materii, jak dowolność następstwa jej elementów ułożonych promieniście — bez początku, bez końca, bez kierunku. Drugi kolisty kaligram przedstawia graficznie najbliższe środowisko dźwiękowe za pomocą kilku napisów w kształcie obwodu czarnego krążka bądź rowków dźwiękowych tłoczonych na płycie: „koło” syren, „koło” autobusu, „koło” gramofonów, „koło” nowych skrzypiących butów poety.

Symultaniczna konstrukcja *Listu oceanicznego* wyzwała — autora i odbiorcę — od linearności normalnie drukowanego tekstu, od jednokierunkowego uporządkowania w czasie, od „przedtem” i „potem” w strukturze utworu. Jednoczesności jego elementów odpowiada graficzny układ całości, który odnosi się także do współwystępowania różnych technik komunikacyjnych

¹⁹ Zob. J. Kwiatkowski, *Wstęp*. W: G. Apollinaire, *Wybór poezji*. Opracował J. Kwiatkowski. Wrocław 1975. BN II 176. — J. Falicki, *Kod słowny a kod rysunkowy. Próba typologii utworów piktograficznych na przykładzie „Kaligramów” Apollinaire’a*. W zbiorze: *Studia z literatury polskiej i obcej*. Pod redakcją L. Ludorowskiego. Lublin 1988.

w kulturze XX wieku. Kaligramatyczna twórczość Apollinaire'a działała na rzecz zbliżenia pomiędzy komunikacyjnym statusem pisma i obrazu, wydobywała obrazową funkcję słowa i znaczeniową rolę obrazu.

Próby uwizualnienia tekstu literackiego w Polsce wiążą się z twórczością Tytusa Czyżewskiego. Ten doskonale „dwujęzyczny” artysta – malarz i poeta – był pod urokiem Apollinaire'a i przekładał jego wiersze. Sam stworzył tylko kilka wierszy rysunkowych²⁰, ale interesował się szczególnie wizualną formą zapisu poetyckiego. Obok nielicznych motywów rysunkowych wprowadził zróżnicowanie kształtu, kroju, wielkości i grubości czcionek, słów, wersów. Komponował z nich układy przestrzenne, by zdynamizować wypowiedź, uzyskać wielopłaszczyznowe kompozycje i rytm architektoniczny.

Jedną z najgłośniejszych i bardziej udanych propozycji uwizualnienia utworu literackiego było plastyczne opracowanie przez Mieczysława Szczukę poematu Anatola Sterna *Europa* (1929)²¹. Natomiast do najoryginalniejszych osiągnięć drukarstwa funkcjonalnego zalicza się plastyczne opracowanie tomiku wierszy Juliana Przybosia *Z ponad* przez Władysława Strzemińskiego (1930)²². Graficzna forma miała być funkcją treści, kompozycja drukarska odpowiednikiem budowy literackiej, a celem przedsięwzięcia – czytelność²³.

Nowoczesna poezja wizualna – poezja konkretna – rozwija się od lat pięćdziesiątych²⁴. Uprawiają ją m.in. Eugen Gomringer, Decio Pignatari, Augusto i Heraldo de Campos, Max Bense, Timm Ulrichs, Klaus Peter Dencker, Franz Mon, Emmett Williams, Bob Cobbing, Mary Ellen Solt, Jiří Kolár, Pierre Garnier, Marian Grześczak, Stanisław Dróżdż, Marianna Bocian. Twórczość konkretystyczna ma międzynarodowy charakter i dąży do międzynarodowej czytelności (na wzór znaków drogowych). Programowo lekceważy utarte kryteria i podziały gatunkowe, choć do strony materiałowej przywiązuje dużą wagę. Z tego punktu widzenia stwarza swoim interpretatorom parę możliwości. Przez część badaczy, mianowicie, traktowana jest jako eksperyment językowy zmierzający do rewolucji języka i pisma. Jest też rozpoznawana jako zjawisko z dziedziny plastyki, które wytwarza poezję do oglądania i działa na rzecz zniwelowania różnic między pismem a obrazem. Niektórzy podkreślają natomiast jej nieredukowalną dwutorowość i „dwujęzyczność”. Jeszcze inni widzą ją w kontekście poszukiwań intermedialnych, kiedy wyjściowe tworzywa i składniki mieszają się, wchodzą w nowe relacje, wzajemne oddziaływania i w konsekwencji powstają nowe jakości. Podzielam to stanowisko.

²⁰ Poznanie z tomu *Zielone oko, poezje formistyczne* (1920), *Mechaniczny ogród, Płomień i studnia, Hymn do maszyny mego ciała* z tomu *Noc – dzień. Mechaniczny instynkt elektryczny* (1922), *hamlet w piwnicy* z tomu *Lajkonik w chmurach* (1936).

