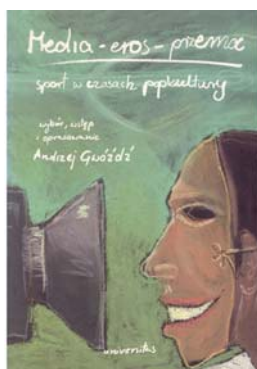


ER(R)GO

noty o książkach<sup>1</sup>





*Media – eros – przemoc. Sport w czasach popkultury*, red. Andrzej Gwoździ. Universitas, Kraków 2013 (pozycja w miękkiej oprawie, 342 strony)

Sprawność fizyczna, od której niejednokrotnie uzależnione było przetrwanie człowieka, oraz problem sportu i rekreacji zajmowały myślicieli już od czasów Homera. Podczas gdy *Iliada* i *Odyseja* opisywały ciała wygimnastykowanych wojowników, Igrzyska Olimpijskie były powodem do chwilowego zawieszenia codziennego rytmu życia. Sport i rywalizacja, czy to pod postacią turniejów rycerskich czy tańców na królewskich dworach,

stanowiły ważną część życia człowieka, a humaniści i filozofowie doszukiwali się w ćwiczeniach fizycznych czynnika budującego zarówno siłę fizyczną, jak i psychikę człowieka. Grecka kalokagatia, wpływ wychowania fizycznego na jednostkę w badaniach Johana GutsMuthsa i Johna Dewey'a, czy też analiza zachowań ludycznych Johana Huizingi – to tylko nieliczne przykłady świadczące o tym, że aktywność fizyczna od zawsze budziła zainteresowanie filozofów i teoretyków i badaczy kultury.

*Media – eros – przemoc. Sport w czasach popkultury* to interesujący zbiór przekładów traktujących o wzajemnych relacjach widowisk sportowych i mediów pod redakcją Andrzeja Gwoździa. Gwoździ uprzedza we wstępie, że książka nie jest leksykonem, który wyczerpuje ten obszerny temat. Mimo iż część tekstów odwołuje się do antycznych i mitologicznych źródeł sportu i współzawodnictwa, książka nie proponuje diachronicznej analizy zjawiska, brak jej usystematyzowanego klucza, co jednak pozwala czytelnikowi na swobodną, niekoniecznie linearną, lekturę. Publikacja pod redakcją Gwoździa stanowi raczej zbiór esejów o antropologicznych i społecznych rezultatach fuzji sportu, kultury i środków masowego przekazu. Szczególną uwagę autorzy poświęcają dwóm zjawiskom: transmisji rozgrywek i zawodów sportowych w telewizji oraz cielesności sportowców.

Temu pierwszemu zjawisku krytycznie przyglądają się Margaret Morse, Ava Rose i James Friedman, Hans U. Gumbrecht, Jannings Bryant i Susan Birrell wraz z Johnem W. Loyem, Britta Neitzel i Michel Colin. Ich rozważania oscylują między mediatyzacją sportu, dzięki której na daną dyscyplinę nałożona zostaje czytelna dla widza narracja, a swego rodzaju usportowieniem mediów, które coraz częściej poświęcają odrębne magazyny, portale internetowe czy też

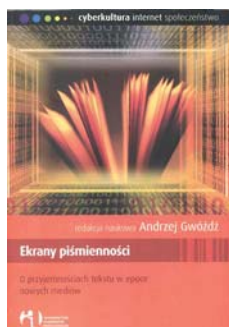
kanały telewizyjne na transmisję np. rozgrywek ligowych. Paradoksalnie, rozwój środków masowego przekazu i coraz większe zainteresowanie mediów sportem, prowadzi do przeniesienia akcentu z umiejętności danego zawodnika na jego lub jej życie prywatne (Margaret Morse, *Sport w telewizji: powtórka i przedstawienie na ekranie*). Zauważa to także Gwóźdź, mówiąc we wstępie o przejmowaniu przez sport narracji i, w pewnym stopniu, dramaturgii. Autorzy odnoszą się do metafory teatru mówiąc o wytwarzaniu obecności (Hans U. Gumbrecht, *Piękno sportu zespołowego*) nie tylko sportowca-aktora lecz także widza czy też widza-kibica (Ava Rose, James Friedman, *Sport telewizyjny jako zmas(s)-kulinizowany kult dystrakcji*).

