

**KSENIA OLKUSZ**

Ośrodek Badawczy Facta Ficta w Krakowie\*

## Multimodalność w literackich narracjach zombiecentrycznych

### Multimodality in zombie-centric literary narratives

#### Abstract

The article focuses on the analysis of the concept of multimodality in the context of zombie-centric stories. The article attempts to indicate the variety of narrative techniques in works *a priori* perceived as belonging to a lower aesthetic category due to their common (though unfounded) inclusion in the horror genre. Various aspects of multimodality, expressed in the visual dimension (e.g. typographic or illustrative) or in the use of focalization, were subjected to close analysis. These aesthetic procedures are employed not only to depart from the cliché plot schemas of zombie pandemic, but are also used for worldbuilding as tools enabling construction of credible and deeply immersive communications. The high creative competence of the authors of zombie-centric narratives attests to the research potential these texts have to offer.

\* Ośrodek Badawczy Facta Ficta  
ul. Piotra Stachiewicza 35B/30, 31-328 Kraków  
e-mail: [kzenia.olkusz@factaficta.org](mailto:kсения.olkusz@factaficta.org)

Naukowe fascynacje literaturą nie zawsze wysokoartystyczną konkretyzują racjonalny z perspektywy poznawczej postulat potrzeby wnikliwej obserwacji zjawisk twórczych bez konieczności ich wartościowania czy opiniowania, a więc w oparciu o przesłanki obiektywne. Nie jest tedy stosowne marginalizowanie czy gettyzacja badań nad literaturą fantastyczną, w tym literaturą grozy, a w jej obrębie wreszcie narracjami zombiecentrycznymi<sup>1</sup>. Jak podkreślał Umberto Eco

Jest pewne, że od najdawniejszych czasów w opozycji do prozy zwanej realistyczną kształtowała się proza, która stwarzała światy strukturalnie możliwe. Mówię: „światy strukturalnie możliwe”, gdyż każde dzieło narracyjne — nawet najbardziej realistyczne — szkicuje pewien świat możliwy, ukazując jego mieszkańców oraz stany faktyczne nieodpowiadające tym ze świata naszego doświadczenia. [...] Prozę fantastyczną od realistycznej odróżnia fakt, że świat możliwy jest strukturalnie różny od świata rzeczywistego. (Eco 2012: 233–234)

Obniżanie wartości piśmiennictwa grozy zauważyć można nawet na poziomie najbardziej podstawowym, to znaczy w definicjach zamieszczanych w wydawnictwach, które z założenia pełnić mają rolę encyklopedyczną, czego przykładem może być hasło Michała Nikodema w *Ilustrowanym słowniku terminów literackich. Historia, anegdota, etymologia* (Nikodem 2018: 220–222). Trudno pogodzić podobne predykcje z konstatacją Antoine’a Compagnona, proponującego:

---

<sup>1</sup> Termin ten aplikuje się do wszystkich tekstów kultury, w których żywe trupy stanowią element konstrukcyjny świata. Definiują one status bohaterów w rzeczywistości przedstawianej. Dookreślają stan tejże jako porządek aktualnie się załamujący lub zdestabilizowany już wcześniej z powodu rozprzestrzenienia się plagi zmartwychwstałych dążących do zarażenia i/lub konsumpcji wszystkich żywych członków społeczności. Mechanizmy determinujące funkcjonowanie świata i bohaterów są w takich wypadkach tożsame, ponieważ wirusy / pasożyty chcą się replikować i przenosić na możliwie największą liczbę nosicieli. Nie jest przy tym istotne, w jakiej konwencji realizowany jest tekst, ponieważ koncepcje światotwórcze oparte zostały na determinantach pandemicznych będących rezultatem globalnego zainfekowania schorzeniem wywołującym stan pozbawienia świadomości i zredukowania tejże do prymarnej potrzeby przenoszenia i powielania wirusa poprzez kontakt z krwią i wydzielinami ciała. Więcej na temat specyfiki narracji zombiecentrycznych piszę m.in. w: Olkusz 2016: 17–29.

Zgódźmy się więc, że literatura to nieuchronne *petitio principii*. **Literatura to literatura** [podkreśl. oryg.], to, co autorytety (profesorowie, wydawcy) zaliczają do literatury. Jej granice niekiedy się przesuwają, powoli, umiarkowanie [...], lecz nie można przejść od jej zakresu do jej rozumienia, od kanonu do istoty. (Compagnon 2010: 36)

Warto przy tym zwrócić uwagę na fakt, że pisząc o twórczości grozy, a zwłaszcza fabulach zombiecentrycznych, badacze często pomijają najbardziej elementarne składniki budowania narracji, poszukując raczej inspiracji motywicznych niżli formalnych. Tymczasem trudno nie zauważyć, że prosty schemat, o którym Elana Gomel pisze, że jest nużący<sup>2</sup> może zostać wzbogacony o zabiegi związane z multimodalnością<sup>3</sup>.

Oznacza to zatem, że teksty takie mogą być badane przy użyciu zupełnie innych narzędzi, gdyż narratolodzy, dostrzegając ubóstwo strukturalistycznych metod analizy tekstów, dokonali znaczącego przewartościowania w obrębie koncepcji metodologicznych, co podkreślała choćby Ruth Page, pisząc:

Kontekstualistyczne odrzucenie abstrakcji strukturalnych doprowadziło do wzrostu zainteresowania sytuacyjnymi czy procesualnymi aspektami narracyjności. Skutkiem tego okazał się zwrot od wcześniejszej analizy tekstocentrycznej (*text-immanent analysis*) ku próbom uwzględniania czynników o charakterze pozajęzykowym (*nonlinguistic factors*), które wszelako mogłyby być włączone w obręb szeroko rozumianej domeny „kontekstu”. (Page 2010: 2)

Ten kierunek dociekań narratologii postklasycznej wspierały m.in. badania socjolingwistyczne, do których należały chociażby „przełomowe badania Labova i Waletzky’ego nad literaturą świadectwa<sup>4</sup>, przyciągające — wraz z dużym wpływem takich zjawisk, jak chociażby pleć kulturowa, wiek czy rasa uczestników narracyjnej komunikacji — coraz większe zainteresowanie” (Page 2010: 2). Badanie tekstu nie musi zatem przebiegać linearnie, tak samo jak i przedmiot rozważań (a więc narracja) nie jest poddany tej regule. Wspomina o tej prawidłowości Krzysztof M. Maj, pisząc, że:

<sup>2</sup> Polega bowiem na prawidłowości, że „Z martwych [...] powstają, pożerają żywych, którzy też się następnie reanimują jako zombie — i tak raz po raz, raz za razem” (Gomel 2018:175).