²¹ A. Stern, *Europa. Z collage'ami* i w układzie graficznym M. Szczuki. Warszawa 1929.

²² Zob. P. Rudziński, *Konstruktywistyczna typografia wobec poezji. Dwa przykłady*. „Biuletyn Historii Sztuki” 1984, nr 1. – J. Zagrodzki, *Drukarnstwo nowoczesne w kręgu Władysława Strzemińskiego*. W zbiorze: *Władysław Strzemiński – in memoriam*. Pod redakcją J. Zagrodzkiego. Łódź 1988.

²³ Kilka lat po wydaniu tomiku Przyboś zmienił zdanie i uznał współpracę za chybioną (w liście do K. W. Zawodzińskiego z 1933 r.).

²⁴ Zob. np.: Adler, Ernst, *op. cit.* – *The Structure and Semantics of the Literary Text*. Ed. M. Péter. Budapest 1977. – *Poezja konkretna*. Zebrał i opracował S. Dróżdż. Wrocław 1978. – P. Rypson, *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*. Warszawa 1989. – T. Sławek, *Między literami: szkice o poezji konkretnej*. Wrocław 1989.

Poezja konkretna nie dowierza symbolom, nie chce odsyłać do znaczeń poza własną wypowiedzią. Jej struktury określane są przez konkretne cechy fizyczne tworzywa. Jednocześnie poezja ta rezygnuje z ikonicznych relacji ze światem zewnętrznym i koncentruje się na sobie samej, na swoich wewnętrznych relacjach. Jest, jak myślę, świadomym eksperymentem językowym, grą z konwencjami języka, próbą odnowienia jego wyrazowoznaczeniowych możliwości. Stara się przekroczyć specyfikę wypowiedzi językowej, odchodzi od tradycyjnego zapisu, szuka wielowymiarowości tkwiącej w znakach języka. Poezja ta analizuje materię języka i czyni ją przedmiotem swoich tekstów. Zajmuje się semiotycznym bytem znaków językowych, podkreśla materialną konkretność słów — werbalną i wizualną. Chce nadać nową moc staremu medium, zwraca się ku intermedialności.

Podważa przede wszystkim zasady języka pisanego. Interesuje się jego budulcem — literami, sylabami, morfemami i grafemami, wyrazami i ich konstelacjami, znakami interpunkcyjnymi. Składowe słowa oraz miejsce słowa w układzie innych słów skupia uwagę konkretystów. Przedmiotem namysłu jest jakiś szczegół czy fragment wyodrębniony z potoku słów, jakimi posługują się opowiadania, narracje, „literackie obrazy”. Słowa zyskują autonomię, stają się ważne same przez się, a nie ze względu na rolę pełnioną w zdaniu. Składnia linearna zostaje odrzucona na rzecz „płaszczyzny tekstu”. Wyzwolenie słów spod praw syntagmy gramatycznej, choćby częściowe, sprawia, że z jednostajnego, linearnego zapisu dezerterują pojedyncze elementy i składniki, z których powstają niezależne od dotychczasowych reguł „słowoprzedmioty”, „pojęciokształty”, „obrazowiersze”, konstelacje słów rozmieszczone w układzie czasoprzestrzeni. Poezja konkretna programowo rozbudowuje wizualną, graficzną, przestrzenną stronę wypowiedzi. Proponuje bryłę, figurę i syntaksę płaszczyzny. Nadaje znakom językowym obrazowość. Słowo, dotąd arbitralne i abstrakcyjne, staje się znakiem umotywowanym i konkretnym, nabywa cech przedstawienia wizualnego. Znak słowny poddany zabiegom plastycznym modeluje na nowo swoje znaczenie. Jest to znaczenie nowej całości językowo-wizualnej, w której obraz pojęciowo stopiony ze słowami pomnaża ładunek znaczeń. Mają one jednak wymiar konkretny ze względu na założony w tej poezji izomorfizm formy i treści.

Komiks

Komiks powstał na przełomie XIX i XX w. jako swoiste połączenie rysunku i tekstu językowego²⁵. Opowiadał historyjki przedstawiane przez wielkoniżkową prasę. Pierwszy codzienny komiks gazetowy stworzył Richard Felton Outcault, najpierw w „The World”, a od r. 1896 w „The New York Journal”. Nazwał go *The Yellow Kid*. Ta sama gazeta wylansowała również dwa inne komiksy: *The Katzenjammer Kids* Rudolpha Dirksa oraz *The Little Tiger*

²⁵ Zob. m.in. K. T. Toeplitz, *Sztuka komiksu. Próba definicji nowego gatunku*. Warszawa 1985. — W. Fuchs, R. Reitberger, *Comics. Anatomie eines Massenmediums*. Zürich 1972. — R. K. Przybylski, *Słowo i obraz w komiksie*. W zbiorze: *Pogranicza i korespondencje sztuk*. Pod redakcją T. Cieślukowskiej i J. Sławińskiego. Wrocław 1980.