Sport, dzięki swojej inkluzywnej i najczęściej prostej formule, daje szansę na uczestnictwo znacznej części społeczeństwa. Wraz z rozwojem mediów ten rodzaj partycypacji zdaje się intensyfikować, a transmisje telewizyjne, zdjęcia i wywiady ze sportowcami w gazetach czy radiu skracają dystans między widzami a widowiskiem, umożliwiając np. kibicowanie i obserwację dyscyplin odbywających się w trudno dostępnych lub odległych lokalizacjach. To oddziaływanie transmisji na widza sportowego jest niejednoznaczne i zajmuje w wybranych tekstach istotne miejsce. Rose i James twierdzą, iż obecność widza tworzona jest na podobieństwo komentatorów, którzy dzięki telewizji i możliwości ponownego obejrzenia np. gola widzą więcej i dokładniej niż sami gracze. Odmianą perspektywą proponuje Morse, która postrzega widza-kibica jako absolutnie odseparowanego obserwatora wydarzeń. Colin w *Rozumienie przekładu audiowizualnego* przedstawia jeszcze inną wizję – widz staje się podmiotem kognitywnym, któremu telewizja dostarcza zdarzenia i obrazy. Niejednoznaczna rola telewidza-kibica wynika z charakteru samej relacji sportowej. Porównanie mechanizmów reprezentacji sportu w mediach do przedstawienia teatralnego, w którym fabuła oraz reakcje publiczności są uzależnione od stopnia ingerencji mediów w dane widowisko sprawia, że figura bohatera – herosa – idola jest definiowana nie tyle przez medale, co przez czynniki subiektywne, takie jak rankingi popularności. To właśnie opisowi i analizie postaci sportowca oraz estetyce ciała w sporcie poświęcona jest druga część esejów, obejmująca teksty autorstwa Manfreda Schneidera, Allena Guttmanna, Bena Bachmaira, Jeana Baudrillarda, Anne Cooper-Chena i Wolfganga Welscha. Ciało, eksponowane i eksploatowane podczas uprawiania sportu, budzi skojarzenia z antycznymi herosami, a widzowie nadają sportowcowi status bohatera (Manfred Schneider, *Erotyka sportu telewizyjnego*). Schneider zaznacza, że transmisje sportowe skupiają się na przekazie wizualnym i z tego powodu ciało, w nieunikniony sposób, staje się przedmiotem obserwacji. Wtórkuje mu Guttman (*Lekkoatletyka, Eros i kultura popularna*), dla którego erotyzm i siła są nieodzownymi cechami charakteryzującymi sportowca, ze szczególnym uwzględnieniem ciała kobiety-

sportowca, które relatywnie niedawno przeniknęło do publicznej świadomości oraz „widoczności” zajmując obecnie ważną rolę w sportowej ikonografii. Za dobry przykład wizerunku sportowca, którego cielesność jest wykorzystywana poza – w tym przypadku – kortem, może służyć wizerunek sióstr Williams, reklamujących np. ubrania sportowe. Fizyczność kobiety-sportowca, obnażanie ciała, napiętych mięśni oraz zwielokrotnienie i przybliżenie tych obrazów dzięki telebimom lub aparatom fotograficznym pobudza zmysły widza przez co spada zainteresowanie sportem właściwym. Kibice i obserwatorzy mogą nasycić wzrok, a ponowoczesny sportowiec musi pogodzić się z uwikłaniem w erotyzowane, audiowizualne reprezentacje własnej osoby.