<sup>3</sup> Autorka artykułu używa terminu w tym właśnie kształcie z uwagi na fakt, że jest on łatwiej rozpoznawalny i zdecydowanie bardziej uniwersalny, jeśli wziąć pod uwagę, że nie dotyczy wyłącznie literatury, ale i transmedialności. Nie jest wszelako zjawiskiem nowym, a obecnym w obszarze piśmienniczym od dawna. Zastosowanie pojęcia „multimodalność” pozwala na klarowniejsze wyłożenie teorii „trybów” (czy modusów) narracyjnych, bez konieczności **odwoływania się do innych mediów**, jeśli np. multimodalność tekstu opiera się wyłącznie na zmianach w obrębie typografii, a nie zawiera choćby elementów ikonicznych. Zgadzać się m.in. z Agnieszką Przybyszewską, która w artykule pt. *Książkowe interfejsy. Liberatura — przekaz graficzny w postmedialnym świecie konwergencji?* (Przybyszewska 2012) wskazuje polską tradycję badania i potrzebę podjęcia problematyki multimodalnej, aczkolwiek abstrahuje to od historycznych aspektów funkcjonowania samej literatury, zwracając bacniejszą uwagę na tę współczesną. To znaczące pominięcie zdaje się sugerować, że multimodalność odnosi się wyłącznie do sfery międzymedialnej. Wartość samą w sobie stanowi jednak przywołanie przez Przybyszewską polskiego stanu badań i prób zdefiniowania „przekazów artystycznych” (Przybyszewska 2012: 43) w dobie nowych mediów. Zdecydowanie bardziej klarownie problematyzuje kwestię książka Zenona Fajfera pt. *Liberatura, czyli literatura totalna* (Fajfer 2010), gdzie zarejestrowano nie tylko piśmiennicze ewolucje, ale i zaprezentowano multimodalność w praktyce, dzięki zastosowaniu odpowiednich chwytów z zakresu m.in. typografii. Warto tutaj wymienić też książkę *Systemowo-funkcjonalna analiza dyskursu* (2013).

<sup>4</sup> Wybrałam ten termin świadomie jako bodaj najlepszy ekwiwalent angielszczyznego terminu „personal narrative”, który ewokuje przebogata wiązkę znaczeniową — od właśnie poetyki świadectwa po „własną partycypację w przedstawianym”. Więcej na ten temat: (Delaperrière 2006; Nycz 1993: 254).

niezależnie od reprezentowanej dyscypliny, instynktownie dąży się do linearnego ukształtowania relacji odniesieniowych [...]. Każda bowiem próba zlokalizowania *źródła* odniesienia w medium tekstualnym (np. w literaturze) lub medium reprodukującym tekstualną naturę innych mediów (np. we współczesnym internecie) wymaga przzerwania linearnej ciągłości [...] tekstu, przez Umberto Eco *żartobliwie* określanej mianem „wycieczki inferencyjnej”. (Maj 2016b: 54)

Podobnego zdania wydaje się być — również przywołujący Eco — Rick Iedema:

Najważniejszym wnioskiem [...] jest [...] fakt, że logika progresji linearnej oraz spójność czasowa i przyczynowa, kojarzone z językiem i produkcją językową, ustępują w pewnym stopniu miejsca przedstawieniom bardziej zróżnicowanym, nielinearnym, niehierarchicznym, okrężnym, nieciągłym i posiadającym większy potencjał rekombinacji. (Iedema 2003: 205)

W tendencję do nielinearnej introspekcji tekstu wpisują się więc także badania nad multimodalnością, która w najprostszym ujęciu jest koncepcją opierającą się na odrzuceniu monomodalnego sposobu oglądu tekstu, będącą przedmiotem rozważań m.in. (choć niewyłącznie<sup>5</sup> narratologów postklasycznych podejmujących próbę zdystansowania się od strukturalnej spuścizny teoretycznej i wykazania, że „werbalna hegemonia” (*verbal hegemony*)<sup>6</sup> nie może determinować metodologii analizowania tekstu. Zarówno bowiem w klasycznej narratologii, jak i socjolingwistyce materiał badano skupiając się na zasobach werbalnych, czy to istniejących w formie tekstu, czy transkrypcji (zapisu) mowy, gdy z kolei w obszarze teorii narracji dominował paradygmat lingwistyczny. Począwszy od wdrożenia semiotycznych koncepcji de Saussure’a, gramatyki transformacyjnej Chomsky’ego, poprzez metaforę gramatyczną i wciąż — jak podkreśla Page — aktualne we współczesnych badaniach językoznawstwo funkcjonalne (praska szkoła strukturalistyczna) czy lingwistykę korpusową, zauważyć można tendencję do posługiwania się tymi metodologiami w celu dowodzenia tez odnoszących się do budowania schematów narracyjnych i tworzenia uwikłanych w tę zależność pojęć.

To zawężenie poznawczego oglądu i koncepcyjne uprzedzenia czy niedostatki klasycznej narratologii przyniosły dość kuriozalne efekty poznawcze, nie tylko dotyczące ignorowania specyfiki mediów (wynikające przede wszystkim z przeświadczenia, że pojęcia wywodzące się z jednego obszaru mogą być bez konsekwencji poznawczych transplantowane do introspekcji innych dziedzin), ale także do przeoczenia istotności samych trybów [*modes*] w narracji. Biorąc pod rozwagę wszystkie te problemy i kwestię dokładności w omawianiu/analizie tekstów, sugerować można — za Page — takie przeorientowanie teorii narracji, w którym źródła werbalne traktowane są jako jeden z wielu elementów semiotycznych zaangażowanych do procesów praktyk narracyjnych (*storytelling*)<sup>7</sup>.

Aby poprawnie zidentyfikować i zdefiniować multimodalność, bezwzględnie trzeba odnieść się do koncepcji, które ją ukształtowały i które pełnią wobec niej rolę prekursor-ską. Nie można bowiem zapominać o tym, że na wyewoluowanie tej koncepcji złożyło się bardzo wiele czynników. Choć bowiem prace nad problematyką wielu trybów (*modes*)

<sup>5</sup> Na potrzeby artykułu autorka odwoływać się wprawdzie będzie do koncepcji lingwistycznych, mając świadomość ich mnogości i prekursorstwa względem badań i budowania definicji multimodalności, jednak optyka badawcza skupiona zostanie przede wszystkim na narratologicznej perspektywie multimodalności jako narzędzia konstruowania znaczeń w obrębie przekazu literackiego.

<sup>6</sup> Określenia tego używam za Page (2010: 5).

<sup>7</sup> Terminu „praktyki narracyjne” używam w wykładni, którą proponuje Maj (2017).

zainicjowały wielopoziomowe studia New London Group<sup>8</sup> w latach 90. XX w., to sama multimodalność powiązana jest m.in. z semiotyką, w szczególności łącząc się z językoznawstwem funkcjonalnym i, pozostającą na pograniczu nauk społecznych, krytyczną analizą dyskursu.