Jamesa Swinnertona. Wielką popularnością cieszył się komiks George'a Herrimana *The Krazy Kat*, który ukazywał się od 1913 roku²⁶.

Komiksy, niezależnie od oceny, ujmowane są jako wytwór kultury masowej. Za takim kontekstem przemawia gazetowy rodowód komiksu oraz późniejsze publikacje, najczęściej broszurowe. Zyskały one z miejsca sympatię wielomilionowej publiczności i do dziś cieszą się ogromną poczytnością. Powszechnie znani i lubiani są: Myszka Miki i Kaczor Donald, Tarzan i Superman, Barbarella i Fantomas, Dick Tracy i Batman. Ich popularność jest tym bardziej zrozumiała, że niejednokrotnie znani są już odbiorcom z powieści przygodowych bądź z filmów. Albo też odwrotnie, z komiksów „wędrują” do filmu, radia, literatury i tam jako starzy znajomi spotykają się ze swoją publicznością.

Długo za autorów komiksu uważano rysowników. Dopiero w latach pięćdziesiątych znacznie większą rolę zaczyna odgrywać literacka strona utworu. Np. szczególną uwagę zwraca na nią Charles Schulz (*Peanuts – Orzeszki*) czy u nas Andrzej Mleczko. W *Asterixie* (lata sześćdziesiąte) obok nazwiska autora rysunków, Uderza, pojawia się nazwisko autora tekstu, Goscinnego.

Komiksy opowiadają o przygodach ludzi i zwierząt. Sposobów opowiadania uczy się komiks od narracji powieściowych, a także, i pod pewnymi względami przede wszystkim, korzysta z doświadczeń kina. Niektórzy badacze zwracają również uwagę na inspiracje wysokoartystyczne, literackie i plastyczne. Podnoszą nadto wzajemne przenikanie się komiksu i różnych zjawisk artystycznych, zwłaszcza w drugiej połowie XX w.

Komiks jest formą narracji wizualno-werbalnej. Występuje przeważnie pod postacią serii obrazków z „dymkami”, które rysowane są ręcznie, a następnie wielokrotnie powielane drukiem. Takie serie rysunków z „dymkami” wiążą powtarzające się postacie bohaterów oraz przydarzające się im sytuacje, zdarzenia, przygody. Są szczególną formą współlistnienia rysunku i tekstu językowego. Komiksowa symbioza tych odmiennych kodów z semiotycznego punktu widzenia dokonuje się na płaszczyźnie graficznej, a ponadto ze względów znaczeniowych – w porządku opowiadania.

Rysunek, który jest przede wszystkim znakiem ikonycznym i bywa interpretowany na zasadzie kryterium podobieństwa, tutaj podlega świadomej kreacji symbolicznej i jego wrodzona zresztą zdolność przenoszenia znaczeń zyskuje ważną rolę. Rysunek w komiksie jednakowo i przedstawia, i znaczy. Tekst językowy, który składa się ze znaków arbitralnych i symbolicznych, tutaj nabiera cech przedstawienia graficznego, przede wszystkim przez fakt pisania ręką, następnie przez procesy ikonizacji „dymków”. Zapis językowy znajduje tu przestrzenno-wizualny wyraz. W „dymkach” mieszczą się wypowiedzi bohaterów, najczęściej w formie skrótowej, skondensowanej. Znaczą one sytuacyjnie, w konkretnym kontekście, co przypomina użycie języka w potocznych sytuacjach antropologicznych. Obok tego „dymki” wprowadzają świat dźwięków niewerbalnych, wymiar akustyczny – rozmaite odgłosy, dźwięki naturalne,

²⁶ *Gópi Kocur, co chodzi sam* – entuzjastyczna ocena tego komiksu przedstawiona została przez G. Seldesa w r. 1963 w zbiorze: *Super-Ameryka. Szkice o kulturze i obyczajach*. Wyboru dokonali W. Górnicki, J. Kossak. T. 1. Warszawa 1970 (tłum. W. Górnicki). Zob. też w tym samym tomie: R. Warshaw, *Uwikłani w marzenia oraz Paweł, komiksy grozy i dr Wertham* (tłum. W. Górnicki).