Autorzy zgromadzonych w tomie tekstów usiłują znaleźć przyczyny dla fascynacji ciałem w sporcie nawet wówczas, gdy jest ono okaleczone, kontuzjowane lub faulowane przez przeciwnika, co przy natężeniu brutalności wielu dyscyplin ma miejsce coraz częściej. Bachmair w *Piekielnej inscenizacji w komunikowaniu masowym* przyrównuje ową brutalność do rozpoznawalnych i symbolicznych gestów teatralnych, czytelnych dla ogółu widzów, które tworzą strukturę widowiska. Godnym uwagi komentarzem na temat przemocy towarzyszącej sportowi jest tekst Baudrillarda „Syndrom Heysel”, w którym sport umieszczony został w kontekście politycznym i tożsamościowym, a agresja i brutalność zostały wpisane we współzawodnictwo. Podczas gdy dla Baudrillarda sport jest zjawiskiem upolitycznionym i sterowanym przez media, Welsch ze względu na oderwanie sportu od zwyczajnego życia postrzega go jako przedsięwzięcie estetyczne i jeden z rodzajów sztuki (*Sport – przez pryzmat estetyki, a nawet widziany jako sztuka*). Twierdzi, że sport, dzięki zbliżonym do sztuki mechanizmom i symbolizmowi, jest w stanie pełnić rolę sztuki dla publiczności, której sztuka nie osiąga.

Sport stał się specyficznym elementem kultury oddziałującym na odbiorcę niezależnie od miejsca obserwacji czy kibicowania, a uczestnicy widowisk sportowych i ich ciała odnalazły się na rynku medialnym. Sport jako przedmiot badań krytycznych pozwala dostrzec mechanizmy rządzące różnymi dyscyplinami sportu i umieścić je w nowych, nieoczywistych do tej pory kontekstach. Tematy podjęte przez autorów w antologii badane są przy użyciu szerokiego spektrum narzędzi metodologicznych. Czytelnik antologii ma szansę zestawić sport z psychoanalizą, studiami genderowymi czy naukami społecznymi i dokonać własnej oceny tego złożonego zjawiska.



*Ekran piśmiennosci. O przyjemnościach tekstu w epoce nowych mediów*, red. Andrzej Gwoździ, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2008 (pozycja w miękkiej oprawie, 348 strony)

*Ekran piśmiennosci. O przyjemnościach tekstu w epoce nowych mediów* pod redakcją naukową Andrzeja Gwoźdźa to zbiór artykułów poświęconych tematyce ontologicznego statusu tekstu i sposobom jego reprezentacji. Zebrane artykuły obejmują teorię i praktykę pisma ekranowego oraz skupiają w jednym tomie rozważania nad miejscem

tekstu w silnie zmediatyzowanym dzisiejszym świecie. W XXI wieku, przy bardzo silnie zaznaczonej obecności technologii komputerowych i informatycznych, nie sposób wyobrazić sobie sfery życia codziennego bądź zawodowego, na którą powyższe technologie nie miałyby wpływu. Szerokie rozprzestrzenienie się technologicznych nowinek, a wraz z nimi ich praktycznych zastosowań, powoduje, że z czasem bardzo łatwo znieczulić się na to, jak postęp zmienia te rozwiązania, na których sam bazuje i z których wyrasta. Szczególnie ciekawym przypadkiem jest tu fenomen pisma, które pod postacią znaków na papierze funkcjonuje do dnia dzisiejszego i nie okazuje oznak przestarzałości, jednak mnogość innych form, w których się przejawia sprawia wrażenie jakby w kręgach nowych mediów toczyła się rozgrywka o prawo do przywłaszczenia sobie tego kulturowego artefaktu i przedstawienia go w wersji 2.0.