W niezwykle drobiazgowy sposób opisuje multimodalne zabiegi Nina Nørgaard, zauważając, że zawierają one „całą mnogość trybów semiotycznych, jak chociażby zróżnicowaną typografię, ilustracje, grafiki czy kolory [używane] w celach znaczeniowótórczych” (Nørgaard 2010: 115). Podobnego zdania jest także Maj, który pisze, że:

Zakres [...] multimodalnych — a więc angażujących wiele różnorodnych trybów narracyjnych (*narrative modes*) — eksperymentów może być [...] bardzo rozległy, rozciągając się od warstwy typograficznej (zróżnicowanie kroju czcionki, specyficzny skład tekstu itp.), przez wizualną (włączanie do tekstu ilustracji, diagramów, wykresów, floratury, bordiury itp.) aż po tę fizyczną (niestandardowy format kodeksu, stylizowana oprawa itp.). Oczywiście jest przy tym, że te wszystkie zabiegi pozostają znaczące — i koncepcja narracji multimodalnej musi w efekcie uwzględniać szeroką definicję narracyjności, a więc tę wykraczającą poza ograniczenia przekazu czysto językowego. (Maj 2016b: 54)

Multimodalność — wedle Hartmuta Stöckla rzecz zresztą wcale w literaturze nienowa — „odwołuje się do zjawisk i procesów komunikacyjnych, które łączą w sobie różne systemy znakowe (modusy, tryby) i których powstawanie oraz odbiór wymaga od uczestnika aktu komunikacyjnego wykształcenia w sobie umiejętności odnoszenia się do nich zarówno w pod względem formalno-językowym, jak i znaczeniowym” (Stöckl 2004: 57). Aby właściwie odczytać znaczenia niesione przez tryb, czytelnik dysponować musi kompetencjami ku temu, przynajmniej na elementarnym poziomie. Intensywność relacji pomiędzy komunikatem a czytającym zależy od wielości i złożoności trybów występujących w obrębie danego tekstu. Im jest ich więcej, tym głębsze musi być zaangażowanie odbiorcy oraz zdolność do identyfikowania niesionych przez tekst konotacji.

Tego rodzaju skomplikowanych i wielopoziomowych układów badacze nie dostrzegają z reguły w narracjach zombiencentrycznych. Tymczasem wprost proporcjonalnie do liczby powstających narracji o żywych trupach wzrasta też — zwłaszcza wśród autorów aspirujących do tworzenia tekstów unikatowych i wysokoartystycznych — świadomość funkcjonowania mnogości kodów estetycznych i możliwości wyzyskania ich wpływu na wyobraźnię czytelnika. Zauważyć warto jednocześnie, że utwory zombiencentryczne wychodzą częstokroć poza konwencjonalne ramy horroru, a same figury monstrów stają się niejednokrotnie wyłącznie tłem<sup>9</sup> stanowiącym pretekst do włączenia się w bardziej newralgiczne dyskursy. Dowodem owego zaangażowania w szersze konteksty są nie tylko fabularne wskazówki czy komentarze obecne w wielu utworach o zombie, lecz również pomysły narracyjne — te właśnie, które rozpatrywać można w odniesieniu do multimodalności.

<sup>8</sup> New London Group to grupa złożona z naukowców reprezentujących różne dziedziny badawcze, spotykająca się w połowie lat 90. XX wieku w New London i w New Hampshire. Wśród naukowców byli m.in. lingwiści, socjologowie czy teoretycy piśmienności, którzy ukuli pojęcie „multipiśmienności” (*multiliteracy*) (Lo Bianco 2000: 90–102) niezwykle użyteczne i istotne w definiowaniu multimodalności.

<sup>9</sup> Więcej na ten temat przeczytać można w artykule *Mistrzowie drugiego planu. Motyw zombie w perspektywie literackiego sztąfażu — od survival horroru przez dystopię do romansu paranormalnego* (Olkusz 2015).

Tendencje te wynikają przede wszystkim z zamiaru uniknięcia schematyzacji formalnej i fabularnej wiążącej się z powtarzalnością pewnych motywów charakterystycznych dla narracji postapokaliptycznych (np. podróżowania w poszukiwaniu azylu czy poszukiwań zaginionych podczas apokalipsy bliskich). Z tego też względu twórcy literatury zombiecentrycznej podejmują często próbę uatrakcyjnienia diegezy poprzez wprowadzenie doń elementów autentyfikujących wydarzenia i w konsekwencji pogłębiających czytelniczą imersję<sup>10</sup>. Ten impuls uwiarygodniający przekaz literacki z użyciem technik ludzaco podobnych do tych wykorzystywanych w reportażach czy literaturze świadectwa, wpisywałby się więc w postulowany przez Ryszarda Nycza zwrot w stronę poetyki doświadczenia, zorientowanej na „do-świadczanie”. Chodzi tu o „świadczanie o tym, czego się doświadczyło, a co bez próby artykulacji pozostawałoby niepojęte, niewyraźne i nieuświadomione” (Nycz 2012: 52) — tymczasem, zwłaszcza dzięki multimodalnemu otwarciu literackiego oddziaływania, aktywizuje się w lekturze w sposób „calopsychocieleśny”<sup>11</sup> (Nycz 2012: 45).

Wyzyskiwane w ramach multimodalności zabiegi w dużym stopniu wiążą się ze sferą wizualną i typograficzną, odwołując się do doświadczeń pobudzających czytelniczą wyobraźnię poprzez bodźce generowane w najprostszy sposób. Jak wskazuje Stöckl, „pisanie jako wizualny odpowiednik mówienia, jest związane z typografią, która z kolei może być postrzegana jako piśmienny inwariant znaczeń parawerbalnych” (Stöckl 2004: 11) — stąd też trudno się dziwić popularności rozmaitych chwytów typograficznych w literaturze nawiązującej paraliteracką grę z czytelnikiem, poczynając od Lawrence’a Sterne’a a kończąc na Witoldzie Gombrowiczu, Umberto Eco, José Carlosie Somozie czy nawet Danie Browne<sup>12</sup>. Najpowszechniejszym chwytem tego rodzaju jest znaczący dobór kroju i rozmiaru czcionek (w tym także fingowanych reprodukcji odręcznych podpisów, rękopisów czy maszynopisów), selekcyonowanych w zależności od estetycznej roli przypisanej określonym partiom narracyjnym. Warstwa znaczeniowa sugerowana jest zatem nie tylko przy użyciu danego kodu językowego, lecz także za pomocą typograficznych wskazówek ugruntowujących sens komunikatu. W ten sposób wytworzone zostają semiotyczne kanały, o których główny teoretyk postklasycznej szkoły narracji, David Herman, pisał, że „mogą inspirować całościowy projekt (*design*) danej reprezentacji, kształtujący się w granicach określonego typu dyskursu, który w efekcie zostaje włączony w obręb specyficznego rodzaju relacji komunikacyjnej” (Herman 2010: 79).

Istotność z punktu widzenia odbiorcy semantyki typograficznych (re)transkrypcji w narracjach zombiecentrycznych wyraźnie widać w cyklu powieściowym *Zombie Apocalypse!*, realizowanym w uniwersum stworzonym przez Stephena Jonesa<sup>13</sup>. Multimodalna przestrzeń zaaranżowana została w tych książkach w taki sposób, żeby doznania poznawcze

<sup>10</sup> Termin stosuję w zgodzie z literaturoznawczą definicją podaną przez cytowanego już Maja, wedle którego imersja „dosłownie oznacza [...] zanurzenie, zagłębienie czy pogrążenie, jednak metaforycznie opisuje pewien szczególny akt odbioru, polegający na zatraceniu się w świecie narracji” (Maj 2015: 372). Narratologiczną wykładnię imersyjności przedstawiła najobszerniej — i w sposób najbardziej wolny od nawiązań informatyczno-technologicznych, z którymi w Polsce najczęściej kojarzy się imersja — Marie-Laure Ryan w książce *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media* (Ryan 2001).