konkretne, onomatopeje i inne. W komiksie występują jeszcze znaki ruchu i czasu, które konwencjonalizują się. Ich rola polega na dynamizowaniu całego przedstawienia, na akcentowaniu ruchu wewnątrz poszczególnych ujęć, na wskazywaniu kierunku działań ruchowych, *etc.*

Materia komiksowej całości semiotycznej upodobnia do siebie wzajemnie różne składowe, kształtuje między nimi głębokie związki i służy przekazywaniu wspólnie budowanych znaczeń. Znaczenia te współtworzą segmenty fabuły. Mieszczą się one na stronicach najpierw gazety, potem wydania książkowego. Stronica złożona jest z części najmniejszych – z kadrów połączonych bezpośrednim następstwem czasowym i przyczynowym. Pojawiają się też komentarze ze strony narratora, kiedy wymaga tego zerwanie ciągłości między segmentami opowiadania.

Komiks opowiada o coraz nowych sytuacjach i wydarzeniach dotyczących tych samych, znanych bohaterów. Komiks nowoczesny w przeciwieństwie do realizacji klasycznych operuje zmiennym rytmem narracji i używa, obok bardziej opisowych planów ogólnych, zbliżeń i półzbliżeń. W odróżnieniu od innych form narracji – w powieści, w filmie, w powieści radiowej, w serialu telewizyjnym – bohaterowie komiksów wymykają się działaniu czasu: nie starzeją się, nie zmieniają w zasadzie swego charakteru i osobowości. Łączą cechy realne, z porządku życiowego doświadczenia, z właściwościami mitologicznymi. Wyobraźnię masowej publiczności na świecie przykuwały bądź przykuwają przygody Fantomasa i Tarzana, Supermana i Batmana, Asterixa i Barbarelli, Myszkę Miki, Kaczora Donalda i Snoopy'ego. Ich losy rozgrywają się pomiędzy baśniowością a potocznym życiem, między nadzwyczajnością a zwyczajnością, na granicy snu i rzeczywistości.

Literatura „literacka”

Część literatury na wezwania współczesności – w tym zwłaszcza kultury audiowizualnej – odpowiada specjalizacją, szukaniem specyficznych, oryginalnych rozwiązań w kręgu wartości literackich. Literatura ta stawia na autonomiczny sposób istnienia w kulturze. Chce poszukiwać własnej tożsamości.

Ten nurt literatury znajduje mocne oparcie w społecznej tendencji do strukturyzacji kultury XX w. jako autotelicznej, zorientowanej na kwestie tradycji i antytradycji, na realizację lub odrzucenia kanonów²⁷. Także model literatury kanonicznej dba o swoje granice, o „czystość” semiotyczną, o autonomię wartości kanonicznych. Poszukiwania specyfiki literackiej paradoksalnie ułatwia rozwój kina i kultury audiowizualnej – wszak od samego początku mówiło się, z jakich obowiązków kino zwalnia literaturę w sensie semiotycznym i poznawczym, związanym zwłaszcza z odwzorowywaniem realności. Teraz literatura mogła spokojnie skupić się przede wszystkim na sobie i swoich wewnętrznych problemach.

W wieku XX literatura ta w staraniach o własną odrębność i samodzielność posługiwała się autotematyzmem (czego przykładem jest *Paluba* Karola Irzykowskiego oraz Awangarda krakowska). Autotematyzm jako środek

²⁷ S. Żółkiewski, *Modele polskiej literatury współczesnej we wczesnym okresie jej rozwoju*. (1969–1970). W: *Kultura – socjologia – semiotyka literacka. Studia*. Warszawa 1979.

realizacji literackości, jako sposób szukania od nowa specyfiki literatury rozwinął się głównie w drugiej połowie XX w. (przykładowo: francuski „nouveau roman” czy u nas – *Góry nad czarnym morzem* Wilhelma Macha). Treścią autotematyzmu stała się „teoria powieści”, „metodologia powieści”, „powieść w powieści”²⁸. Jego formą stał się grafemizm.

Ten „literacki” typ prozy instytucjonalizuje okoliczność i sytuację pisania, eksploatuje warunki komunikacyjne grafemiczności oraz ich konsekwencje. Fakt, że przekaz grafemiczny bądź typograficzny przeznaczony jest dla oka, a jego rozumienie dokonuje się przez niemą lekturę i nie wymaga transpozycji na substancję fonetyczną. Jeśli tekst fonemiczny naśladuje opowiadanie ustne, to tekst grafemiczny operuje językiem pisanym, nie mówionym. Powieść drukowana, głównie w postaci książkowej, eksponuje grafemiczną artykulację treści. Istnieje w przestrzeni książki, związana jest ściśle ze stronicami, z dwuwymiarową przestrzenią, z porządkiem linearnym. Przestrzeń tę wypełniają serie zapisanych zdań, z których budowane są większe całości: frazy, akapity, rozdziały, części *etc.* Celem tej prozy jest konstruowanie form pisemnych, a nie naśladowanie mowy.