Autorzy zgromadzonych w tomie tekstów nie dają się porwać pozornie zawrotnemu tempu w którym zmieniają się wyznaczniki tego, co obecnie przyjmuje się za cechy definiujące tekst w erze nowych mediów; ze zdrowym rozsądkiem i szczyptą podejrzliwości podchodzą do każdej jego technologicznej reiteracji, która triumfalnie mianuje się rewolucją na miarę tej rozpoczętej przez prasę drukarską Gutenberga. Wykładają w sposób przystępny i charakterystyczny dla dziedzin, które reprezentują założenia od których należy wyjść, jeśli chce się zrozumieć pismo w jego obecnej, zmediatyzowanej postaci. Jednym z podstawowych pytań, które wydaje się zadawać większość autorów zebranych w tym zbiorze artykułów, jest to czy samo przedstawienie pisma w dwudziestopierwszowiecznej postaci jest wystarczające do tego, aby uznać je za wynalazek nowy i świeży, nieskażony ideami, które retrospektywnie można uznać za odgrywające formatywną rolę w powstaniu pisma w jego pierwotnym wcieleniu.

W epoce nowych mediów najbardziej zauważalną zmianą, jaka zaszła w reprezentacji pisma jest oderwanie pisma od jego cielesnego charakteru. Więk-

szość autorów jednogłośnie stwierdza, że nowomediowe pismo nie jest już charakteryzowane przez ciągłość, która definiowała pismo uzyskiwane przez przyłożenie pióra do kartki papieru. Teraz, przy udziale wysokich technologii, pismo, które widnieje na wyświetlaczach multimedialnych (choć w efekcie końcowym swoją formą przypomina to, które znamy), wyłania się z i jest wypadkową kalkulacji procesorów wewnątrz maszyn, na których ekranach się jawi. Przez to, że do przedstawienia względnie prostego fenomenu wykorzystywane są urządzenia o kolosalnych mocach obliczeniowych, nieraz przewyższających wymagania sprzętowe konieczne do symulowania pisma o rzędy wielkości, mediatyzowane pismo traci swoją indywidualność i oddzielność ze względu na techniczną infrastrukturę niezbędną do uzyskania go w cyfrowej postaci. Taka cyfrowa manifestacja pisma, która niewątpliwie zyskuje na „plastyczności” poprzez nieskończone możliwości obróbki aż do uzyskania pożądanego efektu, odbywa się kosztem trwałości; znikają ikoniczne stosy zapisanych kartek i ryz kopii roboczych jednego dokumentu w drodze do jego ostatecznej wersji, ponieważ cała praca może zostać wykonana na jednej kopii pliku, gdzie nanoszone poprawki permanentnie wymazują niedoskonałości, które za pomocą magii procesora, mogą zostać jednakże przywrócone. Owa cecha właściwa dla technologii nowych mediów sprawia, że wysiłki mediatyzowane pracą procesora mogą być postrzegane jako istniejące w jednym z zerojedynkowych stanów: są niezaczone, bądź skończone.

W swoim artykule Niklas Luhmann zakreśla historię pisma jako medium, wyliczając przypisywane mu skutki, które na stałe odcisnęły się na dorobku kulturowym oraz na dziejach gatunku ludzkiego w szerokim tego znaczeniu. Uwidacznia przy tym ewolucję tego narzędzia do komunikacji w swojej podróży przez uprzywilejowane kasty, które się nim posługiwały: od świętych pism kapłanów, których słowa kreowały pożądane normy społeczne, poprzez kupców trudzących się redystrybucją dóbr pomiędzy ludźmi, aż do wspomagacza pamięci, używanego przez każdego, kto był w stanie opanować zasady posługiwania się nim. Jako narzędzie, pismo umożliwiło utrwalenie ulotności tymczasowych doświadczeń, obserwacji dotyczących świata zewnętrznego, a także inicjację podróży w głąb siebie poprzez introspekcję, jednak jak z każdym szeroko używanym rozwiązaniem technicznym, również w tym przypadku pojawiają się obawy, że zamiast wspomagać pamięć, pismo całkowicie ją zastępuje, odsuwając wszystkie zgromadzone doświadczenia do medium nośnika, na którym zostają zapisane w sposób bardziej trwały niż w umyśle.