<sup>11</sup> Określenie Danuty Danek.

<sup>12</sup> Dobrym wprowadzeniem do tej problematyki może być rozdział *Zabawy i gry słowem — jego brzmieniem i obrazem* z książki A. Martuszczyńskiej pt. *Radosne gry — o grach/żabanach literackich* (Martuszczyńska 2007: 37–62).

<sup>13</sup> Żadna z powieści nie była tłumaczona na język polski. Na cykl składają się zrealizowane przez wielu autorów liczne utwory, których akcja rozgrywa się w jednym uniwersum.

czytelnika (na czele z imersją w świat tekstu) stymulowane były za pomocą zróżnicowanych środków artystycznego wyrazu. Dzięki nim odbiorca „odkrywa” sekwencje zdarzeń inicjujących apokalipsę w toku lektury tekstu złożonego z rozlicznych raportów, notatek, korespondencji e-mailowej i tradycyjnej, sprawozdań z posiedzeń i prac komisji, postępów badań laboratoryjnych itp. Wszystkie te dokumenty różnią się od siebie krojem oraz wielkością zastosowanych czcionek, oddając specyfikę komunikacji za pośrednictwem poczty elektronicznej, rozmów telefonicznych czy wymiany SMS-ów. Wiele z tych fingowanych dokumentów opatrzonych zostało logotypami fikcyjnych organizacji rządowych, firm lub korporacji. Wraz z opisywaną w powieściach postępującą degradacją struktur państwowych po wybuchu pandemii, w tym zwłaszcza stopniowym zanikaniem możliwości komunikacyjnych, ustawianiem — z różnych powodów, także tych związanych ze śmiercią kolejnych bohaterów — wymiany listów, SMS-ów, rozmów telefonicznych wprowadzane są kolejne formuły rejestrowania i przekazywania informacji o rozpadającym się porządku trwania. Zmiany fokalizatorów sygnalizowane są nie tylko poprzez zmianę perspektywy narracyjnej i optyki poznawczej, lecz za pomocą kodów typograficznych — w efekcie czego procesualność narracji wyrażana jest nie tylko poprzez progresję wydarzeń fabularnych. Jones wprowadza formułę zapisów vlogowych (w formie transkrypcji kolejnych nagrań), przechodząc do ręcznie sporządzanych dzienników, z których kilka wyróżnia graficznie nie tylko charakter pisma, lecz i ikoniczne odwzorowanie postrzępionych (i ułożonych w porządku sugerującym sklejenie ich później przez kogoś innego) lub nadpalonych fragmentów kartek, niejednokrotnie poplamionych — w domniemaniu — czymiś łzami bądź krwią. Ów wizualny sposób kształtowania komunikatu przynależy ściśle do narzędzi multimodalnych, które łączyć mogą treści przekazywane werbalnie i za pomocą estetycznych kodów. Analizujący wzajemne przenikanie się tekstu i obrazu Stöckl potwierdza te intuicje interpretacyjne, konstatując, że:

[...] obrazy, jako tryb narracji niewymagający analizy składniowej, górują swą szybkością nad przekazem o charakterze czysto językowym. Z eksperymentów psychologicznych wiadomo ponadto, że obrazy w znacznie większym stopniu, aniżeli słowa, sprzyjają przykuwaniu uwagi w procesie percepcyjnym, a ponadto mogą być również o wiele szybciej i efektywniej zapamiętywane. (Stöckl 2004: 17)

Do podobnych wniosków dochodzi Nina Nørgaard, pisząc, że tego rodzaju fingowana „adjustacja (*layout*) tekstu jest jednym z trybów semiotycznych leżących u podstaw wielu narracji literackich” (Nørgaard 2010: 119). Multimodalność, zawsze związana dodatkowo z komponentem znaczeniowym, wzmacnia jednak siłę oddziaływania inkrustacji utworów elementami ikonicznymi o tyle, że służy nie tylko poszerzeniu odbiorczej perspektywy, ale i uwiarygodnieniu świadectwa o rozgrywających się wydarzeniach fabularnych, a tym samym i większej identyfikacji z dramatycznymi losami bohaterów w świecie po apokalipsie. Te zresztą przyjmują często w powieściach Jonesa formę rozważań ludzi uwięzionych, ukrywających się przez żarłocznymi hordami, jednostek skazanych na powolną śmierć czy to z głodu, czy z rąk zmartwychwstałych. Kilka wątków rejestruje w drobiazgowy sposób przemianę zainfekowanej osoby w zombie, stopniowe przechodzenie na stronę nieumarłych, niekiedy nieświadome, choć poprzedzone opisem symptomów zarażenia, czasem jednak ujmowane z perspektywy człowieka rozumiejącego ów stan przemiany i wszelkie jego implikacje. Ostatecznego losu fokalizatorów można jedynie się domyślać



na podstawie niedokończonych zdań, słów kreślonych niepewną ręką, niezrozumiałego ciągu liter sugerujących upośledzenie zdolności motorycznych czy funkcji poznawczych jako sygnału postępu infekcji. Tak konkretyzujący się przekaz oddziałuje na czytelniczą percepcję uwrażliwiając odbiorcę na bodźce wizualne niosące ze sobą określone treści.

W zbliżony sposób skonstruowana została narracja w dwóch trylogiach autorstwa Miry Grant, a więc *Przeglądzie Końca Świata*<sup>14</sup> oraz *Parasitology*<sup>15</sup>. W obu wypadkach autorka sprawnie posługuje się multimodalnością nie tylko w celu uatrakcyjnienia czy zdynamizowania przekazu, lecz również po to, by wizualnie i koncepcyjnie odbiegał on od wzorców monomodalnych. Choć aspekty multimodalne nie dominują tu w tak znaczącym stopniu jak w powieściach Jonesa, stanowią jednak istotny składnik kompozycyjny, także w kontekście wizualnym. W przypadku *Przeglądu Końca Świata* są to odtworzone graficznie wpisy na blogach, fragmenty serwisów informacyjnych, a także elektronicznych zapisków będących formą pamiętnika. W *Parasitology* z kolei pojawiają się wyróżnione typograficznie raporty z badań laboratoryjnych, notatki wewnętrzne wymieniane przez pracowników korporacji, cytaty z wywiadów prasowych, a nawet biografii i autobiografii naukowców zaangażowanych we wdrożenie programu prozdrowotnego, którego skutki okazują się katastrofalne.