Powieść grafemiczna zawiera różne typy zapisów – brulionowych, powieściowych, pamiętnikowych, dziennikowych, listowych, innych – które zderzają się ze sobą, wchodzą w dialog czy konflikt, a w każdym razie autor wyciąga wnioski z ich pisemnego właśnie statusu. Stąd też obok siebie występują i różne wersje tekstów pisanych, różne języki i metajęzyki. Świadomy siebie język pisany powieści służy do pisania o pisaniu powieści (grafemicznej/typograficznej).

Próby sformułowania na nowo programu literackości wiązały się z jakąś wersją abstrakcjonizmu. Abstrakcyjny znaczy tu oderwany od potocznego widzenia zdarzeń, od tradycyjnie opisowego sposobu przedstawiania, percypowania i kojarzenia zjawisk i sytuacji²⁹. Tak więc literatura rezygnuje z kreślenia obrazu rzeczywistości społecznej czy psychologicznej. Podziela pogląd, iż świat nie jest już do opisanego w kategoriach tzw. realizmu. Dlatego odrzuca ten typ relacji między własną strukturą a światem, jaki właściwy był literaturze realistycznej. Literatura abstrakcyjna i zarazem autotematyczna zrywa z kopiowaniem rzeczywistości, kreuje natomiast własną realność, realność literacką. Jej fundamentem jest namysł nad materią językową, nad jej wielopoziomowym obciążeniem konwencjami, nad sposobami funkcjonalizacji języka w strukturze tekstu pisanego.

Doświadczenie poetyckie jest doświadczeniem językowym. Poezja jest działaniem w języku i może uniezależnić się od relacji przedmiotowych, potrafi natomiast tworzyć związki pojęciowe, które nie mają odpowiedników w porządku realności. Abstrakcyjność poezji polega na tym, że wypowiedź poetycka „jest systemem operacji językowych tłumaczących się nawzajem, nie zaś poprzez

²⁸ Żółkiewski, *op. cit.* – Głowiński, *op. cit.* – E. Szary-Matywiecka, *Pismo i głos. (Przyczynek do teorii powieści)*. W zbiorze: *O współczesnej kulturze literackiej*, t. 1. Na temat grafemiczności powieści autotematycznej pisała E. Szary-Matywiecka także w pracach: *Książka – powieść – autotematyzm. (Od „Paluby” do „Jedynego wyjścia”)*. Wrocław 1979; *Starożytność i nowożytność powieści*. W zbiorze: *Posługiwanie się znakami*. Pod redakcją S. Żółkiewskiego i M. Hopfinger. Wrocław 1991.

²⁹ Zob. W. Juszczyk, *Zasłona w rajskie ptaki, albo o granicach „okresu powieści”*. Warszawa 1981.

swój stosunek do zjawisk znajdujących się poza wypowiedzią”³⁰. Mimo to poezja może pełnić rolę eksperymentalnego laboratorium językowego, w którym wypracowuje się rozwiązania przydatne poza jej domeną.

Abstrakcja ma zatem swój bardzo wyraźnie określony program, chciałoby się powiedzieć: konkretny. Abstrakcja literacka ponadto diagnozuje współczesną sobie kulturę, z różnych powodów i na różne sposoby kwestionuje ją. Mimo zaabsorbowania problemami swojej autonomii rzutuje na rzeczywistość poza sztuką. Albowiem nie tylko proponuje inną literaturę, również skłania do odmiennego niż dotychczas sposobu posługiwania się nią: zmienia samą literaturę i zmienia stosunek do siebie swoich odbiorców.

Literatura na nową sytuację spowodowaną rozwojem kultury audiowizualnej odpowiada zatem różnorodnie w zależności od własnych zainteresowań. Kiedy chce współbrzmieć z procesami audiowizualizacji – wybiera powieść gatunków bądź literaturę scenariuszową. Kiedy wyciąga wnioski z rozprzestrzeniania się w XX w. tekstów tzw. mieszanych i intermedialnych – uprawia komiks lub uwizualnia wypowiedzi pisane. Kiedy natomiast chce zachować swoją odrębność – staje się literaturą abstrakcyjną, autoteliczną.

³⁰ J. Sławiński, *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy krakowskiej*. Wrocław 1965, s. 103.