Do tej pesymistycznej wizji krytycznie odnosi się Vilem Flusser, twierdząc, że pomimo sztuczności piśmiennych wspomagaczy pamięci, kartotek, książek, etc., to właśnie owa „sztuczność” przyczynia się do wzrostu ogółu dostępnej wiedzy. Wnosi on, że wyodrębnienie informacji na różne tematy i skodyfikowa-

nie ich w odrębnej formie, fizycznej bądź cyfrowej, przyczynia się do dialogu pomiędzy dyscyplinami, a także do rozwijania istniejących już pól badawczych. Flusser zauważa jednak, że przez powyższe odbywa się inflacja pojęcia autora, którego indywidualny geniusz i nowatorskość pracy zostają podważone z racji ponownego przetworzenia dostępnych informacji z danej dziedziny. Flusser zaskakuje twierdząc również, że nie tylko powszechny dostęp do wiedzy jest czynnikiem napędzającym rozwój danej dziedziny. Paradoksalnie, uważa on cenzurę za zabieg pozytywnie wpływający na ilość i jakość generowanej nowej wiedzy za pomocą tekstu poprzez kryteria, które narzucane są potencjalnym nowym publikacjom, co zapobiega duplikowaniu się tekstów oraz ujednocila minimalne standardy wprowadzania ich do obiegu intelektualnego.

Nowomediałność pisma to nie tylko tekst w ujęciu elektronicznym, ale i inne jego sposoby przedstawienia. Joachim Paech rozważa rolę tekstu w stosunku do jego reprezentacji przez język kinematografii. W swojej analizie Paech posługuje się przykładem filmu *Niebo nad Berlinem* w reżyserii Wima Wendersa, w którym interpretuje scenę powstawania tekstu – kartki papieru zapisywanej ruchami wiecznego pióra – kontemplując przynależność powstałego bytu do warstwy fabularnej filmu, skonstruowanej z jego ontologicznie metanarracyjnym charakterem. Wyrwa zaprezentowana przez dychotomiczną naturę artefaktu jakim jest pismo, a także sposób jego ucieleśnienia, twierdzi Paech, jest jego swoistym przedłużeniem, ponieważ „[n]iemal każdy film jest produkcyjno-techniczną kontynuacją i medialną transformacją swojego przed-pisma [...]” (str.34), co podkreśla komplementarny charakter pisma wobec języka obrazu. Eksploracja reprezentacji pisma w symbolicznym ujęciu kinematografii prowadzi autora do konkluzji, że choć oba te języki, pismo i obraz, nie cechują się tą samą mechaniką, to zarówno w swojej funkcji jak i w przedstawieniu filmowym osiągają ten sam cel, czyli nakreślenie i przekazanie, bądź też ożywienie istniejących już w umyśle obrazów.

Pomimo mnogości tego, co potencjalnie kryć się może pod terminem „nowe media”, większość autorów zgromadzonych w tym tomie publikacji wyraźnie daje do zrozumienia, że, przynajmniej dla nich, termin ten jest niemal synonimiczny z ich najbardziej ikonicznym przedstawicielem, czyli komputerem i związanymi z nim rozwiązaniami, a jednym z najbardziej znanych wyników takiej unii pomiędzy nowymi i starymi mediami jest hipertekst. Paul Delany i George P. Landow nawiązują do ewolucji tekstu nakreślonej przez Niklasa Luhmanna, skupiając się na stopniu rozpowszechnienia pisma z każdą innowacją techniczną począwszy od samego wynalezienia pisma, poprzez maszynę drukarską, kończąc na piśmie wyświetlanym na ekranie komputera. W swoich przemysleniach wskazują, że przejście od taktowości do cyfrowości, czyli zwiększenie dostępu do niego, to niewątpliwie czynnik demokratyzujący tekst, jednakże tekst cyfrowy



w odróżnieniu od drukowanego jest podatniejszy na usterki i wymaga wcześniej już wspomnianej infrastruktury umożliwiającej korzystanie z niego.