Grant z rozmysłem zderza tryumfalne, pełne samozachwyty elukubracje chciwych korporacyjnych eksperymentatorów z klasycznie realizowaną narracją o wydarzeniach apokaliptycznych, będących rezultatem nieprzemyślanych, impulsywnych, ukierunkowanych na zysk decyzji. Tym samym autorka buduje nastrój napięcia i grozy wynikających z zatajonej przed społeczeństwem prawdy o ubocznych efektach rzekomo przełomowej kuracji. Bardzo zbliżony rezultat osiągnęła Grant w trylogii *Przegląd Końca Świata*, w której

dysseminacja perspektyw narracyjnych członków redakcji tytułowego *Przeglądu* [...] uprawdopodobnia [...] sytuację, w której monologującemu głosowi totalitarnej propagandy mogą przeciwstawić się głosy zdemokratyzowane i wchodzące ze sobą w nieustanny dialog, rewidujący stanowiska i oddalający zagrożenie dyskursywnej fundamentalizacji. (Maj 2016a: 172)

Efekt osadzenia w prawdzie poprzez oddanie głosu wielu fokalizatorom osiągnął również Max Brooks w quasi-reportażowej powieści (określenie za: Adamczewska 2015) *World War Z. Światowa wojna zombie w relacjach uczestników* (Brooks 2013). Stylizowana na dokument przygotowywany przez nieprzybliżonego czytelnikowi urzędnika, stanowi zbiór relacji układających się w historię o pandemii zombizmu. Wielopiętrowa, złożona z transkrypcji wywiadów, relacji niekiedy opatrzonych lakonicznym komentarzem sporządzającego transkrypcje, *World War Z* zyskuje oparcie w tradycji powieści reportażowej z tym wszelako zastrzeżeniem, że forma narracji nie tylko konstytuuje wiarygodność wydarzeń, ale też dostarcza kulturowo-historycznego kontekstu potrzebnego do pogłębienia immersji. Wrażenie autentyczności wynika tutaj z prostego mechanizmu odwołującego się do doświadczeń estetycznych związanych z iluzją, która w badaniach nad sztuką oraz literaturą pojawia się

<sup>14</sup> Tomy: *Feed* (Grant 2012), *Deadline* (Grant 2013) i *Blackout* (Grant 2014c). Historia opisana w trylogii uzupełniona została o *prequel* w postaci niewielkiego objętościowo *Countdown* (w Polsce publikacja ukazała się jedynie w wersji e-book w 2014 r.; Grant 2014a).

<sup>15</sup> Nieprzełożone jak dotąd na język polski tomy: *Parasite* (Grant 2014b), *Symbiont* (Grant 2014d) oraz *Chimera* (Grant 2016). Trylogię tę włączyć można w obręb narracji zombiecentrycznych z uwagi na sposób konstrukcji świata przedstawionego zbudowanego wokół motywu odbierającej świadomości epidemii.

jako pojęcie właściwe określonym dążeniom artystycznym związanym nie tyle ze „złudzeniem” („deluzją”), co z „dobrowolnym zawieszeniem niedowierzania ze strony widza” (Salwa 2012: 40).

Rezultaty wynikające z przyjęcia określonych strategii narracyjnych warunkują intensywność przeżyć związanych z odbiorem tekstu, co oznacza, że im więcej pojawia się w nim aspektów związanych — jak w powieściach Brooksa, Jonesa i Grant — z estetyką realistyczną, tym wyższe jest prawdopodobieństwo wywołania immersji. Efekt autentyczności pogłębia zresztą nie tylko warstwa wizualna, lecz także treść przekazu stylizowanego na dokument, transkrypcję, pamiętnik czy informację prasową. Owa predylekcja dokumentalistyczna w obrębie utworu *stricte* fantastycznego świadczy o estetycznej potrzebie uwiarygodnienia przekazu za pomocą środków właściwych — jak nazywa to Linda Hutcheon — „imperializmowi realistycznemu” (*realist imperialism*), którego

efektem [...] stało się zakładanie realności fikcyjnego referentu przy jednoczesnym przekonaniu (broniącym tradycji powieściowej), że jeśli coś „miało miejsce naprawdę” lub mogło zostać tak przedstawione, to automatycznie zyskiwało swoje uprawnienie i uprawdopodobnienie. (Hutcheon 1987: 7)

Potrzeba wiarygodności sprawia, że twórcy posługują się multimodalnością jako narzędziem sprawczym, niezbędnym dla osiągnięcia wysokiego stopnia obiektywności leżącej u podstaw przekazu opartego na faktach. Elementy te przynależą do zbioru narzędzi światotwórczych w równym stopniu, co wskazywane przez Maja „teksty [...] o charakterze adytywym względem materiału fabularnego” (Maj 2015a: 22) (a więc encyklopedie, mapy etc.), które „skłaniają do traktowania fikcyjnego świata jako równoprawnego względem pierwotnej domeny poznawczej czytelnika” (Maj 2015a: 22). To z kolei sprawia, że

świat w tak rozumianych narracjach postfantastycznych przestaje być [...] jedynie sceną, na której bohaterowie pojawiają się i znikają, znacząc swą obecnością kolejne stadia rozwoju fabularnego — a staje się w zamian szczególnie rozumianą wirtualną rzeczywistością. (Maj 2015a: 22)

Z tym założeniem wysokiego stopnia realizmu wiązać się również mogą multimodalne mechanizmy sprzyjające wnikliwszej prezentacji i rozpoznawaniu rzeczywistości, co łączy się z różnymi metodami prowadzenia narracji, w tym przede wszystkim takimi, które odwołują się do doświadczeń indywidualnych. Na ich modalne możliwości zwraca uwagę m.in. David Herman, pisząc, że „perspektywa narracyjna [...] może być zinterpretowana jako obraz umysłu lub umysłów postrzegających wydarzenia reprezentowane w tekstach narracyjnych — w zbliżonym stopniu jak interpretacja staje się wspólną częścią narracyjnego głosu i wzroku” (Herman 2010: 122). Podobne założenie umożliwia wskazanie parametrów determinujących multimodalność tekstu literackiego i osadzenie ich w koncepcjach związanych z zabiegami fokalizacyjnymi<sup>16</sup>, w przypadku fabuł zombiocentrycznych

<sup>16</sup> W wykładni Hermmana, który pisze: „W pracach narratologicznych koncepcja fokalizacji, pierwotnie zaproponowana przez Genette’a, pozwala na rozróżnienie między podmiotem widzącym i mówiącym w narracji, zainspirowała wiele dyskusji teoretycznych. W tradycji Genette’owskiej fokalizacja pozwala na mówienie o percepcyjnych i koncepcyjnych ramach poznawczych, mniej lub bardziej inkluzywnych lub ograniczonych, poprzez które aktanci, sytuacje i wydarzenia mogą się prezentować w narracji [...]. Stąd też jakkolwiek w tym, co Genette nazywa »fokalizacją wewnętrzną«, punkt widzenia jest ograniczony do określonego obserwatora [...] w przypadku tzw. »fokalizacji zerowej« (u Bal i Rimmona-Kenana określanej zewnętrzną

konkretyzujących się najczęściej w formie relacji pamiętnikarskiej czy dziennika. Bardzo użyteczny w tym względzie wydaje się termin „konceptualizacja” [*conceptualisation*] proponowany przez Hermana na opisanie takiej techniki narracyjnej, która umożliwi ogląd danej sytuacji z punktu widzenia kilku osób. Celem konceptualizacji jest nie tylko wieloperspektywiczny, zmultiplikowany opis jednego zdarzenia, lecz również uwypuklenie psychologicznych różnic pomiędzy poszczególnymi świadectwami focalizatorów poprzez wskazanie rozmaitych ich wrażeń, emocji i reakcji w sposobie „do-świadczania” tej samego momentu. Owo zwielokrotnienie kognitywnej perspektywy skutkuje pomnożeniem liczby doznań związanych z konkretnym zdarzeniem, które w ten sposób zyskuje nie tylko wieloparametrowe ujęcie, lecz i dynamikę dziania się lub stawania się świadkiem czegoś. Jak podkreśla Herman:

Tak kreowane wydarzenia przedstawiane byłyby na planie szerokim lub wąskim, z uczestnikami focalizacji (*focal participants*) i elementami tła umiejscowionymi w wymiarze wertykalnym lub horyzontalnym, a także w mniej lub bardziej obiektywny sposób (tak by umożliwić orzekanie na ich temat w mniejszym lub większym zakresie). Takie sceny są „widziane” z określonego dystansu przestrzennego i czasowego — czyli z określonego punktu widzenia (*viewpoint*), który może ów dystans pomniejszać lub zwiększać, od bliskiego (*proximal*) przez przysrodkowy (*medial*) aż do odległego (*distal*). Każdy przyrost dystansu może ponadto nieść ze sobą domyślne oczekiwania co do poziomu „ziarnistości” (lub szczegółowości) interpretowanego obrazu. (Herman 2009: 130–131)

Taki porządek obserwowania zachodzących zmian z kilku perspektyw egzemplifikują choćby powieści Richa Restucciego *Chaos Theory* (Restucci 2015) i *Conspiracy Theory* (Restucci 2016), w których zdarzenia referowane są w formie dziennika prowadzonego przez niewrażliwego na infekcję protagonistę. Język wypowiedzi wyraźnie koreluje z możliwościami intelektualnymi, usposobieniem, wykształceniem oraz światopoglądem bohatera, który opisuje wydarzenia w sposób bardzo ekspresywny, barwny a niestroniący od slangowych wyrażań. Ową charakterystyczną dla tego focalizatora skłonność do egzaltacji oraz posługiwania się słownictwem z niższego rejestru stylistycznego amplifikuje fragment, w którym perspektywa oglądu przeniesiona zostaje na innego bohatera. Jest nim doskonale wykształcony, ufający wyłącznie empirii i zdystansowany emocjonalnie Ship, który na czas utraty przytomności przez przyjaciela postanawia podtrzymać jego kronikarskie predylekcje. Bohater przejmuje więc przejmuje referowanie zdarzeń. Linia narracji (*storyline*) kontynuowana jest z jego punktu widzenia, znamiennym dla niego eleganckim, literackim, a niekiedy i naukowym stylem. Zmiana perspektywy widoczna jest nie tylko z uwagi na całkowitą odmienność dynamiki wypowiedzi, lecz również dlatego, że Ship kieruje swoją wypowiedź do poprzedniego focalizatora, niekiedy komentując wcześniejsze jego zapiski. Kiedy dziennik trafia ponownie w ręce pierwszego z narratorów, to on z kolei zaczyna kierować niektóre z wypowiedzi bezpośrednio do Shipa. W ten sposób powstaje dwugłos, który z jednej strony stanowi relację o świecie zewnętrznym, z drugiej zaś dialog dwóch focalizatorów.

---

fokalizacja) punkt widzenia nie jest zakotwiczony w żadnym lokalizowanym miejscu. Fokalizacja wewnętrzna zaś może być albo stała, albo zmienna, albo wieloraka” (Herman 2009: 124). Dobrym wprowadzeniem do historii pojęciowej focalizacji jest w Polsce artykuł Anny Łebkowskiej pt. *Pojęcie Focus w narratologii — problemy i inspiracje* (Łebkowska 2004).

Jeszcze dobitniej owo przenikanie się indywidualnych perspektyw konkretyzuje się w trylogii *Przegląd Końca Świata* Grant, w której wielogłos narracyjny osadza fabułę w wielorakich kontekstach, a referowanie wydarzeń przez kilkanaście osób ugruntowuje światotwórczą spójność. W identyczny sposób wykreowana została rzeczywistość w powieści *World War Z* Brooksa, w której nakładają się na siebie wypowiedzi mnogich fokalizatorów, co umożliwia niezwykle szczegółową prezentację przebiegu pandemii bez konieczności zawężenia przestrzeni akcji do jednego tylko kraju lub perspektywy oglądu do jednego tylko bohatera.

Z kolei w cyklu Manela Loureiro *Apokalipsa Z* (Loureiro 2013a, 2013b, 2014) w pierwszym tomie pojawia się zapis blogowy, zastąpiony w toku rozwoju pandemii i wobec awarii sieci elektrycznej dziennikiem sporządzanym odręcznie — oba prowadzone są przez jednego protagonistę. W części drugiej formuła ta zostaje zastąpiona przeplatającymi się fragmentami fokalizowanymi i narracją monomodalną, tak jak i w powieści wieńczącej trylogię. Przeniesienie ciężaru narracji z formuły zapisków do referowania zdarzeń w pierwszej i trzeciej osobie wiąże się nie tylko z osiągnięciem artystycznego celu, lecz ma też motywację pozapowieściową — Loureiro przygodę z pisaniem rozpoczął jako bloger i rozdziały *Początku końca* publikowane były w tej właśnie formie, dopiero później przeobrażając się w wydany tradycyjnymi metodami utwór literacki.

Jeszcze bardziej wysublimowane narracyjnie są powieści Alexa Laybourne'a *Diaries of the Damned: Jessica* (2013) i *Diaries of the Damned* (2014) będące formą *mise en abyme* (fr. 'umieszczony w otchłani'), w Polsce najczęściej znaną pod nazwą narracji szkatułkowej. Owa etymologiczna otchłań, z jaką wiąże się narracja-w-narracji (*story-within-a-story*) to nic innego, jak ciągły pochód reprezentacji — przez Jeana Baudrillarda uznany zresztą za sedno iluzji, *mise en jeu*, „rozgrywające i zarazem inscenizujące to, co rzeczywiste” (Smith 2010: 153). W obu powieściach Laybourne'a narracja-w-narracji zyskuje wymiar dodatkowy, ponieważ autor odwołuje się nie tylko do strategii referowania zdarzeń, lecz nawiązuje także do *Dekameronu* Giovanniego Boccaccio w tym sensie, że — podobnie jak u włoskiego twórcy — fokalizatorzy są grupą ludzi ocalałych i chroniących się przed zarazą. Punktem wyjściowym dla kolejnych opowieści jest sytuacja zamknięcia na ograniczonej przestrzeni (zmierzający do rzekomego azylu samolot) i związane z tym dążenie jednego z bohaterów, dziennikarza, żeby poskładać relacje poszczególnych pasażerów w całość dla uzyskania odpowiedzi na pytanie, jak doszło do wybuchu epidemii. Narrację przejmują zatem kolejni fokalizatorzy, którzy nie tylko referują wydarzenia, lecz i skrupulatnie wiążą ze sobą niektóre fakty. W ten sposób narracja nadrzędna — a więc ta odnosząca się do kwestii związanych z wyjaśnieniem przyczyn epidemii — tworzy ramę modalną dla opowieści pomniejszych, dotyczących losów poszczególnych bohaterów.

Z dość szczególną metodą oddziaływania na emocje czytelnika wiąże się również sposób prowadzenia narracji w cyklu powieściowym Stephena Knighta, Craiga DiLouiego, Joego McKinneya *The Retreat* (2013, 2014, 2015, 2016), przy czym jego specyfikę wyłożyć należy w kontekście doprecyzowania fokalizacyjnej koncepcji Gérarda Genette'a m.in. przez Tatjanę Jesch i Malte Stein w artykule *Perspectivization and Focalization: Two Concepts – One Meaning? An Attempt at Conceptual Differentiation*. Badaczki wskazują w nim, że:

[...] staje się coraz bardziej oczywiste, że należy precyzyjnie rozgraniczyć pojęcie perspektywy (rozumianej jako „zogniskowanie percepcji [*focus of perception*]”) i fokalizacji (rozumianej jako

„selekcja informacji narracyjnych dostępnych odbiorcy [*selection of narrative information available to the reader*]”). Narracja bowiem zawsze umożliwiała (i również w literaturze nie było to rzadkością) sytuację, w której fikcyjnie postrzegający podmiot nie widział (nie był świadomy, nie rozumiał lub nie pojmował) czegoś, z czego odbiorca już świetnie zdawał sobie sprawę.

(Jesch, Stein 2009: 61)

W podobnym ujęciu znaczenie będzie mieć również zakres wiedzy fokalizatora na temat świata, dla czytelnika szerszy choćby z uwagi na relacje innych fokalizatorów czy na przykład mieszany tryb narracji. Knight, DiLouie i McKinney w taki sposób konstruują relację, że oddaje ona zawsze perspektywę oglądu konkretnej postaci (przy czym autorzy stosują tutaj też wspomniany już zabieg konceptualizacji, czyli pokazania jednego incydentu z mnogich ujęć). Jest to o tyle istotne, że możliwe staje się pogłębienie immersji w kontekście przeżywania wraz z postacią określonych doznań, w tym wypadku głównie związanych z momentem zarażenia się wirusem niweczącym świadomość zainfekowanego i wyzwajającym zachowania psychotyczne. Kiedy fokalizator zostaje zakażony (nie zdając sobie sprawy tego faktu i nie rejestrując świadomie przemiany, jaka się w nim w krótkim czasie dokonuje), narrację podejmuje kolejny protagonista obserwujący proces transformacji poprzednika i kontynuujący referowanie zdarzeń. Ów nieskończony ciąg narracji umożliwia wskazanie ogromu spustoszeń, jakich dokonuje pandemia i jednocześnie unaocznienie zagrożenia, którym jest każda forma kontaktu z wirusem. Tak ewokowana atmosfera terroru pogłębia immersję, ponieważ odbiorca sam dekoduje informacje zawarte w przekazie i od jego wrażliwości zależy stopień zaangażowania w tekst.

Aspekt świadomego „partycypowania” w multimodalnym komunikacie podnosi Stöckl, zauważając, że:

„Czytając” tekst multimodalny, przeciętny odbiorca zazwyczaj będzie sobie jedynie mgliście zdawał sprawę z faktu, że przyswaja on informacje zakodowane w odmiennych trybach (*different modes*). Mnogość intermodalnych powiązań, które muszą być uporządkowane w celu zrozumienia złożonego komunikatu, kształtującego się na wskroś zróżnicowanych trybów semiotycznych, zazwyczaj pozostaje w efekcie niezauważona. W naszej percepcji zatem wszystkie te tryby muszą zlewać się w jeden obraz (*gestalt*) i owa łatwość, z jaką można sobie poradzić z różnorodnymi przejawami multimodalności, tkwi wyłącznie we właściwej nam neurologicznej i kognitywnej dyspozycji do przetwarzania informacji multimodalnych. (Stöckl 2004: 16)

Multimodalność przekazu nie jest zatem zawsze przez odbiorcę wychwytywana, jednak w rezultacie określonych zabiegów kształtowana jest narracja, jej kształt zaś stanowi bodziec percepcyjny, który skutkuje konkretnymi reakcjami. Inkrustacja fabuły elementami multimodalnymi musi być zatem w utworach zombiencycznych nie odpowiedzią na określone potrzeby odbiorcze (czy rynkowe), a odautorskim sygnałem potrzeby odejścia od schematów wikłających te teksty w jedną tylko, powtarzalną, kliszową konwencję horroru. Choć w wypadku dzieł filmowych poświęconych zombie chętniej wskazuje się konteksty pozaestetyczne, to badacze wciąż nie zauważają podobnego potencjału istniejącego w literaturze odwołującej się do tej tematyki. A predylekcja autorów fabuł zombiencycznych do posługiwania się bardziej rozbudowanymi, skomplikowanymi i kreatywnymi metodami konstrukcji przekazu świadczy przecież o dużej świadomości złożonych zasad funkcjonowania multimodalnego materiału narracyjnego i jego oddziaływania na percepcję czytelniczą.

## Bibliografia

- Adamczewska Izabella (2015), *Powieść reportażowa czy dziennikarska? Uwagi o międzywojennej twórczości prozatorskiej Jalu Kurka*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” nr 2 (28), ss. 263–282.
- Brooks Max (2013), *World War Z. Światowa wojna zombie w relacjach uczestników*, przeł. L. Erenfeicht, Zysk i S-ka, Poznań.
- Compagnon Antoine (2010), *Demon teorii. Literatura a zdrony rozsądek*, przeł. T. Stróżyński, słowo/ obraz terytoria, Gdańsk.
- Delaperrière M (2006), *Świadectwo jako problem literacki*, „Teksty Drugie” nr 3, ss. 59–70.
- Eco Umberto (2012), *Po drugiej stronie lustra i inne eseje. Znak, reprezentacja, iluzja, obraz*, przeł. J. Wajs, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2012.
- Fajfer Zenon (2010), *Liberatura czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999–2009*, red. K. Bazarńnik, wstęp W. Kalaga, Korporacja Ha!art, Kraków.
- Gomel Elana (2018), *Zombie w science fiction w zwiarcie postmodernizmu i podmiotowości*, przeł. K. Olkusz [w:] red. K. Olkusz, B. Szymczak-Maciejczyk, *Groza i postgroza*, Ośrodek Badawczy Facta Ficta, Kraków.
- Grant Mira (2012), *Przegląd Końca Świata: Feed*, przeł. A. Brodzik, SQN, Kraków.
- (2013), *Przegląd Końca Świata: Deadline*, przeł. A. Brodzik, SQN, Kraków.
- (2014a), *Przegląd Końca Świata: Countdown*, przeł. A. Brodzik, SQN, Kraków.
- (2014b), *Parasite*, Hachette Book Group, New York.
- (2014c), *Przegląd Końca Świata: Blackout*, przeł. A. Brodzik, SQN, Kraków.
- (2014d), *Symbiont*, Hachette Book Group, New York.
- (2016), *Chimera*, Hachette Book Group, New York.
- Hallet Wolfgang (2014), *The Rise of the Multimodal Novel. Generic Change and Its Narratological Implications DATA* [w:] eds. M-L. Ryan, J-N. Thon, *Storyworlds Across Media: Toward a Media-Conscious Narratology*, University of Nebraska Press, London.
- Herman David (2009), *Beyond Voice and Vision: Cognitive Grammar and Focalization Theory* [w:] eds. P. Hühn, W. Schmid, J. Schönert, *Point of View, Perspective, and Focalization. Modeling Mediation in Narrative*, Walter de Gruyter, Berlin.
- (2010), *Word-Image/Utterance-Gesture. Case Studies in Multimodal Storytelling* [w:] ed. R. Page, *New Perspectives on Narrative and Multimodality*, Routledge, New York.
- Hutcheon Linda (1987), *Metafictional Implications for Novelistic Reference* [w:] eds. A. Whiteside, M. Issacharoff, *On Referring in Literature*, Indiana UP, Indiana.
- Iedema Rick (2003), *Multimodality, Resemiotization: Extending the Analysis of Discourse as Multi-semiotic Practice*, „Visual Communication” nr 2.
- Jesch Tatjana, Malte Stein (2009), *Perspectivization and Focalization: Two Concepts — One Meaning? An Attempt at Conceptual Differentiation* [w:] eds. P. Hühn, W. Schmid, J. Schönert, *Point of View, Perspective, and Focalization. Modeling Mediation in Narrative*, Walter de Gruyter, Berlin.
- Jones Stephen (2014), *Zombie Apocalypse! Horror Hospital*, Robinson, London.
- Jones Stephen et al. (2012), *Zombie Apocalypse! Fightback*, Robinson, London.
- Jones Stephen, Atkins Peter (2014), *Zombie Apocalypse! Endgame*, Running Press, Philadelphia.
- Kaczmarczyk Katarzyna (2015), *Narratologia transmedialna: założenia, cele i wyzwania*, „Tekstualia”, nr 4 (43).