Karin Wenz opisuje hybrydyczną naturę tekstu pisanego, która zawiera paralele do hipertekstu. Podkreśla ona, że każdy tekst jest półfabrykatem, czymś, czego znaczenie i *de facto* treść powstaje w procesie czytania i za pośrednictwem krytycznego czytelnika. Co więcej, Wenz uwidacznia sieciowy, a nawet hipertekstualny charakter pisma. Twierdzi bowiem, że cechująca pismo intertekstualność to nic innego jak odniesienia, bądź odnośniki, do innych tekstów, znajdując tym samym możliwy prototypowy model dla mechaniki cyfrowego hipertekstu. Nicholas C. Burbules, z kolei, krytycznie odnosi się do domyślnego pierwszeństwa tekstu drukowanego w rozważaniach nad pismem, gdyż stwierdza, iż w porównaniu z nowymi mediami, druk jest technologią ekskluzywną i czasochłonną, blednącą przy hipertekście i jego możliwościach manipulowania linearnym tokiem wywodu. Burbules twierdzi, że poprzez demokratyzowanie dostępu do wiedzy, każda informacja oceniana jest względem przydatności dla poszczególnego użytkownika, co czyni wszystkie informacje, przynajmniej na wstępie, jednakowo wiarygodnymi.

George P. Landow wpisuje się w tej kwestii w nurt myślowy reprezentowany w Burbulesa twierdząc, że hipertekst jest nie tylko ucieleśnieniem założeń poststrukturalizmu, ale również narzędzie decentracji autorytetu, nie tylko pisarskiego. Poprzez ujednoczenie wiarygodności dostępnych informacji zapewnia on potrzebną polifoniczność głosów w mediach, która jest odporna na cenzurę treści niepożądanych. Jon Dovey skupia się hipertekście jako narzędziu wykorzystywanym do narracji twierdząc, że jest to narzędzie, które z natury stanowi odbicie nielinearności procesów myślowych. W kontekście sztuk audiowizualnych, twierdzi Dovey, hipertekstualność istniała od dawna. Każdy element dzieła, np. filmu, kręcony jest w sposób przeczący linearnej narracji, a dopiero później montowany w sposób, który taką narrację by odzwierciedlał. Dovey pisze, że za rozwój warstwy narracyjnej odpowiada progresja fabuły w czasie, oraz uprzedstrzennienie fabuły osiągane dzięki pogłębieniu siatki skojarzeń. Fabularyzacja, zdaniem autora, to swoiste „ukwiecenie” związków przyczynowo-skutkowych, które owocują organicznym i instynktownym zrozumieniem wymowy dzieła.

Skupiając się na hipertekście, który pozwala obejść tradycyjną linearność tekstu, można odczuć pozorne poczucie swobody w kreowaniu pożądanego świata z racji braku konieczności uporządkowania narracji; każdy element, jak w wypadku sztuk audiowizualnych, może być tworzony indywidualnie. Owa wolność stanowi pewien problem techniczny, ponieważ aby tekst był rozpoznany jako tekst, musi nosić pewne charakterystyczne dla siebie znamiona, gdyż zbytne odejście od standardowej formuły sprawi, że będzie on nierozpoznawalny jako forma literacka. To na autora spada wtedy ciężar i odpowiedzialność za ukształ-

towanie swojej wizji tak, aby nie rozmyła się w morzu dostępnych modalności; to autor, pomimo zaangażowania i pewnego stopnia autonomiczności czytelnika, prowadzi nas przez wykreowany przez siebie świat tak, aby osiągnąć pożądany przez siebie efekt wymowy utworu.

*Ekran piśmiennosci. O przyjemnościach tekstu w epoce nowych mediów* pomimo bycia tomem poświęconym technologicznym reinterpretacjom pisma wolne są od normatywnych zapędów autorytatywnie stwierdzających czym pismo było i z góry narzucających to, czym być powinno. Pomimo przywiązania do tradycyjnej formy pisma autorzy wydają się być świadomi tego, że pismo musi się zmieniać i utechnicznić w obawie przed wymarciem, lecz tym zmianom nie towarzyszy ton rezygnacji i bezsilności. Bez względu na to, w jaki sposób pismo jest i będzie reprezentowane, i do jakich udogodnień mogą prowadzić zmiany, pismo musi cechować się choćby namiastką swojej oryginalnej tożsamości, co pozwoli użytkownikom na zidentyfikowanie go z jego kulturowym dziedzictwem i, niezależnie od przybranej formy, ocenienie jego skuteczności jako narzędzia komunikacyjnego i twórczego.

## Bartosz Stopel

---



*Pogranicza audiowizualności*, red. Andrzej Gwóźdź, Universitas, Kraków 2010 (pozycja w miękkiej oprawie, 580 stron)

*Pogranicza audiowizualności* pod redakcją Andrzeja Gwóźdźa to tom obszerny i imponujący tak postulatami nowatorskiego prowadzenia badań nad filmem, jak i jego realizacją, czyli zakresem poruszanych w nim zagadnień i mnogością zaprezentowanych perspektyw badawczych. Stanowi on śmiałą próbę wyjścia poza tradycyjny, wciąż dominujący styl refleksji nad filmem, i szerzej, audiowizualnością, skupioną zbyt często na prostej historii kina,

adaptacji, analizy formalnej, czy też na wydestylowanych tak z punktu widzenia kulturowego, jak i materialnego funkcjonowania dzieł, kwestiach artystycznych czy estetycznych. Badania nad filmem, jak i sztukami audiowizualnymi w ogóle, powinny zatem, jak sugeruje Andrzej Gwóźdź, przejść drogę analogiczną do tej, jaką ma za sobą literaturoznawstwo. W obliczu rozmaitych problemów metodologicznych, jak i rozwoju samej formy artystycznej, klasyczna, formalna analiza filologiczna, nowokrytyczne, drobiazgowo studiowanie tekstu literackiego, który jako byt autonomiczny może być, w izolacji od wszystkiego co tekstem nie jest, badany pod literaturoznawczym mikroskopem, dziś wydają się już mocno naiwne. Odrzucenie zarówno ostrych podziałów na tekst i nie-tekst, wewnątrz i zewnątrz, treść i formę, jak i rozumienia tekstu w myśl Levi-Straussa jako bytu o strukturze kryształu, czy wreszcie tego, co Roland Barthes nazwał biernym odbiorem dzieła artystycznego manifestując ostateczne przejście od zainteresowania dziełem do tekstu w badaniach literackich, to kluczowe cechy współczesnego literaturoznawstwa. Jak pokazują *Pogranicza audiowizualności*, nie są to bynajmniej zagadnienia obce nowoczesnym badaniom sztuk audiowizualnych.

Zawarte w tytule „pogranicza” wyraźnie sugerują, że, stanowiące sedno temu zainteresowanie tym co tradycyjnie uważa się za marginalne w odniesieniu do „właściwej” struktury utworów audiowizualnych, wpisuje się w szerokie ramy paradygmatu poststrukturalnego i badań interdyscyplinarnych. Centralnym pojęciem, które w różnych postaciach jest obecne w poszczególnych sekcjach woluminu jest paratekst, termin wprowadzony do badań literackich przez Gerarda Genetta, który odnosi się do wszelakich materialnych i tekstualnych form, czy też śladów drukarskich, wydawniczych, redakcyjnych, które otaczają „właściwy” tekst literacki. Omawiany tom doskonale pokazuje, że ze względu na specyfikę sztuk audiowizualnych pojęcie paratekstu znajduje w ich badaniu

znacznie szersze zastosowanie. W zamieszczonym na okładce komentarzu Andrzeja Gwóździa czytamy:

Kino wyrosło wręcz na atrakcjach paratekstowych i do nich też – na nowym etapie technokultury – powraca: dzięki płytom DVD, grom komputerowym, obecności rozmaitych platform internetowych, mobilnej telefonii... Zwłaszcza „DVD-izacja” kina stała się procesem dalece wykraczającym poza samo „przepisywanie” na inny format. [...] „suplementowanie” filmu, powiązane z nieustannym recyklingowaniem form audiowizualnych, osiągnęło poziom dotychczas niespotykany, choć wiele wskazuje na to, że ten proces będzie się pogłębiał.

Paratekst nie jest więc tylko marginalną częścią głównej formy, ale przez sam fakt naturalnego, ścisłego powiązania sztuk audiowizualnych z owymi „paratekstowymi atrakcjami” jest wręcz ich fundamentem. Współczesny dynamiczny rozwój audiowizualnych paratekstów, ich różnorodność, oraz to, jak zmieniają nasze rozumienie i odbiór treści związanych z kinem, telewizją i nowymi mediami, leżą w centrum zainteresowań autorów poszczególnych tekstów.

Tom podzielony jest na cztery obszerne części, z których każda porusza problematykę pogranicza audiowizualności w inny sposób. Pierwszą część, *Paratekst jako postfabrykat kultury*, można traktować jako część wprowadzającą, a zarazem umieszczającą refleksje nad paratekstem i audiowizualnością w szerszym kontekście kulturowym. Otwierający esej Kazimierza Krzysztofka, od którego tytułu nazwę wzięła cała część, wskazuje na istotność w refleksji nad paratekstem takich pojęć jak recykling i przetwarzanie. Autor wiąże je ze wspomnianą koncepcją „postfabrykatu”, tekstu zawsze uprzednio uzależnionego w swej egzystencji od innych tekstów, takich jak prequel, sequel, remake, ukazując wszechkonnektywność i sieciowość zmian i przeobrażeń produktów kultury. Pozostałe eseje zawarte w tej części odnoszą się nie tylko do ogólniejszej refleksji nad paratekstem i nad mechanizmami cyrkulacji treści w kulturze, ale i opisują funkcjonowanie paratekstów w najbardziej rozpoznawalnych formułach programów telewizyjnych.

Część druga, *Pogranicza audiowizualności*, koncentruje się na relacjach między sztukami audiowizualnymi a innymi obszarami kultury. Przeczytamy tu eseje traktujące o literackich kontekstach kina; o synergii filmu, przemysłu płytowego i radia dzięki piosence; o roli czołówki, czy wreszcie teorii kina religijnego.

Część trzecia, *Cyfrowe przestrzenie komunikacji*, traktuje o wpływie „DVD-izacji” filmu na jego odbiór, natomiast część czwarta zatytułowana *Parateksty w środowiskach informacyjnych mediów interaktywnych* poświęcona jest nowym mediom. Czytelnik znajdzie tu eseje podejmujące między innymi tematy rozrywki interaktywnej, internetu, youtube’a oraz telefonii komórkowej. Jak słusznie postuluje Andrzej Gwóźdź, i co doskonale pokazuje omawiany tom, różnorodność

form i dynamika zmian towarzyszących współczesnym sztukom audiowizualnym prowadzi do potrzeby „zorientowania wiedzy o filmie i mediach elektronicznych ku szerszemu paradygmatowi włączającemu audiowizualność w ramy refleksji nad stanem mediów i kultury” (str. 9). Andrzej Gwóźdź i pozostali autorzy w sposób niezwykle udany demonstrują jak paratekst ze zmarginalizowanego obszaru badawczego przerodził się w materiał umożliwiający szerszą refleksję nad mediami i kulturą.