- Knight Stephen, Craig DiLouie, Joe McKinney (2013), *The Retreat#1 Pandemic*, The Retreat Series, LLC, Kindle Edition.
- (2014), *The Retreat #2Slaughterhouse*, The Retreat Series, LLC, Kindle Edition.
- (2015), *The Retreat #3Die Laughing*, The Retreat Series, LLC, Kindle Edition.
- (2016), *The Retreat#4Alamo*, The Retreat Series, LLC, Kindle Edition.
- Laybourne Alex (2013), *Diaries of the Damned: Jessica*, Vamptasy Publishing, Kindle Edition.
- (2014), *Diaries of the Damned*, Vamptasy Publishing, Kindle Edition.
- Lo Bianco Joseph (2000), *Multiliteracies and Multilingualism* [w:] eds. B. Cope, M. Lalantzis, *Multiliteracies. Literacy Learning and the Design of Social Futures*, Routledge, London.
- Loureiro Manel (2013a), *Apokalipsa Z: Początek końca*, przeł. G. Ostrowski, J. Ostrowska, Muza, Warszawa.
- (2013), *Mroczne dni*, przeł. M. Mróz, Muza SA, Warszawa.
- (2014), *Gniew sprawiedliwych*, przeł. S. Bończyk, Muza SA, Warszawa.
- Łebkowska Anna (2010), *Narracja* [w:] red. R. Nycz, M.P. Markowski, *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, Universitas, Kraków.
- (2004), *Pojęcie Focus w narratologii — problemy i inspiracje* [w:] red. J. Bartmiński, S. Niebrzegowska-Bartmińska, R. Nycz, *Punkt widzenia w teście i dyskursie*, Wydawnictwo UMCS, Lublin.
- Maj Krzysztof M. (2015a), *Allotopie. Topografia światów fikcyjnych*, Universitas, Kraków.
- (2015b), *Czas światoodczucia. Imersja jako nowa poetyka odbioru*, „Teksty Drugie”, nr 3.
- (2016a), *Groza systemowej niewiedzy. O dystopijnej rzeczywistości „Przeglądu Końca Świata” Miry Grant* [w:] red. K. Olkusz, *Światy grozy*, Ośrodek Badawczy Facta Ficta, Kraków.
- (2016b), *Między multimodalnością a transmedialnością. „Starość Aksołotla” Jacka Dukaja*, „Ruch Literacki” 2017, z. 1.
- (2017), *Jeden, by wszystkimi rządzić. Świat transmedialny (transmedial world) a universum Wiedźmina*, „Śląskie Studia Polonistyczne” nr 1.
- Martuszevska Anna (2007), *Radosne gry — o grach/żabawach literackich*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Morton Lisa, Jones Stephen (2014), *Washington Deceased*, Robinson, London.
- Nikodem Michal (2018), *Horror* [w:] red. Z. Kadlubek, B. Mytych-Forajter, A. Nawarecki, *Ilustrowany słownik terminów literackich. Historia, anegdota, etymologia*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Nørgaard Nina (2010), *Multimodality and the Literary Text. Making Sense of Safran Foer’s “Extremely Loud and Incredibly Close”* [w:] ed. R. Page, *New Perspectives on Narrative and Multimodality*, Routledge, New York.
- Nycz Ryszard (1993), *Tekstony świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa.
- (2012), *Od teorii nowoczesnej do poetyki doświadczenia* [w:] red. T. Walas, R. Nycz, *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, Universitas, Kraków.
- Olkusz Ksenia (2015), *Mistrzowie drugiego planu. Motyw zombie w perspektywie literackiego sztafetu — od survival horroru przez dystopię do romansu paranormalnego*, „Przegląd Humanistyczny” nr 3, ss. 77–87.
- (2016), *Jak „ugryźć temat”* [w:] red. K. Olkusz, *Zombie w kulturze*, Ośrodek Badawczy Facta Ficta w Krakowie, Kraków.

- Page Ruth (2010), *Introduction* [in:] ed. R. Page, *New Perspectives on Narrative and Multimodality*, Routledge, New York.
- Pawlikowska Aleksandra, *Zastosowanie metod językoznawstwa korpusowego i lingwistyki kwantytatywnej w analizie dyskursu*, „Oblicza Komunikacji” 2012, nr 5.
- Przybyszewska Agnieszka (2012), *Książkowe interfejsy. Liberatura — przekaz graficzny w postmedialnym świecie konwergencji?* [w:] red. M. Górka-Olesińska, *Liberatura, e-literatura i... Remiksy, remediacje, redefinicje*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole.
- Restucci Rich (2015), *Chaos Theory*, Tasmania Severed Press, Hobart.
- (2016), *Conspiracy Theory*, Tasmania Severed Press, Hobart.
- Ryan Marie-Laure (2001), *Narrative as Virtual Reality: Imersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, The Johns Hopkins UP, Baltimore.
- Salwa Mateusz (2012), *Iluzja w malarstwie. Próba filozoficznej interpretacji*, Universitas, Kraków.
- Smith J. (2010), *Perfect Crime* [w:] ed. R.G. Smith, *Baudrillard Dictionary*, Edinburgh UP, Edinburgh.
- Stöckl Hartmut (2004), *In between Modes. Language and Image in Printed Media* [w:] eds. E. Ventola, C. Charles, M. Kaltenbacher, *Perspectives on Multimodality*, Benjamins, Amsterdam–Philadelphia.
-